

Specifičnosti redateljskog rukopisa Darrena Aronofskog

Mitin, Alan

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:122:031936>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-29**



Repository / Repozitorij:

[University North Digital Repository](#)





**Sveučilište
Sjever**

Završni rad br. 26/11/2018

Specifičnosti redateljskog rukopisa Darrena Aronofskog

Alan Mitin, 1077/336

Koprivnica, rujan 2018. godine



Sveučilište Sjever

Odjel za Novinarstvo

Završni rad broj 126_NOV_2018

Specifičnosti redateljskog rukopisa Darrena Aronofskog

Student

Alan Mitin, 1077/336

Mentorica

doc.dr.sc. Iva Rosanda Žigo

Koprivnica, rujan 2018. godine

Predgovor

Bilo mi je zadovoljstvo sudjelovati na predavanjima i aktivnostima koje nudi Sveučilište Sjever. Odlučio sam se za pisanje ovog rada jer smatram kako je poznavanje osnova filmologije neophodno za svakog novinara koji se želi ozbiljno baviti pisanjem filmskih kritika, kao i praćenjem suvremene filmske umjetnosti. Jedino na taj način možemo prenijeti budućem gledatelju pravu istinu o djelu koje namjerava pogledati. Također, hvala svim kolegama na pomoći tijekom studija bez kojih vjerojatno ne bih bio tu gdje sam sada.

Sažetak

U ovom završnom radu predočio sam rezultate istraživanja o specifičnostima redateljske poetike Darrena Aronofskog. Usredotočio sam se na istraživanje biografski podataka kao i na istraživanje različitih stilskih utjecaja koji su utjecali na formiranje filmskoga rukopisa Aronofskoga. Od indie filmova do *blockbustera* proučavao sam poetiku i način snimanja koji je specifičan u njegovim radovima. Kako bih prepoznao stil Darrena Aronofskog s teorijskog sam aspekta proučavao filmske stilove i naratologiju, te se bavio reakcijama publike na njegove filmove. Izdvojio sam filmove kao što su *Hrvač (The Wrestler)*, *Crni labud (Black Swan)* i *Majka (Mother)*. Na tim sam primjerima uočio puno korelacija u karakteristikama likova, osobito između likova prikazanih u filmu *Crni labud* i onih prikazanih u *Hrvaču*.

Ključne riječi: naratologija, filmski stilovi, filmska teorija, scenarij, fabula

Popis korištenih kratica

IMDb- Internet Movie Data base

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Naratologija.....	3
2.1. Suvremena naratologija.....	3
2.2. Kognitivna naratologija.....	5
3. Filmska naratologija kao ključ za razumijevanje filmskoga djela.....	7
3.1. Sintaktička substruktura.....	7
3.2. Semantička substruktura.....	10
4. Filmski stilovi.....	14
4.1. Razumijevanje filmskih stilova.....	14
4.2. Psihološki pristup filmu.....	15
5. Black Swan.....	18
6. The Wrestler.....	22
7. Mother.....	25
8. Zaključak.....	28
9. Literatura.....	30
10. Popis slika.....	32

1. Uvod

Tema završnog rada je razumijevanje filmova Darrena Aronofskog, poznatog američkog redatelja i scenarista. Relativno mali opus od osam filmova u posljednjih dvadesetak godina dovoljno govori kako američki redatelj Darren Aronofsky ozbiljno shvaća svaki novi projekt, nastojeći na njemu poseban i eksperimentalan način doprijeti do komercijalnog tržišta i šireg gledateljstva. Prema IMDb-u filmovi Darrena Aronofskog vrlo su dobro prihvaćeni od strane kritike, ali naposljetku i od strane publike, jer unatoč lošoj zaradi polovine tih naslova, oni uvijek nekako dolaze do kulturnog statusa, makar i u nekom negativnom smislu. U ovom završnom radu pokušao sam pronaći odgovore na sljedeća pitanja: Što je semantička i sintaktička razina filma? Koje metode redatelji koriste kako bi zadržali pozornost publike? Koje je pravo značenje i smisao filma? Što je zapravo filmska naratologija? Zanimalo me što je to posebno u načinu njegova režiranja, te kako uspijeva savladati druge filmske žanrove. Razmotriti ću povezanost između filmova, te simboličnost glavnih likova. Također kritičko mišljenje od iznimne je važnosti tijekom gledanja filma. Proučavajući njegove filmove saznao sam koji je cilj kritičkog mišljenja, te zašto je taj postupak važan. „Kritičkim mišljenjem upravlja mozak, čovjekov kognitivni i emocionalni aparat, iz čega proizlazi nužnost uključivanja kognitivnih znanosti i neuroznanosti, jednako kao što kritičko mišljenje izlazi iz okvira linearnoga logičkog mišljenja, ali ipak uključuje komputacijsko-reprezentacijsko razumijevanje uma. Cilj i smisao kritičkoga mišljenja stoga nije u logici i argumentaciji, nego u propitivanju uvjeta življenja i ostvarivanju ljudske individualnosti“ (Rosanda Žigo 2015: 210). Gledao sam njegove filmove sa znatiželjom jer su uzrok svakojakih reakcija kod publike. Često su mu filmovi nazivani provokativnima ili ekscentričnima, pa sam odlučio proučiti naraciju i poetiku filma. Za primjer sam izdvojio nekoliko njegovih radova koje sam pogledao te u svakom pronašao poruku redatelja. Svaki njegov film ima neke sličnosti s prethodnim i često se dotiče božanske tematike. Cilj ovog rada je istražiti različitosti koje donosi filmska priča, te uočiti alegorijsko značenje, tehniku, stil i način snimanja filmova. Kao primjer redatelja prikazao sam Aronofskog i njegova tri filma: *Majka (Mother)*, *Hrvač (The Wrestler)* i *Crni Labud (Black Swan)*, prvenstveno jer je sklon mijenjaju redateljskih stilova, ali i filmskih žanrova. Podaci o navedenom prikupljeni su iz mnogobrojnih izvora filmske i književne znanosti kao što su Gajo Peleš: *Tumačenje*

romana, Nikica Gilić: Uvod u teoriju filmske priče, Iva Rosanda Žigo: (S)misao kritike te ostalih internetskih recenzija, članaka i stručnih radova

2. Naratologija

Naratologija je znanost o pripovijedanju. Objedinjuje strukturalističku analizu pripovijedanja. Teorijski okvir naratologije kakav se koristi u teoriji književnosti primjenjiv je na proučavanje filmske umjetnosti zbog činjenice da se film temelji na priči baš kao i proza. Zato je vrlo važno utvrditi razliku u tehnici opisivanja. „U naratologiji se na više mjesta može pronaći zapažanje kako je verbalno pripovijedanje moguće i bez upućivanja na prostorne odrednice zbivanja jer je dovoljno istaknuti, primjerice, aktanta i neku radnju, ili čak samu radnju.“ (Gilić 2007: 2) Korijeni naratologije mogu se pronaći u tekstovima Aristotela i Platona. Međutim ova znanost kao samostalna disciplina počela se oblikovati šezdesetih godina dvadesetog stoljeća. Naratologija kao disciplina sastoji se od fundamentalnih principa pripovijedanja, te njegove sposobnosti oblikovanja i prenošenja značenja. Drugim riječima, predmet naratologije je narativ, u smislu svega onoga što prenosi ili prikazuje priču. Priča se određuje kao niz događaja koji uključuju likove. Likovi su sastavni dio tih događaja, te su oni zapravo pokretači istih. Oni su ti koji su vršitelji radnje, žrtve, oni koji imaju korist ili su pod utjecajem odigranog. Narativ priče se određuje iz tri perspektive: objekta tj. događaja o kojem se govori, procesa, implementiranog pripovjedačem, i sintaktički, koji obuhvaća prve dvije perspektive.

2.1. Suvremena naratologija

„Suvremena naratologija razgranata je u brojne analitičke, metodološki heterogene i često pragmatične modele orijentirane prije svega na kontekst, a ne (kao klasična naratologija) na samu pripovijest i uvriježeno se određuje pojmom postklasična ili nove naratologije. U formalnom su smislu postklasična i nove naratologije u znanost o književnosti uvedene devedesetih godina dvadesetog stoljeća, međutim obilježja novog smjera javila su se već početkom osamdesetih.“ (Kluiser Andrić 2017: 1-10) Danas postoje različiti pravci postklasične i novih naratologija te ih je moguće zapaziti pod velikim brojem naziva: kognitivna naratologija, retorička naratologija, psihometrijska naratologija, prirodna naratologija, neprirodna, feministička, pravna, rodna, *queer*, postmodernistička naratologija, kulturalna naratologija, etička, politička, postkolonijalna, psihoanalitička, historiografska ili povijesna, naratologija mogućih svjetova, odnosno, *cyber* naratologija i mnoge druge.

