

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

ANITA ČEKO

NENARATIVNE FUNKCIJE TIJELA U
FILMOVIMA GRČKOG ČUDNOG VALA

Diplomski rad

Zagreb, 2017

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij dramaturgije

Usmjerenje filmska dramaturgija

Nenarativne funkcije tijela u filmovima grčkog čudnog vala

Diplomski rad

Mentorica: dr. sc. Saša Vojković, red. prof. art

Studentica: Anita Čeko

Zagreb, 2017.

NENARATIVNE FUNKCIJE TIJELA U FILMOVIMA GRČKOG ČUDNOG VALA
NON-NARRATIVE FUNCTIONS OF THE BODY IN THE GREEK WEIRD WAVE
MOVIES

Anita Čeko

SAŽETAK

Oslanjajući se na Bordwellov opis *nenarativnih elemenata* u art filmovima, Deleuzeov koncept *filma tijela* te Brechtov *efekt očuđenja* (*Verfremdungseffekt*), ovaj rad analizira začudnu izvedbu glumačkih tijela u art filmovima takozvanog *grčkog čudnog vala*, propitujući funkciju takvih izvedbi kao onih koje potiču kritički stav prema sadržajima kojima je gledateljica izložena.

Ključne riječi: nenarativni filmski elementi, film tijela, *Verfremdungseffekt*, grčki čudni val.

SUMMARY

Relying on Bordwell's description of *non-narrative elements* in art films, Deleuze's concept of the *cinema of the body*, as well as Brecht's *Verfremdungseffekt*, this work analyses peculiar acting body performances in the movies of the so-called *Greek Weird Wave*. The work questions the function of such body performances, discussing their role in provoking a critical attitude of the viewer towards the content to which she is exposed.

Key words: non-narrative film elements, cinema of the body, *Verfremdungseffekt*, Greek Weird Wave

SADRŽAJ

Uvod	5
1. Nenarativnost	6
2. Efekt očuđenja (<i>Verfremdungseffekt</i>).....	8
3. Tretiranje tijela na filmu	10
4. Grčki čudni val	13
5. <i>Očnjak</i>	17
6. <i>Attenberg</i>	21
7. <i>Alpe</i>	24
Zaključak	27
Literatura	28
Filmografija	30

UVOD

Nenarativni dijelovi filmskih izlaganja izazivaju narativne ekscese, formiraju pukotine u pripovjednom procesu, često ne doprinose razvoju priče i lika te gledateljicu izbacuju iz komforne pozicije pasivne konzumentice sadržaja kojemu je izložena. U većoj ili manjoj mjeri, nenarativni dijelovi se mogu detektirati i u narativnim igranim filmovima.

David Bordwell, poznati teoretičar filma, u svojoj knjizi *Naracija u igranom filmu* (1985) uz onaj ustaljeni, klasično narativni tip naracije, kao zaseban tip naracije, opisuje naraciju u art filmovima za koje kaže kako u sebi imaju urođenu nenarativnost koja proizvodi narativne ekscese i stvara narativne pukotine. Narativni ekscesi se mogu pojavljivati na svim razinama filmskog stvaralačkog procesa: kako na scenarističkom, režijskom, scenografskom, snimateljskom, montažerskom planu pa do same glumačke izvedbe, ali i na planu tjelesnosti glumaca i glumica. Naime, privlačeći pažnju na sebe i svoju materijalnost, ljudska tijela na filmu mogu ometati klasični narativni proces. Filozof i teoretičar filma Gilles Deleuze u svojoj knjizi *Film 2: Slika – vrijeme* (2012) govori o *filmovima tijela* u kojima tjelesnost glumica ne služi samo kao dodatak liku, nego privlači pažnju na sebe i stvara nova značenja. Nestandardna gluma i / ili interakcija kamere s glumičinom izvedbom gdje komunikacija sadržaja i narativna koherencija nisu prioritet, mogu se smatrati zamjenom za naraciju. Neobični izrazi tijela stvaraju začudni dojam koji se može povezati s Brechtovim *efektom očuđenja* (*Verfremdungseffekt*) kojem je cilj “poznato” učiniti “stranim” te kod gledateljice probuditi kritički odmak.

Oslanjajući se na Bordwellovo poimanje nenarativnog izlaganja u art filmovima, Deleuzeovo tumačenje *filma tijela* te Brechtov *efekt očuđenja*, u ovom radu ćemo analizirati izvedbu ljudskih tijela u art filmovima takozvanog *grčkog čudnog vala* (filmove redatelj Lanthimosa i film redateljice Tsangari) koji se po stilističkim odlikama mogu okarakterizirati kao art modernistički filmovi s narativnom linijom. Nekonvencionalna i hladna, zaravnjena glumačka izvedba je upadljiv element koji, između ostalog, ove filmove karakterizira kao *čudne*. Glumačka tijela često zauzimaju neobične i nedovoljno jasno motivirane geste, pokrete i stavove, a osim same izvedbe i upotrebe kamere koja stilski upadljivo tretira tijela, tjelesnost se obrađuje i na tematskim razinama filmova.

1. NENARATIVNOST

Unutar narativnih filmskih ostvarenja pojavljuju se, u većoj ili manjoj mjeri, nenarativni filmski dijelovi koji ne doprinose razvoju priče ili lika, izazivaju narativne ekscese, tako formiraju pukotine u pripovjednom procesu te gledatelja izbacuju iz komforne pozicije pasivnog konzumenta. Ovakva naracija formira trajne naracijske pukotine koristeći se raznolikim filmskim sredstvima: od kadriranja i montaže scena i sekvenci, kompozicije vizualnih elemenata unutar okvira, načina na koji se događaji iznose u priči preko korištenja svjetla, boja, zvuka, rekvizita, kostima, glume. Uz navedeno, bitno je istaknuti kako glumačka tijela na filmu mogu privlačiti pažnju na sebe i svoju materijalnost te tako ometati klasični narativni proces.

U knjizi *Naracija u igranom filmu* (1985) filmski teoretičar David Bordwell razlikuje naraciju u art filmovima, karakterističnu za većinu europskih filmskih ostvarenja često proizašlih iz nezavisnih produkcija i klasičnu naraciju¹, često viđenu u hollywoodskim filmovima. Art filmovi se opiru klasičnoj naraciji, u sebi imaju urođenu nenarativnost te kreiraju trajne naracijske pukotine. Period u kojem se ovi filmovi počinju stvarati odvija se od drugog svjetskog rata nadalje, a glavni predstavnici su autori francuskog novog vala, odnosno predstavnici modernističke filmske struje. U modernističkim filmovima, siže nije redundantan kao u klasičnoj naraciji, ne podilazi gledatelju i „ne zanima“ ga ako nešto unutar filma ostane neshvaćeno.

Turković ističe (2008) kako je modernistički stil obilježen većim stilskim slobodama i kao takav narušava narativna podrazumijevanja. Stil takvih filmova je autoreferencijalan: neobičnim te inovativnim postupcima privlači pažnju na sebe, a ne samo na događaje u prizoru koje oslikava. Uzročno posljedične i temporalne veze su labave, čini se kao da se neki događaji odvijaju nepovezano i slučajno, a rupe u naraciji često ostaju nepopunjene. Modernistički filmovi sadrže zamjetan broj takozvanih *mrtvih mjesta* u radnji, odnosno

¹ U klasičnom narativnom filmu stil ne privlači pažnju na sebe. Gledatelj je usmjeren na prizor, poštuje se načelo dostatne vidljivosti i povlaštenog promatračkog položaja. U sižeju nema pukotina, sve saznajemo na vrijeme ili do kraja filma. Likovi su psihološki definirani, a dok idu prema jasno postavljenim ciljevima, nailaze na prepreke s kojima se motivirani, manje ili više uspješno, suočavaju (Bordwell, 1985).

opisnih izlaganja koji kao nenarativni dijelovi zaustavljaju radnju, a služe kako bi opisali stanja i zbivanja. Teoretičar filma i filozof Gilles Deleuze (Vojković, 2008) uočava razliku između klasičnih narativa, takozvanih *slika-pokreta* i modernističkih narativa, *slika-vrijeme*². U prvima dominiraju senzomotoričke situacije: likovi su stalno u akciji i kretanjima, a radnja napreduje. U drugima dominiraju optičke situacije: disperzivne, lutajuće, valovite i spore stvarnosti, vizualna deskripcija zamjenjuje pokretačku radnju, stvari su dedramatizirane i deskriptivne, pojavljuju se prazni prostori, a likovi se doimaju kao vrsta gledatelja, razgledavaju. Harbord (prema Psaros, 2016) se poziva na Deleuza i objašnjava kako za razliku od fotografije koja je trenutačni isječak u protoku vremena, mirnoća na filmu kreira tenziju. Naime, dolazi do neugode jer slici nedostaju pokreti, a vrijeme ide; čini se kao da se trajanje zbivanja zamrznuo iako još uvijek „diše“, vrijeme prolazi, a ništa se ne mijenja. Ovakav stil upućuje na unutarnji svijet likova koji ostaje nedostižan pogledu, nepoznatljiv, nečitljiv.

