

Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za komparativnu književnost

DIPLOMSKI RAD

***Analiza muško-ženskih odnosa i karakterizacija  
ženskih likova, uz tumačenje prateće simbolike, u  
filmovima Romana Polanskog***

Mentor:  
dr. sc. Nikica Gilić

GORAN BUDANEC

Zagreb, lipanj 2012.

## SADRŽAJ

UVOD	2
1. OSNOVNA OBILJEŽJA STVARALAŠTVA ROMANA POLANSKOG	3
2. ANALIZA ODABRANIH FILMOVA	12
2.1. Nož u vodi	12
2.2. Odvratnost	14
2.3. Slijepa ulica	22
2.4. Rosemaryna beba	26
2.5. Kineska četvrt	37
2.6. Tesa – čista žena	42
2.7. Gorki mjesec	46
2.8. Smrt i djevojka	52
2.9. Deveta vrata	56
3. ZAKLJUČNO RAZMATRANJE	62
IZVORI	64

## UVOD

Ovaj diplomski rad iz područja filmologije posvećen je jednom od najvažnijih sineasta u povijesti filma, Romanu Polanskom, radikalnom individualistu koji povezuje umjetničku i komercijalnu filmsku tradiciju, s time da je naglasak stavljen samo na jedno područje istraživanja redateljevog stvaralaštva – muško-ženske odnose i karakterizaciju ženskih likova. Obrada teme započeta je, uz definiranje osnovnih obilježja redateljevog filmskog stila, određenjem karakterističnog tipa ženskog lika – žene-žrtve (koji postaje svojevrsan Polanskov zaštitni znak), te uz njega često vezane teme silovanja i zlostavljanja, zatim se navode kod Polanskog povremeno prisutni elementi *noira* i uz to vezani likovi fatalnih žena, te se objašnjava redateljevo poimanje i predodžba muško-ženskih odnosa u filmovima, kao i njegova preokupacija prikazom degradacije i raspada psihe (ženskih) protagonista.

U drugom dijelu rada, analizom odabranih filmova iz redateljevog bogatog opusa, ulazi se dublje u problematiku naznačenu u prvom poglavlju. Filmovi su navedeni kronološkim slijedom i svaki sačinjava jedno zasebno poglavlje, prilikom čega je, uz pregled radnje pojedinog filma, poseban naglasak stavljen na analizu muško-ženskih odnosa među protagonistima, detaljnu karakterizaciju značajnijih ženskih likova (posebna je pažnja posvećena likovima Carol iz *Odvratnosti* i Rosemary iz *Rosemaryne bebe*), uz tumačenje, s navedenim povezane, simbolike pojedinih motiva. U zaključnom razmatranju još su jednom predstavljene glavne teze cjelokupnog rada.

Iako je riječ o značajnom imenu među autorima svjetskog filma, potrebno je ukazati na nedostatak adekvatne literature na hrvatskom jeziku koja obrađuje redateljev opus (malobrojni stručni radovi i nekoliko internetskih filmskih osvrti), što je bio, uz poštovanje prema redateljevom stvaralaštvu, dodatni poticaj za odabir navedene teme.



## 1. OSNOVNA OBILJEŽJA STVARALAŠTVA ROMANA POLANSKOG

*Ljudske slabosti bogat su izvor ideja za priče. Treba snimati filmove o nekome s kim se možete poistovjetiti zbog njegove ranjivosti ili o nekome čija vas slabost iritira.*<sup>1</sup> (Roman Polanski)

Roman Polanski redatelj je koji u svojim filmovima najčešće iščitava izokrenutu sliku čovjekova postojanja, toliko izokrenutu da seže do potpuna ugrožavanja prvobitnih obiteljskih vrijednosti. Polanski je kozmopolitski usmjeren, te sklon propitivanju temeljnih problema egzistencije, krajnjoj grotesci, ali i preciznoj deskriptivnosti, baštinik je postupaka Alfreda Hitchcocka, ali i tzv. visokog modernizma (npr. Luisa Buñuela), te se prilagođava normama raznih sredina. Ovaj francusko-poljski redatelj židovskih korijena redovito je (ko)scenarist svojih, pretežito tjeskobnih filmova (uspoređivanih s teatrom apsurdna, a i s teatrom okrutnosti), u kojima likovi nemaju mogućnosti iskupljenja u emocijama (često prigušenim ili neuobičajenim)<sup>2</sup>.

Njegovi filmovi u jednom svom sloju predstavljaju mračnu ili dekadentnu varijantu klasičnog poetskog motiva o ljubavi i smrti, odnosno sklopa *eros – thanatos*; izmjenama erotičnog i violentnog paralelne su izmjene komičnog i ozbiljnog<sup>3</sup>. Karakteristična je i njegova sklonost interferiranju elemenata različitih žanrova, kao i smisao za realistički detalj, za naturalizam u prezentaciji građe, za određeni naturalistički simbolizam prožet crnim humorom i obilnom dozom sarkazma (u maniri „crne serije“ poljskog filma koju predvode njegovi učitelji A. Wajda i A. Munk)<sup>4</sup>, uz koketiranje s perverznom, patološkim ili nadnaravnim, općenito svim bizarnim ili ekstravagantnim. *U svojim je filmovima demitologizirao, ismijao i unakazio sve principe, ideale i tradicije svijeta u kojem živi, ali poput cinika nije izgradio ništa novo ili drugačije*<sup>5</sup>, navodi Peterlić.

Skrivene spletki, tajne operacije, općenito sve što ima prizvuk tajanstvenog i okultnog tipično je za redateljev opus, pa se Polanskog često definira kao nadrealista opsjednutog temom represije i iz toga proizlazeće paranoje, koja je shvaćena kao bolest modernog društva, odnosno njegov neizbježan nusproizvod. Polanski se ne služi logikom nesvjesnog kao ključem za razumijevanje ljudskog iskustva, već je njegov interes u razotkrivanju društveno-političkog konteksta represije, u onom materijalnom/vidljivom, te zašto se ono često ne uočava<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> *Chinatown Interview, 1974 (interview from „Penthouse“ magazine, 1974).*

URL: <http://minadream.com/romanpolanski/Interview.htm>

<sup>2</sup> Gilić, Nikica. *Filmski leksikon: Roman Polanski*. URL: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1413>

<sup>3</sup> Peterlić, Ante. *Ogledi o devet autora*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1983., str. 124.

<sup>4</sup> *Ibid.*, str. 114.

<sup>5</sup> *Ibid.*, str. 124.

<sup>6</sup> Morrison, James. *Roman Polanski*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2007., str. 4. – 5.

Obilježje njegovih ranih ostvarenja – alegorijskih kratkometražnih filmova, nastalih između 1955. i 1960., vidljivo je već u naslovima (*Dva čovjeka i ormar*, *Debeli i mršavi*), koji ukazuju na tegoban i mučan odnos između protagonista. Svoje viđenje međuljudskih odnosa kao bitno sadomazohističkih (drugi su pakao, ali se bez njih ne može živjeti) Polanski daje već kroz simboliku *Debelog i Mršavog* (1961.), pri čemu prvi po svojoj prirodi mora maltretirati, dok je drugi takav da mora biti s nekim tko ga maltretira. Stilizacija se ovdje očituje u korištenju eksplicitnih simbola, gotovo nadrealističkih situacija i teatralnosti glume. Polanski ovakve nazore o sadomazohističkoj ljudskoj prirodi zadržava i dalje, prešavši na realističniju fakturu cjelovečernjih igranih filmova, a u kojima stilizaciju postiže izoliranim, gotovo imaginarnim ambijentima u kojima se radnja zbiva (mračna soba, ruševni dvorci, jedrilica na opustjelom jezeru), čime je omogućeno stvaranje bizarnih situacija i tokova kojima vladaju neobični zakoni<sup>7</sup>.

Velika većina njegovih likova izražava se sredstvima erotike i nasilja, no definiranje likova nije jednostavno s obzirom da njihove karakterne osobine nisu konstantne (dvije su glavne iznimke Rosemary i Tesa)<sup>8</sup>. Zbog toga se čini kako filmovi izražavaju s jedne strane prezir prema nasilju sadista i krhkosti mazohista, ali ujedno i svojevrsno divljenje agresivnosti sadista i čednosti mazohista.

Povezanost sadomazohizma, fetišizma i melankolije prisutna je u Polanskijevom cjelokupnom opusu. Klasično freudovsko tumačenje fetišizam vidi kao funkciju sadizma, a melankoliju kao funkciju mazohizma. Fetišizam u muškaraca tumači se kao sredstvo nadilaženja straha od kastracije svođenjem prijetnje koju predstavlja žena na objekt, dok melankolija nastupa usred odbijanja ili nemogućnosti prestanka žalovanja, čime trauma biva internalizirana. No, u filmovima Polanskog fetišizam i melankolija znaju zamijeniti svoje funkcije, pa fetišizam često može biti povezan sa samokažnjavanjem (mazohizam), dok se melankolija iznenada može preobraziti u okrutnost (sadizam)<sup>9</sup>.

Tematski sklopovi kojima je Polanski obuzet obuhvaćaju, dakle, nasilnost i seksualnost (kao oblike komuniciranja u suvremenom svijetu), kao i otuđenje i izolaciju čovjeka, iz čega proizlazi nemogućnost komunikacije<sup>10</sup>. Središnji se likovi filmova u podosta naslova redateljevog opusa suočavaju s temeljnim oprekama, što se u većini slučajeva pokazuju nerazrješivima<sup>11</sup>. Karakteristična je upotreba malih, izoliranih grupica likova koji dolaze do spoznaje o nemogućnosti življenja s drugim i uzaludnosti vlastita života. Tako se, primjerice, *Nož u vodi* (1962.) usredotočuje na samo tri lika u

---

<sup>7</sup> Peterlić, Ante (bilj. 3), str. 115.

<sup>8</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 51.

<sup>9</sup> *Ibid.*, str. 126. – 127.

<sup>10</sup> *Roman Polanski. // Filmska enciklopedija, sv. 2.,* (gl.ur. Ante Peterlić). Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", 1990., str. 340.

<sup>11</sup> Čegir, Tomislav. *Daroviti cinik*, u: *Vijenac*, br. 241, 29. svibnja 2003.  
URL: <http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac241.nsf/AllWebDocs/roman>

izletskoj atmosferi prividnog nedogađanja, razvijajući među njima sukob birokratsko-malograđanske duhovne impotencije s energijom mladosti unaprijed osuđenom na jalovost<sup>12</sup>.

Polanski se uglavnom bavi učinkom utilitarizma na „privatne“ sfere ljudskog života (svijest, razumnost), koji se očituje u degradiranju važnosti individualnih osobnih iskustava. On ne prikazuje eksplicitno birokratsku društvenu mašineriju, okrećući se radije temama izolacije pojedinca, njegove paranoje, voajerizmu i iracionalnom. Tema izolacije često je vezana uz eskapizam, bijeg od stvarnosti, svjesni napor koji pojedinac poduzima kako bi se udaljio iz društvene sfere, iz čega slijedi smještaj radnje u skrovišta mjesta (*Slijepa ulica*, *Gorki mjesec*, *Smrt i djevojka*), koja su idilična u onoj mjeri da pojedinca brane od imperativa vladajućeg društva, a postupno postaju mjesta iz noćne more s obzirom da u konačnici ne uspijevaju u toj svojoj zadaći<sup>13</sup>.

Redatelj također posvećuje pažnju posljedicama prodora utilitarizma u (hetero)seksualni odnos likova, pokazujući kako brak prestaje biti tradicionalno utočište privatnosti i biva podvrgnut uobičajenim oblicima društvenog nadzora. Tako privatni detektiv Jake Gittes (*Kineska četvrt*) za život zarađuje motreći nevjerne bračne drugove, potajno fotografirajući njihove izvanbračne izlete. U filmovima Polanskog međusobna vjernost svakog bračnog para biva stavljena na kušnju, ili je svetost njihove bračne zajednice poljuljana nekim drugim izvanjskim prijetnjama (*Mahnit*, *Smrt i djevojka*), a obje okolnosti uspostavljaju objektivizaciju želje<sup>14</sup>. Kada se god treća osoba umiješa u odnos jednog para, gotovo trenutno javljaju se i seksualne tenzije i razvija se „ljubavni“ trokut. Moguće je ustvrditi kako redatelj podjednako dobro razumije psihologiju i muškog i ženskog spola, njihove „igre“ i izopačene odnose koji iz toga mogu proizaći, a koje preoblikuje u istovremeno erotične i uznemirujuće, humorne i alegorijske predodžbe<sup>15</sup>.

Motivacije i namjere likova, makar često upitne, gledateljima su rijetko otkrivene, pa je radnja svedena isključivo na jednu vanjsku akciju, uz odsutnost unutarnje sfere. Više smo svjesni kako likovi u filmu bivaju promatrani od drugih, nego njihovih vlastitih povremenih voajerskih radnji, koje su tipično ili patetični ili bezuspješni naponi kojima pokušavaju prkositi društvenom pogledu. Paranoja proizlazi upravo iz tog stalnog nadziranja i objektivizirane mržnje prema samom sebi<sup>16</sup>. U tom je smislu potrebno navesti učestali motiv otvora/rupa u Polanskijevima filmovima, kroz koje protagonisti proviruju ili tajno promatraju druge (bilo da je riječ o ribljem oku špijunke u svim filmovima njegove tzv. „stanarske“ trilogije ili trilogije o stanovima (*apartment trilogy*) – *Odvratnosti*, *Rosemarynoj bebi* i *Stanaru*, kao i u *Piscu iz sjene*, bilo da je riječ o dalekozoru u *Kineskoj četvrti*, *Stanaru* i *Gorkom*

---

<sup>12</sup> Roman Polanski. // *Filmska enciklopedija* (bilj. 10), str. 340.

<sup>13</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 12.

<sup>14</sup> *Ibid.*, str. 14.

<sup>15</sup> Morgan, Kim. *Roman Polanski Understands Women: „Repulsion“*, 27. rujna 2009.

URL: [http://www.huffingtonpost.com/kim-morgan/roman-polanski-understand\\_b\\_301292.html](http://www.huffingtonpost.com/kim-morgan/roman-polanski-understand_b_301292.html)

<sup>16</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 15.

*mjesecu*, ili ključanici u *Balu vampira*, *Rosemarynoj bebi* i *Tesi – čistoj ženi*, a poslužit će i pukotina između dviju dasaka kokošinjca kroz koju proviruje razbojnik u *Slijepoj ulici*).



Još jedan zaštitni znak redatelja je i upotreba motiva crvene boje, koja simbolički upozorava gledatelja na skrivenu/predstojeću opasnost. Polanski je svjestan efekta koji takav vizualni kod izaziva u gledatelju i koristi se njime u svim svojim filmovima (odnosno onima koji, naravno, nisu snimljeni u crno-bijeloj tehnici). Primjerice, u *Balu vampira* crvenokosa Sarah odjevena je na finalnom morbidnom plesu vampira (koji su upravo ustali iz svojih grobnica) u raskošnu crvenu haljinu – crvena je boja krvi za kojom vampiri žude, ali i oznaka opasnosti koja prijeti. U *Rosemarynoj bebi* protagonistica je odjevena u crveno one večeri kada će biti ritualno silovana. U *Tesi – čistoj ženi* protagonisticu velikim crvenim jagodama senzualno hrani muškarac koji će je uskoro silovati, a ona će biti odjevena u crvenu haljinu nakon što ga

ubije. Usku crvenu haljinu odjenut će i Mimi u *Gorkom mjesecu*, prilikom večere u brodskom restoranu, kada se uživljava u svoju ulogu fatalke, dok će u filmu *Smrt i djevojka* crvenu haljinu nositi protagonistica – žrtva silovanja, a crvenu košulju njezin bivši mučitelj dr. Miranda – u svim slučajevima njihova nam crvena odjeća sugerira oprez, odnosno znak je za uzbunu.

Čitava plejada likova Polanskog doslovno je na odmoru od uobičajenog normalnog života ili na neki način dokoličari (*Nož u vodi*, *Mahnit*, *Gorki mjesec*), čime oni bivaju odvojeni od društvenih ograničenja ili propisa svakodnevice. Jedni odabiru život na udaljenim lokacijama (poput bračnih parova u *Slijepoj ulici* i *Smrti i djevojci*), dok drugi, poput protagonista filmova *Odvratnost* ili *Stanar*, žive u izolaciji, koja doduše može oslabiti pojedinca, ali koju oni ipak odabiru, znajući da bi život pod kontrolom normalnog svijeta za njih značio žrtvovanje vlastitih misli, privatnosti i samostalnosti.

Drugim riječima, njegovi filmovi govore o osobama koje su pobjegle od sveobuhvatnog društvenog nadzora, ali samo kako bi shvatile da ih je slijedio sve do njihovog udaljenog utočišta, u nekom prikrivenom ili izobličenom obliku – ili su ga sami likovi internalizirali, ili postaje jasno kako je svaka ljudska interakcija, koliko se god odmakla od utjecaja društvene kontrole, još uvijek obvezna ponavljati norme tog društva<sup>17</sup>.

Gotovo čitavim filmskim opusom R. Polanskog dominira tema silovanja, od čega se šest filmova izravno bavi tom problematikom, dok se u drugim ostvarenjima povremeno u određenim scenama silovanje javlja kao neostvarena prijetnja. Prikaz silovanja uz elemente komike nalazimo u glavnoj sekvenci filma *Rosemaryna beba*, kao i u uvodnoj sceni filma *Što?*, melodramatski je ta tema iznesena u *Odvratnosti* i *Tesi – čistoj ženi*, dok se kao sjećanje na traumatično iskustvo silovanje pojavljuje u *Kineskoj četvrti* i *Smrti i djevojci*. Redatelj svoj interes usmjerava na analizu društvenih uzroka silovanja i posljedica koje na psihu taj čin ostavlja. Jedino je scena poljupca između mlade udane žene i mladića u *Nožu u vodi* nabijena erotikom, dok su prikazi intimnih odnosa u drugim njegovim filmovima zamišljeni da budu gledatelju odbojni, nelagodni ili groteskni, a čin silovanja postaje doslovan primjer uzurpacije privatne sfere od strane društvenog utilitarizma<sup>18</sup>, uz isticanje silovateljevog zadovoljstva kao nečeg vrednijeg od žrtvine patnje (ako se ona uopće kao takva priznaje).

Čin silovanja u filmovima Polanskog često je motiviran izričito pragmatičnim razlozima. U *Rosemarynoj bebi*, primjerice, suprug će ponuditi besvjesno tijelo svoje žene đavlu, kako bi postala sredstvo kojim će se ostvariti prokreacija zla, zato što, kao što joj sam kasnije objašnjava, *dobivaju tako mnogo zauzvrat*. *Kineska četvrt* razotkriva incestuozni odnos oca i kćeri, otac-silovatelj predstavnik je određenih utilitarnih vrijednosti, kao što su materijalna udobnost i pravo vlasništva, njegova nadmoć omogućava mu ispunjenje spolnih želja neprirodnim putem, „posjedovanjem“ vlastite kćeri. U filmu *Smrt i djevojka* silovanje postaje povlašteni čin pobjednika jednog fašistoidnog političkog režima. U *Odvratnosti* sirovost kojom se manifestiraju Caroline halucinacije, u gledatelja izaziva nemogućnost njihovog odbacivanja kao nečeg nestvarnog, nečeg čime protagonistica samu sebe muči. Težina tih scena proizlazi iz činjenice da nam, iako je samo riječ o njezinim zamišljajima, nije dopušteno zaboraviti da se te strašne scene odvijaju iznova neprekidno u njezinom izmučenom umu<sup>19</sup>. S druge strane, u *Rosemarynoj bebi* scena silovanja, koja označava prekretnicu radnje, zaista se događa pred našim očima, što prestravljena žrtva i sama shvaća u jednom trenutku. Dok kamera prikazuje „scenografiju“ ovog čina, izmjenom scena sotonističkog rituala i golih naboranih vještica s jedne strane, te halucinacija pod utjecajem droge u kojima Rosemary susreće društvenu kremu, iznenadna je pojava samog vraga, isprva njegove nakazne ruke koja dotiče Rosemaryno ranjivo golo

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, str. 30.

<sup>18</sup> *Ibid.*, str. 32.

<sup>19</sup> *Ibid.*, str. 34.



tijelo, a zatim i para prodornih demonskih očiju. Upravo ovaj zastrašujući đavolski pogled izaziva Rosemaryno uviđanje kako njezin egzotični san zaista jest realnost. No, stravičan trenutak ubrzo prolazi i u idućem kadru, dok vrag siluje Rosemary, ona halucinira kako časka sa papom. Na taj je način Polanski postigao naglašeno miješanje melodramatskog horora i sadističke komedije.

U filmovima iz njegove „stanarske“ trilogije (*Odvratnost*, *Rosemaryna beba* i *Stanar*) zidovi se uvijek sužavaju i guše protagoniste, a susjedi u tajnosti protiv njih kuju zavjere. Svaki od navedenih filmova napeta je studija koja razotkriva tamne strane ljudske svijesti, prikazujući postupno otuđenje i potpuno povlačenje likova od svijeta. Osim što su tematski slični, baveći se psihološkim poremećajima protagonista, sva tri filma prikazuju jedan primjer manije proganjanja. *Odvratnost* i *Stanar* problematiziraju raspad ličnosti i prikazuju užas koji se događa u rastrojenoj psihi protagonista, a započinju trenutkom normalnosti, te postupno akumuliraju detalje koji dovode do gotovo neprimjetnog prijelaza u psihozu.<sup>20</sup> U *Rosemarynoj bebi* junakinja vjeruje kako njezini susjedi pripadaju vješticijem kultu i namjeravaju žrtvovati njezino nerođeno dijete Sotoni. Čin silovanja, pokretač događaja u *Rosemarynoj bebi*, kao i implicitni motiv u *Stanaru* (psihološko silovanje/maltretiranje koje protagonist tokom cijelog filma trpi, kao i scena pred kraj filma kada protagonist preodjeven u ženu puzi uz stepenice i halucinira kako ga demonski izobličeni susjedi pokušavaju ugrabiti), tema je koja potpuno prožima *Odvratnost*, a koji završava naznakom incestuozne pedofilije kao vjerojatnog uzroka psihičkog rasapa junakinje.

*Odvratnost* prikazuje životnu moru i najmračnije slojeve psihe djevojke koja još iz djetinjstva osjeća gađenje i odbojnost prema suprotnom spolu. To gađenje pretvara se postupno u neizdržljivu mučninu i opsesivno psihopatološko stanje kojem su žrtve najprije dva muškarca, a zatim i ona sama. Zatvorena u stanu koji se zbog njene opsjednutosti i nezainteresiranosti za sve ostalo, pretvara u fizičku, slikovnu objektivizaciju unutrašnjeg košmara, ona halucinira i bori se s likovima iz svojih halucinacija<sup>21</sup>. Shizofrenija je ovdje poslužila i kao parabola za osamljenost kao jedinu alternativu onima koji se ne prilagode nametnutim društvenim pravilima igre<sup>22</sup>. U filmu se mogu razabrati sve osnovne preokupacije autora – opsesija seksom i nasiljem, te zasnovanost filma na ženskom liku kao glavnom izvoru destrukcije (u ovom slučaju i autodestrukcije). Očita je i tendencija smještanju priče u posve izoliran ambijent – paralelno s Carolinim povlačenjem iz vanjskoga svijeta i radnja se sve više sužava na njezin stan. Ovdje treba istaknuti i važnost scenografije – scenografija doslovno 'oživljava', pretvarajući stan u metaforu Carolininih unutarnjih užasa. Kako je Polanski htio snimiti film samo s

---

<sup>20</sup> Scheib, Richard. *Rosemary's baby*. URL: <http://moria.co.nz/horror/rosemarys-baby-1968.htm>

<sup>21</sup> Peterlić, Ante (bilj. 3), str. 117.

<sup>22</sup> Pavlinić, Vjeran. *Realnost irealnoga: dva prikaza rasapa ličnosti na filmu*, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, god. 9. (2003.), br. 33, str. 201.

jednim likom, osnovni dramski konflikt nalazi se u samoj Carol, a svi ostali likovi, koji ionako jedan po jedan izlaze iz priče, tu su samo da bi ga podcrtali<sup>23</sup>.

