

Problem političkog u filmu

Weiss, Patrik

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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:186:134902>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-16**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

PATRIK WEISS

**PROBLEM POLITIČKOG U FILMU
(DIPLOMSKI RAD)**

RIJEKA, srpanj 2021.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

PATRIK WEISS

**PROBLEM POLITIČKOG U FILMU
(DIPLOMSKI RAD)**

MENTOR: DR. SC. BORIS RUŽIĆ

RIJEKA, srpanj 2021.

Sažetak

Cilj ovoga rada je analizirati načine na koje se političko, odnosno politika, javlja u filmu. Rad je podijeljen u tri dijela od kojih svaki nastoji pobliže prikazati na koji su način film i politika sjedinjeni i povezani. Prvi dio rada je fokusiran na neke općenitije odrednice filma te politike u filmu, a odgovara na pitanja kao što su: postoji li još uvijek politički film?, nije li mogućnost artikulacije političkoga u filmu iščezla u neoliberalnom društvu?, koje su glavne okosnice propitivanja političkoga u kinematografiji?, te možemo li striktno odrediti neki film kao politički s obzirom na njegovu formu, sadržaj ili kontekst u kojem se javlja i nastaje? Drugi dio rada ukratko pobliže određuje pojmove politike, etike i estetike u odnosu na film, kao i njihovo funkcioniranje te manifestiranje unutar filma kao cjeline. Tu se obrađuju teoretičari različitih pogleda na smisao i značenje filma s ciljem da se izloži mnogostrukost i kompleksnost odnosa politike i filma. Također, rad se fokusira na određena razdoblja u povijesti kinematografije koja su prednjačila po pitanju (načina) tematizacije politike; kao što su kinematografija sovjetskog revolucionarnog razdoblja i/ili talijanska kinematografija 60 – ih godina. Treći (završni) dio rada se bavi analizom konkretnih slučajeva, a kao primjer su uzeta četiri velika redatelja iz oblasti političkog filma i iz različitih povijesnih trenutaka: Eisenstein, Riefenstahl, Loach i Bellocchio. Na primjeru nekih od njihovih filmova ilustrira se kako estetsko, etičko i direktno političko dolaze do izražaja unutar filma kao kompleksnoga sklopa te na koji način i u kojoj mjeri ti elementi uspijevaju da film učine političkim. Bitno je napomenuti da glavno pitanje rada – koji je odnos politike i filma te kako se političko manifestira u onome što nazivamo političkim filmom – ostaje djelomično otvoreno iz razloga što ne postoji samo jedno određenje političkoga filma, kao ni jedan način manifestiranja političkoga u filmu. Isto tako, odgovarajući na to pitanje, u radu se iznose različita mišljenja teoretičara filma kako bi se pokazala mogućnost raznih pristupa i pogleda na izloženu problematiku. Prije svega, govoreći o „bitku“ političkoga filma, treba napomenuti da ovaj rad ne uzima „bitak“ političkoga filma kao nepromjenjiv i jednodimenzionalan, već kao pluralan, promjenjiv; kao određeni proces koji svoj smisao i značaj dobiva putem različitih manifestacija koje autori izabiru, a koje uvelike ovise o kontekstu u kojem film nastaje i iz kojega autor dolazi. Uz sve navedeno, rad također uzima te razumijeva političko, etičko i estetsko kao elemente koji su neodvojivi i temeljni dio svake autorske poetike redatelja.

Ključne riječi: film, politika, estetika, ideologija, Eisenstein, Riefenstahl, Loach, Bellocchio

Abstract

The aim of this paper is to analyze the ways in which politics, or politics, appears in film. The paper is divided into three parts, each of which seeks to show in more detail how film and politics are united and connected. The first part of the paper focuses on some more general determinants of film and politics in film, and answers questions such as: is there still political film ?, has the possibility of articulating the political in film disappeared in neoliberal society ?, which are the main backbones of questioning political in cinematography ?, and can we strictly define a film as political given its form, content, or the context in which it occurs and is made? The second part of the paper briefly defines the concepts of politics, ethics and aesthetics in relation to the film, as well as their functioning and manifestation within the film as a whole. It deals with theorists of different views on the meaning and significance of film in order to expose the multiplicity and complexity of the relationship between politics and film. Also, the paper focuses on certain periods in the history of cinematography that were at the forefront in terms of (ways) of policy thematization; such as the cinema of the Soviet revolutionary period and / or the Italian cinema of the 1960s. The third (final) part of the paper deals with the analysis of concrete cases, and four great directors from the field of political film and from different historical moments are taken as an example: Eisenstein, Riefenstahl, Loach and Bellocchio. The example of some of their films illustrates how aesthetically, ethically and directly politically they come to the fore within the film as a complex set and in what way and to what extent these elements manage to make the film political. It is important to note that the main question of work - what is the relationship between politics and film and how it manifests politics in what we call political film - remains partly open because there is not just one definition of political film, nor a single way of manifesting political in film. Also, answering this question, the paper presents different opinions of film theorists in order to show the possibility of various approaches and views on the presented issues. First of all, speaking about the “being” of political film, it should be noted that this work does not take the “being” of political film as immutable and one-dimensional, but as plural, changeable; as a certain process that acquires its meaning and significance through various manifestations chosen by the authors, which largely depend on the context in which the film originates and from which the author comes. In addition to all the above, the work will also understand the political, ethical

and aesthetic as elements that are an inseparable and fundamental part of any authorial poetics of the director.

Key words: film, politics, aesthetics, ideology, Eisenstein, Riefenstahl, Loach, Bellocchio

„There is no apolitical art.“

S. M. Eisenstein

SADRŽAJ

| | |
|--|----|
| 1. Uvod | 10 |
| 2. Metodologija | 12 |
| 3. Ontologija političkog filma | 14 |
| 4. Film i politika | 20 |
| 4.1. Film | 20 |
| 4.1.1. Što je film | 21 |
| 4.1.2. Filmske vrste i rodovi | 24 |
| 4.2. Politički film – ka određenju | 27 |
| 4.2.1. Političko i/u film(u) | 33 |
| 5. Estetika, etika, politika | 39 |
| 5.1. Estetika kao izraz političkog u filmu | 39 |
| 5.2. Etika kao izraz političkog u filmu | 44 |
| 5.3. „Čisto“ političko u filmu | 49 |
| 6. Analiza na primjerima filma | 53 |
| 6.1. Eisenstein | 53 |
| 6.1.1. Život i djelo | 53 |
| 6.1.2. Krstarica Potemkin / Štrajk | 54 |
| 6.2. Riefenstahl | 59 |
| 6.2.1. Život i djelo | 59 |
| 6.2.2. Trijumf volje / Olympia | 59 |
| 6.3. Bellocchio | 64 |
| 6.3.1. Život i djelo | 64 |
| 6.3.2. Šake u džepu / Kina je blizu | 65 |
| 6.4. Loach | 70 |
| 6.4.1. Život i djelo | 70 |
| 6.4.2. Cathy Come Home / Kes | 71 |
| 7. Zaključak | 76 |
| 8. Literatura | 78 |

| | |
|------------------------------|-----------|
| 9. Filmografija | 83 |
|------------------------------|-----------|

1.Uvod

Ovaj rad se bavi filmom. Kakvim filmom? Političkim filmom. No, što je to politički film i u kojoj je mjeri on političan? Kako političko dolazi do izražaja unutar filma, i to ne samo unutar filma kao umjetničkog djela, nego kao kompleksnoga proizvoda, odnosno, ni manje, ni više nego kao jednog od dijelova ukupne stvarnosti/zbilje s kojom je ujedno i neizostavno u odnosu? To su glavna pitanja na koja će se pokušati dati odgovor u ovome radu. Prije svega, važno je napomenuti da je ovu temu filma i politike te njihova problematična, tj. kompleksna i mnogostruka odnosa potaknula knjiga eseja Marijana Krivaka *Film... Politika... Subverzija?* (2009.). Marijan Krivak u svojim, skoro pa poetskim esejima uzima odnos filma i politike kao središnju temu, a obrađuje ju na način analize određenih autora političke kinematografije raznih epoha i njihovih filmova. Bitna stavka koja se provlači kroz sve eseje jest politika/poetika. Tu nam daje do znanja da je riječ o mnogostrukom odnosu koji se ne može i ne smije olako razdvajati. Skoro pa na tragu Rancierea i njegove knjige *The Politics of Aesthetics* (2013.) gdje se govori o neodvojivosti politike-estetike i estetike-politike, tako i Krivak naglašava da je svaka politika (u kontekstu filma) već i estetika/estetizirana (obilježena i provučena kroz određeni „filter“ stila), ali i da je svaka autorska poetika ujedno i oblik politike, ili izražavanja političkog. (Krivak, 2009.) Taj dvostruki odnos političkog i estetskog će se u radu proučavati u/i kroz film. Film kao sjecište političkog kao svoje vlastite poruke (sadržaja) i politike kao onoga što njime vlada izvana; politike kao onoga što mu se nameće ili što želi nametnuti. Također, u radu se polazi od pretpostavke da je svaki film u većoj ili manjoj mjeri politički i to ne samo zbog uvjeta i načina svoje proizvodnje te društvenog-povijesnog položaja koji nužno zauzima, nego upravo radi autorskih politika/poetika koje su nekada eksplicitnije, a nekada suptilnije izražene. Kako zapaža Mazierska u članku koji će biti veoma važan za provedbu analize političkoga (filma) u ovome radu: „Primijetila sam da su, iako u teoriji svi prihvaćamo da su „svi filmovi politički“, u praksi obilježeni i opozicioni filmovi prvenstveno ti koje se izdvaja za diskusiju o politici unutar filma...“ (Mazierska, 2014:36)

Zbog preglednosti i jasnoće izlaganja rad je podijeljen u tri dijela. Prvi dio se bavi općom tematizacijom filma i politike. Tamo će naglasak biti na teorijama koje proučavaju odnos politike i filma te će se nastojati ponuditi čim preciznije određenje njihova međusobna odnosa. U drugom dijelu iznest će se tri glavna elementa koja sudjeluju u tvorbi i izražavanju političkog aspekta filma.

To su estetika, etika i sama politika. U drugom dijelu ta tri elementa će biti obrađena kako bi se čim preciznije odgovorilo na pitanje o načinima iskazivanja političkoga. Treći dio rada bavit će se analizom primjera. Odabrani autori i njihovi filmovi služiti će za ilustraciju odnosa filma i politike. Svi autori i njihovi filmovi koji će biti obrađeni mogu se svrstati u domenu direktno političkoga filma, no oni to rade na sasvim drugačije načine i u sasvim drugačijim kontekstima, a i politike koje zastupaju i imaju intenciju zastupati/prikazati su veoma suprotno, u nekim slučajevima čak i nepomirljivo suprotstavljene. Upravo to će komparativnu analizu među njima učiniti zanimljivijom i produktivnijom. Odabrani autori su: Eisenstein, Riefenstahl, Bellocchio, Loach. Na temelju tih filmova krajnji pokušaj će biti usmjeren na to da se pokaže kako politično može putem raznih načina, te kroz sadržaj, ali i formu biti prikazano i stavljeno u život putem filma, ali i u film. Neodvojivost jednoga od drugoga nije najveći problem, no problem postaje velik kada izostane temeljno shvaćanje ciljeva, svrha, pa čak i samoga postojanja političkoga u/i filma.

2. Metodologija

S obzirom da je najveći poticaj na izbor teme rada i njenu provedbu imala knjiga Marijana Krivaka *Film...Politika...Subverzija?* rad će se u velikoj mjeri oslanjati na ideje i uvide koje je autor u toj knjizi izložio. Stoga, u radu će se prvenstveno fokusirati na pomno iščitavanje navedene knjige. Također, nastojat će se precizno izraziti i objasniti termini koje pronalazimo u Krivakovoj knjizi, a najveći naglasak će biti stavljen na pojmove filma i politike, odnosno kako Krivak piše „Riječ je o politici. Ali i o filmu. Politici i/u filmu.“ (Krivak, 2009:11) Vidimo da je odnos filma i politike posebno kompleksan i zauzima centralno mjesto u njegovoj analizi filma i autorskih politika/poetika redatelja koje obrađuje. Upravo radi toga kompleksnog odnosa rad će biti podijeljen u dva glavna dijela. Prvi dio će ustupiti mjesto teoriji, preciznije, objašnjavanju te izlaganju toga što je film, politika, politički film, ali i na koji način se politika kao tema javlja i izražava u filmu. Drugi dio rada bavit će se konkretnim primjerima, stoga će pristup radu uključivati gledanje odabranih filmova, a potom izlaganje i analizu centralnih mjesta u kojima se može pristupiti načinima na koje se politika iskazuje unutar odabranih filmova, ali i analizu ključnih elemenata koji funkcioniraju kao nositelji političkog. Ti filmovi i njihovi autori, uz iznimku Eisensteina, također su podrobno zastupljeni i obrađeni u knjizi Marijana Krivaka. Zato, osim samog izlaganja teorije i navedenih autora, bit će potrebno i načiniti svojevrsnu komparativnu analizu kako između samih filmova, tako i između filmova i izloženih teorija. Ipak, treba napomenuti, da zbog opsežnosti filma kao umjetnosti, medija, ali i (tehničkog) proizvoda, rad se neće toliko fokusirati na tehničke aspekte proizvodnje filma, kao i na ideološke implikacije te proizvodnje, već će naglasak više biti stavljen na stranu onoga što bi mogli označiti kao sadržaj, kao onoga što se može postaviti kao suprotnost formi, iako se, naravno, sadržaj i forma nikada ne mogu potpuno odvojiti. O tom učestalom problemu suprotstavljanja pišu Bordwell i Thompson s čijom se osnovnom crtom slažem: „Ukoliko je forma totalni sistem koji gledatelj pridaje filmu onda ne postoji izvan i iznutra. Svaka komponenta funkcionira kao dio cjelokupnog obrasca koji angažira gledatelja... Stoga je sadržaj/predmet koji se obrađuje oblikovan formalnim kontekstom filma i našom percepcijom istog.“ (Bordwell, Thompson, 2007:56) To razlikovanje sadržaja i forme, te odnosa između autora političkih filmova različitih epoha Krivak izražava „Od šezdesetih godina prošloga stoljeća svjedočimo pojavi „struje političkoga filma“. Profiliraju se autori koji

više ili manje izravno tematiziraju političku zbilju. Iako najčešće dolaze s ljevice, njihove su poetike univerzalnoga karaktera. Nadovezuju se – više sadržajno negoli formalno – na sovjetski revolucionarni film.“ (Krivak, 2009:9)

Također, kako će u radu najviše biti riječi o načinu na koji se politika javlja u filmu (prvenstveno na razini filma kao umjetničkog djela, iako je taj odnos ambivalentan zato jer je često i sama umjetnost filma, kao i njegovo umjetničko portretiranje politike u službi one „realne“ i „druge od njega sama“ politike) jedno poglavlje rada biti će posvećeno izlaganju termina estetika, etika i politika. Kako bi se njihov značaj u produkciji političkoga unutar filma čim bolje objasnio potrebno je obratiti se literaturi i autorima koji govore o teoriji i povijesti filma, kao i o onima koji tematiziraju političku teoriju i povijest politoloških, kako i estetskih ideja te njihov međuodnos (primjerice Ranciere).

3.Ontologija političkog filma

Film je jedna od najmlađih umjetnosti. On također objedinjuje mnoge umjetnosti te njihovim spojem stvara samu sebe. Međutim, iako se film opravdano može smatrati spojem književnosti, glazbe, kazališta i drugih umjetnosti, on se ipak nikako ne može svesti na nijednu od njih, bilo zasebno, bilo u cijelosti. On posjeduje zasebno postojanje, zasebno mjesto u poretku stvari, u životu, društvu, a stoga i u politici. Jednom riječju, ukoliko film jeste, on posjeduje svoj (navlastiti) bitak. No, sada treba odgovoriti koji je to bitak. Po čemu je film ono što jeste? Svakako, bez obzira govorili o „bitku“ filma ili biti/srži, treba odmah napomenuti da politički film nema samo jedan smisao, odnosno da njegova bit nije jednostavna ili jednoobrazna. Politički film čini političkim u prvom redu to da je film vezan za nju i da su u međusobnom odnosu. Također, koliko god da politički film tematizira političko, toliko i politika utječe na njega. Politički film nikada nije moguće svesti niti na samo jedan jedini vid politike. On je osim svoga sadržaja i teme, političan u istoj mjeri u kojoj su to i ostali filmovi koje obično ne smatramo političkim. Ipak, postoji u političkom filmu nešto što ga bitno određuje kao političnog, a ta bit, ta srž je to da se on svjesno i voljno hvata s politikom u koštac, da gaji određenu pretenziju da se njome bavi i stavi je u prvi plan. Jedna od mogućih definicija je i ona da je „film fotografski i fonografski zapis izvanjskog svijeta“. (Peterlić, 1977:32) Dakako, treba dodati, zapis na filmskoj vrpici koji se projektira na neku površinu i to na način da se izmjenjuju 24 sličice u sekundi (naravno, kako je film u velikoj mjeri određen mogućnostima i dosezima tehnologije, načini i mogućnosti snimanja te reprodukcije su se mnogo mijenjali, te tako smo sada u dobu digitalnog načina snimanja i reprodukcije). Tu nailazimo na najbitniju odrednicu filma, a to je pokretljivost. On je „mehanička“ slika u pokretu. No, ova definicija nas ne zadovoljava. U kontekstu govora o političkom u filmu te političkom i filmu, definiciji koja se fokusira primarno na tehničko-tehnologijski aspekt filma nešto kao da izmiče. Recimo, mnogo je produktivniji pojam koji Valentić pridaje fotografiji kada govori o njenom bitku, tj. o njenom ontološkom statusu, a to je: svjetlopis. Svjetlopis kao odnos fundamentalne povezanosti bilježenja vanjske stvarnosti svjetlom i zapisa o fotografiji, tj. zapisa o svjetlu, pisanja svjetlom. (Valentić, 2013:9) Ne podsjeća li to na Godarda i *Camera Stylo*¹? Zato,

¹ *Camera Stylo* je francuski termin koji je skovao pisac i redatelj Alexandre Astruc u čuvenom eseju *La Camera – Stylo* (1948.) Termin označava to da film postaje sredstvo pisanja kao nadomjestak i nadopuna za pisani (literarni)

možda bi bliža odrednica bitka filma bila da on piše, da je on blizak jeziku. Samim time, ne može biti odvojen od društva, od politike; pogotovo ako je politika ono što je prisutno „u svakom društvenom odnosu u kojem se izražavaju interesi pojedinca, društvenih skupina, klasa, staleža, slojeva.“ (Politika – natuknica, <https://enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49240>)

Stvar postaje kompleksnija ukoliko se odlučimo praviti razliku unutar samoga filma kao umjetnosti te ga smatrati ne samo koherentnom cjelinom, jednim „proizvodom“, jednom stvari, već ukoliko priznamo i postojanje različitih vrsta filmova. Upravo je to slučaj u ovome radu. S obzirom da je film u najužem značenju riječi naprosto jedna činjenica, u ovome radu nema prostora da se pozabavimo svim odnosima u koje ulazi ta činjenica i svime što na nju utječe (prvenstveno u političkom smislu). Stoga, ovdje je riječ prvenstveno o posebnoj vrsti filma – političkom filmu. Dakako, zadržava se stajalište ne samo da je svaki film u većoj ili manjoj mjeri političan (što zbog svoga položaja u društveno-povijesnoj zbilji, što zbog svoga sadržaja, svoga „unutarnjeg ustrojstva“), nego da je i svaka umjetnost općenito barem u određenom smislu politična. Iako će poslije biti riječi o preciznijem određenju što je to politika, a naročito što je to politika u/i film(u), za početak bi veoma grubo mogli politiku odrediti kao način funkcioniranja naše posvemašnje stvarnosti/društvenosti. Zatim, mogli bi je odrediti kao ono što uvjetuje u neprestanom ciklusu uvjetovanja i uvjetovanosti. I naposljetku, mogli bi reći da je politika „aktivnost, proces donošenja odluka u svim sferama ljudskoga života (državi, političkim strankama, vjerskim zajednicama, građanskom društvu, interesnim skupinama, gospodarskim subjektima).“ (Politika – natuknica, <https://enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49240>)

Govoreći o filmu ne možemo se samo zaustaviti na tome da ga određujemo kao umjetnost, tj. umjetničko djelo. Film je također i medij, ali i proizvod tehnoloških dostignuća. Zapravo, film je možda i tehnološki najkompleksnija umjetnost. Jedna od posljedica koje visoka tehnologizacija nosi sa sobom jeste i visoka cijena snimanja i distribucije filma. Samim time što je novac usko vezan uz stvaranje filma, jasno je da veliku ulogu u stvaranju filma ima i politika; politika onoga tko financira film. Zbog toga je iznimno teško snimiti potpuno samostalan, profesionalan dugometražni film po svojim mjerilima i željama. I ne samo što je potreba za kompromisima vrlo

jezik. Također, termin se najviše primjenjivao za redatelje Francuskog Novog vala, a odnosi se na korištenje kamere kao načina te sredstva subjektivnog, odnosno osobnog izražavanja i ekspresije.

visoka, nego je i politika onoga tko financira uvijek i posredno i neposredno upletana kako u samo stvaranje filma, tako ponekad i u sami film, njegovu priču, poruku, prikaz.

U određenju filma ne smijemo izostaviti ni njegovu funkciju kao medija. Iako će ta razina na kojoj se film pojavljuje kao medij ovome radu biti od manjeg značaja, bitno ju je istaknuti zbog toga što se možda i najbolje mogu vidjeti vanjski utjecaji na film. Kao i svaki medij, i film u jednom dijelu svoje biti ima za cilj prenesti neku informaciju, ideju, poruku. „Svi filmovi šire/dijele informacije; svaki film predlaže oblik ponašanja/vladanja. Najočiglednija – i najmanje prepoznata – funkcija filma je pedagoška, stoga politička.“ (Esnault, 1969./1970:4) Također, govoreći o filmu kao spoju umjetnosti, medija, tehnologije i politike možemo navesti jedno zapažanje o McLuhanu: „Politiku je shvaćao kao jednostavan odgovor na tehnologiju.“ (Horrocks, 2001:13) Međutim, kada je u pitanju politički film ova nam definicija na govori mnogo. Mislim da bi bilo produktivnije izokrenuti ju i reći da je politika ono što proizlazi iz tehnološke nužnosti filma; ili, da je politika tehnologije to da ona kroz film kao tehnološki medij samu sebe implicitno predstavlja. Jednostavnije, niti jedan film se ne može odmaknuti od političkih implikacija i političke poruke koju tehnologija kao nužan uvjet filma sadrži u sebi. McLuhan također kaže da je medij poruka, a da je sadržaj medija manje važan od utjecaja koje ti mediji ostavljaju na socijalne, društvene, psihološke i druge razine. (Horrocks, 2001.) Međutim, kako se rad bazira više na svjesnim intencijama autora i njihovih poetika/politika, manje nam je bitna ta razina na kojoj se političko u filmu javlja kao nužno, strukturalno ili tehnologijom uvjetovano. Fokus ovoga rada stavljen će biti na svjesni prikaz političkog kroz sadržaj i stil filma, a pogotovo putem estetskih i etičkih elemenata koji funkcioniraju na razini sadržaja, ali i forme ukoliko ih shvaćamo kao neodvojive dijelove koji tvore koherentnu cjelinu. Zato će za ovaj rad najbitnija biti ona McLuhanova distinkcija medija na hladne i vruće. „Vrući medij je onaj koji određeni osjet proširuje na visoku definiciju. Visoka definicija je stanje ispunjenosti podacima.“ (Horrocks, 2001:37) To, osim što odgovara definiciji koju filmu pridaje i Esnault, mnogo je produktivnije za propitivanje političke biti filma. Naime, upravo zato jer je film vrući medij koji zahtijeva nisku razinu sudjelovanja zato što ne zahtijeva nadopunjavanje „praznih mjesta“, pitanje svjesnoga tematiziranja politike i političkih ideja postaje ključno kada govorimo o svojevrsnoj ontologiji političkoga filma. Jer, ukoliko film po svojem ustrojstvu publici ne dopušta puno prostora za „promišljanje“ i nadopunjavanje, već se može tvrditi da publika prihvaća mnogo od

ponuđenog/viđenog kako na svjesnoj tako i na nesvjesnoj razini, onda je pitanje načina izražavanja i ustrojavanja političkih elemenata u filmu ključno.²

Vezano za prethodno rečeno, vezanost politike i filma na unutrašnjim te vanjskim razinama, spomenuti ćemo uvid koji nam nudi Mazierska u svom eseju *Marking Political Cinema* (2014.) Ona, pozivajući se na Godarda, nudi opciju određene sinteze između unutrašnjeg političkog aspekta filma i onoga vanjskog koji uvjetuje film na razinama njegove materijalnosti. Ono što nam ona želi pokazati je da trebamo praviti razliku između filmova bez obzira što polazimo od pretpostavke da su svi politički. Tu navodi Godardovu izjavu tokom njegova „militantnog perioda“ kada je nagovijestio da ne želi raditi samo političke filmove, već da ih želi raditi politički. Pod tim je mislio da ih želi raditi (što uključuje i njihovo prikazivanje) auto-refleksivno, na način da otkriva načine njihove proizvodnje i da direktno stupa u kontakt s njihovom publikom na način da filmove prikazuje u tvornicama ili na skupovima s ciljem da dodatno politizira gledatelje. (Mazierska, 2014.) Nešto slično je za cilj imao i Marijan Krivak kada je sudjelovao u organizaciji prvoga Subverzivnog filmskog festivala u Zagrebu 2009. godine. On se tada pitao kako da opravda pojam „subverzija“ i na koji način da se festival učini istinski subverzivnim.

