

Otuđenje kao primarni motiv u filmovima Izgaranje, Samuraj i Čovjek koji spava

Juras, Lovro

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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:186:301358>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-26**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Lovro Juras

Otuđenje kao primarni motiv u filmovima

Izgaranje, Samuraj i Čovjek koji spava

(ZAVRŠNI RAD)

Rijeka, 2023.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULET
Odsjek za kulturalne studije

Lovro Juras

Matični broj: 0009078229

Otuđenje kao primarni motiv u filmovima
Izgaranje, Samuraj i Čovjek koji spava

ZAVRŠNI RAD

Preddiplomski studij kulturologije

Mentor: doc. dr. sc. Boris Ružić

Rijeka, rujan 2023.

SAŽETAK

Svrha ovog rada bit će primijeniti teoriju otuđenja na tri filma: *Izgaranje*, *Samuraj* i *Čovjek koji spava*. Rad će se fokusirati na suvremeno poimanje otuđenja koje se realizira na individualnoj razini te je psihološke naravi. Da bi se bolje razumio kontekst nastajanja filmova, ukratko će biti opisan povijesni period i promjene koje je on donio. Uz povijesni period opisane će biti i najvažnije značajke igranog filma budući da je on najzastupljeniji filmski rod. Koristit će se odabrane teorije kao okvir za jasnije razumijevanje filma kao prenositelja mišljenja. Kroz rad istaknut će se da je grad motiv koji se najizraženije provlači kroz sva tri filma kao učesnik u stvaranju osjećaja otuđenja. U tom smislu, pokazat će se da je grad reprezentacija socioekonomske podloge sustava koji je svima nadređen. U zaključku rada opisat će se prelazak iz modernog filma u postmoderni čije su naznake, u nekoj mjeri, vidljive i na tri analizirana filma.

Ključne riječi: otuđenje, film, francuski novi val, *Izgaranje*, *Samuraj*, *Čovjek koji spava*

SADRŽAJ:

1. UVOD.....	1
2. RAZRADA.....	2
2.1 Film kao prenositelj mišljenja.....	2
2.2 Francuski novi val i značajke igranog filma.....	6
2.3 Louis Malle: <i>Izgaranje</i>	7
2.4 Jean-Pierre Melville: <i>Samuraj</i>	11
2.5 Georges Perec i Bernard Queysanne: <i>Čovjek koji spava</i>	14
3. ZAKLJUČAK.....	16
4. POPIS LITERATURE I IZVORA.....	17

UVOD

Suvremeno tumačenje pojma otuđenja povlači utjecaje iz bliže i dalje tradicije. Najzamjetnije je razdoblje njemačke klasične filozofije u kojem se, primjerice putem Hegela, otuđenje postavlja kao značajan filozofski problem. Međutim, problem otuđenja u suvremenim diskusijama pretapa se iz filozofije u druge grane društvenih i humanističkih znanosti čime mu se pripisuju različita poimanja, viđenja i rješenja. Na temelju usporedbe tradicionalne i suvremene analize otuđenja, smatra Dimitrije Sergejev, nastaje koncept o individualnom pristupu razmišljanja o otuđenju, za razliku od "globalnog, društvenog pristupa u tradicionalnoj teoriji" (Sergejev, 1971: 35) U tradicionalnom shvaćanju pojam otuđenja objašnjava se u kontekstu globalnog društva tj. na makro razini. Ono se tada odnosi na "ljudsku egzistenciju u njenom totalitetu." (Sergejev, 1971: 36) U suvremenom shvaćanju pojam otuđenja promatra se na individualnoj tj. na mikro razini. Takav je pristup psihološki, gdje ono postaje sinonim za patnje suvremenog čovjeka, primjerice pomanjkanje, gubitak i fragmentaciju. Dimitrije Sergejev zaključuje da je suvremeni doživljaj otuđenja, prema navedenim značajkama, "individualni doživljaj gubitka i tegobe suvremenog čovjeka." (Sergejev, 1971: 36) Ovaj rad bavit će se potonjim poimanjem pojma otuđenja. Kroz analizu odabranih filmova istaknut će se, koristeći se prikladnim postmodernističkim i filmskim teorijama, načini kojima je individualno otuđenje reprezentirano na filmu, primjerice kroz glumu ili načine snimanja. U tom kontekstu važno je ukratko naznačiti temelje filma kao medija i njegove sposobnosti za prenošenje mišljenja kao i povijesni kontekst.

Nadalje, govoreći o poimanju teorije otuđenja, valja napomenuti još jednu distinkciju. Mislav Kukoč (1988), u svojoj knjizi *Usud otuđenja*, razlikuje dvije vrste otuđenja: ekonomsko i ideološko. Ekonomsko otuđenje uvjetovano je eksploatacijom i podjelom rada te pritom kod pojedinca stvara egzistencijalnu oskudicu koja dopušta refleksiju o dehumaniziranom stanju. Takva refleksija može dovesti do spoznaje stanja i razotuđenja. Ideološko otuđenje guši tu mogućnost budući da se njime "zarobljuje ljudska svijest". (Kukoč, 1988: 117) Različitim ideološkim mehanizmima čovjek gubi slutnju o svojem otuđenju. Mislav Kukoč (1988) argumentira da su ljudi dvostruko otuđeni: materijalno (od primjerene ljudske egzistencije) i duhovno-spoznajno (od istine o vlastitom otuđenom položaju) što dovodi do *totalnog otuđenja*.

RAZRADA

Film kao prenositelj mišljenja

Pitanje “Što je film?” omogućuje nam kretanje u raznim smjerovima, no budući da se ovaj rad ne bavi ontološkim pretpostavkama filma, nužno je samo naglasiti da film ovisi o vanjskom tj. fizičkom sustavu, a ne samo o “psihološkim mehanizmima koji stoje u pozadini iluzije pokreta i iluzije stalnosti svjetla” (Prica, 2016: 17) To će biti važno kasnije, kada bude riječ o određenim teorijama, naprimjer, o onoj tehničke reprodukcije Waltera Benjamina.