2.2. Kognitivna naratologija

„Kognitivna naratologija istodobno je odvjetak kognitivne znanosti kao interdisciplinarnog i multidisciplinarnog područja što se tiče prvenstveno istraživanja računalnih znanosti, posebno umjetne inteligencije, biologije, neuroznanosti, ali i društvenih i humanističkih disciplina među kojima su psihologija, lingvistika, filozofija, antropologija, sociologija pa i književna teorija. Korijeni kognitivne znanosti sežu u istraživanja teorije uma utemeljene na računalnim procesima iz pedesetih godina dvadesetog stoljeća da bi se kao zasebna znanost etablirala dvadesetak godina kasnije kroz istraživanja različitih mentalnih stanja, pritom usmjerena na odnos ljudske svijesti i ishode spoznajnih procesa u kulturi što ih čine jezične i druge simboličke tvorevine. Uslijed razvoja interesa prema kognitivnim fenomenima (percepcija, zaključivanje, mišljenje, emocije, jezik i drugo) šire se područja uključenih znanstvenih disciplina do te mjere da se govori o kognitivističkom obratu u znanosti i razvoju jednog od njezinih odvjetaka – kognitivne poetike.“ (Kluiser Andrić 2017: 1-10) Pojam kognitivna poetika odnosi se na novouspostavljeni okvir koji u suradnji s neuroznanstvenim uvidima jezik promatra kao funkcionalni izdanak spoznajnoga procesa, što uključuje njegovu književnu i svakodnevnu uporabu, ali i kulturno uvjetovane osobitosti. Kognitivna istraživanja u književnoj znanosti u najširem se smislu mogu opisati kao analiza književnih tekstova usmjerena prvenstveno na um i procese mišljenja, uključujući kulturne dosege i odnos pojedinca ili zajednice spram emocija, a samu suradnju između kognitivne znanosti i istraživanja književnosti moguće je pratiti u posljednja gotovo četiri desetljeća. Tako i u filmu, kognitivna poetika usmjerena je na procese razmišljanja publike, njihovom zaključivanju i emocijama. „Uzimajući u tom smislu studiju Georgea Lakoffa i Marka Johnsona „*Metafore koje život znače*“ iz 1980. godine kao ključnu za ostvarivanje užega uzajamnoga povezivanja i koordinirane interdisciplinarne suradnje, da bi se kognitivni studiji kao zasebna grana književne teorije institucionalizirali u raspravi na „*Conference of the Modern Language Association*“ u SAD-u 1998. godine.“ (Kluiser Andrić 2017: 1-10) Kognitivna lingvistika u skladu s tim daje ključan poticaj razvoju kognitivne poetike. Prvi korak u smjeru uključivanja iskustvenoga konteksta u kognitivnu naratologiju jest upravo kroz teoriju sheme. „Sheme su kognitivne strukture koje predstavljaju općenito znanje, odnosno strukture što ne sadrže informacije o pojedinim tijelima, slučajevima ili događajima, već radije o svom općem obliku.“ (<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/schemata>) Budući da su u pripovijesti

pojediniosti često izostavljene, recipijent se koristi shemama da bi nadoknadio te praznine. „Pojam sheme često se upotrebljava paralelno s pojmom okvir, pri čemu se referira na prikaz znanja relativno statičnih objekata i odnosa, nasuprot reprezentaciji dinamičnih, temporalnih procesa ili scenarija. Shodno tomu, scenariji proizvode očekivanja o tome kako će se određeni slijed događaja odvijati, dok sheme stvaraju očekivanja o mogućem načinu strukturiranja domene iskustva u određenom trenutku u vremenu. Kao prethodnika takvog tipa mišljenja, Herman (1997) navodi teze Dennisa Mercadala za kojega je scenarij opis očekivanoga načina na koji će se slijed događaja razvijati ili razmotati.“ (Kluiser Andrić 2017: 1-10) Scenarij je sličan okviru u smislu da predstavlja skup različitih očekivanja. Okvir se razlikuje od scenarija u smislu da odražava samo jednu točku u vremenu, dok scenarij prezentira događanje u vremenskom slijedu. Shema je pak termin rabljen u psihologiji, i referira se na memorijski uzorak koji ljudi upotrebljavaju za interpretaciju trenutačnih iskustava.



Slika 2.1 Naratologija

(<https://mordusditalie.com/wp-content/uploads/2017/09/oser-parler-en-italien.jpg>)

„Kao primjer međuodnosa tih koncepata može poslužiti odlazak u pub u Velikoj Britaniji, što navodi Stockwel (usp. Stockwel 2002 i 2007). Scenarij puba sastoji se od elemenata poput šanka, ljudi što stoje za šankom ili stolovima, piva, boca, čaša i drugog. Taj se scenarij sastoji i od određenih procedura koje se rabe za naručivanje pića, tako je u slučaju puba u Britaniji karakteristično naručiti piće za šankom i odmah ga platiti. Procedura se

sastoji od iskaza karakterističnih za naručivanje, od mjesta na koje se može sjesti i ponašanja koje priliči takvom scenariju. Scenariji se luče iz iskustva i ako osoba odluči posjetiti novi pub aktivirat će poznati scenarij, te znati točno što se očekuje i što može činiti i očekivati u danoj situaciji. Scenarij je prema tome sociokulturni mentalni protokol za snalaženje u situacijama. Na primjer, francuska ili belgijska obitelj zbog greške u primjeni scenarija može čekati za stolom u pubu da ih konobar posluži, ukoliko ranije nisu imale iskustva s britanskim pubovima. Bez saznanja o tome što određeni scenarij uključuje te primjenjujući svoj scenarij za slične prilike, dakle scenarij koji uključuje konobare i posluživanje za stolom, kao i plaćanje netom prije odlaska, umjesto za šankom pri naručivanju, pojedinac se može naći u neugodnoj situaciji. Scenarij odlaska u pub predstavlja situacijski scenarij (*situational scripts*), koji se rabi pri uobičajenim iskustvenim događajima poput odlaska u restoran, na vlak, rođendansku zabavu ili rad u vrtu.“ (Kluiser Andrić 2017: 1-10) Situacijski scenarije često je moguće primijetiti i u filmovima gdje se koriste upravo situacije iz stvarnoga života. Primjer jednog situacijskog scenarija je u filmu *Inglorious bastards*, redatelja Quentina Tarantina gdje britanski vojnik, prerušen u njemačkog oficira, u restoranu podiže kriva tri prsta. Tom gestom on se odaje da nije Nijemac, jer oni ne koriste takvu gestikulaciju kod naručivanja pića. „Kao drugi model, može se govoriti o osobnom scenariju (*personal scripts*), što se odnosi na znanje o tome kako biti suprug, supruga, kako se obratiti nepoznatoj osobi i slično. Naposljetku tu su i instrumentalni scenariji (*instrumental scripts*) koje rabimo, na primjer pri uključivanju računala, paljenju vatre, čitanju i slično.“ (Kluiser Andrić 2017: 1-10) Riječju, scenariji uključuju ranije planove, a planovi se odnose na uopćene konceptualne procedure poput. na primjer druženja, a što prelaskom u rutinu postaje scenarij. Ono što kognitivna naratologija nastoji objasniti jest na kojim se psihološkim mehanizmima temelje pojedine filmske konfiguracije koje su zbog toga i često primijenjene u konvencionalnim filmovima, transkulturno raširene, te lako razumljive.

3. Filmska naratologija kao ključ za razumijevanje filmskoga djela

Film i knjiga su mediji koji se sastoje od različitih aspekata složenih u cjelinu. Da bi bio potpun film mora sadržavati likove, scenarij, glumce, fabulu, redatelja, producenta i konkretno značenje. Fabula je način na koji su raspoređeni događaji i najbitniji je dio neke priče. Naime nije svejedno kojim se redoslijedom ti događaji odvijaju. Oni ne moraju biti poredani kronološkim redom, odnosno biti poredani prema vremenu zbivanja. Stoga termin fabula označava niz i raspored događaja, a ne samo njihov kronološki poredak. Uz fabulu, koja pripada sintaktičkoj razini, postoji i semantička razina priče. Semantička razina nam objašnjava samo značenje, dok sintaktička razina govori o tehnici, stilu i načinu snimanja filma.