U art filmovima su prisutni nenarativni elementi, a s obzirom na mogućnost da je lik “nesvjestan” ili ne može artikulirati svoja unutarnja stanja, gledatelj mora biti pripremljen moći vidjeti kako ponašanje i lokacija na kojoj se radnja odvija uspijevaju otkriti nešto o liku. Tako recimo ambijentalni i mizanscenski tragovi mogu govoriti o raspoloženjima likova. Neki od takvih tragova su statične posture, osmjesi koji blijede, kratko zadržani pogledi, besciljne šetnje, emocionalno nabijeni okoliši i objekti koji nose značenja (Bordwell, 1985). Thompson (1977) navodi kako narativni ekscesi pozivaju gledatelja na kritički stav prema onome čemu je izložen te upućuju na to da je narativnost kojoj smo izloženi arbitrarna.

² Primjerice: filmovi redatelja Antonionija i Fellinija. (Deleuze, 2012)

2. EFEKT OČUĐENJA

Narativni ekscesi te distancirana i hladna gluma (kakvu se može vidjeti u filmovima grčkog čudnog vala) asociraju na teorijske koncepte dramatičara Bertolta Brechta koji su prvenstveno prisutni u kazališnom mediju i koji inzistiraju upravo na estetici „prekida“. Brecht na realitet gleda kao na konstrukt, a pokazujući njegove fragmente, realnost opisuje diskontinuiranom umjesto kontinuiranom i unificiranom. Njegov *Verfremdungseffekt*, *efekt očuđenja* (V- efekt), ima za cilj poznato učiniti stranim i na ono poznato gledati na nov način. Njegova *gestička gluma* podrazumijeva glumčevo pokazivanje fizičke akcije ili stanja radije nego emocionalno proživljavanje i uživanje u karaktere koje izvodi, kako se inzistira u klasičnom, dramskom glumačkom stilu.³ (Koutsourakis, 2011) Efekt očuđenja se može postići i filmskim izlagačkim postupcima te filmskom glumom: oni u tom slučaju postaju očučujući i mogu stvoriti narativnu pukotinu.⁴

Teoretičarka Elena del Rio (2008) smatra kako upravo strategije preuzete iz izvedbenih, performativnih umjetnosti, postaju sredstva otpora prema reprodukciji ideologijskih uvjerenja i vjerovanja. Postižu ovo stavljajući utjecaj na performativnost komuniciranog materijala i na samu glumu. Drugim riječima, performans i performativnost su u suglasju s „konstruktivnim / produktivnim pogledom na svijet“, a ne reproduktivnim. Thompson (Koustarakis, 2012) smatra kako je jedna od većih manjkavosti gledatelja u *mainstream* kulturi neutaživa želja za zadovoljenjem u potpunoj prepuštenosti i zagubljenosti dok se prati igrani film. Zbog ovakvog vjerovanja, gledateljevo sudjelovanje u onome što promatra je limitirano samo na razumijevanje uzročno posljedičnih veza i na pokušaj dolaženja do „točnog“ zaključka.⁵ U art filmovima je pak u redu nuditi

³ Brecht objašnjava kako epizodična forma epskog teatra očekuje od publike da stoji izvana i propituje portretirane događaje umjesto da ih usvaja s empatijskim stavom.

⁴ „U svrhu ostvarivanja V-efekta glumac mora napustiti sve što je naučio o dovođenju publike do uživanja u svoja oličenja. Ne namjeravajući da publiku dovede u trans, on ne smije samog sebe dovoditi u trans.“ (Brecht, 1979: 206)

⁵ Primjerice, vješto gledanje može sadržavati sposobnost bivanja sposobnim predvidjeti događaje u priči prije nego se oni dogode (kao i s detektivskom pričom koja postaje igra pogađanja identiteta ubojice prije nego se dogodi finalno otkrivenje).

dvosmislenosti⁶ i nejasnoće te ostavljati publiku da sama slaže dijelove naracije, bez jasnih naputaka i sigurnosti da će “doći do svih odgovora”. Trenuci takozvanog ekscesa u filmu za cilj imaju dezorganizirati uzroke i posljedice narativa. Filmaši i performerer i istražuju i otkrivaju nove mogućnosti u procesa stvaranja filma dok je publici dano vrijeme da promisli i reflektira portretirane akcije umjesto da pasivno slijedi pripovjedni tok. Ono što izaziva kritički pogled može djelovati odušujuće, neobično, novo, drugačije od ustaljenog i uobičajenog, a ovakvo uključivanje publike legitimno je smatrati političkim činom (Koustarakis, 2012). Teoretičarka Silverman (Vojković, 2008) govori o konstruktivnom i produktivnom pogledu gdje gledamo na svijet na način koji nije unaprijed određen. Funkcije nenarativnih dijelova na filmu su često upravo pozivati gledatelja na kritičku interpretaciju onoga čemu je izložen.

Iako gluma u grčkim filmovima koje ćemo analizirati stvara efekt oduđenja i nameće kritički stav prema prikazanom sadržaju, moramo istaknuti razliku između glume u dotičnim filmovima i brechtijanske glume. Naime, u Brechtovom epskom kazalištu, glumci su i monologe prvotno napisane za dramsko kazalište (emocionalno nabijene monologe) izvodili koristeći gestičku glumu. Motivacija za ovakav glumački pristup je dolazila iz redateljve filozofije i same teorije epskog kazališta. S druge strane, u filmovima grčkog čudnog vala, motivacija za distanciranom glumačkom izvedbom se pronalazi i u likovima kao takvim: oni su sami po sebi začudni, psihološki i socijalno izolirani te i obitavaju u neobičnim društvenim uvjetima i svjetovima. Bitno je i napomenuti kako je Brecht kazališne izvedbe radio s profiliranom i jasnom političkom i društvenom sviješću te namjerom. Za razliku od njega, redatelji filmova koje ćemo analizirati u radu ne polaze od političke i socijalne pozicije (iako se one u filmovima mogu iščitati), a njihovi stilski izbori i priroda tjelesne izvedbe koju zahtijevaju od svojih glumaca su ponajviše estetski motivirani.

⁶ Bordwell ne vrednuje ni jedan tip naracije više nego neki drugi; razmatra ih kao različite estetske strategije.

3. TRETIRANJE TIJELA NA FILMU

Svako ljudsko tijelo rezultat je složenog i recipročnog odnosa između organskog i društvenog, interakcije individualne prirode i kulturnog konteksta. U domeni filmskih studija, tijelo se uglavnom istraživalo kao reprezentacija roda, seksualnosti, rase, nacionalnosti, biološke dobi, klasnog statusa. Kad je film u pitanju, malo je analiza o samoj materijalnosti i biologiji tijela prezentiranog na ekranu.

U klasičnom narativnom pristupu, tijela glumaca na filmu uglavnom ne privlače pažnju sama na sebe, nego na likove koje konstruiraju. Njihova se materijalnost uzima zdravo za gotovo; tijela dolaze u fokus kada su u opasnostima ili kada doživljavaju neke promjene, poput estetskih ili bioloških promjena. Mogući razlozi za ovakvo tretiranje pronalaze se u tradiciji zapadne filozofije i kulture, primjerice u filozofiji kartezijanskog dualizma koja upućuje na odvojenost razuma i tijela te daje primat ovom prvom (Bugaj, 2014). Autorica Bugaj u svom doktorskom radu istražuje tijelo koje vuče pažnju na samu svoju materijalnost. Iako termin *body genres / žanrovi tijela* upućuje na filmove koji materijalnost tijela stavljaju u centar, fraza je više primjerena diskusijama o pornografiji i hororu. Filmovi u kojima je izražena tjelesnost mogu pozivati na meditativniji pristup takvim formama, a ne samo zahtijevati prekomjerno naglašavanje senzacionalnosti tijela. Autorica na tjelesnu formu ne gleda kao na reprezentaciju rase, klase, roda ili seksualnosti nego na ekranu radije razmatra tijelo koje je disocirano / odvojeno od svoje povijesti, geografskog, kulturalnog i socioekonomskog konteksta. Ističe kako na ekranu postoji trag nekoć prisutne materijalnosti, sjećanje na fizičko tijelo koje je sada projicirano kao slika i zvuk: tako materijalno tijelo dobiva važnost vlastitog, nije više samo „pogonsko gorivo“ za lika. U svojoj knjizi *Film 2: Slika – vrijeme* (1989), Deleuze takozvanom „filmu tijela“ (*cinema of body*) posvećuje poglavlje *Film, mozak i tijelo, misao* gdje počinje odgovarati i izvoditi temeljno pitanje koje je preuzeo od filozofa sedamnaestog stoljeća, Spinoze: „Što može tijelo učiniti?“⁷