Budući da je film zasnovan na fotografskom temelju i usko povezan s mehaničkim objektima koji ga omogućuju, postavlja se pitanje je li film puka reprodukcija stvarnosti bez umjetničke vrijednosti ili posjeduje umjetnički potencijal? Jedan od primjera razlike između filma kao umjetnosti i filma kao mehaničkog zapisa je, kako Ljubiša Prica navodi, “način na koji je nešto snimljeno ili, drugim riječima, intencionalna eksploatacija mogućnosti filmskog medija, poput primjerice različitih neobičnih kutova snimanja koji izobličuju predmet sa svrhom pridavanja određenog značenja ili ukazivanja na neka njegova zanimljiva svojstva.” (Prica, 2016: 25)

Film kao medij ne sadrži sam mišljenje već je shvaćen u funkciji posrednika. Nastaje intencijom autora; on je tvorevina koja se ostvaruje tek unutar svijesti gledatelja pa se “čini opravdanim pretpostaviti da film poput mosta na jedan jedinstven način spaja dva mentalna otoka, postajući tako medijem, posrednikom između jednog i drugog mišljenja.” (Prica, 2016: 146)

Jedna od kritika filma dolazi od strane Frankfurtske škole, točnije kroz Theodora Adorna i Maxa Horkheimera i njihovu knjigu *Dijalektika prosvjetiteljstva* te Waltera Benjamina i njegovog teksta *Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti*. Theodor Adorno i Max Horkheimer razvijaju pojam “kulture industrije” i određuju recipijente kao pasivne primaocce poruka. Kao što oni navode:

“Čitav svijet prolazi kroz filtere kulturne industrije. Staro iskustvo gledaoca filma, koji ulicu pri izlasku zapaža kao nastavak filma koji je upravo gledao budući da taj film želi strogo prikazati svakodnevni svijet zapažanja, postalo je putokazom proizvodnje. Što gušće i potpunije njezine tehnike udvostručuju empirijske predmete, utoliko lakše danas uspijeva prevara da je vanjski svijet izravni nastavak onog koji smo upoznali u filmu.” (Horkheimer i Adorno, 1989: 132)

S time na umu, nastavljaju da je potrošačima obećano ono što nikada neće dobiti; jedina stvarnost jest obećanje koje pobuđenu požudu vraća na početak, na veličanje “one sive svakodnevice kojoj se željelo uteći” (Horkheimer i Adorno, 1989: 145) Proizvodi “kulture industrije” konzumirani su i u stanju rastresenosti; oni drže potrošače u neprekidnom stanju napetosti. Walter Benjamin se također osvrće na rastresenost i konzumaciju, govoreći da je “receptija u stanju rastresenosti, koja se sve očitije zamjećuje na svim područjima umjetnosti i predstavlja simptom dubokih promjena percepcije, našla u filmu svoj pravi instrument djelovanja. Film je svojom šokantnošću upravo pogodan za taj oblik receptija. One ne potiskuju samo kultnu vrijednost dovodeći publiku u položaj ocjenjivača, već i time što ocjenjivački stav u kinu ne zahtijeva pažnju. Publika je ispitivač, ali rastreseni.” (Benjamin, 1968: 79)

Walter Benjamin je smatrao da zbog reprodukcije umjetničko djelo gubi svoju “auru” tj. ono gubi svoje “ovdje i sada”. U toj se “jednokratnoj egzistenciji i ni u čemu drugom odvijala povijest kojoj je djelo bilo podvrgnuto u toku svoga trajanja.” (Benjamin, 1968: 69) Jedinstvenost umjetničkog djela identična je s njegovom uskom povezanošću s tradicijom. Budući da se reprodukcijom raskida s tradicijom, prvotni autentični oblik umjetničkog djela postaje nevažan (postaje robom za reprodukciju). Nastavljajući o filmu Benjamin (1968: 69) govori da je njegovo društveno značenje nezamislivo (čak i u pozitivnom smislu) bez “destruktivne strane” tj. uništenja tradicionalne vrijednosti kulturnog nasljeđa. Iako vidimo da je blizak idejama Frankfurtske škole, on se ipak izdvaja jer iako za njega reproducirana umjetnost razbija hijerarhiju tradicionalnih vrijednosti, ona istovremeno stvara preduvjete za nastanak novog sustava.

Ljubiša Prica (2016: 79, 80, 81) nadovezuje se na Benjaminovu raspravu i tvrdi da je svaki prikaz filma autentičan ako je proizveden na osnovi kopije autoriziranog filmskog zapisa. Pojam autentičnosti nominalno je vezan uz autora djela i ne postoji razlog zbog kojeg bi se autentičnost ograničila na singularno, neponovljivo materijalno djelo.

Govoreći o spektatorstvu, Robert Stam pobija tezu o pasivnom recipijentu. Prema njemu (2000: 231) tekst, diskurs i povijest uvijek su u pokretu. Ni tekst ni gledatelj nisu statičan, unaprijed konstruiran entitet; oni su oblikovani filmskim iskustvom unutar dijaloškog procesa. Navodi pet primjera gledatelja: (1) gledatelj kakvog oblikuje tekst (fokalizacija, konvencije stajališta, narativna struktura); (2) gledatelj kakvog oblikuju (raznoliki i uvijek razvijajući) tehnički aparati; (3) gledatelj kakvog oblikuju institucionalni konteksti spektatorstva (društveni rituali

gledanja filma); (4) gledatelj kakvog oblikuju diskursi i ideologije; (5) gledatelj kao stvarni entitet koji je utjelovljen u povijesni i društveni kontekst. Time nam pokazuje da je gledatelj konstruiran, ali i da on kao subjekt također stvara značenje i oblikuje taj susret.

Kako zapravo film prenosi mišljenje čija je sposobnost u središtu svih navedenih teorija? Film prenosi mišljenje putem slike i zvuka organiziranih u koherentnu cjelinu koja je uvijek o nečemu tj. intencionalna je i kao takva prenosi značenje. “Kao sukcesivno nizanje statičnih slika na ekranu kontingentno popraćeno zvukom, film može najjednostavnije prenijeti mišljenje putem eksplicitno izraženih, pisanih ili verbaliziranih misli.” (Prica, 2006: 147) Autor filma ima na raspolaganju razne tehničke postupke, formalne elemente oblikovanja i zvukove čijim organiziranjem prenosi namjeravano značenje. Jedan od primjera formalnog elementa oblikovanja je postupak montaže. Kada je djelo završeno, ono što vidimo Ljubiša Prica opisuje ovako:

“Kada gledamo dovršeno filmsko djelo, zahvaljujući kognitivnim sposobnostima poput percepcije, pamćenja, razumijevanja jezika, pažnje, zaključivanja itd., te pozadinskim znanjima, obrađujemo audio-vizualne podražaje, konstruirajući pri tome značenja i obavještavajući aproksimativno mišljenje koje je autor želio prenijeti.” (Prica, 2016: 157)

Ako je film posrednik i prenosi mišljenje, kako gledatelj stvara značenje i sudjeluje u procesu interpretacije? David Bordwell u svojoj knjizi *Tvorba značenja* razrađuje ideju stvaranja značenja. Po njemu, interpretacija je “racionalan proces pri kojemu interpret pronalazi signale unutar filma te potom na njima nastoji primijeniti određena semantička polja tj. skup relacija značenja između konceptualnih ili lingvističkih jedinica” (Prica, 2016: 158) Pri takvom procesu interpret stvara značenja “mapiranjem” jednog semantičkog polja na više zamijećenih i izabranih signala u filmu, više semantičkih polja na jedan signal, ili miješanjem jednog i drugog pristupa.