3.1 Sintaktička substruktura

Gajo Peleš o pripovjednim tehnikama piše sljedeće: „Iako su pripovjedač i fabula konstitutivni elementi forme izraza svakog pripovjednog teksta, oni nisu i jedini. Da bi se načinila pisana priča, neophodni su i drugi načini, od kojih su neki svojstveni samo pripovjednom tekstu. „Supstanciji izraza“ pripada niz uvjetno ih imenujemo, pripovjednih tehnika koje nalazimo i u drugim, ne samo pripovjednim, vrstama. Tako monolog i dijalog kao supstancije izraza možemo naći i u drami, a opis u poetskim i nekim drugim tekstovima. Međutim unutarnji monolog bilo bi ono iskazno sredstvo koje je karakteristično za književni pripovjedni tekst. Njegova je uporaba na drugim stranama umjetna, kao što je to slučaj kad se riječi „misli“ nekog dramskog lica prenose na mehanički način, reproducirane kao monolog s magnetofonske vrpce.“ (Peleš 1999: 99) U filmu se često koristi monolog ali upravo kako nam Peleš objašnjava. Gledatelji ne mogu vidjeti pripovjedača već ga čuju kao glas u

pozadini. Darren Aronofsky¹ u svojim filmovima koristi tehnike dijaloga i unutarnjeg monologa kako bi gledateljima omogućio dublje razumijevanje likova.



Slika 3.1 Aronofsky u mladosti

<http://cdn.collider.com/wp-content/uploads/Darren-Aronofsky-image-3.jpg>

Uz monolog i dijalog opis je također bitna značajka filma. Opis u filmu je zapravo uvod tj. početak u kojem se gledatelja uvodi u radnju filma predstavljanjem likova, mjesta i vremena radnje. „Zato je pogodan za predstavljanje stanja i situacije. Opis zaustavlja radnju da bi je dopunio novim podacima i zapravo povećao fabularnu tenziju. Stoga je pogrešno kad se u novijim teorijama pričanja govori o opisu kao o ne baš neophodnom dijelu teksta. Neki idu tako daleko da tvrde kako se opisi mogu izostaviti, a da radnja ne bi ništa izgubila. Međutim opis je funkcionalni dio teksta koji je zapravo implicitan samoj radnji.“ (Peleš 1999: 101) Odnosno radnja ne bi mogla biti izvedena na isti način bez da opisom nije predstavljeno okruženje. Opisom se objašnjava da nešto postoji, a ne zašto je to tako. Aronofsky gledatelja na početku filma ubacuje u samo središte zbivanja što ponekad zna biti zbunjujuće. Često njegov prostorno-vremenski okvir zna biti neodređen, ali to nerijetko dovodi do napetosti u radnji. Također, važno je odvojiti opis od komentara. „Svako upletanje nekog određenijeg

¹ Rođen je u Brooklynu, u gradu New York, SAD. Američki je redatelj poznat po svojim nekonvencionalnim filmovima. Aronofsky je pohađao Sveučilište Harvard gdje je studirao režiju i socijalnu antropologiju na kojem je diplomirao 1991. godine. Dobitnik je brojnih nagrada za režiju.

stava, ideologema, koje vodi prema različitim vidovima raščlambe onoga što je u romanu predstavljeno - bio bi komentar. Komentar uključuje interpretaciju, prosudbu i generalizaciju.“ (Peleš 1999: 104) Kod svih redatelja, a tako i Aronofskog, možemo uočiti da ostavljaju utiske, stavove ili mišljenja u svojim djelima. Film može sadržavati različita narječja i jezike specifične za mjesto i vrijeme radnje. Za primjer sam uzeo film *Crni Labud* (*Black Swan*). U tom filmu Thomas Leroy, kojeg utjelovljuje francuski glumac Vincent Cassel, ima francuski naglasak kako bi gledatelji dobili dojam stranog učitelja baleta kojeg (većinom) Amerikanci prepoznaju kao profesionalca, bespriješkornog u svojem poslu, te zbog toga također dobivaju dojam autentičnosti i profinjenosti. „Uklapanje različitih verbalnih iskaza mora imati učinak na cjelokupnu organizaciju teksta, pa i na njegovu semantiku. Nije naravno svejedno kojim se jezikom služi pripovjedač i pojedini lik. Nužno je stoga da se pri opisu sintaktičke postave romana zadržimo i na osobitostima pojedinog načina iskazivanja. Uzima se neki tip osobnog govora, idioma, kako bi se i njime konstruirao lik. Pripovjedačev diskurs također uvijek ima posebne jezične vrijednosti po kojima se daje razgraničiti od jezika njegovih likova. Sveukupnost jezičnih, stilskih i leksičkih osobitosti zove se – naracija. Iako je taj termin opterećen i drugim značenjima, ovdje bi on ponajprije bio usmjeren na označavanje jezičnih karakteristika priče.“ (Peleš 1999: 116)

3.2 Semantička substruktura

Poanta gledanja filmova je zapravo otkrivanje nekog novog značenja. Jedan od problema u gledanju je kako odrediti značenje odgledanog filma. Peleš u svojoj knjizi *Tumačenje romana* (1999.) ističe kako su interpretatori, posebno u proučavanju priča iz usmene književnosti, nastojali izdvojiti određene značenjske cjeline, kako bi ih mogli uspoređivati. Isto tako znamo da se u usmenim pričama nađu iste teme na različitim stranama svijeta. Tako su postavljene dvije osnovne značenjske kategorije – tema i motiv. Tema bi bila sveobuhvatnija i sastojala se od više motiva. Motiv bi bio manja značenjska jedinica, koja se ne može na različite načine vezati u veće cjeline za razliku od teme. Tema bi, primjerice mogla biti „neuzvrćena ljubav“, a motivi bi bili „nesretno zaljubljen mladić“ i „ravnodušna djevojka“. Iako su ove jedinice pomalo grubo postavljene može se prepoznati njihov odnos.

Ovakva podjela pokazala se korisnom zato što se je semantički potencijal teksta mogao ostvariti kao određeno ili uspostavljeno značenje i, drugo, što se je donekle razgraničila jednostavna naspram složenoj značenjskoj jedinici. Kombiniranjem motiva ili manje značenjskih jedinica mogu se izlučiti teme ili složene značenjske jedinice. Tako na primjer u filmu *Hrvač (The Wrestler)* ne saznajemo na početku čime se zapravo Randy bavi. Već putem motiva (namještanje mečeva, prijateljski odnos boraca, namjerno izazivanje krvarenja) počinjemo shvaćati da on nije pravi boksač već američki hrvač. Film kao medij je semantički neiscrpan, odnosno omogućuje stalno stvaranje novih značenja. Jedan film možemo shvatiti na dva različita načina, a da niti jedan ne bude pogrešan. Gledateljeva je funkcija da stalno iznova odgoneta semantički potencijal filmova. „Semantička se dimenzija pojavljuje kao potencija, a ne kao realizacija. To je ona značajka teksta kao znaka koja se pruža kao mogućnost da se ostvari, ali može ostati i kao nerealizirano svojstvo teksta. Mi možemo reći da je „Pariz“ u nekom romanu semantička jedinica teksta, ali taj pripovjedni toponim može ostati u našem čitanju neuspostavljen.“ (Peleš 1999: 146) Slično je i u filmu. Ako je redatelj imao neku viziju to ne znači da će publika shvatiti tu istu poruku. Za primjer mogu uzeti najnoviji film Darrena Aronofskog *Majka (Mother)*. Redatelj je očito prikaz Stvaranja zamislio puno drugačije, jer je publika film doživjela kao nespretan pokušaj interpretacije Božjeg bijesa. Nerijetko se događa da gledatelji počinju oponašati svoje idole u filmu, odnosno ponašanje nestvarnog lika primjenjuju u stvarnom životu. „Ta kategorija „idolatrije“ ne bi, prema postavljenoj granici pojma „značenje“ kao značajke koja je sadržana u tekstu, upućivala na određenja koja nalazimo u priči, nego je prenesena iz nekog teoretskog ili znanstvenog sustava i iskorištena da bi se njome označila ne samo romaneskna pojedinačnost nego i kakva tipska situacija, stanje, događaj, osobnost itd. u stvarnome, posebno čitateljevu, svijetu. Takvom uporabom književnih značenja dobivamo novu semantičku vrijednost, koju možemo nazvati smislom ili smisaonom razinom našeg govora ili interpretacije romana i drugih pripovjednih oblika.“ (Peleš 1999: 152)

4. Filmski stilovi

Filmski stil do određene granice korespondira sa semantičkom razinom, te je zbog osobitosti načina snimanja ujedno i dijelom sintaktičke razine. Dakle, to je odrednica koja istodobno funkcionira na objema razinama i zato je posebno interesantna. Kako bismo prepoznali različite stilove režiranja, među kojima i onaj Darrena Aronofskog, moramo prvo proučiti što je to filmski stil. „Danas je često stajalište u filmskoj literaturi stajalište da su tradicionalni režiseri manipulirali gledateljem. Manipulirali, između ostalog, time što su mu precizno usmjeravali pažnju i vodili je kroz film, ne dopuštajući mu da je sam usmjeri i rasporedi.“ (Turković 2012: 30) To se posebno isticalo u hollywoodskim filmovima gdje su redatelji gledateljima usmjeravali i vodili pažnju. Nastojali su da objekt u centru pažnje bude u kontrastnim bojama u odnosu na okolinu, te da u kadru bude samo jedan centar pažnje kako bi potpuno zaokupili pozornost gledatelja.