⁷ „Međutim, film tijela ne prolazi bezazleno, tu je egzaltacija marginalnih likova koji od svoga svakodnevnog života prave bljutavu ceremoniju, kult bezrazložnog nasilja u nizu položaja, kultura

Deleuze opisuje *film tijela* kao tip filma koji privilegira geste, tjelesne poze i stavove iznad razvoja konkretnih karaktera i razvoja narativa. *Film tijela* je performativan i ne može biti shvaćen kao jednostavna reprodukcija scenarija. Performativnost zamjenjuje narativnu kauzalnost (Koustarakis, 2012). Unutar okvira kojeg je ponudio Deleuze, performativnost na filmu se može definirati i kao interakcija kamere s glumčevom izvedbom tako da komunikacija sadržaja nije prioritet, kao ni narativna koherencija. U mnogo slučajeva, performativnost se referira na proces u kojem je čin pokazivanja akcije privilegiraniji od same akcije i nije slučajno, kako navodi Koustarakis (2012), da se Deleuzeova definicija centrira oko Brechtovog koncepta *gestusa*, a i filmskih praksi redatelja Johna Cassavetesa koji ne radi po gotovom scenariju i smatra kako likovi moraju proizaći iz priče koju će sami glumci izlučiti. Kao što smo već u prethodnom poglavlju napomenuli, Brecht se zalagao protiv promatračevog emocionalnog angažmana u pogledu samog izvođenja, kao i za kritički odmak prema sadržaju koji mu se nudi.

Teoretičarku Eleni Del Rio (2008) također zanima performativna dimenzija tijela na filmu i to na ontološkoj razini: tijelo kao činitelj, generator, proizvođač, performer svjetova, senzacija i afekata, tijelo koje ne podnosi mimetičke veze s transcendentnim realitetom. Namjera je konstruirati „neprirodne“ slike tijela koje kreiraju estetski čudnu fizikalnost (*a weird body*) dok je cilj pomaknuti gledatelja u prostore i situacije koje leže iza poznatog filmskog iskustva. Fokusrajući se na trendove „izazivanja estetike koja subverzira tematiku“, autorica Nikolaidou (2014) uočava prekomjerne performativne elemente u radovima koji su konstitutivni u formaciji takozvanih festivalskih filmova. Ona podcrtava ideju teoretičarke izvedbe, Erike Fischer-Lichte, o estetici performativnosti koja privilegira prezentaciju umjesto reprezentacije, neposrednosti, životnosti, fizikalnosti, nepredvidivosti i performativnih repeticija iznad referencijalnosti i esencijalizma.

Materijalnost tijela na filmovima uočljiva su i u trenucima dok tijela plešu, i to ne one standardizirane, „očekivane“ plesove, nego se kreću „dotad neviđenim“ pokretima.

kakotoničkih, histeričnih ili jednostavno azilantskih stavova, ono od čega Godard na početku Imena: Carmen pravi parodiju.“ (Deleuze, 2012)

Teatrolog Lehmann o plesu priča u kontekstu postdramskog kazališta u poglavlju „Postdramske slike tijela“, a njegova se promišljanja mogu primijeniti na začudne pokrete koji se vide u *filmovima tijela*. Lehmann kaže: „*Za ples je drastično karakteristično ono što općenito vrijedi u postdramskom kazalištu: ples ne formulira smisao, nego artikulira energiju, ne predstavlja ilustraciju nego agiranje*“ te „*Zasebna realnost tjelesnih napetosti, oslobođena smisla, stupa na mjesto dramske napetosti. Čini se da se iz tijela oslobađaju dotada nepoznate ili zatajene energije.*“ (2004; 272/273)

Koutsourakis (2012) smatra kako se u europskoj kinematografiji minimaliziranjem dramaturgije koja se oslanja isključivo na tekst te maksimiziranjem dvosmislenosti, pojačava uključenost publike što on smatra političkim činom. Primjerice, redatelji Lars von Trier i Yorgos Lanthimos u svojim filmovima pokazuju preferencije prema fragmentiranom narativu i strukturama koje reduciraju narativ na tijelo glumaca. Kod Lars Von Triera u filmu *Idioterne* (1998) naglasak je stavljen na likove koji sve više otpuštaju unutarnjeg „idiota“ te njihova tijela privlače pažnju neočekivanim gestama i izvođenjem, a u filmu *Dogville* (2003) realistično postavljeni likovi su stavljeni u nerealistično okruženje što proizvodi efekt začudnosti. Von Trierova preferencija za nestabilnu, neujednačenu kameru s takvim pokretima koji destabiliziraju reprezentirani materijal stavlja istu pažnju na proces i produkt. Takve estetike stavljaju značaj na izvedbu glumaca kao formalne i tematske elemente, demonstrirajući sklonosti prema stilu kojem nije svrha unificirati i ujediniti sve filmske sekvence nego otvarati narativ za nešto što ide i iza dramaturške konzistencije. Deleuze (2012) se referira na filmove francuskog novog vala kao i na već spomenutog redatelja Cassavetesa gdje u filmu *Lica* (1967) redatelj samo kroz lica glumaca izražava raznolike tjelesne stavove koji privlače pažnju na sebe (od bezizražajnih lica do grimasa), a ističe i francusku redateljicu Chantal Akerman koja u svom filmu *Jeanne Dielman* (1975) govori o *ženskom gestusu* kroz lik udovice Jeanne i njezinog tijela u svakodnevi.

Zanimljivi su i eksperimentalni Warholovi “pokusi” u kojima redatelj kameru zadržava u fiksnom kadru, ona je šest i pol sati usredotočena na svakodnevno tijelo čovjeka koji spava, u filmu *Spavanje* (1964). Ilustracija društva koje je koreografirano tako da stoji ukopano u mjestu i biva pasivnim, izvedena je u kratkometražnom filmu švedskog redatelja Royja Anderssona, *Svijet slave* (1992) u kojem su u svakom kadru glumačka disocirana

tijela statično raspoređena po mizansceni. Prvijenac novozelandske redateljice Jane Campion *Sweetie* (1989) ima disociranu protagonistkinju Kay koja u svakodnevnim situacijama ima začudne poze prilikom intimnih odnosa i konverzacija, kao i njena sestra Sweetie koja u trenucima frustracije regresira i to u stadij životinje odmičući se od normativnog ljudskog ophođenja s tijelom.

U ovom radu bavimo se tijelima na filmu koja privlače pažnju sama na sebe bez da nužno služe karakterizaciji likova ili razvoju narativnih linija radnje. Ta tijela su začudna, neobična, bizarna, kako u vlastitim posturama i gestama, tako i u kontaktima s tijelima drugih likova. Provociraju, stvaraju pukotine u pripovjednom procesu, podsjećaju gledatelja kako promatra konstrukciju; ne dopuštaju mu potpuno uvlačenje i pasivno prepuštanje narativu.

4. GRČKI ČUDNI VAL

Grčki čudni val (engl. *Greek Weird Wave*)⁸ je neslužbeni naziv filmske struje koja je posljednjih nekoliko godina izražena u Grčkoj, a čiji su termin skovali filmski kritičari. Značajnih predstavnika je više, a samo neki od njih su redatelji i redateljice: Yorgos Lanthimos, Athina Rachel Tsangari, Ektoras Lygizos, Panos Koutras, i drugi. Ovi autori se formom i temama referiraju na period modernizma te eksperimentiraju s različitim načinima izlaganja: od vizualne do performativne umjetnosti (Poupou, 2014).⁹

Postavlja se pitanje što je toliko *čudno* u ovom *novom grčkom valu*, u art filmovima s jasnim narativnim linijama koji po esteticima pak naginju modernističkim ostvarenjima. Od svih elemenata koji bi se mogli okarakterizirati kao *čudni*, a o kojima će biti riječi u ovom poglavlju, ono što je osobito upadljivo su alijenirani protagonisti, otuđeni od sebe samih kao i od likova i društva koji ih okružuju te njihova hladna glumačka izvedba koja

⁸ Neki ovaj val zovu i „Grčkim novim valom“ što može biti problematičnim jer priziva specifične filmske tradicije koje su cvjetale u post ratnom periodu (Iranski novi val, Francuski novi val, Japanski novi val) i tako izraz ne uspijeva prikladno kontekstualizirati aktualni trend i shvatiti njegovu estetsku vrijednost (Psaras, 2016).