Ako se vratimo pitanju bitka političkoga filma, odnosno njegova smisla ili srži možemo vidjeti da on nipošto nije jednoznačan i jednostavan. Ukoliko bi željeli učiniti pravdu političkom filmu onda bi najpoštenije bilo reći da je bitak političkoga filma dakako jedan, ali da je on u sebi mnogostruk. Tu bi riječ bitak zapravo označavala mnogostrukost i različitost značenja koje filmu pridaju njegovi autori, ali i njegova publika. Također, srž političkoga filma uvjetovana je i okolnostima njegova nastanka. Kod svakoga autora političkoga filma i kod svake pojedinačne te autentične poetike on zadobiva novo ruho i nove/drukčije načine predstavljanja. Svakako, svima im je zajednički upravo taj moment stavljanja u kadar političko, no to rade na sebi svojstvene načine i s ciljem dobivanja te izazivanja različitih ciljeva te reakcija. Kako piše Godmer: „Stoga

² Ipak, treba naglasiti da ova pozicija nije jedina i isključiva. Iako je film prema McLuhanu vrući medij, to nužno ne znači da publika nema nikakvu mogućnost slobodne interpretacije ponuđenog sadržaja. Prije svega, ova tvrdnja pokazuje da je film u svakom slučaju veoma ideološki obojeno djelo i to ne samo zbog njegova određena sadržaja (što je na ovom mjestu manje bitno), već ponajprije zbog njegove tehnološke prirode; njegova izgleda (forme) i načina reprodukcije.

film, posebice u teorijskim studijima, posebice je vrijedan zato što omogućuje da praktična uporaba i značenje socio-političkih koncepata te akcija budu vizualizirane.“ (Godmer, 2010:1)

Upravo načini vizualizacije ideja, koncepata, iskustava te osobnih i kolektivnih doživljaja svijeta ono je što čini film, a posebice onaj politički veoma važnim i naravno zanimljivim za proučavanje. U ovom radu upravo će se tvrditi da je smisao, odnosno srž političkoga filma u načinima na koje se vizualiziraju sve te stvari.

Krivak u predgovoru svoje knjige eseja o političkom filmu zato naglašava važnost da se političko istakne. U dobu konzumerizma i neoliberalne demokracije, u svijetu postindustrijskog kapitalizma kada se sve pretvara u robu, kada fetišizam robe doseže svoj vrhunac „držim da je fenomen (iskonski) političkog ostao posve zanemaren u globalno – neoliberalnom svijetu današnjice.“ (Krivak, 2009:9) Važnost političkoga filma upravo je u tome što dolazi do dezintegracije svake moguće organizirane i usmjerene akcije ka promjeni. Jasno, mi ne živimo u dobu bez politike, u apolitičnom dobu kako nas jedina vodeća politika želi uvjeriti. Mi živimo u dobu jedne politike. One politike globalno kapitalističke ekonomije. I tu laži važnost političkoga filma; da sile koje ga uvjetuju okrene protiv samih sebe i autorskim uređenjem prikaže mogućnost jedne druge politike. Kada se naše društvo može odrediti kao društvo spektakla koje označava društveni odnos među ljudima posredovan slikama kako to formulira Debord. Ili kada se može podjarmiti i vladati s distance proizvodnjom društvene stvarnosti putem kodova čime stvarnost postaje (primarno vizualni) simulakrum kako to formulira Baudrillard (Horrocks, 2001:11) onda ipak ostaje mjesta za optimizam jer te odnose koji su uvjetovani slikama i kodovima kinematografija može iskoristiti kao platformu za izražavanje svojih zahtjeva, ciljeva i poruka.

Taj se „nagovor na optimizam“ osjeti u riječima Marijana Krivaka:

„Politika se više ne bavi polisom, zajednicom, građanima... Politika više nije umijeće vladanja, ni upravljanja životima ljudi u nekoj zajednici, nego lažna krinka i formalni privjesak totalizirajućoj ekonomiji. Politika je, stoga, utopijski ideal, što ga treba univerzalnom repolitizacijom ponovo zadobiti. Tako i u filmu!“ (Krivak, 2009:9)

Uz taj nagovor na optimizam i nagovještaj za nužnoću repolitizacije analizirati ćemo političke filmove autora različitih politika – poetika, a s ciljem da prikažemo kako, na koji način i zbog čega se film direktno hvata u koštac s politikom. Također, komparativna analiza autora čije

su politike dijametralno suprotne (Eisenstein – Riefenstahl) poslužiti će nam da se pozabavimo i onime što film veže s procesom mišljenja, dakle s politikom jer je i politika oblik mišljenja. „Dakle, ako shvatimo film kao medij koji prenosi ili u kojemu se događa mišljenje, nameće se pitanje je li i u kojoj mjeri filmsko mišljenje u stanju „misliti“ na specifično filozofski način.“ (Prica, 2014:2) Za naše potrebe, filozofija će biti zamijenjena politikom, no ono što se javlja kao najbitnije u toj vezi filma i (prenošenja) mišljenja je razlika koju možemo povući između različitih poetika autora političkog filma; prvenstveno onu razliku da jedni autori za cilj imaju podsticaj na mišljenje i propitivanje politike i vlastite situacije, dok drugi (primjerice Reiefenstahl) imaju za cilj podstaknuti prihvaćanje politike i političkih ideala koje im autor putem filma servira. Ti filmovi su mnogo više ideološki „obojeni“.

Stoga, govoreći o ontologiji političkoga filma, govorit će se kako i s kojim ciljem unutar određenih političkih filmova putem autorskih poetika političko dolazi do izražaja; prvenstveno putem estetskih i etičkih elemenata (na razini sadržaja i forme/stila).

Isto tako, kada govorimo o filmu i njegovom susretu s politikom, vidimo da mnogi autori imaju različita ili čak dijametralno suprotna mišljenja vezana za politiku i film. Također, kod mnogih autora vidimo razilaženje u onome što stavljaju kao primarni aspekt njihova proučavanja. No, ovaj rad se ne priklanja nijednom autoru više nego nekom drugom, već za cilj ima iznijeti različite perspektive kako bi se pokazala mnogostrukost i kompleksnost same srži političkoga filma, odnosno načina na koji film zadobiva i prenosi svoju političnost. Neki autori se fokusiraju na tehnološke probleme, neki na sadržajne, neki na društveno – ekonomske, a neki na probleme recepcije, ali, svakako se očituje jedna glavna nit. Skoro svaki teoretičar kada prilazi problemu filma uopće, susreće se i s problemom politike, tj. odnosa filma i političnosti. Stoga, iznošenjem raznih perspektiva želi se pokazati neprekidna i stalno promjenjiva veza filma i svih aspekta koji uvjetuju njegovu političnost. Ta relacija je višedimenzionalna i nijedan pristup ne treba shvatiti kao potpuno kriv ili ispravan, već kao nadopunu nekog drugoga uvida i drugog područja interesa. Također, ako uzmemo u obzir da niti sam film nikada nije jedna te ista stvar (razlike između filmova su toliko velike, da nekada kao jedinu sličnost između njih možemo navesti da su proizvodi, tj. djela koja se gledaju) onda problem značenja između filma i načina njegove političnosti postaje još veći. Svakako, ovaj rad za cilj ima odrediti horizont u kojem se kreću različita određenja problema političnosti filma i pokazati ih na primjerima političkih filmova

četvero autora, a ne pružiti konačnu definiciju onoga što je politički film. Jer, s obzirom da se filmovi i dalje snimaju i da će se dalje snimati, zapravo je nemoguće odrediti njegovu srž jednom zauvijek. Srž odnosa filma, pogotovo političkog filma i njegova odnosa sa samom tom politikom i ostalim aspektima političnog je u konstantnoj promjeni i određena je kontekstom. A, imajući u vidu da je film uvijek onakav kakav je snimljen i odrađen, ali da se njegova publika proteže kroz mnoge generacije, nikada ne možemo reći da je film u svojoj ukupnosti uvijek isti. On se mijenja s načinima na koje se čita, a tako se mijenja i njegova srž. Zato, donekle je opravdano reći da film uvijek nadilazi svoje početne uvijete i da se njegova kvaliteta (ponajviše kod filmova koje označavamo kao političke) očituje u tome koliko dobro odolijeva vremenu, tj. koliko dugo ostaje aktualan. Jer, politički film je aktualan onoliko koliko i politika s kojom je najuže povezan. I zato nema jednog bez drugog, ali ne može ih ni biti ukoliko se ne mijenjaju.

4.Film i politika

4.1.Film

Termin film i ono na što se on odnosi mogli bi označiti dvojako. U prvom smislu film označava tehnički proizvod koji je uvjetovan nizom naprava i tehničkih postupaka kojima nastaje. Također, zbog svoje prirode uključuje i aparate te tehnike za svoje prikazivanje, tj. za prikazivanje filmskih snimaka. Prema toj definiciji film iako označava određenu stvar, proizvod i/ili djelo, ipak ne možemo nazvati umjetničkim djelom ili umjetnošću zbog toga što film kao stvar koja se proizvodi i prikazuje može biti i sa svrhom drukčijom od one umjetničke. Recimo, u određenom smislu reklama ili propagandni filmski uradak ne moraju nužno imati umjetnički predznak. U tom širem smislu značenja film je tehnički proizvod koji prikazuje ono što se snimilo kamerom. Specifičnost filma je u tome što se kod njega, za razliku od nekih drugih medija ili umjetnosti (recimo romana), „materijal“ ili instrument kojima je stvaran direktno i neposredno očituje u samom proizvodu stvaranja; u samome filmskom djelu. (Peterlić, 1977.)

S druge strane, kako Peterlić navodi, film označava ideju. On nam kazuje da je u određenom smislu film (preciznije, ideja filma) postojao i prije mogućnosti njegova tehničkog

ostvarenja, odnosno, da je film kao ono što utjelovljuje pokret i prikazuje stvarnost i/ili sliku svijeta koja nam stalno izmiče postojao i mnogo ranije, tj. možda i od kada postoji čovječanstvo i njegova težnja da ovlada stvarnošću koja mu konstantno bježi, da zadrži stvarnost prije nego što sklizne u nepovratnu prošlost. U tom smislu film bi označavao izraz htijenja (koji postoji i u drugim umjetnostima) da se zadrži i zauvijek učini živim ono što po prirodnom zakonu nestaje. (Peterlić, 1977.) Na ovoj razini filma kao ideje, opet zapažamo da film ne označuje samo umjetnost, već mnogo širi spektar poput filmova koje snimaju roditelji kućnim, amaterskim kamerama kada imaju malu djecu ili kada su na obiteljskom putovanju. Tada, film ne označava svjesno planirani, uređeni uradak koji posjeduje scenarij, glumce te koji se tvori prema određenim načelima (recimo kadriranja, fokusa, montaže), nego više označava stvar koja čuva uspomene, koja štiti od propadanja i zaborava. U tom smislu Valentić označava i prirodu fotografije. Ta težnja za čuvanjem, osvjedočena u ideji filma, kao dodatak posjeduje posebice u samome filmu, ali i u fotografiji također i onu težnju za „mehaničkim“ reproduciranjem, imitiranjem i kopiranjem fizičke stvarnosti u kojoj postojimo. (Peterlić, 1977.)

Mogli bi reći da film kao umjetnost spaja ova dva određenja filma te im dodaje i onaj svjesni, autorski moment koji prije svega služi da se namjerno i svjesno, intencionalno, izrazi neka ideja ili poruka. Također, film kao umjetnost može i da postoji čisto radi sebe sama, čime se želi reći zbog ljepote, određene estetike, odnosno larpurlartistički.

Djelatnosti koje su uključene i vezane uz proizvodnju i eksploataciju filma nazivaju se kinematografija. Čine je tri osnovne djelatnosti: proizvodnja, distribucija i prikazivalaštvo – tzv. trojna podjela kinematografije. (Kinematografija – natuknica, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=31482>)

4.1.1.Što je film

Film kao riječ potječe od engl. *film* što od 11. st. znači kožica ili opna.

S razvojem fotografije riječ poprima posebno značenje već 1845., kada ju je kao naziv za fotografske materijale navodno prvi upotrijebio Englez John Thornthwaite, odnosno, poslije i s obzirom na film pretežito u značenju savitljive vrpce s prevlakom osjetljivom na svjetlost. Od 1896. riječ se odnosi i kao naziv za pojedino (filmsko) djelo, te kao naziv za (filmsku) umjetnost

i (filmsku) proizvodnju. U novije se vrijeme zapaža sve jača tendencija da se pojmom film označuje samo pojedino djelo ili da se riječju film posebice označava filmska umjetnost, a da se svi ostali oblici filmske djelatnosti obuhvaćaju pojmom kinematografija. (Film – natuknica, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=19597>)

Treba ponoviti definiciju filma koja je već ranije navedena. „Film je fotografski i fonografski zapis izvanjskoga svijeta.“ (Peterlić, 1977:32) No, također treba naglasiti da za film izvanjski svijet znači ono do čega mogu doprijeti njegovo „oko“ i „uho“. Time se želi reći da je film ipak vrsta iluzije koja nikada ne može prikazati onaj „objektivni“ svijet, jer prije svega, ne može zahvatiti svih pet osjetila, te zato jer (sve do relativno recentno) nije trodimenzionalan. Osim toga, Peterlić nam kazuje, oslanjajući se na teorije Arnheima da film nikada ne može biti istinski prikaz stvarnosti i zbog toga što zbiljski svijet može izmijeniti svojim mehaničkim, optičkim i rototehničkim postupcima, a i zbog toga što film svijet može vidjeti drukčije nego mi, recimo tako da prostor i vrijeme prikazuje na diskontinuiran način (to se dobro ogleda u odnosu fabule i sižea o čemu podrobno piše Vojković).

Sve to Peterlić naglašava kako bi nas upozorio na iluzionistički karakter filma. Jer, koliko god film sličio stvarnosti i koliko god da ju „realno“ prikazao i približio, on ipak ostaje nešto drugo od stvarnosti i to neovisno o tome radi li se o „pukom“ filmskom zapisu ili filmskim djelom kao umjetnošću. Iz svih tih razloga, često je veoma teško spoznati ideološki karakter filma, ili njegove ideološke implikacije te poruke. O tom će problemu više biti riječi u narednim poglavljima o političkom filmu.

Međutim, bez obzira na svoj iluzionistički karakter, film posjeduje moć da nam svijet prikaže na drugačiji način i to ne na način i s pozicije koja ne postoji (ili se smatra nepostojećom jer se ne nalazi izvan kinematografskog aparata), već s pozicije koja postoji, ali koja je tek vidljiva kroz i putem filma i zahvaljujući njegovim zakonitostima te prirodi. Tako u svojoj knjizi *Estetika filma* (1971.) Henri Agel navodi riječi Epsteina koje govore o ljepoti i mogućnostima filma: „Zahvaljujući konstrukciji, zahvaljujući svojim urođenim i nezamenljivim svojstvima, kinematograf predstavlja svet kao neprestani i svepokretni kontinuitet, povezaniji, tečniji i življi od neposrednog čulnog kontinuiteta.“ (Ažel, 1971:31) U tom smislu moguće je govoriti o filmu kao o onome što produbljuje čula, tj. osjetila i ono osjetilno.

Također, iako film u određenoj mjeri može zabilježiti „stvarnost“ ili „izvanjski svijet“ film ne može zabilježiti i direktno pokazati unutrašnji svijet i sadržaje svijesti. On na njih može samo ukazivati ili kako Peterlić kaže upozoravati. Film to čini na način da ih saopćava posebnim složenim postupcima koji nikada nisu na izravno zamjetljivoj razini filma, a može ih se razaznati ili shvatiti tek u posebnim vrlo složenim filmskim sklopovima. (Peterlić, 1977.)

Zbog toga, kao i zbog prethodno rečenog, opet valja ponoviti da film iz mnoštva razloga nikada nije neposredno, direktno i nedvosmisleno vezan sa stvarnošću. Oni se uvijek izmiču, ali se i nadopunjavaju. Njihov je odnos, ako to možemo reći – ambivalentan.

Kada govorimo o filmu kao umjetnosti onda je bitno naglasiti da se ništa u njemu ne odvija slučajno. Filmsko umjetničko djelo stvara se planski. Bordwell i Thompson veoma lijepo sažimaju osnovne crte tvorbe filma na primjeru Hitchcockova filma „Shadow of Doubt“ iz 1943. godine. Oni tamo navode kako je sve što se događa u filmu uvjetovano kontekstom. Napominju da je moguće pustiti i odgledati samo jednu sekvencu filma i nju proučavati, ali da je ipak nužno vidjeti tu sekvencu kao dio cjeline kako bi se ona ispravno shvatila i protumačila. Svaki film ima organizaciju koja njima upravlja, a nju nazivamo formom. Time da tu organizaciju nazivamo formom znači da film nije samo puko redanje/nizanje ili skup momenata, već da se radi o uzorku. Na primjeru „Shadow of Doubt“ pokazuju kako scena večere za stolom služi formalnoj funkciji i kako je ona bitna za daljnji razvoj priče. Oni također naglašavaju kako je od iznimne važnosti znanje o načini organizacije filmske priče kako bi mogli više cijeniti artistske mogućnosti filma. Nadalje, trebalo bi znati na koji su način dijelovi povezani kako bi se bolje razumjeli efekti koje organizacija dijelova proizvodi kod gledatelja. (Bordwell, Thompson, 2007.)

Pokušavajući odrediti što je to film i koji je to glavni element koji ga određuje i označava upravo kao film Prica u svom doktorskom radu pod naslovom „Film kao medij filozofskog mišljenja“ propituje prvenstveno odnos slike i kretanja. S obzirom da su analiza i argumenti koji je prate veoma opsežni i detaljni, ograničiti ćemo se na svojevrzni zaključak kojega izvlači, a to je da je ono zajedničko, esencijalno i stalno u svim filmovima neovisno o rodu, vrsti ili žanru upravo nizanje filmskih slika na ekranu. No, iako je to precizna definicija za ono što je film u svojoj osnovi, ipak nam malo govori o tome što bi to film mogao biti u kontekstu umjetnosti. Određenje koje bi više odgovaralo filmu kao umjetnosti također nam iznosi Prica. On kaže da je film stvaralačko djelo, inteligentni dizajn koji ima svoj kraj i početak. Film je ponovljiv i u pravilu

nepromjenjiv. Navodi da su ponovljivost i izvodljivost filma nužno povezani s tehničkim sustavom prikazivanja i fizičkim medijem bez kojih iskustvo filma postaje neostvarivo. No, ipak zaključuje da svi ovi esencijalni elementi filma nisu dovoljni za njegovo potpuno određenje. Film kao umjetničko djelo posjeduje nešto više, a to je autorova intencija. (Prica, 2014.) „Ključno je da umjetnikova intencija bude izražavanje smisla kroz određenu formu o sadržaju djela, a ne tek puko korištenje neke forme da bi se prenijela informacija kao primjerice u novinskom članku, filmskim novostima ili televizijskim vijestima.“ (Prica, 2014:40) Stoga, da bi odredili film, između ostalog, kao umjetničko djelo i da bi ga mogli razlikovati kao umjetničko djelo od onoga koje to nije, nužno je osim povijesti i teorije umjetnosti te tehničkog „života“ filma uzeti u obzir i umjetnikovu intenciju. Upravo ta umjetnička intencija koju u ovome radu stavljamo usporedo poetike ono je što će biti važno za analizu predstavljanja političkog u filmu.

Kada smo govorili o odnosu politike i filma te pokušali odrediti bit, odnosno srž filma kroz njihovu međusobnu relaciju, nismo spomenuli ovaj važan aspekt bez kojega ne postoji ni film, niti politika. Taj aspekt je autorova intencija. Kako Prica naglašava autorova intencije je ta koja cjelokupnom odnosu daje smisao. Film stupa u odnos s političnošću putem autorova uobličavanja njihova odnosa. To je ono što i Mazierska želi reći kada pravi razliku između opozicijskih i konformističkih filmova. Ali, i Krivak autorsku volju, smještenu i vidljivu u njegovoj poetici uzima kao ključan faktor razumijevanja kako samoga filma, tako i njegova odnosa sa svim ostalim elementima koji ga određuju. Susret filma i politike je uvijek i namjeran, planiran susret, a ne samo ideologiziran ili nesvjestan i zato je jedan dio njegove srži i način na koji film manifestira političko, a to jedino može autorovom rukom i glavom, odnosno. putem njegove volje.

4.1.2. Filmske vrste i rodovi

Kada govorimo o filmskoj umjetnosti (što ne znači isto što i film kao umjetnost/umjetničko djelo) onda možemo filmske uratke podijeliti na vrste, rodove i žanrove. Dakako, ta tipografija nikako ne iscrpljuje sve ono što jedan film može biti, jer se često događa da određeni filmovi transcendiraju klasifikacijske oznake i spadaju u više kategorija odjednom ili ih potpuno nadilaze. Međutim, određena klasifikacija filmova je korisna i ovdje ćemo izložiti nekoliko temeljnih načina podjele filmova. Prvenstveno će biti bazirana na knjizi Nikice Gilića *Filmske vrste i rodovi* (2007.) u kojoj se pozabavio pitanjem klasifikacije filmova te je također temi pristupio polemički i osvrnuo se na neke temeljne probleme koji prate određivanje filmova općenito.

S obzirom da je tema ovoga rada politički film, trebalo bi odmah na početku zamijetiti da Gilić u svojoj knjizi skoro uopće ne spominje politički film kao takav i ne dodaje mu neko posebno, tj. istaknuto mjesto. Kada govori o filmskim žanrovima nigdje se ne spominje politički film kao zasebni žanr, već se političko između redaka pojavljuje kao nit koja prožima mnoge filmove. Najbliže gdje se spominje riječ političko je u obliku političke drame koja je stavljena uz bok socijalne drame. Isto tako, političko se spominje kao ono što povezuje filmove crnačke, feminističke ili homoseksualne tematike, s tim da ti filmovi ipak u svojem određenju žanra ne preuzimaju naziv politički. (Gilić, 2007.) No, već samim tim uvidom možemo zaključiti da politički film kao žanr nije potpuno priznat te da se političko više javlja kao okosnica i namjera filma, nego što bi politika prikazana u filmu služila kao određenje za filmski žanr, naravno još manje za vrstu ili rod. Ono što političko u filmu na neki način specifičnim je to što se ono može javiti u bilo kojem filmskom rodu, vrsti pa i žanru. Stoga, na neki način bilo bi opravdano tvrditi da je politički element film onaj koji uvijek nadilazi neko „općenitije“ određenje filma. Nije li sasvim opravdano smatrati film poput „Borata“ (L. Charles, 2006.) političkim filmom, iako je „zapravo“ riječ o dugometražnom, igranom filmu koji svojim prevladavajućim žanrovskim određenjem spada u komediju? Također, ukoliko se dotaknemo autora koji će se kasnije u radu analizirati; Eisensteina, Riefenstahl, Bellocchia te Loacha, nije li sasvim očito da njihovi filmovi, iako potpuno politički, mogu biti žanrovski određeni kao revolucionarni, propagandni, socijalni, dramski, povijesni, art-film, itd? Upravo je zato zanimljivo proučavati politički film, odnosno načine na koje se političko javlja u filmu, jer, kako možemo vidjeti, ne postoji neki univerzalni način i/ili recept po kojemu se politički film može stvoriti i prepoznati. Političko u filmu stoga funkcionira kao nit koja djeluje preko svih elemenata u filmu i koji se ne može nikada prikazati na isti način. Političko ne samo da je skriveno u sadržaju filma, već u njegovoj formi, tj. stilu. Svi zasebni elementi koji konstituiraju jedan film kao film (bez obzira radilo se o umjetničkom filmu ili recimo „čisto“ dokumentarnom) sudjeluju zajedno kako bi se na određeni način političko prikazalo unutar njega.

Da se dotaknemo jednoga od najbitnijih elemenata koji se pojavljuje kroz cijeli filmski uradak i koji ga u najvećoj mjeri određuje, a to je montaža. Montaža kao tehnički način uređivanja snimljenog materijala uvelike dopušta autoru slobodu i način ekspresije. Robert Stam u knjizi *Teorija filma* (2019.) prikazuje nam cijeli povijesni razvoj teorije filma i njegovog shvaćanja. Tako u poglavlju „Sovjetski teoretičari montaže“ ističe, između ostalog, i misli Eisensteina. „Unatoč

raznolikosti njihovih filmskih stilova – u rasponu od Pudovkinove pragmatične jasnoće do Ejzenštejnove epsko-operne gustoće – svi ti teoretičari isticali su montažu kao osnovu filmske poetike.“ (Stam, 2019:40) Eistenstein, Pudovkin i Aleksandrov smatrali su da je montaža aksiom na kojemu je izgrađena svjetska kultura filma. Montaža označava montiranje filma, odnosno uređivanje kadrova po određenim načelima, no prvenstveno prema svojim željama kako bi proizveli određeni učinak. Ukratko, montaža određuje i diktira film, ono što on prikazuje te način kako film to želi prikazati. Sovjetski teoretičari (koji su ujedno i filmaši, recimo Eisenstein) smatraju da montaža daje život i sjaj mrtvoj te gruboj materiji kadra. Stam njih smatra strukturalistima jer su također smatrali da filmski kadar nema intrinzično značenje sam po sebi, nego ga tek zadobiva smještanjem u montažnu strukturu. U tom smislu kadar stječe značenje samo relacijski, kada je stavljen u odnos kao dio većeg sustava. (Stam, 2019.)

No, da se vratimo Gilićevoj knjizi i za početak izložimo temeljne podjele filma i ukratko ih obrazložimo.

Kako film, u određenoj mjeri možemo smatrati zapisom zbilje ili fizičke realnosti, to znači da on tada zauzima određeno stajalište naspram nje. U tom pogledu možemo govoriti o podjeli filmova na razne vrste, rodove i žanrove. Kako smo se žanrova maloprije dotaknuli, sada će biti izloženo malo više o vrstama i rodovima.

Nikica Gilić o zaključku svoje knjige *Filmske vrste i rodovi* polazi od koncepcije da su dokumentarni, igrani i eksperimentalni film pravi filmski rodovi, dok animirani film, televizija i sve ostale vrste digitalnih medija ne mogu biti smatrani temeljnih filmskim tipovima, odnosno rodovima. Oni mogu također biti razvijeni kao umjetnost i u njima može do izražaja doći umjetnička komunikacija, ali se ipak ne mogu smatrati istinskim filmskim medijem, a pogotovo ne umjetničkim filmskim medijem. Gilić nas također upozorava kako niti jedna oznaka filma (bilo da se radi o određenju filma kao određenog roda, vrste, žanra ili drugo) nije ultimativna i isključiva, već da film osim što može pripadati sustavu umjetnosti (koja nužno ne garantira njegovu vrijednost) može pripadati i raznim drugim sustavima kao što su pravni, gospodarski ili politički. (Gilić, 2007.)