4.1. Razumijevanje filmskih stilova

Krunoslav Lučić u svom radu „*Kognitivni temelji razumijevanja filmskog stila*“ objašnjava nam pitanje spoznaje i gledateljeva odnosa prema filmskome prikazu od ranih faza filmske teorije. „Iako bi se uslijed utjecaja kognitivnih znanosti na filmologiju 1980-ih moglo činiti kako je razumijevanje filma i s njim povezanih pitanja spoznaje, percepcije, emocija, zaključivanja relativno nov fenomen, ipak su ti problemi pratili proučavanje filma i mnogo ranije. Primjerice, usprkos ‘tekstualističkoj’ orijentaciji koja je pratila semiotički pristup filmu i u kojoj je početak i završetak takvog tipa istraživanja uvijek bio sâm film, tj. njegov zatvoreni audiovizualni materijal, francuski je filmolog Christian Metz (1975: 58) početkom 1970-ih jasno istaknuo kako je zadaća istraživača/semiologa „da razumije još i to kako je film shvaćen: put koji je ‘paralelan’ s putem gledatelja“. Odnosno, njegova je želja razumjeti i objasniti kako i na temelju čega gledatelj može razumjeti film. No, težnja k razumijevanju gledateljeva odnosa prema filmu, i to ovaj put iz psihološke perspektive, datira u najmanju ruku još od njemačkog psihologa Huga Münsterberga 1916. godine za kojega je film bio nov, neistražen i poticajan fenomen za proučavanje ljudskih psihičkih procesa. A na sličnim je psihološkim osnovama i Rudolf Arnheim 1930-ih pokušao izgraditi vlastitu teoriju razumijevanja filmske umjetnosti. Isticanje važnosti psihičkih procesa prilikom stvaranja i

gledanja filma bilo je i središnjim mjestom ruskih redatelja Ljeva Kulješova, Vsevoloda Pudovkina i Sergeja Ejzenštejna, iako s različitim pristupima i različitim naglascima. Međutim, pristup koji se izričito okrenuo pitanjima spoznaje filma prvenstveno se razvio 1980-ih pod utjecajem kognitivnih znanosti i specifično, spoznaja iz kognitivne psihologije te kao svojevrsan odgovor na učestala objašnjenja gledateljevih pretpostavljenih aktivnosti iz već spomenute semiotičke, a napose psihoanalitičke perspektive 1970-ih. U tom smislu, a za razliku od dosta raširenog psihoanalitičkog okvira, kognitivna je teorija filma nastojala objasniti standardno gledateljevo (mentalno) ponašanje u susretu s filmskim materijalom, pretpostavljajući kako je gledanje u temelju vođeno zadanim kognitivnim sposobnostima zajedničkim svim ljudima te kako je gledanje prvotno racionalna, aktivna djelatnost, a tek potom tip svojevrsne patologije, poput skopofilije ili narcizma.“ (Lučić 2017: 1892-1895) Svi suvremeni redatelji pronašli su način kako proširiti strategije za disperziju pažnje. Razbijali su fabularnu povezanost i napetost u filmovima kako gledatelji ne bi bili usredotočeni samo na jednu točku. „Američki filmolog kognitivističke provenijencije David Bordwell (1999: 7) u svojem programskom tekstu „Argumenti u prilog kognitivizma“ 1989., kognitivna teorija se „zanimava za normalno i uspješno djelovanje“. Iste teze Bordwell je formulirao i četiri godine ranije ističući kako ne postoji razlog pribjegavati psihoanalitičkim objašnjenjima za mentalne aktivnosti (poput orijentacije u prostoru ili prepoznavanja objekata u filmu) koje se mogu razumjeti na drugim osnovama, misleći, naravno, na one kognitivističke.“ (Lučić 2017: 1892-1895) Slično se odnosi i na razumijevanje emocija u filmu i njihova aktiviranja kod gledatelja gdje Bordwell smatra kako je uvjet izazivanja emocija kod gledatelja adekvatno prepoznavanje i razumijevanje mnogo jednostavnijih stvari, poput slijeda događaja, djelovanja i motivacije likova, te filmskoga prostora. Emocije su također izazvane adekvatnom glazbom. Scene plesa u Crnom Labudu (*Black Swan*) ne bi bile tako emotivne i očaravajuće bez glazbene podloge. Prema Lučiću (2017) filmski stil podrazumijeva sustavnu i istaknutu uporabu tehnika filmskog medija u nekom filmu. Stil je zapravo tekstura filmskih slika i zvukova, te je posljedica redateljeva izbora u određenim povijesnim okolnostima. Također, iz druge perspektive filmski stil može obuhvaćati mnoge druge stvari među kojima su stil naracije, filmski prostor, vrijeme, kauzalnost, likovi, događaji, teme i motivi kao odrednice stila. Filmski stilovi se kroz povijesna razdoblja mijenjaju, te smo zbog napretka u tehnologiji stalno u mogućnosti otkrivati nove načine snimanja, koji u prošlosti nisu bili mogući.



Slika 4.1 Redatelj

(<http://www.ziher.hr/wp-content/uploads/2017/05/godard.jpg>)

O filmskom stilu možemo govoriti svaki put kada određenu filmsku osobinu povežemo s nečim, tj. učinimo je dijelom nekog šireg izričaja, npr. ukoliko je neka filmska izvedba dijelom ponovljivog obrasca realizacije audiovizualnog materijala u nekom povijesnom razdoblju, filmskoj školi, kod skupine autora, jednog autora, jednog filma ili nekog njegovog dijela. Vezu stila i različitih gledateljevih (mentalnih) aktivnosti koje su njime pobudene istaknuo je i Bordwell (2005: 26) uočavajući kako „koliko god gledatelja zaokupili zaplet ili žanr, tema ili tematske implikacije, tekstura filmskog iskustva središnje ovisi o pokretnim slikama i zvuku koji ih prati. Publika pristupa priči ili temi jedino putem tog tkanja senzornoga materijala“, odnosno, „Iako su gledatelji toga možda posve nesvjesni, stil u svakom trenutku oblikuje njihovo iskustvo.“ (Lučić 2017: 1892-1895) Dakle autori nam govore da zapravo filmski stil, tj. način režiranja ili predstavljanja filma utječe na gledateljevu percepciju istog. Publici će film nekada biti puno zanimljiviji ako ima odlične akcijske scene i prije će primijetiti scene eksplozije i auto-potjera nego samu temu filma. Aronofsky kroz svoje filmove utječe na emocije gledatelja, provodeći ih kroz puno uzbuđenja i razočaranja.

Lučić u svom radu *Kognitivni temelji razumijevanja filmskoga stila* (2017) objašnjava da na području šireg poimanja filmskog stila, kada sagledavamo konfiguraciju cjelokupne narativne strukture filma i njezine komponente niže razine općenitosti, poput lika, motiva, povezivanja događaja, ambijenta i slično, klasični će filmovi u načelu i dalje imati neku kognitivnu osnovu kako bi bili dostupniji i razumljiviji gledatelju. To se prvenstveno odnosi na organizaciju priče po načelu tzv. kanonskog narativnog formata gdje će gledatelji čak i priče značajno devijantne vremenske ili kauzalne strukture nastojati reducirati na ovu konvencionalnu shemu koja se sastoji od početnog stanja uvođenjem lika i okoliša, narušavanja tog stanja, nastojanja lika da razriješi postavljeni problem u kojem se našao te konačnog razrješenja postavljenog problema. Kanonski narativni format je vrlo popularan u filmskoj industriji jer omogućava lako manipuliranje gledateljevima emocijama tijekom razvoja filmske priče. Takav način omogućava gledateljevu identifikaciju s likovima i situacijama u kojima se nalaze.

