

"Forrest Gump" u oblasti proturječnog

Šimunić, Dajana

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University North / Sveučilište Sjever**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:122:477306>

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

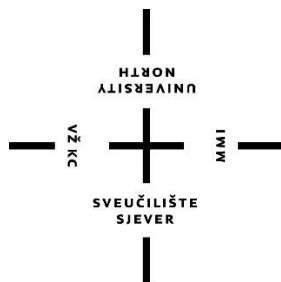
Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-23**



Repository / Repozitorij:

[University North Digital Repository](#)





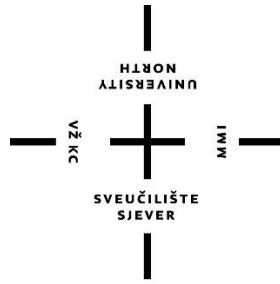
Sveučilište Sjever

Završni rad br. 105/NOV/2018

„Forrest Gump” u oblasti proturječnoga

Dajana Šimunić, 0016/2012

Koprivnica, travanj 2018. godine



Sveučilište Sjever

Odjel za novinarstvo

Završni rad br. 105/NOV/2018

„Forrest Gump” u oblasti proturječnoga

Studentica

Dajana Šimunić, 0016/2012

Mentorica

doc. dr. sc. Iva Rosanda Žigo

Koprivnica, travanj 2018. godine

Prijava završnog rada

Definiranje teme završnog rada i povjerenstva

ODJEL	Odjel za novinarstvo		
PRISTUPNIK	Dajana Šimunić	MATIČNI BROJ	0016/2012
DATUM	15.03.2018	KOLEGIJ	Kritičko razmatranje i akademsko pisanje
NASLOV RADA	"Forrest Gump" u oblasti proturječnog		
NASLOV RADA NA ENGL. JEZIKU	The "Forrest Gump" in the field of controversy		
MENTOR	doc. dr. sc. Iva Rosanda Žigo	ZVANJE	Docentica
ČLANOVI POVJERENSTVA	1. doc. dr. Gordana Tkalec, predsjednica Povjerenstva		
	2. izv. prof. dr. sc. Petar Kurečić, član Povjerenstva		
	3. doc. dr. sc. Iva Rosanda Žigo, mentorica		
	4. doc. dr. sc. Lidija Dujjić, zamjenska članica Povjerenstva		
	5. _____		

Zadatak završnog rada

BROJ	105/NOV/2018
OPIS	<p>U završnom radu naslovljenom "Forrest Gump" u oblasti proturječnog pristupnica Dajana Šimunić pristupa kritičkoj analizi filma služeći se prvenstveno teorijskim instrumentarijem (filmske) naratologije. Sukladno navedenom, filmsko djelo analizira uzimajući u obzir specifičnosti kako na sintaktičkoj tako i na semantičkoj razini, čime otvara mogućnost dubljeg propitivanja smisla i značenja koje posreduje filmska priča. U tom smislu ulazi u propitivanje simbola, tj. simbolizma te svoju analizu postavlja u šire, kulturološko promatranje otvarajući pritom raspravu čitavom nizu pitanja i problema, od onih filozofski intoniranih do razmišljanja o identitetu, ljubavi, ideologiji, potrošačkom društvu i suvremenim medijima.</p> <p>Predloženi završni rad metodološki je dobro koncipiran, pristupnica se aktivno koristi zahtjevnom teorijskom literaturom te svoje spoznaje dokazuje u analitičko-kritičkom propitivanju filmskog predloška. U Zaključku sažeto obrazlaže spoznaje te otvara mogućnosti za daljnju raspravu. U nastavku slijede Popis literature, odnosno Popis slika.</p>

ZADATAK URUČEN	10. 4. 2018.	POTPIS MENTORA	Iva Rosanda Žigo
----------------	--------------	----------------	------------------



Predgovor

Jedna fusnota u knjizi autorice Ive Rosande Žigo „S(misao) kritike” govori o dva stupnja Sokratove metode poučavanja. Prvi stupanj je ironija gdje učenik biva suočen s vlastitim neznanjem, a drugi stupanj je majeutika koja predstavlja dijalog putem kojeg učenik pomoću učiteljevih pitanja dolazi do vlastite spoznaje. Osviještena kako ništa nikad u potpunosti ne može biti posve dorečeno već neprestano učeno i nadograđivano, u ovom radu ću se baviti slaganjem već postojećih „kockica”, bojeći ih bojama imaginacije i tragajući za nekim svojim kompozicijama koje će najbolje odgovarati mojoj vještini stvaranja i kreiranja.

Čitajući i proučavajući knjigu „S(misao) kritike” posebice me se dojmio dio o akademskoj kritici filmskog djela koji me ujedno inspirirao da se odvažim film „Forrest Gump” pokušati razumjeti na jedan drugačiji način. Kolegij „Kritičko razmatranje i akademsko pisanje” vidim kao zlatni temelj ne samo novinarstva već sveukupnog življenja što me zapravo i nagnulo da ga izaberem za polazište pisanja ovoga završnog rada, gdje se pritom, ujedno i zahvaljujem Ivi Rosandi Žigo što je pristala biti mojom mentoricom.

Sažetak

„Forrest Gump” je postmodernistički film snimljen prema predlošku istoimenog romana Winstona Grooma. Žarište filmske priče fokusirano je na naraciju, odnosno na subjektivno pripovijedanje protagonista Forresta Gumpa koje je u najvećem dijelu retrospekcija. Razmatranjem strukture filma na sintaktičkoj i semantičkoj razini dolazi se do prožimanja tih dviju razina. Štoviše, uslijed njihovog stapanja na motivsko-tematskom planu otvaraju se vrata u svijet simbolizma. Kroz simbolizam, ali i na planovima izraza i sadržaja filmske priče nailazi se na veliko proturječje iz kojeg proizlaze pitanja raznih karaktera i ideje koje su korjenito u sukobu. Sam karakter Forresta Gumpa, ali i njegovo djelovanje stvaraju oprečnost ideja. Njegova dobronamjernost, moralna jasnoća te sklonost spasilačkim pothvatima prema ostalim likovima navode na sagledanje filma kao parabole. S druge strane, kroz prizmu ideologije ista ta dobronamjernost biva zamijenjena doslovnim idiotizmom kojim se želi servirati američka propaganda.

Ključne riječi: film „Forrest Gump”, naracija, simbolizam, proturječje, oprečnost ideja

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Struktura filma.....	3
2.1. Pokret kamerom.....	4
2.2. Narativna struktura.....	5
2.2.1. Forrestov govor.....	5
2.3. Zvuk.....	7
2.4. Simbolizam.....	7
2.4.1. Autobus.....	8
2.4.2. Stablo.....	9
2.4.3. Scene trčanja.....	9
2.4.4. Kuća.....	9
2.4.5. Jezero.....	10
2.4.6. Braća.....	10
2.4.7. Postelja.....	10
2.4.8. Grob.....	11
2.4.9. Pero.....	11
2.4.10. Ptica.....	12
2.4.11. Kombinacije simbola.....	12
2.4.12. Simbol na nacionalnoj razini.....	13
3. Slobodna volja ili predestinacija.....	15
3.1. Gospođa Gump.....	15
3.2. Poručnik Dan Taylor.....	16
3.3. Forrestova vizija.....	16
4. „Ping-pong” filozofija.....	18
4.1. „Usredotočena svjesnost”.....	18
4.2. Neograničena volja i ograničen razum.....	20
4.3. Volja kao poriv.....	21
4.4. Konačan razum.....	22
5. Ljubav kao fundamentalno pravo.....	23
6. „Forrest Gump” kao parabola.....	25
6.1. Forrest u ulozi Spasitelja.....	26

6.2. Forrest i sljedbenici.....	27
6.3. „Pietà”.....	27
7. Kroz prizmu ideologije.....	29
7.1. Slavljenje neznanja i propaganda konzervatizma.....	29
7.2. Politički govor.....	30
7.3. „Ku Klux Klan”.....	30
7.4. „Nikeova” i „Appleova” promidžba.....	31
8. Zaključak.....	33
9. Literatura.....	34
9.1. Knjige.....	34
9.2. Časopisi.....	34
9.3. Kvalifikacijski radovi.....	35
9.4. Internetski izvori.....	35
9.5. Filmografija.....	35

1. Uvod

Prije samog uvoda u tematiku rada htjela bih napisati nekoliko redaka o samom filmu. Kada govorimo o „Forrestu Gumpu”, govorimo o filmu iz 1994. godine koji je osvojio šest „Oscara”. „Oscar” za najbolji film, scenarij prema predlošku, glavnu mušku ulogu koju je odigrao Tom Hanks, montažu i vizualne efekte. Važno je spomenuti da je film režirao Robert Zemeckis prema istoimenom romanu Winstona Grooma iz 1986. godine. Iako postoje sličnosti između romana i filmskog ostvarenja usudila bih se reći kako se radi o dva različita svijeta i kako film nikako nije preslika književnog djela već vjerodostojna nadograda inspirirana romanesknom pričom. Nastavak rada koncipiran je isključivo na filmskom ostvarenju.

Forrest Gump - protagonist istoimenog filma prema nekim kritičarima biva samo oličenjem gluposti i naivnosti zbog svoje niske, ne prosječne inteligencije. No, već takvo poimanje njegove osobnosti je kontradiktorno s mogućim značenjem njegovog imena, odnosno prezimena. Naime, ukoliko bi prezime Gump povezali s engl. riječju „gumption” otkrili bi kako u prijevodu znači snalažljivost. U rječniku se također navodi kako je riječ „gumption” sinonim za bistrinu i pamet. Bistrina i pamet su proturječni naivnosti i gluposti koje na prvi pogled „opslužuju” Forresta. Iako se radi samo o prezimenu zanimljivo je spomenuti da Forrest sebe nikad ne predstavlja samo imenom već uvijek u relaciji s prezimenom kao Forrest Gump. Mogli bismo, dakle, zaključiti kako se ipak radi o osobnijom povezanosti s riječi Gump ili režiserovom aludiranjem na nešto. Protuslovnu povezanost također mogli bi shvatiti kao ironičan podsmijeh i slavljenje neznanja, ali ukoliko bismo provirili ispod površine mogli bismo pronaći i osobnu predrasudu.

S obzirom na to da se „Forrest Gump” često navodi kao primjer postmodernističkog filma, proturječnosti su dozvoljene. Osim proturječnosti kojih sam se dotakla u prethodnom odlomku i koji mi je pomalo poslužio kao uvertira u tematski dio, film je poseban zbog još jedne postmodernističke odrednice. Radi se o specijalnim efektima koji protagonista Forresta uvjerljivo smještaju u društvo autentičnih povijesnih osoba. Kroz filmsku priču Forrest pokazuje svoje plesne pokrete Elvisu Presleyu, u televizijskom studiju priča s Johnom Lennonom te upoznaje američke predsjednike: Kennedyja, Nixona i Johnsona. Film je jedan vremeplov koji donosi povijesne činjenice isprepletene fikcijom u razdoblju od 50-ih do 80-ih godina prošlog stoljeća.

Osim zbog povijesnih aspekata „Forrest Gump” je osobito zanimljiv zbog pluralizma oprečnosti ideja koje možemo spojiti s područjem filozofije, psihologije, religije i ideologije. Tim idejama ću se također posvetiti prilikom daljnjeg stvaranja ovoga rada.