Osnovna podjela filmskih rodova po Giliću je ona na igrani film, dokumentarni film i eksperimentalni film. Iako i u samim tipovima filmskih rodova postoje značajne razlike koja nam trenutno visu od najveće važnosti ukratko će biti istaknute temeljne odlike svakog od tipova.

Igrani film prije svega određuje fikcionalnost te stvaranje izmišljenog svijeta koji se prema našem odnosu tek kao prema jednom od mogućih svjetova. Dokumentarni film se najčešće definira kao onaj koji referira na izvanfilmsku zbilju. Eksperimentalni film u prvom redu tematizira svoju filmičnost, najčešće pripada sustavu umjetnosti i naglašava te izražava autorovu osobnost.

Filmska vrsta (te žanr koji se odnosi i na druga umjetnička polja) nije temeljna klasifikacijska kategorija kao što je to (filmski) rod. Dvije temeljne filmske vrste su cjelovečernji, odnosno dugometražni film te kratkometražni, odnosno kratki film. Također postoje i dvije srodne vrste filmski serijal te filmska serija. Gilić naglašava kako filmske vrste nisu toliko problematične kategorija kao što su to filmski rod i filmski žanr koji se mnogo češće preklapaju i nadilaze kruto obilježje samo jedne od kategorija. „Upravo su, međutim, filmovi smješteni na granicama vrsta i rodova, ili filmovi u kojima se ta granica tematizira – poput *Zeliga Woodya Allena* iz 1983. godine ili *Bez sunca (Sans Soleil)* Chrisa Markera iz 1982. – često ponajbolji poticaji za najrazličitije vrste teorijskih rasprava...“ (Gilić, 2007:9)

Politički film, s obzirom da nužno ne mora odgovarati niti jednoj od navedenih odrednica filmske umjetnosti ili da se može ostvariti unutar svake od rodova, vrsta i žanrova nudi neiscrpan poticaj na proučavanje. Politički film, odnosno političnost nekoga filma koja se u njemu javlja kao svjesno izraženi „entitet“ ili aspekt utoliko je zanimljiviji što transcendiraju svako moguće kruto određenje.

4.2. Politički film – ka određenju

Koliko god to čudno možda zvučalo, odrediti što je to točno politički film uopće nije lako i jednostavno. Ne samo da nailazimo na poteškoće prilikom pokušaja definiranja toga što je politički film, već i kada se zapitamo postoji li uopće politički film. Odgovor je donekle dvojak. S jedne strane definitivno možemo prepoznati sličnosti koje povezuju filmove koje bi naveli za političke. S druge strane, ne postoji niti jedan čvrsti, odnosno općeprihvaćeni kriterij koji bi nam rekao što je to ili možemo li neki film uopće smatrati političkim. Polazište ovoga rada je da postoje politički filmovi, a glavna je namjera da se pokuša analizirati i iznijeti na temelju čega, odnosno na koje načine se političko javlja u filmu, te s obzirom na intenzitet njegove prikaza (stavljanja – u – djelo) odgovoriti može li se jedan takav film zatim odrediti kao politički.

S obzirom da ne postoji neki opći konsenzus, ovdje ćemo izložiti ideje raznih autora vezane za politiku i film, odnosno za ono što bismo mogli nazvati „politički film“. Prije svega, bitno je još jednom napomenuti da se „sintagma“ politički film baš često ili uopće ne javlja u klasifikaciji filmskih djela na žanrove. Politički film, u užem značenju riječi (jer smo također naveli, da je film kao „stvar“, tj. tehnički proizvod već sam po sebi uvijek političan, a također to se odnosi i na svaki film kao umjetnost te i na film kao umjetničko djelo. Recimo, iako se Tarkovski najčešće ne uzima kao autor filmova političke tematike, ili recimo Rohmer kako to u članku piše L. Godmer, ipak u njima definitivno možemo pronaći neke političke implikacije, a da ne govorimo kada se u obzir uzme i prikazivanje te recepcija djela koji su neizostavni dijelovi svakoga filma, kao i kinematografije u cijelosti), bi stoga bolje bilo odrediti kao tip filma, odnosno film čija je glavna značajka, ali i funkcija da se s konkretnim ciljem, svrhom i intencijom obraća publici po pitanju društvenih pitanja, pritom od njih zahtijevajući neku vrstu reakcije (bilo u vidu djelovanja, ili refleksije) na izloženu temu, tj. problematiku. O podjeli filmova na „konformističke“ te „obilježene političke filmove“ s obzirom na tretiranje pitanja političkog kasnije ćemo se osvrnuti na fantastičan esej E. Mazierske.

Politički film, ili šire – politička kinematografija (s obzirom na nemogućnost doslovnog prijevoda engleske i francuske riječi „cinema“ kao različite od „film“) stoga bi označavao one filmske uratke koji portretiraju sadašnje, prošle, pa čak i buduće događaje i/ili društvene prilike kroz optiku autora ili određene skupine kako bi se ostavio određeni (najčešće angažirajući) utisak na gledatelja, odnosno publiku. Kako smo ranije napomenuli, politički film može postojati u svakoj vrsti filmskoga roda ili vrste, te njegova politička bit može biti prikazana i unutar bilo kojega filmskog žanra. Neki od primjera filmova koji opravdano nose naziv politički, a svrstavaju se u sasvim druge žanrove te ih prožima potpuno drugačiji stil su: „Moderna vremena“ „C. Chaplina iz 1936. koji spada u komediju, „Noć i magla“ A. Resnaisa iz 1955. koji je kratki dokumentarni film, ili „Krstarica Potemkin“ S. Eisensteina iz 1925. koji je nijemi, igrani film koji obrađuje istinite povijesne događaje. Iako vrstom, rodnom te žanrom različiti, svi ovi filmovi dijele tu istu nit političkoga i koja ih najdublje određuje kao političke filmove, iako svaki od njih problemu političkoga i načinu njegova prikaza pristupa potpuno drugačije.

„Svi filmovi su politički, no filmovi nisu svi politički na jednak način.“ (Wayne, 2001:1)
Ovim riječima otvara svoju knjigu M. Wayne *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*

(2001.). On nam u nastavku govori da prvi dio ove odredbe – da su svi filmovi politički – nije sam po sebi toliko problematičan. Problematičan je drugi dio, odnosno kada se zapitamo što konstituira politički film. Iako se Wayne prvenstveno bavi takozvanom „*Third Cinema*“ o kojoj u ovome radu neće biti riječi, njegovo određenje toga što je politički film nam je itekako od koristi. On svoje određenje stavlja na stranu onoga oporbenog, subverzivnog, ukratko – onoga koje nije na vlasti. Filmovi koje Wayne obrađuje, ujedno i karakterizira kao filmove koji se dotiču pitanja nejednakog pristupa i distribucije kako materijalnih, tako i kulturnih dobara, odnosno resursa. Neovisno radi li se o filmskoj umjetnosti, ili bilo kojoj drugoj vrsti, njegova opaska da „ono što se računa kao političko, uistinu je političko pitanje“ (Wayne, 2001:1) je od velike važnosti, a pogotovo ako uzmemo u obzir ideološke implikacije filmova, a pogotovo ideološku funkciju koju svaki film zauzima i ostvaruje. Wayne uzima kinematografiju i filmove ne samo kao umjetnička djela, već i kao silu koja može utjecati na društvenu zbilju. Ona je samo jedan od vidova borbe i tako uzeta, funkcija kinematografije nije samo u tome da iskaže političko, nego da direktno sudjeluje u procesima kulturalne i socijalne emancipacije. Također, ukoliko kinematografija želi potpuno sudjelovati u procesima promjene, ona mora političko inkorporirati u načine svoje proizvodnje i recepcije, a ne samo u filmsko djelo na razini sadržaja i forme. (Wayne, 2001.)

Ove riječi mogu se povezati s tezom McLuhana o filmu kao vrućem mediju, jer Wayne naglašava važnost sudjelovanja i važnost inkorporacije političkog u načine proizvodnje i recepcije, a McLuhanova teza koja ne pušta mnogo prostora optimizmu, tj. nekoj borbi protiv prirode medija po njegovu shvaćanju ovdje se može nadopuniti Wayneovim razmišljanjem koje unosi element subverzije. Koliko god se nekada činilo nešto neprobojnim, poput ideoloških, financijskih ili drugih aspekata koji utječu na političnost filma, ipak uvijek ima prostora da se iz nekoga ugla subverzivno potkopa neki aspekt za koji smatramo da nas koči ili ograničava. Tako nešto upravo Žižek uočava kod Hitchcocka i zbog toga ga često koristi u svojim analizama, a o tome će više biti riječi nešto kasnije.

Na sličan način problemu filma i njegova politička aspekta prilaze Zimmer i Leggett. Oni naglašavaju da su svi filmovi prvo postoje kao proizvod, kao roba koja je uljepšana prema točnim pravilima industrijske proizvodnje. No, taj proizvod (film) je ipak ideološke prirode. Jer, nema filma koji je potpuno nevin; filma bez nekog političkog nagnuća. Na neki način, oni smatraju film

kao proizvod kojim oni na vlasti kontroliraju mase i stoga žele prikriti onu (vanjsku) ideološku razinu filma na način da ga proizvedu kao lijepi proizvod. (Zimmer i Leggett, 1974.)

Možemo vidjeti da svaki film osim što je političan, makar na svojoj vanjskoj ideološkoj razini, odgovara određenog vremenu te se s obzirom na njega razvija i odgovara mu. Na taj način, film može biti politički u onom širem smislu gdje služi kao proizvod za „kontrolu“ masa ili čisto radi puke zarade te može biti politički u onom užem smislu gdje svoju političnost stavlja u prvi plan, najčešće u vidu svoje oporbenosti vladajućim strukturama, institucijama te njihovim vrijednostima i ideologijama. U svakom slučaju „opravdano je tvrditi da se na različitim točkama u povijesti; priče, teme, vrijednosti ili „slikovnost“ žanra harmoniziraju sa stavovima publike.“ (Bordwell i Thompson, 2007:327)

Kada analizira pojavu mnogih „malih kinematografija“ polovicom 60 – ih godina 20. stoljeća čija je velika odlika angažirana politička obojenost, Krivak navodi da je ta međusobna povezanost uvjetovana društveno – povijesnim faktorima. Socijalne okolnosti su te koje presudno određuju tu pojavu. Jedan od tih uvjeta koji je zadao pravac kinematografiji i njenom sve većem tematiziranju političkog bila je i pojava televizije, prvenstveno njeno reportažno prikazivanje političkih događanja. Dakako, to skretanje prema okupiranošću političkom tematikom razgranalo se na mnogo međusobno neovisnih usmjerenja. (Krivak, 2009.) Tu možemo vidjeti da se političko u jednu ruku nameće kao tema uvjetovana društveno-povijesnim kretanjima, a s druge strane vidimo da svaki autor i svaka kinematografija problemu političkoga pristupaju drugačije i iskazuju ju različitim sredstvima i tehnikama (snimanja, uređivanja). Također, javlja se i problem ideologije. Nekada nije lako odrediti koja je glavna, odnosno eksplicitna namjera filma.

„Ipak, ostaje očigledno da u mnogim filmovima tog razdoblja, kako novih i mladih kinematografija, tako i najvećih europskih – posebice u talijanskoj i francuskoj, zatim britanskoj te konačno u njemačkoj – kada se, naizgled, čini da likovi i događaji u filmu nisu izravno ocrtani kao politički, cjelokupnim se ozračjem te stajalištem i djelovanjem likova probija određeno političko okružje.“ (Krivak, 2009:14)

S pitanjem ideologije i načina prezentacije političkoga u filmu morali bi se, makar samo nakratko, dotaknuti i Žižeka. Naime, iako se rad fokusira na one filmove koji su politički neskriveno, tj. otvoreno, bitno je napomenuti i ukratko obrazložiti filmove koji mogu biti politički na drugačiji način; suptilno, ili da iskoristimo Žižekovu sintagmu „sublimno“, tj. kao „sublimni

objekti ideologije“. Kod Žižeka „sublimni objekt ideologije“ predstavlja jezgru stvarnoga, onoga što se u životu i umjetnosti projicira kao atribut koji nedostaje u subjektu. S obzirom da Žižek nastavlja tradiciju Lacana i marksizma, onda je razumljivo da je jedan od središnjih kategorija proučavanja onaj želje. S obzirom da je „intrinzično svojstvo filma to da potiče identifikaciju u većoj mjeri nego bilo koja druga umjetnost ili medij.“ (Vojković, 2008:60) ne čudi nas da film može funkcionirati kao izrazito dobar ideološki aparat i pomoću svojih prikaza određenih sadržaja prouzrokovati u nama određene želje. Primjerice, iako otvoreno politički, „Trijumf volje“ L. Riefenstahl iz 1934. je prije svega propagandni film, koji za cilj publici ima pokazati svoj predmet na izrazito jednosmjernan/jednoman način.

U tom smislu, politički film koji više skriva svoju ideologiju mogli bi nazvati i ne-polemičkim filmom. Iz istih razloga, premda pitanje političkoga kod Žižeka leži u mnogim stvarima kojih se u ovome radu nećemo dotaknuti, Žižek posvećuje veliku pozornost filmskom označitelju. On se referira na komercijalne holivudske filmove koji otvaraju praznine i pukotine u svojem iluzionizmu. Na ovome mjestu dolazi njegovo zanimanje Hitchcockom kojega vidi kao „subverzivnog redatelja“. Žižeka zanimaju redatelji koji „narušavaju“ protokole, umjesto onih koji ih ruše. Mogli bi reći da je poigravanje s načinima osvjetljavanja ideologije je ono što ga privlači i što je zapravo izuzetno bitno. Ono što ga zanima kod Hitchcocka je to da nam on ne pokazuje istinu, nego što se Hitchcock služi specifično filmskih postupcima, poput subjektivnog pratećeg kadra, kako bi pokazao fikcionalnost te konstruiranost same filmske istine u koju nas je sam uvjerio da vjerujemo. (Stam, 2019.) Mogli bi reći, da je područje Žižekova zanimanja, svaki onaj skriveni dio da ideologija, a samim time i politika, progovaraju bez da mi to primjećujemo. Najveći uspjeh ideologije je kada mislimo da smo sami nešto odabrali ili napravili, a dok smo zapravo bili pod njenim utjecajem. S obzirom na ta pitanja, film je izuzetno problematična stvar.

Holtmeier u svom eseju naslovljenom *The Modern Political Cinema: From Third Cinema to Contemporary Networked Biopolitics* (2016.) problemu politike i filma pristupa s pozicije koja propituje formaciju i transformaciju subjektivnost u političkoj kinematografiji. Jedan od ključnih filmova koje koristi u svojoj analizi je „Bitka za Alžir“ G. Pontecorva iz 1966.godine, a najvažnija stvar koju tim filmom želi ocrtati u kontekstu političkoga filma je nužnost (subjektova) „postajanja političkim“. Dakako, cilj eseja je i pokazati kako se s obzirom na povijesno-društveni kontekst javljaju drugačiji zahtjevi za načinima prikazivanja političkoga unutar filma. On se u svojoj analizi

najviše oslanja na Deleuzeove knjige o filmu (kojih se u ovome radu nećemo doticati radi njihove opsežnosti, kompleksnosti, ali i načina obrade teme koja odstupa od onoga što je u primarnom fokusu ovoga rada), prvenstveno na razliku između načina na koji se filmovi prije 2. svjetskog rata i oni nakon „izražavaju“. Naime, prema Deleuzeu filmove prije Drugog svjetskog rata odlikuje slika-pokret, a one nakon slika-vrijeme. To je glavna distinkcija između filmova i načina njihova stavljanja-u-djelo. Govoreći o subjektivizaciji Holtmeier preko Deleuzea naglašava kako u klasičnoj kinematografiji postoje ljudi (iako u položaju potisnutih, otuđenih, itd.) dok u modernoj kinematografiji ljudi ne postoje, nego se tek trebaju izmisliti. I upravo taj proces „izmišljanja samih sebe“ ono je što je za Holtmeiera važno kada se govori o političkom filmu te odnosu filma i njegova političkoga aspekta.

„Ukoliko subjekti političkog filma nisu unaprijed zamišljeni, kao Alžirci iz Bitke za Alžir koji odolijevaju silama kolonizacije ili migrantski radnici iz Barren Lives koji stružu po osušenoj zemlji, onda ih film aktivno mora konstruirati od materijala koje je pružila povijest, kultura i sam film. Taj akt je nužno političan zato jer film čineći to polaže pravo na političku zbilju...“ (Holtmeier, 2016:305/306)

O važnosti „nositelja“ političkoga unutar filma govori i Mazierska. Ona navodi tri važne stavke koje se odnose na političke filmove. Prije svega, naglašava da bi protagonisti trebali biti u centru svake diskusije o političkom filmu. To je bitno zbog toga što kada odredimo tko je protagonist tek onda možemo mnogo toga saznati o realnosti koju nam film prezentira te politički stav redatelja/autora. Drugo, nastavljajući na Marxovu teoriju baze i nadgradnje, Mazierska nam skreće pažnju na važnost uloge koju politika produkcije ima na sam film. Preciznije, filmovi se ne mogu odijeliti od politike njihove produkcije, oni su integralni dio. I treće, navodi nas da promislimo o važnosti našeg gledanja, jer koliko god nam se neke stvari činile čisto teorijske i nerazumljive, ipak ih ne bi trebali samo odbaciti i zaključiti da mi kao gledatelji možemo doprijeti do svega što film stavlja ispred nas. (Mazierska, 2014.)

Veoma je teško odrediti što je to točno politički film i kako bi on trebao izgledati. Također, neke filmove je lakše prepoznati kao nosioce političkoga, dok je neke teže, a razlozi za to mogu biti višestruki. No, bez obzira na način prikaza, film u cjelini, kao stvar, proizvod, umjetničko djelo nikada ne može pobjeći političkom bilo u užem ili širem smislu. Stoga, kako piše Jane Schoenbrun u svome članku naslovljenom *All Movies are Political Movies. We Need to Do Better* (2016.)

polazeći od premise da su svi filmovi iz raznih razloga politički i stoga zahtijevajući promišljanje nužne etičnosti vezane za kreaciju filmova:

„Moramo se prisjetiti da je bez obzira na produkcijsku kompaniju, distributera ili studio u kojemu radimo, bez obzira koliko film bio skup, bez obzira na demografiju do koje želimo doprijeti, svaki film politički iskaz. Svaki film predstavlja skup vrijednosti i te vrijednosti plasira u društvo.“ (Schoenbrun, <https://filmmakermagazine.com/100531-all-movies-are-political-movies-we-need-to-do-better/>)

Vidimo da razni autori prilaze problemu politike iz drugih uglova i s drugim ciljem. Međutim, raznovrsnost pogleda nam rasvjetljuje još jedan veliki problem o kojem će nešto kasnije biti više riječi. Taj problem je same politike, jer politički film je problematičan koliko i sama politika, a kako neki film, makar i politički nema samo jednu politiku kojom se bavi ili koja na njega utječe, važno je najprije promisliti i o samoj politici i u kojem se kontekstu ona javlja i s kojeg se stajališta o njoj raspravlja. Bitan je pristup kako i samoga autora koji se očituje u stilskim načinima odrade teme, tako i pristup teoretičara koji proučavaju filmove te odnose filma i politike. Za početak, svijest da postoje mnogi elementi koji utječu jedni na druge je ključan faktor u pristupu proučavanja političkoga filma. Nadalje, određenje same politike u prvome planu je ono što nam „otključava“ razumijevanje političkih filmova, jer nije svaka politika koja utječe na film s njim u takvom odnosu da bi odmah mogli reći da se radi o političkom filmu. Film i politika se konstantno i na svakom koraku susreću, no to ne čini neki film političkim. Kako je i sam cilj rada vidjeti kako dolazi do toga da neki film možemo smatrati političkim, poslije ćemo osim konkretnih primjera četvorice redatelja vidjeti i tri osnova aspekta kroz koje se političko javlja u samome filmu kao umjetničkom djelu, i zbog čega tek putem njihova posredovanja film postaje u pravom, odnosno direktnom smislu politički.

4.2.1. Političko i/u film(u)

Koncept „političke kinematografije“, odnosno „političkoga filma“ je teško precizno odrediti. Mazierska u svom eseju „Marking Political Cinema“ polazi od ove konstatacije, a zatim pokušava pobliže odrediti što je to politički film i kako uopće možemo razlikovati filmove s obzirom na njihovu političnost. Druga važna stavka u ovoj analizi je i povijesni kontekst koji je

neodvojiv od proizvodnje filmskoga djela, a koji Mazierska također uključuje u svoju studiju. Ovdje ćemo izložiti glavne misli njenoga eseja kako bi pobliže odredili odnos filma i politike.

Tvrđnja koja se danas često ponavlja je ta da su svi filmovi politički. Ta tvrdnja, prema Mazierskoj, vuče svoje korijenje od Marxa i njegova zapažanja da svi kulturalni proizvodi zrcale uvjete svoje proizvodnje, kako materijalne tako i one ideološke, te od Wittgensteina i poststrukturalističke misli koji tvrde da jezik ne samo što prikazuje svijet, već ga i stvara. Stoga, tvrdnja da su svi filmovi politički može se uzeti kao takva zbog toga što svi filmovi, bilo namjerno ili slučajno, prihvaćaju ili odbijaju neki određeni pogled na svijet.

Iz tih razloga, Mazierska se poziva na Godarda te kako je već ranije u radu navedeno, ona se slaže s njegovom tvrdnjom iz „militantnog perioda“ da političke filmove treba raditi „politički“ na način da se rade samo-refleksivno, da u sebi otkrivaju načine svoje proizvodnje te da direktno ulaze u dijalog s publikom. Na taj način Godard nastavlja putem kojega je već ranije utabala sovjetska revolucionarna kinematografija. (Mazierska, 2014.)

U svom kratkom „zapisu“ *Towards a Political Cinema* (1986.) Godard osvrćući se na Sovjetsku kinematografiju zapaža da možemo primijetiti dvije glavne struje unutar nje. Kinematografija „poticanja“ i kinematografija „revolucije“. Prva je obilježena statičnošću, dok je druga obilježena dinamikom. Prvu karakterizira to da ekspresija nadvladava sadržaj, dok je u drugoj (revolucionarnoj) obratno; sadržaj nadvladava ekspresiju. (Godard, 1986.)

Nadalje, određujući politički film, Mazierska se poziva na Adorna i Deleuzea te na njihove uvide o kulturnoj industriji (Adorno) te „manjinskom“ kao glasu koji se opire hegemonijskim strukturama Zapada (Deleuze). Za Adorna cilj političke umjetnosti je da potkopa kulturalnu hegemoniju propagiranu od strane kulturne industrije. Stoga, za Adorna svaka politička umjetnost mora biti opozicijska; mora stupati u borbu s dominantnim pogledima na svijet. Važno je napomenuti da iako se Adornova analiza prije svega odnosila na kapitalistički Zapad, također je validna i u slučaju Sovjetske države koja se nakon kratkoga revolucionarnoga perioda u umjetnosti i kulturi, također okrenula prema proizvodnji i širenju masovne socijalističke kulture, također putem svoje kulturne industrije.

Ono što Mazierska predlaže nakon bavljenja navedenim autorima je podjela političkih filmova na konformističke i opozicijske te na obilježene i neobilježene. Konformistički filmovi

prihvaćaju status quo, dok ga opozicijski filmovi odbijaju. S druge strane, filmovi označeni kao obilježeni politički filmovi prepoznaju se po tome što voljno otkrivaju za što se zalažu i kojoj politici ili političkoj ideji služe, dok oni filmovi označeni kao neobilježeni preferiraju sakriti ove stvari koje obilježeni pokazuju. Dakako, ovi modeli podjele filmova na konformističke – opozicijske te na obilježene – neobilježene su idealni modeli te nikako ne mogu u potpunosti ocrtati kompleksnu zbilju političke kinematografije. (Mazierska, 2014.)

U diskusijama o političkom filmu najčešće se opozicijski i obilježeni filmovi smatraju političkima. Također, najčešće se politički film izjednačuje s „ljevičarskim“, „marksističkim“, „revolucionarnim“. Nadalje, Mazierska nam govori da se političko obilježavanje filma može događati na tri razine: proizvodnji, tekstu te distribuciji i prikazivanju. Te razine su povezane, slično kao Marxova topologija baze i nadgradnje, no uz veću razinu mobilnosti, tj., manje deterministički. Filmovi koji portretiraju direktne i veoma jasne političke poruke najčešće se nazivaju „političkom propagandom“, a pogotovo zbog razloga što su naručeni od strane određenih političkih aktera, od vlade ili političkih stranaka. To je slučaj i s dva filma koja ćemo obrađivati u ovome radu, a to su „Krstarica Potemkin“ S. Eisensteina te „Trijumf volje“ L. Riefenstahl. Ujedno, to su možda i dva najpoznatija filma koja se mogu odrediti bez zadržke kao politički.

Traženje političkih poruka najčešće se odvija nad filmovima koji prikazuju specifične političke događaje, ratove i revolucije, nego li što se te iste poruke traže kod filmova koji prikazuju svakodnevni život običnih ljudi u mirnodopskim vremenima. (Mazierska, 2014.)