Još jedan pristup analizi filma i načinu stvaranja značenja nudi kritičko-naratološki pristup kojeg zastupa Saša Vojković u svojoj knjizi *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl*. Prema njoj, jedan od „osnovnih ciljeva analize jest da se otkrije i ispita međuzavisnost filmskih označitelja i pripovjednih subjekata prikazanih putem filmskih označitelja.“ (Vojković, 2008: 19) To nas dovodi do pojmova kao što su siže i fabula. Prema njoj (2008: 21) siže određuje retoriku koja izravno utječe na epistemološku vrijednost teksta. Način na koji su događaji poredani u siže ili način na koji je fabula prikazana kroz pripovjedni proces ukazuju na

potencijalne interese (koji mogu biti osobni ili ideološki) koji su uklopljeni u svijet sižea. U takvom svijetu subjekti se određuju prema njihovim funkcijama unutar strukture tj. njihovim ulogama u filmu. Subjekti koji imaju sposobnost utjecati na događaje ili posjeduju moć gledanja nazivaju se subjektima djelovanja. Nemaju svi istu ulogu stoga u „analizi odnosa subjektivnih pozicija otkrivamo i hijerarhiju naracijskih autoriteta/pripovjednih subjekata koje uvjetuju zakoni na razini fabule.“ (Vojković, 2008: 25) Pristup analize subjekata i subjektivnosti povezan je s fokalizacijom koja predstavlja odnos između gledanja, onoga koji gleda i onoga što se gleda. Kako objašnjava Saša Vojković: “Fokalizacija nas navodi da percipiramo događaje na određeni način. Događaji su uvijek prikazani iz neke pozicije: izabrana je točka gledišta, određeni pogled na svijet, vizura/kut, bez obzira na to da je riječ o “stvarnim” povijesnim činjenicama ili o izmišljenim događajima.” (Vojković, 2008: 26)

Naposljetku, vrijedno je i spomenuti Amosa Vogela i njegovu knjigu *Film kao subverzivna umjetnost* u kojoj je enciklopedijski sakupio ono što se smatra subverzivnim filmovima. On navodi da je svaka subverzija odraz materijalnog sukoba unutar društva u kojem suprotstavljene strane koriste i napadna i obrambena sredstva kako bi se zaštitile. Međutim, subverzivni umjetnik je uvijek izvana. “Ako je definicija subverzije pokušaj potkopavanja postojećih institucija ili sustava vrijednosti, operativna riječ je “postojeći”; subverzivno napada nešto “što ima kontrolu” i želi to zamijeniti onim što još ne postoji i što još nema moć.”¹ (Vogel, 1974: 318) Sredstva proizvodnje, komunikacije i distribucije u državnim su rukama i bez njih opozicija ne može doprijeti do masa svojom subverzivnom porukom. Film je, kao što je već navedeno na početku rada, tehnološka umjetnost i zahtijeva skupe uređaje i posebne prostorije za prikazivanje. Amos Vogel (1974: 318) tvrdi da upravo zato što državno ustrojstvo zna za te skupine, one ne predstavljaju stvarnu opasnost; u onoj mjeri u kojoj bi mogli postati opasniji, oni su obuzdani "demokratskim" postupcima kao što su porezno uznemiravanje i pravno uplitanje. Na taj se način i oporbeni proizvod može pretvoriti u robu i koristiti se u suprotnu svrhu za koju je prvotno bio namijenjen. Cenzura je još jedan od načina onemogućavanja stvaranja nepoželjnih filmova (kao i uskraćivanje financiranja). Govoreći o autentičnosti i subverziji, Vogel zagovara raskid s tradicijom, objašnjavajući da je:

“u krajnjoj liniji, svako umjetničko djelo, onoliko koliko je originalno i raskida s prošlošću umjesto da je ponavlja, subverzivno. Korištenjem novog oblika i sadržaja, ono se suprotstavlja starom, makar samo

¹ Sva korištena literatura na engleskom jeziku prevedena je od strane autora ovog rada.

implikacijom, služi kao vječna dinamička sila za promjenu i u trajnom je stanju "postajanja". Stoga je trijumf, ironija i neizbježna sudbina subverzivnog stvaraoča, čim uspije, odmah nadvladati samog sebe; jer u trenutku pobjede on je već zastario. Umjetnost nikada ne može zamijeniti društvenu akciju i njezina učinkovitost doista može biti ozbiljno narušena ograničenjima koja nameće struktura moći, ali njezina zadaća ostaje zauvijek ista: mijenjati svijest." (Vogel, 1974: 324)

Francuski novi val i značajke igranog filma

Kako navodi Richard Neupert, francuski novi val bio je prije svega "kulturni fenomen, proizašao iz ekonomskih, političkih, estetskih i društvenih trendova koji su se razvili 1950-ih." (Neupert, 2007: 3) Nakon rata, mnoge su se političke stranke borile za ponovno stjecanje slobode Francuske. Politički diskurs bio je izgrađen "na temama oživljavanja slave iz prošlosti i trijumfalnog vođenja Francuske naprijed sa svrhom, jedinstvom i ponosom." (Neupert, 2007: 4) Američki utjecaj bio je vidljiv u poslovnom svijetu gdje je mlađa generacija bila predana poslovnom uspjehu i osobnom napretku. U tom razdoblju filmovi su gubili svoju publiku zbog dva široko distribuirana proizvoda: televizije i automobila. Automobili su nudili veću mogućnost kretanja dok je televizija nudila zabavu bez odlaska u kino. Colin Crisp tvrdi da je taj "odmak od populacije koja očekuje da ide van radi svojih usluga i zabave, prema populaciji koja očekuje da usluge i zabava budu isporučene kući, bio je jedan od bitnih čimbenika u stalnom rastućem pritisku na kinematografiju tijekom tog razdoblja da sebe transformira." (Crisp u Neupert, 2007: 8) Funkcija kinematografije mijenjala se zbog velikih promjena u društvu, a znakovi njezinog preporoda i doprinosi uočeni su kod mladih redatelja Rogera Vadima i Louisa Mallea, a oni više radikalniji kod Agnès Varde, Jean-Pierrea Melvillea, Alaina Resnaisa, Jeana Roucha i Chrisa Markera. Važno je spomenuti i Jean-Luca Godarda i François Truffaut koji su u tom razdoblju bili manje vidljivi. Kinematografiju francuskog novog vala oblikovale su tehnološke inovacije u filmskim kamerama i snimačima zvuka kao i nove produkcijske metode. Snimanje na lokaciji i manje produkcijske ekipe u kombinaciji s jednostavnijom opremom omogućili su brojnim mladim redateljima da snime svoje prve filmove. Ručna kamera postaje "karakteristična značajka novovalnih slika, dodajući ležeran, suvremeni izgled koji je smatrao malo drhtanja i podrhtavanja slike ne samo prihvatljivim, već živim i poželjnim." (Neupert, 2007: 40) Jean-Piere Melville definirao je francuski novi val kao

"zanatski sustav, sniman na lokaciji, bez filmskih zvijezda, bez standardne ekipe, s vrlo brzom filmskom zalihom i bez distributera, bez ovlaštenja ili podređenosti bilo kome." (Melville u Neupert, 2007: 71)

Pozivajući se na Amosa Vogela i njegovu teoriju o subverzivnosti, možemo zaključiti da su filmovi francuskog novog vala bili subverzivni, ako ne sadržajem, onda samim načinom proizvodnje. Budući da su zahtijevali manji budžet i manji produkcijski tim, to je dovelo do smanjenja potrebe investicija vodećih filmskih institucija i samim time smanjilo njihovu uključenost u produkciju filmova. Filmovi su također postali intimniji, naglašen je bio redateljev „pečat“ i oblikovanje te su se načini snimanja i montaže drastično promijenili. Raskidalo se s prošlošću što je po Amosu Vogelju jedna od karakteristika subverzivnih filmova.