Filmom *Odvratnost* Polanski je započeo ciklus izrazito bizarnih, ekstravagantnih i morbidnih ostvarenja, a pronašao je tip ženskoga lika koji će se, uz varijacije, pojavljivati u većini njegovih filmova. Plavokosa, nježna i plahog karaktera, što kontrastom treba povećati dojam morbidnosti (po



receptu A. Hitchcocka), Catherine Deneuve kao Carol u toku filma pretvara se u demona svoje opsesije, u nekakvog vampira u kakvog će se na kraju filma *Bal vampira* pretvoriti također nježna Sarah, koju tumači Sharon Tate. Njoj je sličan po tipu i bezosjećajni lik Terese koji u filmu *Slijepa ulica* interpretira Françoise Dorléac, kao i lik krhke i fatalne Mimi kojeg u *Gorkom mjesecu* tumači Emmanuelle Seigner. Izuzetak nije ni Mia Farrow iz filma *Rosemaryna beba*, koja fizički i uopće po tipu odgovara ženskim likovima Polanskog, a umjesto da se pretvori u demona, ona će biti sposobna da ga

rodi. Lik žene, ovako viđene i doživljene, predstavlja se kao hladnokrvno donesen i definitivni sud o ženi uopće. Polanski doživljava ženu kao biće koje sobom stalno pronosi smrt, kao element bitno destruktivan ili nadasve prijemljiv za sve što je destruktivno<sup>24</sup>. U njegovim filmovima čini se kao da postoji težnja za povezivanjem straha i užitka, a za to većinom koristi upravo ženske likove – svjesni smo kako Polanski želi prikazati žene kojima se s jedne strane ugađa, ali su istovremeno izmučene i prestrašene žrtve (Carol, Sarah, Rosemary...). Polanski je svjestan tamne strane ljudske psihe koju propituje, posebice u ženskim likovima (koji mogu biti sagledani kao produžeci njega samoga).

U pojedinim filmovima Polanskog moguće je pronaći i određene karakteristike *noira*. Kako navodi teoretičarka Christine Gledhill, koja analizira junakinje *film noir* iz vizure feminističke kritike, jedno od bitnih obilježja takvih filmova je pojava „osamostaljene“ junakinje unutar trilerskog zapleta. U *film noiru* prevladava specifična atmosfera (tjeskoba, očaj, nihilizam), unutar koje se reartikuliraju motivi

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, str. 191.

<sup>24</sup> Peterlić, Ante (bilj. 3), str. 118.

poput varljivog odnosa između pojavnosti i stvarnosti, uz uvijek prisutnu destruktivnost lika fatalne žene. Prema Gledhill, moguće je izdvojiti nekoliko glavnih strukturalnih obilježja filmova *noir* – radnja oblikovana poput istrage, učestalost izvanprizornog dodanog govora (*voice-over* naracija), kao i prekida tijekom radnje i vraćanja u prošlost (tzv. *flashbacks*), mnogostrukost točaka gledišta, često nejasna karakterizacija junakinje i naglasak na seksualnosti u prikazu žene<sup>25</sup>, što sve možemo pronaći u filmovima *Kineska četvrt* i *Gorki mjesec*, svojevrsnim posvetama *noirovskim* trilerima.

Gledhill ističe kako potiskivanje koncepta buržoaske obitelji i stavljanje žene u centar muškog svijeta akcije proizvodi sliku neovisne žene, koja djeluje izvan obiteljskih okvira. Takva junakinja često posjeduje naglašeni cinizam, karakterističan za muškog junaka, što dodatno oslabljuje konvencionalnu spolnu ideologiju. Radnjom *noira* dominiraju pitanja o ženskoj seksualnosti i tjelesnim vezama koje uključuju motive obmane, zavodjenja i neprepoznatih otkrivenja, umjesto deduktivnog zaključivanja o kriminalnoj djelatnosti pomoću raznovrsnih tragova<sup>26</sup>. Tako se u *Kineskoj četvrti* lik žene javlja kao ključna figura unutar opasnog kriminalnog svijeta, s kojim se junak-detektiv sukobljava tijekom svoje istrage, dok u *Gorkom mjesecu* prekrasna Mimi, uslijed života sa svojim momkom/psihičkim zlostavljačem, preuzima njegov cinizam i obrće uloge u njihovom odnosu.

*Gorki mjesec* obilježavaju brojni *flashbackovi* i glas komentara (*voice-over* naracija) kojima nas lik Oscara/pripovjedača prebacuje u epizode iz njegove prošlosti, počevši od trenutka kada je upoznao svoju ženu Mimi. Gledhill tvrdi kako tendencija ubacivanja *flashbackova* unutar strukture *film noira*, u svrhu naglašavanja odnosa između pripovjedačevog dodanog govora i pripovijedane priče, također katkada ukazuje na odmak između izrečene muške osude i žene koja biva podvrgnuta muškoj istrazi i sudu<sup>27</sup>. U tom smislu *Gorki mjesec* donosi preokret – nije žena ta koju pripovjedač/Oscar osuđuje, već on za sve krivi samoga sebe i svoj bešćutni odnos sa Mimi, kao uostalom i detektiv Jake iz *Kineske četvrti* koji za Evelynin tragični kraj krivi svoju (ne)uspješnost u istrazi (čime se povijest ponavlja, jer je na sličan način još jednu ženu iz njegove prošlosti zadesila zla sreća).

Poglavito u onim primjerima *noira* u kojima muški pripovjedač nije sveznajući, već naprotiv predstavlja junaka u potrazi za istinom, on ne samo da često nije siguran je li junakinja iskrena ili ga obmanjuje, nego je i sama njezina karakterizacija rascjepkana na način da niti gledatelju nije sasvim evidentno kojem stereotipu junakinja pripada. Tako često možemo naići na niz parcijalnih karakterizacija junakinje, međusobno jukstapoziranih i suprotstavljenih – od tipa seks-bombe, ambiciozne žene i partnerice u preljubu, pa do ustrašene djevojke kojoj treba zaštita, žene kao žrtve muške moći ili pak žene koja postaje nemilosrdni ubojica. Takav način karakterizacije u izrazitoj je

---

<sup>25</sup> *Women in film noir*, (edited by) E. Ann Kaplan. London : BFI Publishing, 1998., str. 27.

<sup>26</sup> *Ibid.*, str. 29.

<sup>27</sup> *Ibid.*, str. 30.

suprotnosti sa dosljednim moralnim putem junaka/muškarca, što pridonosi nestabilnosti i nesigurnosti njegovog svijeta<sup>28</sup>, naglašava Gledhill.

Tamo gdje je žena promatrana iz nekoliko točaka gledišta, bilo da je riječ o pogledu različitih likova ili općenito pogledu u različitim vremenskim odsjecima, rezultat je stvaranje nekoherentne slike promatrane žene. Junakinja *film noira* nastaje na temelju stereotipa fatalne ili zle žene i „dobre“ loše djevojke, i u pravilu je stavljena u opreku sa marginalnom ženskom figurom predstavljenom tipom dobrice, koja je zaslužila biti nečijom suprugom, a ujedno često postaje i lik žrtve<sup>29</sup>. U *Kineskoj četvrti* takva dihotomija postoji između Evelyn, koja u određenoj mjeri predstavlja fatalku i njezine sestre/kćeri, kao nevinog i naivnog bića pod Evelyninom zaštitom. Postoji vjerojatnost kako je Evelyn bila jednom isto tako nevinna, dok ju nije transformirao incestuozan odnos s ocem, a postavlja se pitanje hoće li se i njezina kći, kada na kraju filma nakon Evelynine smrti brigu o njoj preuzima incestuozni otac/djed, također jednog dana pretvoriti u kopiju svoje sestre/majke. U *Gorkom mjesecu* tip „dobre“ žene predstavlja Fiona, dok je nešto kompleksnija karakterizacija lika Mimi – ona isprva utjelovljuje mladenačku nevinost (čemu kroz *flashbackove* i svjedočimo, za razliku od Evelyn u *Kineskoj četvrti* za koju to možemo samo pretpostaviti), glumeći fatalku jedino tijekom privatnih komičnih sadomazohističkih seksualnih igrica sa Oscarom, a da bi zatim postala žrtvom muške grubosti i bezosjećajnosti, postupno se pretvarajući u cinično i amoralno čudovište spremno na zločin iz osвете. Gledhill navodi kako *film noir* propituje tajne ženske seksualnosti i muške želje, unutar obrazaca submisivnosti i dominacije<sup>30</sup>, a upravo to nalazimo u Polanskijevim filmovima.

Ono što kritičari ipak zamjeraju Polanskom, njegova je aplikacija (iako rafinirana) komercijalne formule „seks + nasilje“, senzacionalizam, često beščutan odnos prema likovima, ponekad i nedostatak društvenog stava. S druge strane prevladava respekt prema lakoći izlaganja, sposobnosti osuvremenjivanja žanrovskih, sadržajnih i strukturnih stereotipova, britkosti opserviranja društvenih negativnosti i vještini organskog povezivanja humornoga i dramatičnoga. Specifična tematika, te sklonost ironiji i apsurdu, kritiku često navodi na usporedbe s dramatičarima poput S. Becketta, E. Ionescoa i H. Pintera<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, str. 31.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, str. 28.

<sup>31</sup> *Roman Polanski. // Filmska enciklopedija* (bilj. 10), str. 341.

## 2. ANALIZA ODABRANIH FILMOVA

### 2.1. Nož u vodi (*Nóż w wodzie*, 1962.)

Polanski je tijekom studija u Łódžu kratkim filmovima zaradio mnoga priznanja, posebno za *Dva čovjeka i ormar* (1958.) i *Kad anđeli padnu* (1959.). No, njegov dugometražni prvijenac, *Nož u vodi* (1962.), bio je prvi poljski poslijeratni film koji nije imao ratnu tematiku, te je stoga uzburkao vode establišmenta, posebice onog političkog u komunistički rigidnoj Poljskoj, koja je u tom razdoblju pod snažno izraženim utjecajem Sovjetskog Saveza nijekala bilo kakve društvene nepravilnosti, pa čak i one zasnovane na obiteljskim odnosima<sup>32</sup>. Iako ga poljski kulturni autoriteti nisu dobro prihvatili zbog manjka pozitivne društvene poruke, *Nož u vodi* je ipak postao komercijalni uspjeh na zapadu, te Polanskom dao međunarodnu reputaciju.

Minimalistička priča o odlasku buržujskog, nesretnog bračnog para na jedrenje i njihovom druženju sa mlađahnim autostoperom erotski je sugestivna i klasno krajnje provokativna. Komunističkim ocima u Varšavi nije se sviđjela eskapistička crta filma kojom se Polanski suprotstavlja socijalističkom konceptu filma s radnicima i seljacima kao glavnim protagonistima. Ovim filmom Polanski pokušava proniknuti u socijalno-psihološku strukturu poljskog društva, ciničnim opservacijama analizirajući odnose između troje protagonista koji se čitavim trajanjem filma sartreovski međusobno muče (kao u drami *Iza zatvorenih vrata*)<sup>33</sup>. Redatelj vješto obrađuje problem poslijeratnog otuđenja, alijenacije prisutne u međuljudskim odnosima, izbjegavajući tada dominantnu estetiku socrealizma, kao i eksplicitne političke motive. Tako Polanski na sebi svojstven način stvara makabristički triler pun simbolike, s naglašeno erotičnom atmosferom, u kojem razvija egzistencijalističku crtu iskazanu već u ranijim kratkim filmovima.

Andrzej (Leon Niemczyk), radijski spiker i zagovornik poljskih društvenih vrijednosti, i njegova atraktivna mlada žena Krystyna (Jolanta Umecka) odluče provesti dan na izletu jedrilicom. Vozeći se prema marini, naiđu na nepoznatog mladića (Zygmunt Malanowicz) koji stopira, te ga Andrzej isprva nevoljko odluči povesti dio puta, a zatim iznenada pozove da im se pridruži u jedrenju. Nagla pojava mladića može gledatelja navesti na pomisao kako se ovdje u radnju filma uvodi lik antagonista. Međutim, gledatelj postupno počinje sumnjati tko je ustvari pravi antagonist – nepoznati mladić, vodeno okruženje ili bračni par<sup>34</sup>. Što više brod odmiče od obale, napetost između likova raste i formira se neobičan ljubavni trokut. Voda/jezero prividno predstavlja otvoreno prostranstvo, dok

---

<sup>32</sup> Čegir, Tomislav (bilj. 11)

<sup>33</sup> Peterlić, Ante (bilj. 3), str. 115.

<sup>34</sup> <http://www.flixster.com/movie-list/favorite-film-years-1962>

pojedince zapravo potpuno zarobljava i konačno hvata u zamku, a to je suštinska odlika polanskijevskog univerzuma<sup>35</sup>, ističe poljska filmska kritičarka Maria Kornatowska.

Suprug je tipični predstavnik samozadovoljnog birokratskog mentaliteta, snob bez duhovnih težnji. Mladić je njegov antipod, osoba slobodnog duha koja prezire lažne principe, licemjerje i udobnosti staleža svojih gostoprimalaca. Između njih je supruga starijega, gotovo vršnjakinja mladićeva, labilne prirode, koja supruga „treba“ samo radi sigurnosti i ugleda (kao što njezina mladost i privlačnost njemu služe radi reprezentacije). Suprugov latentno zločinački mentalitet izlazi na vidjelo kada se antipatija spram mladića pretvori u mržnju, jer njegova supruga počinje osjećati stanovite simpatije prema mladiću (upravo radi mladićevih osobina koje je sama, udajom za malograđanskog mediokriteta, izgubila)<sup>36</sup>. Uz to, buntovni mladić krajnje je ironično raspoložen prema bahatom sredovječnom suprugu, pa situacija nadilazi uobičajeno muško nadmetanje. Mladić je predstavnik vrijednosti koje je dijelila i supruga prije udaje, a kada se odnosi među muškarcima pretvaraju u slabo prikrivani sukob, antipatični i destruktivni suprug porazi predstavnika novih vrijednosti bacivši njegov nož u vodu, a zatim i njega (koji navodno ne zna plivati).

Njihova „borba za vlast“ okončava s Andrzejem koji misli kako je mladića ubio i odlazi plivajući na obalu kako bi obavijestio policiju, dok mladić izranja i vraća se na brod, gdje on i Krystyna vode ljubav. Nakon što ga iskrca s broda, Krystyna se vraća sama na obalu, gdje ju dočekuje suprug, koji nije otišao na policiju jer nije uzeo ključ od auta. Krystyna mu govori kako je mladić živ i kako ga je prevarila s njim, no on misli kako sve izmišlja da on ne bi osjećao grižnju savjesti. Zaputivši se prema policiji, autom zastanu na raskršću pred putokazom koji pokazuje gdje je policijska postaja, te film završava neodređeno – na gledatelju je da odluči kojim su putem krenuli.

U filmu postoji jedan izrazito simbolički element, nož, mladićev izletnički rekvizit, koji se pojavljuje kao simbol njegove samostalnosti, snalažljivosti, kreativnosti, vlasti nad drugima i nad samim sobom, općenito njegovog duha<sup>37</sup>. Kada uslijed poluhisteričnog natezanja, u trenutku meteža i tobožnje igre, stariji gurne mladićev nož u vodu, oduzima time jedinu mladićevu prednost, čime on gubi bitku s predstavnikom učmalog društvenog sloja<sup>38</sup>. Trokutasta forma oštrice noža preslikava se i u obliku brodskih jedara, kao i pramca broda, a već je rečeno kako odnosi među likovima prerastaju u napeti ljubavni trokut. Psihološki *ménage-à-trois*, odnosno situaciju u kojoj neki vanjski lik ulazi u život para i preokreće ga, susrećemo i u kasnijim Polanskijevim filmovima *Slijepa ulica* i *Smrt i djevojka*.

---

<sup>35</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 16.

<sup>36</sup> Peterlić, Ante (bilj. 3), str. 116.

<sup>37</sup> *Filmski leksikon: Nož u vodi*, URL: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1253>

<sup>38</sup> Peterlić, Ante (bilj. 3), str. 116.

## 2.2. Odvratnost (Repulsion, 1965.)

*Odvratnost* je drugi dugometražni igrani film Polanskog, a prvi koji je snimio izvan Poljske. Pokoravajući se zapadnjačkoj težnji komercijalnosti, piše (sa svojim čestim suradnikom Gerardom Brachom) scenarij koji djeluje kao nesvakidašnji spoj psihološke drame i filma strave i užasa, odnosno kao horor s izraženim realističkim odmakom, vrlo vjeran prikaz raspada ljudskoga uma – seksualnih neuroza koje ubrzano poniru u psihozu. Modernističkog izričaja, ukorijenjen u nadrealističkoj tradiciji, film putem eksternalizacije unutarnjega svijeta protagonistice progovara i o utjecaju izvanjskoga svijeta na nju samu. Moglo bi se reći i da Polanski ovdje zapravo anticipira postmodernizam – razgrađivanjem i nadograđivanjem pravila žanra on ga osvježuje<sup>39</sup>.

Carol (Catherine Deneuve), vrlo privlačna djevojka porijeklom iz Belgije, zaposlena je u kozmetičkom salonu u otmjenoj londonskoj četvrti Kensington. Živi sa starijom sestrom Helen (Yvonne Furneaux) u iznajmljenom stanu, gdje ih često posjećuje Helenin bogati ljubavnik (povremeno i uzdržavatelj) Michael (Ian Hendry). Prisutnost oženjenog Michaela uznemiruje labilnu Carol, koja boluje od androfobije (strah od muškaraca) i osjeća posvemašnju „odvratnost“ prema svemu što ima veze sa muškarcima i spolnošću, uključujući tu i stalna udvaranja Colina (John Fraser), šarmantnog mladića iz susjedstva. Usprkos Carolinim molbama, Helen i Michael odlaze na dvotjedni odmor u Italiju. Njezino već načeto mentalno zdravlje potpuno propada i obuzimaju je shizofrene halucinacije<sup>40</sup> – prostorije stana počinju metamorfozirati, a imaginarni muškarac svakodnevno je brutalno siluje. Kada Colin, izbezumljen njezinim odbijanjem, provaljuje u stan, Carol ga ubija svijećnjakom, a stanodavca, koji došavši po stanarinu također pokušava napastovati Carol, masakrira britvom. Film završava povratkom Michaela i Helen s odmora koji Carol nalaze polumrtvu u kaosu demoliranog stana, definitivno podleglu bolesti<sup>41</sup>.

Za prvoga Carolina ostanka u stanu, kamera u jednom trenutku skreće pozornost s nje i zaustavlja se na uokvirenoj obiteljskoj fotografiji, a na samom kraju filma, kamera se ponovno usmjerava prema njoj. No ovaj se put ne zaustavlja, nego ulazi u fotografiju i put završava ušavši u oko male Carol, koja sa zebnjom promatra oca na rubu fotografije. Osim što tim završnim kadrom zaokružuje film kao formalnu cjelinu (na samom početku kamera je izašla iz Carolina oka), Polanski nam njime implicitno daje i ključ za Carolino poremećeno stanje: vrlo je vjerojatno da je Carol u djetinjstvu otac čak i silovao, uzrokujući time njezino gađenje spram muškaraca i seksualnosti. S tim zatvoreno-otvorenim

---

<sup>39</sup> Pavlinić, Vjeran (bilj. 22), str. 192.

<sup>40</sup> Shizofrenija je specifično psihopatološko stanje, neizlječiva i genetski uvjetovana duševna bolest, koju mogu pokrenuti stresni događaji, a javlja se najčešće između dvadesete i tridesete godine života. Karakteriziraju je gubitak dodira sa stvarnošću, čudno ponašanje, rastrojeno razmišljanje i govor, smanjenje emotivne izražajnosti, povlačenje iz društva, te halucinacije – slušne, opipne i vizualne, uključujući dismorfopsije (deformacije predmeta), poropsije (pomicanje predmeta u daljinu) i megalopsije (uvećanje predmeta). Usp. *Ibid.*, str. 201.

<sup>41</sup> *Ibid.*, str. 191.

krajem postaje jasna i Carolina infantilnost – rane iz djetinjstva nisu nikad zarasle i Carol je danas isto ono uplašeno dijete razrogačenih očiju s obiteljske fotografije. Nedorasla zahtjevima života u stvarnom svijetu, Carol se užasima svog unutarnjeg svijeta pasivno predaje (samo kod prve pojave ponoćnog silovatelja ona se snagom volje uspijeva uvjeriti da je riječ o priviđenju – čvrsto zatvara oči i vizija nestaje)<sup>42</sup>.



Motiv djetinjstva u sebi sadrži, dakle, funkciju ključa za ludilo junakinje i katalizatora njezinog odnosa spram izvanjskog svijeta. U kreaciji uloge Carol, Polanski i Deneuve zamislili su je kao veliko dijete, izgubljeno i

nesposobno za snalaženje u svijetu odraslih. U svojim lutanjima stanom (police ukrašene lutkicama i dječjim figuricama), odjevena u bijelu baby-spavaćicu, ona u gledatelja izaziva gotovo majčinsko/očinsko sažaljenje. Odnos između nje i starije sestre zapravo je bliži odnosu kćeri s majkom koja je ne razumije. Njezina infantilnost do izražaja dolazi i u odnosima s drugim likovima – podjednako nevješto odbija Colina udvaranja i vlasnici kozmetičkog salona laže o razlozima nedolaska na posao, a njezino držanje 'poput uplašene životinje' u stanodavca izaziva gotovo pedofilsku uzbuđenost<sup>43</sup>. Nakon drugog ubojstva zatječemo je kako si krpa haljinicu, kroz suze pjevušeći dječji napjev, a poslije s blaženim osmijehom po staklu piše neki samo njoj vidljiv tekst.

Feministička filmska kritičarka Molly Haskell naglašava kako Polanski u fokus svoga zanimanja stavlja *prikaz fizički privlačne žene lišene samosvijesti, koja teško definira što želi, a djeluje poput mjesečarke koja je sposobna počinuti čak i ubojstvo*<sup>44</sup>. Također kritizira kako je u svim njegovim filmovima, uključujući *Odvratnost, uzbuđenje prilikom nanošenja patnje naglašenije od potaknutog suosjećanja*<sup>45</sup>.

Carol pokazuje patološku sramežljivost i potiskivanje koji polako vode u ludilo. Carolina demencija uznapreduje kada biva ostavljena sama u stanu, te postaje uzrok mračnih halucinacija spolnog odnosa s odbojnim muškarcem, za kojim Carol istovremeno osjeća i žudnju i gađenje. Stavljanjem naglaska na zvukove iz svakodnevice (otkucaj sata, glasovi redovnica u obližnjem vrtu samostana, kapanje vode iz slavine) redatelj nam pokušava predočiti Carolinu hipervigilnost (stanje prenadraženosti s

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, str. 197.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Morgan, Kim (bilj. 15)

<sup>45</sup> *Ibid.*



pretjeranom budnosti pažnje), a koja je jasan produkt Carolinih fobija. Snimanje crno-bijelom tehnikom, širokokutnim objektivima, upotrebom krupnih planova i virtuoznim kretanjem kamere u skućenim prostorima pojačava gledateljev doživljaj bolesti protagonistice<sup>46</sup>.

Analiza filma predlaže nekoliko objašnjenja Carolinog rodnog/spolnog problema: osim vjerojatnosti ranog seksualnog zlostavljanja, film aludira i na duboko potisnutu homoseksualnost junakinje – moguće je zaključiti kako je Carolina opsjednutost silovanjem logičan ishod života pod snažnom patrijarhalnom dominacijom; njezina paranoja čini se potpuno primjerena kada je, na vrhuncu filma, netko zaista pokuša silovati<sup>47</sup>. No, Carol ne pokazuje samo patološku nesigurnost u odnosima sa suprotnim spolom, ona materijalizira najgore strahove svoga sramežljivog udvarača, pretvorivši se u hladnokrvnog ubojicu. Polanski isto tako hladno analizira stanje svoje junakinje, a ta distanciranost omogućuje povremeno ubacivanje crnohumornih elemenata, poput scena u kozmetičkom salonu ili u kafiću, koje graniče s karikaturalnošću.

*Odvratnost* počinje izvlačenjem kamere iz crnoga, za koje se uspostavlja da je zapravo zjenica Carolinog oka. Već uvodnim kadrom, kojim smo na taj način doslovno izronili iz njezine glave, Polanski najavljuje temu filma (ponori uma junakinje) i vizuru (svijet ćemo vidjeti njezinim očima). Preko detalja oka potom klize imena glumaca i suradnika, da bi ga posljednja informacija *directed by Roman Polanski* simbolički presjekla poput britve. Takvom špicom Polanski odaje *hommage* Hitchcocku – koji svoj potpis smješta preko oka Jamesa Stewarta u najavnoj špici *Vrtoglavice* (1958.), kao i L. Buñuelu – citiranje presijecanja oka iz filma *Andaluzijski pas* (1928.) koji je tumačen kao freudovsko prodiranje u svijet seksualnošću natopljene podsvijesti<sup>48</sup>. I jedna prava britva gradiranim će pojavljivanjem u *Odvratnosti* odigrati važnu ulogu. Kao simbol Michaelova boravka u stanu ona isprva izaziva Carolino gađenje, potom će se kao najava predstojećih događaja pridružiti trulećem zecu na tanjuru. Njome će Carol, kad bolest uzme maha, zecu odrezati glavu, presijecanjem kabela prekinuti i telefonski dodir s izvanjskim svijetom, te konačno masakrirati napasnog stanodavca<sup>49</sup>.