4.2. Psihološki pristup filmu

„Jedan od najranijih primjera psihološkog pristupa filmu svakako je onaj njemačko-američkog psihologa Huga Münsterberga (1970) koji je u svojoj knjizi *The Photoplay: A Psychological Study* (1916) problemu percepcije i razumijevanja filma pristupio upravo iz te perspektive. Münsterberg je u svojoj kratkoj studiji dotaknuo mnoge probleme vezane za razumijevanje filma, ali osnovni je postulat njegove teorije bilo stajalište kako se filmski prikaz u svojoj medijskoj specifičnosti u načelu podudara s ključnim mentalnim procesima koje promatrač primjenjuje i posjeduje u izvanfilmskom iskustvu.“ (Lučić 2017: 1893-1895) Odnosno, mentalni procesi poput percepcije pokreta, dubine, aktivacije različitih tipova pažnje, pamćenja, imaginacije ili emocija imaju svoje ekvivalente u filmskome prikazu. Tako je, primjerice, uporaba retrospekcije zapravo čin prisjećanja ili pamćenja, a uporaba krupnog plana ustvari objektivizacija mentalnog čina usmjerenja pozornosti. Aronofsky koristi krupni plan u filmu *Crni labud* (*Black Swan*) kako bih ukazao gledateljima promjene na licu glavnih likova, tako npr. kada vidimo lice Nine preobražene u crnog labuda obuzme nas sav njen bijes, mržnja i strah

„Münsterberg je različito tretirao dva mentalna procesa prilikom gledanja filma, u jednom slučaju pripisujući gledatelju aktivnu, konstruktivnu ulogu u percepciji pokreta i dubine u filmu (koje u njemu objektivno ne postoje, već su rezultat gledateljeve mentalne aktivnosti), a u drugom pasivnu ulogu u aktivaciji mentalnog čina pažnje gdje film uporabom npr. pokreta kamere ili krupnim planom gledatelju daje supstitut tog procesa. Nadalje, Carroll je uočio kako teško da bismo krupni plan mogli smatrati ekvivalentom usmjerene pažnje budući da on uključuje promjenu veličine, dok bi primjerenija analogija bila uporaba maske ili drugih optičkih sredstava za sužavanje promatračke, a onda i mentalne perspektive (što je ključni sastojak usmjerene pažnje). S druge strane, iz Carrollove je pozicije sama analogija teorijski neinformativna jer se uporabom manje poznatog fenomena (načina kako funkcionira ljudski um) nastoji objasniti jednostavniji i dostupniji fenomen, a to je film. Prihvatljivija bi opcija u tom slučaju bila obrnuta, kao kada neuroznanstvenici nastoje objasniti funkcioniranje uma pozivanjem na analogiju s računalom.“ (Lučić 2017: 1892-1895) Današnji redatelji suočavaju se sa pasivnom publikom pa moraju koristiti određene pokrete kamere i krupni plan kako bi pasivnom gledatelju usmjerili pažnju na ono što je bitno. Aronofsky često koristi krupni plan ali ne samo kako bi usmjerio pažnju gledatelja, već kako bi ukazao na bitnost emocija likova. Krunoslav Lučić također nam u *Kognitivnim temeljima razumijevanja filmskog stila* (2017) objašnjava još jedan važan fenomen vezan za percepciju filma. To je gotovo opsesivno spominjanje tromosti oka/perzistencije vida kao objašnjenja za percepciju (kontinuiteta) pokreta na filmu (koji se sastoji od niza statičnih sličica, odnosno faza pokreta). Isticanje tog pogrešnog objašnjenja, kojega su još 1978. osporili Anderson i Fisher, ali koje je nastavilo kolati filmskim udžbenicima i u 21. stoljeću, doprinosi tezi kako su psihološka pitanja itekako bila važna proučavateljima filma i kako je gledatelj oduvijek bio važno mjesto razumijevanja filmskoga medija i umjetnosti. Unutar istih psiholoških okvira, ali iz nešto drukčije pozicije, i drugi je njemačko-američki autor nastojao objasniti oblikovnu narav filma i pozicionirati ga uz druge umjetničke, do tada etablirane forme. Riječ je o klasiku filmske teorije, Rudolfu Arnheimu (1962) koji je iz perspektive *gestalt* psihologije pokušao razumjeti umjetnička načela stvaranja filma te im naći psihološku osnovu. No, za razliku od Münsterberga, Arnheimov je središnji i isključivi cilj bilo dokazivanje kako film jest umjetnost pritom polazeći od glavnih načela *gestalt* teorije o oblikovnoj naravi ljudske percepcije. U tom smislu on je izdvojio niz čimbenika koji doprinose razlikovanju čovjekove osjetilne percepcije i načina na koje su osjetilno dostupni podaci prezentirani u filmu. Jedan od tih čimbenika bilo je tzv. „odsustvo prostorno-vremenskog kontinuiteta“ otjelovljeno u filmskom postupku montaže. „Usprkos tako radikalnoj razlici koja može postojati između

opažaja prostorno-vremenskog sklopa u stvarnosti i skokovite naravi montažne prezentacije prostora i vremena u filmu, iz *gestalt* je perspektive potpuno shvatljivo zbog čega je gledatelj sposoban takve isječke filmskoga iskustva razumjeti kao cjelovite i povezane, odnosno, na koji način mu vlastiti kognitivni aparat omogućuje sklapanje cjeline prostora i kontinuiteta vremena u smisleni slijed slika.“ (Lučić 2017: 1892-1895)



Slika 4.2 Reakcije gledatelja

(http://www.ucilisterab.hr/lib/plugins/thumb.php?src=http://www.ucilisterab.hr/upload_data/site_photos/37373968_2025618154129102_6522944420742955008_n.jpg&w=890&h=350&z=1)

U međuratnom razdoblju snažan naglasak na manipulaciju filmskom građom, gledateljevim emocionalnim i drugim reakcijama stavljali autori tzv. sovjetske montažne škole poput Kulješova, Pudovkina ili Ejzenštejna. Tako je Kulješov, osim eksperimentalnog rada na reakcijama gledatelja koje ovise o specifičnom redoslijedu i kontekstu montažnoga sklopa, svoje uvide o konstruktivnoj prirodi montaže zasnovao upravo na proučavanju neposrednih, stvarnih reakcija gledatelja u kinima, i to onim nižeg socijalnog statusa. Ili kako

primjećuje Kulješov (1978: 147), „Počeli smo obilaziti kina i posmatrati koji i kako napravljeni filmovi najviše djeluju na gledatelja, to jest kojim bismo filmovima, kakvom metodom napravljenim filmovima mogli zaokupiti gledatelja i da, u skladu sa tim, onim što smo zamislili i što mu želimo pokazati utječemo na njegovu svijest onako kako želimo.“ Pritom je Kulješov uočio kako najsnažniji dojam na gledatelja ostavljaju američki filmovi gdje se kadrovi smjenjuju relativno brzo, a postupak razlaganja scene izveden je poštivanjem načela ekonomičnosti izlaganja, tj. izdvajanjem samo onih informacija relevantnih za razumijevanje priče. Zato američki redatelji u svojim filmovima pokušavaju što više istaknuti protagonista i antagonista, kako bi gledatelji odmah na početku znali s kojim će se likom poistovjetiti. „Sličnih je stavova bio i njegov učenik Vsevolod Pudovkin koji je kao glavnu funkciju kamere u rukama redatelja naveo navođenje gledateljeve pažnje na ključne sastojke prizora. Za razliku od nešto suzdržanijeg Kulješova po tom pitanju, Pudovkin je bio vrlo eksplicitan oko razloga lakoće razumijevanja nekog tipično izvedenog filmskog prizora. Razlog se nalazio u djelomičnoj podudarnosti načina na koji se snalazimo u svakodnevicu i načina, npr., uvođenja gledatelja u novi filmski prostor. Jedina razlika između tih procedura očitovala se u pojednostavljenoj verziji koju nudi filmski prikaz izostavljajući kao nepotrebne međufaze između ključnih dijelova našeg promatračkog interesa. Govoreći o konstrukciji jedne tipične filmske scene Pudovkin ističe kako je cilj njenog montažnog razlaganja „da reljefno pokaže razvoj scene, usmjeravajući pažnju gledatelja čas na jedan čas na drugi pojedinačni moment. Objektiv kamere zamjenjuje pogled promatrača, a okretanje kamere čas prema jednom, čas prema drugom čovjeku, čas na jedan, čas na drugi detalj, mora se pokoravati istoj potrebi kao i skretanje promatračevog pogleda“, zaključujući kako redosljed montažnih dijelova „ne može biti bilo kakav, već mora odgovarati *prirodnom* prenošenju pažnje zamišljenog promatrača.“ (Lučić 2017: 1892-1895)