Dobar pokazatelj je upravo i analiza Godmera koji pronalazi politiku u filmovima E. Rohmera koji se ne smatra političkim autorom. Upravo nastavlajući na prethodno spomenuto prepoznavanje nekih filmova kao političkih, a drugih kojima politika nije središnja i eksplicitna tema, kao onih koji se najčešće stoga ne prepoznaju kao politički, analiza nekih aspekata Rohmerova filma „Dečko moje djevojke“ dobro pokazuje kako se politika „skriva između redaka“. Naime, film prikazuje na optimistični način novi, utopijski futuristički grad. Poanta toga grada bila je da se izumi nova životna sredina za „baby boomere“. Likovi u filmu pripadaju obrazovanoj srednjoj klasi koja posjeduje „moderne“ društveno-profesionalne karakteristike. (Godmer, 2010.) Iako je film kategoriziran kao komedija, on je mnogo više od toga. Od nagovještava i prikazuje jedan novi svijet, jedno drugačije životno, društveno te ekonomsko okruženje. Sam fokus na arhitekturu je mnogo više od samog prikaza prostora, jer prostor sam po sebi oblikuje norme,

vrijednosti, životni stil, pa čak i mentalna, tj. psihološka stanja koja ljudi proživljavaju živeći na određenim mjestima. Samo okružje definira odnos privatne i javne sfere, odnose među ljudima te načine međusobne komunikacije. Stoga, jedan film koji naizgled djeluje opušten, „naivan“, smiješan, nam s druge strane otkriva sasvim definirano političko okružje koje želi na suptilan način prikazati.

Jedna, također veoma bitna stvar u prepoznavanju filma kao političkoga je i način njegova prikaza, odnosno mjesta i vremena gdje se prikazuje. Na primjer, publika će filmove koji se prikazuju na raznim festivalima posvećenim političkim pitanjima, recimo ratu, pravima žena, borbi za neovisnost nekih etničkih skupina, unaprijed pristupiti politički, odnosno način njihove prezentacije će uvjetovati kako će publika prihvatiti i kako će reagirati na film. Na ovom mjestu javlja se pitanje koliko je efektivno to da autori obilježavaju svoje filmove kao „direktno“ političke. Recimo Godard ili redatelji koji pripadaju „Trećoj kinematografiji – Third Cinema“ kao što su Rocha i Sembene žele biti politički na sve tri razine: i proizvodnje, i teksta, i distribucije. S obzirom da bi ideal političke kinematografije bio da utječe na izvanjsku realnost te na odnos individue i zajednice; a isto tako s obzirom na to da je obilježavanje filma kao političkog uvijek povijesno i kulturalno specifično, može se dogoditi da u nekim drugim vremenima takvi filmovi postanu zaboravljeni ili nebitni. To se događa jer ono što su u svoje vrijeme prikazivali i što je bilo od velike važnosti, protekom vremena je postalo politički nerelevantno ili suvišno. S druge strane, događa se da su neki filmovi koji u svoje doba nisu bili shvaćeni ni prihvaćeni kao politički protekom vremena postali politički relevantni i zanimljivi. (Mazierska, 2014.)

Slično kao što Krivak piše da je došlo do dezintegracije politike u desetljećima nakon Svibnja 1968., a pogotovo nakon 80 – ih i 90- ih godina 20. stoljeća i prevlašću neoliberalnog kapitalizma i Mazierska nas upozorava na tu činjenicu. Naime, iako se u tom periodu, kao što je to slučaj i danas, svaki film smatra kao politički u smislu da nikada nije odvojen od politike (bio to, recimo, horor ili dječji film) ipak je činjenica da danas politički filmovi (ili, čak filmovi uopće) ne uspijevaju utjecati na ljude na način da djeluju politički. Ipak, postoji tendencija da filmaši danas svoje napore ulažu u adresiranje specifičnih pitanja. Teško je tvrditi je li film kao umjetnička forma danas univerzalno političan ili apolitičan, no neosporno je s neoliberalnim kapitalizmom došlo je do rastuće (ideološki propagirane i nametnute) depolitizacije, tj. hegemonijski diskurs uspostavlja mišljenje da je društvo danas apolitičko (što ne znači da ono nužno to i jest uvijek i u

svakome svome aspektu). Svakako, niti film, niti kinematografija nisu izuzeti iz takvoga stava i društvenog poretka. Danas je, neosporno, glas politike otišao u smjeru zalaganja za manjinske problematike kao i za općenito aspekte mikro politike. „Velikih narativa“ (navodno) više nema, a s time su iščezle i velike političke ideje (barem sve one suprotne vladajućoj kapitalističkoj ekonomiji) kakve su se prije mogle vidjeti u filmovima (recimo kod Eisensteina ili Riefenstahl). Danas se politički filmovi razlikuju od filmova koji su u glavnome fokusu ovoga rada, a najveća razlika je u načinu na koji politiziraju zbilju. Danas ne manjka filmova koji su subverzivni ili nose subverzivni naboj u sebi, no ukupni kontekst u kojem se filmovi danas javljaju je veoma drukčiji od onoga kakav je bio recimo 20- ih i 30- ih godina u Rusiji ili Njemačkoj, a to posljedično utječe i na samu političnost filma, jer se ona ne događa samo na razini sadržaja ili formalnog ustrojstva filma. Film, posebice politički je umjetnost koja se „događa koliko iznutra, toliko i izvana). „Međutim, s tim rastućim spektrom političkih glasova došlo je do gubitka hijerarhije političkih aktera i uzroka; svi su se oni utopili u kakofoniji „postmodernih politika“. (Mazierska, 2014:38) Iako se ova misao Mazierske ne može primijeniti uvijek i za svaki današnji politički film, ipak možemo uočiti određeno opadanje u snazi koju danas politički filmovi mogu imati. Najbolji primjer za to je Loach čiji filmovi iz razdoblja 21. stoljeća, iako politički te estetski podosta slični njegovim ranim ostvarenjima, ne mogu ostvariti svoj politički potencijal u onoj jačini u kojoj su to mogli njegovi filmovi iz 60 – ih i 70 – ih.

Nastavljajući svoje izlaganje Mazierska nam navodi riječi Iain Hamilton-Granta koje možda i najbolje opisuju „novonastalu“ situaciju: „Dok je politička volja ljudi, nacije ili kulture prethodno bila vezana za neke dugotrajne generalne ciljeve, danas fragmentarne grupe ulaze u kratkotrajne borbe.“ (Mazierska, 2014:39) Takva situacija dovela je i kinematografiju u novi položaj. S tehnološkim napretkom, manjom cijenom snimanja i distribucije filmova na nekim područjima (recimo na amaterskom polju, specijaliziranim niskobudžetnim festivalima, digitalnim Internet kanalima i sl.) došlo je i do porasta broja filmova. Jedan od argumenata je i taj da je danas mnogo lakše snimiti politički film i to iz svih navedenih razloga kako i zbog velikog smanjenja cenzure te neovisnosti o izvoru financija (ako se radi o niskobudžetnim uradcima). Sve to bi trebalo obećati svojevrsni procvat političke kinematografije iz svih mogućih perspektiva. Međutim, ništa od toga nije se ostvarilo se pretjerano velikim odjekom, a najviše zbog toga što je politička kinematografija postala marginalizirana. Politike distribucije nisu naklonjene političkom filmu koji je u opreci s vladajućim normama i vrijednostima, pa tako dolazi do institucionalnog odbijanja

filmskih djela politički angažiranih autora i ostavlja im se malo prostora za distribuciju i prikazivanje. (Mazierska, 2014.) Možemo tvrditi da iako je danas lako napraviti politički film s obzirom na aspekt proizvodnje te filmskog teksta, nije lagano pronaći podršku koja bi podržala takve filmove i njihove autore te posljedično s tim osigurala određenu distribuciju te publiku. Politički film je osuđen na prikazivanja na određenim mjestima (recimo posebnim festivalima) i na taj način se stvara dojam da je gledanje političkoga filma neka posebna aktivnost, a ne ono u čemu bi stalno trebali biti angažirani.

Iz svega navedenog, možda je najbitnije zapaziti da čitati neki film „politički“ nipošto ne treba isključiti razumijevanje drugih razina koje također uvjetuju političnost filma zbog toga što je film multi-dimenzionalno djelo, a također, u filmovima koje Mazierska naziva obilježenim političkim filmovima, granica između dokumentarnog i fikcionalnog često može biti zamagljena, nejasna ili se može preklapati.

Govoreći o nosiocima političkog unutar obilježeno političkih filmova najčešće je taj nosilac neki kolektiv. Politika je najčešće pitanje odnosa između kolektiva ili između pojedinca i kolektiva. Ti kolektivi su najčešće nacija, etnički kolektivi, klase, države i sl. Ukoliko se film bazira na pojedinca, unutar obilježeno političkoga filma taj pojedinac je najčešće prikazan kao član neke grupe koja gaji određeni, specifičan politički interes. Obilježeno politički filmovi gledateljima žele svratiti pozornost na formalne postupke koje koriste. Oni žele pokazati kako film nikada nije neutralni prikaz stvarnosti, nego su proizvodi ovisni o određenoj ideologiji, proizvodi koji uključuju rad, financiranje, tehničku podršku i dr. Autori koji se protive statusu quo, oni čije filmove možemo nazvati opozicijskim, češće imaju tendenciju da publici skrenu pozornost na svoju političku poziciju, nego filmovi koje karakteriziramo kao konformističke. Konformistički filmovi često prikazuju status quo kao neutralan i to iz razloga da bi potencijalno spriječili bilo kakav pokušaj subverzije ili prevrata. Iz tog razloga, pogotovo danas, hollywoodski filmovi se čine mnogo manje političkim nego filmovi koje dolaze iz drugih kinematografskih krugova. (Mazierska, 2014.)

Hollywood, s obzirom da je potpuno uključen u kapitalistički ekonomiju i prateću ideologiju, ima tendenciju da proizvodi filmove koji maksimiziraju profit i minimaliziraju rizik. No, ipak, „nijedan film nije napravljen u kulturalnom vakuumu – čak i Hollywood koliko god da ga se uzima za kulturalno neobilježenu „normu“ produkcije filmova.“ (Gray, 2010:99)

I, upravo zato, analiza Mazierske i njena distinkcija filmova na obilježeno političke i neobilježene filmove je važna jer prepoznaje razliku koja nije isključiva. Ona polazi od toga da je svaki film u nekom od svojih aspekata političan, ali na razini sadržaja i poruke ova distinkcija je važna jer pomoću nje uviđamo da neki filmovi više, a neki manje skrivaju svoju političko – etičku stranu. Također, treba naglasiti da Mazierska nipošto filmove ne svrstava u te kategorije na način da ne dopušta „sivu zonu“. Upravo je često teško razlučiti gdje bi neki film trebao spadati, a ta problematika će se vidjeti i analizama filmova Eisensteina, Riefenstahl, Belloschia te Loacha. Načini na koje filmovi manifestiraju svoju političnost se često veoma razlikuju, a ponekad i u samim filmovima se susrećemo s poetikom koja jedan aspekt politike stavlja u pravi plan, a neki drugi aspekt politike u drugi. Razlozi zbog koji to određeni redatelj radi su često nejasni ili barem teški za dokučiti, zato je uvijek kontekst nastanka filma i intencija njegova autora jednako bitna za razumijevanje filma koliko i čitanje njegovih kodova. Recimo, tretman i način manifestiranja politike u filmovima autora kao što su D. Lynch ili S. Kubrick je često veoma kompleksno izveden te nije nimalo jednostavan za razumjeti. Autori koje odrađujem u ovome radu u određenom smislu su politički mnogo jasniji iako to nipošto ne znači da su njihovi filmovi jednostavniji ili banalniji. Naprosto, način tretiranja politike i sami ciljevi autora su drugačiji i zato svaki bira sredstva koja mu najbolje odgovaraju. Zato, kao što smo prije naveli i što nam Krivak stalno govori u knjizi *Film... Politika.. Subverzija?* Film; politički film je neodvojiv od poetike autora koji ga stvara.

5.Eстетika, etika, politika

5.1. Estetika kao izraz političkog u filmu

Umjetnost i estetika su veoma široke discipline te je nemoguće točno odrediti što bi trebale obuhvaćati i na kojim bi postulatima trebale počivati. Mnogo teoretičara ima veoma drukčija mišljenja i stavove. Stoga, ovdje nam nije cilj da razradimo ili prikazemo cjelokupni sistem moguće filmske estetike, već da ukratko izložimo što smatramo pod estetikom filma, a pogotovo na koji način ono što nazivamo „estetikom“ može da posluži kao dobra početna točka za analizu načina predstavlja političkog u filmu.

Focht piše da estetika nije pozitivna znanost te da stoga treba pitati o svojim pretpostavkama. Svakako, estetika se mijenja s poviješću i društvom, te ne možemo govoriti o nekoj potpuno univerzalnoj i bezvremenskoj estetici. Ona ide usporedno s razvojem kako društva tako i umjetnosti te se međusobno nadopunjuju, ali ne i nadomještaju. „Između različitih estetika više su vrijedile i duže trajale samo one koje su povlačile i ontološke konsekvencije...“ (Focht, 1972:19)

Međutim, s obzirom da je film jedna od najnovijih umjetnosti i njegova fundamentalna estetika će biti drugačija od ostalih umjetnosti, a isto tako, s obzirom da se film (pogotovo zbog tehnoloških dostignuća) veoma brzo mijenja estetika filma će se također konstantno mijenjati. Ustvari, mogli bi tvrditi da je svaka teorija filma jedan on načina njegova čitanja, a time i način promišljanja o njegovoj estetici, tj. estetičnosti. Dakako, pojam estetike najuže vežemo uz film kao umjetnost, iako i film u vidu filmskog uratka posjeduje svoju estetiku te estetske elemente koji ga tvore i razlikuju od ostalih stvari.

Stam u predgovoru knjige „Teorija filma“ naglašava da se teorija filma može opisati na mnogo načina. Zapravo, svaka teorija filma je određena interpretacija filmskoga teksta, a to isto vrijedi i za filmsku estetiku koja je neminovno sadržana u svakoj teoriji filma. Kako se film razvijao razvijale su se i teorije filma koje su ga tumačile. Zato Stam o svojoj involviranosti u teoriju filma kaže: „Moje posezanje za teorijom u pravilu nije samo sebi svrha, nego služi za analizu konkretnih filmskih tekstova.“ (Stam, 2019:7) Isto tako, ni ovome radu nije cilj baviti se estetikom po sebi ili dubinski ulaziti u estetiku film(ova), već ukratko opisati što bi mogla biti estetika te kako pomoću nje možemo analizirati konkretne filmske primjere. Ono što je također veoma bitno, a na što nas upućuje Stam je to da se evolucija teorije filma ne može ispriopovijedati kao linearna progresija. Možemo reći da film, ali i umjetnost kao takvu obilježavaju skokovi i rezovi koji su mnogostruko uvjetovani i često podosta nasumični te nepredvidljivi.

Upravo zato, a i zbog opsega ovoga rada te njegova cilja da pokaže kako političko dolazi do izražaja u filmu putem estetike, etike i politike, neće se ulaziti u detaljan opis svih estetskih kategorija i aspekata koje neki film posjeduje, već će naglasak biti stavljen na ukupnost estetske forme kao potencijalnog, ali i neizostavnog načina manifestiranja političkoga.

Ako bi trebali nekako odrediti umjetnost i estetiku filma, onda se možemo pozvati na Fochta, koji govori općenito o estetici kao filozofskoj disciplini, no njegov pregled estetike je

svakako veoma plodan i za primjenu na razmatranje o filmu. Prije svega, film kao i ostale umjetnosti, o kojima estetika razmišlja, transcendiraju stvarnost, a na taj način umjetnost ide iza stvarnosti i to u spoznaji, ali i u građenju nestvarnih bića i time se događa to da umjetnost nadilazi prikaze stvarnosti i na njima se ne konstituira. Focht smatra da je umjetnost metafizička. (Focht, 1971.) Umjetnost ostvaruje mogućnosti. Ona, iako dio stvarnosti, tu istu stvarnost nadilazi i obogaćuje. Dobar primjer za to mogao bi biti film „Trijumf volje“ L. Riefenstahl koji je nadišao u mnogo područja samu stvarnost koju je htio „dokumentirati“. Focht također piše da za umjetnost (pogotovo današnjeg doba) nije bitno hoće li biti lijepa, nego hoće li izvršiti svoju ontičku misiju. To je pogotovo bitno za filmove koji nastoje biti otvoreno politički. Estetika kod njih nije svrha po sebi, nego je više sredstvo kojim se ukazuju na „bit“ koja leži iza samoga prikaza. Mogli bi tvrditi da je estetika način, tj. put do određene ideje; „... estetika se kao i metafizika pita, kao što ćemo vidjeti, šta je „meta“, „iza“ stvarnosti.“ (Focht, 1971:12)

U svom diplomskom radu *Estetika filma* (2020.) A. Tašner oslanjajući se na knjigu *Estetika – Uvod u sadašnjost tradicionalne discipline* (2016.) V. Zuske izlaže definiciju estetike, njenog pojma te njenog odnosa s filmom. Najbitnije je izložiti osnovu od koje polazi Zuska, a to je da estetika primarno ima dva područja istraživanja koja su teorija ljepote i teorija umjetnosti. Kako je u 20. stoljeću došlo do promjena u oblasti estetike, ali i načina shvaćanja lijepog, estetika se danas primarno bavi s onim što možemo nazvati estetskom situacijom. Estetska situacija se, međutim, sastoji od estetskog subjekta i estetskog objekta. (Tašner, 2019.) To je možda i najočiglednije u umjetnosti kao što je film, zbog toga što je film (pogotovo prije digitalnog doba) ima itekako izražen i specijaliziran način prikazivanja – u kino dvoranama. To je ujedno i zahtijevalo posebnu vrstu estetskog subjekta, onoga koji doživljava estetski predmet, odnosno umjetničko djelo – film. Taj subjekt je bio filmski gledatelj koji je morao otići na posebno mjesto da bi gledao film i trebao je posvetiti i rezervirati određeno vrijeme za konzumaciju estetskog predmeta. Jasno je, da su stoga film i njegov gledatelj u posebnoj estetskoj situaciji. Stoga je estetika na taj način definirana itekako bitna za razumijevanje filma i onoga što on prikazuje te načina kako to prikazuje. Svakako, film, kao i svako umjetničko djelo, nije samo estetski objekt, već može imati i neku drugu svrhu, recimo propagandnu, iako on ni tada ne gubi svoj estetski moment. Upravo ta dihotomija između filma kao estetskog objekta i nečega što može služiti drugim svrhama je posebno zanimljiva u kontekstu političkoga filma. Stav ovoga rada je da film, a posebice politički film, nikada ne gubi svoju estetsku vrijednost pogotovo zato jer je ona jedan

od glavnih konstitutivnih elemenata koji određeni film čini onime što on jest, a također estetska dimenzija filma je u pravom redu zaslužna za njegov „konačni izgled“, a s time i za „snagu“ kojom će i na koji način prikazati određenu (političku, socijalnu, društvenu, ekonomsku, itd.) ideju.

Nastavljajući na određene estetike, estetskog subjekta i objekta, važno je istaknuti i dva fundamentalna aspekta bilo kojega umjetničkoga djela koja estetika uzima kao polazišne točke za svoje proučavanje. To su predmet i stil, odnosno ono što je prikazano te način kako je autor to prikazao. Predmet je najlakše opisati kao ono što se proizvodi putem koncepata koji odgovaraju „pričanju priče“, tj. narativu, a to su radnja, karakterizacija te tema. Stil, pak, je mnogo širi pojam i uključuje mnogo više čimbenika, od kojih je svaki neizostavan. Neki od njih su kinematografija u koju spadaju kompozicija, boja, pokreti kamere, kadar, itd., zatim odabir glumaca, režiranje, pripovjedač i slično. Veoma je bitno uzeti u obzir da nas tek interakcija između filmskog predmeta i stila osposobljava za kvalitetno analiziranje filmske estetika i samoga razumijevanja filma. Dobar primjer odnosa predmeta filma i stila je film „Shindlerova lista“ S. Spielberga iz 1994. godine koji je sniman crno-bijelo s iznimkom malene djevojčice koja nosi crveni kaputić. Odabir da se film snima crno – bijelo ima svoje razloge, a pogotovo kako bi stil utjecao na predmet filma, na njegovu priču. Crno – bijelo nam prikazuje tužni, mizerni svijet nacizma. Također, kontrasti crno – bijelog, te djevojčica u crvenom služe se na razini stila kako bi prikazali određene likove kao dobre ili loše. Na tom mjestu stilski aspekti direktno utječu i obilježavaju predmet. (*The Basics of Film Aesthetics*, <https://plotandtheme.com/2015/04/24/the-basics-of-film-aesthetics/>) Saša Vojković analizirajući „Schindlerovu listu“ te način na kako su snimani i birani kadrovi te odnos crno – bijelog i crvenog povezuje s fokalizacijom, s načinom na koji nam se filmskim stilskim sredstvima priča predočava te s čije perspektive. (Vojković, 2008.)

Bordwell i Thompson govoreći o filmskom stilu kao glavne odrednice navode mizanscenu što označava postavljanje na scenu, a uključuje okolinu, kostime, šminku, osvjetljenje, pokrete i dinamiku između glumaca te objekata na sceni. Zatim navode kadar koji je osnovna filmska jedinica i veoma je bitno hoće li on biti dug ili kratak, kako će prikazivati prostor i vrijeme. Treći najbitniji aspekt je montaža koja uređuje kadrove te najviše obilježava film kao ono što putem uređivanja i autorske intervencije može tvoriti novu stvarnost u odnosu na onu koja je snimljena prvobitno filmskom kamerom. I kao zadnji aspekt navode zvuk.

Važnost kadra i montaže pogotovo se ogleda u djelima i teorijskim radovima Eisensteina. „Automatski i verno registrovana stvarnost bila je za ruske filmske stvaraocce samo sirovina za pravu estetičku operaciju: montažu. Prema tome, montaža falsifikuje vreme. Ona se poigrava sa trajanjem i sjedinjuje ga sa zbivanjem u novu sintezu.“ (Ažel, 1971:58) Tu se vidi koliko je montaža bitna sovjetskim redateljima. Kako navodi i Krivak za Eisensteina, tako i Agel navodi da je za Eisensteina karakteristično epsko shvaćanje montaža kakve se dobro prepoznaje u „Krstarici Potemkin“. Također, Agel navodi kako za Eisensteina kontinuitet unutar filmova nije zbir veličina kadrova, nego misaono povezanih, grubo suprotstavljenih, sukobljenih kadrova. Za njega takvi kadrovi predstavljaju „ćelije“ koje se povezuju ili sukobljavaju i koje tvore mnoge sudare. „Nijednu činjenicu, nijedan poseban događaj, nijednu ličnost ne pratimo u njihovom razvijanju, već ih samo hvatamo u trenutku paroksizma, koji ih otkriva i osvetljava drugim trenucima paroksizma, što sve zajedno sačinjava celinu epopeje.“ (Ažel, 1971:96)

Na istoj liniji primjećuje i Makavejev bit Eisensteinova stvaralaštva kada u predgovoru *Montaža-atrakcije* (1964.) zapisuje: „Ajzenštajn je suštinu stvaranja filma video u spajanju dva parčeta filma, u montaži dve slike, iz čega, u tom specifičnom sudaru dveju jedinica, pojmova, značenja, nastaje nešto novo, treće. To »treće«, objasnio je Ajzenštajn, to je film.“ (Makavejev, D. u: Eisenstein, 1964:10)

Dakako, svi ovi elementi važni su ne samo za stvaranje filma kao filma ili filma kao umjetničkog djela po sebi. Oni su važni jer raznim stilovima i estetskim načelima, a također i njihovim tumačenjem ostavljaju trag na publiku, prikazuju i propagiraju svoje ideje te naposljetku komuniciraju. U političkom filmu pogotovo, ili u svim filmovima ako ih smatramo političkima bilo opozicijskim ili konformističkim, to je izrazito bitno.

Dovezujući se na to možemo navesti riječi A. Rossa koji se osvrće na Rancierea i njegovu „Estetiku politike“.

„Rancière tvrdi da je način na koji film predstavlja značenja-konstelacije posljedica interakcije između pripovijedanja i tehnike. To može dovesti do ambivalentnog učinka. S jedne strane, čini se, film nudi mogućnost čiste dokumentacije polja događaja; ali, s druge strane, ova je dokumentacija uvijek učinak aktivnog unosa montaže u stvaranje smisla. Tako navodi da se djela Scorsesea i Cimina može čitati kao isporuku politički ravnodušnih pjesničkih prikaza sitnica

društvenog života ili kao kritički komentar na sedamdesete godina prošlog stoljeća.“ (Ross, 2009:9)

Zato je izrazito bitno biti svjestan uloge filmskoga stila i njegove estetike, posebice montaže kada govorimo o političkom filmu. Jer, tek razumijevanje načina na koje film stvara i prikazuje svoj predmet može nas voditi ka ispravnom čitanju teksta filma. Isto tako, neki film može postati umjetničkim ako ga publika (i kritika) takvim smatraju. Ne samo film kao djelo, nego i njegova percepcije te institucionalni okviri utječu na način što će i na koji način uspjeti izreći. Međutim, bez obzira na recepciju, film kao djelo nosi svoje značenje, a stil kojim ga izražava utječe i na konotacije koje budi kod publike, pa je stoga bitno da svojom estetikom, politički film pogotovo, dobro uspije izraziti svoju nakanu, a i usmjeriti publiku u pravcu čitanja koje je autor zamislio.

Kako navodi Agel: „Pravi čovjek od filma je onaj za koga se neka datost, čak i potpuno apstraktna ili čisto moralne ili sentimentalne prirode, neposredno pretvara i suvereno izražava filmskopskim činjenicama – senkama, svetlošću i oblicima koji se kreću u filmskopskom okviru.“ (E. Surio u: Ažel, 1971:18)

Sve to, dakako, ne treba nas zavesti da pomislimo kako snaga filma ne prelazi filmsko platno. Film, kako se mnogobrojno puta pokazalo, ima snagu intervenirati u društveno – povijesnu stvarnost. A, kako smo već ranije i napomenuli, to je ujedno i glavna zadaća svakog obilježeno političkog filma.