Polanski također hitchcockovski prodire u ono što se nalazi ispod fasade „savršene žene“, sve do onoga što stoji iza potisnutih želja. On odabire tip žena koje privlače gledatelja/druge likove svojom nejasnom prošlošću i napetim situacijama u kojima ih nalazimo, te ih je stoga opasno željeti<sup>50</sup>. Carol je uz to i iznimno fizički privlačna, anemična a istovremeno izrazito senzualna, snenog praznog pogleda, no nasilna i perverzna priviđenja onemogućuju njezino prihvaćanje vlastite ženstvenosti. Osim Hitchcocka i filmskog nadrealizma, u *Odvratnosti* su vidljivi i utjecaji Kafke (inverzija motiva

---

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> McCormack, Tom. *Roman Polanski's Apartment Trilogy at MoMA (Sep 10-25)*, 9. rujna 2011.  
URL: <http://altscreen.com/09/09/2011/roman-polanskis-apartment-trilogy/>

<sup>48</sup> Pavlinić, Vjeran (bilj. 22), str. 195. – 196.

<sup>49</sup> *Ibid.*, str. 196.

<sup>50</sup> Morgan, Kim (bilj. 15)

*Preobražaja*), kao i klasičnog američkog filma strave. Za ideju „oživljenog“ stana Polanski je nadahnuće tako potražio u svom omiljenom horor *Kuća duhova* (*Haunting*, 1963.) Roberta Wisea<sup>51</sup>.



Provala imaginarnog zbiva se u dva stupnja. Isprva se, praćena hipertrofiranim šumom pucanja, na kuhinjskom zidu pojavljuje velika pukotina. Kao najavni kadar za pojavu pukotine u Carolinom subjektivnom kadru poslužiti će detalj njezinog desnog oka (dio realnog svijeta), koje autor i u pojedinim drugim prizorima rabi kao svojevrsna vrata u njezin unutarnji (imaginarni) svijet<sup>52</sup>. Iako sve upućuje na to da je riječ o proizvodu Carolina uma, pukotina bi teoretski i u stvarnosti mogla biti tamo. U sljedećoj sceni pojavljuje se, međutim, i prvo neupitno priviđenje – muškarac koji stoji iza Carol u odrazu ogledala. Takav gradirani prijelaz u imaginarno izaziva prvim korakom nelagodu, a drugim šok u protagonistice i u gledatelja. Prvo eksplicitno priviđenje Carol tako doživljava tek oko polovice filma, a dotle smo već potpuno suživljeni s njezinim stanjem. Osnovna inovacija u odnosu na pravila žanra u tome je što zlo u ovom filmu ne dolazi izvana, nego je funkcija stanja junakinje, ona ga generira<sup>53</sup>.

Kako pokazuju njezina zabrinuta pitanja, Carol naslućuje da joj jedino sestrina posve oprečna narav omogućuje održavanje labilne psihičke ravnoteže. Nakon što Helen ode, njezina percepcija okoline i sebe same postaje potpuno podređena projekcijama patoloških strahova i trauma. Kako se granica razuma i ludila, stvarnosti i zamišljaja, izvanjskog i unutarnjeg, tijekom čitavog filma povlači isključivo u Carolinoj svijesti, kao središnji se interes filma postavlja mogućnost razuma da procijeni vlastito tumačenje percipiranoga. Dok je štiti sestrina komplementarna ekstrovertiranost, Carol uspjeva izbjegavati poglede drugih kao i usmjeravanje vlastitog pogleda na njih. Prisiljena da se suoči

---

<sup>51</sup> Pavlinić, Vjeran (bilj. 22), str. 192.

<sup>52</sup> Ovdje je paralelu moguće povući sa filmom *Priviđenja* (1972.) Roberta Altmana. Usp. *Ibid.*, str. 192. – 193.

<sup>53</sup> *Ibid.*, str. 192.

sama sa sobom, provodi dane zaključana u stanu, ne ide na posao, ne mijenja odjeću, ne jede, a stanje njezina uma metaforički predočuje oguljeni zec koji trune na stolu. Trajna nelagoda i paničan osjećaj ugroženosti od promatranja dovode do zvučnih, prostornih i perceptivnih iskrivljenja, koja međutim upitnim čine vjerodostojnost ranijih »normalnih« prizora. Preoblikovanje svih elemenata okoline u prijetnju, pretvaranjem uobičajenih zvukova i načina viđenja u oblike agresije, potkopava jasno razlikovanje nadrealističkih prikaza psiholoških poremećaja od realističnog modusa, tvoreći filmsku viziju psihološke nadstvarnosti, na koju upućuje citat *Ljepotice i zvijeri* Jeana Cocteaua (prizor ruku koje izlaze iz zidova), kao i uznemirujuća glazba/zvučni efekti<sup>54</sup>.



Za pojačavanje osjećaja napetosti i nelagode autor obilato koristi mogućnosti dugih statičnih kadrova, često odvojenih zatamnjenjima ili pretapanjima, čime kamera netremice prati svaku vanjsku manifestaciju Carolina stanja. Takav promatrački pristup ne dopušta potpunu identifikaciju s njezinim likom – gledatelj se povremeno osjeća više kao voajer kojemu je dopušten uvid u ponašanje shizofrene osobe iza zatvorenih vrata. Navedimo, primjerice, sekvencu razgovora Carol i njezine kolegice Bridget u podrumu kozmetičkoga salona. Nakon razgovora Bridget izlazi iz kadra, a kamera se naglo povlači unatrag, ostavljajući Carol samu i relativno malenu u odnosu na izrez kadra. U nastavku, umjesto očekivanog reza, dulje je vrijeme promatramo kako nepomično zuri u zraku sunca koja se pojavljuje na stolcu, da bi je konačno rukom pokušala otresti (jedan od njezinih uobičajenih tikova). Polanski vrlo jednostavnim postupkom prelaska iz dinamičnog u mirno i iz srednjeg u široki plan ujedno izaziva u gledatelju nelagodu i daje komentar Caroline izgubljenosti<sup>55</sup>.

Carolini prolasci gradom praćeni su naglašeno nemirnom kamerom iz ruke i neočekivanim, nemotiviranim rezovima. Osjećaj vrtoglavice izazvan takvim postupkom sukladan je osjećaju koji

---

<sup>54</sup> Brlek, Tomislav. *Filmski leksikon: Odvratnost*. URL: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1273>

<sup>55</sup> Pavlinić, Vjeran (bilj. 22), str. 194.

Carol ima u dodiru s gužvom velegrada. Za posljednjega puta kući ona i ne zapaža automobilsku nesreću pored koje prolazi – izvanjski svijet za nju više ne postoji<sup>56</sup>. Česti su primjeri skretanja pozornosti kamere s protagonistice i zaustavljanja na objektima koji dani prizor podcrtavaju ili mu daju novi smisao. Tako se za jedne od Carolinih šetnji gradom kamera zaustavlja na krupnom planu znojnoga radnika koji joj dobacuje – prototipu svega što se njoj u muškaraca gadi, dok nam poslije u filmu, u neobično uznemirujućem kadru, panorama prema dolje otkriva da glačalo koje Carol naizgled sasvim normalno rabi zapravo nije uključeno u struju<sup>57</sup>. Na počecima ili krajevima sekvenci putanja kamere često se usmjerava i prema nekom od stalnih simbola stanja svijesti junakinje.

Nama je dana mogućnost da svijet vidimo Carolinim očima. Međutim, čak i tada kad bi se maksimalna identifikacija trebala podrazumijevati, i dalje smo samo promatrači. Štoviše, viđene scene izazivaju, uz suosjećanje, i neporecivu mučninu, dijelom i zato jer se osjećamo zatvorenima u labirint junakinjina uma<sup>58</sup>. Halucinacije kao proizvod Carolina uma potpuno su odvojene od izvanjskog svijeta i svjedočimo im samo dok je ona sama. U detaljnom prikazu halucinacija Polanski se, osim zakonitosti horora, pažljivo držao i medicinske vjerodostojnosti. Kompoziciju privida, uz silovatelja koji redovito posjećuje Carol i doista stravičnih ruku željnih njezina tijela koje prodiru iz zidova hodnika, upotpunio je i ekspresionističkim transformacijama pojedinih prostorijskih stana, u Carolinim očima podvrgnutih dismorfopsiji i poropsiji<sup>59</sup>. Kako priviđenja uglavnom nastupaju noću, ekspresionističkom dojmu svakako pridonose i uobičajene oštre sjene.

Proporcionalno s gubitkom Carolina dodira sa stvarnošću gubi se i dramska i vremenska koherentnost scena. Od odlaska Helen i Michaela i prvoga priviđenja iste večeri sustav poimanja vremena ubrzano se raspada<sup>60</sup>. Funkciju pokazatelja protoka vremena, a ujedno i pogoršanja Carolina stanja, preuzet će dva lajtmotiva – zec u stanju raspadanja i krumpiri koji klijaju zaboravljeni na daščici za rezanje.

Polanski se koristi i brojnim drugim dramskim i scenografskim lajtmotivima, koji će služiti kao metafore za stanje svijesti junakinje. Spomenut je već motiv pukotine, naznačen još u samom početku, kada junakinja opsesivno zuri u čudne linije u asfaltu na ulici (koje vjerojatno još nisu proizvod halucinacija), a što sugerira da bi njena mîra mogla predstavljati izraz otpora prema svemu materijalno opresivnom<sup>61</sup>. Motiv pukotine javlja se zatim na zidovima stana, čiju donekle banalnu simboliku (njezin um puca) Polanski nadograđuje uporabom koja nagoviješta i prati postupni Carolin gubitak dodira sa stvarnošću. Pukotina u kuhinjskom zidu javlja se ponovo na samoj točki ulaska u svijet priviđenja. U svim kasnijim pojavljivanjima, pukotine u zidovima sve su veće i naglašenije i u potpunosti su u domeni irealnoga. Ulogu varijacije ovog motiva ima suhi keks koji Carol u jednom

---

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*, str. 195.

<sup>58</sup> *Ibid.*, str. 193.

<sup>59</sup> *Ibid.*

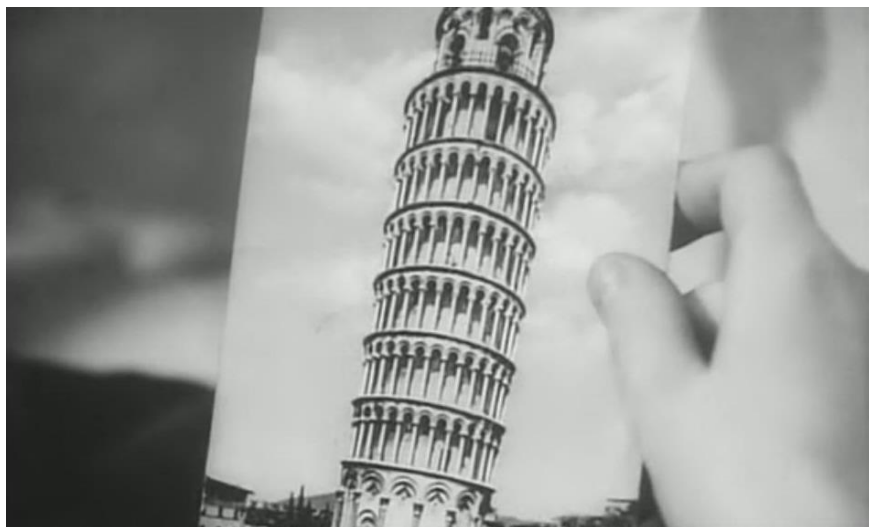
<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> Peterlić, Ante (bilj. 3), str. 117. – 118.

trenutku odsutno lomi<sup>62</sup>. Polanski će se koristiti i standardiziranim simbolom unutarnjeg/podsvjesnog – zrcalom. Ogledalo će imati čisto ilustrativnu ulogu. Za prvog ostanka u stanu Carol tako zatječemo kako zuri u svoj iskrivljeni odraz na površini sjajnoga čajnika. Sličnu simboliku nalazimo i u dva kadra u kojima se ona promatra u zrcalu u kupaonici, a koji počinju panoramom od rupe odvoda u kadi ili umivaoniku. Ona gubi 'svoje ja', koje odlazi 'niz odvod'<sup>63</sup>. Konačno, i prvo pravo priviđenje pojavljuje se u zrcalu – imaginarni muškarac. Kao simbol iskrivljene vizure protagonistice poslužiti će i riblje oko otvora špijunke. Kroz nju Carol promatra događaje na stubištu i kroz nju će posljednji put vidjeti izobličena lica Colina i stanodavca prije njihovih upada u stan. Od ostalih ilustrativnih lajtmotiva, tu su još i trojica uličnih svirača (broj 3 jedan je od Freudovih simbola seksualnosti), koji svojim prolascima prethode pokušajima spomenutih muškaraca da seksualno iskoriste Carol<sup>64</sup>.

Posebno je značajan i jedan zvučni lajtmotiv. Pokušavajući zaspati, slušajući kako u susjednoj sobi Helen i Michael vode ljubav, Carol začuje i ponoćno zvono samostana. Zvono time dobiva asocijativnu ulogu koja će doći do izražaja u dvije kasnije situacije. Pojaviti će se ponovno kao najava stanodavčeva pokušaja silovanja Carol, dok u jednoj od posljednjih scena pokreće mehanizme halucinacija i inicira pojavu uobičajenoga noćnog napadača u krevetu<sup>65</sup>. Povezivanje zvona crkve kao simbola čistoće i nevinosti s ružnim i prljavim (u Carolinim očima) spolnim činom prilično je oštra i cinična dosjetka Polanskog (koju kasnije na drugačiji način ponovno koristi u filmu *Rosemaryna beba* – u sekvenci kada Rosemary tijekom silovanja halucinira kako razgovara sa papom).

I stvarni i imaginarni svijet kojim se kreće Carol ispunjeni su seksualnim frustracijama i



nemogućnošću ostvarenja međuljudskih kontakata. Većina likova svoje postojanje definira više ili manje neuspješnim pokušajima stupanja u seksualne odnose, dok se ostali oblici komunikacije najčešće svode na jednosmjerno izražavanje želja ili osjećaja, mahom

osuđeno na nerazumijevanje<sup>66</sup>. Carolino radno mjesto, kozmetički salon gdje bogate starije gospođe dolaze usporiti djelovanje zuba vremena na svoja oronula tijela (što Polanski duhovito komentira

---

<sup>62</sup> Pavlinić, Vjeran (bilj. 22), str. 196.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, str. 197.

<sup>65</sup> *Ibid.*, str. 200.

<sup>66</sup> *Ibid.*, str. 198.

montažnim prijelazom na salon preko detalja prokljajalih krumpira), idealan je poligon za isprazne 'ženske' razgovore o ljubavi i seksu. Colinovi 'prijatelji' ismijavaju ga zbog zaljubljenosti u Carol, iskazujući prezir prema toj vrsti osjećaja. Colin će stradati pod udarcima svijećnjaka – prilično očitog falusnog simbola, kakav je, uostalom, i Toranj u Pizi – motiv razglednice koju Carol dobiva od Michaela i Helen. U takvu okružju, gdje je sve prožeto seksom, ne čudi da je unutarnji svijet protagonistice zapravo agresivnija varijanta stvarnoga svijeta<sup>67</sup>. To je eksplicitno izraženo u Carolinom slučaju, koja i pri samoj pomisli na tjelesni kontakt erotske vrste osjeća odvratnost.

Carol ubija dvojicu stvarnih nasrtljivih muškaraca, ali protiv priviđenja ne može ništa. Kada Colin provaljuje u Carolin stan, podjednako razumijemo i njega i Carol, i premda sve upućuje na to da će taj susret završiti loše za njega, nadamo se boljem razvoju situacije. Nakon što ga Carol dokrajči, osjećamo žaljenje za mladićem. Umorstvo stanodavca prikazano je, međutim, sasvim drugačije. Kako on i u gledatelja izaziva lagano gađenje, a svojom agresivnošću djeluje kao utjelovljenje Carolina imaginarnog silovatelja, uskoro počinjemo željno iščekivati trenutak kada će ona iskoristiti britvu koja joj se nalazi pri ruci<sup>68</sup>.

Prije nego što se Carol potpuno preda materijaliziranim objektima svog straha, u nekoliko situacija prikazana je gradacija njezinih osjećaja. Kada prvi put spazi Michaelovu britvu u svojoj čaši u kupaonici, ona je samo s gnušanjem vadi. Na Colinov prvi pokušaj poljupca okreće glavu, da bi nakon drugoga pokušaja istrčala iz njegova auta i pohitala u kupaonicu gdje izbezumljeno pere usta. U njezinim odnosima spram predmeta gađenja javlja se i stanovita ambivalencija, odnos odbijanje/privlačenje. Ona ujutro ulazi u sestrinu sobu, poprište ljubavničkih aktivnosti prethodne noći, a pogled joj privlači upravo razbacana posteljina na krevetu. Na podu pronalazi Michaelovu potkošulju i privlači je sebi kako bi je pomirisala, čime izaziva mučninu i povraćanje, a nakon što iz ormara vadi haljinu u kojoj je Helen izišla s Michaelom, doživljava i prvo priviđenje. Na samom kraju, ironijom sudbine upravo Michael njezino izmučeno tijelo iznosi iz stana, pri čemu se u njihovim pogledima javlja čudnovata iskra nježnosti – krug je tako zatvoren<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, str. 199.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

### 2.3. Slijepa ulica / Čorsokak (Cul-de-sac, 1966.)

U mnogim intervjuima Polanski će upravo film *Slijepa ulica* prozvati najdražim iz vlastita opusa. Ovaj triler apsurdističkih dimenzija, pod utjecajem Antonina Artauda, Samuela Becketta i Harolda Pintera<sup>70</sup>, prati sudbinu začudnog kriminalnog dvojca, koji utočište pronalazi u zabačenom zamku i uzima tamošnje, još začudnije stanare za taoce. Riječ je o tematici koja Polanskog zaokuplja još od studentskih dana (*Debeli i mršavi*). Film je duhovit, luckast, ali i poprilično groteskan, čemu najviše pridonosi zaigrana priroda izoliranog bračnog para. Priča je to o napuštenima/odbačenima, globalnom pesimizmu, ponižavanju i ugnjetavanju, mizantropiji i mizoginiji, neurozama i smrti. *Slijepa ulica* pomaknuti je esej o moći i dominaciji, studija dekadencije i rasapa vrijednosti.

Cijelo zbivanje locirano je u dvorcu ruini u Škotskoj u kojemu je nekada prebivao romantični junak Waltera Scotta, Rob Roy, što se u filmu naglašava u nekoliko sekvenci, a čime se potencira zamisao o ruševnosti i raspadu zapadne civilizacije i njene kulture<sup>71</sup>. Sadašnji vlasnik dvorca George (Donald Pleasence) gotovo je degenerirani izdanak građanske klase i europske kulture, nastanjen ovdje kako bi se odvojio od ostatka svijeta. S njim je i njegova bezosjećajna žena Teresa (Françoise Dorléac) koja ga prezire i kao muža i kao čovjeka, koja ga vara i ismijava, ponašajući se prema njemu kao prema djetetu. Kada u dvorac, bježeći, naiđu dva olinjala, od svoje bande zaboravljena gangstera, Richard (Lionel Stander) i ranjeni Albie (Jack MacGowran), počinje teror<sup>72</sup>. Albie uskoro umire od zadobivenih rana, a Richard, terorizirajući ukućane, željno očekuje dolazak šefa podzemlja, stanovitog Katelbacha. Ovo je očita parafraza na Beckettovo *Očekivanje Godota*, nedvosmislenim iskazivanjem uzaludnosti očekivanja i nada.



Početni trivijalni prizori znakovi su naopakog svijeta – prilikom scene putovanja gangstera pustopoljinom prema dvorcu, prvo što primjećujemo potrgani je papirnati zmaj, zapleten o telefonski dalekovod. To

podsjeca na sličan prizor iz Langovog filma *M.* (1931.), a kojim se također simbolizira opustjeli neuravnoteženi svijet<sup>73</sup>. Ubrzo nakon toga voajerski prisustvujemo kvazi-idiličnoj sceni na plaži pred dvorcem – riječ je o seksualnoj igrici između polugole Terese i mlađeg muškarca, koji se izležavaju na

---

<sup>70</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 43.

<sup>71</sup> Peterlić, Ante (bilj. 3), str. 119.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 52. – 53.

pijesku, da bi ga ona u jednom trenutku sadistički počela zadirkivati, stavljajući mu na lice riječnog račića.

Kako muškarac iz uvodne scene nije ženin suprug, kojeg upoznajemo malo kasnije, odmah nam je dano do znanja na kakvoj se laži brak protagonista zasniva. Dok se razbojnik skriva u kokošinju, supruga se vraća u dvorac gdje počinje transvestitska „seansa“<sup>74</sup> – ona svoga muža ismijava, odijevajući ga (s njegovim dopuštenjem) u žensku spavaćicu i nanoseći mu grotesknu, gotovo klaunsku šminku na lice. U takvom ih stanju zatiče razbojnik, koji će se (u duetu s Teresom) nastaviti podsmjehivati suprugu, ali će od oboje tražiti poslušnost dok se čeka dolazak Katelbacha. Tragikomična situacija nastavlja se iznenadnim dolaskom gostiju, koji Georgea svojim ponašanjem dodatno nerviraju. On uskoro izbací dosadne goste, nakon čega se odnos supružnika i razbojnika vraća dotadašnjoj rutini. Njihova posljednja noć počinje mirnom slikom – muž i razbojnik spavaju, kokoši koje hodaju svuda uokolo stvaraju pastoralan ugođaj, a žena opušteno sluša gramofonsku ploču. No, ploča, koju je jedan od gostiju za vrijeme posjete ogrebao, počinje poskakivati na mjestu, što stvara disonanciju koja signalizira kako će svemu ovome ubrzo doći kraj<sup>75</sup>. U tom trenutku Teresa nailazi na pušku (očiti falusni simbol), koju je jedan od gostiju ostavio u dvorcu, te pomišlja kako bi njome mogla ubiti razbojnika dok spava. No, kako nema metaka zadovoljava se time da mu među nožne prste stavi papirić koji je zapalila. To izazove razbojnikov bijes, te ju on išiba remenom. Iskoristivši trenutak razbojnikove nepažnje Teresa mu uzima pištolj, a ubrzo nakon toga podivljali muž ga njime ubija. Žena pokušava šokiranog supruga pribrati, no kako se on počne infantilno ponašati, žena pobjegne s gostom koji se u međuvremenu vratio po pušku. Na samom kraju filma vide se bedra osobe u trku, i kad se pomisli da se, u stilu klasičnih završetaka melodrama, supruga vraća mužu, otkriva nam se kako je to suprug koji trči za ženom koja je otišla u nepovrat<sup>76</sup>.

Svi su likovi kotačići u igri organiziranoj bez njihova pristanka, svi su u društvenoj i životnoj „slijepoj ulici“ i nitko nije u stanju nešto poduzeti, izuzev onog od društva izopćenog – starog gangstera, koji na kraju pogiba od metaka histeričnog muža, dakle, od onoga koji je od njega inferiorniji<sup>77</sup>. Time film predstavlja pesimističnu i mračnu, sarkazmom ispunjenu parabolu zapadnog svijeta – humano je potisnuto u drugi plan (žena je bezosjećajna i beskrupulozna, a muž intelektualac odvratan je slabić, čija su etika i obrazovanje svima samo na teret; jedini koji nešto vrijedi je razbojnik kojeg je izdala vlastita banda). U okrutnom svijetu *Slijepo ulice* (slično kao i u kasnijem *Gorkom mjesecu*) ljudi kažu ono što misle, bez obzira koliko to bilo bešćutno, a događaji slijede vlastitu logiku, van ičije kontrole.

---

<sup>74</sup> Peterlić, Ante (bilj. 3), str. 119., 123.

<sup>75</sup> *Cul-de-Sac: a Tale of the Abandoned*, URL: <http://polanski-oddmanout.blogspot.com/2011/03/cul-de-sac-tale-of-abandoned.html>

<sup>76</sup> Peterlić, Ante (bilj. 3), str. 123.

<sup>77</sup> *Ibid.*, str. 119.



Likovi mogu pokušavati sakriti prave interese ili namjere, samo kako bi otkrili – u trenucima tragikomičnog preokreta – da svi ionako već za njih znaju<sup>78</sup>.