Ovaj rad je zamišljen kao cjelina od šest tematskih poglavlja i zaključka. Prvim poglavljem ću razraditi strukturu filmskog djela koja je bitna za poimanje funkcioniranja filma, ali i za razradu drugih tema i pitanja. Zatim ću otvoriti i prezentirati pitanje predestinacije i slobodne volje pomoću likova unutar filma koje je utkano u samu njegovu srž. Slijedi, potom, poglavlje o Forrestovom djelovanju kojeg sam osloвила „Ping-pong” filozofijom te kojem će uslijediti poglavlje o poimanju ljubavi - ljubavi kao fundamentalnog prava. Poglavlje o poimanju ljubavi kroz lik Forresta Gumpa ujedno će biti i „srce” ovoga rada. Rad ću završiti pogledom kroz religioznu i ideološku vizuru koja će upotpuniti moju idejnu priču.

Htjela bih napomenuti, kako, iako se radi o postmodernističkom filmu koji je svojevrsno fragmentiran, cilj mi je da uslijed brojnih komadića pronađem i dodirnem njegovu srž. Srž koja će ujedno biti refleksija jednog mogeg vlastitog „kognitivnog mapiranja” - kritičkog raščlanjivanja i poimanja filma kroz dane proturječnosti.

2. Struktura filma

Strukturu filma mogli bismo pojmiti kao dvodimenzionalnu u smislu osnovnog pristupa razmatranja. Prva dimenzija podrazumijeva sintaktičku razinu koju još nazivamo i substrukturom. Sintaktička substruktura nam daje odgovor na pitanje „kako” se nešto želi ispričati unutar filma. Obuhvaća pripovjedačev položaj, vrstu fabule, pripovjednu tehniku i način gradbe. Navedene elemente Peleš naziva osnovnim elementima supstancije izraza. Pomoću sintaktičke razine otkrivamo i drugu dimenziju razmatranja koja nam pomaže odgovoriti na pitanje „što” se želi ispričati filmskim djelom. Radi se o semantičkoj substrukтури kojom dosežemo tematski plan, odnosno sadržaj. Semantička substruktura zapravo donosi smisao filmskog ostvarenja (Peleš u Rosanda Žigo 2015: 173-176). Važno je spomenuti da teorije pripovijedanja koje se bave razmatranjem narativne strukture, odnosno filmske priče unutar filma, uglavnom podliježu sintaktičkoj razini. Razlog tome je taj što semantička razina podrazumijeva ono subjektivno i iracionalno, što znači da interpretacija recipijenta, u našem slučaju gledatelja, ovisi o slobodnoj volji (Rosanda Žigo 2015: 181,182). No, ipak da bi dopustili da film djeluje na nas svojom cjelokupnošću potrebno je dopustiti da se planovi izraza i sadržaja isprepliću i međusobno prožimaju jer smatram da je to prava narav filma, ono što ga čini živim. Izuzimanjem semantičkog dijela filma usporedila bih s oduzimanjem toka riječi pretvorivši je tek u nepomičnu vodu. Dakle, kada kažu kako kamera u filmu „gleda” umjesto nas, a režiser „misli” umjesto nas to je točno (Ivančević 2007: 62), ali poznavanjem filmskog jezika na semantičkoj razini otvaraju se vrata u individualno poimanje i spoznaju kao produžetak ljudske svijesti. Upravo taj produžetak nije ponovljeno ponovljenog već nadograda na tuđe i kao takav je vrijedan.

U ovom ću se poglavlju na razini sintakse baviti specifičnim stilom pripovijedanja unutar narativne strukture i zvukom koji prožimaju film. Pritom, paralelno se osvrćući i na semantički dio pokušat ću pronaći značaj upotrebljenim narativnim stilističkim tehnikama. Također ću pokušati otkriti ulogu zvuka, odnosno glazbe u filmskom djelu iz sociološko-filozofske perspektive. Naposljetku ću se zaustaviti na simbolizmu kao tematsko-motivskom planu koji će donijeti pojačano značenje semantičkoj razini interpretacije filma.

Prije samog zadiranja u narativnu strukturu i zvuk u filmu važno se osvrnuti na osnovno izražajno sredstvo filma te njegov doprinos na razini čitavog filma. Radi se o pokretu kamerom iz tehničkog filmskog aspekta ili pokretnoj slici kada se tumači sa stajališta likovne

umjetnosti. Upravo pokret oblikuje i određuje definiciju samog filma zbog toga će prvo potpoglavlje biti upravo o njemu.

2.1. Pokret kamerom

Iako se uobičajilo reći kako je film sinteza svih umjetnosti ipak za njega vežemo jednu važnu karakteristiku. Radi se o pokretnoj slici. Naime, pokretna slika ili pokret kamerom je osnovno izražajno sredstvo filma i samo njemu svojstveno. S obzirom na to da je pokretna slika u filmu određena vremenom dobivamo još jedan atribut koji pomaže u definiciji filma gdje se naglasak stavlja upravo na vrijeme. Stoga, vjerodostojnije bi bilo reći kako je film vremenska slika. Kada bismo gledanje filma usporedili s promatranjem likovnog djela kao procesa koji se također odvija u vremenu dobili bismo vrijeme koje na jednom primjeru biva neograničeno, a na drugom ograničeno. Kod promatranja likovnog djela duljinu gledanja prilagođujemo svojoj osobnoj mjeri dok je pokretna slika u filmu određena vremenski i traje za svakog gledatelja jednako dugo (Ivančević 2007: 62). No, ipak, zanimljivo je spomenuti kako način na koji gledamo nešto i način na koji funkcionira film povezuju dva procesa. Radi se o analizi i sintezi, raščlambi i povezivanju. S tehničkog aspekta film nastaje montažom i kadriranjem. Montaža povezuje kadrove u vremenski slijed, dok kadar izdvaja pojedinosti iz vizualne cjeline prostora čije se izdvajanje realizira upravo pokretom kamere (isto, 63).

U filmu „Forrest Gump” pokret kamerom stvara dinamiku i daje svojevrsnu fluidnost i kontinuitet razvitku radnje u filmu. U uvodnoj sekvenci u svakom kadru postoji određeni pokret. Radi se o izrazito fluidnom pokretu kamere čije se snimanje odvija sa snimateljskih kolica (Butler 1997: 14). Kroz pokret lagano se vrši zumiranje prema materijalno-fizičkim segmentima ili osobama u kadru koje nose neku važnu poruku. Pokreti su usporeni da bi se bolje sjedinili sa samim Forrestovim karakterom, odnosno govorom i gledateljstvu pružili kompaktan doživljaj. Sama usporenost djeluje snažno na emocionalnoj razini. Usporen pokret ili engl. „slow motion” koristi se kod prikaza atentata američkih predsjednika i u sceni kada Forrestov prijatelj Bubba umire, no posebice se ističe scena u kojoj se Forrest oslobađa svoje proteze koja je čista fikcija, a „slow motion” s instrumentalom u pozadini je u potpunosti zaslužan za doseg čudesnosti koju scena proizvodi.

Upravo taj doseg čudesnosti kojem pridonosi „slow motion” kojeg Gilić navodi kao najuočljiviji postupak ekspanzije vremena, posve podupire i njegovu tvrdnju kako njime

dogadjaji dobivaju posebnu retoričku težinu kakvu im scenarij, gluma i drugi oblici filmskog zapisa ne mogu dati (Gilić 2006: 54).

2.2. Narativna struktura

„Forrest Gump” je filmska priča koja je prožeta pripovijedanjem glavnog lika Forresta te samim time pripovijedanje postaje žarište fokalizacije filma. Pripovijedanje je obilježeno unutrašnjom fokalizacijom kroz lik Forresta te nam ona donosi subjektivne kadrove, odnosno Forrestovo viđenje događaja. U razmatranju narativnosti, odnosno pripovijedanja unutar narativne strukture možemo se opet poslužiti planovima izraza i sadržaja.

Naime, naratolog Gerald Prince unutar strukturalističkog okvira naratologije razlikuje priču od narativnog plana, odnosno diskursa. Priča je sadržajni plan, dok nam diskurz donosi načine kako je priča ispričana (Gilić 2006: 35, 36).

Kao polazište razumijevanja priče David Bordwell uzima dva pravca u teorijskoj analizi fenomena priče. Radi se o mimetičkim i dijegetičkim teorijama. Mimeza je aristotelovska kategorija koja u hrvatskom jeziku uzima i pojam oponašanja iako se kao alternativna mogućnost spominje i riječ reprezentacija. Dok se za utemeljitelja tradicije mimetičkih teorija navodi Aristotel, za utemeljitelja dijegetičkih teorija možemo smatrati Platona. Za razliku od mimetičke teorije koju možemo shvatiti kao prezentaciju prizora ili primjerice presliku stvarnosti unutar filmskog djela, dijegeza prikazuje filmski svijet u filmskom djelu kao fiktivni (isto, 134-138). S obzirom na to da je „Forrest Gump” rađen prema istoimenom romanu mogli bismo se dotaknuti diskusije za uzimanjem mimetičke teorije kao polazišta razumijevanja filmske priče, no kako film nije preslika romana te ga prožimaju specifičnost i vjerodostojna fikcija smatram da kao o takvom možemo govoriti o dijegezi.

2.2.1. Forrestov govor

Osim po svojoj jednostavnosti i razumljivosti, Forrestov govor je poseban po frazama koje koristi i vješto ih umeće u dijelove priče. Radi se o frazama, točnije o životnim mudrostima koje je preuzeo od svoje majke. Međutim, neki filmski kritičari mudrosti Forrestove majke smatraju naivnima jer daju suviše pojednostavljen pogled na život, dok neki

čak takav govor poimaju kao govor doslovnog idiotizma ukazujući na politički govor čiste ideologije o čemu ću pisati više u zadnjem poglavlju „Kroz prizmu ideologije”.

Dobri primjeri su fraze: „Glup si koliko si glup.” kojom Forrest kao da opravdava svoju akciju ili mentalni nedostatak te fraza – „I to je sve što ću o tome reći.”, kada želi završiti tužnu priču o Bubbinoj smrti i smrti svoje majke. Važno je uočiti kako upravo i sama naracija, koja je pretežno retrospekcija, posjeduje antagonizam - spaja nespojivo. Mogli bismo reći kako se radi o poigravanju naracijom gdje je težnja upravo na brisanju granica fikcije i onoga stvarnog. Primjeri fiktivnih scena su kada Forrest trčeći uspijeva pobjeći vršnjacima zlostavljačima koji su u prvom navratu na biciklima, a u drugom u automobilu. Naglasak je na tome da iako su nerealne, s lakoćom ih možemo doživjeti kao vrlo realistične. Također Forrestov govor možemo izlučiti kao stabilnu oprečnost, postojanu vertikalu spram ostatka cjeline, odnosno pozadine koju bismo mogli protumačiti kao poprilično heterogenu. Umetnuti povijesni atentati i nasilje koji unose nemir i strah, razuzdan Jennyn život i buntovna glazba dovode do fragmentacije i otuđenja. Pozadina vjerodostojno oslikava postmoderno stanje ljudskog duha. Kao takvu, naraciju bi mogli pojmiti kao dvostruku proturječnost u njoj samoj.

U filmu se koristi još jedna zanimljiva verbalno-stilistička tehnika. Radi se o prijelazima s Forrestovog pripovijedanja na retrospekciju (engl. „flashback”), odnosno kadrove prisjećanja (Butler 1997: 12). Postoje rečenice koje kada Forrest kao pripovjedač izgovori, automatski se ponavljaju u sljedećem kadru. Takvo presijecanje ponavljanjem također dobiva na značenju, odnosno na težini onoga što je na biti ili otvara vrata svojevrsnoj ironiji.