Saša Vojković (2008: 14) objašnjava da je u suvremenom društvu igrani film dominantan medij koji privlači obrazovanu i neobrazovanu publiku. To ga čini idealnim za proučavanje tema, metoda i koncepata koji propituju tehnologije značenjske proizvodnje i uspostavljaju kritički odnos prema kulturnim fenomenima. Nikica Gilić (2013: 13) postavlja pitanje je li priča temeljno određenje igranog filma. Narativnošću je teško odrediti igrani film budući da se priča, shvaćena kao uzročno-posljedično nizanje događaja, pojavljuje i u dokumentarnim filmovima. Igrani film možemo odrediti prema drugoj odrednici, a to je fikcionalnost koja obuhvaća stvaranje zatvorenog svijeta koji je sličan stvarnom svijetu, ali od njega odvojen referencijalnim zidom. U takvom svijetu priča je najčešći tip izlaganja. "Igrani film, dakle, nema pretenzije na izvanfilmsku istinitost iznesenih tvrdnji ništa više nego što na takvu istinitost mogu pretendirati fikcionalna književna djela (romani, novele...) ili, primjerice, fikcionalni stripovi. Igrani film stoga ne može zapravo lagati, jer se svaka u njemu iznesena tvrdnja odnosi prvenstveno i temeljno na izmišljeni filmski svijet; može se samo govoriti o posljedicama takve „pseudotvrdnje“ u stvarnom svijetu." (Gilić, 2013: 17, 18)

Louis Malle: Izgaranje

Louis Malle bio je jedan od istaknutijih predstavnika francuskog novog vala. Njegov prvi film *Lift za gubilište* (*Ascenseur pour l'échafaud*) sadržavao je već odrednice kojima će se vraćati skoro u svim svojim filmovima: "fascinirani prezir prema licemjerju srednje klase; jazz glazba; samoubojstvo; svijet odraslih koje promatraju opasno nevini mladi ljudi; politička pozadina koja uokviruje i odražava se u ponašanju protagonista; likovi zarobljeni u nekoj mreži sudbine;

razorna moć seksualne strasti; dar za osvajanje društva u točno određenom trenutku društvene promjene; nagon za ometanjem i uznemiravanjem; odbijanje izravnih moralnih prosudbi.” (Neupert, 2007: 93, 94) Louis Malle prikazivao je Pariz kao moderni grad, kao pomalo dehumanizirani grad u kojem živi nova generacija koja se osjećala otuđeno usred prosperiteta kapitalizirane, poslijeratne ekonomije. Za film *Izgaranje (Le Feu follet)* iz 1963. godine, Richard Neupert navodi da je "savršen primjer njegove nove zrelosti i dobrodošao povratak uspješnoj kombinaciji njegovih najosobnijih tema i prethodno etabliranih stilskih obilježja". (Neupert, 2007: 122)

Film prati posljednja dva dana u životu Alaina Leroya prije nego što počini samoubojstvo. Alain provodi četiri mjeseca u klinici gdje je bio na liječenju od alkoholizma. Kroz prikazana dva dana nalazi se s prijateljima iz prošlosti i starim ljubavima, pokušavajući pronaći razlog za nastaviti dalje, neku poveznicu koja bi ih ponovno spojila, no za Alaina je prekasno.

Klinika u kojoj je Alain boravio nalazila se izvan Pariza koji ga plaši, kao i New York u kojem živi njegova žena (s kojom se treba rastati). Ondje se osjeća kao "posjetitelj", a u klinici je njegov život uređen i jednostavan. Zamjenjuje alkohol ugodnošću koju pruža klinika (doktor tvrdi da je već "izliječen" i da ga ne može bez razloga zadržati, no Alain ne želi otići budući da se osjeća lošije nego ikada - suočen je sa slikom sebe koju je uspio izbjegavati cijeli život).

Nakon rata Alain je uvijek ovisio o drugima, poglavito o ženama. Nikada nije radio nego, kao što izjavljuje u filmu, "Nisam učinio ništa doli čekao. Cijeli svoj život." ili "Počeo sam piti dok sam čekao da se nešto dogodi i onda sam shvatio da sam proveo čitav život čekajući." U njegovom liku možemo prepoznati samootuđenje. Čin liječenja koji je trebao biti početak razotuđenja, Alaina je zakopao još dublje u situaciju gdje se smrt čini kao jedino rješenje tog, u trenucima, nerješivog osjećanja. Kao što Alain navodi: "Ja nemam strahove, ja sam u jednom neprekidnom strahu." (Rochelle, 2005: 43)

Prva scena filma prikazuje Alaina koji provodi noć s Lydiom. Lydijina izjava, "Trebalo ti žena koja te neće ispuštati iz vida, inače postaneš depresivan.", potvrđuje Alainovu nemogućnost da bude odgovoran za svoj život, njegovo vječno čekanje na druge i rezignaciju. Na odlasku, u taksiju, Alain je moli da ostane s njim. Njegovo očajanje postaje vidljivo, no Lydia zauzvrat poziva njega u New York. Budući da je Alain u nemogućnosti napraviti ikakvu radnju, on mijenja svoj pristup i govori: "Ipak mi ne možeš pomoći. Prekasno je." Svojem prijatelju Dubourgu govori: "Imam malo utjecaja na njih (žene), ali ipak samo preko njih mogu utjecati na stvari. Žena je za mene oduvijek bila novac." (Rochelle, 2005: 81). Iako je njegovo poimanje

žena takvo, postoji i drugi dio njega koji je oduvijek bio zaljubljen, ali onemogućen da ima moć nad ženama koju je priželjkivao. Otuda proizlazi i njegovo shvaćanje ljubavi i njegov istinski vapaj za njome: "Toliko sam želio biti voljen, da mi se čini da i ja volim." (Rochelle, 2005: 152)

Jedan od izvora Alainove anksioznosti je nemogućnost nošenja s modernim gradom. U sceni kada promatra ljude na ulici iz svoje sobe, Alain opazi ženu s instrumentom u ruci i prati je pogledom. On zna da je pogled sve što će ikada imati i sam simbol prozora služi kao svojevrsni štiti, ali istovremeno i prepreka koju Alain nije sposoban prijeći. Nadovezujući se na ideju grada, Patrick Bull spominje i Alainovu nesposobnost "doticanja" stvari. On tvrdi da "film razjašnjava Alainovu nesposobnost i frustracije oko "doticanja". Njegova putanja - od scene seksa do čednosti, od izbjegavanja automobila do zamalo dobivanja udarca od jednog - dezintegriira njegovu ionako ograničenu taktilnu povezanost sa svijetom. Također, suptilnije, oduzima njegovu vizualnu ulogu; u nedostatku taktilnog, on gubi svoju jedinu preostalu moć nad gradom." (Bull, 2018: 56) Pri kraju filma Alain izjavljuje: "Ne mogu dotaknuti stvari. Uostalom, kada dotaknem stvari, ne osjećam ništa." (Rouchelle, 2005: 138)