5.2. Etika kao izraz političkog u filmu

Etika je jedan od ključnih elemenata koji se pojavljuje u političkom filmu. Bez obzira na temu koju obrađuje, politički film više od ostalih filmova pretendira na iskazivanje i zalaganje za određene etičke vrijednosti i norme. Politički film, kako je već bilo navedeno, javlja se u mnoštvu formi, ali osim određenih ideoloških i estetičkih aspekata, politički film uvelike obilježava i jak, prepoznatljiv etički aspekt. Neki politički filmovi, recimo oni Riefenstahl, prema mnogima skrivaju svoju glavnu etičku poruku i nastoje ju suptilno iznijeti. Drugi filmovi, recimo oni Eisensteina svoju političku poruku stavljaju u prvi plan i ne skrivaju je. Iako etički aspekt filma veoma ovisi u položaju, stavovima, „habitusu“ njegove publike, oni filmovi koje Mazierska naziva

obilježeno političkim najčešće ne skrivaju etičke vrijednosti koje zagovaraju, već ih nastoje eksplicitno prikazati. Također, komunikacija s publikom je jedan od ključnih čimbenika koji svaki politički film mora precizno uspostaviti kako bi njegova poruka bila dekodirana ispravno, odnosno na način kako je autor/redatelj to zamislio.

Kada govorimo o etici i političkom filmu bitno je napomenuti da su neki etički problemi bitno vezani za film kao takav. Ne samo u vidu načina proizvodnje filma i njegove distribucije što uvijek uključuje određeno nahođenje prema nekim ideološkim, političkim te etičkim principima, već i na razini samoga teksta filma. Zbog samih ideoloških efekata kinematografskog aparata (Baudry, 1974./1975.) treba imati u vidu da su filmske reprezentacije konstruirane kao i bilo što drugo. Zbog toga, jedan od etičkih vidova filma, a pogotovo političkog bio bi da ne zloupotrebljava svoj medij koji može stvari učiniti, odnosno prikazati kao prirodne, neposredne, čisto dokumentirane.

Nichols u svojoj knjizi *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary* (2016.) piše o prirodi dokumentarnog filma te se pita što čini dokumentarni film toliko različitim od fikcijskih. Čini se da dokumentarni film (koji također može biti politički film) daje primat svijetu oko nas, dok fikcijski filmovi daju primat viziji redatelja. No, to nam svejedno ne uspijeva odgovoriti na pitanje možemo li razlikovati dokumentarni film od ostalih na ikakav konzistentan način. Pitanje je je li bit dokumentarnog filma sadržana u njemu samome ili pak u okviru i kontekstu. Stoga on postavlja tri ključna pitanja: 1. Kako se pripovijedanje odnosi naspram proučavanja povijesnih događaja (što je često zanemarivano kod fikcijskih filmova), 2. Koja je uloga retorike u činjenju nagovarajućih argumenata u dokumentarnom filmu te 3. Kako objektivnost služi kao retorička figura da se subjektivne, nagovarajuće i ideološke dimenzije dokumentarnog filma prikriju? (Nichols, 2016.)

Ti etički problemi koji se javljaju kada govorimo o filmu uvelike ovise o njegovu aspektu da veoma može nalikovati stvarnosti. Upravo to smo vidjeli u prethodnom pasusu i problemu koji se javlja kod dokumentarnog filma, jer i on veoma ovisi o kvalitetama te stajalištima njegova autora. Etički aspekt je u filmu najčešće manifestiran u estetici filma. Kao što smo pisali o važnosti i značenju crno – bijelog u „Schindlerovoj listi“. Estetski poredak je taj koji prenosi i kroz koji se prenosi etika. Mnogi politički filmovi to čine na različite načine, a to ćemo vidjeti na primjerima Eisensteina, Riefenstahl, Bellocchia te Loacha. Kadar, montaža, osvjetljenje, mizanscena, narativ,

tj. pripovijedanje, osvrt na povijesno – društvene događanje; uopće izbor te estetski način obrade teme filma vode do toga da se neki etički problem osvijetli, da mu se da prostora ili pak da se uđe u dijalog kako s publikom tako i sa samim etičkim vrijednostima.

U filmu se kroz njegovu estetiku očituje i etički stav. Prije svega putem redateljeva stava prema subjektima koje prikazuje i načinu kako ih prikazuje. Recimo prilazi li nekim likovima koji posjeduju određene karakterne osobine prezirno, arogantno, cinički, ismijavajući, diveći im se i slično. Također, način na koji su određeni likovi ili mjesta snimani; kut kamere, osvjetljenje, dužina kadra, popratna filmska glazba, glasnoća glasa, itd. U nekim slučajevima redatelj jasno ističu svoju prisutnost unutar filma kako bi svratili pažnju na neki bitan dio. Svi ti aspekti određuju koji će ton film imati i iskazati te kako će ga publika shvatiti, čitati i koje će poruke iz svega toga izvući.

Svakako, postoje mnogi načini na koje filmovi, a posebice obilježeni politički filmovi mogu putem estetike i estetskih sredstava dopustiti etici da uđe u djelo. Jer, nekada je sam izbor teme ili naslov filma dovoljan da se zaključi koji se etički problem ili dilema obrađuje, no dok ne pogledamo film uopće ne možemo znati na koji se način autor bavi tom temom i kako će ju prikazati te s kojim zaključkom će nas ostaviti ili koji će učinak svojim estetskim načinom prikaza ostaviti na gledatelja. Dobar primjer filma koji se bavi etičkim problemom silovanja i osvete, a prezentira ga na posvema osebujan i skoro pa avangardan način je film Gaspara Noea „Nepovratno“ iz 2002. godine. Estetika filma u potpunosti preuzima temu i razvija ju s obzirom na posebnu autorovu poetiku. Ništa nije razumljivo samo po sebi, već tek gledanjem filma i razlaganjem načina njegove prezentacije etičkog problema možemo doći do odgovora, tj, do onoga što nam autor ostavlja kao prazno mjesto za razmišljanje. No, već na početku, dominantna estetska nit koja prožima film nagovještava nam autorov stav te njegovo mišljenje o problemu koji tim estetskim načinima iskazuje.

Svaki film, a pogotovo politički ima posebnu vezu estetike i etike. S obzirom da je film vizualna umjetnost i da ima veliku moć prikazivanja te udublivanja publike u sebe, on može veoma dobro normativnu etiku „pretvoriti“ u onu primijenjenu. Film obrađujući neki etički problem može ponuditi više perspektiva putem više likova ili općenito snimaka. Recimo, u filmovima Bele Tarra možemo pronaći mnogo veoma dugih kadrova koji prikazuju Mađarsku ravnicu ili sela. No, iako su u prvom planu to samo prikazi prirode, način na koji ih Tarr prikazuje

i koju ulogu oni imaju u filmu kao cjelini itekako je etičko i političko pitanje. U filmovima E. Rohmera prikazi svakodnevice i gradova (okoline uopće) također u prvom planu nam ne govore previše, ali na sekundarnoj razini otkrivaju nam mnogo o autorovim intencijama, o povijesno – društvenim problemima, načinu života, vrijednostima koje se u Francuskom društvu javljaju i nestaju. Čak niti prikaz ljubavi nikada nema veze samo s ljubavlju. Načini na koje volimo uvelike su determinirani društvenim obrascima i normama, a stoga ulaze u pitanje etike. U svakom slučaju, estetska forma, odnosno stil uvjetuje etičko značenje i poruku.

Za Rancierea emancipacija gledatelja počinje kada počnemo propitivati opoziciju između gledanja i činjenja (akcije). Kada krenemo razumijevati da je gledanje također aktivna radnja koja potvrđuje ili transformira distribuciju pozicija. Bez obzira na kontemplativnu narav gledanja (posebice filma, u koji smo „uvučeni“), ipak treba imati na umu da gledatelj također sudjeluje i ko-kreira putem interpretacije, shvaćanja, emotivne involviranosti. Sve to utječe na sam film koliko i film na gledatelja. Oni su nerazdvojni. Gledatelj je u isti mah i pasivni promatrač i aktivni interpretant spektakla koji mu je ponuđen. Ključna je stvar to da je gledatelj onaj koji svojim gledateljem jednako kreira i stvara kao što sam redatelj stvara film ili pjesnik pjesmu. Snaga umjetnosti, a tako i filma je u tome da redatelj, odnosno autor želi da gledatelji vide i osjete određenu stvar, da ju na određeni način razumiju i izvuku određene zaključke. Na tom mjestu, i putem tog procesa edukacije, tj. komunikacije do izražaja dolazi etički moment kao ono što se odašilje putem tog medija i etičko kao ono što upravlja samim prijenosom. Određena stvar prelazi od redatelja ka gledatelju i taj proces je ključan u kinematografiji. On uvijek posjeduju etičku razinu koja je najčešće posredovana estetikom. (Ranciere, 2009.)

Jones u svom predgovoru pod naslovom *Philosophy and the ethical significance of spectatorship* za knjigu *Ethics at the Cinema* (2011.) postavlja slična pitanja vezana za odnos filma, etike i gledatelja. On polazi on toga da film konstituira određeni pristup svijetu unutar filma. Film svojim gledateljima prezentira određeno stajalište i mišljenje o događajima i likovima te poziva gledatelje da prate taj pogled; to stajalište kako film napreduje i bliži se svome kraju. Na ovome mjestu on navodi dvije stavke koje nam najviše govore o tome da je gledateljev susret s narativom etički značajan. 1. narativ manifestira određeni stav prema likovima, događajima i kontekstu, 2. on ohrabruje gledatelja putem uživanja ili satisfakcije s narativom te ga ohrabruje da prihvati slične stavove. Na taj način označujući interakciju gledatelja s narativom na vidjelo dolazi

do izražaja filozofska involviranost koju gledatelj ima s filmom i vice versa. Isto tako, odnos gledatelja i narativa, ili filma općenito je uvijek etički obilježeno i značajno. Ne postoji nešto kao „nulta točka“ interakcije. (Jones u: Jones i Vice, 2011.)

S obzirom da svaki film na različite načine i različitim tehnikama iskazuje i evocira svoj odnos s etikom i etičkim Sinnerbrink i Trahair predlažu nekoliko načina da se pobliže konceptualno obuhvati način na koji su povezani. Oni kažu da se etički pristup filmu, tj. kinematografiji može obuhvatiti stavljanjem fokusa na tri aspekta, a to je odnos etike i filma, gledatelja te konteksta. 1. etika u filmu kao fokus na narativni sadržaj koju uključuje dramatične scenarije koji obuhvaćaju moralno provokativne situacije, konflikte, odluke ili akcije, tj. radnje; 2. etika kinematičke reprezentacije koja stavlja fokus na etičke probleme koji se javljaju u filmskoj produkciji ili percepciji publike, na primjer debate koje se vode oko pitanja efekata i posljedica prikaza nasilja u filmu; 3. etika filma kao kulturalnog medija koji izražava moralna vjerovanja, društvene vrijednosti ili ideologiju, recimo feministička kritika i analiza roda ili marksistička analiza i kritika ideologije u popularnom filmu. Svaki od ta tri aspekta odnosa film – gledatelj – kontekst sa sobom nosi određeni pristup proučavanju filma i njegova odnosa s etikom. Autori pridodaju i četvrtu kategoriju ovim trima, a to je estetska dimenzija. Prvenstveno, estetska dimenzija kao uloga estetske forme na intenziviranje iskustva, na skretanje pažnje i stoga na prenošenje složenosti značenja kroz višestruka sredstva. Ta estetska uloga služi kao način evociranja etičkog iskustva i stoga poziva na daljnje etičko-kritičko promišljanje. (Sinnerbrink i Trahair, 2016.)

Pitanje etičnosti filma ili etike u filmu se ne može iscrpiti samo analizom proizvodnje i konzumacije, niti analizom samoga narativa u filmu ili pak analizom načina gledanja/pogleda, niti analizom ideoloških i političkih dimenzija filma. Više od svega potrebno je razumjeti kako su etičko i estetsko međusobno povezani te kako određeni estetski aspekti filma funkcioniraju međusobno te kako artikuliraju te komuniciraju etička značenja putem svojih, estetskih sredstava. (Sinnerbrink i Trahair, 2016.)

Stoga, ono što smo prethodno govorili za estetiku, prije svega da filmski stil i njegova estetika stvaraju i prikazuju određenu temu i nude okvir čitanja poruke može se primijeniti i na etički aspekt. Etički aspekt je neizostavan dio filma, a kao takav često se manifestira putem estetiku unutar filmskog ostvarenja. Međutim, „prvenstvo“ estetskog nikada nije apsolutno prvenstvo iz

razloga što i onaj sadržaj etičkog koji se želi prikazati uvelike određuje estetiku koja će se koristiti za njegovo prikazivanje i njegovu intenzifikaciju. Stoga načini manifestiranja političkoga unutar filma često nisu i ne mogu biti strogo hijerarhijski organizirani, već je svaki isprepleten s ovim drugim i na mnogim razinama utječu jedan na drugoga i uvjetuju ga što opet ne podrazumijeva uvjetovanost koja umanjuje slobodu redatelja ili publike. Ukupna organizacija djela koju možemo nazvati poetikom je način ustrojstva svih ovih aspekata kako bi se uobličilo gotovo i jedinstveno filmsko djelo. Zato je i cilj ovoga rada pokazati na koji način četiri povijesno značajne i velike poetike koriste ove aspekte kako bi stvorili političko djelo.

5.3. „Čisto“ političko u filmu

Bazirajući se na doktorski rad L. Arsenjuka pod naslovom *Political Cinema: The Historicity of an Encounter* (2010.) ovdje će se izložiti glavna pitanja koja se odnose na odnos politike i političkog filma. Prije svega, Arsenjuk postavlja pitanje može li se misliti koncept političkog filma dok se istovremeno potvrđuju autonomni kapaciteti i filma, shvaćenog kao umjetnost i politike, shvaćene kao misao o kolektivnom samo-određenju. Postavlja se pitanje postoji li mogućnost da se elaborira odnos između filma i politike koji bi u isto vrijeme uspostavio „razdvajanje/razliku“ između to dvoje i na taj način ih ne bi reducirao jedno na drugo. Arsenjuk predlaže da takav „odnos razdvajanja“ postoji te da bi ga se trebalo shvatiti kao susret. Film susreće politiku ukoliko politika utječe na njega i ukoliko film može proizvesti određene političke efekte. No, sve to vrijedi samo ukoliko je film imanentno sposoban da konfigurira svoj odnos prema politici. Arsenjuk također uzima politički film kao onaj koji nije određen žanrom, jer bi tada politički film bio samo jedan od ostalih filmskih žanrova, a isto tako Arsenjuk ne svodi politički film na temu političke instrumentalizacije gdje bi se politički film pokazao kao vrsta propagande. Politički film, prema Arsenjuku, upućuje na stvarne kinematografske invencije koje nastaju u odnosu na i s procesima ljudske emancipacije. (Arsenjuk, 2010.)

To razlikovanje između filma i politike je bitno kako bi termin „politički film“ uopće mogao imati nekakav smisao. Naime, Arsenjuk tvrdi da se politički film može učiniti razumljivim samo kao „odnos razdvajanja/razlikovanja“ između filma i politike. Film i politika su dva posebna

i autonomna načina mišljenja i stoga je ponekad teško shvatiti ono što nazivamo njihovim odnosom, ali i same političke efekte filma, odnosno njegovu političnost. (Arsenjuk, 2010.)

Ključna stvar na kojoj Arsenjuk inzistira je da se taj odnos razdvajanja/razlike pojmi kao susret. Ono što on podrazumijeva pod susretom je pojava u kojoj se dvije stvari susreću i na koje taj susret utječe, no na način da taj susret u njima uzrokuje šokantno otkriće njihove vlastite singularnosti. Ti susreti mogu imati dugotrajne ili kratkotrajne posljedice. Te posljedice mogu biti odmah očitovane ili se pak mogu dugo vremena „skrivati“ da bi se naknadno pojavile i transformirale neku situaciju. Bitno je to da posljedica susreta uvijek mora biti invencija, jer ono na što susret ukazuje je nepotpunost u skupu uvjeta iz kojih posljedice izvire. „Ono što proizlazi iz susreta – kako bi se susret očuvao kao susret – mora kreirati vlastite uvjete iz materijala njihove odsutnosti.“ (Arsenjuk, 2010:2) Razmišljati o odnosu filma i politike kao o susretu znači misliti nestabilnu vezu koja se manifestira u neizvjesnom skupu inventivnih posljedica koje konstituiraju konfiguraciju političkog filma. (Arsenjuk, 2010.)

Zatim, Arsenjuk postavlja dva pitanja. Prvo se dotiče autonomije političkog filma, a drugo političnosti političkog filma.

Govoreći o autonomiji političkoga filma bitno je shvatiti ga ne kao žanr kojim upravljaju određene konvencije, nego se fokusirati na politički film kao na niz rijetkih pojavnosti u kojima film dotaknut procesima samo-određenja i emancipacije čini da se nešto prethodno nevidljivo pojavi. Film posjeduje imanentni kapacitet da modificira svoj odnos s politikom kako ne bi postao puki medij za širenje propagandnih poruka. Također, Arsenjuk naglašava da kada govorimo o filmu kao o autonomnoj umjetnosti ne bi trebali shvatiti ga kao buržoaski larpurlartizam koji odvaja sferu umjetnosti od svih drugih umjetnosti, nego bi politički film, shvaćen kao umjetnost trebalo u prvom redu shvatiti kao onaj koji svoju autonomnost zadobiva upravo u odnosu na društvo, povijest, i sve ono što mu je eksterno. Autonomija može biti održana jedino kada postane jasno da je odnos umjetnosti „nečist“, da nikada ne može biti zatvorena u samu sebe, odnosno da je njen odnos s politikom i društveno-povijesnim uvjetima upravo ono što čini njenu efektivnu autonomiju mogućom. (Arsenjuk, 2010.)

Dotičući se pitanja o političnosti političkoga filma Arsenjuk postavlja glavno pitanje u vidu značenja „politike“ u političkom filmu. Ukoliko pojмимо politički film kao posljedicu susreta filma i politike, onda trebamo pitati što točno od politike film zapravo susreće. Također, ono što

susreće je uvijek konkretni povijesni oblik politike. Stoga, treba dobro razmotriti o kakvom se pojmu politike radi. Arsenjuk navodi tri primjera značenja političnosti u filmu, a za koja misli da dobro ne označavaju ono što film zapravo sreće od politike. Prvo je da političnost označava ideju iskustva masa čitanu u horizontu modernosti ili kulturalnog identiteta. Drugo je da političnost označava realnost ultimativno liberalnog individualnog gledatelja koji je subjekt određene prosudbe. I treće označava političnost kao referencu na univerzalnije pitanje formi života, prvenstveno okret od politike ka etici. Arsenjuk misli da ovi termini koji pokušavaju označiti što je to političnost još uvijek ne konstituiraju političku subjektivaciju. (Arsenjuk, 2010.)

Arsenjuk preuzima formulaciju S. Lazarus „povijesnih načina političkoga“. Taj termin prije svega znači da se politika događa u obliku singularnih sekvenci koje moraju biti zahvaćena u svojoj interiornosti, jer je to jedini način da se pojmi svaka politička sekvenca u odnosu na realno. Odnos politike prema realnom (politika u svojoj interiornosti) je nešto sasvim drugo od odnosa politike prema nekome cilju/objektu (politika u svojoj eksteriornosti). Ono što se podrazumijeva pod tim da politika ima odnos s realnim je to da politika ima svoju autonomiju u odnosu na bilo koju domenu objektivnosti. „U konstruiranju odnosa s realnim, politička subjektivacija pokazuje intelektualnost koja je izraz ničega drugog osim vlastita kapaciteta.“ (Arsenjuk, 2010:5)

Arsenjuk uzima da je povijesni oblik politike, singularna sekvenca emancipacijske svijesti u odnosu na realno koju je film susreo u dvadesetom stoljeću bila ona moderne revolucionarne politike. Zbog toga u svojem radu, Arsenjuk kasnije analizira svoje teze na primjeru filmova Eisensteina i Chaplina. Arsenjuk vidi političku subjektivaciju u povijesnim oblicima revolucionarne politike kao kompoziciju triju dimenzija. Prva je to da politička subjektivacija ovisi o radikalnom prekidu; onom koji inaugurira novu početak. Drugo, politička subjektivacija ovisi o transformaciji nepostojećeg u nešto što postoji apsolutno. I treće, politička subjektivacija ovisi o utvrđivanju teritorija koji ne označava utvrđivanje nekih granica u kojima je subjekt zatvoren, već označava beskraju problematizaciju svih granica. Arsenjuk te tri dimenzije političke subjektivacije veže za kategoriju velikog revolucionarnog događaja, za kategoriju proletarijata kao generičkog imena za kolektivno čovječanstvo te za kategoriju postojanja država kao teritorijalne forme. Stoga, revolucija, proletarijat i postojanje države označavaju kategorije koje je moderni revolucionarni politički film susreo u svojem postajanju političkim.

Ono što je također veoma bitno u Arsenjukovu određenju susreta filma i politike je to da susret nema shematizma, tj. da nije njime vođen. Značenje toga se ogleda u činjenici da se film i politika nikada ne mogu povezati bez ostatka. Zato Arsenjuk navodi Ranciereovu misao da je „političnost umjetnosti vezana za njenu vlastitu autonomiju.“ (Arsenjuk, 2010:7) to nas dovodi do toga da trebamo shvatiti kao susret filma i politike, odnosno umjetnosti općenito i politike može podrazumijevati autonomiju umjetnosti samo ukoliko umjetnosti, u ovom slučaju film, sudjeluje u procesima ljudske emancipacije. Film, dakle, nikada nije zatvoren u sama sebe, no njegovo postajanje političkim ovisi o susretu s politikom koji nužno mora proizvesti nešto novo, a to podrazumijeva međusobnu transformaciju, ali i otpor prema onome što je povijesno prolazno. Najvažnija stvar je pojmiti susret kao ono što umjetnost ne lišava njezine autonomije ukoliko afirmira svoje političke efekte i vice versa. Na primjer, Arsenjuk u svojoj analizi Eisensteinova stvaralaštva stavlja naglasak na nekoliko elemenata smijeha (komediju, militantni humor, karneval, itd.) kao specifičnih kinematografskih sredstava kako bi približio film čin je više moguće revolucionarnom procesu te isto na taj način uveo u povijest čovječanstva. (Arsenjuk, 2010.)

Kada se govori o povijesti i njenom utjecaju na film onda to isto tako ne znači da se oni rastapaju u svome kontekstu i u skupu svojih društveno – povijesnih uvjeta. Potpuno suprotno, zadaća je političkoga filma i analize istih da se promišlja ono što je u njima specifično i što ostaje te se opire političkom te povijesnom kontekstu. Susret politike, povijesti i filma proizvodi, tj. stvara politički film kao ono što se opire skupu svojih uvjetovanosti te na taj način pomiče granicu onoga što je moguće. Zato je politički film ono što se ne može svesti niti samo na politiku, niti na povijest, a isto tako niti na sam kinematografski aparat te njegovu logiku. Promišljati bit političkoga filma znači misliti njegovu interiornost kao ono što transformira postojeće i nudi novu perspektivu koja nadmašuje puke uvjete iz kojih je nastala.

Kako smo rekli na kraju poglavlja o etici u filmu i načinima na koji su svi aspekti koji manifestiraju političko međusobno isprepleteni, tako i Arsenjuk u svojem određenju politike i filma koje pojmi kao susret govori o nedostatku shematizma zbog kojega se upravo otvara prostor slobode i autonomije. Susret koji nikada nije bez ostatka, način na koji se politika i film susreću i od tog susreta stvaraju novi „sklop“ ono je što omogućava filmu kao umjetnosti borbu protiv neke politike ili za neku politiku. Svaki film manifestirajući političko stvara jedan novi svijet, jednu novu realnost koja nadilazi početne date elemente. Stoga, možemo reći, iz svega navedenog, da ne

postoje dva ista filma u smislu da bi mogli jednu određenu politiku (i istu politiku – recimo revolucionarnu, socijalističku) prikazati na isti način i zapravo stvoriti isti svijet. Dobar primjer za to je Sovjetska kinematografija revolucionarnog razdoblja i razlike između njena četiri najveća predstavnika. Svi oni obrađuju istu temu, revolucionarni potencijal, no ono kako pristupaju temi, kako ju obrađuju i zapravo posebna politika koju svaki od tih filmova stvara se isto tako podosta razlikuju. Upravo je tu činjenicu Arsenjuk htio opisati govoreći o susretu filma i politike te posljedicama toga susreta.