5. Black Swan

Film *Crni Labud* (*Black Swan*) sadrži mnogo sličnosti sa prijašnjim filmom Darrena Aronofskog *Hrvač* (*The Wrestler*). Centrira se oko opsesije i fizičkog pakla jednog lika, koji ulaže cijelo svoje tijelo i duh u neku nedovoljno cijenjenu fizičku umjetnost. *Crni Labud* (*Black Swan*) se zapravo može smatrati modernom adaptacijom Labuđeg jezera, ali sa malo mračnijim pristupom. Lik Nine koji se pretvara u crnog labuda je oslobađanje njene unutarnje moći tj. dobivanje samopouzdanja. Također jedan bitan lajtmotiv u filmu su njene oči. U trenucima kada je Nina bijeli labud u očima se vidi strah i nesigurnost, ali kada se pretvori u crnog labuda oči se ispunjavaju krvlju i odmah uočavamo kako heroína dobiva snagu i samopouzdanje. „U trenutku u kojem se odvija transformacija u labuda ona više nije ovozemaljsko biće, nego se uzdiže prema nebeskom.“ (Rosanda Žigo i Tkalec 2016: 304)



Slika 5.1 Balerina

(<http://www.altfg.com/film/wp-content/uploads/images/2011/02/black-swan-natalie-portman-ballerina.jpg>)

Kako bi uvidjeli samu srž filma moramo znati njegovu fabulu. Matea Rebrović je najbolje ukratko opisala radnju filma:

Radnja je možda predvidljiva i poznata no to je ne čini ništa manje vrijednom. Nina Sayers (Natalie Portman) je profesionalna plesačica baleta. U mnoštvu kolegica, ona je plesačica koja se ničim ne ističe. Svi imaju samo jedan san i samo jedan cilj – dobiti glavnu ulogu u vrhunskoj produkciji. Prilika im se pruži kada redatelj, producent, učitelj i glavna faca Thomas Leroy (Vincent Cassel) za otvaranje nove sezone odluči zamijeniti primabalerinu Beth MacIntyre (Winona Ryder) jer je poznata, stara i dosadno savršena (što jedna nije dobro podnijela pa je prolupala i pokušala počinuti samoubojstvo). Beth se provlači kroz film u par scena jer Nina u njoj vidi uzor i savršenstvo kakvo i sama želi postići. Leroy odluči otvoriti sezonu sa najpoznatijom produkcijom Labuđe jezero, no na malo maštovitiji način. Glavni zadatak mu je pronaći plesačicu koja će moći utjeloviti nježnog i nevinog Bijelog labuda, ali i kontrastnog senzualnog Crnog labuda. Leroy na probi odabire određen broj plesačica koje će moći pristupiti audiciji. Kako se audicija približava, slabašna Nina dobiva podršku svoje majke, bivše plesačice. Kažem “slabašna” Nina, jer je lik nadasve jadan. Nina je djevojka koja živi sa svojom majkom koja je posve kontrolira. Socijalni život je nepostojeći, njena osobnost je ravna nuli. I naravno, na audiciji joj genijalni Leroy kaže kako je savršena za ulogu Bijelog labuda, ali da mu treba plesačica koja može utjeloviti i Crnog labuda, a od takve snage kod Nine nema ni S. Potištena Nina sljedeći dan dolazi Leroyu u ured, doslovno u suzama moliti za ulogu. Leroy joj objašnjava kako je savršena za Bijelog labuda, nabaci joj par komplimenata i poljubi je na silu. Nina na poljubac odgovara ugrizom na što joj Leroy obznani da je odabrao novu plesačicu Veroniku za glavnu ulogu. Dan poslije, plesačice željno iščekuju Leroya da objesi listu uloga. Nina je također tamo jer se nada da je dobila jednu od sporednih uloga. U trenutku kada Veronica prolazi pokraj nje, Nina joj čestita, na što ova otrči do liste. No Veronica se vraća bijesna do Nine ne bi li joj sasula par uvreda u facu. Nina ne razumije što se događa i tek nakon nekoliko čestitki shvati da je Leroy odabrao nju za glavnu ulogu. Poslije joj objašnjava da mu je ugrizom pokazala da može biti i crni labud. Da ne prepričavam cijelu radnju, poslije se sve vrti oko skupnih i individualnih proba, oko razvijanja Nine kao lika. Ono što je zanimljivo, kako bi uspjela utjeloviti crnog labuda i sama Nina mora istražiti novu sebe i tu se film se počne poigravati s nama. Nina počne halucinirati, nesvjesno se samoozljeđivati čak i samozadovoljavati što nikad prije nije radila. Moram pohvaliti Portmanicu u par eksplicitnih scena jer su me dovele u stanje neugode. Naravno, kroz film

Nina dobije osobine i Crnog labuda. Priča se dalje vrti oko njezinih strahova neuspjeha, pritisaka, ljubomore, a niz čudnih i neshvatljivih događaja te navede na razmišljanje što se zapravo uopće događa.² Samu ideju za film *Crni labud* Aronofsky je imao još prije 15 godina, no tek ju je 2010. odlučio pretvoriti u filmsko djelo. Usporedio je ovaj film s poznatim *Hrváčem*, kojim je dokazao da se hrvanje i balet ne razlikuju u mnogočemu kada je odricanje u pitanju, iako su na prvi pogled kao dva različita svijeta. Iako na prvi pogled, balet nema nikakve veze s horor žanrom, u Crnom labudu imamo dvije prijateljice u kojima se budi rivalstvo, ali i želja da jedna drugu unište, a sve kako bi slava pripala upravo jednoj od njih. Ta crna želja za uništenjem suparnice, dotiče granice horor/trilera koji Crnog labuda ipak svrstava u horor žanr.³



Slika 4.2 Bijeli labud

(www.filmphilosophy.wordpress.com)

² (<http://www.fak.hr/recenzije/novi-filmovi/crni-labud/>) pristupljeno: 22.8.2018

³ (<http://www.hororvizija.net/filmovi/354-black-swan-crni-labud-2010>) pristupljeno: 22.8.2018



Slika 5.3 Crni labud

(www.filmphilosophy.wordpress.com)

Ninin preobražaj otkriva njenu mračnu stranu i postepeno je dovodi od ludila. Kao i u filmu *Hrvač* (*The Wrestler*) kraj je otvoren za diskusiju. Uspoređujući ta dva filma lako je vidjeti sličnosti u životnim putovima glavnih likova. Jedina razlika je u tome što se hrvanje smatra zabavom za mase, a balet visokom umjetnosti prepunom prestiža. Krupni plan se koristi kako bi publika što življe mogla doživjeti različite emocije. Uglavnom su to emocije sreće i frustracija. Darren Aronofsky koristi krupni plan snimanja u filmu *Crni labud* (*Black Swan*), kako nam prikazuju slike 5.2 i 5.3, da gledateljima prikaže cijelu paletu emocija koje sadrži lice glumice. Motivi u filmu su: plesačica baleta, utjecaj majke, težnja ka savršenstvu, a tema bi bila težnja običnih malih ljudi prema vječnost, savršenstvu i besmrtnosti.

5. The Wrestler

Sada se možemo usredotočiti na drugi film Darrena Aronofskog koji je ostavio veliki utisak na publiku, a to je *Hrvač (The Wrestler)*. Krenuti ćemo sa jednom kratkom recenzijom Marijana Sruka koji odlično opisuje ulogu života Mickeya Rourkea. *Hrvač (The Wrestler)* je drama čiji je scenarij napisao anonimac za šire mase Robert D. Sigel. Redatelj Darren Aronofsky iza sebe ima jedno zvučno filmsko ime, *Requiem for a Dream* iz 2000. godine. Kao glavnu ulogu djelo je ugostilo posrnulog Mickeya Rourkea kojemu je ovo prvi film nakon dužeg vremenskog perioda u kojem tumači protagonista, iako je uloga zamalo pripala Nicolasu Cageu kojega su primijetili kako istražuje za tu ulogu u New Yorku.⁴ Ipak, studio je odustao od svog inzistiranja na Cageu te su dopustili da Aronofsky dovede svoj prvi izbor, Mickeya Rourkea. Koliko je dobro Rourke odradio posao govori prava poplava ponuda nakon što je bio nominiran za Oskara za glavnu mušku ulogu. Na popisu gospodina Rourkea sada se nalazi 8 filmova koji su trenutno u predprodukciji. No o glumi ću detaljnije malo kasnije. Film je sniman sa oskudnim budžetom od svega 7.000.000 američkih dolara. To se vidi i po činjenici da je zbog nedostatka novaca Axl Rose donirao korištenje pjesme "Sweet Child O'Mine" za finalni meč. Zanimljivo je da je istu pjesmu koristio i Rourke dok se bavio boksom pri ulasku u ring. Treba napomenuti i sveukupni odličan soundtrack koji se većinom sastoji od starih legendi heavy metala.⁵ Radnja prati ostarjelog hrvača Randyja "The Ram" Robinsona koji unatoč nekadašnjoj slavi nije u zavidnoj situaciji. Naime slava je splasnula, a on je ostao siromašan, sam te ovisan o opasnim kemijskim supstancama koje konzumira kako bi mogao održati svoju masu i kondiciju. Stvari se još više kompliciraju kada Randy doživi srčani udar, s čime mu je onemogućeno daljnje bavljenje hrvanjem, njegovim jedinim izvorom zarade i jedinom pravom strasti u životu. Ipak, ostarjeli hrvač se ne predaje olako te se hvata u okršaj sa novim problemima i situacijama, usporedno si pokušavajući izgraditi odnos sa svojom kćeri.⁶