Kontrast između načina na koji se ljudi nose s otuđenjem naglašen je najviše u razgovoru između Alaina i Dubourga. Dubourga zanima egiptologija, kojoj je posve predan, oženjen je za ženu koja ima dvoje djece i vodi, kako sam izjavljuje, organizirani život. Dubourg govori Alainu da on radi, da je strpljiv, da voli život. To je sve ono što Alain ne može biti i što odbija. Zamjera Dubourgu što ne izgleda zadovoljno životom koji vodi. "Trebalo napustiti mladost da bi se ušlo u drugi život. Nema više nade, ali imam sigurnost." (Rouchelle, 2005: 78) govori mu Dubourg, opisujući tako način na koji se on nosi s istim osjećajem koji prožima Alaina. Međutim, kao što piše Patrick Bull, "njegovo (Alainovo) poimanje drugih previše je dehumanizirajuće, a njegov strah od žena previše moćan da bi srušio racionalno organizirane barijere asocijalnog, blaziranog stava." (Bull, 2018: 57)

Kroz Alainovu komunikaciju s drugim ljudima jasno je da nema podjednaku želju razgovarati s njima koju je nekada imao; nema želju biti ono po čemu ga pamte tj. onakvim kakvim ga pamte. Prisiljen je vidjeti cijeli svoj život odjednom u odrazu ljudi s kojima se susreće dok oni njega komentiraju u odnosu na prošlost (naprimjer, kako je prije bio "pun života"). "Svaki od njih (komentara) stvara retrospektivne rane na Alainovoj psihi sve dok takve rane više nisu potrebne" piše Patrick Bull (2018: 56) što se očitava u sceni kad ga žena u Cafe de Flore promatra, a na Alainu je očito da samo njezin pogled kod njega izaziva nelagodu. U

pretposljednjoj sceni filma, na večeri, također vidimo da je čin gledanja postala sama kritika budući da je komparativna kritika neizrečena (gosti poštuju društvene običaje i maskiraju svoja mišljenja u lažnoj atmosferi). Priče gostiju u suprotnosti su sa sadašnjošću što uzrokuje da Alain izgubi sabranost i njegove se odveć pasivne sposobnosti počinju raspadati. On, u svojim i tuđim očima, sam postaje "zastarjeli relikv" (Bull, 2018: 57), otuđen od svih, nemoćan da zatomi ono što osjeća i da pronađe olakšanje.

Za primjenu kritičko-naratoške teorije možemo uzeti navedenu scenu, kada Alain dolazi iz sobe na večeru nakon što su se svi već okupili. Dok se spušta stepenicama i pokaže nam se u vidokrugu, možemo zamijetiti da svi ljudi utihnu i nastane muk. Kako Saša Vojković objašnjava, „lik koji djeluje kao fokalizator/lik koji funkcionira kao subjekt motrenja, u naracijskom smislu ima izravnu prednost u tom odnosu. U prvom redu, sposobnošću da djeluje kao fokalizator taj lik ima veću pripovjednu moć." (Vojković, 2008: 27) Budući da je Alain taj čije gledište dijelimo, iako smo mi, kao gledatelji, u navedenoj sceni smješteni blizu stola putem kamere, i mi sudjelujemo u tišini, ali istovremeno dijelimo i Alainom svjetonazor i osjećamo njegovo otuđenje koje on osjeća i koje će osjećati kada sjedne za stol. Kao gledatelji prihvaćamo gledište koje taj lik predstavlja, ali u ovoj sceni dijelimo i gledište ostalih subjekata.

Kao što Patrick Bull zaključuje: "Putovanje gradom zamišljeno je kao namjerno mučno iskustvo, projicirajući Alainove psihoanalitički osmišljene i kobne asocijacije bez popratnog rješenja koje nudi psihoanaliza." (Bull, 2018: 58) Alainu ne preostaje ništa drugo nego "pokušati sa smrću" (Rochelle, 2005: 141) koja je više susretljiva i koja će mu se prepustiti.

Roman *Golub* (1987), pisca Patricka Suskinda, korespondira s *Izgaranjem*, ali i s *Čovjekom koji spava*. Roman prati Jonathana Noela, zaštitara banke koji živi samo-ograničenim životom, tako sprječavajući da se dogodi nešto što ne želi ili, bolje rečeno, da se bilo što dogodi. Svaki dan održava svoju rutinu dok jedno jutro ne pronađe goluba ispred vrata. Takvim postupkom izražava se nestabilnost isplaniranih i konstruiranih života. Pri kraju romana, kao i Alain Leroy, Jonathan izjavljuje "Sutra ću se ubiti." (Suskind, 1988: 83), no u njegovom slučaju do toga ne dolazi. Roman istražuje tematiku proizvoljnog otuđenja kao i *Čovjek koji spava*.

Jean-Pierre Melville: Samuraj

Jean-Pierre Melville bio je jedan od uzora mlađoj generaciji redatelja francuskog novog vala. Nakon završetka Drugog svjetskog rata, osnovao je vlastitu producencku kuću, iako prethodno tome nije imao nikakvog iskustva u snimanju niti sudjelovanju u produkciji. Njegov vizualni stil ovisio je o "modernoj razigranoj mješavini prijelaza, montaža i nizova kadrova." (Neupert, 2007: 71) Bio je prisiljen raditi izvan glavne struje francuske filmske industrije što pokazuje i njegov prvi film *Tišina mora* (*Le Silence de la mer*). Jean-Pierre Melville adaptirao je roman Jeana Brullera bez dopuštenja te je snimio film bez ovlaštenja, tada, novo osnovanog CNC-a. Kako navodi Richard Neupert, *Tišina mora* proizvedena je "potpuno izvan konvencionalnih ograničenja francuske industrije, a ta je radikalna praksa podjednako impresionirala buntovne, neovisne porive francuskih filmofila i budućih filmaša." (Neupert, 2007: 65) Film je smatran kao amaterska produkcija, no Jean-Pierre Melville se tome nije protivio budući da mu je bilo drago da ima mogućnost raditi izvan sustava kojeg je smatrao previše zatvorenim. Kada su drugi filmaši izjavili da je estetika novog vala jedini način snimanja važnih filmova, Jean-Pierre Melville se udaljio i krenuo u drugom smjeru, "okrećući se više prema konvencijama popularnog detektivskog filma i dalje od svojih stilskih osobnih drama iz 1940-ih i 1950-ih." (Neupert, 2007: 71) Primjer toga je i film *Samuraj* (*Le Samourai*) iz 1967. godine.