6. Analiza na primjerima filma

6.1. Eisenstein

6.1.1. Život i djelo

Sergei Eisenstein / Ejzenštejn (1898. – 1949.) bio je jedan od vodećih sovjetskih redatelja i filmskih teoretičara. Uz Vertova, Pudovkina i Dovženka glavni je predstavnik revolucionarnog razdoblja sovjetske kinematografije. Također, njegov utjecaj na film uvelike prelazi granice svoga mjesta i vremena nastanka, pa su stoga njegovi filmovi, a posebice „Krstarica Potemkin“ smatrani najboljim ostvarenjima filmske umjetnosti uopće. Rad Eisensteina koji je najprije započeo kao student inženjerstva, zatim kao radnik (dekorater) u kazalištu, a potom kao filmaš najdublje je obilježila njegova teorije i praksa montaže. Može se slobodno govoriti da je on pionir, odnosno otac montaže; da je uveo montažu na velika vrata te pomoću nje otključao mnoge umjetničke mogućnosti filmske umjetnosti. U njegovu konceptu montaže, slike, koje nužno ne moraju pratiti tok glavne radnje i mogu od nje biti neovisne, služe da bi se izazvao maksimalan psihološki učinak. Cilj montaže je da se u gledateljevoj svijesti uspostave elementi koji mogu komunicirati ideju koju je autor zamislio; montaža služi kako bi se gledatelje dovelo u isto emocionalno ili duhovno stanje koje je i sam autor imao prilikom „rađanja“ određene ideje. (Britannica, <https://www.britannica.com/biography/Sergey-Eisenstein>) Tako će kod Eisensteina od samih početaka i filma „Štrajk“ iz 1925. pa sve do filmova o Ivanu Groznom montaža biti centralno mjesto i glavna pokretačka snaga njegovih ostvarenja. Također, treba napomenuti da iako se nije uvijek najbolje slagao s vladajućim režimom, a pogotovo sa Staljinom, Eisenstein je snimao socijalističko – revolucionarne filmove koji su u Sovjetskom savezu služili kao propaganda,

„Krstarica Potemkin“ je film S. Eisensteina iz 1925. godine i smatra se jednim od najboljih filmova svih vremena. Film se temelji na istinitim događajima; na revoluciji iz 1905. godine koju su pomorci iz Odese (Ukrajinskog pomorskog grada) podigli protiv carske vojske. Već na ovome mjestu vidimo veliku političku obojenost filma te perspektivu koju zagovara. Uspon proletarijata, pobunu protiv carskih trupa, oslobođenje od tlačitelja. Događaji u filmu služe kako bi se i istaknula veličina i vrijednost tadašnjeg socijalističkog društva te Oktobarske revolucije koja mu je prethodila. Film je podijeljen u pet akata, tj. činova što veoma podsjeća na kazalište, tj. dramu i tu se osjeti kazališni utjecaj na Eisensteina. Međutim, montaža je ono što film uvelike razlikuje od kazališta i čime se Eisenstein briljantno koristio. Montažom je manipulirao slikama i tvorio poseban prostor i posebno vrijeme unutar filma, a opet uspijeva zadržati odnos prema stvarnosti; štoviše prikazati događaje kao zbiljske, odnosno stvarne. Sve te slike koje proizlaze iz „montaže – atrakcije“ služe glavnoj ideji koju Eisenstein želi prenijeti gledateljima, a to je ona pobuna protiv carske vlasti; naime, ideja revolucije. On u tome uspijeva na mnogo razina. U prvom redu odabirom teme i povijesnom analizom iste, a zatim stilskim načinom obrade i način njena prezentiranja. Čuvena scena koja se odvija na stepenicama Odese prikazuje masakr u svoj svojoj odvratnosti, veličini, užasu. To je ujedno i jedna od najznačajnijih scena u filmskoj povijesti. Dok Eisenstein u svojim filmovima, pogotovo ranijim kao što su „Krstarica Potemkin“ te „Štrajk“ prvenstveno kao subjekt radnje postavlja kolektiv, a pojedincima (koji su najčešće glumci amateri) ne ostavlja previše prostora te ne ulazi u dubinsku psihološko – karakternu analizu; subjekt kao pojedinačni nadoknađuje u kadrovima koji pokazuju tijela i lica onih u agoniji. Na taj način Eisenstein svojom montažom i tretiranjem kadrova, tj. slika, na poseban način stvara posebnu atmosferu koja gledatelju govori mnogo više nego sama radnja filma. Krupni kadar žene koja vrišti na stepenicama Odese ili dječja kolica s bebom koja se kotrljaju niz njih ostavljaju poseban utisak kod gledatelja i tvore nezaboravni dio iskustva prilikom gledanja „Krstarice Potemkin“. Na taj način, autorskom poetikom, posebnom estetikom i stilom, Eisenstein uspijeva prenijeti mnogo više poruka i mnogo složenije poruke nego se to na prvu čini kada film smatramo samo i isključivo propagandnim. On je političan na mnogo razina, a ne samo na razini gdje zagovara socijalističku revoluciju.

Snaga onoga filma može se vidjeti u dva slučaja. U prvom, skoro pa očekivano, Eisensteinov film „Krstarica Potemkin“ iako mu je osigurao svjetsku slavu i pozitivnu kritiku, ipak je bio zabranjivan i cenzuriran u mnogo zemalja jer su smatrale da snažno propagira Sovjetski

ideal. S druge strane, ironično, film je u jednom periodu bio zabranjen od strane samoga Staljina koji se bojao da bi „Krstarica Potemkin“ mogla izazvati pobunu protiv njegova režima. (Sklar, <https://www.britannica.com/topic/Battleship-Potemkin>) Tu jasno vidimo kako se čitanje, tj. recepcija i značaj nekoga filma mogu mijenjati s obzirom na društveno – povijesni kontekst, ali isto tako kako film može utjecati da se, čak i veoma brzo, mijenja društvo i povijest. Upravo je moć političkoga filma u tome da s jedne strane politiku može apsorbirati i transformirati ju na način da konačan proizvod bude sasvim jedan drugi, makar i suptilan politički „ideal“, stav ili poruka. Eisensteinov film je prije svega svojom estetikom uspio nadići onu prvu politiku koja je u njemu prisutna te na taj način ostati/postati bezvremen i univerzalan. Da se u njegovu filmu nije nalazilo ništa više od obične propagandne poruke „Krstarica Potemkin“ nikada ne bi doživjela to da o njoj i dan danas mislimo, promišljamo i govorimo. Također, jedna od glavnih snaga „Krstarice Potemkin“ je bila u tome što je Eisenstein uspio napraviti politički film koji je u isto vrijeme i umjetnost, ali i emocionalan, dirljiv, suosjećajan. Također, kao što je ranije navedeno, jedna od glavnih novina je bila ta što je Eisenstein uveo novi oblik junaka, a to je bila masa.

Eisensteinove filmove tako u prvom redu odlikuju snažne slike, moćni prikazi koji za cilj imaju naučiti publiku da misli na novi način. To on zove intelektualnim filmom i intelektualnom montažom. „Bit filmske umjetnosti za Eisensteina leži u kreaciji nove psihološke stvarnosti koja se postiže pomoću kreativna uređivanja, tj. montaže.“ (Vogel, 2018:43) Eisenstein postaje nezadovoljan limitirajućim realizmom kazališta. Stoga je pristupio filmu pod sloganom „*Dalje od realizma – prema realnosti*“ (Vogel, 2018:43) Upravo ta misao odlikuje Eisensteinov rad u najvećoj mjeri i dopušta onome političkom u njegovim filmovima da dopre do mnogih razina. Upravo jer je političko kod Eisensteina sadržano na mnogim razinama ono se uvijek pojavljuje na nekom novom mjestu na neki novi način. Zbog toga Eisensteinovi filmovi nikada nisu samo propagandni ili sovjetski, već politički (i umjetnički) upravo radi njihove univerzalne vrijednosti te otvorenosti koja dopušta konstantno novu diskusija s njima, preko njih i pomoću njih.

Kao što je bilo rečeno u poglavlju rada pod naslovom „Politički film – ka određenju“ Wayneova tvrdnja da neovisno radi li se o filmskoj umjetnosti, ili bilo kojoj drugoj vrsti „*ono što se računa kao političko, uistinu je političko pitanje*“ (Wayne, 2001:1) je od velike važnosti i na primjeru Eisensteina, jer njegovi filmu potpuno opravdavanju iskaz da su kinematografija i filmovi ne samo umjetnička djela, već i sile koje mogu utjecati na društvenu zbilju.

Montaža kakvom se Eisenstein koristio izrasla je iz ideja sovjetskog filmskog teoretičara Leva Kuleshova. Eisenstein je također smatrao da montaža djeluje kao i marksistički pogled na povijesti, to jest kao konstantni konflikt u kojem se sila (teza) i protusila (antiteza) sukobljavaju kako bi nastao neki potpuniji i veći fenomen (sinteza). Recimo u „Krstarici Potemkin“ scena sa stepenica Odese postaje snažnom kada gledatelj kombinira individualne, neovisne kadrove i formira novu, posebnu konceptualnu imperiju koja nadmašuje narativni značaj samoga kadra. Na taj način, kao u pokolju na stepenicama Odese, dolazi do manipuliranja vremenom, prostorom i zapravo samom realnošću što utječe na psihu gledatelja, ali istovremeno zbog toga izručuje snažno simbolično značenje. (Sklar, <https://www.britannica.com/topic/Battleship-Potemkin>)

U filmu „Štrajk“ iz 1925. godine koji je Eisensteinov prvi dugometražni film, vidimo začetke i uvođenje tehnika te elemenata koji će pratiti njegovo djelo sve do samoga kraja. Eisenstein je napisao esej „montaža – atrakcija“ nakon snimanja ovoga filma, a iste godine je snimio i svoj drugi, ujedno najpoznatiji film koji smo već izložili, a to je „Krstarica Potemkin“.

„Štrajk“ se bavi temom štrajka iz 1903. godine u tvornici pred revolucionarne Rusije. Film se u prvom redu odlikuje Eisensteinovom montažom, a prije sve „unakrsnim“ redanjem kadrova kako bi se dobilo na značenju, simbolizmu i snazi priče. Također, glavna tema filma je kolektivizacija i organizacija masa u odnosu na individualizam i sebičnu, egoističnu korist buržoazije koje su učestale teme Zapadnjačkih filmova. Zapravo, film „Štrajk“ je anticipirao sve buduće teme, načine obrade, tehnike, stil i estetiku koju će Eisenstein koristiti u svojim sljedećim filmovima.

Najpoznatiji dio filma „Štrajk“ govori nam o snazi montaže. Kada se dva kadra, koji funkcioniraju kao objekti, spoje, onda nastaje koncept, neka nova stvarnost koja nadilazi oba kadra i funkcionira kao metafora ili simbol. Svaki pokret kamere, svaki odabrani kut snimanja, svaki fokus, trzaj kamere, rez između kadrova, svaka „namjerna vizualna manipulacija i mistifikacija služe kako bi se gledatelja stavilo u stanje trajne psihološke napetosti.“ (Vogel, 2018:44) Stoga, najpoznatija scena iz „Štrajka“ u kojoj se sukobljavaju carevi vojnici i pobunjeni radnici, najbolje utjelovljuje taj princip montaže, estetike kojom se pokušava doprijeti do svijesti gledatelja i komunicirati politička poruka. Kadrovi u kojima vojnici strojnicama masovno ubijaju radnike izmjenjuju se s kadrovima u kojima se kolje stoka u klaonici. (Mitry, <https://www.britannica.com/biography/Sergey-Eisenstein>) Ti „unakrsni“ kadrovi najbolje

svjedoče o snazi montaže i Eisensteinovoj estetici kao sredstvu prikaza političkoga. Dakako, kod njega estetika nije čisti medij kroz kojega se prikazuje političko, već svojevrsni način obrade politike koju susreće i njeno transformiranje u novu političku ideju i poruku. Njegova poetika je određeni filter, tj. katalizator realizma koji njega sa svim svojim aspektima (političkim, etičkim, povijesnim) pretvara u neku novu stvarnost koja također utječe na onu „izvanjsku“.

Još jedna sekvenca filma koja odlično ilustrira snagu montaže i Eisensteinov pristup snimanju je kada vidimo četiri kapitalista kako rješavaju problem štrajka dok leže zavaljeni u fotelje u svojoj vili te puše i piju. Tada se „unakrsnom“ montažom prikazuju radnici na tajnom štrajk sastanku, zatim u vili kapitalisti kako stavljaju limun u cjedilo; onda radnici kako zahtijevaju svoja prava, pa cjedilo kako gnječi limun. Zatim vidimo radnike koje je napala policija, pa šefa kako govori „stisni jako i cijedi“. Onda vidimo kako su radnici napadnuti, a u drugom kadru kako kapljica limuna pada na dobro poliranu cipelu jednog od kapitalista koji ju zgrožen briše papirom na kojem se nalaze prava radnika. U toj sceni u kojoj se smjenjuju ovi kadrovi cjedilo/sokovnik funkcionira kao utjelovljena sila koju kapitalisti rabe kako bi slomili štrajkaše, a istovremeno i kao simbol koji označuje šefove u akciji. Takvim sredstvima montaže i estetskom jačinom koju postiže, Eisenstein dovodi političko u prvi plan i to na veoma poseban način koji mu omogućuje da barata odabranom temom pažljivo i dovede ju do željenog intenziteta, ovisno koliko jako određenu političku poruku želi prikazati i s kojim ciljem.

Također, bitno je naglasiti i utjecaj filmske glazbe u djelima Eisensteina, a pogotovo jer se radi o nijemim filmovima. U filmu „Aleksandar Nevsky“ Eisenstein je surađivao s velikim skladateljem S. Prokofievom i proizvod te suradnje je nazvao „vertikalnom montažom“. To označava da „pokret“ muzike učinio pokret unutar slike osjetljivim, tj. percetibilnim. Muzika na taj način pojačava psihički moment, ali isto tako i skriveni emocionalni dinamizam. Muzika je omogućila da gledatelj zahvati vizualnu strukturu slike. (Eisensteins Universum, Film Studies, Johannes Gutenberg University Mainz, <https://artsandculture.google.com/exhibit/sergei-eisenstein-my-art-in-life/YgKC3Cneu0iiKg>)

Iz svih tih razloga, nije moguće govoriti o jednoznačnom političkom filmu kod Eisensteina. Političko se pojavljuje u mnoštvu malih dijelova od kojih je svaki zaseban iako zajedno tvore jednu cjelinu i prate neku osnovnu nit. Također, Eisenstein se koristi mnogim tehnikama koje tvore njegovu originalnu estetiku i stil kako bi dopro do gledatelja i utjecao na njihovu svijest, ali ih

istovremeno i obrazovao. Zbog toga, teško je o njegovim filmovima govoriti kao o političkim samo u socijalističkom ili sovjetskom smislu. Njegovi filmovi susreću politiku na mnogo razina i upravo iz tog razloga moguće je čitati njegov filmski jezik kao susret umjetnosti i politike ne samo u socijalističkom društveno – povijesnom kontekstu, već univerzalno.

„Njegova (Krstarice Potemkin) veličina leži ne samo u dubini humanosti s kojom se tretira njegov subjekt, niti u njegovom društvenom značaju, niti u formalnoj perfekciji njegova ritma i uređivanja, nego radije u svakome od njih pojačanom i uveličanom snagom svih ostalih (elemenata).“ (Mitry, <https://www.britannica.com/biography/Sergey-Eisenstein>)

6.2. Riefenstahl

6.2.1. Život i djelo

Leni Riefenstahl (1902. – 2003.) bila je Njemačka redateljica, glumica, fotografkinja, a njen rad i život ponajviše je obilježio angažman i suradnja s Nacističkom Njemačkom i samim Hitlerom. Ona je bila jedna od glavnih umjetnica/umjetnika koji su proizvodili djela koja su služila za promicanje Nacističke propagande. Prije nego je postala redateljica pod pokroviteljstvom Nacističke stranke glumila je u takozvanim „planinskim filmovima“, a nakon autorskog prvenca „Plavo svjetlo“ iz 1932. godine dobiva priliku da snima filmove za Naciste i tada nastaje film „Pobjeda vjere“ iz 1933. godine za kojim slijede njena dva najpoznatija filma koji su joj osigurali neizostavno mjesto u povijesti kinematografije, a to su „Trijumf volje“ iz 1934. i „Olympia iz 1938. godine. Njeni filmovi se smatraju jednim od najutjecajnijih i najefektivnije izvedenih propagandnih filmova svih vremena, ali, isto tako, njeni se filmovi smatraju veoma estetski vrijednima te s tehničkog aspekta jednim od najinovativnijih filmova svih vremena čije su se tehnike i estetika poslije proširile filmskom industrijom. Možda upravo zbog njihove ljepote, snage i inovacije, mnogi smatraju filmove L. Riefenstahl odgovornima i ključnim za širenje i provedbu „ideje“ Holokausta. Iako je proživjela cijelo 20. stoljeće, kojega je bila jedna od ključnih umjetničkih figura, nikada nije uspjela u potpunosti opravdati svoju poziciju i svoje postupke.

6.2.2. Trijumf volje / Olympia

„Trijumf volje“ i „Olympia“ su dva najpoznatija filma L. Riefenstahl u kojima dominira propaganda. Oni su napravljeni kako bi veličali Nacistički sistem i Hitlera. Također, oni su uveli mnoge tehnike u kinematografiju koje se ranije nisu koristile, a jedan od razloga za to je bila i neizmjerena podrška i budžet tadašnje nacističke vlasti. Riefenstahl je u snimanju tih filmova koristila pokretne kamere, slike iz zraka, dubinske kadrove, prateću kameru, spore i duge kadrove, panoramske kadrove i sl. „Trijumf volje“ i „Olympia“ se smatraju propagandnim filmovima, ali i dokumentarnim. Međutim, i jedan i drugi iako su zapisi onoga što se dogodilo, zapravo su iskrivljena verzija, jer su događaji posebno postavljeni za snimanje koje je planirano. U tom smislu možemo reći da se radi o „pseudo“ dokumentarnim filmovima koji su se služili navodnim dokumentarizmom, objektivnošću i formalnim načinom prikaza kako bi što bolje poslužili za promicanje političke poruke i što bolje služili političkim svrhama. Zanimljivo je i to da su njeni filmovi s povijesne distance i nakon pada te „otkrivanja istine“ o nacističkom sistemu, njeni filmovi jedni od glavnih vizualnih i auditivnih dokumenata toga vremena. Upravo nam povijesna distanca omogućuje da njene filmove čitamo na drugačiji način i da se njihova originalna težnja i svrha transformiraju, tj. čak i izgube. To je bitno za razumijevanje političkoga jer se tu ogleda ovisnost politike u filmu o kontekstu u kojem se javlja.

„Trijumf volje“ bilježi nacistički kongres u Nurnbergu iz 1934. godine na kojem je bilo više od 700 tisuća ljudi, a na kojem su govorili svi čelnici Nacističke stranke. Cilj filma je veličanje nacije, promicanje arijevske rase i pokazivanje nacističke moći i veličine. „Olympia“ je svojevrsni dokumentarni sportski film iz dva dijela („Festival nacija“ i „Festival ljepote“) koji prikazuje Olimpijske igre iz 1936. godine. U prvom redu glavni motiv filma je fasciniranost ljudskim tijelom i njegovom snagom, što je oduvijek bio čest motiv Riefenstahl koji će obrađivati do kraja života. Dakako, smisao tijela tu je isto u službi politike i propagande, a služi za promicanje čistoće njemačke rase.

U odnosu na to S. Sontag piše da se filmovi L. Riefenstahl ne mogu smatrati artistički ili estetski odvojenima od njihova propagandnoga aspekta. Također, Sontag smatra da je suludo govoriti o filmovi Riefenstahl kao o dokumentarnima bez da se jasno navede da se radi o propagandnim filmovima, jer je realnost koju Riefenstahl bilježi svojim kamerama podlegla utjecaju slike i jer je jednostavno ta „realnost“ bila konstruirana kako bi služila slici. Također, u „Trijumfu volje“ mnogo toga je konstruirano na takav način da se dobije snažnija i „pametnija“

propagandna poruka. Govori, kadrovi, muzika korištena u filmu posebno je i pažljivo birana kako bi film u svojstvu propagandne poruke dobio na najvećoj efikasnosti.

S obzirom na njezin cjelokupni opus neizostavno se javljaju pitanja koja pronalazimo i kod Krivaka. Naime, pitanja o međuodnosu umjetnosti i politike, umjetničkog nadahnuća i moralnih pretpostavki, ideologije i filma. Pitanje je još problematičnije ako se uzme u obzir snaga njenoga opusa, brojna priznanja koja je dobila za „Trijumf volje“ i „Olympiu“ čak i od stranih, ne nacističkih država te inovacije koje je uvela u filmski jezik. Česti motivi u njezinim filmovima su naglašena tjelesnost i čistoća. Iz tog razloga njeni rani filmovi obiluju planinama i planinskim vrhovima, ali i glorifikacijom antički nadahnute tjelesnosti i olimpijske opijenosti. U drugom periodu svoga života, nakon pada nacističke Njemačke, Riefenstahl snima filmove o životu i običajima crnaca Nobu kod kojih ju isto tako zanima čista tjelesnost, snaga, jačina. Također, pred kraj života je, i dalje veoma vitalna, snimala filmove o podvodnom svijetu tropskih mora. Filmove iz tog razdoblja Sontag je također nazvala kao one koji spadaju u „fašističku estetiku“. To je iz razloga što i dalje u njenim filmovima su glavni motivi čisto/nečisto, jako/slabo, fizičko/mentalno te se kao glavna svrha nečijeg života nameće to da mora biti jači od onoga drugog. Sve to i dalje je doprinosilo rasprava o kontroverznosti njene umjetnosti za koju se činilo da je direktno političko i propagandno stavila u „drugi plan“, odnosno da je svoja „loša“, fašistička politička stajališta prekrila estetikom. Na ovome mjestu veoma je teško razlučiti što bi moglo biti prava istina i u kojoj mjeri možemo dobro opaziti odnos politike i estetike. Svakako, iako možemo uočiti neke političke implikacije skrivene u estetičkom poretku, veoma je teško zaključiti o namjeri autora. Stoga, postavlja se pitanje, može li estetika implicirati, tj. prikazati se nekom određenom čitanju kao politička iako to nije bila namjera autora? Zato Krivak postavlja daljnja pitanja: „Može li se nedvojbeno umjetnička genijalnost apstrahirati od političkog konteksta umjetničkog djela? Može li se umjetnička forma odvojiti od sadržaja što vlada pojavnošću djela? U čemu je eventualna intelektualna odgovornost stvaraoca?“ (Krivak, 2009: 36) S obzirom na to da je Riefenstahl na optužbe „Trijumfa volje“ kao filma nacističke propagande odgovorila da se radi filmu koji daje prioritet slikama, a ne idejama, ali i da se prvenstveno radi o „cjelokupnom umjetničkom djelu“ tj. o *Gesamtkunstwerku* mogli bi zaključiti da se ne mogu odvojiti estetika od politike.

Također, ovdje se može podsjetiti na političko obilježavanje filmova koje se prema Mazierskoj može događati na tri razine: proizvodnoj, tekstualnoj te na razini distribucije. Te razine su

povezane i neodvojive jedna od druge i upravo zbog toga filmovi Riefenstahl jesu toliko problematični. Jer, sve da i sam tekst, tj. kod njena filma nije direktno nacistički (premda se mnogi s tim ne slažu ili pak vide simbole i ideologiju nacizma tamo gdje su „namjerno“ skriveni), ostaju ostala dva aspekta proizvodnje i distribucije koji nedvosmisleno upućuju na određenu političku afilijaciju. Uz sve to, opet je nemoguće ne vidjeti u filmovi Riefenstahl, kao i u filmovima Eisensteina da portretiraju direktne i veoma jasne političke poruke, a takve filmove Mazierska smatra filmovima „političke propagande“.

Gledajući njena ostvarenja, skoro je nemoguće oteti se dojmu da njezini filmovi crpe svoju snagu iz okolnosti u kojima su nastali, tj. iz nacionalsocijalizma i da im je cilj glorifikacije volje upravo sama Hitlera. Ako, na primjer, usporedimo „Trijumf volje“ s „Krstaricom Potemkin“, jer se radi o filmovima skoro pa iste povijesne epohe, te o propagandnim filmovima; onda ono što prvo zapažamo je da kod Eisensteina „kronično“ nedostaje fokus na pojedinca, na razradu karaktera, a da je glavni fokus filma stavljen na masu i njenu inauguraciju kao novoga subjekta. Kod Riefenstahl, pak primjećujemo prije svega da je Hitler objekt pogleda kamere. Hitler je centralna figura „Trijumfa volje“, a masa je sporedna i funkcionira samo kao subjekt obožava vođe. Također, za razliku od Eisensteina kod koga je masa aktivna i potpuno aktivna u priči (iako podliježe pokolju i gubitku u kojem se očituje dubok humanistički moment), kod Riefenstahl masa je pasivna ne samo po sebi, već i u estetskoj obradi i stilu prikazivanja. Dok kod Eisensteina, recimo u „Štrajku“ vidimo kadrove beba, djece i žena kako plaču, kako ih se nemilo ubija izgubljene i stjerane u kut, kod Riefenstahl vidimo žene kako obožavaju Hitlera, kako ga pozdravljaju i kako je on i njihov i kamerin objekt žudnje (a time i naš – gledateljev).

Dok kod Eisensteina sve ide prema oslobođenju, prikazu ljudskog stradanja zbog toga oslobođenja i napose teško plaćenju slobodi koji je tragično zadobivena, kod Riefenstahl se samim veličanjem i monumentalnim prikazom ide do toga da „je sve stavljeno u funkciju divinizacije ideala otjelovljena u sloganu Ein Volk – Eine Heimat – Ein Fuhrer.“ (Krivak, 2009:37)

Kod „Olympije“ gdje inventivnost uporabe snimateljskih rakursa, tehnička inovacija i eksperimenti u redateljskoj stilizaciji pokreta čine propagandnu poruku malo drukčijom i „suptilnijom“ nego kod „Trijumfa volje“ dolazimo do toga da je estetika nadvladala etiku. Tome su doprinijeli, ne samo u „Olympiji“ nego i u ostalim ostvarenjima, određena hladnoća i formaliziranost pristupa odabranoj građi. Formalno – estetsko savršenstvo u metodičkom postupku

njezino djelo udaljava od emocionalnosti – tj. deprivira nas od suosjećanja i bliskog ljudskog kontakta. Kao i njezini planinski vrhovi ili duboka kristalno prozirna tropska mora Hitler, volja, tijelo su objekti našega pogleda kojima se moramo staviti u službu i prema njima biti ponizni. U svim svojim djelima Riefenstahl nastoji preoblikovati stvarnost (svojom estetikom, stilom, tehničkim mogućnostima kinematografskog aparata) kako bi poprimila izgled savršene forme, a taj čin je čisto politički i agitatorski.

Dok je kod Eisensteina sve u direktnom odnosu s pojedincem kao jedinkom mase, i kao takvo sve je podložno promjeni, borbi, preoblikovanju; kod Riefenstahl i politika i krajolik i mizanscena stoje u nadmoćnom odnosu naspram pojedinca. Pojedinač čak i kao dio mase nije zamišljen kao aktivan u bilo kakvom smislu. On je puko sredstvo nečijih tuđih nastojanja. Kod Eisensteina masa, proletarijat uzima sudbinu u svoje ruke da kroji svijet i povijest po svojoj mjeri i tako je ona pravi subjekt; dok kod Riefenstahl struktura moći utjelovljena u Hitleru je ono što postaje subjektom. Iz tih razloga njeno djelo ne može se sagledati izvan konteksta politike, a onda je i etičko integritet umjetnika doveden u pitanje.