Primjeri:

„Zapamti Forrest, nisi drugačiji.” (Forrestova majka);

„Vaš sin je drugačiji, gospođo Gump.” (ravnatelj škole)

„Zasigurno nešto možemo učiniti u vezi toga.” (Forrestova majka);

(dopiranje zvukova sexa s prozora)

„Mama je bila jako ponosna.” (Forrest);

„Jako sam ponosna na tebe, Forrest.” (Forrestova majka)

Mogli bismo zaključiti da se na priloženim primjerima radi o britkoj, verbalnoj graničnosti koja u stilu prati i tematiku filma koja je i sama po sebi takva, granična i proturječna.

2.3. Zvuk

Uz naraciju, zvuk također nosi značajnu ulogu u filmu. Prema Chatmanu zvukove u filmu možemo podijeliti na šum, glas i glazbu (Chatman u Gilić 2006: 100). Izuzev Forrestovog govora kao glasa kojeg sam se dotakla u prošlom potpoglavlju kao dio naracije, film obiluje glazbom i šumovima. U kombinaciji s Forrestovim pripovijedanjem zvuk kao glazba unutar povijesnih scena budi nostalgiju (scena s Elvisom Presleyem) i kao šum izaziva nemir (atentati na predsjednike). No, postoje čak i zvučni skokovi kada s potpune tišine kadar presijeca bučna scena šuma helikoptera dok uz njega „trešti” pjesma „Fortunate Son”. Mogli bismo reći da takav skok opet donosi svojevrsni rascjep. Otudjenje i sliku današnjeg društva te podsjeća na sliku „Krik” Edvarda Muncha koja simbolizira očajničku komunikaciju i izvanjsku dramatizaciju unutrašnjeg osjećaja (Galović 1996: 327). Nasuprot „kriku” rock i pop glazbe pojavljuje se instrumental plemenitog prizvuka kompozitora Alana Silvestrija, koji uz sadržaj filma djeluje poput katarze.

2.4. Simbolizam

Ljudski mozak je određen funkcionalnom asimetrijom, što znači da je podijeljen na lijevu i desnu polovicu mozga. U lijevoj polovici prebiva razum pomoću kojeg misli percipiramo verbalno dok u desnoj polovici nailazimo na stanište mašte pomoću koje naše misli poprimaju slikovit oblik (Ivančević 2007: 19,20). Prema navedenom ljudski mozak bi mogli pojmiti kao posteljicu razuma i mašte, a maštu bi mogli osloviti kao „blizanku razuma” (Chevalier i Gheerbrant 2007). Navođenjem prethodnog bila mi je namjera usmjeriti pažnju na imaginaciju koja ne samo da je ravnopravna razumu već ga u ovom slučaju i nadvisuje. Neosporno je da znanje posjeduje moć, no govoreći o simbolizmu znanje nam služi kao postolje, rekla bih, odskočne daske imaginacije za doseg nečega što se ne nalazi unutar okvira samog razuma. Mitolog Creuzer dočarava poimanje simbola s „prelaženjem sadržaja izvan

granica izraza”, dok im Mircea Eliade pridaje „transcendentnu kategoriju visine”.¹ Za simbole ne postoji oformljena i točna definicija jer su oni nešto što bismo tek mogli naslutiti.

Iznimno svojstvo simbola krije se u njegovom pristupačnom izrazu koji okuplja proturječno da bi ga uskladio i dosegnuo kroz njega jedinstveno, za razliku od znanstvene misli koja svodi mnogostruko na jedno. Također je važno spomenuti kako se simboli ne oslanjaju na načelo isključenja trećega kako to radi pojmovna logika, već donose mogućnost komplementarnosti. Simboli nisu ograđeni jedan od drugoga, međusobno se prožimaju čime nam ne dopuštaju naslutiti svoj kraj, već iznova početak (Cheevalier i Gheerbrant 2007). Upravo se u toj njihovoj nedorečenosti krije izvor ljepote. U doživljaju simbola svaki se čovjek kreće vlastitom stazom jer se doživljaj ne dotiče samo iskustva već cjelokupnosti nečije osobnosti. Radi se o individualnosti i originalnosti koja proizlazi iz svake osobe zasebice.

Unutar samog filma nailazimo na „ispoljavanje” motiva simboličke naravi. Naime, iako se Forrest tijekom filma pojavljuje na različitim lokacijama koje same po sebi nisu povezane (rođen je u Greenbowu, odlazi u rat Vijetnam, gostuje u Washingtonu kod predsjednika te trči diljem zemlje tri godine, dva mjeseca, 14 dana i 16 sati) postoje motivi koji se uzdižu na razinu simbola i ponavljaju se kako bi zapravo učinili film kompaktnijim i bolje shvatljivijim. Motivi koji se ponavljaju: autobus; stablo; kuća; scene trčanja; jezero; braća; postelja; grob; pero; ptica (Butler 1997: 12,13).

2.4.1. Autobus

Autobus u filmu mogli bismo shvatiti simbolom prihvaćanja i odbijanja. U filmu uvijek označava početak avanture. Forrest se spletom okolnosti filmske priče dva puta nalazi unutar autobusa. Prvi puta kao dijete koje kreće u školu i drugi puta u vojsci. Također u dva navrata doživljava višestruko odbijanje i konačno prihvaćanje. U školskom autobusu na njegovu potražnju za slobodnim mjestom (nije bila verbalna, ali je bila razumljiva njegovim pogledima i kretanjem kroz autobus), osim djevojčice Jenny, sva ga djeca odbijaju rečenicom koja sugerira da je mjesto zauzeto. U vojnom autobusu Forrest opet doživljava višestruko

¹ Iz perspektive umjetnosti, simbolizam je iznjedrio krajem 19. stoljeća u Francuskoj, kao reakcija na realizam i naturalizam. Govorimo o pokretu čija su specifičnost i posebnost fokusirane na nesvjesno i duhovno. Charles Baudelaire, utemeljitelj simbolizma svojim poetskim stvaralaštvom donio je subjektivni osjećaj, no ne kao romantičarski već osjećaj kao dušu. Oksimoronski naziv njegove najpoznatije pjesničke zbirke „Cvjetovi zla” nam slikovito donosi doseganje transcendentnog kroz naizgled nespojivo.

odbijanje nakon čega opet dobiva prihvaćanje i poziv od crnca Bubbe koji mu postaje najbolji prijatelj.

Iz šire perspektive autobus bi mogao predstavljati društveni život koji se suprotstavlja osamljenosti. S jedne strane ulazak u autobus mogli bismo shvatiti kao prisilni dodir pojedinca s kolektivnim društvom, no s druge strane upravo taj izlazak u zonu ne komfora može i označavati napredovanje u osobnom razvoju (Cheevalier i Gheerbrant 2007: 32).

2.4.2. Stablo

Stablo je značajno za Forresta i Jenny. Kao djeca sjedili su na stablu i ljuljali se njegovim granama. Vraćaju se stablu kao odrasli ljudi, a na kraju ispod tog istog stabla Forrest pokapa Jenny. Na njemu je dolazila do potpunog izražaja njihova prisnost i privrženost kroz tišinu razumijevanja ili kroz poneku iskrenu rečenicu. Iako se stablo navodi kao simbol života i središta svijeta zato što je stalno u usponu i rastu prema nebu, stablo bismo mogli pojmiti kao i središte Forrestovog i Jennynog „svijeta”. Zbog korijenja koje mu prodire duboko u tlo i grana koje mu se dižu visoko u nebo, stablo simbolizira i vezu između zemlje i neba (isto, 687). Upravo ta veza nam navješćuje kako su na tom stablu Forrest i Jenny dosegali spoznaje samo njima dostupne te su putem tih spoznaja ostali povezani i nakon njezine smrti.

2.4.3. Scene trčanja

Film je popraćen Forrestovim trčanjem. Simbol je beskonačne volje, upornosti i ustrajnosti. Trčanje je u dva navrata spasilo Forresta od nasilja njegovih vršnjaka, otvorilo mu vrata fakulteta i pomoglo mu da dobije diplomu. Trčeći u Vijetnamskom ratu spasio je život mnogobrojnim vojnicima, poručniku Danu Tayloru, a i u konačnici njime je sačuvao i svoj život. Nakon smrti njegove majke i iznenadnog Jennynog odlaska trčanje ga spašava od silne tuge i očaja, od ništavila koje ga je obuzelo.

2.4.4. Kuća

Misli se na kuću koja je generacijama bila u vlasništvu Forrestove obitelji. Ona je nezamjenjivi dom, simbol sigurnosti i stabilnosti. Jenny odsjeda u njemu kako bi smirila i

stabilizirala svoj život. Tamo pronalazi svoj mir i obnavlja svoj duh. Opet mu se vraća kada oboli i to kao Forrestova supruga.

Kuća je ujedno i ženski simbol utočišta, majke, zaštite, majčinih grudi, no kuća može simbolizirati stajalište i položaj čovjeka spram neograničene moći drugoga svijeta (isto, 354). Kuću, odnosno dom, bi iz navedenog mogli pojmiti kao ovozemaljsko privremeno utočište.

2.4.5. Jezero

Forrest je pored jezera sjedio zajedno sa svojom majkom, opraštajući se prije odlaska u Vijetnam. Sjedio je tamo s Jenny prisjećajući se tih dana kao najsretnijih u životu te je nakon njene smrti dovodio tamo i njihovog sina gdje su vrijeme provodili pecajući. Jezero bismo mogli shvatiti kao zemaljsko očitovanje međuljudskih odnosa, ali i emotivnog stanja.

Zanimljivo je spomenuti kako se jezero unutar „Rječnika simbola” spominje kao zemljino oko (isto, 251).

2.4.6. Braća

„Braća” se spominju u tri konteksta. Prvi put Forrest spominje „braću” kada pripovijeda o američkom predsjedniku Kennedyju i o atentatu na njega i njegovog mlađeg brata gdje dodaje komentar kako ne bi znao kako je imati brata. Nakon toga u sceni kada Forrest i Bubba odgovaraju suglasno poručniku Danu nakon čega ih on kroz podsmijeh kao iskaz ironije upita da li su blizanci. Zadnje pojavljivanje riječi nalazimo u sceni Vijetnamskog rata gdje Forrest i Bubba sjede u blatu naslonjeni leđima jedan na drugoga te Bubba kaže Forrestu: „Znaš li zašto smo tako dobri partneri Forrest? Jer čuvamo jedan drugoga. Poput braće.” Kolektivno, osim doslovnog značenja koje je naizgled ponuđeno, braća bi mogla simbolizirati jednu američku antirasističku poruku sagrađenu na primjeru prijateljstva Forresta i Bubbe.

2.4.7. Postelja

Postelja predstavlja ciklus života. Ona je simbol odmora, začeca i smrti. U njoj Jenny pronalazi mir i odmor, s Forrestom ostvaruje intiman seksualan odnos i na kraju u njoj i umire. Važno je spomenuti kako su Jenny i Forrestova majka umrle u istoj postelji. Simbol

postelje daje jednu čvrstu statičnost i svojevrsnu zonu komfora, ako je usporedimo sa simbolom autobusa koji predstavlja izlazak iz zone komfora. Iako postelja ne predstavlja najrazvijenije stupnjeve života, ona je sveto središte životnih tajna. Poput zemlje ima dvostruko značenje - i postelja i zemlja daju i uzimaju život te obje pripadaju sveukupnoj simbolici vodoravnosti (isto, 571). Zanimljivo je spomenuti kako prema kršćanskoj predaji postelja može biti i simbol grješnog tijela koje je očišćeno i obnovljeno milošću (isto, 572).