⁴ (https://www.crovortex.com/recenzije/filmovi/film-125-The_Wrestler.html) pristupljeno: 22.8.2018

⁵ Isto

⁶ (https://www.crovortex.com/recenzije/filmovi/film-125-The_Wrestler.html) pristupljeno: 22.8.2018



Slika 5.1 Hrváč

(https://411mania.com/wp-content/uploads/2016/05/the_wrestler08-645x370.jpg)

Hrváč (*The Wrestler*) predstavlja zaokret u karijeri Darrena Aronofskog, jer za razliku od njegovih prijašnjih poletnih, visoko stiliziranih filmova, redatelj se ovdje hrabro opredijelio za mnogo jednostavniji, minimalistički pristup i na tematskom i na audiovizualnom planu. Koristeći se jednostavnom pričom koja ima linearnu naraciju te zrnatim kadrovima snimanih rukom. Iako mu pristupaju s dozom humora, Aronofsky i Siegel nipošto ne ismijavaju wrestling, već ga prikazuju kao sportski show u kojemu su pojedine situacije namještene, ali su ozljede (i fizičke i psihičke) itekako stvarne, a lista kečera koji su preminuli prije 50-e od predoziranja tabletama i steroidima prilično je dugačka. Iako je u centru filma prilično neuobičajeni pojedinac, s njegovom se pričom paradoksalno može povezati svaki gledatelj, jer se bavi usamljenošću, te strahom i tjeskobom koji proizlaze iz te usamljenosti, a premda na trenutke prijete da će se pretvoriti u predvidljivu sentimentalnu dramu, do toga ipak ne dolazi, već se do kraja, zahvaljujući talentu redatelja, zadržava mučan, za ostvarivanje svrhe filma neophodan ton.



Slika 5.2 Skok

(<https://mojtv.hr//images/e707903d-2275-43c8-8525-48c3cd9da2f3.jpg>)

Jedan od kadrova koji Aronofsky koristi u filmu *Hrvač (The Wrestler)* je dinamični kadar. Sniman iz ruke dinamični kadar pokušava pratiti lika i imitirati njegovo hodanje. Aronofsky taj kadar koristi na drugačiji način od uobičajenog. Pokreti kamere su grubi i kaotični kako bi nam što bolje dočarali atmosferu filma. Motivi u filmu su ljubav oca i kćeri, neprežaljeni postupci i težnja prihvaćanju, dok je tema filma je slična kao i u filmu *Crni Labud (Black Swan)*, a to je pokušaj dostizanja vječnosti, besmrtnosti i savršenstva.

6. Mother

Mother ili *Majka* je najnoviji film Darrena Aronofskog koji je potpuno podijelio publiku. Velike zamjerke je dobio zato što je u *trailerima* predstavljen kao horor. Film sadrži mnogobrojne degutantne scene, ali ga definitivno ne bih svrstao među horore nove kinematografije. U filmu možemo primijetiti veliki utjecaj redateljeva osobnog utiska jer je prepun kršćanske simbolike u kojoj se pokušava interpretirati kreatora, koja je važan aspekt njegova života. Još od svog filmskog prvijenca *Pi*, Darren Aronofsky se istovremeno iskazao kao filozof, istraživač različitih koncepcija izvora egzistencije te kao promatrač i vrlo oponašatelj koncepta ljudske požude. Likovi u njegovih šest dosadašnjih radova vođeni su uglavnom nagonom za preživljavanje, ostavljanjem traga za sobom, iskazanim kroz dokazivanje svijetu, koje je u samoj biti dokazivanje sebi, odnosno svome egu. Implementiranjem teologije, filozofije i psihoanalitike u svoje radove, Aronofsky se doveo u nezahvalnu poziciju u kojoj su mišljenja publike i kritike konstantno u dijametralnoj opoziciji, sežući od stava da je u pitanju pretenciozni redatelj koji skriva svoju nesposobnost prisežući eksperimentalnom pristupu do stavova da je on posljednji istinski redatelj koji tvori umjetnost zbog nje same.⁷



Slika 6.1 Majka

(<http://cdn.collider.com/wp-content/uploads/2017/05/mother-poster.jpeg>)

⁷ (www.ziher.hr/neprimjetna-majcinska-kreacija-mother-d-aronofsky/) pristupljeno: 23.8.2018

Film bih mogao podijeliti na dva dijela. Onaj prvi prati “život” uspješnog književnika bez inspiracije za novo djelo i njegove mlade supruge koja pokušava novokupljenu staru i oronulu kuću pretvoriti u mjesto za savršen život. Motivi u filmu su alegorijski, što znači da lik Njega i njegove supruge zapravo predstavlja Boga i Majku Prirodu. Tom logikom došao sam do zaključka da je prvi dio filma zapravo Knjiga Postojanja – stranci su Eva i Adam a njihovi sinovi Kajin i Abel. Također motiv kuće u prvom djelu može predstavljati raj a u drugom Zemlju. Motiv novorođenčeta predstavlja malog Isusa koji podnosi patnju za oprostjenje ljudskih grijeha. Ovo što sam nabrojao samo je djelić brojne simbolike i metafore jer su scene koje ostavljaju prostora za slobodno tumačenje mnogobrojne. Međutim problem je što se u ovom filmu može relativno uživati jedino ako se sve gore navedeno primijeti tijekom gledanja filma. U suprotnom *Majka (Mother)* vam može predstavljati besmisleno i nimalo ugodno iskustvo. Cijela priča se odvija jako čudno, s raznim priviđenjima koja se mogu opisati kao rezultat psihičkog kraha jedne ili više osoba. Kada mislite da život može biti savršen i idealan, događaju se nepredviđene okolnosti koje će sve opovrgnuti, štoviše dovest će situaciju na rub pakla. Živci se igraju našim životima prilično često, a njihovima na jednoj puno višoj razini. Životi im nikada više neće biti isti nakon što im netko usred noći pokuca na vrata. Sljedeći dan čulo se još jedno kucanje, nakon toga još jedno i u tren oka, ova kuća više nije dom ovog čudnog para, nego na desetke drugih i nepoznatih ljudi. Od prve minute filma je jasno kako je riječ o jednoj psihološkoj priči.



Slika 6.2 Ljutnja

(<https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTF06V01Xw1-WwyY3XzFm7lkkgCeZEzXAPEUKCHKXMEeKcyyNJA>)

Ovdje nije riječ samo o Majci, nego i o osobi željnoj pozornosti, majčinstva, skladnog života i obitelji, osobi kojoj treba idealno okruženje za idealan život. Uostalom, ne želimo li i mi ostali takvu budućnost? Ali, kako priča odmiče tako i budućnost više nije sigurna. Prekretnica svega su karmine. Svakog gosta tri dana dosta, ali u ovom slučaju i tri minute vas mogu dovesti do ludila. Sve će kulminirati kada se gosti počnu s nepoštovanjem odnositi prema onome što im je ponuđeno. Nakon što se strasti oko gostiju smiruju, strasti između bračnog para rastu i rezultat svega je novi život. Životne radosti često znaju biti inspiracija za poslovni život, tako On (Javier Bardem) konačno dobije dugoočekivanu inspiraciju i piše djelo svog života. Sreća ipak kratko traje, a gosti kao gosti, teško ih se riješiti. Zabadaju nos gdje ne trebaju, postaju nezahvalni, bezobrazni, nasilni. Nasilje znači i krv, a krv znači i smrt. I to smrt novonastalog života, ali ne krivnjom Majke, jer zašto bi majka htjela uništiti plod koji je nosila 9 mjeseci. Prazna kuća pretvara se u novi kaos i nered, odvijaju se nove čudne situacije i nelogičnosti, a kap koja će preliti čašu biti će stvaranje kulta i žrtvovanje života, odnosno nove karmine. A što s gostima? Kada neće milom, onda će silom. Majka preuzima inicijativu i tjera zauvijek sile zla iz svoje drage kuće koja je trebala biti središte ljubavi, blagostanja i sretnog života, a na kraju je postala središte mržnje, nesuglasica, sukoba ali i nove žrtve. Rješavanje problema gostiju nosi sa sobom i veliku žrtvu. Ali kako se svijet u konačnici okreće samo oko Njega, Majka na kraju odlučuje svoju ljubav predati u Njegove ruke, a predaja ljubavi znači i kraj života. Ovoga puta kraj života simbolizira i novi početak, a novi početak i novi život, odnosno život s novom Majkom ali pod istim krovom i s istim problemima. Kamera je vrlo zanimljiva, cijeli film gledamo u krupnom kadru, a to je često bilo i u prvom licu, naravno Majke. Ovo je jedan od onih horor trilera koji vas neće uplašiti čudovištima i masakrima, ovo je film koji će vas uplašiti svojom bizarnom, psihološkom, mračnom i misterioznom igrom sa žvicima, vlastitim razmišljanjima i unutarnjim nemirom.⁸

Moje mišljenje je da se film može sagledati na više načina i da niti jedan od njih nije netočan. Sadrži puno skrivenih i zanimljivih elemenata, a jedan od njih je i crni humor kojemu nije mjesto u ovom trileru. Aronofskyev prikaz Stvaranja kritika i publika nisu dobro prihvatili.