⁹ Poupou pronalazi utjecaje modernističkih redatelja, osobito Chantal Akerman i Jean Luc Godarda.

podcrtava dotičnu karakterizaciju. U narativnim filmovima smo navikli na realističnu glumu i emocionalno uživljavanje glumaca u radnju i stanja likova, ali u ovim filmovima gluma odstupa klasičnih standarda i očekivanja.

Za početak, likovi su često bezimena ili se njihova imena malo spominju u filmu, o njihovim prošlostima ne saznajemo puno, gledamo ih „ovdje i sada“ i to tako da glumci na izvedbenoj razini nude oskudnu ekspresivnost, doimaju se emocionalno hladnima, kako na tjelesnoj, tako i na vokalnoj razini izvedbe. Bez obzira na to o koliko emocionalno zahtjevnoj situaciji se radi, njihovi izrazi lica su uglavnom blijedi, disocirani, tijela su im mirna, uspravna, ruke tromo položene uz tijelo koje ne generira svakodnevne, očekivane, „prirodne“ gestikulacije. Emocionalnu slabost najčešće izražavaju ispraznim riječima, doimajući se poput programiranih robota. Zbog bezizražajnog glumačkog stila, gledatelju se može činiti kao da prisustvuje prvim glumačkim čitaćim probama na kojima je sasvim opravdano da glumci, dok se tek upoznaju s tekstualnim materijalom, hladno i distancirano izgovaraju rečenice koje tek trebaju usvojiti. Zanimljiv je i način na koji Lanthimos radi s glumcima, a koji dodatno objašnjava dotičnu filmsku izvedbu. U intervjuu iz 2010. (nakon snimljenog *Očnjaka*), redatelj navodi kako je jedna od bitnih uputa njegovim glumcima na probama ta da zaborave na glumačka i ljudska znanja prilikom istraživanja i građenja lika, od njih traži da svojim tijelima budu prisutni u situacijama i tjelesno reagiraju na podražaje, jedni na druge, prostor, situaciju, bez psihologizacije i prethodne analize. (Zelenko, 2010)

U ovim filmovima je očuđujuće je i to što se likovi često nalaze u obiteljskim kontekstima koji bi trebali biti emocionalno topli i ekspresivni.¹⁰ Čudno je kako se svakodnevne situacije koje uzimamo *zdravo za gotovo* u ovim filmovima izlažu na neobične načine. Poput već navedene karakterizacije likova, do specifičnog obiteljskog konteksta i nedostatka emocionalne topline unutar istih, do sasvim ne-erotiziranih seksualnih kontakata, prijateljstava u kojima nedostaju izrazi prisnosti te limitiranih razina znanja o sebi i svijetu (u filmu redateljice Tsangari, *Attenberg* iz 2010., a osobito *Očnjaku* iz 2009., redatelja Lanthimosa). Neobično je i to što se s vrlo malim emocionalnim uplivom

¹⁰ Može se pretpostaviti da ovakve obitelji mogu stajati kao zamjene za ugnjetavačke i nacionalne sustave. Legitimno je, nadalje, postaviti pitanje jesu li filmovi posljedica recentne grčke ekonomske krize budući da je grčka financijska kriza ironično služila kao pogonsko gorivo i poticaj većoj vidljivosti grčkog filma, treba biti oprezan pri konstataciji uzročno posljedičnih veza (Rose; 2011).

obrađuju teške teme poput smrti i traume (film *Alpe*, 2011; redatelj Lanthimos), samoće i gladi (film *Dečko koji jede hranu za ptice*, 2012; redatelj Ektoras Lygizos), obiteljskog nasilja (film *Miss Violence*, 2013; redatelj Aleksandros Avranas), smrti i seksualnosti (*Attenberg*), ugnjetavanog pojedinca (*Očnjak*).

Ono što je za temu ovog rada zanimljivo je da unutar filmova postoje trenuci tjelesnih ekscesa o čijoj se motiviranosti može razglabati i gdje upravo navedeni „robotizirani“ likovi kroz svoja tijela, u sasvim neočekivanim situacijama, ispoljavaju neartikulirana stanja čineći to kroz bizarne pokrete i neritmične plesove koje pronalazimo u većini filmova ovog vala. U takvim trenucima se čini kao da ta tijela imaju svoju volju. Ponekad su, ali ne uvijek, ti neočekivani tjelesni proboji povezani su sa životinjskim impulsima koje likovi nesvjesno propituju i gdje se uspoređuju sa životinjama (usporedba sa psima u *Očnjaku* ili s nizom životinja u *Attenbergu*), a i sami likovi naizgled nemotivirano propituje granice vlastitih tijela samoozljeđujući se (primjerice: udisanje omamljujućeg sredstva u *Očnjaku*) ili ozljeđujući jedni druge. Dakle, ta tijela privlače pažnju sama na sebe bez da nužno služe karakterizaciji likova ili razvoju narativnih linija radnje. Ona su začudna, neobična, bizarna, kako u vlastitim položajima i gestama, tako i u kontaktima s tijelima drugih likova.

Nadalje, od *čudnih* karakteristika, svakako treba izdvojiti stilske izbore koji spadaju u nenarativne dijelove i privlače pažnju na sebe poput tablo prikaza koji upućuje na unutarnji svijet likova koji ostaje nedostižan pogledu, nespoznatljiv, nečitljiv. Upadljivi su i mizanscenski izbori redatelja i načini kadriranja gdje primjerice Lanthimos u filmskom izrezu često dekapitira tijela likova, ostavljajući im glave izvan izreza; sugerirajući da se radi o tijelima bez uma, fragmentiranim tijelima, o tijelima kojima um nije potreban ili o njihovom unutarnjem kaotičnom emocionalnom stanju.

Nikolaidu (2014) smatra kako ovo jesu filmovi orijentirani na tijelo s bezizražajnom i prezentacijskom (radije nego reprezentacijskih) naracijom, s uporištem u ponavljanju i tjelesnosti koja prkosi jeziku kao i na ponavljajućoj tematskoj izvedbi koja obuhvaća igre, obrede i rituale. U kontekstu grčkog čudnog vala Karkani (2012) u svom radu govori o umjetničkom istraživanju ljudskog tijela, o formalnim i tematskim eksperimentima. Nikolaidou (2014) zaključuje kako novi se grčki festivalski filmovi drže za istu ideju

tjelesno-fokusiranih naracija upravo zbog važnosti gesti i tematika tijela (smrtnost, seksualnost, nasilje) i prezentacijskih naracija, radije nego reprezentacijskih s obzirom na to da njihova naracija ima retoričke strategije koje stvaraju dojam kako se film vrlo labavo ili nimalo oslanja na ranije napisani tekst poput scenarija, nego je čin izveden za kameru. Ono što im je svima zajedničko je da konstantno proizvode Brechtov *efekt očuđenja*. Navedene zajedničke tendencije ukazuju na dublju vezu među tim filmovima.

O tjelesnim ekscesima će više riječi biti u narednim filmskim analizama: analizirat će se film redateljice Athine Rachel Tsangari (*Attenberg*, 2010) i dva filma redatelja Yorgosa Lanthimosa (*Očnjak*, 2008; *Alpe*, 2011) koji dijele mnogo stilskih značajki te specifičan vid glumačke izvedbe. Zanimljivo je napomenuti kako redateljica i redatelj surađuju na projektima, a oboje inspiraciju crpe i iz vlastite kazališne prakse.¹¹ Nenarativne funkcije tijela glumaca u njihovim filmovima se postižu stilističkim izborima i začudnom materijalnosti tijela glumaca te ostavljaju prostor za stvaranje dodatnih značenja.

¹¹ U intervjuu Lanthimos navodi: „*I studied theatre as an undergraduate. I grew up in Greece, a country with a very strong theatre tradition, and I'm talking about contemporary as much as ancient drama. The performance style of my actors was more informed by codified stylisation in classic Greek tragedy or comedy, or the early silent movie era, rather than Method acting in cinema. I was not interested in realism. In retrospect, I think it was insane for me to use down-and-dirty directing methods of improvisation and 'actor jamming' to get to a kind of acting that could not be further from naturalism. Sometimes it worked, other times it failed spectacularly.*“ (Bedel, 2001).