Krivak se pita je li samo stvar osobna svjetonazora prihvatiti djelo Riefenstahl kao umjetnosti i originalnost ili kao djelo servilne Nazi – Kunst. „Tamo gdje je politika pretvorena u estetički ritual obje se opcije doimaju uvjerljivim. No na taj se način može govoriti samo u okviru određene ideologije. Pa i u navodno dezideologiziranu svijetu neoliberalne globalizacije! Tu je i opasnost sveopće fašizacije svijeta, kojoj smo danas svjedoci.“ (Krivak, 2009:39)

Upravo zato nemoguće je odvojiti politiku od estetike i od konteksta u kojem se filmsko djelo javlja. Također, iako se čitanja filmskog jezika i njegovih poruka konstantno mijenjaju, ipak je pogrešno zapasti u potpuni relativizam ili zanemariti neku očitu dimenziju određena filmska djela. Kako smo ranije govorili, u susretu filma s politikom, film uvijek transformira ono zatečeno i preuzeto te ga svojom obradom pretvara u istinski politički film. Stoga, ono novo što nam je film ponudio u odnosu na puki „realizam“ je od čega bi trebali krenuti u našim proučavanjima. U slučaju Riefenstahl, nemoguće je ne prepoznati ono što nam svako njeno ostvarenje kao svoje navlastito nudi, a to je veličanje impersonalnih sila u odnosu na pojedinca i propagiranje onoga što ima elemente „fašističke ideologije“ kroz visoku i osobitu estetiziranost. Jednostavno, njezina posebna poetika je uvijek i izraz njene politike.

„Uzimajući u obzir Bazinovu tvrdnju da ne postoji jedan, već mnoštvo realizama... svaka era traži onaj svoj... i tehniku te estetiku koja ga najbolje mogu zahvatiti.“ (Chambers, <https://www.walesartsreview.org/jean-luc-godard-and-the-cinema-of-reality/>) Stoga, ako i tvrdimo da nešto univerzalno i bezvremensko ostaje od rada i djela Riefenstahl, onda je to upravo ono najviše temporalno, efemerno i pojedinačno, a to je njezina poetika/politika. Realizam koji je stvorila svojom tehnikom i estetikom izraz je politike koju je prikazivala i stvarala. U jednu ruku, njeno djelo je proizvod povijesnih i društvenih procesa koji su možda bili neizbježni, a njena originalnost, vizija, estetika ono su što su ovjekovječili taj povijesno – društveni kontekst. Stoga, na pitanje jesu li njena djela proizvod vremena ili su subjektivne, autorske tvorevine, ne možemo odgovoriti nego svatko svojim „realizmom“. U svakom slučaju, koliko god se fokusirali na određene pojedinačne elemente i aspekte, djelo u cjelini ostaje kao i ono što ga čini posebnim i jedinstvenim – upravo političnost koja ga čini i kroz koju postaje vlastitim političkim filmom ili kako je to rekao P. Rainer, filmski kritičar New York Magazinea: „Zbog ono što znamo o Hitleru i kako je „Trijumf volje“ stao u njegovu službu – moramo povući liniju; fašistička umjetnost je loša umjetnost jer je nehumana. „Trijumf volje“ ostaje najproblematičniji film ikada snimljen.“ (Davis, D., <https://forward.com/news/8105/pro-nazi-filmmaker-leni-riefenstahl-101-dies/>)

6.3. Bellocchio

6.3.1. Život i djelo

Marco Bellocchio (r. 1939) talijanski je redatelj i scenarist. Smatra se političkim autorom čiji je vrhunac karijere bio 60 – ih i 70 – ih godina 20. stoljeća kada su mu filmovi bili mnogo više politički nego današnji. Na to je imao utjecaj propast ljevice i dolazak neoliberalnog kapitalizma 80 – ih godina. Njegov prvi film „Šake u džepu“ koji je snimio veoma mlad 1965. godine jedno je od njegovih najboljih ostvarenja, a to je djelo ujedno izazvalo i burne reakcije u talijanskom društvu toga doba. Njegovo djelo propituje kompleksne međuođnose privatnog i javnog, političkog i osobnog, kolektivnog i individualnog. Također, bitno je napomenuti da za razliku od Riefenstahl i Eisensteina, filmovi M. Bellocchia nisu propagandni filmovi, niti su njegova najveća ostvarenja dokumentarni filmovi (iako je tokom karijere snimao i dokumentarne filmove), ali propagiraju političke ideje ljevice i podosta su autobiografski. Isto tako, odlika Bellocchiova djela

je to što on preuzima visoku količinu kontrole nad procesom snimanja svojih filmova, a neovisnost u pitanju proizvodnje i produkcije je ono što mu daje artistsku slobodu. (Brook, 2010.)

6.3.2. Šake u džepu / Kina je blizu

Marco Bellocchio je autor koji se javlja 60 – ih godina 20. stoljeća u razdoblju filmske povijesti kada na svjetsku scenu stupaju male i dotada zanemarene kinematografije koje donose posebne tematske sklopove. Dakako, te kinematografije i njihovi autori i djela povezani su istom suvremenom društveno – povijesnom uvjetovanošću. U najvećoj mjeri filmove tog razdoblja odlikuje angažirana politička obojenost, a ni Bellocchio tu nije izuzet, posebice u svoja prva tri filma. Nekoliko faktora je utjecalo na pojavu filmaša toga doba i na njihov interes. Prije svega, „društvo spektakla“ kako ga naziva Debord ulazi u krizno razdoblje i preispituje osnovna moralna i etička načela te ekonomske pretpostavke. Oni nužno ne revitaliziraju humanizam, ali se javljaju teme socijalizacije i subjektivacije koje su i kod Bellocchia podosta izražene. Zatim, preispituju se i mogućnosti političke ljevice, a najbolji primjer koji nam za to daje Bellocchio je njegov drugi dugometražni film „Kina je blizu“. Ono što se provlači kao glavna nit kroz filmove toga razdoblja, kako u manjim kinematografijama, tako i u francuskoj, talijanskoj, britanskoj i njemačkoj, je preokupiranost političkom tematikom koja se nužno ne prikazuje direktno i izravno kroz likove i događaje, već se u cijelom ambijentu filma, u njegovu ozračju i djelovanju likova te izboru događaja ocrtava i probija političko okružje. Također, dok je politika i politički film najdirektnije, veoma svjesno, a nekada čak i militantno bilo razvijen u Francuskoj; i to s ortodoksno lijevih pozicija, u Italiji je pojava političkog i njegovo tretiranje mnogo suptilnija. U Italiji se najviše raspravlja o ideološkom značenju filma te o njegovim potencijalnim utjecajima na društvo, njegova stajališta, vrijednosti i ideje. U tom periodu četiri se autora posebno ističu svojom originalnošću, kvalitetom i političnošću, a to su Elio Petri, Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci i Marco Bellocchio. (Krivak, 2009.)

„... svi su se oni koristili filmovima kao sredstvom preispitivanja strukture društva, temeljene na sveopćoj kulturi laži. Čak i kada se na površini ne bave eksplicitno političkim temama, te kada se, čini se, u svojim filmovima posvećuju samo odnosima među singularnostima, individualni stav njihovih karaktera i vrste dilema u kojima se nalaze imaju političke dimenzije.“ (Krivak, 2009:15)

Marco Bellocchio je prema Krivaku najizravnije i najdublje političan talijanski redatelj iako je najnepoznatiji među navedenom velikom četvorkom. Njegov prvi dugometražni film „Šake u džepu“ bio je oštro napadnut od svih konzervativnih snaga u Italiji kada se pojavio i dugo vremena je zbog toga ostao izoliran. To nam samo govori o snazi političke poruke i estetici kojom ju je izrazio. Krivak također napominje da po njegovu mišljenju sva Bellocchieva djela, kako ona iz 70 – ih, a pogotovo ona iz 80 – ih uvelike zaostaju za njegova prva tri filma, iako je međunarodno poznat postao tek 1987. godine sa filmom „Đavol u tijelu“. (Krivak, 2009.)

S Krivakovim stavom donekle se slaže i Brook koji piše da je Bellocchio prolazi kroz različite faze. Te faze su određene samim poimanjem filma i kinematografije te pristupu kojim im je Bellocchio prilazio. U prvoj fazi koja je proizašla iz njegova prva filma „Šake u džepu“ očituju se raznovrsnost i fragmentarnost. Brook piše da je Bellocchio eksperimentirao s različitim glasovima i ubrzo ih odbacivao. Zatim, bitna stavka toga perioda je Bellocchieva ljuta pobuna protiv buržoaskih normi i politička aktivnost koja, doduše, nije dostatna da filmovima prida čisti i jasan identitet. Brook to potkrjepljuje Bellocchievom ekstremnom raznolikošću u žanrovima (dokumentarci, detektivski trileri, melodrame i literarne adaptacije) i u stilu (groteska u „Kina je blizu“ i u „U ime oca“; Brechtov utjecaj u „Discutiamo, discutiamo“ te *cinema verite* u dokumentarcima). Brook smatra da druga faze Bellocchieva stvaralaštva, koja je mnogo artistički konciznija, počinje 1979. godine s radom na filmu „Vacanze in Val Trebbia“. (Brook, 2010.)

„Šake u džepu“ prikazuju raspad plavokrvne obitelji iz talijanske provincije. Film ulazi duboko u analizu likova, njihov karakter, motive, uzroke i djela, a ono što je toliko specifično političko u tom filmu je osim izbora teme i način na koji ih Bellocchio prikazuje. Naime, dekadentna plemićka porodica je prikazana u stanju raspada, propadanja, u tjelesnoj i duhovnoj izoliranosti od izvanjskog svijeta. U osnovi, prikazani su kao degenerici; i duhovno i fizički i moralno. Obitelj čine stara, bolesna i slijepa majka, tri brata i sestra. Najstariji brat je jedini koliko – toliko sposoban i normalan lik u filmu koji brine o obitelji i pokušava ju spasiti tako što sestru i mlađeg brata nastoji izvesti u svijet i pokazati im kako se ponašati u društvu. Ipak, njegova glavna želja je da sa zaručnicom napusti obitelj u provinciji i započne novi život u gradu. Sestra je djetinjasta, izolirana od vanjskoga svijeta i bolesna obitelj joj je jedina okosnica života. Ona je također nesposobna da osmisli svoj život, a okolina u kojoj se našla joj u tome nimalo ne pomaže. Dva mlađa brata su epileptičari. Jedan (Leone) je retardiran, skoro pa vegetativan i u filmu je

prikazan kao svojevrsni privjesak sumorna ambijenta i ozračja. Njegova šansa preživljavanja je skoro pa nepostojeća, a njime Bellocchio predočuje nemoćnu i nevinu žrtvu. Alessandro, najmlađi brat, također epileptičar, svojevrsni je glavni protagonist filma. On, za razliku od Leonea može samostalno funkcionirati, no i njegov neosmišljeni dekadentni i zakržljali život patiti će od dosade koju će nastojati odagnati ubilačkim porivima. (Krivak, 2009.) Možemo zaključiti da je Bellocchio upisao u Alessandra politički sistem koji kritizira. Alessandro je utjelovljenje buržoaskog načina života i svjetonazora. Na taj način, politika se implicitno, no opet veoma snažno provlači kroz cijeli film sve do njegove kulminacije kada Alessandro ubija majku i brata Leonea. Zapravo, prava kulminacije, odnosno rješenje dolazi sa smrću samoga Alessandra, odnosno sistema kojega Alessandro utjelovljuje. Međutim, za razliku od recimo Eisensteina kod kojega smo ostavljeni s pobjedom u „Krstarici Potemkin“ ili slikom tragična klanja u „Štrajku“ koje nas navodi na daljnju borbu protiv nehumanosti, kod Bellocchia izostaje moment pobjede bilo koje strane. Kako Žižek zna govoriti, kod Bellocchia nedostaje onaj „dan nakon“; ono što bi označavalo osmišljavanje života i društva nakon pobjede ili pada prethodna sistema. S tog stajališta, o Bellocchiju je preciznije govoriti kao o svjedoku, zapisničaru ili komentatoru događaja i prilika nego kao o agitatoru, revolucionaru, nagovaratelju. Likovi u filmu i atmosfera koja vlada između njih i oko njih je zlokobna, turobna, gnjila i ona dominira cijelim djelom, no Bellocchio ne poseže za atrakcijama i senzorno atraktivnim oblicima filmskog zapisa. Iako scene i kadrovi prikazuju često ružne, odbojne stvari, oni su ipak nekako distancirani i hladni. Kamera ne sudjeluje i radnji, montaža ne nastoji šokirati gledatelja na način kako je to radio Eisenstein. Sva političnost Bellocchieva filma je u tome da nam priču, iako razornu i brutalnu, pokaže iz „neutralne“ autorske perspektive putem objektivnih kadrova. (Krivak, 2009.) Na taj način Bellocchio tvori politički film uz naizgled „minimum intervencije“. Jasno, mogli bi govoriti o ideologiziranosti te pozicije i o načina na koja ona može biti varljiva upravo progovarajući s izvjesne „distance“, međutim, taj „minimum intervencije“ je upravo sama srž njegova politička filma, jer film samim svojim stilom politiku koju kritizira i susreće u stvarnosti transformira na način da u nju ne intervenira. Jer, samo je putem filma kao umjetničkoga medija, moguće realnu društvenu stvarnost i njenu politiku prikazati kao njih same, a da to ima neki utjecaj i poruku. „Upravo tom neutralnošću i gotovo naturalističkim seciranjem autor daje jezivo beznadnu sliku buržoaske dekadencije. Ona je sama sebi dovoljan komentar.“ (Krivak, 2009:19)

Drugi Bellocchijev film „Kina je blizu“ uslijedio je brzo nakon prvenca „Šake u džepu“, ali je odmah zabranjen. Krivak ga smatra najboljim filmom u Bellocchijevu opusu. Radnja filma je također smještena u Italiju (skoro kao i većina Bellocchijevih filmova) i portretira odnose između dva brata i sestre, no za razliku od likova iz „Šake u džepu“ obitelj iz „Kina je blizu“ mnogo je aktivnija i povezanija s vanjskim svijetom. Ipak, s obzirom da se radi o filmu slične tematike (kritike buržoazije) i likovi iz „Kina je blizu“ su dekadentni te vode neosmišljene živote, ali ih se takvih života žele i osloboditi. Stoga, dva brata i sestra pokušavaju postići priznanje od društva koje ih prezire. Upravo iz tog razloga „Kina je blizu“ je gorka, no humorna politička satira. Stariji brat Vittorio je profesor koji je svjestan svoje klasne pozicije i nemogućnosti da humanizira svoj život. Stoga, on postaje kandidat socijalističke stranke i pokušava sebe uvjeriti da je predodređen da budu vođa ljudi za koju će nastojati ostvariti radnička prava. Mlađi brat Carlo je pripravnik u katoličkom prihvatilištu za djecu i ministrant. Paradoksalno, on je zaluden maoizmom, ali sve njegove akcije su potpuno jalove. „Krug ljudi među kojima se kreće djeluje doktrinirano zaslijepljeno, a razgovori, situacije između njih, kao i izravne akcije što ih poduzimaju, djeluju groteskno. Upravo u ovome trenutku filmskog ozračja Bellocchio prešutno komentira jalovost takvih pregnuća cinično – satiričkim autorskim stajalištem.“ (Krivak, 2009:20)

Najpoznatija scena filma koja objedinjuje svu grotesku i bezumlje takvih pristupa nekoj ideji iz lažnih i niskih pobuda je kada Vittorio treba održati govor za svoju političku kampanju, a onda nesporazumom biva uvučen u tuču s ljudima koji su trebali za njega glasati i podržati ga.

Treći član obitelji, sestra Elena, je nimfomanka koja iz iste neosmišljenosti života i dosade mijenja seksualne partnere. Međutim, priča dolazi do svoga zapleta kada se Elena i Vittorio zaljubljuju u dvoje ljudi iz socijalističke stranke koji pripadaju radničkoj klasi. Međutim, dvoje u koje su se Elena i Vittorio zaljubili odustaju i od ljubavi i od svojih (socijalističkih) načela i normi kako bi im ulazak u obitelj Elene i Vittoria omogućio ekonomsko blagostanje i osigurao egzistencije. (Krivak, 2009.) Time vidimo da Bellocchio nije nimalo dogmatičan autor, već svakoj strani prilazi oštro i kritički, prikazujući njihove mane, odnosno skoro pa dopuštajući da sami pokažu svoje mane, nedostatke i laži. Bellocchio je prije svega lucidni bilježnik svoga vremena koji nema potrebe za prevelikim autorskim intervencijama u sam tekst filma iz razloga što bi tada mogao ispasti jednako nepromišljen kao i likovi koje prikazuje. Ne da Bellocchio ne posjeduje osobenu estetiku/poetiku, već njome ne manipulira na način prevelike intervencije. On nam prije

svoga želi ponuditi sliku vremena i društva iz svoje perspektive, kao društva lažnih vrijednosti, raslojenog društva, onoga u kome nas okolina, ali i naš vlastiti, jalovi angažman u samoj toj okolini dovodi do neuspjeha te patnji. On kao autor, bez obzira što koristi satiru, grotesku, mračan i tmuran ambijent, ne želi nagovarati, već nam otvoriti prostor za refleksiju prije svega o nama samima. Mogli bi čak reći da njegovi filmovi umjesto atrakcije montažom i proizvodnjom šoka, koriste pomalo usporen i meditativan tretman filmskoga vremena kako bi upozorio na činjenicu da uzrok prethodi posljedici i time nas upozorava da pazimo što činimo. Jer, ukoliko se ponašamo kao likovi koje nam prezentira onda „nestaju svi obziri moralno – etičkih načela i polaznih stanovišta. Hipokrizija je konačni skeptički zaključak!“ (Krivak, 2009:20)

Film završava tako da Bellocchio satiričko – cinički pred nas stavlja kadar u kome dvije trudnice različitog klasnog podrijetla pomažu jedna drugoj u trudničkim vježbama. Ambijent u kojem se to događa odudara od realnog prostora koji je dominantan tokom filma, i vrijeme djeluje kao da se odvija u nekom vakuumu, a time se želi naglasiti bezizlaznost iz ritma moralnog konzervativizma i licemjerja. Na kraju pred nas je stavljena jasna poruka da se krivim pristupom ne može postići nikakva snaga, te da iz niskih pobuda sve opcije na kraju završavaju kao neuspjele i dekadentne. Obje strane, moralno iste, urušavaju se jedna u drugu. (Krivak, 2009.)

Objektivnost i vizualni realizam koji pronalazimo kod Bellocchia, zapravo je prisutan kod svih talijanskih redatelja toga doba, a on je proizašao iz nasljeđa dokumentarističkih tendencija neorealizma. Ta sredstva Bellocchio koristi kako bi estetski mogao pristupiti politici čim „neutralnije“, odnosno kako bi mogao zadržati distancu naspram političkih ideja koje se u filmu javljaju kroz likove te naposljetku kako bi mogao ostati u poziciji skeptika. Brook piše da termin politika trebamo dvostruko razumjeti kada govorimo o Bellocchijevu djelu. U prvom smislu politika označava eksplicitan odnos naspram institucionalizirane politike i podrazumijeva odnos naspram vlasti, tj. države. Brook smatra da iako kod Bellocchia pronalazimo primjere takvog tretiranja politike, ipak prevladava drugi način. Drugi smisao politike je onaj koji označava odnose moći. To je po Brooku najvažniji čimbenik Bellocchijevih filmova. Odnos pojedinca i društva je ključna centralna točka oko koje se vrte njegova djela. (Brook, 2010.) Možemo reći da je pojedinac simbol za skepticizam (koji gaji i sam autor), a da je masa simbol za ideju/utopiju (najčešće političku). Skepticizam proizlazi dijelom i iz uvida da nažalost uvijek „moć i sila vladaju, a ne humanizam!“ (Krivak, 2009:21)

Iz tih razloga nije teško uvidjeti Bellocchijevu lucidnost i trezvenost kada se radi o pristupu temi. Njegova estetika je šokirala kada su se filmovi prvi puta prikazivali, no ne zbog mahnitog, šokantnog ili namjerno „poružnjenog“ karaktera njegove estetike, već iz razloga što je objektivnošću i mirnoćom svoje filmove postavio kao ogledalo pred publiku. Šokirala je sličnost (istost bi bila možda pretjerana riječ) koju je publika mogla nazrijeti u njegovoj estetici. A znamo, razumjeli su ono što je iz te estetike progovaralo. Naime, ne nužno politika kao neko uvjerenje ili ideja, već političnost kao društvena i međuljudska posljedica akcija i odabira koje donosimo i sprovodimo. On je svoju preciznu analizu „postigao kinematografskim smislom zapažanja bitnih detalja. Ukazao je na licemjerje, besmisao, ali i uzaludnost svih pokušaja da se dođe do nekih socijalno osvještenijih rješenja...“ (Krivak, 2009:21) Tu leži njegova veličina; njegova političnost koja se sastoji u tome da je našu politiku prepustio i pokazao nama samima.

6.4. Loach

6.4.1. Život i djelo

Ken Loach (r. 1936.) britanski je redatelj i scenarist. Njegov opus je ogroman i sadrži mnoštvo igranih filmova, dokumentarnih i televizijskih ostvarenja. Glavna nit njegova djela je portretiranje društvene stvarnosti kojoj uvijek prilazi podosta dokumentaristički, a borba za socijalnu pravdu je glavni motiv koji obilježava njegov rad. Smatran je jednim vodećih redatelja u „domeni“ socijalnog realizma. Njegovo djelo od prvih radova za televiziju „Cathy Come Home“ iz 1965. godine pa sve do recentnog „Sorry We Missed You“ iz 2019. nosi snažan politički naboj te prati određenu „loachovsku“ estetiku. Ken Loach je autor koji je veoma rano prepoznat kao kvalitetan i dobio je svjetska priznanja. (Krivak, 2009.) Slično kao i Bellocchio, Loach se najčešće bavi problemima koji su univerzalni, ali ih prikazuje i stavlja u okružje svoje zemlje Britanije, kao što su Bellocchijevi filmovi smješteni u Italiju. Loacha najviše zanima socijalna nepravda, koja se uvijek očituje između borbe pojedinaca i društva, ponajviše njegovih ravnodušnih institucija. On se bori za ponižene i uvrijeđene, a njegova perspektiva je sasvim drukčija od one ranog Bellocchia koji prikazuje dekadentnu propast buržoaskih likova. Loach želi ponuditi perspektivu koja otvara put ka suosjećanju s onima koji su svjetskom nepravdom pogođeni, koji su nevini, a ispaštaju. Isti problem je to kod Bellocchia i Loacha – izgubljena mogućnost za zbiljski ljudski način življenja,

no dok je kod Bellocchia taj problem tretiran kao problem koji se javlja zbog egoizma, osobne zakržljivosti i sebičnosti; Loach tom pitanju pristupa s jedne druge strane, one u kojoj „nevidljive“ i daleke institucije, vlade, društvo (apstrakcije neosjetljive na stvaran život konkretnih ljudi) onemogućuju dostojanstven i osmišljen život članovima društva – realnim, tj. zbiljskim pojedincima. Bellocchio nipošto nije idealist/utopist, barem ne u konkretnom tekstu filma, dok Loach svakako uvijek iznova pokušava staviti pred nas pitanje solidarnosti koja je svojevrsni utopijski ideal. Ono što zastrašuje u Loachovoj ustrajnosti je to da on preko četiri desetljeća intenzivnog stvaralaštva još uvijek „mora“ upućivati na iste probleme i prikazivati nam istu surovu i brutalnu stvarnost u kojoj se kao pojedinci nikako ne uspijevamo ostvariti; dapače, stvarnost koja namjerno i opetovano gazi i guši svaki pokušaj dostojanstvenog života. Tu leži sva snaga Loachova djela, ali i sav užas, tuga, i okrutnost politike u koju smo neminovno uvučeni. Političnost njegova cjelokupna opusa je u tome da Loach kao lucidni i nadahnut apologeta maloga čovjeka ne želi pustiti realnoj politici i okrutnosti njenih institucija da se povuku iz našega vidnog polja pod krinkom „kraja politike i ideologije“, pod floskulom navodne depolitiziranosti i dezideologiziranosti neoliberalnog potrošačkog kapitalizma.

6.4.2. Cathy Come Home / Kes

Ken Loach je započeo svoju karijeru u filmu na britanskoj televiziji, preciznije na BBC-u. Najpoznatiji film iz toga razdoblja je „Cathy Come Home“ koji ostaje jedno od Loachovih najboljih ostvarenja te zadaje put i daje vokaciju svim ostalim Loachovim filmovima. Film se bavi raspadom radničke obitelji, nedostatkom zaposlenja, beskućništvom i problemima socijalne skrbi. Film je u svoje vrijeme imao veliki odjek i njegova politička poruka je uspjela doprijeti do velikog broja ljudi što je rezultiralo time da se u britanskoj javnosti počelo življe raspravljati o problemima iznesenim u filmu. Također, britanski socijalni sustav se djelomično zbog toga filma počeo preoblikovati, povećala se briga za najugroženije pripadnike društva i otvorio se prostor za sveopću javnu raspravu. Film je 2000. godine proglašen drugim najboljim britanskim filmskim ostvarenjem. Iz tih razloga nemoguće je Loacha smatrati samo promatračem i kritičarem britanskog društva, već se jasno očituje njegova profilirana politička angažiranost i to ne samo na razini stila i forme, već i na razini filmskog utjecaja na društveno – povijesnu stvarnost koju je uspio preoblikovati u ponešto humaniju i solidarniju.