2.4.8. Grob

Forrest posjećuje Jennyn i Bubbin grob. Na njima im se obraća i održava bliskost s njima. Mogli bismo reći da je grob, granična spojnica onog fizičkog (profanog) i duhovnog (svetog). Shvaćanje groba kao susreta neba i zemlje suptilno podsjeća na planine koje pripadaju simbolizmu transcendencije. Ono je mjesto gdje se vrši preobrazba tijela u duh. Činjenica da grob nešto sadržava i obavlja povezuje ga sa ženskim arhetipom, no kako je narav majke da istodobno bude i nježna i strašna, možemo naslutiti i mističan ponor tmine u koje biće tone prije oslobođenja njegove duše od tijela (isto, 549).

2.4.9. Pero

Bijelo pero označava početak i kraj filma. Ono lebdi na povjetarcu gdje se svaki smjer njegovog nošenja čini slučajan, no ipak, i ono kao da ima neku svoju predispoziciju i ulogu. Neki duhovni vodiči povezuju bijelo pero s duhovnim pročišćavanjem, nadom, vjerom te vjeruju da se njegov pronalazak može pojmiti kao blagoslov. Iako takvo tumačenje ima praznovjeren prizvuk mitske teorije, u ovom filmskom kontekstu djeluje posve smisljeno.

U plemenu Indijanaca Zuni vjerovalo se da su se njihanjem perjanica na štapovima pobodenih po poljima kukuružišta ili po riječnom mulju molitve uznosile do bogova, prema čemu bi pero simboliziralo nebesku moć (isto, 533). Mitovi iz Australije i Nove Gvineje nude drugačiju perspektivu poimanja. Naime, s obzirom na to da pero pripada ptici i ono je njezina koža, njezino tijelo, pero i je sama ptica (isto, 534). Ovdje nailazimo na prožimanje simbola pera i ptice.

2.4.10. Ptica

U kukuružištu sakrivena od oca koji seksualno zlostavlja nju i sestre, Jenny moli Boga da je pretvori u pticu kako bi mogla odletjeti daleko. Simbol ptice veže se za Jenny od početka filma. Nakon što je izbačena s fakulteta zbog fotografije objavljene u pornografskom časopisu „Playboy”, Jenny nastupa u baru pod imenom „Bobby Dylan”, svirajući i pjevajući gola, gitarom pokrivajući intimne dijelove tijela. Napokon je imala publiku kojoj je mogla pjevati, no ona za njih nije bila ništa više no predmet požude i omalovažavanja. Nitko doista nije čuo njen glas osim Forresta. Nakon prekinutog nastupa zbog neprimjerenog ponašanja muškog dijela publike i Forrestove intervencije spašavanja, njih dvoje se nalaze vani, pored mosta, gdje Jenny dobiva misao da poleti s njega i „oslobodi se”. Nakon toga pojavljuje se još jedna scena u kojoj vidimo Jenny kako stoji na rubu zgrade, a u pozadini svira pjesma „Free Bird” američke rock grupe „Llynrd Skynyrd”.

Simbol ptice često se navodi kao suprotstavljanje zemaljskom svijetu poimanjem ptice kao besmrtno duše. U egipatskoj se umjetnosti duša umrlog također prikazuje u obličju ptice. Dok je navedenome težina na oslobađanju od zemaljske težine u „Kuranu” se ptica uzima sinonimom sudbine: „Svakom čovjeku objesili smo oko vrata njegovu pticu” (Kuran, 17, 13; 27, 47; 36, 19-19 u Chevalier i Gheerbrant 2007: 595).

2.4.11. Kombinacije simbola

Nakon što Forrest posljednje misli pretoči u riječi upućene Jenny te se počne usporeno udaljavati od njenog groba, iznenadni zvuk jata ptica „prizove” mu pogled natrag na Jennyn grob gdje ugleda slijetanje ptica na grane stabla. Ovdje možemo uočiti kombinaciju simbola ptica i stabla. Kombinacija koja nam kroz sam let jata ptica možda govori kako je Jenny napokon slobodna. Jato slijeće pod stablo zajedništva Forresta i Jenny što bismo mogli shvatiti kao njihovu vječnu povezanost, iako je njihova fizička povezanost prekinuta Jennynom smrću.

Prema srednjoazijskim i indonezijskim mitologijama, ptice što sjede na granama stabla svijeta prikazuju duše ljudi (Chevalier i Gheerbrant 2007: 596). Mogli bismo reći da scena s pticama i stablom samo još dodatno upotpunjuje misao oslobađanja Jennyne duše.

Druga kombinacija je kombinacija pera i ptice. Ptica kao Jenny i pero kao sudbina. Sjedeći na autobusnoj stanici, prije odlaska k Jennynoj kući i otkrića da ima sina, pero

Forrestu sjeda na istrošenu, blatnu tenisicu. Forrest ga uzima i posprema u svoju torbu, preciznije u slikovnicu koju mu je majka čitala kao djetetu. Od toga trenutka, pero je sigurno i zaštićeno bivalo pospremljeno u rasponu vremena od njegovog ponovnog susreta s Jenny do njezine smrti. Na kraju kada Jenny umre, pero ispada iz slikovnice i vine se natrag pomoću povjetarca gore, na nebo. Navedeno bi mogli protumačiti kao oslobođenje pera nakon što je ispunilo ovozemaljski zadatak. Štoviše, pero bi zaista mogli doživjeti kao sudbinu u kojoj je Forrest dobio sina i oženio ljubav svojeg života, iako je zajednički život s Jenny bio kratak.

2.4.12. Simbol na nacionalnoj razini

U filmu se pojavljuje i jedan simbol koji se dotiče nacionalne razine njegovog poimanja. Simbol donosi sjedinjenje američke proturječnosti koja se iskazuje kroz sustav vojske koja gine i ubija u Vijetnamskom ratu i anti-vijetnamskih demonstracija koje prosvjeduju protiv takvih državnih pothvata. Radi se o snažnom zagrljaju Forresta i Jenny usred anti-vijetnamskih demonstracija u Washingtonu.



Slika 2.1. Forrest i Jenny usred anti-vijetnamskih demonstracija.

Slika prikazuje Forresta i Jenny u totalu i polutotalu usred Reflektirajućeg bazena. Ono što je ovdje kontradiktorno je njihova odjeća koja opisuje Forresta kao vojnika koji se vratio iz rata i Jenny kao predstavnicu „Flower Power” filozofije, koja se kao dijete cvijeća zalaže za mir i bori protiv rata i rasnih diskriminacija. Na temelju te iste kontradiktornosti sam čin snažnog zagrljaja, osim što označuje utjelovljenje Forrestove i Jennyne duhovne obnove koja će doći do potpunog izražaja u sceni njihovog vjenčanja, mogli bismo pojmiti kao i jedno nacionalno izmirenje (Klinger 2017: 18). Zagrljaj je na trenutak izbrisao granice i simbolički nadjačao jaz rata nad mirom. Kroz zagrljaj su nestale društvene uloge Forresta kao vojnika i Jenny kao „Hippie” djevojke te ih je zamijenio „oljušten” osjećaj koji nadilazi ovozemaljske razmjere.

3. Slobodna volja ili predestinacija

Kroz uvodnu sekvencu filma fluidno i suptilno iz kadra u kadar vodi nas bijelo pero. Bijelo pero smo u obradi simbolizma pojмили kao sudbinu koja je na kraju spojila Forresta i Jenny, no Forrestova majka nas svojim riječima i djelovanjem upućuje i na pojam slobodne volje te time otvara pitanje o slobodnoj volji i predestinaciji. S obzirom na to da se unutar kruga polemike koja se provlači kroz film uz gospođu Gump nalaze još likovi poručnik Dan Taylor i Forrest, te s obzirom na to da je pitanje značajno za ljudski život i usko povezano s ljudskim djelovanjem, navedeno me navelo da sagledam pojmove sa stajališta filmskih likova, ali i iz neke šire, filozofsko-religijsko-etičke perspektive.

3.1. Gospođa Gump

Prije nego što je umrla, gospođa Gump je rekla Forrestu kako vjeruje da je čovjek kreator vlastite sudbine i sreće te da nam je ovozemaljski zadatak dati najbolje od sebe u svakom trenutku života. Nakon kratke stanke Forrest je zbunjeno i pomalo uplašeno upitao majku koja je njegova sudbina, na što je dobio odgovor kako to mora otkriti sam. Iako je svojim riječima postala zastupnica slobodne volje, gospođa Gump je i nadodala kako do tada nije znala, ali da joj je bilo suđeno da bude Forrestu majka čime je dala i naznaku da su nam neke stvari jednostavno dosuđene i kao takve ih trebamo prihvatiti i zaista učiniti s njima najbolje što znamo.

Na primjeru njenog života i odnosa prema Forrestu, kao samohrane majke s motorički i mentalno hendikepiranim djetetom, svojim postupcima ukazuje na moć slobodne volje. Pri upisu Forresta u školu gdje mu je otkriven ispodprosječni kvocijent inteligencije i zbog toga gubi mogućnost upisa u regularnu školu, ona srčano odbacuje mogućnost da njezin sin ide u školu za „posebnu” djecu te da bi mu omogućila dostojno obrazovanje liježe s ravnateljem škole. Forrest je već drugi dan bio upisan u regularnu školu.

Gospođa Gump je svjesno utjecala svojim djelom na ishod događaja koji se trebao odviti i u potpunosti ga promijenila snagom volje i odlučnosti. Njezina motivacija je bila zbrinuti sina kako najbolje umije, pripremiti ga za život, i u tome je na kraju i uspjela.

3.2. Poručnik Dan Taylor

Poručnik Dan Taylor je lik koji čvrsto vjeruje u sudbinu. Cijeli život je mislio da će i on kao njegovi preci koji su bili veliki ratnici umrijeti na bojištu sa svojim ljudima. No, u Vijetnamskom ratu biva teško ozlijeđen i Forrest svojim dobronamjernim djelovanjem spašavanja svojih ozlijeđenih prijatelja, iznosi i njega van iz šume. Svojim činom Forrest je prekinuo koban krug sudbine koji je trebao zadesiti poručnika, ali njegov čin spašavanja poručnikovog života je i prouzročio poručnikovu ogorčenost i nepomirljivost sa sudbinom koja ga je zadesila. Naime, poručnik je krivio Forresta što je postao živući, osakaćeni bogalj i što mu je oduzeo mogućnost za dostojnu i časnu smrt na bojištu.

3.3. Forrestova vizija

Forrest se kroz film muči i nesiguran je u vezi istine o slobodnoj volji i sudbini. Riječi njegove majke u njegovom životu bile su temelj njegovog shvaćanja i poimanja ljudi i događaja, no s druge strane ne zaboravlja ni riječi poručnika Dana. Na Jennynom grobu pričajući joj o smrti i o njihovom sinu, pod navalom emocija, Forrest doživljava prosvjetljenje o prvotne dvije ideje:

„Jenny, ne znam da li je mama bila u pravu ili poručnik Dan. Ne znam imamo li svi sudbinu ili samo lebdimo onako slučajno na povjetarcu. Mislim da je možda i jedno i drugo. Možda se i jedno i drugo događa istovremeno.”