5. OČNJAK

Očnjak (engl. *Dogtooth*, grč. *Kynodontas*) iz 2009. godine drama je grčkog redatelja Yorgosa Lanthimosa. Film se smatra jednim od začetnika grčkog čudnog vala¹², a redatelj karakterističnim predstavnikom.

Radnja se odvija unutar realističnog okruženja, ali sa začudnom narativnom linijom koja tematizira (hipotetsku) situaciju odrastanja djece u strogoj izolaciji od vanjskog svijeta i pod paskom patološki kontrolirajućih roditelja. Atmosfera filma je takva da se tijekom gledanja pojedinih kadrova na trenutke može dobiti dojam distanciranog promatranja bizarnog sociološko-psihološko znanstvenog eksperimenta koji brehtijanski provocira kritičku misao. Redatelj često isti prizor sagledava iz nekoliko objektivnih kadrova pri čemu mjesto snimanja dobiva vrijednost odabrane pozornice, nečeg istaknutog koje svojom radnjom zaokuplja pozornost. Gotovo u potpunosti izbjegava *krupne planove* likova, nije mu namjera stavljati naglasak na njihov unutarnji emocionalni svijet. Tako ih distancira i od samih gledatelja koji prema likovima teško uspijevaju stvoriti empatijski stav.

Obitelj živi na vizualno idiličnom imanju kojim dominiraju zelena okućnica ladanjske kuće te vrt s palmama i bazenom, a koje je visokom zelenom ogradom izolirano od *vanjskog svijeta*. Protagonisti su troje infantilnih i emocionalno bezizražajnih mladih odraslih ljudi, dvije cure i dečko, kojima se prostor izvan granica imanja predočava kao izrazito opasan i prijeteći i na koji nikada nisu zakoračili. Jedini koji svakodnevno napušta imanje je otac koji to čini isključivo u svom automobilu i jedino kada odlazi na posao. Pravilo je da pojedinac smije napustiti imanje tek kada mu, kao odraslom, ispadne pa ponovno izraste očnjak. Što bi u prijevodu značilo – nikada. Deindividualiziranih troje mladih odraslih ljudi nemaju osobna imena, a filtrirane izvanjske informacije i namjerna kriva učenja roditelja uvjetuju njihov distorzirani pogled na sebe i svijet. Već je njihova lingvistička percepcija svijeta drugačija od ustaljene (što upućuje na arbitrarnu prirodu jezika) pa tako njima primjerice riječ *telefon* označava *soljenku u kojoj se nalazi sol*, a riječ *more*, koje ne bi smjeli nikada vidjeti, označava specifičnu vrstu *fotelje koja služi za*

¹² Očnjak je privukao pažnju svjetske i grčke javnosti budući da je prvi grčki film koji je nakon trideset i četiri godine nominiran za prestižnu nagradu Oscar.

sjedenje. Također, predodžbeno im je prihvatljivo da žena rodi psa, da ribe odnekud doplivaju u zatvoreni bazen ili da je mačka najopasnija postojeća životinja. U filmu je i na zanimljiv način iznesen komentar na prirodu jezika gdje riječi same po sebi nemaju značenje i definiraju se tek u kontekstu drugih riječi, a sama značenja riječi su proizvoljna i društveno uvjetovana.¹³ Nedostatak socijalizacije uvjetuje njihovu emocionalnu tupost, manjak empatije i povremene izražene životinjske nagone pa su likovi zbog obične svađe kadri jedni druge opasno fizički ozlijediti.

Začudno je što ta odrasla tijela zbog nezrelih i banalnih razloga napadaju jedna druge, a onda i činjenica da su odgajani isključivo po strogim bazičnim biheviorističkim principima gdje za poželjna ponašanja dobivaju nagrade, a za nepoželjna ih se kažnjava. Modeliranje njihovog ponašanja je jednako dresuri pasa što se i sugerira u filmu umetanjem sekvence procesa dresure psa koji uskoro treba doći u obitelj kao njihov, ni manje ni više nego „brat“. Baš kao što se dresiraju psi, tako ovaj otac dresira svoju djecu koja u funkciji zaštite svog posjeda spremna stati u poziciju psa i lajati. Osim psihičke dresure, izražena je i fizička: ona imaju vitka, izdržljiva i poslušna tijela kadra podnijeti razna mučenja, ali iz kojih ipak samovoljno, nekontrolirano izbijaju seksualni i agresivni impulsi s kojima se roditelji teško nose. Začudno je promatrati zatočena odrasla tijela (nesvjesna svoje pozicije) koja se ponašaju kao „dječja“. Tako stariji sin nakon ružnog sna odlazi majci i ocu u krevet kako bi ga utješili, a mlađa kći se igra Barbie lutkama. Ovaj mizanscenski objekt nosi jasno značenje njene marionetske pozicije. U jednom trenutku djevojka škaricama reže ekstremitete lutki i izražava nesvjesni otpor prema vlastitoj tjelesnoj i umnoj zatočenosti.

Budući da likovi nisu svjesni svojih unutarnjih stanja, ne mogu ih artikulirati. Gledatelj može nagađati kako o njima ipak saznaje, i to posredno, preko tjelesnih ekscesa (nasilja, seksa, tjelesne igre među sestrama i braćom, plesa) do mizanscena koje mogu sugerirati njihova unutarnja stanja. Kroz njihovu tjelesnost izbija frustracija zbog neartikulirane (nesvjesne) opresije.¹⁴ Ilustrativne su scene nasilja gdje starija sestra poreže

¹³ Baš poput jezika, kojeg čovjek krene usvajati vrlo rano u životu, film adresira i mnoga pravila i norme unutar dotične obitelji čiji se psihološki mehanizam usvajanja i poštivanja može usporediti s usvajanjem pravila i normi unutar bilo koje druge obitelji, društva i kulture.

¹⁴ Paralela se može povući s dokumentarnim filmom *Wolfpack* (2015), redateljice Crystal Moselle u kojoj prati šestoricu Angulo braće koji žive u New Yorku, zatočeni s roditeljima, a bijeg imaju u

brata nožem ili mlađa sestra koja ga napadne usred noći čime obje artikuliraju svoj kratkotrajni antagonizam prema njemu. Zanimljiv je i ples starije kćeri koja na godišnjici braka svojih roditelja, nakon prvog incestuoznog odnosa s bratom u koji je po zadatku morala stupiti, iz jednostavnog plesa (kao da se radi o plesu na vrtičkoj priredbi) krene u „divlji“, energični i nezgrapni ples te ju majka čim prije oštro prekida budući da takvo tijelo prelazi uspostavljene i kontrolirane granice.

Likovi se često nalaze u statičnim kompozicijama iz kojih kao da im nema izlaza. Primjerice: scene obiteljskog ručka, ispraćaj oca na posao gdje likovi stoje kao ukopani, bezizražajna lica na kojima se tek na trenutke može razglabati o pojavi blagih i blijedih osmijeha, besciljne šetnje po dvorištu, razgledavanja dvorišta (u kojem su, iako to ne znaju, zatočeni). Mnogo puta glave likova izlaze izvan okvira, kao da ih se odcjepljuje od vlastitih misli, ali i podcrtava materijalnost (tijelo bez glave). Primjerice, u kadru razgovora dviju sestara, gdje se jedna drugoj žali kako se ne osjeća dobro, vidimo mlađu kako opipava tijelo starije sestre i istražuje gdje se nalazi područje boli. Kamera se fokusira na niže dijelove tijela, nezainteresirana za konverzaciju karaktera (to zaključujemo iz činjenice što im ne možemo vidjeti lica). Razdvojenost glasa i tijela, uma i tjelesnosti je pojačana. Kamera nije samo skoncentrirana na prisutno tijelo kao neutralni pokazivač dijaloga i akcija. Primjer je i seksualni odnos sina i Kristine: kamera im ne pokazuje lica i ponovno se usredotočuje na donje dijelove tijela dok likovi skidaju odjeću sa sebe na sasvim neemocionalan i frigidan način, kao da obavljaju rutinski zadatak. Geste su im stilizirane i nemaju namjeru izazvati jasne emocije i stavove. Lanthimos u još jednom intervjuu (2012) objašnjava svoj rad s glumcima kojeg bazira više na fizičkom aspektu glume te izbjegava intelektualiziranje i teoretiziranje.¹⁵

Osim informativne i orijentacijske funkcije polutotala (Peterlić, 2000) koje redatelj u ovom filmu koristi oni imaju i psihološku funkciju. Ilustrativan primjer je polutotal vrta gdje u horizontalno postavljenom kadru prizorom dominira velika ograda između imanja i

gledanju filmova i rekonstrukciji raznih scena, igraju igre, uzimaju druge identitete i druge poze tijela.