Lik žene kao element bitno negativnog predznaka neizostavni je faktor dramaturgije Polanskog, a u njegovim je filmovima neizbježiv i lik nekog bespomoćnog, slabog ili povodljivog muškarca<sup>79</sup>. U liku supruge Georgea najočiti je otjelotvoren motiv viktimizacije i zlostavljanja, te on simbolički predstavlja svakog pojedinca koji se ne zna postaviti kada je suočen sa surovom silom<sup>80</sup>. Ne čudi što George svoju sudbinu odmah prihvaća, jer je ona logički ishod događaja koji su započeli njegovim ulaskom u bračnu lakrdiju. Makar je njegova supruga fizički prisutna, George je potpuno sam i kao takav primoran suočiti se sa muškarcem, koji ga je pak naumio ponižavati zajedno sa njegovom životnom partnericom. Pristankom da bude univerzalna žrtva, on će otrpjeti optužbe za bilo što<sup>81</sup>.

George je prema karakteristikama prethodnik lika Trelkovskog u *Stanaru* (čak je i motiv transvestizma već prisutan), i oboje su podvrgnuti izrazitom omalovažavanju. Transvestizam se u filmovima Polanskog javlja kao funkcija humornog do te mjere da otkriva muškarčevu internaliziranu mizoginiju (averzija prema ženama, strah muškaraca pred normalnim seksualnim životom). Ona nije dio njegovog nesvjesnog u koje smo ogrezli, nego se ispoljava kroz vidljivu promjenu fizičkog izgleda – bilo da je riječ o Georgeovom podvrgavanju sadizmu svoje žene ili iracionalnom strahu Trelkovskog od postajanja ženom<sup>82</sup>.



---

<sup>78</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 47.

<sup>79</sup> Peterlić, Ante (bilj. 3), str. 118. – 119.

<sup>80</sup> *Cul-de-Sac: a Tale of the Abandoned* (bilj. 75)

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 49.

Glavni su likovi jasno definirani ili kao sadisti (Richard, Teresa) ili mazohisti (Albie, George). Kada sadist susretne mazohista gotovo je sigurno da će to rezultirati odnosom dominacije i subordinacije, često uz komične elemente. No kada se suoče dva sadista ili dva mazohista stvari se mijenjaju. Tako su sukobi između Richarda i Terese izrazito napeti, uz mogućnost nasilnog ishoda, dok su susreti Georgea i Albiea nijemi i suzdržani, svojevrsno tiho prihvaćanje kako su jad i smrt sve što mogu očekivati<sup>83</sup>.

Bilo da su primarno u ulozi mučitelja ili žrtve, likovi stalno izmjenjuju uloge, a samo se George nalazi na dnu ispod svih. Teresa, iako se svojim postupcima izdvaja kao najmonstruoznija, ipak ima i svojih svijetlih trenutaka – pokraj svoga muža beskičmenjaka izgleda hrabro i jako. Ona se jedina može suprotstaviti Richardu, ali u svojoj suštini ona predstavlja spoj amoralnosti, hirovitosti, neurotičnosti i senzualnosti, u njejoj psihi ne postoji razvijeni sustav vrijednosti, niti dostojanstvo, a život u dvorcu i brak sa Georgeom u njoj bude samo dosadu<sup>84</sup>. Njezin otvoreni prezir prema suprugu od početka je evidentan, a on ga pasivno prihvaća. To je očito svijet u kojem stvari ne mogu biti puno gore, gdje je svatko već poražen, gdje nema smisla prikrivati prezir ili očaj.

Klaustrofobični svijet *Slijepa ulice* obilježava „univerzalna neadekvatnost“ – ništa nije prikladno za normalan život (vrata u dvorcu su preniska, jaja i prečke na ljestvama u kokošinjcu su trula), sve je tako (ne)organizirano da je stvari nemoguće ili otežano koristiti (poput dotrajalih vrata hladnjaka), ništa nije moguće pronaći, a štogod da je još uvijek u funkciji uskoro će biti ili oštećeno ili uništeno (na autu će nastati ulegnuće, ograde za kokoši bit će demolirane)<sup>85</sup>. Ovdje niti predmeti ne prolaze bolje od ljudi – grob prvog razbojnika oskvrnut će kokoši i na kraju neotesani dječak, koji će k tome ispaliti metak iz puške i razbiti neprocjenjivi prozorski vitraj. Tamo gdje hijerarhija vrijednosti ne postoji, sve je jednako (bez)vrijedno, pa je tako Albiejev leš koji leži u dvorištu vrijednosno izjednačen sa bilo kojim drugim predmetom<sup>86</sup>. Sve je izokrenuto, ono što bi mogao biti intelektualac kojeg poštuju kolege postaje neurotični gubitnik, a umjesto voljene supruge i ponosne gazdarice dvorca žena je opasni psihopat. Veliki je razbojnik pak najranjiviji – ipak on na kraju umire, a Katelbach nikada ne dolazi.

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, str. 50.

<sup>84</sup> *Cul-de-Sac: a Tale of the Abandoned* (bilj. 75)

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> *Ibid.*

## 2.4. Rosemaryna beba (Rosemary's baby, 1968.)

Kozmopolitizam Polanskog jedan je od razloga njegovu uglavnom bezbolnom prijelazu u američku kinematografiju. Velik uspjeh u SAD-u postiže *Rosemarynom bebom*, ekranizacijom istoimenog romana Ire Levina iz 1967. godine. U ovom filmu zbivanja se ponovno grade unutar izoliranog uzorka ljudi, a temelji se na bizarnoj priči o mladom paru, koji biva zloupotrebjen od susjedâ-sljedbenikâ Sotone.

*Rosemaryna beba* je drugi film redateljve „stanarske“ trilogije i prvi njegov film nastao u hollywoodskoj produkciji. U njemu je opreka dobra i zla očitovana izravno, dapače dobro se gotovo i poništava, a zlo je skriveno pod krinkom naizgled prosječnih, čak i ljubaznih ljudi. I u tom je filmu središnji ženski lik u nemogućnosti izmijeniti svoju situaciju, i ne samo zbog toga što je ostala bez muževe pomoći, pa naposljetku prihvaća zadano stanje<sup>87</sup>.

Polanski kao svoj glavni uzor za *Rosemarynu beb* navodi majstora filmske napetosti, Hitchcocka<sup>88</sup>. Film sadrži elemente filmova strave i užasa i kriminalističkog filma, a ujedno je i sublimacija autorovih pogleda na prirodu ljudskog bića i svijeta. Simbolika je vrlo eksplicitna – muž, glumac koji se bori za uspjeh, spreman je i sebe i ženu prodati đavolu, drugim riječima samo pripadanje potrošačkom društvu dovodi čovjeka u vezu s demonijom, ne đavolskom, nego društvenom. Konzekventno tome, na kraju se rađa demon – u filmu kao lik, u društvu kao društvena „supstanca“ s demonskom kvalitetom<sup>89</sup>. S obzirom da se rođenje Sotoninog sina u filmu povezuje s rođenjem Krista koje označava početak naše ere, film je ujedno i morbidno-sarkastična refleksija o čitavoj civilizaciji, prvenstveno onoj zasnovanoj ili još povezanoj s kršćanstvom, a koja se prema Polanskom nakon rođenja boga razvija u vrijeme rođenja đavola<sup>90</sup>.

Djetinje krhka, nedavno udata, „u srcu djevojka sa sela“ kako samu sebe opisuje, Rosemary (Mia Farrow) upada u okultnu mrežu zavjere. Savršeno uvjerljiva, valjda i ciljano više nego drugi, Rosemary predstavlja, za redateljev opus karakterističnu, ženu-žrtvu. Sva zbivanja u filmu, za razliku od predloška, sagledana su iz njezine perspektive, čime je postignuta snažna identifikacija gledatelja s protagonisticom i njezinim tjeskobnim sumnjama<sup>91</sup>. Polanski navodi kako je zbog vjerodostojnosti odlučio sve do samog kraja ostaviti mogućnost da je sotonistička sljedba Rosemaryn psihopatološki zamišljaj (čitavu je priču moguće sagledati kao niz slučajnosti, zlokobnih samo na prvi pogled), a tema

---

<sup>87</sup> Čegir, Tomislav (bilj. 11)

<sup>88</sup> Kanjir, Davor. *Deset filmova Romana Polanskog koje morate pogledati*, 25. kolovoza 2010.  
URL: <http://dalje.com/hr-scena/deset-filmova-romana-polanskog-koje-morate-pogledati/319139>

<sup>89</sup> Peterlić, Ante (bilj. 3), str. 121.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> Radić, Damir. *Filmski leksikon: Rosemaryna beba*. URL: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1609>

filma je psihički rasap protagonista (čime se Polanski bavio već u *Odvratnosti* i kasnije u *Stanaru*)<sup>92</sup>. Jednom prilikom Polanski je izjavio – *Što se više okrećete temi nadnaravnog, morate biti veći realist. To je razlog zašto je Kafka bio takav genij. On nevjerojatne stvari opisuje na izrazito realističan način*<sup>93</sup>.

Doselivši se u novi stan, mlada Rosemary i njezin suprug Guy Woodhouse (John Cassavetes) ubrzo se zbliže sa postarijim bračnim parom Castevet – markantnim Romanom (Sidney Blackmer) i njegovom znatizeljnom suprugom Minnie (Ruth Gordon). Još je na početku filma posebna pažnja posvećena motivu ormara u novom stanu, koji je vidljivo bio pomican. Ormar je jasan simbol skrivenih stvari, a u ovom slučaju i doslovno skriva prolaz/hodnik koji vodi u susjedni stan sotonistâ.

Ekscentrični susjedi potajno i, kako se čini, vrlo lako uspijevaju pridobiti ambicioznog Rosemarynog supruga, obećanjima o uspjehu. Zauzvrat traže „samo“ da njegovu ženu oplodi Sotona. Saznavši kako je glumac koji je trebao dobiti glavnu ulogu u jednoj predstavi iznenada oslijepio, Guy biva pozvan da ga zamijeni, što je njemu dovoljno da se uvjeri u moć vještijeg klana. Guy odjednom postaje sve traženiji, žele ga velike produkcijske kuće, njegova taština i okrenutost sebi dolaze sve više do izražaja. Rosemary je u međuvremenu prepuštena samoj sebi, vrijeme ispunjava uređujući novi stan, i nesretna je jer se Guy promijenio. No, Guy odjednom izrazi neobično snažnu želju za djetetom, čak zaokružuje dane u kalendaru koji su najpogodniji za uspješnu oplodnju. Rosemary, kojoj je želja imati dijete glavna motivacija od samog početka, oprašta suprugu prezauzetost i prijedlog doživljava kao okretanje novog lista.

Prilikom romantične večere, koja je preludij u ritualno silovanje, najviše upada u oči crvena boja Rosemaryne satenske odjeće. To je ujedno prvi i posljednji put da Rosemary vidimo u takvom izdanju – u svim drugim situacijama ona nosi odjeću laganih, pastelnih boja, često u raznim nijansama žute i plave. Takva upotreba crvene boje na gledatelja ima psihološki učinak, s obzirom da ona sugerira oprez i opasnost. Analogno tome, kada prvi put vidimo Casteveta, on je odjeven u tamnocrvene hlače, a tijekom večere ima tamnocrveni pulover.

Čokoladni desert, koji Minnie te večeri donosi Rosemary, uvod je u ultimativni čin njezinog općenja sa vragom. Droga umiješana u čokoladnu kremu izaziva kod Rosemary vrtoglavicu i nesvjesticu. U takvom stanju siluje ju i oploduje Sotona. Povremeni dijelovi stvarnosti miješaju se sa nesuvislim, drogom induciranim snovima. Isprva zamišlja, kako ležeći na madracu kreveta, pluta i lagano se njiše na valovima – ovaj nadrealni prizor jasan je pokazatelj njezinog osjećaja vrtoglavice. Rosemary halucinira kako se nalazi u Sikstinskoj kapeli, gdje ležeći promatra oslikani svod – Michelangelovu fresku *Stvaranje stabala i biljaka* (prizor gdje Bog okreće leđa), čija je konotacija jasna, a zatim i

---

<sup>92</sup> Valdez, Ralph Anthony. *Film Reference: Rosemary's baby*. URL: <http://www.filmreference.com/Films-Ro-Se/Rosemary-s-Baby.html>

<sup>93</sup> *Dance of the Vampires Interview* (by Michel Delahaye and Jean Naroboni), 1969. URL: <http://minadream.com/romanpolanski/DanceOfTheVampiresInterview.htm>

fresku *Stvaranje čovjeka* (Adam pruža ruku prema Bogu), što simbolizira njezino uzaludno posizanje prema Bogu. Halucinacija se nastavlja prizorom na jahti na koju smiju samo katolici (kako joj kaže muškarac nalik Johnu F. Kennedyju – jedinom katoličkom predsjedniku SAD-a), a zatim nastupa oluja, more postaje uzburkano i Rosemary je savjetovana da se skloni u potpalublje. Nemirno more često u književnosti simbolizira kaos, odnosno zlo prema biblijskom Starom zavjetu. Prikaz Rosemary kako pluta i plovi morem simbol je njezinog utapanja u nesavladivom zlu<sup>94</sup>. Koncept uzburkanog mora spominje se i u *Predskazanju*, filmu slične tematike (čija radnja prati rano djetinjstvo Sotoninog sina, kojeg odgaja obitelj visokog državnog dužnosnika), a u tom se kontekstu tumači kao simbol svijeta politike iz kojeg će se pojaviti Antikrist. Kako Rosemary nije (zbog njegova neobičnog okusa) u potpunosti pojela desert koji je donijela Minnie, ona ipak biva na trenutke djelomično svjesna prizora golih susjeda, među kojima je i njezin suprug, kako pjevaju i provode crnomagijski ritual, ispisujući tajne simbole krvavo-crvenom tekućinom po njezinim golim grudima. Žena (nastavak halucinacije) koja izgledom podsjeća na Jackie Kennedy, spušta se stepenicama i dragim glasom sugerira da se Rosemaryne noge čvrsto svežu, za slučaj da dođe do grčeva. Nakon toga pričinja joj se kako vodi ljubav sa suprugom, koji se pretvara u demona sa ljuskama i reptilskim očima, na što ona ustrašeno uzvikne – „ovo nije san, ovo se zaista događa!“ No, potom ponovno halucinira, te joj se priviđa prijatelj Hutch odjeven u papinsko ruho, kako joj prilazi, odrješuje od grijeha, i pruža joj ruku kako bi mu poljubila prsten, identičan okruglom sotonističkom talismanu<sup>95</sup>.

Rosemary će ubrzo saznati kako je ostala u drugom stanju. S učestalošću netipičnih bolova u njoj se (konačno) rađa i sumnja vezana za susjede, koji propitkuju kako je tretira liječnik i (jasno) preporučuju svoga. Trudnoća, kao stanje koje hormonalno i fizički mijenja ženino tijelo i um, namjerno je odabrana kako bi se gledatelja provociralo situacijama koje dovode u pitanje dihotomiju uma i tijela, prirodu dobra i zla (boga i đavla), nagon za preživljavanjem i bit majčinstva. Rosemary neprestano tone u noćnu moru sjena, simbola i šapata, što i u njoj i u gledatelju izaziva sumnju u njezin zdravi razum. Da li je scena demonskog silovanja prikaz sna, halucinacija ili zbilja, niti Rosemary niti gledatelj nisu sigurni sve do same završnice<sup>96</sup>. Tada nam postaje jasno da je ona bila tek sredstvo, čahura u kojoj se razvijao Sotonin nasljednik.

---

<sup>94</sup> *Religious Themes in Roman Polanski's „A Knife In The Water“ and „Rosemary's Baby“*, URL: <http://www.123helpme.com/view.asp?id=47091>

<sup>95</sup> Crnomagijski obred/silovanje u *Rosemaryoj bebi* može se promatrati i kao simbolički prikaz stvaranja *homunculusa* (čovjeka dobivenog umjetnim, alkemijskim putem ili obredima seksualne magije). Naime, Aleister Crowley, sotonistički mag i vođa kvazi-masonskog reda Ordo Templi Orientis (OTO), napisao je upute kako proizvesti takvo stvorenje („mjesečevo dijete“), putem demonskog zaposjednuća fetusa i ritualne kopulacije. Riječ je o svojevrsnom uprizorenju bezgrešnog začeca (ali Sotoninog potomka), kreaciji „djeteta novog eona – donositelja nove ere“. U tom je smislu potrebno spomenuti i njegovu ideju tzv. embrionalnih implantanata – demonski entitet nastanjuje tijelo ljudskog fetusa, koje se zatim normalno razvija u ženi. To je prema Crowleyu ostvarivo primjenom crnomagijskih rituala, koji uključuju upotrebu hipnoze, droge i sličnih praksi – što nalikuje ritualnom silovanju Rosemary. Usp. *The Babalon Working, Rosemary's Baby & Other Tales (A Graphically Symbolic Enactment of the Homunculus/Moonchild Ritual On Celluloid)*, URL: <http://invanddis.proboards.com/index.cgi?board=pix&action=display&thread=4656>

<sup>96</sup> Valdez, Ralph Anthony (bilj. 92)

Ime *Rosemary* (engl. ružmarin, doslovno „Marijina ruža“) povezuje se sa Djevicom Marijom, prema apokrifnoj anegdoti u kojoj ona preko grma ružmarina – čiji su cvjetovi prvotno bili bijeli – prostire svoj plašt, a cvjetovi ružmarina su tom prilikom promijenili boju u plavu. U tom se smislu simbolika Rosemarynog imena veže uz njezinu sudbinu – prijazna i čestita djevojka postaje crna „Djevica Marija“, majka Sotoninog sina<sup>97</sup>. Na isti se način može protumačiti i sekvenca kada Rosemary, dva tjedna prije Božića (još u ranoj fazi trudnoće), odlazi na dogovoreni susret s Hutchom (koji se međutim ne pojavljuje, jer neobjašnjivo pada u komu). Tom prilikom Rosemary će ugledati u izlogu trgovine prikaz Djevice Marije i malenog Isusa i promatrati ga neko vrijeme. Prizor simbolički nagovješćuje činjenicu kako će Rosemary postati suprotnost tome, majka Antikrista.

Osjećaji samoće i otuđenosti koje Rosemary proživljava samo eskaliraju sa njezinom trudnoćom. Kako se njezino tijelo mijenja, tako raste i njezina paranoja i odvajanje od svijeta koji je poznavala, a radost zbog trudnoće polako se pretvara u strah. Rosemary je zapravo čitavo vrijeme „dvostruki autsajder“. Došavši iz provincijalne Omahe, Rosemary nije ni približno toliko kozmopolitski usmjerena kao njezin suprug Guy, glumac iz Baltimorea, koji se bori za uspjeh. Rosemary se izdvaja i od ostalih stanara misteriozne stare zgrade – naivna je i otvorena, dok je zgrada puna tajni i nastanjena starijim ljudima<sup>98</sup>. Terry, jedina djevojka njezine dobi, koju s ceste pod svoje okrilje uzima bračni par Castevet (zbog čega im je neizmerno zahvalna, konstatirajući kako bi inače do sad završila „ili u zatvoru ili negdje mrtva“), ubrzo skače kroz prozor u smrt (vjerojatno nakon što su joj sotonisti obznaneli kako je odabrana za majku budućeg Antikrista). Stoga se stari bračni par počinje zanimati za Rosemary, pod krinkom uspostavljanja dobrosusjedskih odnosa. Minnie joj daruje istu ogrlicu sa



okruglim talismanom koju je nosila Terry, a koja sadrži korijen fiktivne vještice biljke *tannis* – ogrlica postaje simbolički znak odabira Rosemary kao majke Sotoninog potomka i vještice kontrole nad Rosemarynim umom (kao i znak pripadnosti njihovom klanu, jer će ga nositi i „njihov“ dr. Sapirstein). Rosemary ogrlicu ne želi

---

<sup>97</sup> Roman Polanski's "Rosemary's Baby" and the Dark Side of Hollywood, 26. veljače 2011.

URL: <http://vigilantcitizen.com/moviesandtv/roman-polanskis-rosemarys-baby-and-the-dark-side-of-hollywood/>

<sup>98</sup> Valdez, Ralph Anthony (bilj. 92)

nositi zbog neugodnog mirisa, a u jednom trenutku (kada počinje vjerovati kako postoji vještica urota protiv nje) baca talisman u otvor kanala za vodu na ulici, što označava njezin pokušaj suprotstavljanja i odbijanja zla koje ju vreba.

U prvom dijelu filma zatičemo Rosemary kako priča samoj sebi, dok se u drugom dijelu obraća nerođenom djetetu, a te su dvije forme adresiranja izrazito podudarne. Što ju više muče jaki bolovi, a trudnoća izolira od drugih, to ona više nalazi utjehu u osjećaju živog bića koje raste u njoj i pokušaju da ga spasi<sup>99</sup> (ne znajući kako je već zakasnila).

Rosemary postaje potpuno ovisna o članovima klana oko svih spornih pitanja vezanih uz trudnoću. Oni ju štite i zaklanjaju od vanjskog svijeta, nadziru i drže zauzdanu na različite načine – kolačići i biljni napitci koje joj svakodnevno spravlja Minnie, tablete koje joj propisuje dr. Sapirstein, kao i cjepivo „za smirenje“ koje će joj kasnije ubrizgati. Čak je i zrak koji Rosemary udiše pod kontrolom „nadzornika“ preko klima-uređaja<sup>100</sup>. Film postaje naglašeno klaustrofobičan, sve više kako Rosemary sputavaju i guše njezini „dobročinitelji“. Njena nova dječjačka frizura potpuno ocrtava iscrpljeno i bolesno blijedo lice koje je Rosemarynim prijateljima (koje poziva na zabavu) iznimno sumnjivo, te joj savjetuju da posjeti novog liječnika. No, ona popušta savjetima muža i susjedâ, jer joj ono za čim je najviše čeznula, dijete, postaje važnije od nje same.

Nakon Hutchove smrti, njegova udovica daje joj knjigu koja otkriva sotonističko porijeklo Romana Casteveta. Rosemary počinje proučavati knjige o sotonističkim običajima i mahnilo se trudi razriješiti misterij koji ugrožava njezin život i život nerođenog djeteta, dok ju žrtvom čine svi kojima vjeruje. Tek pukim slučajem ona otkriva povezanost između nekoliko naizgled slučajnih elemenata – ogrlice sa talismanom za sreću (koja sadrži vještiju biljku), kravate (koju je Guy zamijenio sa onom glumca koji je iznenada neobjašnjivo oslijepio), nestale Hutchove rukavice (koju je Guy ukrao i predao sotonistima) i, kao referenca na Hitchcockovu *Sumnju*, otkrića do kojeg Rosemary dolazi premećući slova u igri slaganja riječi<sup>101</sup> (ime „Roman Castevet“ anagram je njegovog pravog imena). Došavši do neizbježnog zaključka o pravoj prirodi susjeda, Rosemary obuzima paranoja. Već poluluda od brige, no još uvijek i svjesno i podsvjesno poričući da je Guy njihovo dijete već unaprijed prodao kultu sotonista, ona pokušava pobjeći od kontrole klana i obraća se za pomoć svom prijašnjem liječniku, dr. Hillu, da bi u užasnih nekoliko minuta tek jednog od raspleta shvatila da je u pitanju urota<sup>102</sup>. Naime, on se pretvara kako vjeruje u njezinu priču o vješticama, no zapravo ju pokušava umiriti dok Guy i dr. Sapirstein ne stignu kako bi je vratili natrag. Rosemary ubrzo dobiva trudove, no nakon poroda rečeno joj je kako je dijete umrlo, a da je njezina histerija bila uzrokovana hormonskim poremećajem. Čuvši

---

<sup>99</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 75.

<sup>100</sup> Roman Polanski's "Rosemary's Baby" and the Dark Side of Hollywood (bilj. 97)

<sup>101</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 70.

<sup>102</sup> *Rosemaryino dijete* (1968.), 21. svibnja 2011. URL: <http://www.fak-tvojfilm.net/horror-filmovi/rosemaryino-dijete-1968/>

dječji plač (navodno je riječ o novim susjedima) u njoj se ponovno rađa sumnja, pogotovo kada shvati da njezino mlijeko zapravo ne bacaju. U njoj se počinje buditi želja za osvetom, te se, oboružana velikim nožem, ušulja kroz ormar/tajni prolaz u susjedni stan sotonista, tražeći svoje dijete.