Sveti Augustin je problem povezivanja ljudske slobode i božjeg predznanja kao predestinacije pokušao riješiti razlikovanjem ljudskog i božanskog kao vremenitog i vječnog (Skuhala Karasman 2005: 64). No, ipak, dolazimo do pitanja kako pojmiti slobodnu volju, kao nešto potpuno neovisno ili ipak uvjetovano nečim.

Ako slobodnu volju pokušamo shvatiti kroz ateističke, ali i monoteističke naočale, u konačnici i jedni i drugi zastupaju svjetonazore koji negiraju čovjekovu volju. Primjerice, u kršćanstvu čovjek je od rođenja grešnik kojemu se daje mogućnost, preobratiti se na vjeru u jednog i jedinog Boga ili mu je predodređen Pakao. Takva sloboda nije apsolutna, već uvjetovana. Ateiste se s druge strane navodi kao evolvirane životinje, a kao životinje oni ni ne posjeduju slobodnu volju. Iz perspektive samo fizičkih i neurofizičkih funkcija, čovjek zaista

ne bi imao slobodnu volju, no bez slobodne volje nema ni apsolutne odgovornosti (<http://2012-transformacijasvijesti.com/metafizika/sudbina-i-slobodna-volja>, pristupljeno u rujnu 2017). To znači kada bi bili poput poručnika Dana Taylora i vjerovali samo čvrsto u sudbinu, apsolutno bi se odriješili odgovornosti prema svojem djelovanju i učinku na druge individuueme.

Međutim, prema nekim mišljenjima, naše djelovanje je u dodiru s karmom i donosi kauzalitet, no karma ne apsolutizira ni slobodnu volju ni predestinaciju već sadrži njihovo zajedničko djelovanje. U aspektu akcije djeluje slobodna volja, a u aspektu reakcije predestinacija. To bi značilo da na temelju nekih naših ranijih postupaka češće se možemo naći u nekoj predodređenoj ili ne predodređenoj situaciji u kojoj uvijek imamo na raspolaganju slobodnu volju da odlučimo što ćemo učiniti iz dane situacije (isto).

Mogli bismo zaključiti kako slobodna volja nije apsolutna neovisnost, ali apsolutno utječe na karmu, jer kako slobodna volja djeluje preko svijesti, moramo biti svjesni da smo odgovorni za svoje postupke i kako oni utječu na druge ljude, bilo to iz moralnih, religijskih ili čisto općepriznatih etičkih razloga. Iako su pojmovi sudbine i slobodne volje radikalno u sukobu ipak mogu biti pomirljivi ako ih doživimo kao sinergiju.

Ako pretpostavimo da poručnik Dan nije mogao utjecati na svoju tragediju ostavši bez nogu na vojnom bojištu, on je i dalje odgovoran za svoj život nakon tragedije, iako njegovo ponašanje isprva nije bilo.

4. „Ping-pong” filozofija

Oliver Pourriol se u svojoj knjizi „Filmozofija” dotiče Forrestovog djelovanja, te se u jednom dijelu koristi se sintagmom „Ping-pong filozofija” (Pourriol 2010: 31) što me potaknulo na daljnje razmišljanje o ovoj temi.

Tijekom boravka u vojsci Forrest otkriva izniman talent u igranju ping-ponga te ubrzo postaje i svjetski prvak u komunističkoj Kini. Iz povijesnog aspekta film prikazuje 1971. godinu kada se putem ping-pong diplomacije težilo uspostavljenju boljih međunarodnih odnosa, odnosno odnosa između Kine i SAD-a. Iako se sam termin ping-ponga u žargonu odnosi na krivo upućivanje ili u prenesenom značenju čak oslikava prebacivanje krivnje i odgovornosti na drugoga, najčešće među političkim strankama, poslužiti će se istim terminom u pozitivnoj konotaciji. U ovom poglavlju fokus je na čistoj akciji koju termin proizvodi. Promatrajući Forresta kako igra ping-pong mogli bismo reći kako se radi o sportu gdje je važna konstantna usredotočenost na lopticu, odnosno na udarac iste. No, ako dublje „uronimo” u taj prizor usredotočene Forrestove igre zapravo bi mogli u njemu ugledati prizor čitavog Forrestovog života. Forrest kroz cijeli svoj život djeluje, usredotočeno obavlja akciju po akciju i biva zadovoljan i sretan. Upravo zbog navedenog, ako bismo morali izlučiti Forrestovu životnu filozofiju koja ga je činila sretnim čovjekom to bi zaista u prenesenom značenju bila „pin-pong” filozofija ili kako jednostavno Pourriol navodi „tajna akcije je da se u nju krene”(isto).

4.1. „Usredotočena svjesnost”

Forrestovo djelovanje nas dovodi do pojma „mindfulness” (engl.) koji je preveden na hrvatski jezik kao „usredotočena svjesnost”.

„Usredotočena svjesnost” je apsolutno življenje u sadašnjem trenutku s fokusom na obavljanje jedne stvari, što znači bez prisutnog „multitaskinga”(engl.), odnosno obavljanja više stvari istovremeno. Kada smo „mindful”, usredotočeno svjesni, naše stanje svijesti je pažnjom okrenuto prema vlastitim iskustvima, k našim osjećajima i mislima ili okolini sa stavom prihvaćanja i neprosuđivanja. Zanimljivo je spomenuti kako je „usredotočena svjesnost” prisutna u tradiciji meditacije religija Istoka i Zapada već više od 2500 godina, a krajem 1970-tih godina uvedene su i terapije bazirane na „usredotočenoj svjesnosti” (engl. „mindfulness based therapy - MBT”) u suvremenu medicinsku primjenu. Istraživanja su

pokazala kako su takve intervencije, odnosno metode djelotvorne u današnjem neizbježnom suočavanju sa stresom, borbi s depresijom i anksioznošću što znači u prevenciji mentalnog zdravlja, ali su djelotvorne i na području drugih bolesti povezanih s fizičkom kroničnom boli (Maršanić; Paradžik i dr. 2015: 142-144). Navedeno tumačenje pojma „usredotočene svjesnosti” nam donosi psihologija (ili kako je još nazivaju - znanost o duši). Psihologija kao i mnoge knjige za samopomoć nerijetko sugeriraju na otkrivenje životne svrhe gledanjem u sebe, uzimajući uvijek sebe za polazište bilo kakvog poimanja.

Činjenica je da su danas „misaone tjeskobe” sveprisutne, iako se naročito o tome ne govori. Takve tjeskobe kao da nam „amputiraju” i ruke i noge i umjesto da rastemo, mi stagniramo. Bježeći mislima u prošlost, neprestano je ispitujući, padamo u okove depresije ili bježeći u neizvjesnu budućnost dopuštamo da nas oblikuje strah i obolijevamo od anksioznosti. Mi smo danas sveprisutni, ali na istom mjestu. Sve vidimo, osim sadašnjeg trenutka. Dobra, slikovita usporedba takvog duhovnog stanja je Ricka Warrena koji u svojoj knjizi „Svrhovit život” koja se isključivo referira na redove iz „Biblije” kaže kako su mnogi ljudi poput žiroskopa - „grozničavo se vrte, ali ipak ostaju na mjestu” (Warren 2004: 28).

„Biblija” također govori o važnosti usredotočenog življenja, ali iz perspektive vječnosti kakvo je poimanje posve drugačije od knjiga za samopomoć koje na život gledaju kroz perspektivu svjetovnog, odnosno onog sadašnjeg ili današnjeg. „Biblijski” primjer je primjerice apostol Pavao koji je gotovo sam proširio kršćanstvo cijelim Rimskim Carstvom, a uspio je u tome jer je živio usredotočeno. U „Bibliji” su zapisane njegove riječi: „(...) jedno činim: zaboravljam što je iza mene i pružam se za onim što je preda mnom” (Biblija 2015: 1309, Fil 3: 13). Ovdje se opet vraćamo na Pourriolovu frazu koja kaže da parafraziram - akciju čini sam ulazak u nju. Iz kojegod perspektive promatrali, kada se djelovanje i usredotočenost kreću sukladno njihova snaga je neupitna i donose izniman produkt.

Upravo zasebnu snagu i moć samog usredotočivanja možemo vidjeti na primjeru svjetlosti. Naime, kada je svjetlost raspršena ona je i slaba, no kada bismo njezinu energiju koncentrirali fokusirajući je pomoću povećala, njezine zrake mogle bi zapaliti suhu travu ili papir. Zadivljujuća je činjenica da kada bismo fokusirali svjetlo u lasersku zraku ono bi moglo i čelik prerezati (Warren 2004: 29). Toliko zapravo usredotočeni život, na djelu, može biti moćan.

Mogli bismo zaključiti i potvrditi tezu s početka poglavlja kako je Forrestov lijek za životne nedaće neupitno usredotočeno življenje. No, pored toga, Forrest nam svojom akcijom poručuje kako uvijek treba težiti izlasku iz zone komfora i suočiti se s problemima, ne

gledajući na njih kao na barijere već kao na izazove. Izazove kao prilike da dosegnemo u sebi još bolje sebe.

4.2. Neograničena volja i ograničen razum

S filozofskog stajališta ljudsko djelovanje se definira kao ljudski čin (lat. *actus humanus*). Pod navedenim terminom se podrazumijeva da čovjek ono što čini, čini slobodnom voljom, ali i svjesno svojim razumom (<https://www.filozofija.org/rjecnikfilozofskih-pojmova/>, pristupljeno u rujnu 2017). Iza Forrestovih činova nesumnjivo stoji „nepresušna” volja, no s obzirom na to da je Forrest osoba s ispodprosječnim kvocijentom inteligencije (75), njegov razum je ograničen. Veliko pitanje koje se otvara na temelju navedenog je: umanjuje li Forrestov ograničen razum njegovu neograničenu volju te pritom pretvara li ono veličanstveno i vrijedno divljenja u njoj u običan poriv?

„I toga sam dana bez posebna razloga odlučio malo trčati. Trčao sam tako do kraja ceste, a kad sam tamo stigao pomislio sam da bih mogao trčati do kraja grada. A kad sam tamo stigao, onda sam pomislio pretrčat ću cijeli Greenbow County. No kad sam već otišao tako daleko, pomislio sam, mogu onda pretrčati i veliku državu Alabamu. Tako sam i učinio, pretrčao sam Alabamu. Zatim sam bez posebna razloga nastavio trčati. Otrčao sam ravno do oceana. A kad sam stigao tamo, pomislio sam, budući da sam već otišao tako daleko, mogao bih se okrenuti i nastaviti trčati. Kad sam došao do drugog oceana, pomislio sam, kad sam već otišao tako daleko, mogao bih se okrenuti i nastaviti dalje.”

U Forrestovom slučaju volja djeluje bez posebna razloga i slabost njegova razuma samo naglašava beskonačnost njegove volje jer ako nema razuma, volja zauzima cijeli prostor. Upravo zbog toga Forrest osjeća zadovoljstvo služeći se svojom beskonačnom voljom bez susprezanja. Osjećanje takve sreće i istinskog užitka prilikom korištenja slobode, nas, druge ljude može samo zbuniti jer smo naučeni prije djelovanja misliti i vagati. Bezrazložna Forrestova odlučnost mogla bi nas podsjetiti na našu neodlučnost i probuditi radoznalost i potragu za odgovorima na brojna pitanja koja bi nam sve učinila smislenim (Pourriol 2010: 27, 28). Identično se dogodilo novinarima koji su neumorno trčali za Forrestom postavljajući mu brojna pitanja, no nisu dobili što su tražili:

- „ - Zašto trčite?
- Činite li to za mir u svijetu?
- Za beskućnike?
- Za ženska prava?
- Okoliš?
- Ili za životinje?