¹⁵ „*The main thing is try not to get into analyzing the script, or the parts, or motivation, or past, or present, or.. we dont get in to such discussions ... and then we just do things... physically.... I challenge them to go to rehearsals and just try this or that without explaining why...*“ (GIFF master class Yorgos Lanthimos, 2012).

vanjskog svijeta. Najstariji sin bespomoćno i mirno stoji ispred dotične gromade te svojim tijelom zauzima značajno manji i fizički inferiorniji prostor u odnosu na snimljeni objekt ograde, ali i u odnosu na ostale kadrove u kojima je kao lik ranije snimljen. Zbog svega navedenog doima se bespomoćnim i ograničenim, što ide u prilog njegovoj karakterizaciji, a sam kadar izaziva nelagodu i žaljenje lika koji mora čekati ispadanje očnjaka kako bi *izašao u svijet*. Spomenuta *horizontalna kompozicija* dotičnog kadra stvara dojam čvrstoće i sigurnosti i kao takva također predstavlja nepromjenjivu poziciju lika. Zanimljiv je trenutak u kojem otac majci zabranjuje plakanje. Ona tu čak i pokazuje emocionalni kapacitet i autentičnu emociju za razliku od svoje djece koja su odmalena izdresirana da ne budu u kontaktu s vlastitim emocionalnim dijelom. Mizanscena nerijetko sugerira geometrijski raspored tijela likova koja se slažu na tako da tvore trokutaste, pravokutne oblike ili se postavljaju u obliku slova „I“ ili „L“. Takva se građa zbog vizualne zatvorenosti čini homogenom i čvrstom, ali se njome sugerira i bezizlaznost te začarani krug u kojem se likovi nalaze što je u skladu sa sveukupnim dojmom filma.

Tijela glumaca nisu samo tu da jednostavno nose radnju, nego služe i kao medij kroz koji filmaš uzima svakodnevne aspekte ljudskog ponašanja kako bi ih secirao i analizirao, baš kao što i Brecht nastoji “poznato učini stranim”. Koutsourakis (2011) smatra kako Lanthimos pomiče interes s dramskih akcija na performativna zbivanja. Ističe kako fizički način rada u *Očnjaku* ima efekte koji se čini kao da je film montaža različitih *happenings* koji nisu jako vezani jedni za druge, a u kojem izolirani tinejdžeri rade razne zadatke, citiraju riječi koje nemaju značenje za sebe.

Poput Brechta, redatelj Lanthimos sugerira da individualci nisu nepromjenjivi te da različiti socijalni uvjeti i reprezentacijski sistemi mogu producirati različita socijalna bića. Očito je kako silna pravila, iako se takvima predstavljaju, nisu *apsolutne istine* nego su tek dogovorene ili nametnute. Upravo kao i konvencije korištenja tijela. Pitanje je samo u kojoj mjeri ih pojedinac, a i društvo (baš poput protagonista) mogu osvijestiti s obzirom na to da su neke od njih podsvjesno gotovo nepovratno kodirane i neuhvatljive.

6. ATTENBERG

Redateljica Athina Rachel Tsangari snimila je dramu *Attenberg* 2010. godine, a prethodno svoja filmska znanja i iskustva brusila u SAD-u. Radila je kao producentica Lanthimosovih filmova (*Kinetta*, *Očnjak*, *Alpe*) te upravo uz njega predstavlja jednu od najočitijih autorica i autora grčkog čudnog vala (Poupou, 2014).

Protagonistkinja filma je socijalno i emocionalno povučena 23-godišnja Marina koja sa samohranim ocem živi u postindustrijskom grčkom gradiću i uživa konzumirati dokumentarce o životinjama redatelja Attenborougha (dokumentarna serija o životinjama *The Trials Of Life*) do te mjere da nerijetko fizički i vokalno, kroz igru preuzima uloge raznim životinja. Suočavajući se s terminalnom bolesti oca, paralelno otkriva vlastitu seksualnost za koju su joj u nekoj mjeri potrebna tijela drugih. Podršku pronalazi u jedinoj prijateljici koju ima, djevojci Belle, te mladom bezimеном inženjeru (glumi ga redatelj Lanthimos). Marina tako, disocirana od vlastita tijela i njegovih senzacija, pokušava „naučiti ljudsko tijelo“ odvođeci ga u kontakt s ljudskim tijelima navedenih dvoje likova.

Uvodna scena je izrazito začudna: dvije djevojke, ispred bijelog zida, snimane frontalno, vježbaju ljubljenje, bez imalo strasti, mehanički. Već od samog početka filma, Marina propituje ljudski kontakt, on joj je stran i nepoželjan i ono što ju vodi je kognitivna znatiželja (tijekom filma se ne daje emocionalna podloga te znatiželje). U sceni ljubljenja, gdje je ljubljenje secirano poput hladne, mehaničke radnje, Bella joj daje instrukcije: „*moraš disati ili ćeš se ugušiti*“, a Marina se čudi procesu i pita: „*kako to ljudi rade?*“. Navedenim pitanjem da potire vlastitu ljudskost i izdvaja sebe od vrste kojoj pripada. Dvije djevojke prekidaju razgovor i eksperimentiranje s poljupcem pljujući jedna na drugu, plazeći jezike, imitirajući životinje. Ova tanka granica između ljudskog i životinjskog svijeta se nekoliko puta ponavlja kroz film, a čak i autor dokumentarnog serijala izjavljuje kako bi on, da može biti netko drugi, bio gorila. Na trenutke se čini kako i Marina dijeli misli svog uzora. Najprisniji trenuci Marine i umirućeg oca događaju se dok se oboje igraju na krevetu, prvo izgovarajući riječi koje se rimuju, koristeći ih zbog zvukova, a ne zbog značenja (Karkani, 2012), a potom ispuštajući neartikulirane, životinjske glasove. Likovi

pritom izražavaju veću tjelesnu slobodu nego u scenama u kojima se ponašaju “kao ljudska bića”, u tim trenucima se čini kao da im je netko oduzeo svu tjelesnu slobodu.

Reflektirajući se na Marininu percepciju, film donosi očuđuje zdravorazumsku materijalnu prirodu ljudskog tijela. Nešto što gledatelju spade u domenu svakodnevnog iskustva (a to su iskustva vlastitog i tuđih tijela), ovdje izaziva *efekt očuđenja* i to upravo kroz Marininu vizuru. Recimo, u svlačionici ona gleda u ženska tijela kao da ih vidi prvi put; kasnije u zrcalu zuri u svoje nago tijelo kao da je to nešto strano, nešto što joj ne pripada; dodiruje Belline grudi, hladno i bez emocija te konstatira kako ju ne uzbuđuju, ali želi provjeriti što se događa prilikom dodira; scene seksa s inženjerom izvedene poput hladnog eksperimenta. Marina nije svjesna vlastitih unutarnjih stanja te ih izražava kroz tijelo. Ilustrativan je primjer gdje, iščekujući očevu smrt, na balkonu prostire očev crni džemper te cijelo lice zagnjuri u njega, a rukave si veže oko vrata izražavajući bespomoćnost i čežnju. Čini se kao da tjelesnost prkosi jeziku, ovo je način da ona iskaže, izvede svoju emociju. Zanimljiva je i scena gdje se Marina igra svojim lopaticama, prisutan je ekstremni krupni kadar kostiju koja se miču odvajajući rame od tijela, kao da pokušava probiti vlastitu kožu, kao da joj se ispod kože nalaze krila. Ovu ekspresiju u krupnom planu se može sagledati zasebno jer slika nema svoje konvencionalne prostorno-vremenske koordinate jer se čak i pozadina gubi. Za razliku od situacija u kojima Marina ne može jednostavno i verbalno izraziti svoje stanje pa odlazi u tjelesne stavove, tijekom scena seksa se događa pretjerana i neočekivana verbalizacija s njene strane, a koja joj ne dopušta spontano ponašanje tijekom seksualnog odnosa. U trenucima gdje bi tijelo trebalo uzeti primat i otići u instinktivne, tjelesne sfere, Marina pribjegava verbalizaciji što opet biva začudnim.