Film prati plaćenog ubojicu Jefa Costella kroz nekoliko dana kada prihvati posao ubijanja vlasnika noćnog kluba. Pratimo Jefa kroz njegove pripreme, izvršenje ubojstva i posljedice koje su uslijedile. Počevši od samog naslova filma, koji diktira jedno tumačenje te poistovjećuje Jefa Costella s figurom samuraja, možemo objasniti njegovu otuđenost, nedostatak emocija, motivacije ili želja. Pojam samuraj označavao je pripadnika ratničke kaste feudalnog Japana što je podrazumijevalo "potpunu podređenost feudalnom gospodaru". (Dunne, 2018: 2) Gledajući tako, čak se i njegova smrt ne može tumačiti kao izraz osobne želje budući da "mit o samurajskoj priči zahtijeva da život ratnika uvijek završi ritualnim žrtvovanjem ili hara-kirijem". (Dunne, 2018: 2) Dunne (2018) objašnjava da figura samuraja predstavlja oličenje muškosti unutar povijesne tradicije Japana, dok etički sustav na koji je vezan propisuje pravilna ponašanja koja treba pokazivati takva figura: smirenost duha, samokontrola, ravnodušnost i samoća. Jef Costello je naizgled jedino motiviran instinktom za preživljavanje, no u daljnjoj analizi pokazat će se da to i nije posve ispravno.

Za razliku od Alaina Leroya, vidljivo je da Jef Costello razumije svijet koji ga okružuje. On ne objašnjava niti osuđuje radnje; dehumaniziran je jer reflektira ono što vidi oko sebe. Oblikovao

je sebe prema svijetu i time postao reprezentacija samoga svijeta. Njegove su radnje ritualističke; svaki pokret je proračunat i pažljivo isplaniran, od krađe automobila do oblačenja. U tom pogledu Jean-Pierre Melville ne nudi osjećaj za dobro ili loše. Jef Costello obavlja svoj posao kao što ga obavljaju i ostali. Posao je tu prikazan kao posao - ništa više. Zbog ekonomske i ideološke otuđenosti i suvremene psihološke otuđenosti, Jef i u tom pogledu reflektira društvo kojeg je dio.

Još jedna vizualna reprezentacija Jefova stanja prikazana je kao ptica u kavezu koju posjeduje. Ona reprezentira kako se on osjeća: zatočena je i želi biti slobodna, no nešto joj to onemogućuje (u njezinom slučaju Jef). Budući da se oboje tako osjećaju, naučili su raditi zajedno gdje možemo primijetiti i naklonost koju osjećaju jedan prema drugome. Jef brine o ptici tako da je hrani dok ona zauzvrat njemu svojim pjevom otkriva da nešto nije u redu (to je vidljivo u sceni kada mu policija postavi aparate za prisluškivanje u stan).

Film je minimalistički što se očituje putem ograničenog dijaloga i vizualnih značajki. U filmu su prikazana dva svijeta: Jefov i onaj "stvarni". Primjer toga je Jefov stan koji je pust, nije ukrašen predmetima koji bi odavali nešto o njemu; više priliči zatvorskoj ćeliji. Izvan Jefova stana nalazi se "stvarni" svijet: svijet Pariza koji je bučan i izvan kontrole. Međutim, budući da Jef "ulazi u stvarni svijet suzdržanim, kontroliranim pokretima i ponašanjem koji odražavaju njegov nedostatak emocija, on sa sobom nosi stalni izraz vizualnog minimalizma." (Smith, 2011: 161) Pariz predstavljen u filmu mogao bi proći kao bilo koji drugi grad; nije idealiziran. Takvim postupkom Jean-Pierre Melville pokazuje da Jefu nije važno u kojem se gradu nalazi jer je osjećaj koji ga prati sveprožimajući. Kao što je slučaj s *Izgaranjem* i, kasnije u analizi s *Čovjekom koji spava*, grad je središnji izvor individualne otuđenosti.

Na tom tragu spomenut ću scenu kada policija okupi osumnjičenike za ubojstvo vlasnika noćnog kluba među kojima je i Jef. Međutim, Jean-Pierre Melville postavlja scenu tako da prvotno ne možemo raspoznati gdje je Jef ili nalazi li se uopće tamo budući da su svi muškarci slično obučeni. Takvim postupkom ostavlja se dojam da je Jef netko zamjenjiv, netko tko ne utječe na svoju okolinu, netko tko je toliko neupadljiv da može biti bilo tko. Možemo povući i paralelu s ekonomskom teorijom otuđenja i radnicima koji su otuđeni od proizvoda svog rada dok su istovremeno zamjenjivi bez nečega što ulijeva osjećaj sigurnosti.

Ipak, iako je Jef isprva animalistički nastrojen, vidimo da u njemu postoji doza nježnosti, ne samo prema ptici, već i prema Jane. Ona mu daje alibi za noć ubojstva i ne otkriva istinu usprkos načelnikovom pritisku. Jane vidi sebe u Jefu i on zauzvrat vidi sebe u njoj što

objašnjava i kraj filma kada s praznim pištoljem odlazi ubiti pijanisticu kluba i tim činom osloboditi Jane svake sumnje. Jean-Pierre Melville je naglasio da je prvotna zamisao bila da Jef bude ubijen sa smiješkom na licu, no glumac Alain Delon je takvu posljednju scenu već snimio u nekom od svojih prethodnih filmova. Međutim, usprkos tome što ta ideja nije bila realizirana, vidimo kakvu je namjeru redatelj imao – da i Jef, kao i Alan Leroy, pronađe traženo oslobođenje u smrti, u Jefovom slučaju znajući da je pomogao Jane.

Na primjeru Jean-Pierra Melvillea i njegovog filma *Samuraj* možemo pokazati na koji se način narušavaju neke postavke kulturne industrije koje su postavili Theodor Adorno i Max Horkheimer. Prema njima (Horkheimer i Adorno, 1989: 126, 142, 149) kultura svemu nameće sličnost što se očituje po tome da je svaki dio (bio on film, radio, televizija) skladan u sebi i suglasan s drugima. Raznolikosti, koje su to samo naizgled, služe tome da se ovjekovječi privid mogućnosti izbora i povećane konkurencije na tržištu. Što je čvršća pozicija kulturne industrije u društvu, to ona snažnije može upravljati s potrebama potrošača. Zabava je tu zamišljena kao produžetak rada. „Zabavu traži onaj tko želi uteći mehaniziranom radnom procesu da bi mu bio iznova dorastao.“ (Horkheimer i Adorno, 1989: 142) Njihovo poimanje filma ograničavajuće je, gdje kažu (1989: 131, 132) da se odmah može vidjeti kako će film završiti, tko će od likova biti nagrađen, a tko kažnjen. Film zabranjuje gledaocu misaonu aktivnost budući da mora ubrzano pratiti sve što se događa da mu neka činjenica ne bi promakla.