Poistovjećujući se sa njezinom situacijom (Rosemary je predmet manipulacije), gledatelj očekuje određeni oblik razrješenja. No, umjesto tipično hollywoodske katarzične osvete, kraj donosi samo nova pitanja<sup>103</sup>. Naime, ušuljavši se u stan, Rosemary nabasa na prizor „poklonstva kraljeva“, gdje sotonisti iz raznih krajeva svijeta donose djetetu darove. Rosemary postaje histerična kada ugleda



djetetove žute reptilske oči, a Roman joj ekstatički otkriva kako je djetetov pravi otac Sotona i kako je njegovo ime Adrian. Rođenje njezinog djeteta za sotoniste je početak novog računanja vremena, a kako je dijete rođeno u lipnju 1966., numerološki njegovo rođenje predstavljaju tri šestice (biblijski broj

zvijeri). Prilazi joj i samoljubivi Guy, govoreći da zamisli kao da je izgubila dijete, s time da ovako ipak mnogo dobivaju zauzvrat, na što će mu Rosemary prezirno pljunuti u lice. Ne mogavši se oduprijeti gotovo animalnoj potrebi da reagira na plač svog djeteta, Rosemary poput zombija kreće prema crnim satenom i tilom pokrivenoj kolijevci okruženoj pripadnicima kulta. U unutarnjoj agoniji trganja između usađenih vjerovanja i stvarnosti, odlukom da zaljulja kolijevku Rosemary prevazilazi svoju relativno ambivalentnu vjeru i prihvaća realnost situacije<sup>104</sup>. Kamera nas polako vodi kroz prozor stana u eksterijer, čime film završava jednakom panoramom grada kakvom je i započeo.

*Rosemaryna beba* poticajni je film strave koji razotkriva strahove ukorijenjene u kolektivnom nesvjesnom, kao i preokupacije suvremenog društva. Riječ je o paraboli modernog zapadnog svijeta

---

<sup>103</sup> Valdez, Ralph Anthony (bilj. 92)

<sup>104</sup> *Rosemaryino dijete* (1968.), bilj. 102



kojim dominiraju egoizam i materijalna pohlepa, čija najtragičnija posljedica nije nestanak društvene solidarnosti, nego rasap obitelji kao ključnoga emocionalnog utočišta pojedinca<sup>105</sup>.

Film prikazuje svijet prividne sigurnosti koja se urušava i površina koje skrivaju nezamislive strahote koje se, kada ih se konačno otkrije, pokazuju kako zapravo nisu nikad niti bile potpuno skrivene; svijet neobuzdane paranoje koja se pokazuje nedovoljnom u odnosu na stvarni raspon pretpostavljenog zla; svijet u kojem je sasvim logično zapitati se je li Bog zaista mrtav<sup>106</sup>.



Na naslovnici časopisa *Time* osvanulo je 8. travnja 1966. godine provokativno pitanje *Is God Dead?* (*Je li bog mrtav?*). Članak kreće od Nietzscheovog nihilizma i Beckettovog post-nihilističkog apsurda, kako bi se izrazilo žaljenje za sovjetskim ateizmom i primitivizmom trećeg svijeta. Njime se ujedno naznačuje oblik pop-spiritualizma koji je tada u porastu<sup>107</sup>. U *Rosemarynoj bebi* ta naslovnica se ističe na stolu u čekaonici dr. Sapirsteina (stručnjaka za porode, koji je ujedno i član sotonskog klana) – potrebno je uočiti i kako je ta naslovnica crvene boje, čime ona simbolički postaje znakom upozorenja. U toj kasnoj fazi filma, Rosemary je duboko uvjerenjena kako je njezin suprug obećao predati vješticijem kultu njihovo dijete nakon što se rodi, a ubrzo zaključuje kako je i doktor dio elaborirane zavjere. Njezina je trenutna situacija toliko hitna da nije sasvim jasno, dok rastreseno prelistava stranice časopisa, primjećuje li uopće ona spornu naslovnicu. Očito je kako je funkcija te naslovnice simbolička i namijenjena ponajprije gledatelju<sup>108</sup>.

Tijekom filma prikazan je samo jedan, doduše ekstreman, crnomagijski ritual (prizor silovanja), dok su naprotiv prikazani brojni rituali vezani uz kućanske poslove i uređenje stana. Film skreće pozornost na sveopći konzumerizam, s naglaskom na pribavljanje potrepština za „izgradnju doma“ i „zasnivanje

---

<sup>105</sup> Radić, Damir (bilj. 91)

<sup>106</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 59.

<sup>107</sup> *Ibid.*, str. 55. – 56.

<sup>108</sup> *Ibid.*, str. 56.

obitelji“. Dok u prvom dijelu filma dominiraju sekvence unutrašnjeg uređenja stana, drugi dio karakteriziraju jednako živahne sekvence vezane uz dužnosti materinstva<sup>109</sup>. Redatelj prikazuje moderni brak kao oblik suživota, u kojem se uloge igraju kako bi se osiguralo blagostanje braka. Dijete se odlučuje začeti zbog praktičnih motiva, a ne iz čiste ljubavi<sup>110</sup>. *Rosemaryna beba* zapravo utjelovljuje mračno naličje „američkog sna“. Oduševljenje Guya i Rosemary pronalaskom savršenog stana, njegova težnja poslovnom uspjehu, kao i vijest o trudnoći, idu u korist prikazu američkog ideala nuklearne obitelji. No, mračan kraj signalizira kako je svijet zaista potpuno preokrenut, da je Bog konačno mrtav i da je Sotona sada našao dom u okruženju svakidašnjih obiteljskih vrijednosti<sup>111</sup>.

Priča, kao spoj trilera i horora, poslužila je za niz intrigantnih motiva – primjerice, brak dominantnoga Guya i mnogo mlađe i pasivne Rosemary sadržava izvorno sadomazohističke elemente, a činjenica da je Rosemary psihofizički poput djevojčice i da je Guy često tretira kao otac, metaforički sugerira gotovo incestuozno-pedofilsku crtu njihova odnosa<sup>112</sup>.

S jedne je strane moguće promatrati *Rosemarynu bebu* kao feministički traktat – portret žene koju suprug izolira i indoktrinira kako bi se okoristio njezinim tijelom, odnosno žene koja, kada traži pomoć, nailazi na muške autoritete (suprug, liječnik), koji se prema njoj superiorno postavljaju i, ne čineći ništa, vraćaju je njezinim zlostavljačima. Priča o Rosemary posebno nalikuje jednom djelu feminističke književnosti, kratkoj priči *Žuta tapeta* (1892.) Charlotte Perkins Gilman. Radnju *Žute tapete* pripovijeda žena koja je bolesna, depresivna i odijeljena od drugih ukućana u sobu, gdje joj se čini kako joj se zidna dekoracija zajedljivo podruguje. Suprug i skrbnici ne dopuštaju joj druženje s drugima i, ne uzimajući ozbiljno njezine pritužbe, bivaju uzrokom njezine boli<sup>113</sup>.

Iako Rosemary pokazuje neke karakterne crte emancipirane žene (ona, primjerice, inicira spolni odnos u novom stanu), ipak se doima zadovoljnom u ulozi kućanice, te je velik dio filma posvećen upravo prikazivanju truda oko uređenja stana ili obavljanja svakidašnjih kućnih poslova (a što njezin suprug uzima zdravo za gotovo). Rosemary i Guy na taj način demonstriraju kompatibilnost kontrakturnih stavova s atavističkim težnjama Eisenhowerove ere, želeći živjeti modernim životom i istovremeno imati veliku obitelj i siguran dom<sup>114</sup>. Krupni plan police sa Rosemarynim knjigama dovoljan je da uočimo kako ona posjeduje oba toma priručnika o ljudskom spolnom ponašanju (*Spolno ponašanje muškaraca* i *Spolno ponašanje žena*), čiji je autor Alfred Kinsey. Odmah pored nalazi se i autobiografija Sammyja Davisa Jr.-a, *Yes I can* (1965.), što sve sugerira Rosemarynu kontrakturnu

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, str. 65.

<sup>110</sup> Roberts, Jared. *Love and Practical Reality: A Shot-by-Shot Analysis of the 'Let's Make a Baby' Scene of Rosemary's Baby*, 3. listopada 2011., URL: <http://www.lairoftheboyg.com/2011/10/love-and-practical-reality-shot-by-shot.html>

<sup>111</sup> Scheib, Richard (bilj. 20)

<sup>112</sup> Radić, Damir (bilj. 91)

<sup>113</sup> McCormack, Tom (bilj. 47)

<sup>114</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 64.

osviještenost koja se odbija pokoriti novim dogmama<sup>115</sup>. Kao što ističe filmski teoretičar James Morrison, Rosemary spaja karakteristike „nove žene“ proizašle iz liberalizma 1960-ih, s povremenim elementima zastarjelog poimanja ženskosti. Njezine plisirane kratke suknje ili duge uske, gotovo redovničke halje sa ovratnicima, na razmeđu su između odjeće moderne djevojke i katoličkih školskih uniformi<sup>116</sup>.

Nježna i prozaična Rosemary, čije su aspiracije prema normalnosti i običnoj sreći ganutljive ali i beznadne, jedina je u kojoj postoji naznaka nekakvog unutarnjeg života. Njezini su snovi izvorište nasumičnih sjećanja, sitnih sanjarija i mašte. Redateljev razmjerni nedostatak interesa za sadržaj takvih snova očituje se već prilikom prvog takvog prikaza, vrlo kratke scene sna u kojem se Rosemary prisjeća kako je kao djevojčica u katoličkoj školi priznala istinu vezanu uz neko natjecanje (što je razljutilo glavnu časnu sestru), a zbog čega je škola bila diskvalificirana. U romanu ta je scena ključan dio podzapleta vezanog uz Rosemaryno katoličanstvo, osjećaj krivnje i želju za odrješenjem. Polanski ustraje na prikazivanju zbunjujućih snova kao nečega što postoji van Rosemary – ona je fizički od njih odvojena, odnosno promatra ih zureći u strop iz postelje. Poput Carolinih halucinacija u *Odvratnosti*, Rosemaryni snovi su grozničava priviđenja koja ju muče<sup>117</sup>.

Krajnji učinak filma rezultat je kontrapunktiranja snažnog osjećaja empatije prema Rosemary (kakav kod Polanskog ponovno susrećemo samo još u *Tesi – čistoj ženi*) i prikaza okrutnosti. Jeza u filmu ne proizlazi iz Rosemarynog paranoidnog umišljanja zâla koja ne postoje, već iz njezine nesposobnosti da uvidi zlo koje je svuda oko nje, koliko god ono bilo vidljivo<sup>118</sup>.

Morrison konstatira kako *Rosemaryna beba* preokreće konvencionalnu logiku paranoidnih gotskih pripovijetki, kao što je primjerice *Okretaj zavrtnja* (*The turn of the screw*, 1898.) autora Henryja Jamesa. Iako obje priče u centar stavljaju lik žene-žrtve, navedena pripovijetka opisuje mladu guvernantu, koja počinje umišljati kako vidi duhove pokojnog sobara i bivše guvernante, kako opsjedaju imanje. Kao proizvod pred-freudovske fascinacije moćima nesvjesnog, tipične za razdoblje *fin-de-sièclea*, priča nadnaravne događaje implicitno objašnjava kroz guvernantino potiskivanje seksualnosti, a takvo tumačenje oslanja se na vjerojatnost kako su junakinjine vizije zapravo iskrivljene fantazije ili perverzne halucinacije. U tome je vidljiv nagovještaj Polanskijeve post-freudovske varijacije na istu temu. No, zlo u Polanskijevom filmu ne treba biti razriješeno kroz takvo pribjegavanje psihologiji, sociologiji ili ginekologiji. Ono je prisutno izravno pred našim očima, kao sirova, materijalna činjenica<sup>119</sup>. To je i razlog zbog kojeg je tek malo pažnje poklonjeno pozadinskoj temi Rosemarynog odmetnuća od katoličanstva i slikama koje izviru iz njezinog nesvjesnog dijela psihe.

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, str. 62. – 63.

<sup>116</sup> *Ibid.*, str. 63.

<sup>117</sup> *Ibid.*, str. 72. – 73.

<sup>118</sup> *Ibid.*, str. 61.

<sup>119</sup> *Ibid.*, str. 62.



Film navodi na razmišljanje o savjesti, suprotstavljajući dva sindroma – „sve za uspjeh i karijeru“ i „sve za dijete“<sup>120</sup>. Guy se prodao iste sekunde kada je čuo da je upitni glumac (uspješno) oslijepio, stavivši karijeru ispred svega. On možda i vjeruje kako žrtvuje svoju ženu za njihovu buduću sreću, no sve radi na svoju ruku bez pitanja, ponašajući

se kao da posjeduje utrobu svoje žene. S druge strane, Rosemaryna savjest je najranjivija i najotvorenija meta svima – dr. Sapersteinu, kultu i vlastitom suprugu kojem je sve to potpuno sporedno. Kroz cijeli film, njena vjera u samu sebe kao majku i želja za dobrobiti djeteta je nepoljuljana, uključujući trganje od bolova i toleriranje svega što razumna osoba ne bi. Zapravo, nije upitan njezin razum, već stručno opletena mreža spletko koja joj ne dozvoljava izvući se iz vrzinskog kola<sup>121</sup>.

Rosemaryna ranjivost na gledatelja ima najjači učinak. Svojevrsnu preteču njezinog lika nalazimo u junakinji *Plinske svjetiljke* (original iz 1940., adaptacija iz 1944.), Pauli Anton (u izvorniku nosi ime Bella Mallon)<sup>122</sup>. Ona se udaje za čovjeka koji, kako bi ju smeo dok pokušava pronaći i ukrasti njezine dragulje, postupno narušava njezino poimanje stvarnosti, niječući istinitost njezinih tvrdnji vezanih uz svakodnevne male stvari. Ono što gledatelja užasava je Paulina sukrovnja u vlastitom gubitku osjećaja za stvarnost – ona je svjesna što se događa, no ne može to sebi priznati. U tom je pogledu priča o Rosemary strašnija, jer je psihološki uvjerljivija – Rosemary se ne da pokolebati, iskušava svoje hipoteze, slijedi svoje sumnje, a zatim samu sebe uvjerava kako je najbolje ne razmišljati uopće o tome. Moguće je kako redatelj filmom iskazuje svoju zabrinutost stanjem svijeta koje je nastupilo nakon II. svjetskog rata – koncept Boga postao je neodrživ, dok problem zla i dalje perzistira. “Bog je mrtav”, uzvikuju vještice u filmu, “živio Sotona!”<sup>123</sup>.

Od njenog početnog stadija poricanja koje traje i traje, Rosemary je kao u polusnu. Držeći gledatelja u limbu iščekivanja i razmišljanja hoće li joj već jednom sinuti, postaje jasno da joj je sinulo – no

<sup>120</sup> *Rosemaryino dijete* (1968.), bilj. 102

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> McCormack, Tom (bilj. 47)

<sup>123</sup> *Ibid.*

onoliko koliko ona želi. Pomislimo kako je nemoguće da ikome promakne to psihofizičko propadanje, pogled naizmjenično tup i blistavo oštar, od hira da ošiša kosu do paranoje koju mnogi projiciraju tek kao popratni efekt trudnoće. Ne namećući gledatelju svoj odgoj, vjeru, niti jačinu načela, razdor u njoj je jasan već od prve večere kod Castevetovih (gdje prvi i posljednji put spominje svoj odgoj), do konačnice – pobjede predane majke koja će dijete staviti iznad svega, čak i ako je to dijete ono što se kosi s njom, psihički, fizički, etički<sup>124</sup>.

Sotonisti su većim dijelom filma prikazani kao komične groteske, a njihovi su obredi poput jeftine kazališne predstave krcate klišejima, koji nisu ništa drugo nego puko preokretanje kršćanskih načela. Njihovim se ritualima podsmjehujemo ne zato jer su poganski ili svetogrđni, već zato što su banalni i plitki, poput nečega što nalazimo u starim filmovima strave<sup>125</sup>. Minnie je u cijeloj strci zlih likova magnet zla – ona koja (barem izvana) brine, propitkuje, reagira onako kako treba i jedino njeno „nemam pojma“ je apsolutno uvjerljivo – nitko drugi ne bi Rosemary nagovorio na nošenje smrdljivog korijena, konzumaciju halucinogene čokoladne kreme ili ogavnih biljnih napitaka. Uvjerljiva surogat-baka ili čak majka djevojci poput Rosemary, koja nigdje blizu nikog nema, Minnie je naporna, ali fina stara dama, koja se brine za susjedu jer to priliči ponašanju u civiliziranom društvu. Upravo taj tip lika, bakica kojoj čovjek ništa ne može odbiti, predstavlja ključ kako doprijeti do Rosemary i „ostati“ tamo<sup>126</sup>.

Krajnji učinak *Rosemaryne bebe* oslanja se na izrazitu patetiku koja okružuje lik Rosemary i perverzni humor koji se provlači čitavim filmom. Takav prikaz daje Polanskijevim filmovima sadomazohistički prizvuk – oni su sadistički tražeći od nas zauzimanje indiferentnog stava prema zastrašujućim situacijama, koje promatramo kroz prizmu crnog humora, i mazohistički kada zahtijevaju da priznamo stvarni učinak tih strahota i čak prihvatimo naše vlastito sudjelovanje u njima<sup>127</sup>. Kako se Rosemary suočava izravno sa krajnjim užasom, koji je ne znajući štitila, Polanski prikazuje puni intenzitet njezinih osjećaja (gnušanje i strah). No, neprestano ubacuje komične sekvence sa stiliziranim, starim sotonistima grotesknih manira, a ti prijelazi tragično-komično pridodaju neusporedivom osjećaju nemira i histerije, te konačnom antiklimaksu.

---

<sup>124</sup> *Rosemaryino dijete* (1968.), bilj. 102

<sup>125</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 72.

<sup>126</sup> *Rosemaryino dijete* (1968.), bilj. 102

<sup>127</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 23.

## 2.5. Kineska četvrt (Chinatown, 1974.)

*Kineska četvrt* mračna je priča o građanskoj i obiteljskoj korupciji, inspirirana povijesnim nesuglasticama oko prava na zemlju i vodu koje su obilježile urbani razvoj južne Kalifornije tijekom 1910-ih i 1920-ih. Javno dobro biva podvrgnuto pohlepi pojedinaca – oligarhiji koja vlada iz sjene. Poput *Rosemaryne bebe*, film progovara o ulozi zla u svakodnevnom životu, o modernom vremenu u kojem je nastupila „smrt Boga“.

Koncept „kineske četvrti“ označava sustavnu metaforu koja prožima film specifičnim značenjem. Kritičar Michael Eaton naglašava kako je „kineska četvrt“ izvrstan naslov za kompleksan detektivski triler, koji obuhvaća nekoliko dimenzija – političku (o prirodi vlasti i moći), seksualnu (o prirodi spola), metafizičku (o prirodi zla), psihološku (o prirodi sebstva) i filozofsku (o prirodi znanja)<sup>128</sup>. Radnja ove detektivske melodrame smještena je u okružje Los Angelesa 1937. godine, u vrijeme kada grad još nije započeo svoj nagli rast. U tom su razdoblju Azijati (Kinezi i Japanci) jedna od najbrojnijih etničkih skupina na tom prostoru, tvoreći radnu snagu koja je obično živjela u svojoj (kineskoj) četvrti u zapadnom dijelu grada. Iako nas u kinesku četvrt film doslovno vodi samo jednom – i to u završnici, prema povjesničaru filma Williamu J. Palmeru „kineska četvrt“ u filmu funkcionira manje kao stvarno mjesto, a više je simbol uzaludnog pokušavanja da se realnost shvati i protumači<sup>129</sup>. Tijekom filma "kineska četvrt" prerasta u metaforu mjesta gdje policija, odnosno sile pravde i zakona ne čine gotovo ništa od onoga što njihova funkcija podrazumijeva, te je ujedno i oznaka za mjesto gdje se skrivaju tajne i gdje vlada korupcija.

Ovaj glasoviti film isprva se činio nadahnutom posvetom kriminalističkom žanru toga doba, ali ne samo *film noiru* (poetika, ugođaj i pripovjedni obrasci), što se počeo razvijati u četrdesetim godinama, nego i tzv. tvrdo kuhane (*hardboiled*) književnosti, čiji su središnji likovi privatni istražitelji. No, središnji lik *Kineske četvrti* nije tek u *hardboiled* žanru uobičajeno marginaliziran istražitelj koji se uz dostatnu razinu gubitništva ipak iskazuje sposobnim razriješiti zaplet što je često zadirao u nepravilnosti viših društvenih slojeva. Dapače, on usprkos početno izraženoj bahatosti naposljetku postaje potpunim gubitnikom, čije djelovanje ništa istinski nije promijenilo, a čak mu donosi znatne štete<sup>130</sup>.

Radnja, dakle, prati privatnog istražitelja Jakea „J. J.“ Gittesa (Jack Nicholson), bivšeg policajca, koji sada mirno živi istražujući slučajeve preljuba. On je unajmljen kako bi slijedio gradskog službenika Hollisa Mulwraya kojeg njegova žena Evelyn (Faye Dunaway) sumnjiči za nevjera. Hollisa uskoro nalaze mrtva (navodno se utopio). Ubrzo dolazi do obrata – Hollis jest službenik kojega je Gittes

---

<sup>128</sup> Roman Polanski's „Chinatown“,

URL: [http://www.wwnorton.com/college/film/movies2/sample\\_film\\_analyses/chinatown.aspx](http://www.wwnorton.com/college/film/movies2/sample_film_analyses/chinatown.aspx)

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> Čegir, Tomislav (bilj. 11)



slijedio, no izvjesna Ida Sessions lažno se predstavljala kao njegova žena Evelyn. U kratkom vremenu, Gittes otkriva mnogo veći zločin, splotku oko preusmjerenja vode iz sušom pogođene doline kako bi se omogućila prijevara s preprodajom zemljišta. Moćna kompanija koja upravlja time, simboličkog naziva *Water and Power* (engl. voda i snaga/moć), pokazuje se kao velika, tajnovita i korumpirana institucija. Iza ove splotke stoji beskrupulozni tajkun mitskog imena Noah Cross (John Huston), a



Gittes se sve više upliće u vezu sa njegovom kćeri Evelyn, sada Hollisovom udovicom. Iako Gittes sumnja kako je Evelyn ubila muža, polako se otkriva da ga je ubio Cross kako ovaj ne bi mogao spriječiti gradnju nove brane, a također je pokušao ubiti i Gittesa kako ne bi razriješio Hollisovo umorstvo i cjelokupnu urotu. Postaje jasno kako je Gittes običan pijun u mnogo većoj igri, koja kulminira otkrićem kako je Katherine, mlada djevojka koju Evelyn štiti, produkt incestuoznog odnosa Crossa i Evelyn. U finalnoj sceni Evelyn pogiba, a Gittes se još jednom pokazuje nesposobnim spasiti ženu-žrtvu, koja mu se obratila za pomoć.

Završna scena, u kojoj eksplicitno vidimo kako je metak pogodio Evelyn u glavu, točnije raznio njezino lijevo oko, samo je jedna u nizu makabrističkih uličnih scena koje susrećemo u Polanskijevima<sup>131</sup> – poput scene u *Rosemarynoj bebi* ispred stambene zgrade, kada se mnoštvo okupilo oko krvavog tijela djevojke koja je skočila kroz prozor u smrt.

Radnja *Kineske četvrti* razlikuje se od klasične detektivske priče reprezentacijom protagonistâ – muškog detektiva i *femme fatale*. Primjerice, o Gittesovoj prošlosti saznajemo više nego što je to

---

<sup>131</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 81.

uobičajeno za takav tip priče. Kao bivši losanđeleski policajac, Gittes akcije poduzima previše na svoju ruku, ne uočavajući stvarnost onakvom kakva jest, zbog čega ne može puno naučiti iz brojnih prijašnjih pogrešaka. Ciničan i indiskretan, često se nepotrebno dovodi u neugodne situacije i postaje predmet podsmjeha.

Evelyn je pak sofisticiranija i ranjivija od svojih prethodnica iz *film noira*. Filmski teoretičar James F. Maxfield zapaža kako je ona opasna ne zbog svoje hladnoće i nemilosrdnosti, već zbog svoje nesigurnosti i neurotičnosti<sup>132</sup>. Iako je zamišljena da nam se isprva čini kao klasični lik „crne udovice“, tipičan za vodeće ženske *noir* uloge, u konačnici se upravo ona ispostavlja kao jedini nesebičan lik u filmu. Međutim, smrt ženskog lika (kao općenito obilježje *noira*) ostaje konstanta. U *noirovskoj* tradiciji *Kineske četvrti* Polanski kasnije snima i politički triler *Pisac iz sjene* (2010.), u kojemu bezimni protagonist (kao i detektiv Gittes) biva žrtvom žene koja je u suštini *femme fatale*, istovremeno zamamna i opasna<sup>133</sup>.