Repeticije i različiti blokovi akcije formiraju serijalnu strukturu filma koja se može ovdje pronaći. Najbolji primjer serijalne strukture bazirane u repetitivnim blokovima su plesne sekvence u kojima je linearna narativnost prekinuta, iako nije skroz dekonstruirana. Dakle, film sadrži sedam sličnih ekstradijegetskih scena koje pokazuju dvije djevojke (Belle i Marinu) kako izvode čudan način plesa, bez jasnog opravdanja. Razbijaju četvrti zid, svjesne su da ih se gleda. Uzimajući u obzir cijelu filmsku strukturu, ples može podsjećati na Brechtove songove koji u kazališnim izvedbama prekidaju narativ. Kako film

odmiče, tako njihova tijela tijekom plesa koriste sve više pokreta (i dalje vrlo nezgrapnih i krutih) te glumice upotrebljavaju glas, glasajući se kao životinje. Tsangari opisuje ove ekstradijegetske scene kao „plesne interludije“ koji su inspirirani korovima antičkih drama gdje kor dođe na scenu, prokomentira i ode, te Monty Pythonovim poznatim skečem *The Ministry of Silly Walks* (1970) (derStandard.art, 2010). Oni nemaju jasno narativno opravdanje. Na prvi pogled, struktura može podsjetiti na mjuzikle, ali za razliku od njih, ove scene nemaju narativnu funkciju.

Popou (2014) navodi kako se Tsangari oslanja na stil modernističke redateljice Chantal Akerman, budući da joj je većina kadrova statična. Tu imobilnost, statičnost, postiže frontalnom pozicijom kamere, često je postavljajući ispred blijeđe pozadine. Apstraktni dedramatizirani prostori u modernističkom filmu govore o političkim, ideološkim, feminističkim pitanjima.¹⁶ Film uspijeva postići efekt distanciranosti kombinacijom tematske alijenacije i bezizraznog stila glume koji podsjeća na Lanthimosovove glumačke ishode: disocirana, bezizražajna i neprirodna glumačka izvedba. Redateljica navodi kako je srž filma bila usidrena u ovoj strategiji distanciranja kako bi kreirala osjećaj čudnog, nepoznatog; namjera joj je bila pričati o „uobičajenim poznatim stvarima, ali držeći distancu između sebe i gledatelja“. Ističe kako je na nju utjecao teatar Samuela Becketta. Nadalje, govori kako u Grčkoj nema jake tradicije „*method actinga*“ i dramske glume, pa tradicija izvedbi antičkih drama vodi do trenda neprirodnosti i distanciranja u kazališnoj glumi, što je, kako ona kaže, intenzivirano popularnošću Brechtove metode u kazališnim kućama u Grčkoj. (Bedel, 2001)

Tsangari koristi brojne tabloje u filmu koji su tu kako bi registrirali temu inercije, zamrznutog vremena. Marina je često „odsutna“ i naizgled zamišljena. U Attenbergu postoji modernistička centralna prisutnost autora koja podsjeća na narativne pozicije u pozadini kao „mastermindeove“, davajući svoju osobnu viziju. Tsangari često u intervjuima govori kako se osjećala kao da promatra svoje likove kroz neku opnu u laboratoriju¹⁷, kao

¹⁶ Uspoređuje je ju još s redateljima poput Angelopoulos, Antonionija, Fassbindera, Godarda.

¹⁷ Tsangari kaže kako radije ima biološki nego psihološki pristup te kada govori o glumi nastavlja: „... *I'm not at all into method acting and all those ways of preparing actors. It's very, very pshysical.*“ Govori o mnogim utjecajima, od grčkih tragedija do Kubricka i Bunuela, ali kaže kako joj je redatelj Attenborough bio glavna inspiracija (Popou, 2014).

znanstvenica koja kroz povećalo proučava insekte. U isto vrijeme, objasnila je kako dokumentarist Attenborough promatra svoje subjekte sa znanstvenim interesom pomiješanim s nježnošću. Marina je prezentirana u skoro svakoj sceni, osim onih tranzitnih u kojima se vide pejzaži. Ova struktura naglašava subjektivnost naracije, iz Marininog i Tsangarinog očišta i konstrukciju osobnog svemira.

Ono što Attenbergu daje unikatan ton je kombinacija distance i poznatosti, racionalnosti i emotivnosti. Kamera se zaustavlja na nekim banalnim mjestima, mirno promatra zbivanja i provocira gledatelja, nameće mu traženja značenja i popunjavanje rupa u nedostatku objašnjenja. U ovom filmu svakodnevne tjelesne stvari postaju začudne i prave narativne ekscese, poput poljupca kojim se otvara film, prizora seksa, percepcije i funkcije vlastitog tijela i tijela bliskih ljudi.

7. ALPE

Nakon *Očnjaka*, redatelj Lanthimos snimio je dramu *Alpe* (2011). Za razliku od prethodnog, u kojem tematizira želju za bijegom iz artificijelnog svijeta, redatelj navodi kako u ovoj drami prikazuje ljude koji žele ostati u artificijelnim zajednicama (Flix, 2011).

Alpe je ime malene organizacije čijih četvero u tajnosti, u slobodno vrijeme i za novac rade specifičan posao: "utjelovljuju" mrtve ljude tako da ih ponašajno "rekreiraju" kako bi utješili ožalošćene. Vođa grupe, vozač ambulantnih kola, čovjek s brkovima, za ime organizacije je odabrao naziv *Alpe* jer nema jasnu konekciju s onim čim se organizacija bavi, ali i jer naziv nosi simboličko značenje: *Alpe* mogu stajati umjesto bilo koje druge planine, a umjesto *Alpi* ne može stajati ni jedna. Lik kojeg najviše pratimo u filmu je medicinska sestra koja za svoj pseudonim uzima ime drugog najvišeg vrha *Alpi*, *Monte Rosa* (ime najvišeg vrha, *Mont Blanc*, je rezervirano za vođu). Preostale dvije *Alpe* su mlada gimnastičarka i njezin sadistički nastrojeni trener. Likovi *Alpi* ne pokazuju gotovo nikakve emocije, baš poput planina koje postojano stoje, ukopane u jednom mjestu.

Već ta mogućnost zamjene uloga s mrtvim osoba biva začudnom, kao i način na koji obitelji pokojnih reagiraju na nova tijela u svojim obiteljskim domovima. Naime, oni bez

pogovora prihvaćaju iluziju i očito ih zadovoljava lažna tjelesna prisutnost njihovih umrlih. Može se reći kako je likove strah odsustva tjelesnosti, materijalnosti, odnosno imaju ultimativnu bojazan od smrti, gubitka tjelesne forme. U nedostatku artikulirane duhovno emocionalne dimenzije, ovakva tjelesnost je sve što imaju. Likovi iz obitelji koje koriste uslugu Alpi pristaju prihvaćati laž samo kako bi izbjegli suočavanje s tjelesnim gubitkom. Začudna je lakoća s kojom prihvaćaju tu igru samo kako ne bi svjedočili praznom mjestu. *Alpe* sistematično uznemiruju naš osjećaj onoga što smatramo normalnim i uobičajenim u ljudskim interakcijama. Gledatelj se pita hoće li tugujući roditelji ili tugujući udovci stvarno biti utješeni izvedbama Alpi za čije usluge plaćaju.¹⁸

Monte Rosa silno želi zamijeniti djevojku Mary, šesnaestogodišnju tenisačicu koja je nakon liječenja u njenoj bolnici ipak podlegla ozljedama zadobivenima u automobilskoj nesreći te na svoju ruku, bez znanja vođe organizacije koji bi posao mogao dati mlađoj Alpi, nudi usluge obitelji. Začudno je što Monte Rosa roditeljima preminule tinejdžerke svoju uslugu nudi odmah nakon što im saopći tužnu vijest kako su ostali bez kćerke (umrla je u njenoj bolnici). Upadljivo je i kako roditelji tu ponudu mirno private, bez ikakve vremenske prorade gubitka i s velikom potrebom za što hitnijim nadomjeskom. Roditelji preminule kasnije treniraju tijelo Monte Rose učeći ga manirama i posturama koje je imala njihova kći. Monte Rosa uči na nezgrapnan način i nije jasno što ju motivira (osim novca). Nakon što Mont Blanc sazna za njezinu prevaru, izbacuje ju iz organizacije što ju jako pogađa budući da očito više želi živjeti u „tuđem i mladom“ nego u vlastitu tijelu. Svoje frustracije rješava agresivnim ispadima poput nasilnog provaljivanja u kuću dotične obitelji ili nezgrapnim i neobičnim plesom bez ikakva ritma.