Jean-Pierre Melville, kojeg prema Vogelovim značajkama možemo nazvati subverzivnim redateljem, raskida s tradicijom, što prema Walteru Benjaminu uzrokuje da djelo izgubi svoju jedinstvenost. Film je medij koji je uvjetovan vanjskim čimbenicima, točnije kinematografskim aparatom. Namijenjen je za reprodukciju jer on predstavlja kulminaciju neke ideje. Subjekti koji igraju uloge u filmovima predstavljaju različite funkcije unutar strukture ideje. Film zadržava svoju jedinstvenost usprkos reprodukciji jer predstavlja nešto više od samog materijalnog proizvoda. Film se ne shvaća kao nastavak stvarnosti kao što to smatraju Adorno i Horkheimer jer je gledatelj taj koji sudjeluje u dijalogu, kako tvrdi Robert Stam, i koji putem interpretacije signala gradi značenje (prema Davidu Bordwellu). Iako takav proizvod može biti proizveden da iskrivi ili obmani, gledatelj mu pridaje drugačiju funkciju od one namijenjene i time stvara novi dio kulture. Jef Costello reflektira takvo stanje, gdje, možemo prvotno zaključiti, reprezentira pojedinca, u poimanju Adorna i Horkheimera, koji je otuđen i u potrazi za onime što mu je slično, za onime što neće uzurpirati njegovu već tešku stvarnost. Razina iznad navedene koju nam Jean-Pierre Melville nudi pokazuje nam da krivnja ne leži u pojedincu nego u socioekonomskoj strukturi koja se uzdiže iznad svih nas i načinu organizacije

društva. Kao što Saša Vojković navodi: „Analizirajući odnose između likova ustanovljavamo kako je subjektivnost strukturirana i rekonstruirana, što nam daje uvid u značenja i kulturne odrednice koje se pojavljuju u filmskom tekstu.” (Vojković, 2008: 20) Subjektivnost se konstruira putem značenjskih praksi koje su podsvjesne i kulturalno specifične (Vojković, 2008: 14) pokazujući time da film ima mogućnost prijenosa mišljenja budući da je u suštini ideja i da ima potencijalnu moć preoblikovanja i utjecaja na nečiju stvarnost u transformativnom smislu.

Georges Perec i Bernard Queysanne: Čovjek koji spava

Georges Perec bio je član OuLiPo skupine (Ouvroir de Littérature Potentielle) čiji je cilj bio eksperimentiranje sa strukturama i ograničenjima u književnosti. Naprimjer, Percov roman *Ispario (La Disparition)* napisan je bez korištenja slova "e". Njegova prva knjiga *Stvari (Les Choses)*, 1965. godine postigla je veliki uspjeh. Knjiga *Čovjek koji spava* izdana je godinu nakon, ali nije izazvala slične reakcije. Richard Neupert (2007: 8) tvrdi da su obje knjige imale sličnost s vrstom avangardne fikcije koja sredinom šezdesetih više nije bila tako nova kao što je sugerirao izraz "novi roman". *Stvari* govore o svijetu konzumerizma i kako se pojmovi poput sreće i slobode uklapaju u takav svijet. *Čovjek koji spava* istražio je, suprotno prvoj knjizi, ravnodušnost u tom istom društvu. "Čini se da oba romana proizlaze iz banalne, ali ništa manje oštre suprotnosti između osjećaja bivanja i nebivanja u svijetu." (Bellos, 1990: 9)

Film, koji je 1974. godine Georges Perec režirao uz Bernarda Queysannea, prati neimenovanog studenta koji jedan dan odlučuje odustati od fakulteta, udaljiti se od svih prijatelja i povući se u svoju sobu prakticirajući rutinske šetnje po gradu. Ono što će pokušati jest postati ravnodušan prema svemu što se odigrava oko njega. Uz sliku, pojavljuje se i naracija čiji tekst čini roman Georges Pereca u skraćenoj verziji čitan ženskim glasom. Time se naznačuje da ono što čujemo nije monolog glavnog lika. Takav odabir otuđuje nas kao gledatelja od glavnog lika jer mu ne dozvoljava nikakav odgovor.

Kako navodi Saša Vojković (2008: 26), fokalizacija uvjetuje identifikaciju s određenim svjetonazorom, ne samo s likovima, budući da gledamo nešto iz tuđe perspektive. Ona oblikuje viziju filma jer nas navodi da percipiramo događaje na određeni način. To je čini manipulativnom strategijom jer se bilo koji posredovani događaj može učiniti logičnim. Ono što se ističe kod ovog filma i gdje možemo analizirati ovakav pristup je u tome da sliku prati naracija napisana u drugom licu. Dok slušamo ženski glas koji se naizgled obraća nama,

gledamo protagonista kako čini opisane stvari. Dolazi do diskrepancije u formiranju značenja onoga što gledamo i slušamo te se kao gledatelji, kao što je već navedeno, osjećamo otuđeno od glavnog lika, ali istovremeno i od teksta. Pripovjednog subjekta u ovome smislu možemo shvatiti kao funkciju koja se „izražava putem označitelja sadržanih u tekstu.“ (Vojković, 2008: 19)

I u ovome filmu grad Pariz igra veliku ulogu. Julia Dobson argumentira da "pregovaranja subjekta i gradskih prostora u filmu sugeriraju da je Pariz, ovdje onirički prazan grad, nijemi središnji lik koji očajnički traži ravnodušnost." (Dobson, 2019: 47) Film često prikazuje motive kao što su prazne ulice ili napuštena učionica, koji stvaraju osjećaj gubitka i otuđenja te su dodatno snažni zbog "nedostatka signala modernosti i dodatno defamilizirani upotrebom crno-bijelog u kombinaciji s naglašeno ne-realističnim, sporim, formalnim pokretima." (Dobson, 2019: 53)

Na prvi pogled protagonist filma mogao bi nas podsjetiti na flanera. Pojam flanerizma javlja se u eseju Charlesa Baudelairea *Slikar modernog života* (1863.) te on opisuje umjetnika-šetača koji traga za doživljajima i rasonodom. Grad koji opisuje Baudelaire je, naravno, Pariz - metropola kulture. Grad je pokretač flanerovih "stvarnih i misaonih lutanja". (Galić, 2014) Razvojem gradova javlja se i sve veći broj ljudi. Prema Walteru Benjaminu, flaner se osjeća kao građanin među svoja četiri zida "uronjen u gomilu, ali ne i čovjek gomile". (Benjamin u Galić, 2014) Flanera pokreće dosada, koju pokušava obuzdati provokacijom, pojavljuje se tjeskoba koja na kraju prerasta u razočaranje koje konačno prelazi u rezignaciju. Neimenovani protagonist filma nije flaner budući da on ne traga za doživljajima; on ih želi spriječiti. Na kraju filma je "učinjen korak prema "buđenju" iz sna ravnodušnosti, ali nema garancije da će vas bilo koji daljnji korak odvesti iz pakla, ili vratiti u svijet življenja." (Bellos, 1990: 10) Kao što zaključuje Julia Dobson:

"Naglašena upotreba glagola "traîner" od strane glasnogovornika, koji sugerira sporo snalaženje u prostoru i vremenu, osigurava da on ne očituje ni žudni pogled flaneura niti ozbiljnu igru situacionističkog *dérivea*. Međutim, takav pokret u kontrastu je s oniričnim, širokim putujućim kadrovima, koji grade spor, glatki pokret – onaj koji sugerira i neovisnu točku gledišta i jezivu fantomsku prisutnost." (Dobson, 2019: 53)