Razotkrivanje incesta ukazuje na prisutnost edipskih obrazaca u radnji filma. Ti se obrasci u filmu ipak sustavno dekonstruiraju, s obzirom da film prikazuje svijet uništen patrijarhalnom kontrolom, simbolički otac otkriva se kao zlo utjelovljeno u liku Crossa (*pater familias* devijantnih poriva), a Gittes se u konačnici ne uspijeva nametnuti kao novi patrijarhalni autoritet<sup>134</sup>. Film možemo odrediti „edipskim“ u užem smislu, s obzirom da je tiranski otac ujedno bio i silovatelj vlastite kćeri (daljnja razrada ideje koja se pojavila u *Odvratnosti*), ali i u širem smislu – film ističe i vodu i ženu kao izvore života, a oni su donekle vrijednosno izjednačeni, s obzirom da Otac posjeduje oboje (čime se zatvara trijangularna shema moći)<sup>135</sup>.

Incestuozna prošlost, jednom otkrivena, remeti klasičnu strukturu priče koja je tako pažljivo čuvana. No, ovo obznanjivanje ništa ne razrješava – tragedija će uslijediti tome usprkos. Kao i u Sofoklovim djelima, a protivno freudovskom tumačenju, konačno otkrivanje istine nije kurativno, već destruktivno<sup>136</sup>, smatra Morrison. Polanski je inzistirao na promjeni izvornog završetka – prema Towneovom scenariju Evelyn trijumfira nad Crossom i u konačnom obračunu ga ubija (majčinski braneći svoju kćer), a Gittes uspijeva Katherine odvesti na sigurno. Suprotno tome, Polanski se odlučuje za verziju u kojoj Evelyn biva ubijena, u trenutku pokušaja bijega sa svojom kćeri (a nad

---

<sup>132</sup> Roman Polanski's „Chinatown“ (bilj. 128)

<sup>133</sup> Ruth Lang, za razliku od Evelyn, na kraju filma ostaje živa, no obje su podjednako marionete u rukama autoritarnih muškaraca, čija je maska za javnost daleko od njihovog pravog, istinski nemilosrdnog lica. U *Kineskoj četvrti* to je Evelynin otac, dok je u *Piscu iz sjene* riječ o profesoru Paulu Emmettu, koji predstavlja očinsku figuru umjesto doslovnog lika roditelja, a indirektno kontrolira Ruthinu seksualnost – on ju je regrutirao kao agenticu CIA, čiji je zadatak udaja za britanskog političara Adama Langa. Iako Ruth manipulira i Langom i protagonistom, to ne znači da ona nije emocionalno-erotski uključena, odnosno da sve samo glumi. Početne riječi poglavlja Langovih memoara (koje mora dovršiti neimenovani pisac „duh“) otkrivaju, kada ih se poveže, upravo pravu istinu o Ruth.

Usp. *Polanski's Ghosts*, 26. ožujka 2012. URL: <http://itpworld.wordpress.com/2012/03/26/polanskis-ghosts/>

<sup>134</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 78.

<sup>135</sup> Roman Polanski, „Chinatown“, URL: <http://www.asharperfocus.com/chinatown.htm>

<sup>136</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 80. – 81.



kojom nakon toga Cross „preuzima vlasništvo“). Kao i u većini filmova Polanskog, finalni pokušaj bijega jalov je i bezuspješan, jer se ono najgore već dogodilo – Cross je u ime „vlasničkih“ prava okaljao svoju kćer i „silovao“ dolinu (povijesni događaji s početka XX. stoljeća na kojima se radnja filma temelji popularno su bili poznati kao *the rape (silovanje) of the Owens Valley*), pa takav završetak jasno implicira sofoklovsku sudbinu protagonista<sup>137</sup>.

Dvostruke igre, obmane i prevare obilježavaju film od samog početka. Uvodna scena započinje nizom crno-bijelih fotografija muškarca i žene u spolnom odnosu, na raznoraznim lokacijama. Gittesov posao je pribavljanje ovakvih dokaza za svoju nesretnu klijentelu, u ovom slučaju za Curlya, pročelavog muškarca kojeg supruga vara. Sljedeći klijent je lažna "gđa Mulwray" i ujedno „prava“ Ida Sessions, prva od čitave plejade osoba i predmeta koji istovremeno igraju dvostruke uloge.

Dualnost uloga zamrsila je odnose između Crossa, Evelyn i Katherine – Evelynina kći Katherine ujedno je i njezina sestra (u sceni kada Gittes šamara Evelyn nekoliko puta u lijevi pa u desni obraz, ona isto tako naizmjenično priznaje kako je Katherine njezina kći odnosno sestra, čime je na gotovo crnohumoran način Evelyn ilustrirana kao žena s dva lica). Evelynin otac Cross ujedno je bio i njezin seksualni partner, a mladoj je Katherine time i otac i djed<sup>138</sup>.

Mnoštvo je još drugih elemenata u filmu koji su dvojne prirode. Primjerice, Crossove inkriminirajuće naočale bifokalnih stakala, pomoću kojih se može vidjeti i na blizinu i na daljinu, što je po konceptu analogno Crossovoj grabeži sadašnje višemilijunske zarade (blizina) kao i same budućnosti grada (daljina), odnosno vlastite kćeri kao i njezinog potomstva. Ime Noah aludira na biblijski potop (priču o Noinoj arci) i time referira na poslove vezane uz vodu, kao što nam i njegovo prezime Cross sugerira prijevaru (engl. *to get on the cross* – steći na nepošten način). Evelyn je Gittesu i klijentica i ljubavnica, kao što je Cross i njezin otac i silovatelj, istovremeno i dobrotvor i tiranin. Kineski par slugu (sluškinja i batler) gospođe Mulwray ispostavljaju se kao čuvari njezine kćeri i tajne koja je uz nju vezana.

U brojnim scenama ključnu ulogu igra motiv oka i raznih pomagala za promatranje – oko je simbol privatnog detektiva (engl. *private eye*). Tu, primjerice, spadaju objektiv Gittesovog fotoaparata i dalekozor kojim promatra Mulwraya u osušenom riječnom koritu, zatim krupni plan pečene ribe (servirane Gittesu i Crossu za ručak) na kojoj se ističe njezino veliko oko, Crossove bifokalne naočale ispale u ribnjak prilikom ubojstva Mulwraya, stražnje svjetlo Evelyninog automobila koje Gittes razbija kako bi ju mogao lakše slijediti/promatrati, a u istu skupinu motiva ulazi i ukočeni pogled ubijene Ide Sessions (nađene na kuhinjskom podu, pogleda uprtog u strop). Nadalje, u tri sekvence se na protagoniste puca iz pištolja dok oni pokušavaju pobjeći automobilom, nakon čega slijedi upotreba motiva „defektnog oka“. Prva se takva scena odvija nakon što Gittes i Evelyn uspiju pobjeći od

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, str. 81.

<sup>138</sup> Roman Polanski, „*Chinatown*“, bilj. 135

plaćenika koji pucaju po njima – u Evelyninoj kući Gittes zamjećuje nepravilnost (crnu mrljicu) u šarenici Evelyninog lijevog oka (koju ona ima od rođenja). U drugoj sličnoj sekvenci Gittes se, bježeći od farmera sa plantaže naranči, zabija automobilom u drvo, a u tučnjavi koja slijedi razbije se i lijevo staklo njegovih sunčanih naočala. U finalnoj sekvenci filma metak pogađa Evelyn u zatiljak i probija



na drugu stranu njezine glave, raznijevši oko koje je imalo spomenutu nepravilnost. Crna, prazna očna duplja potvrđuje koliko je strašna cijena koju je morala platiti zbog moralne izopačenosti/defekta svoga oca. Evelynino oko indicira kako je ona jedina osoba koja razumije stvarnost kakva jest, a zbog tog uvida platila je životom<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> Roman Polanski's „Chinatown“, bilj. 128

## 2.6. Tesa – čista žena (Tess, 1979.)

Ova adaptacija glasovita proto-modernističkog romana Thomasa Hardyja *Tesa – čista žena* (*Tess of the d'Urbervilles*) jedino je Polanskovo poetično djelo<sup>140</sup>. Tesina romantična odiseja s tragičnim svršetkom u prvi plan izbacuje mladu, gotovo maloljetnu njemačku glumicu Nastassju Kinski. Ovaj film svog autora predstavlja u atipičnom, ali još uvijek zavidnom redateljskom izdanju.



Radnja je smještena u prostorno-vremenski okvir ruralne, viktorijanske Engleske, a započinje gotovo nevino – seoske djevojke odjevene u bijele haljine sa cvjetnim vjenčićima na glavama plešu uz zvuke vesele narodne pjesmice. Priprosti seljak John Durbeyfield, koji prolazi pored njih, od lokalnog svećenika i povjesničara Tringhama saznaje kako njegovo prezime potječe od plemenitaške obitelji d'Urberville, koja

je tijekom vremena izgubila posjede i prestiž nakon izumiranja muških nasljednika. Zapravo beskoristan podatak, koji služi samo kao usputni kuriozitet, u seljaku razvija opsesivnu ideju ponovnog zadobivanja izgubljene plemićke titule, pa svoju kćer Tesu (Nastassja Kinski) tjera da se zaposli na obližnjem imanju obitelji d'Urberville. Alec d'Urberville (Leigh Lawson) očaran je prelijepom „rođakinjom“ i pokušava je zavesti ružama i jagodama. Kako je on svoje obiteljsko ime i grb zapravo kupio, s Tesom nije u krvnom srodstvu. Ponesen strašću Alec ju jednom prilikom počne ljubiti, no to iznenada prerasta u čin silovanja, a ona nakon nemilog događaja odlazi trudna kući, gdje rađa bolesno novorođenče kojem nije suđeno da preživi.

Nakon nekog vremena Tesa se zapošljava na farmi kao mljekarica i upoznaje svoju pravu ljubav – ambicioznog mladog poljoprivrednika iz ugledne obitelji, imenom Angel Clare (Peter Firth), koji Tesu doživljava kao potpuno nevinu i neiskvarenu djevojku sa sela. Kako mu ona svoj prijašnji grešni odnos sa Alecom priznaje tek tijekom njihove prve bračne noći, razočarani Angel odriče je se, smatrajući je posljednjim izdankom loze degenerirane aristokracije. Sada je Alec ponovno salijeće, no ona ga grubo odbija sve do iznenadne očeve smrti, nakon koje njezinoj obitelji prijeti glad i iseljenje. Takva situacija prisiljava ju na održavanje ispraznog odnosa sa Alecom, bivajući njegovom ljubavnicom kako bi prehranila obitelj. Ubrzo zatim vraća se Angel, kojem je misionarsko putovanje u Brazil djelomično uništilo zdravlje, a sada se kaje zbog svojih postupaka i pokušava pronaći Tesu.

---

<sup>140</sup> Roman Polanski. // *Filmska enciklopedija* (bilj. 10), str. 341.; Morrison, James (bilj. 6), str. 117.

Ipak, odlazi slomljen kada je pronalazi na Alecovom imanju. Tesa shvaća kako je njezina odluka da se vrati Alecu uništila mogućnost sretnog života s Angelom i odlučuje ubiti Aleca. Bježeći s mjesta zločina, Tesa pronalazi Angela koji ju konačno prihvaća kao svoju ženu. Ona sa suprugom provodi tek dvije zajedničke noći sreće, prije nego zbog svog zločina biva uhićena, te osuđena na smrt vješanjem.

Osim motiva silovanja (*Odvratnost*, *Rosemaryna beba*, *Smrt i djevojka*) i crvene boje (jagode<sup>141</sup> kojima Alec senzualno hrani Tesu, njezina tamnocrvena haljina u kojoj bježi nakon što ubije Aleca), u maniri Polanskijevih filmova je i ljubavni trokut (*Nož u vodi*, *Gorki mjesec*), a u ovom slučaju njegova je shema Alec – Tesa – Angel. Stavljanje naglaska na fatalizam radnje, kao i na mračnu stranu svakodnevice, fundamentalna je oznaka Polanskovog stvaralaštva, no ovo je jedini redateljev uradak u kojem suosjećanje prema glavnom liku dominira filmskom atmosferom. Polanskijeva verzija *Tese* prožeta je i tajanstvenom melankolijom. Podsjetimo se ovdje kako se razlika između žalovanja i melankolije, koju je postavio još Sigmund Freud, oslanja na način razrješenja osjećaja tuge – tuga koju ne možemo razriješiti i koja stoga kontinuirano traje pretvara se u melankoliju, dok se u suprotnom slučaju njezina pravilna artikulacija odvija procesom žalovanja<sup>142</sup>. Stoga je potrebno usporediti kako priča završava u romanu, a kako u filmskoj adaptaciji. U završnici Hardyjevog romana Tesa biva pogubljena, a Angel i njezina mlađa sestra posjećuju mjesto gdje je smrtna kazna izvršena. Iako bolna i žalosna, atmosfera završnice istovremeno je i katarzična. Hardy čitatelju nudi svojevrstu utjehu – Tesina mlađa sestra uvedena je u radnju kako bi se njome sugeriralo daljnje preživljavanje ženskog tipa kakvog je predstavljala Tesa, iako čitatelju može zasmetati što ona na neki način preuzima njezino mjesto<sup>143</sup>. Ako se vratimo freudovskom određenju, prema kojem se melankolija tumači kao patološka fiksacija, zakržljali nedovršeni oblik žalovanja, onda možemo ustvrditi kako završnica romana predstavlja uspješno završen proces žalovanja nad melankoličnom Tesom. Polanskijeva adaptacija ne prikazuje epiloški događaje nakon Tesina smaknuća, čime izostaje završna katarza, proces žalovanja ne privodi se kraju i time osjećaj narativne konkluzije donekle izostaje<sup>144</sup>. U posljednjim minutama filma Tesa je prikazana kako spava na odru drevnog svetišta Stonehenge, za koje joj je Angel rekao da je davno služilo kao mjesto održavanja ritualnih žrtvovanja u čast Suncu; vlasti ju nalaze neposredno pred svitanje, a dok ju odvođe cestom Sunce se polako uzdiže kroz kamene oblutke starog svetišta. Time se simbolički aludira na njezin tragični kraj – Suncu je prinesena nova „žrtva“.

U *Tesi* iznalazimo društvene, odnosno klasne opreke. Središnji je ženski lik, usprkos nastojanjima da se zbog otkrivenoga, tek djelomično plemićkoga porijekla, uzdigne od *obične seljanke*, zapravo nemoćan, jer okvire društvenoga nasljeđa ne može nadržati. Iako pokušava *izbrisati* klasno zaleđe što

---

<sup>141</sup> Zbog svoje jake crvene boje i srcolikog oblika jagoda je bila simbol Venere, boginje ljubavi i strasti, a postoje i vjerovanja kako je ona afrodizijak. Polanski ponovno koristi motive crvene boje kako bi gledatelja pripremio na skrivenu opasnost – Tesu će ubrzo silovati isti onaj muškarac koji ju sad hrani jagodama.

<sup>142</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 117.

<sup>143</sup> *Ibid.*, str. 124. – 125.

<sup>144</sup> *Ibid.*, str. 125.

je uvjetuje, ti su pokušaji tek uzrokom njezina tragična puta, pa i kraja. Naivnost protagonistice u suočavanju s okrutnošću društva njezinu osobnost u potpunosti niječe, a naposljetku i poništava<sup>145</sup>.

Hardy je, kako ističe Morrison, ovu knjigu napisao (1891.) kao eksplicitni odgovor na sveopće prihvaćanje utilitarnih socijalnih reformi Jeremya Benthama. Iako Hardy dijeli Benthamov reformatorski duh, utilitarizam smatra degradirajućim za čovječanstvo, kao etičku teoriju koja ne obraća pažnju na stvarne ljudske potrebe i želje, a u svom procesu neizbježno žrtvuje sve one na društvenoj margini (poput osiromašene, radničke klase). Roman prikazuje likove koji ne uspijevaju postići društveno priznanje, pateći zbog zahtjeva utilitarizma koji traži da se objektivno u obzir uzmu svi pojedinci i promiče opće dobro. Taj izgovor donosi im samo daljnju marginalizaciju ili strašnu kaznu<sup>146</sup>.

Polanskijeva je adaptacija priče okrenuta upravo ovom aspektu Hardyjeva romana. U filmu tako Tesa konstantno biva promatrana, ali nikada ne biva zaista viđena, čak ni od strane nas samih kao gledatelja. Njezina ljepota jedini je razlog zbog kojeg ju drugi gledaju, ali ona uistinu ostaje nevidljiva kao društveni subjekt, jer ne postoji razlog da se na nju obrati kakva pažnja, osim kako bi se provjerilo radi li ili ne svoje zadatke. Film jasno pokazuje kako djevojka iz radničke klase, nakon što ju siluje posrnuli plemenitaš, gubi čistoću svoje ljepote, a time je zanijekan i jedini način na koji ju se promatralo. Kao žrtva silovanja Tesa je uvijek vidljiva, ali ponovno će viđenom postati tek na kraju, iako opet samo kao ubojica koja mora smrću platiti svoj zločin<sup>147</sup>.

Hardyjev roman nosi provokativan podnaslov *Čista žena (Pure maiden)*, ali Polanskijeva Tesa od samoga je početka manje „čista“, a više putena. Dok je Hardy namjeravao proširiti i reformirati viktorijanska poimanja ženske čistoće, Polanski svojim filmom implicira kako je poželjnije da karakteri nisu u tolikoj mjeri djevičanski, ili da ih se bar kao takve ne percipira. Iako kao lik Tesa ubire daleko najviše simpatija (u odnosu na ostale likove), to je determinirano točkama gledišta muških likova, pa je njihovo neshvaćanje Tese upravo razlog njezinog poništenja kao osobe. Njoj je suđeno biti definirana samo načinom kako je drugi vide ili doživljavaju, pa tragedija proizlazi iz njezine nemogućnosti da obrani barem maleni dio svoje, od drugih zanijekane, subjektivnosti<sup>148</sup>.

Polanski je, kao i Hardy, uprizorio žensku patnju uz efekt moralne pouke, ali je njegov film uz to većinom usredotočen i na nemogućnost određivanja Tesine subjektivnosti. Perspektiva Tesinog lika služi kao jedno od načela strukturiranja filma – ključne sekvence inicirane su njezinom vizurom, koju se zatim naglo ograničava. Prva takva sekvenca pojavljuje se tijekom Tesinog putovanja na imanje bogatih „rođaka“. Na početku sekvence nekoliko kadrova prikazano je iz njezine točke gledišta. No, ubrzo dolazi do odudaranja od tradicionalne trijadno strukturirane sekvence (kojom se prikazuje nečiji

---

<sup>145</sup> Čegir, Tomislav (bilj. 11)

<sup>146</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 5. – 6.

<sup>147</sup> *Ibid.*, str. 33.

<sup>148</sup> *Ibid.*, str. 119., 124.

subjektivni svijet), a prema kojoj se prvo uvodi lik koji promatra neki prizor, slijedi kadar koji nam pokazuje što to lik promatra, a zatim nas se ponovno vraća početnoj sceni i liku iz čije smo vizure promatrali. Polanski u filmu opetovano uklanja posljednji dio iz takvog trijadnog modela, čime samo navodi gledatelja na pomisao kako slijedi prikaz Tesinog subjektivnog svijeta, a zatim mu to uskraćuje<sup>149</sup>. Primjerice, u sekvenci Tesinog putovanja, ona kočijom stiže do ulaznih vrata imanja, silazi s nje i pješice nastavlja dalje kroz aleju – nakon toga slijedi naizgled njezin subjektivan pogled na krošnje drveća (to je jasno kodirano kao njezina točka gledišta). No, umjesto vraćanja na prvotni krupni plan s Tesom, ubačen je polutotal iz kojeg se razabire kako ona uopće ne gleda prema stablima iz prethodnog prizora. Tim se efektom želi oslabiti naš dojam da stvari promatramo iz Tesine perspektive, odnosno evocirati našu sumnju u mogućnost viđenja svijeta njezinim očima.

U strukturi filmske priče u nekoliko navrata javljaju se elipse. Tako nakon scene Tesinog silovanja u šumi (u kojoj njezin lik polako nestaje u bijeloj sumaglici) i odlaska kočijom s imanja d'Urberville, slijedi prikaz radnika u polju koji promatraju kako Tesa doji novorođenče. Od ovog trenutka, Tesa često biva prikazana iz određene udaljenosti, kao objekt tuđih pogleda punih nerazumijevanja, sažaljenja, a ponekad i ženske zavisti<sup>150</sup>. Elipsa se uvodi i nakon što Tesa moli za zdravlje svoje bolesne bebe, nakon čega slijedi sekvenca u kojoj Tesa u crnini traži od župnika da djetetu koje nije stiglo biti propisno kršteno (pa ga je krstila ona sama prije njegove smrti) dopusti kršćanski pogreb, što ovaj odbija. U idućoj sceni Tesa u mali humak izvan groblja zabija križ koji je sama izradila i stavlja na njega cvijeće – dakle, smrt djeteta, kao i pogreb, izbačeni su iz tijeka radnje. Pred sam kraj filma, kada Tesi umire otac, obitelj spada na prosjački štap i svi zajedno noć provode na otvorenom ispred crkve, nakon čega se uvodi još jedna elipsa. Naime, u idućoj sceni Angel se vraća kući i saznaje kako se Tesa vratila Alecu (kako bi spasila obitelj), a kada ju ponovno vidimo, njezina je vanjšina toliko izmijenjena da je gotovo neprepoznatljiva – izgled pseudo-aristokratske bludnice<sup>151</sup> u potpunosti je progutao i posljednje ostatke djevojačke ljupkosti.

Analizirajući redateljev opus uočava se izravna povezanost njegovih filmova s traumatskim epizodama iz njegova života. U ovom filmu to se naglašava već tijekom uvodne špice – pojavljuje se posveta *to Sharon* („za Sharon“), jasno dajući do znanja kako je film snimljen u sjećanje na ubijenu redateljovu suprugu Sharon Tate. Takva posveta pruža svojevrsno objašnjenje melankolije koja prevladava filmskom atmosferom<sup>152</sup>. Nadalje, Polanski time želi ukazati kako je radnju ovog filma, koji tematizira stradanje mlade neiskvarene djevojke, potrebno sagledati u odnosu na ubojstvo njegove mlade supruge, a ne tada aktualno silovanje maloljetnice za koje ga se teretilo, a s kojega je pokušavao skrenuti pozornost medija.

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, str. 120.

<sup>150</sup> *Ibid.*, str. 122.

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> *Ibid.*, str. 126.

## 2.7. Gorki mjesec (*Bitter moon*, 1992.)

Drama *Gorki mjesec* mračna je priča o ljubavi, seksualnoj opsesiji, nemoralu i kušnji, izdaji i okrutnosti, te predstavlja kako tragikomediju i erotsku satiru, tako i psihološku studiju tamne strane ljudske prirode. Na to ukazuje i sam naslov, očita opozicija terminu „medeni mjesec“. Polanski ovu priču o erotskoj opsesiji djelomično tretira kao duboko ironičnu crnu komediju (i većina scena spolnog odnosa ima komičan prizvuk). U osnovi, riječ je o prikazu mahnitog, okrutnog odnosa dvoje ljudi i njegovog utjecaja na druge. Film ujedno predstavlja groteskni portret raznolikih stadija ljubavi i daje neugodan komentar perverzних užitaka koje u ljudima budi tuđa patnja<sup>153</sup>.

Glavni anti-junak filma, Oscar (Peter Coyote), isprva djelomično izaziva žaljenje fizičkom pojavnošću (bivajući osuđen na invalidska kolica), ali i sudbinom Amerikanca prognanog iz domovine, neuspješnog pisca koji krstari Mediteranom, u pratnji izrazito senzualne supruge Mimi (Emmanuelle Seigner). No, on zabavu pronalazi u suptilnom izživljavanju nad mladim engleskim bračnim parom Dobson, Nigelom (Hugh Grant) i Fionom (Kristin Scott Thomas), koji krstare prema Istanbulu i dalje prema Indiji, na svoj drugi medeni mjesec. I dok užtogljeni Nigel biva privučen noćnim pričama u nastavcima (u formi *flashbacka*) o Oscarovom seksualnom životu, Mimi postupno zavodi i Nigela i njegovu ženu.

Oscara, na početku njegove pripovijesti, upoznajemo kao razmaženog i bezosjećajnog hedonista, koji se postupno pretvara u sve većeg sadista, da bi na kraju postao ciničan voajer. Oscarova pripovijest dijalektika je seksa i iskvarenosti. Pod njegovim utjecajem izopačenost se širi na Mimi, a potom počinje djelovati i na Nigela i Fionu<sup>154</sup>. Turbulentno more na kojem likovi plove simbolički odražava sve veći porast napetosti, kako u Oscarovoj ispovijedi, tako i među protagonistima izoliranima na brodu i prepuštenima vlastitim slabostima.