Trener se prema gimnastičarki, najmlađoj članici organizacije, Junior, isto ophodi u skladu s biheviorističkim odgojnim principima, baš poput oca u filmu *Očnjak*. Nakon što Junior loše obavi zadatak bivajući na mjestu preminule žene (nije bila u stanju ponoviti bezazlenu rečenicu koju je obitelj preminule tražila od nje) trener ju za kaznu smjesti da naopačke visi s gimnastičarskog konopa i ponavlja dotičnu rečenicu. Kasnije ona ispred trenera sasvim nemotivirano skida grudnjak, radi tjelesne figure i komplimentira mu;

¹⁸ Jedinstvena, čudna premisa može stajati kao kritika konzumerističkog društva.

podilazi do kraja budući da te poze mogu sugerirati njezinu težnju emocionalnoj ogoljenosti i dostupnosti, saginjanju kičme pred zahtjevima autoriteta. Glumački stil istovjetan je prethodno analiziranim filmovima. Primjerice, u trenutku gdje trener djevojci prijete fizičkim nasiljem, on mirno izgovara rečenice i drži ruke uz tijelo, bez ikakvih gestikulacija i povišenih tonova.

Postoje dvosmislenosti oko toga što je „realno“ kada su Alpe u ulogama pokojnih. Primjerice, Monta Rosa se upušta u seksualne odnose s klijentima pa se nameće pitanje je li to iskaz njene tjelesne slabosti ili je to dio posla (Scott, 2012), a ove dvosmislenosti su odlika modernističkih filmova. Likovi se robotski ponašaju: bilo da rade repetitive bračnih svađa ili seksualni susret, nešto što bi trebalo biti spontano, instinktivno, emocionalno. Sve rade jednakim intenzitetom.

Baš kao i dva prethodno analizirana, film *Alpe* uznemiruju naš osjećaj onog što je normalno u ljudskim interakcijama i bliskim odnosima. Redatelj ističe kako u filmovima namjerno ostavlja prostor za gledateljevu interpretaciju te kako mu je zanimljivo i poticajno uočavati razne pojedinosti koje se pripisuju njegovim filmovima, a koje nije imao na umu dok ih je radio (Flix, 2011).

ZAKLJUČAK

U art filmovima grčkog čudnog vala tijela glumaca ne služe samo kao pogonska goriva za lik koji utjelovljuju, nego njihova tjelesna izvedba privlači pažnju na sebe i stvara nova značenja, baš kao što je opisano u Deleuzeovu konceptu *filma tijela*. Jasno se uočava kako redatelj i redateljice ovih filmova obraćaju pažnju na materijalnost glumačkih tijela te ih koriste kao nenarativne elemente kojima stvaraju trajne pukotine u narativu. Namjera ovakvog prikazivanja tijela jest u konstrukciji „neprirodnih“ slika tijela koje kreiraju estetski čudnu fizikalnost (*a weird body*) te imaju namjeru pomaknuti gledateljicu u prostore i situacije koje leže iza poznatog filmskog iskustva. Izvedba tih tijela proizvodi Brechtov *efekt očuđenja* koji za cilj ima propitati ono čemu smo izložene te stvoriti produktivan, analitički i kritički pogled na sadržaj koji se nudi, bez pasivnog konzumiranja.

U filmskim analizama smo jasno iznijele na koje načine redatelj Lanthimos u svojim filmovima *Očnjak* i *Alpe* te redateljica Tsangari u filmu *Attenberg* propituju materijalnost ljudskog tijela koristeći modernističke nenarativne stilske izbore i dajući tijelu performativnu komponentu. Funkcije nenarativnih elemenata na filmu su, osim konzumiranja estetskih inovacija, pozivanje gledateljica na kritičku interpretaciju onoga čemu su izložene. U svim filmovima likovi su u nemogućnosti osvijestiti i artikulirati vlastita unutarnja stanja pa se čini kao da svoj neuhvatljivi unutarnji svijet emaniraju samo na tjelesnoj bazi. Likovi izvode bizarne i nezgrapne pokrete, geste i plesove i to u neočekivanim trenucima i u nepredvidivim opsezima od čega su najupadljiviji nejasno motivirani ekstradijegetski plesovi u *Attenbergu*; u *Alpama* se na opću temu smrtnosti tijela nadovezuju neartikulirani pokreti i posture tijela glumaca koji kao da odašilju unutarnji očaj i bezizlaznost. Uz glumačke izvedbe tijela, u *Očnjaku* redatelj često koristi mizanscenska rješenja gdje kadriranjem dekapitira tijelo izvođača, odnosno snima tako da glavu ostavlja van filmskog prizora, kao da opisuje tijelo bez uma.

Nenarativne funkcije tijela glumaca i glumica u analiziranim filmovima provociraju se stilističkim redateljskim izborima i začudnim korištenjem materijalnosti tih tijela otvarajući prostor za stvaranje kritički promišljenih, alternativnih značenja.

LITERATURA:

- Bedel, D. (2001) *A Permanent Erection for the Eye: Athina Rachel Tsangari's The Slow Business of Going*. Senses of Cinema. URL: <http://sensesofcinema.com/2001/experimental-cinema-17/slow/> (12.4.2017.)
- Bordwell, D., Thompson, K., & Ashton, J. (1997). *Film art: An introduction* (Vol. 7). New York itd., McGraw-Hill Publishing Company.
- Bordwell, D. (1985) *Narration in the Fiction Film*. Routledge.
- Brecht, B., (1979) *Dijalektika u teatru*. Nolit, Beograd.
- Bugaj, M. (2014) *Visceral Material: Cinematic Bodies on Screen*. PhD Film studies. The University of Edinburgh.
- Del Rio, E. (2008), *Deleuze and Cinemas of Performance: Powers of Affection*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, G. (2012). *Film 2: Slika–vrijeme*. Udruga Bijeli val, Zagreb.
- derStandard.art (2010) *Mein Film is tein abstraktes Musical*
URL:<http://derstandard.at/1285200880734/Mein-Film-ist-ein-abstraktes-Musical>
(2.6.2017.)
- Flix (2011) A tour of the „Alps“ with Yorgos Lanthimos.
URL:<http://flix.gr/en/yorgos-lanthimos-takes-us-on-a-tour-of-the-quotalp.html> (29.5.2017.)
- Karkani, H. (2012) *Attenberg (2010): Greek Contemporary Cinema. EXTREMELONGSHOT*.
URL:<https://extremelongshot.wordpress.com/2012/08/11/attenberg-2010-athina-rachel-tsangari/> (16.4.2017.)
- Koutsourakis, A. (2012), 'Cinema of the Body: The Politics of Performativity in Lars von Trier's *Dogville* and Yorgos Lanthimo's *Dogtooth*', *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* 3, str. 84-108.
- Koutsourakis, A. (2011) 'A Film Should be Like a Stone in Your Shoe': A Brechtian Reading of Lars Von Trier. University of Sussex.
- Lanthimos, Y. (2012) GIFF master class Yorgos Lanthimos.
URL: https://www.youtube.com/watch?v=_tLCgibK8jI (3.5.2017.)

- Lehmann, H. T., & Miladinov, K. (2004). *Postdramsko kazalište*. Centar za dramsku umjetnost.
- Nikolaidou, A. (2014) *The Performative Aesthetics of the 'Greek New Wave'*. The Performative Aesthetics. Issue 2, September
- Peterlić, A. (2000) *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Poupou, A. (2014) *Going Backwards, Moving Forwards: The Return of Modernism in the Work of Athina Rachel Tsangari*. FILMICON: Journal of Greek Studies. ISSUE 2, September.
- Pсарas, M. (2016) *The Queer Greek Weird Wave*. Springer International Publishing
- Rose, S. (2011) *'Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek Cinema'*, The Guardian. URL:<https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema> (14.5.2017.)
- Scott, A.O. (2012) *Beyond Word Games, Puzzles About Reality*. Movie Review. The New York Times. URL:<http://www.nytimes.com/2012/07/13/movies/alps-from-yorgos-lanthimos.html> (15.5.2017.)
- Scott, A. O. (2010) *A Sanctuary and a Prison*. The New York Times URL: <http://www.nytimes.com/2010/06/25/movies/25dog.html> (14.5.2017.)
- Thompson, K. (1977) *The Concept of Cinematic Excess*.
- Turković (2008) *Filmski leksikon*. Online izdanje.
- Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Zelenko, Michael (2010) *Rumpus intervju with Yorgos Lanthimos director of Dogtooth*. URL:<http://therumpus.net/2010/06/rumpus-interview-with-yorgos-lanthimos-director-of-dogtooth/> (7.9.2017.)

FILMOGRAFIJA:

ALPE (2011)

Redatelj: Yorgos Lanthimos

ATTENBERG (2010)

Redateljica: Athina Rachel Tsangari

OČNJAK (2009)

Redatelj: Yorgos Lanthimos