Forrest komentira u offu:

- Jednostavno nisu vjerovali da bi netko trčao bez razloga.
- Zašto to činite?
- Jednostavno mi se trčalo.”

Zamalo lišen razuma Forrest ne može oklijevati između raznih razloga jer ne poznaje neodlučnost. Iako se Forrestovo trčanje činilo potpuno besmisleno prouzročilo je ubrzo kontra efekt. U ljudima je izazvalo potrebu da mu se pridruže, besmisleno im je postalo posve smisleno. Nisu razumjeli zašto, no Forrest im je davao nadu. Kroz ljude koji su mu se pridružili zaista možemo vidjeti kolika je moć čiste volje i kako snažno može djelovati na njih - do razine da i oni počinju djelovati.

4.3. Volja kao poriv

Toma Akvinski je govorio o volji kao razumskoj težnji. Razum i volja se međusobno uključuju i uvjetuju, no s obzirom na to da razum vodi volju on ima primat nad njom. Radi se o intelektu. Volja po prirodi teži dobrom kao svojim konačnim ciljem, ali je u izboru sredstava slobodna (Tomić 2015: 183).

Pourriol kaže kako Forrestova volja jest snažna i beskonačna, no opet toliko je gola da je lišena i same sebe jer je ustvari prazna. On nema osjećaj ponosa zbog učinjene djelatnosti jer to naprosto nije postigao razmišljajući. Volja koja je prazna pretvara se u svoju suprotnost, a kad volja postane poriv, sloboda se pretvara u najobičniju potrebu (Pourriol 2010: 31).

Ipak, prateći daljnji tok odvijanja radnje u filmu Forrest izjavljuje: „Mama je govorila, zaboravi prošlost i kreni dalje. Mislim da sam baš zato trčao.” Forrestove riječi mijenjaju tezu o njegovoj praznoj volji djelovanja jer je ipak postojao razlog, potisnut u njegovoj podsvijesti kojeg kasnije postaje svjestan. Svi mi ponekad činimo neke stvari za koje nismo sigurni zašto činimo već kasnije bivamo svjesni našeg unutrašnjeg pokretača i dajemo mu logiku i smisao.

Forrest je to uradio zbog sebe jer je u danom trenutku osjećao da mu je to potrebno. Naime, prije nego je počeo trčati, Forrest je bio u stanju skamenjenosti. Obuzelo ga je ništavilo zbog smrti njegove majke i odlaska Jenny bez ikakvog pozdrava nakon noći što su je proveli zajedno. Trčanje je bilo rješenje da se po drugi puta oslobodi „proteze” koja ga je sputavala i stiskala, proteza koja ovoga puta nije bila fizička, već ga je ograničavala iznutra.

4.4. Konačan razum

René Descartes kaže kako nijedna stvar na svijetu nije bolje raspodijeljena nego zdrav razum jer svatko smatra da ga ima u dovoljnoj mjeri. Naime, prema Descartesu čak i oni, koje je teško zadovoljiti u svemu drugom, nemaju običaj da ga žele više nego ga imaju. Ove riječi su uvodni dio njegovog spisa o metodi kojom bi se trebalo voditi u potrazi za istinom. Potreba za takvom metodom mu se pojavila, kako se povjerio Descartes, kada se našao toliko zapleten u sumnji i zabludi da mu se učinilo da od njegovog učenja nema nikakve druge koristi od sve dubljeg uvjeravanja o njegovom neznanju (Descartes u Krznarić 2006: 77).

Izgleda da ne možemo sve u životu staviti pod margine racionalnosti i kroz racionaliziranje riješiti sve probleme, biti vođeni glavom kao da ona nosi krunu svega. Danas se i ono duhovno želi racionalizirati, stavljanjem duše u pozadinu. Čini se da se radi o precijenjenosti razuma.

Volja uvijek može biti beskonačna, no razum nam je ipak dan, nama, ljudskim bićima kao nešto konačno, jer usprkos koliko bio silan i snažan u konačnici je konačan. Iako Forrestovo dostojanstvo ne ovisi o inteligenciji već o volji i on nosi etiketu imbecila, otvara se pitanje razmjera imbecilnosti jer ako je razum konačan, svi smo mi imbecili na neki način. Za sve nas postoji nešto nedohvatljivo i nedokučivo, koje prelazi sve granice - ono transcendentalno.

Povijest socijalne filozofije navodi kako se antički i srednjovjekovni čovjek duhovno otvarao svijetu bića s vjerom u njihovo istinsko očitovanje, no u modernom čovjeku više ne nalazimo integrirano biće. Moderan život je ispražnjen od onoga ljudski bitnoga, a čovjek se naspram svijeta objekata postavlja kao subjekt kojima samo racionalno i praktički disponira (Galović 1996: 337).

Postavlja se pitanje, zašto nam je važan motiv koji nagnuo Forresta da počne trčati, zašto trebamo impresivan i složen odgovor. Što ako Forrestov odgovor nisu riječi već tišina? Tišina koju možda možemo pojmiti kao izvor svih riječi.

5. Ljubav kao fundamentalno pravo

Rečenicom: „Možda nisam pametan, ali znam što je ljubav.” - Forrest je otvorio i pitanje poimanja ljubavi.

Naime, ljubav se zbog svoje suptilnosti može podrediti i najpoznijem srcu, odnosno i Forrestvom srcu. Forrest uzima ljubav kao fundamentalno pravo, što zapravo svi mi činimo. Radi se o potpunoj raspršenosti autoriteta ljubavi koja ne samo da ozakonjuje naše vlastite glasove već utvrđuje našu neovisnost i oslobađa nas okova potrebe da se opravdavamo. Ljubav je naprosto individualna i subjektivna što znači da svaki ljubavnik može tvrditi da je stručnjak, ali kako je ljubav enigmatična u smislu univerzalnosti i svetosti, taj isti ljubavnik mora biti i tumač tih istih tajni. Kao takva ljubav je transcendentalna, ali i radikalno demokratska. Ona nadilazi granice, ali je istodobno i tolerantna (Aoki, 2009: 30).

Ako govorimo o pravoj ljubavi, ona nadilazi ljudski ego, cinizam i racionalizam, što znači da jedina ima moć lomljenja njihovih granica i kao takva „moćna vladarica“ zasjeda na tron čija su filozofska pitanja iz prethodnih poglavlja zapravo njezino podnožje.

Rekavši „(...) znam što je ljubav.” - Forrest je s pojmom ljubavi donio i spoznaju. Ali da li se radi o pravoj ljubavi? Osim što briše granice - koja je njezina bit, od čega je sačinjena? - Pitanja su koja bismo mogli postaviti.

Galović govori kako ljubav u odnosu na ono ljubljeno iziskuje „jedinjenje”, „srastanje” i „poistovjećivanje”, no njezino pravo čudo je u tome da ona ne poništava ono ljubeće, da ga ne ukida u „drugome” - u ljubljenome. Ljubav čuva njegovu bit i time otvara mogućnost za njegovo puno manifestiranje. Karakteristika ljubavi je da ona nije nikad podređeni akt spram onoga dostojnog ljubavi, već onaj vodeći. Važno je napomenuti da se o ljubavi nikada ne govori tako da se je opredmećuje. Ljubav ne može biti subjekt-objekt relacija jer svaki pokušaj opredmećivanja ukida ljubavni odnos. Na temelju navedenog mogli bismo zaključiti kako se vrsta kontakta između ljubećega i ljubljenoga doseže kroz spoznaju (Galović 1989: 70, 71).

Kada se govori o pravoj ljubavi te istu želi podrediti riječima, teško je proći pored „definicije” ljubavi koju sadrži „Biblija” i ne otisnuti je.

Prema „Hvalospjevu ljubavi” iz „Knjige Postanka”:

„Ljubav je strpljiva,

Ljubav je dobrotiva;

ljubav ne zavidi,

ne razmeće se,

ne oholi se.

Ne radi nepristojno,

ne traži svoje koristi,

ne razdražuje se,

ne uračunava zla.

Ne raduje se nepravdi,

a raduje se istini.

Sve ispričava,

sve vjeruje,

svemu se nada,

svemu odolijeva.

Ljubav nigda ne prestaje” (Biblija 2015: 1282, 1 Kor 13: 4-8).

S osvrtom na prezentiran karakter Forresta kroz film, mogli bismo u njemu pronaći kršćanske kreposti. Na temelju svoga djelovanja Forrest je strpljiv, velikodušan, dobrotiv i zaista nikome ne zavidi, niti je fanatički „začaran” nekom ličnošću. On vjeruje, nada se i sve podnosi, jedino zbog svojeg autizma ne razlikuje istinu od laži. S takvim duhovnim obilježjima njegovu ljubav prema Jenny isključivo i jedino može pojmiti kao onu pravu, iako kao takvu samo kao jednostranu.

6. „Forrest Gump” kao parabola

U svim umjetnostima (osim u komedijama i njezinim nasljednicima gdje su predočeni kao žestoki predmeti sprdnje) „idioti” su bivali postojanim utjelovljenjem „čistoće” i „prirodnosti” nasuprot „neprirodnosti” i „prljavosti”, odnosno „licemjernosti” civilizacije kao romantičarski idealizirani simboli. Njihov adut je bio moralizatorske prirode (Turković 1998: 88).

U liku Forresta vidimo dobrotu, blagost, velikodušnost i nevinost, no on često utjelovljuje atribut koji ne povezujemo s nevinošću, a to je upravo moralna jasnoća. Naime, Forrest jako dobro razlikuje dobro od zla i to razlučivanje ga u više navrata navodi na djelovanje. On nije kukavica i ne povlači se u problematičnoj situaciji. Kada Jenny biva napadnuta od strane drugih muškaraca, u danoj situaciji Forrest nije sposoban provoditi intelektualne psihoanalize, već djeluje tako da pruži zaštitu (isto). Unatoč manjku intelekta, njegova nevinost tada ne simbolizira njegovu slabost nego snagu kao što sam već pisala u potpoglavlju „Neograničena volja i ograničen razum”.

Upravo intelekt kao sinonim za znanje i stručnost, često nas čini ciničnima i dovodi nas do gubitka vjere. Isus je svojim učenicima govorio kroz prispodobe. Pričao im je priče koje su mogli shvatiti, no ipak ih nisu znali primijeniti. No to nije bilo zato što su bili glupi, već odrasli. Isus ih je pozvao da se preobrate i postanu kao djeca. Tako je gospođa Gump uvijek Forrestu pričala pojednostavljeno o životu da ga može shvatiti i „životne mudrosti” vješto primjenjivati, te ih nama opet prezentirati kroz svoju vlastitu naraciju.

Forrest kroz cijeli film služi kao identifikator onog plemenitog u mogli bismo reći korumpiranoj američkoj civilizaciji. On je postojan u istinoljubivosti i privrženosti. Nema zle namjere i pomisli.

S gledišta Forrestovog moralnog, pa čak i religijskog određenja film bi mogli pojmiti kao parabolu u kojoj moralizam uzima perspektivu ideala i stavlja u fokus nadu, a ne beznađe. Neki kritičari s religijskog aspekta, odnosno kršćanskog, povezali su lik Forresta i s Isusom Kristom i to na relacijama odnosa Forrest - Jenny i Forrest - poručnik Dan, ali i na zasebnom Forrestovom djelovanju.