Nigel je suprotnost Oscaru, oličenje krutih manira engleske srednje klase, previše pristojan da bi mogao biti u bilo kojoj drugoj ulozi osim one mazohista. On postaje žrtvom vlastite požude, opčinjen prizorom erotičnog plesa koji Mimi, uvježbana plesačica, izvodi na maloj pozornici brodskeg salona. Oscar „upozorava“ Nigela: – *čuvaj je se...ona je zamka za muškarce; pogledaj samo što je meni učinila*. Kao *femme fatale* Mimi se čini potpuno predanom namjeri uništiti cjelokupan muški rod. Nema ničeg suptilnog u njezinom nastupu, kako na pozornici, tako i izvan nje. Hladna Mimi doima se poput nimfomanke, ona je samo oblik predigre<sup>155</sup>. I dok Nigel brzo prepoznaje igru koju ona i Oscar vode, nemoćan je istrgnuti se iz njihove mreže. Oscar, nekoć njezin ljubavnik, sada je njezin impotentni svodnik, koji ju može samo nuditi drugima i promatrati u kojoj mjeri će oni biti uspješni.

---

<sup>153</sup> *Bitter Moon: reviews*, URL: <http://www.petercoyote.com/bittermoon.html>

<sup>154</sup> Russell, Lawrence. *Bitter Moon*, 2000. URL: <http://www.culturecourt.com/F/Noir/BitterMoon.htm>

<sup>155</sup> *Ibid.*



Prvi *flashback*, kojim nas Oscar vraća na početak svoje pripovijesti, počinje trenutkom kada on prvi puta spazi Mimi – u sceni, koja je gotovo nadrealna, prikazan je krupni plan njezinog lijepog lica, dok u pozadini polako odmiču pariške ulice. No, to je optička varka kojom Mimi na kratko biva deificirana, jer ubrzo uviđamo kako je riječ o vožnji gradskim autobusom, u kojem ona sjedi ispred stražnjeg stakla. Ovo otrežnjenje naznačuje silaznu putanju kojom će njihova veza krenuti<sup>156</sup>. Naime, neočekivanim susretom u pariškom autobusu rađa se ljubav na prvi pogled, kada Oscar zapazi Mimi koja ne može pronaći svoju voznu kartu, te joj on kriomice daje svoju, čime je spašava od kontrolora, a sam biva kažnjen. To je njegov prvi i posljednji nesebičan čin, jer njihov daljnji odnos postupno prerasta u sadomazohističku vezu i degradaciju ljudskog duha.



Nakon što Oscar i Mimi započnu zajednički život u njegovom stanu, isprva su oboje ravnopravni. No, početak veze previše je intenzivan, nevina ljubav ustupa mjesto požudi i strastima (kao u sceni u kojoj Mimi pije jogurt tako da se on razlijeva po njezinim golim grudima, čime ona inicira spolni odnos), nakon čega veza naglo vodi u erotsko ludilo, uz učestale uvrede i sadističko ponižavanje. Spomenimo kako motiv egzotike postaje nužan „začin“ njihovih seksualnih i (kasnije) bračnih odnosa (njihova prva zajednička večera/izlazak odvija se u tajlandskom restoranu, Mimi uz svjetlost svijeća izvodi za Oscara senzualni egzotični ples, Istanbul i Indija odredišta su prekooceanskog broda na kojem zatičemo protagoniste)<sup>157</sup>. Prva naznaka kako se nešto mračno počinje uvlačiti u njihov odnos vidljiva je kada Mimi zamoli Oscara da joj dopusti da ga obrije, te ga tom prilikom nehotice poreže britvom, nakon čega će s njegovog lica polizati kapljice krvi. Kako čak i najmaštovitije (i često komične) seksualne igrice (navedimo kao primjer scenu predigre u kojoj Mimi preuzima ulogu domine, a Oscar puže po podu sa svinjskom maskom) nakon nekog vremena gube svoju draž, a svađe postaju sve

---

<sup>156</sup> Kennedy, Harlan. *Bitter Moon: A film by Roman Polanski*, 1994.

URL: [http://www.americancinemapapers.com/files/BITTER\\_MOON.htm](http://www.americancinemapapers.com/files/BITTER_MOON.htm)

<sup>157</sup> Rosenbaum, Jonathan. *Sex Games [on Polanski's Bitter Moon]*, 8. travnja 1994.

URL: <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=6991>



intenzivnije (dolazi i do fizičkog obračuna), čitava situacija Oscaru ubrzo dosadi. Njihova veza počinje polako propadati i pretvarati se u odnos gospodara i (seksualnog) roba. Naime, još uvijek opsesivno zaljubljena Mimi preklinje Oscara da joj dopusti živjeti i dalje s njim, pod bilo kojim uvjetima koje on odredi. On iskorištava priliku kako bi istražio vlastite sadističke fantazije<sup>158</sup>, te ju počinje javno i privatno izvirgavati ruglu, a sve kako bi ga ona što prije ostavila. Njegov plan pokazuje se neuspješnim, jer Mimi ga toliko ovisnički voli da je spremna pretrpjeti bilo kakvo poniženje, posljedice čega se počinju očitovati u njezinom narušenom zdravlju i sve lošijem izgledu.

Kada Mimi ostane u drugom stanju, Oscar ju nagovara na pobačaj, tvrdeći kako očinstvo nije za njega. Mimi se pasivno pokorava Oscarovim „savjetima“ i rješava se djeteta, što njezino tijelo teško podnosi, pa dolazi do infekcije zbog koje Mimi više nikada ne može začeti. Njegovo otvoreno nevjerstvo i okrutne insinacije upućene Mimi blijede u usporedbi sa njegovom bešćutnošću, kada uspije namamiti Mimi (u trenutku dok leži u bolnici nakon što je obavila pobačaj) pričom o tobože zajedničkom putovanju na koje ju želi odvesti kako bi pobjegli nakratko od svega i obnovili svoju vezu. Oscar se iskrade prije nego avion poleti, ostavivši bolesnu Mimi, koja ga uzalud čeka, da otputuje bez njega. Stoga gledatelj likuje kada ga neočekivano udari taksu dok napušta noćni klub sa dvije djevojke, želeći ih nagovoriti na privatnu orgiju, ili kada se Mimi nakon dvije godine vraća potpuno svježa, ljepša nego ikad i posjećuje Oscara u bolnici<sup>159</sup> – u jednom trenutku ona pruža svoju ruku prema njemu (oponašajući scenu kada su još na početku veze jedno drugom pružili ruke na vrtuljku), prima ga i iznenada naglo povlači s kreveta na pod (nakon čega on ostaje nepokretan od struka naniže).

Ta njezina gesta uvertira je u osvetu/agoniju koju mu je pripremila, a također predstavlja i čin kojim Mimi „proglašava“ Oscara svojim emocionalnim „vlasništvom“. Ona, naime, odlučuje vratiti se u stan i postati Oscarovom „njegovateljicom“. Time neočekivano dolazi do ironičnog obrata u njihovom odnosu, gdje Mimi preuzima ulogu gospodarice, a Oscar postaje predmetom njezinog ismijavanja i potpuno ovisan o njezinoj pomoći. Ako Mimi već nije bila sposobna biti Oscarovom muzom, svakako je dovoljno pametna da bude njegov mučitelj, uživajući u ponižavanju i dominaciji. Zatočen u invalidskim kolicima, Oscar može samo promatrati kako se Mimi upušta u spolni odnos sa poznanikom iz plesne škole, patiti kada mu prljavom iglom ubrizgava lijekove ili kada ga ostavlja u hladnoj kadi s mokrom kosom, kako bi se javila na telefon i započela dug razgovor sa nepoznatim ljubavnikom. Oscar uspije ispuzati iz kade i, dok ona veselo čavrlja, on se gol pred njom vuče po podu<sup>160</sup>. Poniženi Oscar počinje prema sebi osjećati samo prezir i gađenje, smatra kako više nije muškarac u pravom smislu riječi i vjeruje kako zaslužuje način na koji se Mimi s njim ophodi. No, ova sumorna farsa dobiva novu dimenziju degradacije, odlukom da stupe u brak – Oscar je potpuno ovisan

---

<sup>158</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Bitter\\_Moon](http://en.wikipedia.org/wiki/Bitter_Moon)

<sup>159</sup> Russell, Lawrence (bilj. 154)

<sup>160</sup> *Ibid.*

o njezinoj pomoći i svjestan njezinog prava na osvetu, a Mimi se na taj način obvezuje brinuti o njemu, ali i osigurava pravo da ga muči do kraja života. Njihov odnos na taj način ulazi u nadrealnu zonu u kojoj ljubav i mržnja koegzistiraju kao apstraktne forme<sup>161</sup>, a sklonost koju osjećaju jedno spram drugog povezuje ih u celibatsku bračnu zajednicu. Nigel i Fiona prisiljeni su biti promatrači i nevine žrtve kraja ove farse.

Nigel je zgrožen, no Mimi u njemu budi radoznalost, a Oscar ga ohrabruje da s njom ima aferu. No, Nigelu manjka samopouzdanja i šarma, pa njegovo udvaranje završava neuspješno. S druge strane, usamljena Fiona ubrzo shvaća kako žaljenje prema invalidu nije razlog zbog kojeg njezin suprug odlazi u Oscarovu kabinu, već je razlog požuda prema Oscarovoj atraktivnoj ženi. Njezina prva reakcija je očijukanje sa nekim zgodnim Talijanom na brodu, no Polanski nam neočekivano nudi lezbijsko rješenje, bilo kao krajnju osvetu žene nad muškarcem šovinomom, bilo kao prirodnu posljedicu života s impotentnim heteroseksualcem<sup>162</sup>. Naime, pred samu završnicu filma, tijekom novogodišnje proslave, Fiona se odluči pridružiti Mimi na plesnom podiju, te njih dvije započnu strastveno plesati, a na kraju se poljube i odlaze zagrljene. Razočaran i srdit, Nigel odlazi na palubu broda i urla dok bjesni oluja (ova kulminacija odnosa između četiri protagonista simbolički se odražava u olujnom, uzburkanom moru), a zatim pripit zaspi. Probudivši se, počne tražiti Fionu, a pronalazi ju u Oscarovoj kabini, kako gola spava zajedno sa Mimi u krevetu. Oscar, koji ih je, kako tvrdi, cijelo vrijeme promatrao, trijumfalno mu priopćuje kako su „dvije nimfe“ iscrpljene vođenjem ljubavi zaspale, što u Nigelu izazove bijes. No, Oscar u tom trenutku vadi pištolj i jednim hicem ubija usnulu Mimi (govoreći kako je jedini njihov grijeh bila „prevelika pohlepa“), a potom i sebi presuđuje na isti način. Isprva ostajemo iznenađeni, no tada shvaćamo kako je tragični kraj inscenirala upravo njegova muza Mimi, koja mu je taj pištolj dala kao rođendanski poklon<sup>163</sup>.

Zasnovan na romanu Pascala Brucknera i u najvećem dijelu ispričan u formi *flashbacka*, film kroz opsesivnu ljubav američkog pisca i njegove pariške muze još jednom ukazuje na Polanskog kao autora zaokupljena temama koje obrađuje u *Slijepoj ulici* i *Kineskoj četvrti*. Istim preokupacijama Polanski pridodaje voajerizam (jak Hitchcockov utjecaj), utjelovljen u liku Nigela, koji se igrom slučaja nađe na brodu kojim je ukleti par krenuo prema nikad dosegnutoj destinaciji<sup>164</sup>. Filmom se provlači pitanje mora li ljubav bez ograničenja uvijek voditi u smrt, a uz to je vezana i tema ljubavnog kraha i opasnosti od ovisnosti (seksualne ili bilo koje druge prirode). Poput *Noža u vodi* ili *Slijepo ulice*, to je pripovijest o seksualnosti, nasilju, nadmudrivanju i ludilu, koji se odvijaju na „pozornici“ okruženoj

---

<sup>161</sup> Kennedy, Harlan (bilj. 156)

<sup>162</sup> Russell, Lawrence (bilj. 154)

<sup>163</sup> *Ibid.*

<sup>164</sup> Kanjir, Davor (bilj. 88)

vodenim prostranstvom, gdje je svako djelovanje apsurdno, govor zagonetan, a sve emocije primitivne i opasne<sup>165</sup>.

Seksualna simbolika očitava se već u uvodnoj špici, pokretom kamere koja polako ulazi unutraške kroz okrugli prozorski otvor u brodsku kabinu, a zatim ponovno lagano izlazi kroz isti prozor van prema prostranstvu oceana. Nekoliko očitih falusnih simbola pojavljuje se uvijek u prisutnosti Mimi (vidimo ju kako nosi *baguette* (dugački kruh „francuz“), Oscaru za rođendan daje pištolj i kolačić u koji je stavila nesrazmjerno veliku bijelu svijeću, čavrlja na telefonu u obliku banane). Polanski u pojedinim scenama ubacuje i gotovo banalan motiv kojim se simbolizira spolna žudnja glavnog



muškog protagonista – plakat za eskort prostituciju *Ulla*. Ta reklama pojavljuje se na autobusu u kojem prvi put Oscar susreće Mimi, zatim autobus s tom reklamom prolazi ulicom kada Oscar pokušava pronaći Mimi i doznati tko je ona, te naposljetku kada odluči prekinuti

s njom i nastaviti sa svojim dotadašnjim životnim stilom, ispunjenim seksualnim avanturama. Motivi crvene boje ponovno su znak „opasnosti“ i tragedije – u crveno je odjevena Mimi na prvom *rendez-vousu*, zatim kada zavodi drugog muškarca u stanu pred paraliziranim Oscarom ili prilikom večere na brodu, a crvenu kapicu odjenut će Oscar fatalne završne večeri.

Mjesec i njegove mijene nose također određenu simboliku, koja prati odnos Oscara i Mimi. U astrologiji on predstavlja simbol emocija i instinktivnih reakcija, te se veže uz ženske attribute<sup>166</sup>. U filmu se pojavljuje nekoliko puta, ali svaki je put drugačiji. Puni Mjesec uočavamo već pri prvom susretu Oscara i Nigela (nekoliko trenutaka prije nego Oscar započne svoju pripovijest), a pojavljuje se i na početku Oscarove ljubavne veze s Mimi (iako tom prilikom nije vidljiv eksplicitno, njegova jaka svjetlost dopire kroz prozore Oscarova stana i obasjava zaljubljene). Kao takav on u astrologiji obilježava prosvjetljenje i upotpunjenost, a prema nekim tumačenjima za vrijeme punog Mjeseca

---

<sup>165</sup> *Bitter Moon: reviews* (bilj. 153)

<sup>166</sup> *Mjesec i mjesečeve mijene*, URL: [http://www.freedomtek.org/mjesec/mjeseceve\\_mijene.php](http://www.freedomtek.org/mjesec/mjeseceve_mijene.php)

čovjek se nalazi u idealnom duhovnom okruženju<sup>167</sup>, a to je upravo stanje u kojem se novopečeni ljubavnici tada nalaze. No, u trenutku kada Oscar napušta Mimi, ostavljajući je samu u avionu, Mjesec je u svojoj posljednjoj fazi. Prema astrološkom tumačenju, zadnja mjesečeva četvrt predstavlja vrijeme oslobođenja i fazu odmora<sup>168</sup>, upravo ono što Oscar želi postići, „izbacujući“ Mimi iz svoga života. Polanski objašnjava kako za njega upravo ta zadnja mjesečeva faza katkada pridonosi romantičnoj atmosferi, ali je u isto vrijeme i znak zloslutne prijetnje<sup>169</sup>.

U svojim filmovima Polanski prikazuje žudnju kao nestalnu opsesiju, spolni odnos kao sadomazohističku ludoriju, a brak kao čisto licemjerje. *Nož u vodi*, *Slijepa ulica*, *Rosemaryna beba* i *Gorki mjesec* pokazuju kako žudnja, ili neka još mračnija sila, uvijek nalazi način kako uzdrmati temelje monogamne veze, koja od samoga početka ionako ne djeluje dovoljno solidnom. Za to se dostatnim pokazuje uplitanje neke treće strane u vezu dvoje ljudi – bilo da je riječ o studentu u *Nožu u vodi*, gangsteru u *Slijepoj ulici*, ili pak samome vragu u *Rosemarynoj bebi*. Radnja *Gorkog mjeseca* u tom smislu prelazi potrebni minimum, međusobno suočavajući dva vrlo različita para i stvarajući neobičan četverokut<sup>170</sup> (Polanski će simbolično suprotstaviti dva bračna para i u kasnijoj crnoj komediji *Pokolj* iz 2011.). U svijetu *Gorkog mjeseca* seks je indikator želje koja ne može biti zadovoljena, te je vezan uz određene izrazito osobne fetiše, odnosno predmete slijepog obožavanja, zbog čega i je destruktivno samodostatan i nezasitan. *Maštarije o zadovoljenju spolnih potreba potaknute su pristankom na fetiš druge osobe. No te su fantazije realno neostvarive, jer se fetiš pokazuje toliko „osobnim“ da nitko drugi ne može u njemu sudjelovati*<sup>171</sup>, naglašava Morrison.

Iako film prikazuje eskalaciju različitih faza odnosa Oscara i Mimi kao svojevrsnu paradigmu istinskog ispunjenja naravnih želja, jasno je i kako takve eskapade vode ili u smrt ili ponovno u stanje stagnacije. Razbijanje ograničenja koje postavlja heteroseksualnost, kada dvije žene završe zajedno, doima se kao izlaz iz ove slijepe ulice, no i on vodi u smrt<sup>172</sup>. Film – s druge strane – sugerira početak novog zajedništva pomirenjem Nigela i Fione u zadnjem prizoru.

---

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> Kennedy, Harlan (bilj. 156)

<sup>170</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 93. – 94.

<sup>171</sup> *Ibid.*, str. 87. – 88.

<sup>172</sup> *Ibid.*, str. 96.

## 2.8. Smrt i djevojka (*Death and the maiden*, 1994.)

Film *Smrt i djevojka* adaptacija je istoimene političke drame, koja se bavi psihološkim posljedicama ugrožavanja ljudskih prava. Poznati čileanski pisac Ariel Dorfman ovaj je komad, koji žanrovski karakterizira kao „moralni triler žestokih strasti“<sup>173</sup>, počeo pisati u egzilu, sredinom 1980-ih godina, dok je njegova zemlja bila pod vojnom diktaturom generala Augusta Pinocheta, a završio tek nakon ponovnog uspostavljanja demokracije 1990. godine. Centralna figura priče je žena koja dobiva priliku osvetiti se čovjeku za kojeg je uvjerena kako ju je u vrijeme bivše vojne diktature kao zarobljenicu mučio i seksualno zlostavljao. Drama se bavi odnosom žene i današnjice, njezinog položaja, cijene i vrijednosti. Suptilno istražujući tananost duše i odnose muško/žensko, bazirana je na istinitim događajima koje je počinila južnoamerička vojna hunta i predstavlja prikaz borbe za ljudska (ženska) prava<sup>174</sup>.

Paulina (Sigourney Weaver) je žena bogatog advokata i političara Gerarda Escobara (Stuart Wilson). Njih dvoje žive zajedno, izolirani od drugih, u kućici na grebenu pored oceana. Jedne večeri Paulina, iščekujući da se suprug vrati s posla, na radiju čuje vijest kako mu je dodijeljeno da predsjedava sudom koji istražuje zločine bivšega totalitarističkog režima u novoj demokratiziranoj južnoameričkoj državi. Ubrzo zbog nevremena nestane struje, a emotivno nestabilna Paulina ugleda nepoznati auto kako se približava kućici i panično uzima pištolj. Ispostavlja se kako je to samo njezin suprug, kojem je pukla guma, pa ga je do kuće dopratio u svom autu dr. Roberto Miranda (Ben Kingsley), koji se igrom slučaja našao u blizini. Paulina se počinje čudno ponašati nakon dolaska posjetitelja, iz razloga koji u prvom trenutku nije jasan (gledatelju se Paulina doima poput neuračunljive i po okolinu opasne osobe) – tek kasnije saznajemo kako ona sumnja da je on zločinac koji ju je silovao i mučio prije 15 godina. Naime, u napadu panike, Paulina bježi Mirandinim autom, no uspijeva se sabrati, pa odvozi auto na rub litice, baca ga u ponor i vraća se u kućicu, gdje su se suprug i doktor opijali – prvi zato jer je mislio da ga je žena napustila, a drugi jer je ostao bez automobila. Ona potihom uzima pištolj i ljepljivu traku, te doktora nasilno onesvjesti udarcem u glavu i sveže za stolicu, unatoč muževom protivljenju. Film se nakon toga pretvara u studiju paranoje, mentalnog bola i moralnosti osvete.

U *Smrti i djevojci* žena je suočena s muškarcem za kojeg postoji velika vjerojatnost da ju je silovao dok je bila zatočena kao politički zatvorenik (braneći današnjeg supruga), a drama proizlazi iz sraza između njezine snažne uvjerenosti u njegov identitet i njegovog gnjevnog, očajničkog i uzaludnog poricanja<sup>175</sup>. Ona je samo jedna od žrtava monstruoznog režima, koja ni nakon završetka diktature ne zaboravlja strašna mučenja. Pitajući se da li će se njegovim ubojstvom išta razriješiti, odnosno s druge strane dobiva li ona išta time ako ga ne ubije, da li će joj osveta donijeti neki oblik duševnog smirenja

---

<sup>173</sup> *Rodna ravnopravnost*, URL: [http://cgo-cce.org/rodna\\_ravnopravnost.php](http://cgo-cce.org/rodna_ravnopravnost.php)

<sup>174</sup> *Ibid.*

<sup>175</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 96.

i da li će pravda biti zadovoljena, ona postaje simbol svake žrtve nekog društvenog sistema, rata, silovanja i mučenja. Samo silovanje predstavljeno je kao povlastica pobjednika, odnosno predvidljiv nusproizvod fašizma/represivnih režima<sup>176</sup>.



Iako Paulina kao žrtva silovanja pati od posttraumatskog stresnog poremećaja, što je vidljivo već na samom početku filma, ona uspijeva proći i kroz posljednji stupanj psihičke adaptacije na proživljenu traumu<sup>177</sup>. Drugim riječima, iako je njezino ponašanje karakterizirano depresijom (dok Escobara nema u kući, ona se zatvara u ormar kako bi sama, odvojena od svega izvanjskog, večerala – ormar je jasan simbol njezine društvene izolacije, kao i dugogodišnjeg skrivanja od drugih prave istine o detaljima njezinog mučenja), poricanjem (govori suprugu kako želi da žive i imaju odnose poput normalnih ljudi, ali ipak ne može prestati razmišljati o prošlosti) i ljutnjom (Paulinina nasilnost i potreba za suočenjem sa likom svoga mučitelja), posljednji se stadij – faza prihvatanja – očituje traženjem doktorovog priznanja (i pokore), kako bi konačno njezine duševne rane zarasle, a ona naučila živjeti s tim ožiljcima.

Značaj psihofizičkih povreda koje je Paulina doživjela ne smije se umanjiti – od početka nam se jasno daje do znanja kako nijedan od dvojice muškaraca ne shvaća uistinu koliko je na nju to mučenje ostavilo traga, što zaslužuje njezin prezir i opravdava radikalnost njezinih postupaka<sup>178</sup>. Redatelj nam mučnu Paulininu prošlost ne prikazuje *flashback* scenama, već detalje postupno saznajemo od same Pauline – u jednom trenutku ona shvaća kako je dovoljno snažna priznati suprugu sve što je dugo skrivala (primjerice, paljenje njezinih spolnih organa strujnim udarima; „dobrog“ sadističkog doktora

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, str. 32. – 33.

<sup>177</sup> *Rape - common reactions, symptoms, adjustment*, URL: <http://www.domesticviolenceservices.com/rape.html>

<sup>178</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 100.

koji joj je govorio kako je sa njim sigurna, pazio da ju ne ubiju i volio citirati Nietzschea; zvuk Schubertove skladbe *Smrt i djevojka*, koju je puštao svaki puta kada ju je silovao, a koji u njoj od tada izaziva nepodnošljivu mučninu – element koji Paulinu nedvojbeno povezuje s Carol iz *Odvratnosti*). Naslov skladbe jasna je aluzija na doktora i Paulinu, on je smrt koja je mladoj djevojci uništila sve. Ranjiva Paulina prošla je pakao, zbog kojeg je razvila obrambene mehanizme – postala je pretjerano (gotovo paranoidno) oprezna, potisnula je emocije i spremna je na odmazdu.