„Cathy Come Home“ priča je o mladom bračnom paru radničkog podrijetla. Cathy je mlada, privlačna djevojka koja se zaljubljuje za vozača Rega s kojim ulazi u brak. Njihove želje nisu pretjerane, nisu opterećeni buržoaskim problemima kakve vidimo kod Bellocchia, već žele normalnu egzistenciju u vidu stana, djece i sigurnog obiteljskog života. Međutim, Reg se ozljeđuje na poslu i posljedično ga gubi što obitelj dovodi u velike nepravilike. Reg i Cathy dobivaju troje djece za koju se ne uspijevaju brinuti pritisnuti financijskim problemima te se svi zajedno sele u automobilsku prikolicu koja im kasnije stradava u požaru. Traže pomoć od socijalnih prihvatilišta, no ono ih ne prihvaća za stalno; Reg i Cathy se polako otuđuju jedno od drugoga, i naposljetku socijalna služba im otima djecu. Loach dočarava težinu kalvarije kada suprotstavlja krupni plan uplakane slomljene Cathy s kraja filma, onom krupnom planu nasmijane Cathy s početka filma. Film obilježava pseudo-dokumentaristički stil, na tragu francuske cinama – verite, ali i britanske free cinema. Loach u filmu želi dočarati uvjerljivost i neizbježnost njihovih sudbina. Narator u filmu prati priču tako da navodi istinite podatke o broju ugroženih, beskućnika i općenito svih nezbrinutih. (Krivak, 2009.) Posebna estetska sredstva nisu bila potrebna jer je skoro pa objektivna vizualna i auditivna „slika“ sve rekla. Loachov pristup htio je nenametljivo prikazati sudbine ljudi bez sreće čija je sudbina već unaprijed bila odlučena nehumanim socijalnim sustavom. Politika je sadržana u ukupnosti teme i razvoju njene naracije, kojoj nisu trebali posebni visoko estetizirani momenti kako bi postala uvjerljivija. Publika se ionako mogla identificirati s izloženom radnjom i patnjom likova, a određena suzdržanost pretjerane autorove intervencije bila je prava mjera da ono političko samo za sebe progovori. Loach je svoju političnost izgradio svojevrsnim „uredničkim“ pristupom, gdje je bitno bilo odabrati i čim stvarnije prikazati društveno – povijesni trenutak, a ne ga „ugušiti“ pretjeranim subjektivnim modifikacijama i estetizacijom. U njegovom slučaju manje je više.

Zato je lako povezati Loacha s Arsenjukovom analizom koja uzima politički film kao onaj koji nije određen žanrom, jer bi tada politički film bio samo jedan od ostalih filmskih žanrova; a isto tako Arsenjuk ne svodi politički film na temu političke instrumentalizacije gdje bi se politički film pokazao kao vrsta propagande. Politički film, prema Arsenjuku, upućuje na stvarne kinematografske invencije koje nastaju u odnosu na i s procesima ljudske emancipacije. (Arsenjuk, 2010.) Zato Loachova estetika „uredništva“, tj. minimalne subjektivne intervencije otvara veći prostor publici da razmisli o viđenom i tako umanjuje McLuhanovu tvrdnju da je film vrući medij. Upravo Loach svojom estetikom dopušta poistovjećivanje ili pak razilaženje s problemima i

politikom filma kako i likova, jer „snažno“ ne kodira svoju poruku kao što to rade primjerice Eisenstein ili Riefenstahl. Možemo reći da je simbolizam zamijenjen pukim životom kod Loacha, tj. da „obična stvarnost“ zauzima mjesto glavnog označitelja. Ljudska emancipacija kod Loachovih ostvarenja leži u tome da je „obična stvarnost“ zajednički označitelj i filma i same publike, a njegove stilske invencije (jer koliko god filmovi djelovali „nesubjektivno“, oni su i dalje proizvod navlastite Loachove estetike, poetike i stila) su ono što određenu vrstu političnosti na sebi svojstven način stavlja u prvi plan.

Drugi dugometražni film Kena Loacha „Kes“ iz 1969. godine je priča o odrastanju. Film je također obilježen određenim realizmom prikaza, a teme socijalne nepravde, težine života radničke klase, ravnodušnih institucija i dalje su srž Loachova rada. U filmu „Kes“ jedan od glavnih problema je i onaj nasilja, a Loach mu je genijalno pristupio kada je utjelovio sav užas nasilja i njegov besmisao u Billyju Casperu, glavnom protagonistu filma. Stoga, „Kes“ ostaje i jedno od najemotivnijih Loachovih ostvarenja gdje se primarnim fokusom na Billyja stvara povezanost publike s likom, i to ne samo na razini solidarnosti kakva se može javiti prilikom klasnih borbi, već se stvara emocionalna spona koja dublje utječe na nas i tjera nas na veću zamišljenost nad našim postupcima. Billy je dječak koji živi s majkom i dosta starijim bratom u predgrađu rudarskog gradića Barnsleya. Billy odrasta bez oca i osjeća svu težinu disfunkcionalne obitelji, provincijskog načina življenja i ekonomskih neprilika. Dani su mu teški, natrpani obvezama koje ga ne ispunjavaju, i stoga ispada alijeniran, tvrdoglav i neprilagođen. Ujutro raznosi novine, kasnije provodi dan u školi gdje ga vršnjaci ne prihvaćaju, a profesori ne vole jer je dekoncentriran. Stariji brat se također često na njega okomljuje bez nekih pretjeranih razloga i još mu više otežava život tako da Billy nigdje ne pronalazi mir osim na livada i u šumi. Billy traži neku pticu za uzgoj, nekoga za koga će moći brinuti (jer su njemu briga i ljubav uskraćeni) i jednoga dana pronalazi mladunče sokola kojega uzima sa sobom i počinje ga dresirati. Billy sokola naziva „Kes“ i otuda dolazi ime filma. „Kes“ – ptica je utjelovljenje nevinog stvorenja koje u okruženju nije moglo opstati. Alegorija je utoliko veća, što je sokol ptica grabljivica, inače snažna i velika te ne podliježe ljudskom načinu života, njihovim problemima i pravilima. Međutim, s obzirom da Kesa ubija Billyjev brat Jud (čije je ime simbolično i referira na Bibliju) Loach time želi dočarati dosege ljudske zloće, pakosti i nasilja. Možemo vidjeti da je Loach ubio Kesa da Billy ne bi morao umrijeti, no poruka je utoliko snažnija što Billy ostaje živ nakon što mu je oduzeta jedina stvar koja mu je pričinjala sreću, uz koju je odrastao i sazrijeva i do koje mu je

bilo istinski stalo. Time na površinu izlazi političnost koja je skrivena iz ove alegorije; naime, da je u Billyjevoj okolini nemoguće živjeti sretno i ispunjeno, već da je jedino moguće preživljavati kao nebitno i suvišno biće. To se vidi i u sceni kada Billy ide na razgovor o zaposlenju nakon škole čine Loach prikazuje svu okrutnost socijalnog sistema. Klasno društvo, na čijem se dnu nalazi Billy pokazuje svoj fatalistički usud nad stanovništvom. Billyju se ne nudi mogućnost ikakva uspjeha na društvenoj ljestvici, ali Billy je toga svjestan (ne želi raditi u rudniku gdje mu radi brat) te pruža otpor na način da čin prije želi pobjeći s tog razgovora. (Krivak, 2009.) Zanimljiva je i atmosfera koja prevladava filmom, a ona je sasvim suprotna od Bellocchijeve gdje vlada sumornost i gnjilost. Loach izmjenjuje kadrove pejzaža i ružnih ulica, ali ne zalazi u estetiku ružnoga da bi implicirao određene političke aspekte. Snaga političkoga očituje se u više no stvarnom izgledu filma gdje nije potrebno prenaplašavati neke elemente kako bi se postigao učinak. Upravo stvarnosna atmosfera je ono što daje jačinu filmu i što ga čini skoro pa nepodnošljivim. Naime, nepodnošljivo je to da je film zrcalo našega svijeta, ne – imaginarnoga i da je sudbina Billya sudbina koja pripada i nama. Loach nas približava likovima iz filma i njihovu načinu života u ironičnim scenama nastave tjelesnog kada igraju nogomet. Momenti rasterećenja koji ublažavaju sveopću jadnu Billyjevu situaciju su zapravo momenti kada Billy uspijeva ukrasti nešto za pojesti i popiti. Time je Loach već rekao i previše. To je snaga njegovih filmova, da malim, naizgled nebitnim detaljima pokaže surovost, bez posezanja za nekim tehničko – estetskim akrobacijama. Snaga filma također dolazi i iz načina na koji je Billy prikazan. On nipošto nije junak u pravom smislu riječi, niti je karakterno i moralno jednodimenzionalan, no upravo ga to čini realnijim likom koji bez obzira na svoje mane pruža otpor sistemu mnogo gore od njega sama. „Bez dociranja i prevelike sentimentalnosti, tom zapravo intimističkom pričom o odrastanju Loach je iskazao sve postulate svojeg umjetničkog i društvenog angažmana što će ih poslije – s više ili manje uspjeha – dosljedno nastavljati.“ (Krivak, 2009:74)

Simbolički i emocionalno najintenzivniji dio filma je njegov kraj kada Billy odlazi u raslinje sa sjekirom i mrtvim Kesom u rukama da ga pokopa. Vidimo kako sjekirom ruje zemlju i polaže Kesa u nju. To je trenutak kada se Billy rastaje od djetinjstva i od iluzija; zapravo, od nade. Međutim, Billy se ne predaje, tim činom uzima život u svoje ruke (koliko je to moguće) i nastavlja se boriti. Upravo jer nema „klasičnog“ razrješenja filma, Loach nas ostavlja s odlukom o našim vlastitim životima. Kao i Billy, mi moramo izabrati što ćemo dalje, ne gajeći ikakve nade da će se sistem sam od sebe humanizirati. To je vrhunac njegove angažirane političnosti. I zato jer je

njegova političnost toliko ustrajna i posebna, kako u temi tako i u načinu njena prikaza „Loach nikako nije dio globalno prevladavajuće kulture, nego je vjesnik davno izgubljene politike. Upravo negdje između ta dva pola smještena je i njegova navlastita, prema ljudima usmjerena umjetnost. Umjetnost je to koja nadilazi estetičke kategorije i približuje se stvarnome življenju.“ (Krivak, 2009:80)

7.ZAKLJUČAK

Problem političkoga u filmu, politike i filma, kao i političkoga filma je zbiljski težak problem. U prvome redu, ne postoji neka suglasno što bi to točno bio politički film s obzirom da on nadilazi ustaljene i tradicionalne filmske kategorije. Ipak, od samoga početka filmske umjetnost filmovi su nosili politički naboj, tematizirali politiku i bili korišteni i propagandne svrhe. Međutim, svako filmsko ostvarenje bilo da je političku o punom smislu te riječi ili da se politika kroz njega implicitno provlači je drugačije od ostalih i u određenoj mjeri potpuno jedinstveno. Također, kada govorimo o susretu politike i filma, onda moramo biti svjesni da se taj odnos događa na mnogo razina; na onoj proizvodnje, filmskog jezika, i recepcije. Postoje mnoge političko ideološke implikacije koje „opsjedaju“ film koji nužno ne pretendira na to da bude politički niti da politiku kao takvu uopće tematizira. S druge strane, filmovi koji imaju ambiciju da se sukobe i uhvate u koštac s politikom nailaze na mnogo poteškoća od kojih su neke to da bude pogrešno shvaćen, da mnogo toga nesvjesnog izbije iz njegova jezika, da s vremenom njegova politička funkcija izgubi na važnosti. Zbog toga se ovaj rad fokusirao na problematiziranje tog kompleksnog odnosa i u prvome redu pokušao odrediti/omeđiti koji smisao političko može imati u smislu filmske umjetnosti te koji značaj ima politički film s obzirom na društveno – povijesni kontekst u kojem se javlja. Političko nije sadržano samo u temi filma ili njegovu sadržaju, već podliježe i onim aspektima koji su estetske, tehničke ili proizvodne prirode. Bitno je naglasiti i da se ovaj rad fokusirao prije svega na pokušaj objašnjenja i određenja načina na koji se putem estetike, etike i same politike može dogoditi susret i manifestacija političkog unutar filma na razini određene autorske poetike, ali da to nipošto ne znači kako ne postoji cijeli niz komponenti koje uvelike utječu na političnost filma. Zbog opsega fokus je stavljen na analizu četiri autora i na njihova najbitnija ostvarenja, ali stvari kao što su financiranje filmova, njihovo plasiranje, reklamiranje i kritiziranje također imaju svoje mjesto u proučavanju kako filma općenito tako i političkih filmova. Ekonomski i društveni smisao filmova su velika područja koja zahtijevaju posebnu pažnju, no na nekoliko mjesta je naveden njihov utjecaj na film. U svakom slučaju, zbog svih aspekata koji određuju i utječu na film te njegovu publiku, možemo reći da je svaki film u svom doticaju s politikom (okolnostima i kontekstom) svojevrsni *Gesamtkunstwerk* gdje je nedostatno i nepravedno ijedan element izvlačiti iz ukupnoga konteksta djela. Također, kontekst djela nije samo izvanjska stvarnost u kojoj nastaje i na koju ima utjecaja, već je kontekst djela sadržan i u samome djelu, međuodnosom njegovih dijelova. Svakako, politički film je u prvome redu film koji skreće

pozornost na svoju političnost i koji njome želi komunicirati s publikom o određenoj ideji, viziji, akciji. Kako se nastojalo prikazati na primjerima filmova Eisensteina, Riefenstahl, Bellocchia i Loacha, svaki pristup problemu političkoga kod svakoga autora se događa na različite načine i adresira drukčije razine. Isto tako, niti jedan opus nekoga autora nikada nije potpuno istovjetan samome sebi i postoje mnoge razlike u shvaćanju i pristupu političkom kod istoga autora tijekom perioda njegova stvaranja. Ipak, možemo zaključiti da je politički film ponajprije onaj koji ima određenu humanističku, odnosno ljudsku dimenziju. Bez ljudi nema niti politike. Stoga, svako nastojanje filma da tematizira određen politički problem je nastojanje da se približi onome navlastito ljudskome – ljudskome kao društvenom, tj. političkom. Zato je vrijedno proučavati kako filmove koji spadaju u domenu političkih, tako i samu prirodu toga odnosa. Jer, politički filmovi su uvijek filmovi nas samih nama samima. Bez politike ne bi moglo biti niti filma, a isto tako bez filma ne bi moglo biti svijesti o politici. Dakako, nije u pitanju samo film, već umjetnost kao takva; film kao umjetničko djelo. Zato je ovaj rad u krajnjoj liniji posvećen onome što uporno ustraje u našim životima, a to je nastojanje da se sam život, društveni život, poboljša. Politika i film tako su neodvojivi dio jedne te iste stvarnosti čiji su dio i čija interakcija otvara prostor promišljanju. Bez obzira radi li se o viđenjima i idejama koje zastupa kontroverzna Riefenstahl, ili se radi o idejama Eisensteina, jedno je zajedničko: oboje su htjeli, na ovaj ili onaj način, ovim ili onim sadržajem, da publici prenesu jednu viziju života koja je za njih i po njima poželjna ili nepoželjna. Ta nastojanja su ono što određuju cjelokupnu vizuru svakoga rada, posebno umjetničkoga. Jezik i komunikacija (raznim sredstvima i tehnikama); to je umjetnost i to je politika. Zbog toga je film u svakome smislu i medij – ono što komunicira i što stoji u relaciji s onim navlastito prirodno ljudskim – komunikativnošću (tu komunikativnost dvojno označava i komunikaciju i zajednicu). Kako Krivak citira Derridu povodom njegova osvrt na žrtve napada na WTC: „s obzirom na taj zločin, „nitko od nas nije politički nevin“. Dakle, svi smo krivi“. (Krivak, 2009:149) Time se želi ilustrirati nemogućnost odmaka iz ovoga svijeta, iz jedinoga svijeta koji je naš svijet (politički svijet), svijet za koji smo odgovorni i s kojim se kako film tako i politika, ali i film kao politika samo i jedino mogu hvatati u koštac.

8.LITERATURA

Knjige

Ažel, A. (1971.), *Estetika filma*, Beograd: BIGZ

Beller, J. (2016.), *Kinematički način proizvodnje: Ekonomija pažnje i društvo spektakla*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk

Bordwell, D., Thompson, K. (2007.), *Film Art: An Introduction (8th edition)*, New York: McGraw Hill

Bordwell, D. (2005.), *O povijesti filmskog stila*, Zagreb: HFS

Brook, J. C. (2010.), *Marco Bellocchio: The Cinematic „I“ in the Political Sphere*, Toronto Buffalo London: University of Toronto Press

Eisenstein, S. M. (Ajzenštajn, S. M.) (1964.), *Montaža atrakcija*, Beograd: Nolit

Elsaesser, T. (2005.), *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press

Focht, I. (1972.), *Uvod u estetiku*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika

Fraser, I. (2018.), *Political Theory and Film: From Adorno to Žižek*, London, New York: Rowman and Littlefield

Gilić, N. (2007.), *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM

Godard, J. L. (1986.), *Godard on Godard*, New York: Da Capo Press

Gray, G. (2010.), *Cinema: A Visual Anthropology*, Oxford, New York: Berg

Horrocks, C. (2001.), *Marshall McLuhan i virtualnost*, Zagreb, Jesenski i Turk

Jones, W. E., Vice, S. (ur.) (2011.), *Ethics at the Cinema*, Oxford: Oxford University Press

Krivak, M. (2009.), *Film... Politika... Subverzija?*, Zagreb: HFS

- Lie, S. (2020.), *Towards a Political Aesthetics of Cinema: The Outside of Film*, Amsterdam: Amsterdam University Press
- Miller, T., Stam, R. (ur.) (2004.), *A Companion to Film Theory*, Cornwall: Blackwell Publishing
- Nichols, B. (2016.), *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*, California: University of California
- Peterlić, A. (1977.), *Osnove teorije filma*, Zagreb: Filmoteka 16
- Pollock, G., Silverman, M. (ur.) (2011.), *Concentrationary Cinema: Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night and Fog (1955.)*, New York, Oxford: Berghahn Books
- Ranciere, J. (2009.), *The Emancipated Spectator*, London, New York: Verso
- Ranciere, J. (2013.), *The Politics of Aesthetics*, London: Bloomsbury Publishing
- Rockhill, G., Watts, P. (ur.) (2009.), *Jacques Ranciere: History, Politics, Aesthetics*, Durham and London: Duke University Press
- Rosen, P. (ur.) (1986.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press
- Rushton, R. (2013.), *The Politics of Hollywood Cinema: Popular Film and Contemporary Political Theory*, UK: Palgrave Macmillan
- Stam, R. (2019.), *Teorija filma*, Zagreb: Disput
- Turković, H. (2012.), *Razumijevanje filma, ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima – e publikacija
- Valentić, T. (2013.), *Camera abscondita: zapisi o ontologiji fotografije*, Zagreb: Jesenski i Turk
- Vojković, S. (2008.), *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Zagreb: HFS
- Vogel, A. (2018.), *Film kao subverzivna umjetnost*, Zagreb: Mizantrop
- Volen, P. (1972.), *Znaci i značenje u filmu*, Beograd: Institut za film

Wayne, M. (2001.), *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*, London, Sterling, Virginia: Pluto Press

Zuska, V. (2016.), *Estetika – Uvod u sadašnjost tradicionalne discipline*, Sarajevo: Synopsis, University Press

Članci

Agocuk, P., Kececi, G. (2017.), *The Role of Cinema and the Effect of Educational Levels of Politicians on Voting Attitude* u: EURASIA Journal of Mathematics, Science and Technology Education Vol. 13, No. 12., 2017., str. 7941-7948

Baudry, J. L. (1974./1975.), *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus* u: Film Quarterly Vol. 28, No. 2, winter 1974./1975., str. 39-47

Esnault, P. (1969./1970.), *Cinema and Politics* u: Cineaste Vol. 3, No. 3, winter 1969./1970., str. 4-11

Godmer, L. (2010.), *Political science and film: Reflections on politics and local issues with Eric Rohmer* u: Raisons politiques, Vol. 38, No. 2, 2010., str.17-30

Holtmeier, M. (2016.), *The Modern Political Cinema: From Third Cinema to Contemporary Networked Biopolitics* u: Film-Philosophy 20, 2016., str. 303–323

Mazierska, E. (2014.), *Introduction: Marking Political Cinema* u: Framework: The Journal of Cinema and Media Vol. 55, No. 1, Spring 2014., str. 35-44

Ranciere, J. (2005.), *From Politics to Aesthetics?* u: Paragraph Vol. 28, No. 1, March 2005., str. 13-25

Ross, A. (2009.), *The Aesthetic Fable: Cinema in Jacques Rancière's „Aesthetic Politics”* u: SubStance Vol. 38, No. 1, 2009., str. 128-150

Sinnerbrink, R., Trahair, L. (2016.), *Introduction: Film and/as Ethics* u: SubStance Vol. 45, No. 3, 2016., str. 3-15

Sparshott, F. E. (1971.), *Basic Film Aesthetics* u: The Journal of Aesthetic Education Vol. 5, No. 2, Special Issue: Film II, the Teaching of Film, April 1971., str. 11-34

Zimmer, C., Leggett, L. (1974.), *All Films are Political* u: SubStance Vol. 3, No. 9, Spring 1974., str. 123-136

Diplomski i doktorski radovi

Arsenjuk, L. (2010.), *Political Cinema: The Historicity of an Encounter* – doktorski rad, Duke University: Program in Literature

Tašner, A. (2020.), *Estetika filma* – diplomski rad, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet

Matijević, B. (2018.), *Utjecaj dramskih filmova suvremenog Hollywooda na konstruiranje društvenih vrijednosti* – diplomski rad, Rijeka: Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet

Musulin, M. (2020.), *Analiza reprezentacija migranata u tiskanim medijima* – diplomski rad, Rijeka: Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet

Prica, Lj. (2014.), *Film kao medij filozofskog mišljenja* – doktorski rad, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski studiji

Sečen Matošević, L. (2020.), *Analiza modaliteta vizualnih reprezentacija žene u hrvatskim mainstream medijima* – diplomski rad, Rijeka: Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet

Internet izvori

Aesthetics and Film (2014.) – Film Theory, URL: <https://www.filmtheory.org/aesthetics-films/> (pristup 03.08.2021.)

Brody, R. (2017.), *The Necessary Intimacy of Political Cinema*, The New Yorker, URL: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-necessary-intimacy-of-political-cinema> (pristup 13.07.2021.)

Chambers, P. (2016.), *JEAN-LUC GODARD AND THE CINEMA OF REALITY*, Wales Arts review, URL: <https://www.walesartsreview.org/jean-luc-godard-and-the-cinema-of-reality/> (pristup 10.08.2021.)

Davis, B., *Ranciere, for Dummies*, Artnet, URL: <http://www.artnet.com/magazineus/books/davis/davis8-17-06.asp> (pristup 13.07.2021.)

Davis, D. (2003.), *Pro-Nazi Filmmaker Leni Riefenstahl, 101, Dies*, Forward, URL: <https://forward.com/news/8105/pro-nazi-filmmaker-leni-riefenstahl-101-dies/> (pristup 10.08.2021.)

Eisensteins Universum, Film Studies, Johannes Gutenberg University Mainz, *Sergei Eisenstein: My Art in Life*, Google Arts and Culture, URL: <https://artsandculture.google.com/exhibit/sergei-eisenstein-my-art-in-life/YgKC3Cneu0iiKg> (pristup 10.08.2021.)

Film – natuknica, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, URL: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=19597> (pristup 17.07.2021.)

Hans Christoph von Bock (2008.), *Cinema is Always Political, Says Star Director Costa-Gavras – Interview*, DW, URL: <https://www.dw.com/en/cinema-is-always-political-says-star-director-costa-gavras/a-3099374> (pristup 21.07.2021.)

Kinematografija – natuknica, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, URL: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=31482> (pristup 17.07.2021.)

Marco Bellocchio: A Retrospective, (2014.) MoMA, URL: <https://www.moma.org/calendar/film/1428> (pristup 10.08.2021.)

Mitry, J., *Sergei Eisenstein: Soviet Film Director*, Britannica, URL: <https://www.britannica.com/biography/Sergey-Eisenstein> (pristup 10.08.2021.)

Politika – natuknica, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, URL: <https://enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49240> (pristup 13.07.2021.)

Schoenbrun, J. (2016.), *All Movies are Political Movies. We Need to Do Better*, izvorno Columns, internet Filmmaker, URL: <https://filmmakermagazine.com/100531-all-movies-are-political-movies-we-need-to-do-better/> (pristup 21.07.2021.)

Shaw, D. (2004.), *Sergei Eisenstein, Senses of Cinema*, URL: <https://www.sensesofcinema.com/2004/cteq/eisenstein/> (pristup 10.08.2021.)

Sklar, R., *Battleship Potemkin: film by Eisenstein 1925.*, Britannica, URL: <https://www.britannica.com/topic/Battleship-Potemkin> (pristup 10.08.2021.)

Sklar, R. (1982.), *Politics in Film: How Moviemakers Handle Hot Issues*, The New York Times, URL: <https://www.nytimes.com/1982/07/18/movies/politics-in-film-how-moviemakers-handle-hot-issues.html> (pristup 13.07.2021.)

The Basics of Film Aesthetics – Plot and Theme, URL: <https://plotandtheme.com/2015/04/24/the-basics-of-film-aesthetics/> (pristup 03.08.2021.)

The Editors of Encyclopaedia Britannica, *Ken Loach: British Director*, Britannica, URL: <https://www.britannica.com/biography/Ken-Loach> (pristup 10.08.2021.)

Trouillot, T. (2017.), *Robert Longo on Editing Eisenstein, Learning From Putin's Russia, and Why „Making Art Is a Political Gesture, Period“*, artnet, URL: <https://news.artnet.com/art-world/robert-longo-brooklyn-museum-proof-1086530> (pristup 10.08.2021.)

9.FILMOGRAFIJA

Bellocchio, Marco: *Kina je blizu (La China e vicina)*, 1967.

Bellocchio, Marco: *Šake u džepu (I pugni in tasca)*, 1965.

Chaplin, Charlie: *Modern Times*, 1936.

Eisenstein, Sergei Mikhailovich: *Krstarica Potemkin (Bronenosets Potyomkin)*, 1925.

Eisenstein, Sergei Mikhailovich: *Staro i Novo (Staroye i Novoye)*, 1929.

Eisenstein, Sergei Mikhailovich: *Štrajk (Stachka)*, 1925.

Fiennes, Sophie: *Pervertitov vodič kroz film (The Pervert's Guide to Cinema)*, 2006.

Fiennes, Sophie: *Pervertitov vodič kroz ideologiju (The Pervert's Guide to Ideology)*, 2012.

Loach, Ken: *Cathy Come Home*, 1965.

Loach, Ken: *Kes*, 1969.

Pontecorvo, Gillo: *Bitka za Alžir (La battaglia di Algeri)*, 1966.

Resnais, Alain: *Noć i magla (Nuit et brouillard)*, 1955.

Riefenstahl, Leni: *Olympia*, 1938.

Riefenstahl, Leni: *Trijumf volje (Triumph des Willens)*, 1934.

Rohmer, Eric: *Dečko moje djevojke (L'Ami de mon amie)*, 1987.