6.1. Forrest u ulozi Spasitelja

Jenny je oslikana kroz film kao „brod” koji je pokupio one loše, mogli bismo reći, navike njene generacije. Život joj je opijum droge i alkohola praćen promiskuitetom i zlostavljanjem od strane svakog sljedećeg muškarca kojeg upoznaje i ulazi u prisniji odnos na njenom putu „proširivanja obzora”. Njezin karakter je neuravnotežen, nestabilan, a duh pun nemira. Forrest kao njezin oprečni par u kontekstu stanja duha, u nekoliko navrata je spašava i brani od nasilnih muškaraca, no ona kao moderno otjelovljenje ženske ličnosti ljuti se zbog njegovih dobronamjernih intervencija. Tek nakon što „potroši” svoje tijelo, eksperimente, pitanja, slavu, ambicije ona shvaća da je Forrestova ljubav koju je uvijek stavljala u pozadinu jedino što joj je važno i potrebno. Forrest je čitavo vrijeme kroz film bio njezin Spasitelj.

Dijalog između Forresta i Jenny u njejoj studentskoj sobi:

„Jenny: Maštaš li kad o tome što ćeš biti?

Forrest: Tko ću biti? Neću biti ja?

Jenny: Bit ćeš. Uvijek. Ali drugačiji ti. Ja želim biti slavna. Pjevačica poput Joan Baez. Želim biti na pozornici na pozornici s gitarom i glasom. Samo ja. I želim se približiti ljudima. Reći im otvoreno ono što mislim.”

Navedeni dijalog, preuzet iz filma, upoznaje nas s početkom Jennynog naginjanja k slavi, željom da pronade sebe kao drugačiju, da se oslobodi sebe kao takve. Nasuprot njezinoj težnji da postane netko drugi, Forrest ne dvoji oko svog identiteta, on jedino što zna je biti - on. Njegov duh je uravnotežen i ispunjen i kao takav jedino može pomoći Jennynom.

Još jedan lik kojemu je trebalo spasenje je poručnik Dan. Forrest mu je spasio život u Vijetnamskom ratu, ali zanimljivo je spomenuti i priložiti daljnje odvijanje u filmu gdje se poručnik nakon faze potpuno „raspuštenog” i neodgovornog života pridružuje Forrestu na brodu i to kao prvi časnik. Iako je poručnikov početak u sudjelovanju u lovu na škampe bio iznimno entuzijastičan, nakon nekog vremena bez pomaka od ne ulova poručnik njihov pothvat počinje shvaćati kao posve uzaludan. U beznađu, poručnik tiranijom psovki, na vrhu jarbola izaziva Boga da se pokaže, gdje se Bog i ukazuje kroz oluju. Nakon oluje svi brodovi bivaju potopljeni osim Forrestovog što im donosi golemo bogaćenje na škampima. Poručnik je po drugi puta spašen, ali i pomiren s Bogom, preko Forresta.

6.2. Forrest i njegovi sljedbenici

Osim samih Forrestovih činova, koji nose spasilački podvig, postoje asocijacije i na vizualnosti dviju scena. Prva od njih je scena u kojoj Forrest trči i pridružuju mu se njegovi sljedbenici. Osim što Forrestu narastu kosa i brada, što radi u korist u približavanju k sličnosti s Isusom Kristom, njegove sljedbenike bi mogli pojmiti kao njegove apostole koji ga svuda slijede (Butler 1997: 5).

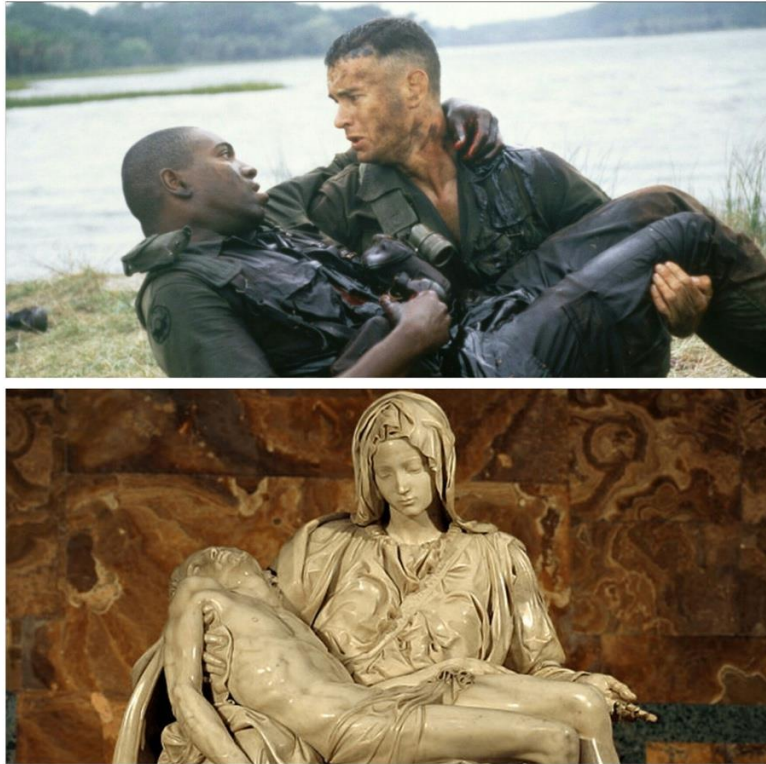
Jedan mladić koji ga je počeo slijediti povjerio se: „Želim reći da sam u glavi čuo kao neki alarm. Rekao sam, evo tipa koji zna što radi. Evo tipa koji svoje misli provodi u djelo. Evo nekog tko zna odgovor! Svuda ću vas slijediti, gospodine Gump.”



Slika 6.1. Forrest kao Isus Krist sa svojim sljedbenicima

6.3. „Pietà”

Druga scena nije povezana s poimanjem Forresta kao Isusa, već s kršćanskom ikonografijom (Butler 1997: 6). Nakon što Forrest izvuče Bubbu iz šume na čistinu uz Vijetnamsku obalu i Bubba mu umre u naručju, predočena geometrijska trokutna kompozicija nalik je na Michelangelovu skulpturu „Pietà”.



Slika 6.2. Jukstapozicija Bubbe u Forrestovom naručju s Michelangelovom skulpturom

7. Kroz prizmu ideologije

Kada bismo film „Forrest Gump” vizualno zamislili kao znak „Yin-Yang” to bi značilo da pogledom kroz prizmu ideologije, kako se ovo poglavlje i predstavlja, slijedi onaj tamni dio znaka. Kao ključni akter, ovdje nastupa onaj politički, servirajući američku propagandu i stereotipe. Poglavlje je u potpunosti kontradiktorno „lijepim” filozofijama iz prethodnih poglavlja te svojom oprečnošću „hrani” glavnu proturječnu tematiku s naslovne strane ovoga završnog rada.

7.1. Slavljenje neznanja i propaganda konzervatizma

Odlaskom u američku vojsku odjednom prestaje poimanje Forresta kao kakvog glupaka. Kroz ulogu automatskog izvršilaca zapovijesti, on biva najbržim, najboljim, odnosno „najpametnijim” vojnikom u vojsci i time doseže titulu genija. Mogli bismo iz navedenog zaključiti kako film servira glupost, odnosno neznanje kao ključnu kategoriju ideologije. Prema Žižekovom poimanju Forrestova dobrotu je samo šećerna ideološka glazura, a glavna ideološka osovina filma je opozicija Forresta kao zastupnika tradicionalnog i Jenny - ljubavi njegovog života koja zastupa buntovništvo kroz svoju uključenost u ideološke borbe, odnosno anti-vijetnamske demonstracije („Hippie” pokret). Na kraju filma Jenny umire od AIDS-a, dok Forrest postaje slavni milijunaš. Kroz ideološku vizuru nameće se ideja da je Jenny simbolički kažnjena jer je nadišla okvire onog tradicionalnog i konzervativnog, odnosno jer nije živjela po pravilima. Jenny je prikazana kao ponižena žena za koju nema budućnosti jer je žudjela za otkrivanjem nečeg novog i drugačijeg. U kontekstu ovakvog razmatranja krajnji poučak filma bi bio da samo ako ne pokušavamo razumjeti stvari oko sebe, tek tada ćemo uspjeti i bivati nagrađeni (Žižek 2007: 222).

Kroz istu perspektivu „Hippie” pokret se prikazuje kao oličenje društvenog otpada koji se jednostavno ne uklapa u kontekst propagande veličanja i ostvarenja američkog sna. Uz ostvarenje američkog sna javlja se i ideja o američkom izolacionizmu koji šalje poruku da samo ako ostaneš u Americi sve će biti dobro jer je Amerika zemlja čuda i vječite nade gdje ne moraš biti pametan da postigneš nešto (isto).

7.2. Politički govor

Žižek kao glavni izvor zastupništva ideologije, čiste i apsolutne, u poimanju govora i karaktera protagonista Forresta Gumpa, Forrestov govor ne vidi kao dobronamjieran već ga naziva doslovnim idiotizmom koji poistovjećuje s ideološkom regresijom i konzervativizmom autora scenarija i režisera. Za njega je Forrestov govor samo psihološka značajka koju režiser R. Zemeckis koristi kao medij za prijenos svoje ideologije. Također govor njegove majke dovodi u relaciju s isključivo političkim. Navodi kako je Forrest autist odgojen kroz formativni govor majke koji nije prirodan: „Ona mu stalno utuvljuje poruku socijalno-političke naravi da je on „doduše malo spor”(dakle, retardiran i utoliko „poseban”), ali ljudski i socijalno posve vrijedan (tj. općenit) te da ima ljudska i socijalna prava što ih politički poredak svakome jamči po definiciji” (Mikulić 2017: 147).

Kroz „feedback”na takvo Žižekovo viđenje filma B. Mikulić smatra kako je Žižek dosegnuo samo površinski dio poimanja filma i kako s „prljavom vodom baca i dijete”. Naime, on misli kako govor kojim majka djeluje na odgoj autističnog sina tvori jedan poseban majčinski jezik kao sustav osposobljavanja za život na temelju subjektivne iskrenosti i intersubjektivne ovisnosti (isto).

Možemo zaključiti u konačnici da u današnjici gdje cinizam „caruje” još samo, autist i vjeruje da je ono o čemu je naučen o demokraciji istinito jer ne shvaća prijevaru. Naime, ljudima poput Forresta takvo uvjerenje naprosto daje šansu i omogućuje ljudski život.

7.3. „Ku Klux Klan”

Sjedeći na klupi autobusne stanice, Forrest počinje pripovijedati bezimenoj ženi crne puti koja sjedi pored njega kako je dobio ime. Iako je žena u potpunosti nezainteresirana za slušanje, Forrest nastavlja pripovijedati kako mu je majka dala ime po generalu Nathanu Bedfordu Forrestu koji je osnovao „neki” klan gdje su jahali na konjima s bijelim plahtama preko glava izgledajući kao hrpa kakvih duhova. Naime, radi se o „Ku Klux Klanu”.

„Ku Klux Klan” jedna je od najozloglašnijih američkih organizacija etiketirana kao rasistička i ekstremno nasilnička gdje se zagovara prevlast isključivo „bije” rase. „Klan” je iznad svega konzervativan i ksenofobičan, te se zalaže za izolacionizam vanjske politike (Milić 2017: 143).