⁸ (<http://music-box.hr/2017/10/20/recenzija-darren-aronofsky-mother-kuca-je-tijesna-kad-je-celjad-bijesna/>) pristupljeno: 23.8.2018

7. Zaključak

Pišući ovaj završni rad kao rezultat vlastitog istraživanja mogu reći da sam naučio puno o redateljskom stilu Darrena Aronofskog, ali i općenito o samoj umjetnosti režiranja. Tema ovog rada je razumjeti način snimanja i poetiku filmova Darrena Aronofskog. Filmovi koje on snima nisu samo bezumni trileri puni akcijskih sekvenci koje ćete pogledati u jedno poslijepodne nakon ručka i totalno zaboraviti radnju sljedeći dan. Oni su prepuni alegorije i redateljeva osobnog utiska. I ako pretpostavimo da svaki redatelj podsvjesno unosi sebe u filmove koje snima, Aronofsky svojom realizacijom cikličkog univerzuma, konstantnog procesa kreacije i razaranja na filmu u potpunosti dokazuje da nije šarlatan nego vrsni filmski redatelj kod kojeg sve u sadržaju filma ima svoju intenciju. Film je tekst koji se sastoji od verbalnih i neverbalnih znakova. Zbog kombiniranja slike, glazbe i naracije film, u usporedbi s ostalim medijima, stvara najsnažnije predodžbe. U ovom sam radu tražio odgovore na pitanja kao što su: Što je semantička i sintaktička razina filma? Koje metode redatelji koriste kako bi zadržali pozornost publike? Koje je pravo značenje i smisao filma? Što je zapravo filmska naratologija? Uzimajući u obzir čitavo istraživanje shvatio sam da je značenje, tj. semantička razina filma, te tehnika i način snimanja, tj. sintaktička vrlo bitni dijelovi razrade u filmu. Redatelji ponekad imaju drugačije shvaćanje priče za razliku od publike. Također sam uočio da redatelji koriste metode krupnog kadra i metode kontrastnih boja kako bi usredotočili gledatelja na točno određeni objekt. Filmovi često znaju imati alegorijska značenja koja nisu odmah dostupna gledatelju, ali korištenjem kognitivnih sposobnosti osoba je u mogućnosti razlučiti različite aspekte filma, te tako doći do drugačijeg značenja. Kao i televizija film se dekodira i interpretira na jednak način poput stvarnosti, pogotovo zbog svoga narativnoga karaktera, jer ljudi na vlastite živote gledaju kao na priču. Filmski se materijal, prema tomu, kodira onako kako ljudi doživljavaju svoju društvenu zbilju, na čemu počiva njegova popularnost. Iako gledatelj svjesno shvaća nestvarnost onoga što se odvija na filmskom platnu, prema sadržaju se odnosi kao prema istinitomu događaju, ponekad i emocionalno. Zato ne čudi da filmovi poput *Crnog labuda (Black Swan)*, *Majke (The Mother)*, *Hrvača (The Wrestler)* i sl. kod gledatelja izazivaju emocionalnu katarzu ili nemir. Snaga djelovanja filma leži u “raznolikosti konstrukcija, složeno organiziranoj i maksimalno koncentriranoj informaciji, te cjelokupnosti raznovrsnih emocionalnih i intelektualnih struktura koje se prenose gledatelju. Iz svega navedenog i istraženog može se zaključiti kako

je istraživanje uspješno odgovorilo na postavljena pitanja i dobro proučilo različite redateljske stilove, a posebno rad Darrena Aronofskog. Za kraj mogu zaključiti da njegovi psihološki filmovi imaju alegorijski pristup temi koju obrađuju te da vjerojatno nisu primamljivi široj publici, pa stoga i zahtijevaju opširnije razmatranje.

8. Literatura

Knjige:

1. I. Rosanda Žigo: (S)misao kritike, Udžbenik iz područja kritičkog razmišljanja i akademskog pisanja, Koprivnica, Sveučilište Sjever, 2015. Str. 210
2. N. Gilić: *Uvod u teoriju filmske priče*, Školska knjiga, Zagreb, 2007. Str. 2
3. D. Bordwell: *O povijesti filmskog stila*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2005. Str. 23
4. G. Peleš: *Tumačenje romana*, ArTresor naklada, Zagreb, 1999. Str. 59
5. Lj. Kulješov. *Montaža kao osnova filma*, Nolit, Beograd, 1987. Str. 145
6. H. Turković: *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*, Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, Zagreb, 2012. Str. 30

Znanstveni članci:

7. V. Kluiser, K. Petrenai Andrić, (2017): *Djelokrug kognitivne naratologije*. Pregledni članak. Str. 1-7
8. I. R. Žigo, G. Tkalec: „*Black Swan*“ by Darren Aronofsky or decomposition of a being in the culture and its reintegration in the animalistic, Volume 10, 2016, Str. 304
9. K. Lučić, (2017). *Kognitivni temelji razumijevanja filmskoga stila*. Pregledni članak. Str 1892-1895.

Mrežni i elektronični izvori:

10. (<http://www.hororvizija.net/filmovi/354-black-swan-crni-labud-2010>) pristupljeno: 22.8.2018
11. (<http://www.fak.hr/recenzije/novi-filmovi/crni-labud/>) pristupljeno: 22.8.2018
12. (https://www.crovortex.com/recenzije/filmovi/film-125-The_Wrestler.html) pristupljeno: 22.8.2018
13. (www.ziher.hr/neprimjetna-majcinska-kreacija-mother-d-aronofsky/) pristupljeno: 23.8.2018

14. <http://music-box.hr/2017/10/20/recenzija-darren-aronofsky-mother-kuca-je-tijesna-kad-je-celjad-bijesna/>) pristupljeno: 23.8.2018

15. <https://www.thefamouspeople.com/profiles/darren-aronofsky-38398.php> (pristupljeno: 23.8.2018)

16. (<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/schemata>) pristupljeno: 23.8.2018)

9. Popis slika

1. Slika 2.1 Aronofsky u mladosti, Izvor: (<http://cdn.collider.com/wp-content/uploads/Darren-Aronofsky-image-3.jpg>)
2. Slika 3.1 Redatelj, Izvor: (<http://www.ziher.hr/wp-content/uploads/2017/05/godard.jpg>)
3. Slika 3.2 Reakcije gledatelja, Izvor: (http://www.ucilisterab.hr/lib/plugins/thumb.php?src=http://www.ucilisterab.hr/upload_data/site_photos/37373968_2025618154129102_6522944420742955008_n.jpg&w=890&h=350&zc=1)
4. Slika 3.3 Naratologija, Izvor: (<https://mordusditalie.com/wp-content/uploads/2017/09/oser-parler-en-italien.jpg>)
5. Slika 4.1 Balerina, Izvor: (<http://www.altfg.com/film/wp-content/uploads/images/2011/02/black-swan-natalie-portman-ballerina.jpg>)
6. Slika 4.2 Bijeli labud, Izvor: (www.filmphilosophy.wordpress.com)
7. Slika 4.3 Crni labud, Izvor: (www.filmphilosophy.wordpress.com)
8. Slika 5.1 Hrvač, Izvor: (https://411mania.com/wp-content/uploads/2016/05/the_wrestler08-645x370.jpg)
9. Slika 5.2 Skok, Izvor: (<https://mojtv.hr/images/e707903d-2275-43c8-8525-48c3cd9da2f3.jpg>)
10. Slika 6.1 Majka, Izvor: (<http://cdn.collider.com/wp-content/uploads/2017/05/mother-poster.jpeg>)
11. Slika 6.2 Ljutnja, Izvor: (<https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTF06V01Xw1-WwyY3XzFm7lkgkCeZEzXAPEUKCHkXMEeKcyynJA>)