Brojni putujući kadrovi reprezentiraju protagonistov pokušaj da obustavi vrijeme. Također, neovisna pozicija kamere naglašava njegovu nesposobnost da pobjegne takvom prostorno-vremenskom ograničenju postavljenom unutar površinski otvorenog krajolika. (Dobson, 2019:

54) Kao što Julia Dobson zaključuje: "Dok protagonist pokušava obustaviti svoj odnos s linearnim vremenom(ima) i prostorom(ima), kao što je vidljivo u beskrajnom sadašnjem vremenu "voice-overa" i njegovoj rutinskoj ravnodušnosti, konstrukcija ovih putujućih kadrova sugerira zlokobnu subjektivnu temporalnost – kanal, koji i njega i nas zarobljava u praznom, beskrajnom, klaustrofobičnom trajanju." (Dobson, 2019: 54)

Film *Wakefield* (2016) redateljice Robin Swicord, primjer je suvremenog filma koji obrađuje sličnu tematiku. Film prati Howarda Wakefielda koji slučajno prespava jednu noć na tavanu tako pokrećući lavinu iznenadnih odluka i s vremenom različitih promjena u sebi. Howard se tako odluči skrivati na tavanu, promatrajući svoju obitelj iz dana u dan. Kroz radnju filma prikazana je Howardova iznenadna spoznaja o otuđenju od obitelji, ali i o otuđenju od samoga sebe.

ZAKLJUČAK

Kroz analizu navedenih filmova istaknuo se čimbenik koji diktira i oblikuje društveno i individualno otuđenje - grad. Likovi triju filmova neminovno su zatočeni u strukturi grada koja reprezentira socioekonomsku podlogu sustava koji je svima nadređen. Likove prožima samootuđenje, no svaki izabire drugačiji pristup rješenju takvog osjećanja. Bili to smrt, bijeg ili ravnodušnost, ipak su to jalovi pokušaji u potrazi za rješenjem takvog stanja. Dok modernizam prožimaju takvi pokušaji, postmodernizam ne teži koherentnoj i smisljenoj strukturi davanja odgovora.

Ivana Keser Battista (2016) objašnjava da se modernistički filmovi odlikuju redateljem kao ključnom stvaralačkom osobom, vidljivo su konstruirani (prekidi, skokoviti rezovi u pripovjednom procesu, poetski naboj prizora, naglašeni osjećaji, itd.) Zaključuje da se u modernističkom stilu pojavilo "naglašeno ocrtavanje stanja lika, a ne perspektive zbivanja, što znači da je filmsko djelo manje usmjereno na zbivanje, a više na izlaganje nazora." (Turković u Keser-Battista (2016). Modernistički filmovi, kao oni analizirani u ovome radu, otvorili su put postmodernističkima gdje su često naglašeni elementi autorefleksivnosti, ironije, odbojnosti prema klasičnoj reprezentaciji, fragmentacije i žanrovske hibridnosti.

Frederic Jameson naglašava da u postmoderni dolazi do smrti samog subjekta koji je ranije bio centriran. On zaključuje da ako je subjekt doista izgubio sposobnost širenja svojih protežnosti i ustezanja kroz temporalnu mnogolikost i organiziranja vlastite prošlosti i budućnosti u

koherentno iskustvo - dosta je teško vidjeti kako kulturne produkcije takvog subjekta mogu rezultirati ičim drugim doli "gomilama fragmenata" i postupkom nasumične raznorodnosti, fragmentiranosti i slučajnosti. (Jameson, 2019: 48) Govoreći o strepnji i otuđenju, Frederic Jameson objašnjava da takvi pojmovi, u svijetu postmoderne, više nisu primjereni. "Taj pomak u dinamici kulturne patologije može se okarakterizirati kao smjena otuđenja subjekta raspadanjem subjekta". (Jameson, 2019: 33) Iskustva radikalne izolacije osamljenosti, anomalije, privatne pobune koja su dominirala periodom visokog modernizma nemaju mnogo zajedničkog s onima postmoderne. Subjekti su u suvremenom društvu ne samo oslobođeni od strepnje već i od svake druge vrste osjećaja budući da nije prisutno "sopstvo koje bi vršilo osjećanje". (Jameson, 2019: 34)

POPIS LITERATURE I KORIŠTENIH IZVORA:

1. Battista-Keser, I. (2016). Moderni i postmoderni europski film. *Zbornik Akademije umjetnosti*. str. 220-232.
2. Benjamin, W. (1969) Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti. *Život umjetnosti*, 9/1969. str. 67-80.
3. Bull, P. (2018) The Fire Within and the Impotent Surrealist Mode. *Culture*, 1 (2), str. 53-62
4. Dobson, J. (2019) Vanishing points: Shifting perspective on The Man Who Sleeps/Un homme qui dort. U: Forsdick, C., Leak, A. i Philips, R. ur. *Georges Perec's Geographies: Material, Performative and Textual Spaces*. London: UCL Press. str. 47-65.
5. Dunne, C. (2018) An Enigmatic Cipher of Masculinity': Characterising Jef Costello in Jean-Pierre Melville's "Le Samourai". URL: https://www.academia.edu/44336146/An_Enigmatic_Cipher_of_Masculinity_Characterising_Jef_Costello_in_Jean_Pierre_Melville's_Le_Samourai [pristup: 3.9.2023]
6. Galić, G. (2014) Princ metropole – flaneristički motivi u pjesništvu Charlesa Baudelairea. *Kolo*, 4/2014. URL: <https://www.matica.hr/kolo/444/princ-metropole-flaneristicki-motivi-u-pjesnistvu-charlesa-baudelairea-24369/> [pristup: 3.9.2023]
7. Gilić, N. (2013) *Filmske vrste i rodovi*. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti.

8. Horkheimer, M. i Adorno, T. (1989) *Dijalektika prosvjetiteljstva*. 2. izdanje. Sarajevo: Veselin Masleša - Svjetlost.
9. Jameson, F. (2019) *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*. Zagreb: Arkzin.
10. Kukoč, M. (1988) *Usud otuđenja*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.
11. Neupert, R. (2007) *A History of the French New Wave Cinema*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
12. Perec, G. (1990) *Things: A Story of The Sixties/A Man Asleep*. Boston: David R. Godine Publisher.
13. Prica, Lj. (2016) *Film kao medij filozofskog mišljenja*. Zagreb: Naklada Jurčić.
14. Rochelle, P. (2005) *Isplamsavanje*. Novi Sad: KIŠA i STYLOS.
15. Stam, R. (2000) *Film Theory: Introduction*. Malden: Blackwell Publishing.
16. Sergejev, D. (1971) Suvremeno shvaćanje alijenacije. *Revija za sociologiju* 1(1), str. 32-38. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/156646> [Datum pristupa: 31.05.2023.]
17. Smith, M. (2011) Le Samourai. URL: <https://core.ac.uk/reader/228931925> [pristup: 3.9.2023]
18. Süskind, P. (1988) *Golub*. Zagreb: Mladost.
19. Vogel, A. (1974) *Film as a Subversive Art*. New York: Random House.
20. Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.