Slika 7.1. Scena „Ku Klux Klana”

Slika prikazuje scenu iz filma „The Birth of Nation” snimljenog 1915. godine, no važno je spomenuti kako se radi o lažiranoj sceni u koju je protagonist Forrest Gump ubačen kao osnivač „Ku Klux Klana”.

Naivan Forrest zbog nepoimanja organizacije kao rasističke ne razumije kako osoba pored njega nije nikako „adekvatni” sugovornik ni percipijent. Ovdje bi također mogli razabrati svojevrsnu političku ideologiju gdje je Forrest naizgled zbog svojeg ne razumijevanja „Klana” ograđen kao instrument iste ideologije. No valja spomenuti kako se u nastavku filma navodi kako mu je upravo njegova majka dala ime po osnivaču „Klana” da ga to uvijek podsjeća kako neki ljudi rade gluposti što bi s druge strane mogli protumačiti kao ispriku za rasizam, a ne kao još jednu političku propagandu.

7.4. „Nikeova” i „Appleova” promidžba

Noseći „Nikove” rekreativno-sportske artikle i sugerirajući na „Apple” kompaniju kao pouzdanu i isplativu za ulaganje Forrest Gump je obavio i posao reklamiranja, što ne ide u kontekst sa sagledavanjem filma s „meta” razine jer donosi proturječnost kao apsolutnu u doticaju s ostalim sadržajem. No, ipak ako tu činjenicu sagledamo s ostalim sadržajem kojeg film nudi možemo shvatiti kako protagonistu Forrestu nije važno čiji brend majice nosi jer se on nalazi u filmu zbog puno veće poruke. Karakter Forresta se nadima nad

komercijalizacijom filma, koja se pored vrjednijeg bogatstva tematike sklanja u stranu, odnosno u pozadinu jer postaje apsolutno bezvrijedna kao apsolutno proturječna.



Slika (kolaž) 7.2. Promoviranje „Nikeovih” artikala i „Apple” korporacije kroz film

8. Zaključak

„Forrest Gump” kao filmska materija s tehničke strane i enigma s one duhovne koja otvara filozofska pitanja i donosi religiozne ideje te ih utjelovljuje putem Forrestova karaktera i djelovanja istodobno namećući ideološke okove, neizostavno je podčinjen proturječnosti i nalazi se u njenoj oblasti. Verbalni stil i pokret popraćeni pop i rock glazbom stvaraju na nekim mjestima graničnosti, te bivaju podvrgnuti snažnoj fragmentaciji iz čega možemo pojmiti jedno veliko otuđenje postmodernističkog čovjeka koji više ni na kojem području ne nalazi svoju bit, sebe kao integrirano biće. Simbolizam unutar filma donosi bogatstvo poimanja filmskog medija i pomaže u ostvarivanju ritma, ali i kompaktnosti filmskog medija. Forrestov govor je poveznica s tradicijom i stoji kao postojana vertikala, ali i potporanj heterogenoj pozadini slobodoumlja unoseći stabilnost. S ideološke perspektive, Forrest je samo instrument ideologije kojim se želi promovirati neznanje i propaganda konzervatizma, no upravo njegov govor i fraze koje koristi – fraze koje su plod iskustva i donose životne mudrosti njegove majke, u suštini su vrijedan instrumentarij kojim se otvaraju filozofske teme značajne za ljudski život. Pitanje slobodne volje i predestinacije koje je situirano u samoj srži filma, naizgled stvara kontradiktorno obilježje, ali kroz tematsko razmatranje rezultat je jedna velika sinergija koju ta dva pitanja sačinjavaju. Forrestovo djelovanje uči nas pojmu „usredotočene svjesnosti” gdje nas podsjeća kako je život ovdje i sada. Također protuslovnost neograničena volja i ograničen razum koji stoje kao glavne komponente iza Forrestovog djelovanja govore nam mnogo o ljudskom cinizmu i zapravo možemo uvidjeti kako ne smijemo dopustiti da razum bude naš apsolutni gospodar, već sluga, te da je ljubav ona koja lomi sve granice kako bi njezina manifestacija došla do potpunog izražaja. Forrestovo djelovanje ima sličnosti s kršćanskom ikonografijom i zaista kao da ima spasilački podvig na likove Jenny i poručnika Dana Taylora, ali ono što je važno spomenuti je atribut njegove moralne jasnoće po kojoj djeluje i njegov postojan identitet gdje mu je nepojmljivo da bude netko drugi osim njega samog. Ubacivanje „lažne” scene „Ku Klux Klana” u uvodni dio filma naizgled donosi nemir, naročito za crnu populaciju američkog stanovništva, ali iščitavanjem scene u potpunom kontekstu s riječima Forrestove majke pruža se ideja o poruci isprike za rasizam, a ne njegovo promoviranje. U oblasti proturječnosti filma postoje sinergije koje nadvisuju ono fizičko i materijalno, koje se manifestira kroz prividnost, zbog toga je važno prodrijeti u suštinu da bi se dotaknulo ono transcendentno.

U Koprivnici, 23. travnja 2018.



IZJAVA O AUTORSTVU
I
SUGLASNOST ZA JAVNU OBJAVU

Završni/diplomski rad isključivo je autorsko djelo studenta koji je isti izradio te student odgovara za istinitost, izvornost i ispravnost teksta rada. U radu se ne smiju koristiti dijelovi tuđih radova (knjiga, članaka, doktorskih disertacija, magistarskih radova, izvora s interneta, i drugih izvora) bez navođenja izvora i autora navedenih radova. Svi dijelovi tuđih radova moraju biti pravilno navedeni i citirani. Dijelovi tuđih radova koji nisu pravilno citirani, smatraju se plagijatom, odnosno nezakonitim prisvajanjem tuđeg znanstvenog ili stručnoga rada. Sukladno navedenom studenti su dužni potpisati izjavu o autorstvu rada.

Ja, DOJANA ŠIMUNIĆ (ime i prezime) pod punom moralnom, materijalnom i kaznenom odgovornošću, izjavljujem da sam isključivi autor/ica završnog/diplomskog (obrisati nepotrebno) rada pod naslovom "Kontekst Gungu" u oblasti predlogičnoga (upisati naslov) te da u navedenom radu nisu na nedozvoljeni način (bez pravilnog citiranja) korišteni dijelovi tuđih radova.

Student/ica:

(upisati ime i prezime)

Šimunić Dojana
(vlastoručni potpis)

Sukladno Zakonu o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju završne/diplomske radove sveučilišta su dužna trajno objaviti na javnoj internetskoj bazi sveučilišne knjižnice u sastavu sveučilišta te kopirati u javnu internetsku bazu završnih/diplomskih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice. Završni radovi istovrsnih umjetničkih studija koji se realiziraju kroz umjetnička ostvarenja objavljuju se na odgovarajući način.

Ja, DOJANA ŠIMUNIĆ (ime i prezime) neopozivo izjavljujem da sam suglasan/na s javnom objavom završnog/diplomskog (obrisati nepotrebno) rada pod naslovom "Kontekst Gungu" u oblasti predlogičnoga (upisati naslov) čiji sam autor/ica.

Student/ica:

(upisati ime i prezime)

Šimunić Dojana
(vlastoručni potpis)

9. Literatura

9.1. Knjige

- [1] *Biblija. Stari i Novi zavjet.* 2015. Ur. Kaštelan, Jure; Duda, Bonaventura. Kršćanska sadašnjost. Zagreb.
- [2] Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. 2007. *Rječnik simbola.* Jesenski i Turk. Zagreb.
- [3] Galović, Milan. 1989. *Bitak i ljubav. Ljubav i spoznaja.* Hrvatsko filozofsko društvo. Zagreb.
- [4] Galović, Milan. 1996. *Socijalna filozofija. Društvenost i povijesnost čovjeka u razdoblju kraja moderne. Postmoderna.* Demetra. Zagreb.
- [5] Gilić, Nikica. 2007. *Uvod u teoriju filmske priče.* Školska knjiga. Zagreb.
- [6] Ivančević, Radovan. 2007. *Likovni govor. Uvod u svijet likovnih umjetnosti.* Profil. Zagreb.
- [7] Klinger, Walter. 2007. *Forrest Gump. Themes of Tolerance & Equality.* <https://www.scribd.com/doc/11437052/Forrest-Gump-Themes-of-Tolerance-Equality>
- [8] Mikulić, Borislav. 2017. *Diskursi znanja. Istraživanja iz historijske epistemologije, spoznaje, jezika i medija.* Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu. Zagreb. https://bib.irb.hr/datoteka/863309.Mikulic_Diskursi_znanja.pdf
- [9] Pourriol, Oliver. 2010. *Filmozofija.* Meandarmedia. Zagreb.
- [10] Rosanda Žigo, Iva. 2015. *(S)misao kritike.* Sveučilište Sjever. Koprivnica.
- [11] Turković, Hrvoje. 1999. *Suvremeni film. Djela i stvaraoci, trendovi i tradicije.* Znanje. Zagreb.
- [12] Warren, Rick. 2004. *Svrhovit Život.* STEPress. Zagreb.

9.2. Časopisi

- [13] Aoki, Douglas. 2009. Istinske ljubavne priče. *Autsajderski fragmenti: časopis za kulturu, umjetnost i znanost.* <https://hrcak.srce.hr/59659>

- [14] Krznarić, Tomislav. 2006. René Descartes i suvremeno shvaćanje prirode. *Socijalna ekologija: časopis za ekološku misao i sociološka istraživanja okoline*. <https://hrcak.srce.hr/12498>
- [15] Maršanić, Boričević Vlatka; Paradžik, Ljubica i dr. 2015. Usredotočena svjesnost – mindfulness: primjena u djece i adolescenata. *Socijalna psihijatrija*. <https://hrcak.srce.hr/156970>
- [16] Milić, Mate. 2017. Ku Klux Klan(ovi). *Rostra: časopis studenata povijesti Sveučilišta u Zadru*. <https://hrcak.srce.hr/182145>
- [17] Skuhala Karasman, Ivana. 2005. Problem predestinacije u Eriugeninoj kritici Gottschalka. *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*. <https://hrcak.srce.hr/68065>
- [18] Tomić, Draženko. 2015. Neoskolastičnost filozofskoga voluntarizma Bonifaca Badrova. Filozofska gledišta o ljudskoj volji. *Obnovljeni život: časopis za filozofiju i religijske znanosti*. <https://hrcak.srce.hr/file/215978>

9.3. Kvalifikacijski radovi

- [19] Butler, Shannan. 1997. *Forrest Gump. On the Narrative in a Postmodern World*. Diplomski rad. Georgia. Str. 12-14.

9.4. Internetski izvori

- [20] <https://www.filozofija.org/rjecnik-filozofskih-pojmova/>
(pristupljeno u rujnu 2017)
- [21] <http://2012-transformacijasvijesti.com/metafizika/sudbina-i-slobodna-volja>
(pristupljeno u rujnu 2017)

9.5. Filmografija

- [22] Zemeckis, Robert. 1994. *Forrest Gump*. Filmska drama. Paramount Pictures.

Popis slika

Slika 2.1. Forrest i Jenny usred anti-vijetnamskih demonstracija.....	14
Slika 6.1. Forrest kao Isus Krist sa svojim sljedbenicima.....	28
Slika 6.2. Jukstapozicija Bubbe u Forrestovom naručju s Michelangelovom skulpturom.....	29
Slika 7.1. Scena „Ku Klux Klana”.....	32
Slika 7.2. Promoviranje „Nikeovih” artikala i „Apple” korporacije kroz film.....	33