Polanski se poigrava odnosom između bivšeg sadista i žrtve koja djelomično pokušava uzvratiti istom mjerom, zapravo samo zahtijevajući doktorovo iskreno priznanje zločina. Tako će Paulina, dok veže doktora za stolicu, skinuti svoje donje rublje i grubo mu ga nagurati u usta, a kada u jednom trenutku doktor kaže kako treba obaviti nuždu, Paulina ga, i dalje svezanog, odvodi do zahoda, gdje ga dodatno ponižava pridržavajući mu penis dok ovaj urinira. Suprugu govori kako je doktora isprva mislila silovati, barem drškom metle, no shvatila je kako joj takav čin ne donosi željenu satisfakciju. Umjesto toga ona supruga postavlja za doktorovog „odvjetnika“, dok obojici prijete pištoljem (očiti falusni simbol njezinog upravljanja situacijom) i pušta Schubertov kvartet *Smrt i djevojka*. Doktor uporno tvrdi kako ju ne poznaje, što dodatno izaziva njezin bijes. S obzirom na traumu koju je proživjela, Paulinin nasilan odnos prema doktoru (prema kojem se ipak ne odnosi toliko brutalno koliko se on izživljavao prije nad njom) doima se opravdanim činom osвете za zlodjelo koje u očima žrtve nikada ne može biti adekvatno kažnjeno. Doktor se pak u jednom trenu doima kao nedužna žrtva, u drugom kao očigledni zločinac, pa zatim opet samo kao očajan čovjek kojeg snažna volja za životom tjera da se na bilo koji način pokuša osloboditi<sup>179</sup>. Suprug/odvjetnik (koji sve promatra postrani ne znajući što je prava istina, čak niti ne podiže pištolj koji ispada na pod u nekoliko navrata, čime prerasta u jasan simbol nepristranog zakona) nagovara doktora da, ako ništa drugo, lažno prizna da je kriv, kako bi ga Paulina pustila (kao što je obećala), no inscenirano priznanje neće se posebno dojmiti Pauline.

Bitna je činjenica je li doktor Miranda (čije ime vjerojatno aludira na američki pravni spor koji je isticao važnost prava optuženoga<sup>180</sup>) zaista kriv ili nije, odnosno bitno je da je kriv i da barem toliko na kraju i priznaje (što inače putem objektivnih vidljivih dokaza ne bismo mogli potpuno provjeriti). Snimljena u jedinstvenoj sekvenci, završna doktorova ispovijed (ovaj put iskrena), u kojoj ne traži oprost za svoje sadističke postupke, već naglašava kako je u tome uživao, predstavlja trenutak istinske katarze kakav ne nalazimo ni u jednom drugom Polanskijevom filmu<sup>181</sup>.

Prošlost progoni i determinira protagoniste, slično kao i u prethodnoj Polanskijevoj drami *Gorki mjesec*. Više od specifičnosti krajolika u filmu (zabačeno izolirano mjesto kakvo susrećemo primjerice u *Slijepoj ulici* i *Macbethu*) i naglaska na klaustrofobičnoj atmosferi (samo tri protagonista, postupno

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, str. 99.

<sup>180</sup> *Ibid.*, str. 100.

<sup>181</sup> *Ibid.*

građenje napetosti, radnja koja se odvija samo u jednoj noći, čime podsjeća na *Nož u vodi*), ono što film čini tipično polanskijevim je spoj seksa, nasilja i sukrivnje (doktor je jedan od mnogih kojima je vladajući režim naredio da muče zarobljenike, Paulinin suprug postaje suučesnikom u njezinoj odmazdi), kao i distancirano promatranje promjena u ravnoteži odnosa između žrtve i agresora (nekadašnja žrtva postaje agresor, bivši agresor sada je u ulozi žrtve, ali u određenim scenama njihove se uloge zamjenjuju)<sup>182</sup>.

Polanski se ponovno služi i omiljenim motivom crvene boje, vizualnim kodom koji gledatelja treba upozoriti na postojanje opasnosti ili određene neravnoteže – Miranda je odjeven u crvenu košulju (boja odjeće obilježava ga simbolički kao krivca), dok je, s druge strane, silovana Paulina odjevena u bijelu košulju i dugu crvenu haljinu i crvene cipele (simbolički znak okaljane, nevine žrtve, spremne na osvetu). Crvena je i ručna baterija uz pomoć koje Paulina pregledava po pretincima Mirandinog auta i nalazi kazetu sa Schubertovom glazbom – nađena kazeta, kao i Mirandin glas i miris (budući da je bila svezana povezom preko očiju tijekom mučenja, mogla je samo čuti zvukove i osjetiti mirise) dovoljan su joj dokaz kako je Miranda upravo zločinac koji joj je uništio život.

Završna scena filma ponavlja početnu – u koncertnoj dvorani Paulina i Escobar sjede jedno do drugoga, slušajući gudački kvartet koji svira Schubertovu *Smrt i djevojku*. Atmosfera je napeta, Paulina nervoznim pogledom uočava Mirandu kako sjedi sa svojom obitelji u istoj dvorani. Je li Paulina prihvatila njegovu pokoru ili pak nemogućnost istinske pravde? Je li se pomirila s činjenicom da mora nastanjivati isti društveni prostor kao i njezin bivši mučitelj?<sup>183</sup> Sve što sa sigurnošću znamo je da završavamo gdje smo i počeli.

---

<sup>182</sup> Roman Polanski – *Death and the Maiden Interview*,

URL: <http://minadream.com/romanpolanski/DeathAndTheMaiden.htm>

<sup>183</sup> Morrison, James (bilj. 6), str. 101.



## 2.9. Deveta vrata (The ninth gate, 1999.)

Polanski se filmom *Deveta vrata*, baziranom na romanu *El Club Dumas* Artura Perez-Revertea, ponovno vratio tematici sotonizma, koju je već obrađivao u *Rosemarynoj bebi*. U njegovoj adaptaciji izbačene su brojne literarne reference prisutne u knjizi, kao i sporedni zaplet vezan uz potragu za neobjavljenim poglavljem knjige *Tri mušketira* Alexandrea Dumasa. S druge strane, ideja o knjizi kao glavnom junaku radnje i dalje ostaje. Dean Corso (Johnny Depp), beskrupulozan trgovac rijetkim i skupim knjigama, unajmljen je od strane bogatog fanatika opsjednutog demonologijom, Borisa Balkana (Frank Langella), kako bi pronašao sve primjerke fiktivne knjige *Devet vrata Kraljevstva sjena* (kojih je, zajedno sa Balkanovim primjerkom, ukupno tri), demonskog rukopisa (napisanog 1666. godine) kojim se navodno može prizvati vraga. Samo onima koji posjeduju hrabrost, sposobnost razumijevanja i uočavanja onog što se krije ispod fasade, može biti dopuštena mogućnost otkrivanja ezoteričnih istina. Svima drugima jedino preostaju obični ostaci, egzoterične prividne istine<sup>184</sup>.

Na jednoj strani bojišta između dobra i zla pojavljuje se anđeoska Djevojka (Emmanuelle Seigner), zagonetna mlada žena natprirodnih moći, koja postaje Corsov zaštitnik. Kao njezina opozicija na strani zla stoji lik Liane (Lena Olin), opasne kolekcionarke knjiga, koja nema nikakvoga poštovanja prema ljudskom životu. U knjizi je opisana poput hollywoodskog vampa, no Polanski odlučuje predvodnicu sotonističkog klana prikazati nešto sofisticiranijom, tako da je lik Liane u filmskoj verziji predstavljen tipom intelektualke, istovremeno i vrlo senzualne žene, sposobne za žestoke izljeve bijesa<sup>185</sup>.

Svaka od tri varijacije drevnog rukopisa sadrži devet prikaza/gravura koje protumačene na pravilan način omogućuju stjecanje velike moći. Tri različite slike u svakoj od tri knjige potpisane su sa inicijalima LCF, koji označavaju samog Lucifera (latinski se ime *Lucifer* prevodi kao svjetlonoša i odnosi se na Jutarnju zvijezdu; iako su gnosticci vjerovali kako je on imao pozitivan utjecaj, njegovo ime počelo se povezivati sa zlom i biblijskim Sotonom). Šest ih je potpisano inicijalima AT koji označavaju fiktionalnog autora knjiga, Aristidea Torchiu. Jedna slika potpisana sa LCF ispostavit će se kao krivotvorina. Razlike u simbolici između AT i LCF slika određuju smjer potrage u ili van Kraljevstva sjena. Riječ je o arhetipskoj bitci između dobra i zla, Boga i Sotone, priči čiji se logički slijed može činiti ispravnim u oba spomenuta smjera – što je namjerna dilema dualnosti koju autor uvodi<sup>186</sup>.

---

<sup>184</sup> Whitney, Laurel. *The Polanski Code*, 2. veljače 2007. URL: <http://www.halexandria.org/dward909.htm>

<sup>185</sup> *The Ninth Gate Interview* (by Caroline Vie),  
URL: <http://minadream.com/romanpolanski/InterviewFour.htm>

<sup>186</sup> *Symbolism in "The Ninth Gate"*, 22. ožujka 2009.

URL: <http://slapphappe.wordpress.com/2009/03/22/symbolism-in-the-ninth-gate/>

Laurel Whitney u svom eseju *A Qabalistic Key to the 'Ninth Gate', or How to Defeat the Anti-Christ in Your Spare Time* povezuje sadržaj filma i originalnog izvornika sa Kabalom<sup>187</sup> (sistem židovskog misticizma rabinskog porijekla) – osam od devetero vrata predstavljaju svaka po jednu svetu sefiru (točku manifestacije božanske energije) kabalističkog Stabla života, pa prolazak kroz svaku etapu označava duhovni razvitak, izdizanje iz materijalne u spiritualnu sferu. Simbolima i referencama vezanima uz Kabalu, Tarot, gnosticizam i Bibliju interpretiraju se i ilustracije samih vrata, koje je vizualno osmislio Francisco Sole. Ovdje ćemo iznijeti samo detaljnija pojašnjenja simbolike onih vrata koja su vezana uz ženske likove, kao i njihove odnose sa protagonistom filma.



Latinski tekst koji se prevodi kao *Izgubljena riječ čuva tajnu* vezan je uz ilustraciju TREĆIH VRATA. Slika prikazuje hodočasnika kako hoda prema mostu preko rijeke, dok anđeo u oblacima napinje luk i strijelu usmjeravajući ih dolje prema putu. Na LCF ilustraciji dvije su strijele, jednu anđeo napinje u luku, druga mu je u tobolcu na leđima, dok na AT verziji postoji samo jedna strijela, ona koju se napinje. Dvije strijele označavaju postojanje dviju razina znanja ili mogućnost dva različita ishoda putovanja.

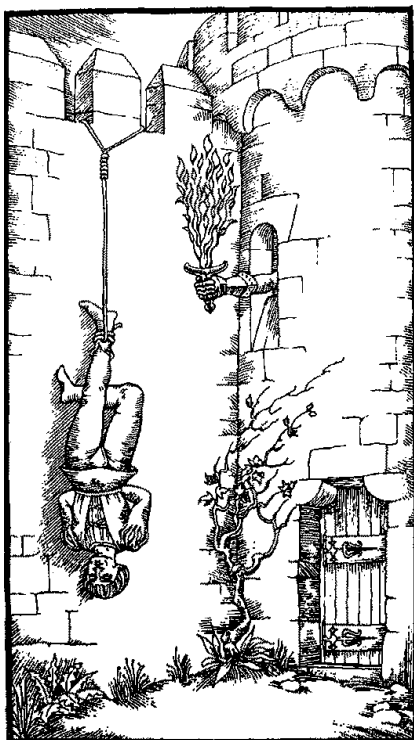
Prema Whitney, treća vrata simbolički označavaju seksualnost (sefira Yesod) i odnose se na lik Liane St.Martin Telfer, predvodnice sotonističkog Reda srebrne zmije. U tom pogledu simbolika Trećih vrata opisuje idealnu situaciju u kojoj spolna želja povezana sa nižim emocijama i uz participaciju Duše

dovodi do fenomena zaljublivanja. No ilustraciju Trećih vrata prvi puta u filmu zamjećujemo u knjižari braće Ceniza<sup>188</sup>, što simbolički predstavlja perspektivu ega/nižeg uma. Na ovoj najnižoj razini ega takvi odnosi samo su fizički/spolni, bez mnogo emocija<sup>189</sup>. Takva je bila priroda Lianinog prvotnog odnosa sa mužem (uspjela ga je navesti da se u nju zaljubi i tada je hladnokrvno počela iskorištavati njegovo bogatstvo i izdala njegovo povjerenje), kao i isprva sa Corsom. Svoju je seksualnost pokušala iskoristiti kao mamac kojim bi pridobila Corsa i navela ga da joj pomogne pronaći njezinu verziju knjige (koju joj je suprug kupio). No uzalud, jer Corso u čitavoj situaciji vidi samo dobru priliku za usputni seks.

<sup>187</sup> Whitney, Laurel (bilj. 184)

<sup>188</sup> Braća trguju knjigama/pisanom riječi, čime u astrologiji vlada znak Blizanaca i planeta Merkur, a u Kabali ih simbolizira niži um (usp. Whitney, Laurel, bilj. 184). Knjižara i restauratorska radionica braće blizanaca Ceniza bila je mjesto gdje je Liana nabavila svoj primjerak knjige. Čini se kako je sudbina knjige nabavljene iz knjižare blizanaca bila takva da je posjeduju ljudi koji ju vrednuju samo iz perspektive nižeg uma i njome se služe samo kako bi zadovoljili želje vlastitog ega.

<sup>189</sup> *Ibid.*



Na ilustriranom prikazu ŠESTIH VRATA nalazi se lik muškarca koji sa smirenim izrazom lica visi naopako sa zidina dvorca, obješen o jednu nogu. Latinski naslov koji prati ilustraciju preveden je izrazom *Ja sam obogaćen smrću*. S prozora kule ispružena je ruka koja drži plamteći mač. Na LCF prikazu čovjek je obješen o svoju lijevu nogu, odnosno o desnu na AT verziji. Ponovno riječ je o simbolizmu lijeve i desne strane – za osobe okrenute desnoj, materijalnoj strani, reference plamtećeg mača i vješanja su jasne. No, osobama okrenutim lijevoj, duhovnoj strani plamteća baklja pokazat će put preko zidina – prema obrnutom/preinačenom svijetu, gdje će biti preporođeni<sup>190</sup>. Čovjek obješen naglavačke predstavlja i dvanaestu Tarot kartu velike arkane, koja simbolički prikazuje potrebu za promjenom vlastite perspektive u odnosu na određene životne situacije, često popraćenu rizikom, žrtvovanjem i zastojem<sup>191</sup>.

Šesta vrata odnose se na koncept Duše (sefira Tiferet) i lik tajanstvene Djevojke. Isprva, dok Corso još djeluje pod utjecajem funkcija svoga ega – nižeg uma (istraživanje u knjižnici, braća Ceniza), nižih emocija i seksualnosti (Liana), Djevojka je ili odsutna ili ju Corso samo na momente može vidjeti. No, od trenutka kada Corso odlazi posjetiti starog aristokrata Victora Fargasa, koji predstavlja prvu sefiru duhovne razine, sefiru Viših emocija (s obzirom da cijeni umjetničko stvaralaštvo, ali bez intelektualnog upuštanja u istraživanje sadržaja tih okultnih knjiga), Djevojka aktivno postaje Corsov pratilac<sup>192</sup>. Prvotno ona ima zaštitničku ulogu, a kako Corso počinje sve više preuzimati inicijativu, tako i potreba za njenom pomoći polako prestaje. Kada je Corso prvi puta izrazio zahvalnost Djevojci što ga je fizički obranila, među njima se razvija povezanost na razini Viših emocija – Djevojka prstima umočenima u vlastitu krv Corsu na čelu iscrtava tri vertikalne linije, s time da je središnja linija najduža i proteže se duž njegova nosa. Stara je duhovna tradicija označavanja čela kao znaka duhovne zaštite i inicijacije, a tri vertikalne oznake na čelu tradicionalan su hinduistički znak inicijacije za štovatelje boga Višnua, milosrdnog boga održavatelja. Takve oznake također se nose kao podsjetnik posvećenosti tijela kao duhovnog hrama<sup>193</sup>. *Djevojka isprva predstavlja simboličku figuru čiji uzor Corso treba slijediti – ona je pokazatelj onih odlika Duše koje Corso postupno mora preuzeti. Kada jednom Corso postigne sjedinjenje svoga ega i Duše, interdimenzionalna figura Djevojke preostaje kao simbol ne-djeljivoga, ne-dvojnoga Duha*<sup>194</sup>, smatra Whitney.

<sup>190</sup> *Symbolism in "The Ninth Gate"* (bilj. 186)

<sup>191</sup> *Tarot: Putovanje kroz razvojne faze osobnosti*, URL: <http://www.magicus.info/pr2.php?id=371>

<sup>192</sup> Whitney, Laurel (bilj. 184)

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> *Ibid.*

Na ilustraciji OSMIH VRATA, koja nosi naslov *Vrlina leži pobijedena*, prikazan je mladić kako kleči u molitvi. Nad njim stoji vitez, držeći buzdovan u ruci, dok se u pozadini vrti kolo sreće. Na originalnoj LCF slici vitez oko glave ima aureolu, dok je na AT varijaciji nema. Vitez s aureolom očigledno je mladićev zaštitnik, anđeo čuvar – poput Djevojke u filmu. Vitez bez aureole napadač je koji se sprema udariti po glavi mladića koji moli, kao što se to događa Corsu u nekoliko navrata tijekom filma.



Osmi vrata vežu se uz koncept Višeg uma/volje (sefira Gevurah) i likove stare barunice Kessler i njezine tajnice Simone. Muškobanjasta Simone nevjerojatno fizički podsjeća na kršnog viteza sa slike. To joj pristaje utoliko što ona utjelovljuje jedan aspekt Višeg uma: oprez, čvrstinu i snažnu odlučnost koja ne dozvoljava nedostojnima nastavak putovanja<sup>195</sup>. Osim toga, naranče, koje Simone jede za užinu, također mogu biti protumačene kao simbol. Kada Corso prvi puta posjećuje barunicu, njezina tajnica Simone guli naranču, a tijekom njegovog drugog posjeta, dok trči niz stepenice (bježeći od požara koji proždire čitavu baruničinu biblioteku zajedno sa ubijenom barunicom), sudara se upravo sa Simone (koja se vraća sa pauze za ručak), a od udarca joj ispada iz ruku vrećica sa narančama. Pretpostavljajući kako ponavljanje naizgled usputnog detalja nosi određenu simboliku, zanimljiva je poveznica sa

funkcijom koju naranča ima u kontekstu Coppolinog ciklusa filmova *Kum*, gdje ona služi kao predznak neizbježne smrti<sup>196</sup>. U *Devetim vratima* Simone ipak ne pogiba, no smrt neće izbjeći njezina šefica, barunica Kessler. Corso ju pronalazi zadavljenu, a krupni plan sa detaljem njezina isplažena jezika jasna je reminiscencija na poznatu scenu iz Hitchcockovog psihološkog trilera *Mahnitost*.

Postoje naznake da je barunica pokušala razviti svoju funkciju Višeg uma. Naime, napisala je biografiju A. Torchie (fiktivnog autora knjige *Devet vrata*), a njezina je kopija knjige ispunjena brojnim bilješkama. Ovo može ukazivati i na očiti nedostatak razvitka njezine funkcije Viših emocija, s obzirom da ne cijeni previše umjetničku vrijednost dotične knjige. Svoj je život posvetila iskorištavanju znanja koje je stekla, kako bi financijski profitirala pišući knjige o đavlu, čime je podvrgnula svoju funkciju Višeg uma služenju nižim emocijama/vlastitim materijalnim aspiracijama. Barunica je u tom pogledu, razvojem samo jednog aspekta svojih Viših dijelova svijesti, zrcalna slika Victora Fargasa (koji je, naprotiv, razvio samo funkciju vlastitih Viših emocija)<sup>197</sup>.

<sup>195</sup> *Ibid.*

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> *Ibid.*





Ilustraciju DEVETIH VRATA prati naslov *Sada znam da sjene dolaze od svjetla*, odnosno *da iz tame dolazi svjetlost*. U pozadini slike nalazi se dvorac<sup>198</sup>, dok je u prednjem planu gola žena (koja fizičkim izgledom nalikuje Djevojci u filmu), a koja u jednoj ruci drži otvorenu knjigu i sjedi na sedmoglavom zmaju – što jasno aludira na prikaz Babilonske bludnice iz biblijskog *Otkrivenja*. Naš putnik na ovome mjestu susreće posljednje, seksualno iskušenje – ako je ne-ljudska Djevojka/čuvarica devetih vrata, zapravo babilonska bludnica, ona prema biblijskom tekstu nagovještuje Antikristov dolazak. Ujedno za one zavedene na pogrešan put ona se otkriva kao zavodnica i pali anđeo, dok je onima koji su na pravom putu (Corso) savjetnica i zaštitnica<sup>199</sup>. Navedimo i kako Djevojka u filmu nosi čarape različitih boja, jednu crvenu i jednu zelenu, što je simbolička oznaka njezine dvojne prirode.

LCF prikaz devetih vrata, koji je uzet iz jedne od knjiga, ispostavlja se kao krivotvorina, dok je na izvornoj LCF slici, umjesto dvorca kojeg guta plamen, prikazano kako dvorac isijava snažnom svjetlošću – obasjava ga osmerostrana zvijezda/Sunce, simbol transcendentalnog svjetla/Duha. S time postaje jasnije i značenje latinskog zapisa *sic luceat lux (neka svjetlost sja)*, upisanog na naslovnoj stranici svake od knjiga.



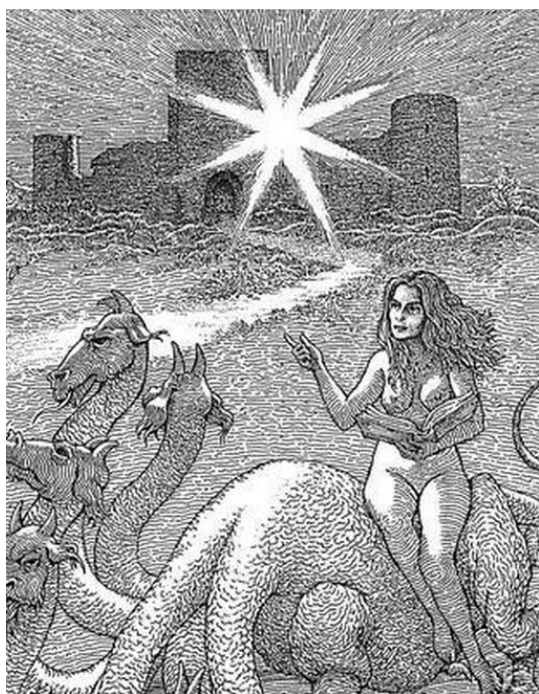
Whitney u svom eseju smatra kako se posljednja, deveta vrata odnose na metafizički Prijelaz preko „ponora“ i sjedinjenje Corsa i Djevojke. Zanimljivo je napomenuti detalj sa ilustracije, koji je teže uočiti u filmskoj adaptaciji romana, ali je prisutan na ilustraciji u samom romanu. Naime, na

<sup>198</sup> Riječ je o dvorcu u francuskoj općini Puivert, koji se još naziva i „Đavoljom utvrdom“ (njime su se služili katari prilikom albigenške križarske vojne u 13. stoljeću) – u filmu ovdje završava putovanje glavnog protagonista i antagonista, i samo jedan prolazi kroz deveta vrata.

<sup>199</sup> *Symbolism in "The Ninth Gate"* (bilj. 186)

pogrešnim AT verzijama slike devetih vrata polumjesec skriva spolovilo žene koja sjedi na zmaju, dok ga na originalnoj LCF slici više ne nalazimo. U ovom kontekstu mjesec predstavlja pogled na stvari kroz vizuru seksualnih, nižih emocija ega i njegovih funkcija nižeg uma. Bez sudjelovanja funkcije Viših emocija, seksualne energije služe samo željama i ciljevima ega. Jednom kad je postignuto sjedinjenje ega i Duše (mjeseca i sunca), njihove energije sposobne su prevesti spremnog putnika preko „ponora“, prema konačnom ujedinjenju sa transcendentalnom energijom Duha. S time nestaje i dotadašnji stav ega prema seksualnosti, pa ni mjesec, kao simbol toga, više ne postoji<sup>200</sup>.

Nakon što Corso izlazi iz dvorca zahvaćenog vatrom (Balkan se zapalio vjerujući kako je otkrio tajnu devetih vrata i stekao nadnaravne đavolske moći), vidljivo je kako plamen suklja sa sedam različitih strana, što je moguće protumačiti kao simboličku referencu na sedam nižih sefirota Corsovog unutrašnjeg Stabla, koji su sada potpuno aktivirani. Dok se, nekoliko trenutaka kasnije, Corso i Djevojka upuštaju u spolni odnos ispred zapaljenog dvorca, plamen izbija kroz dodatna tri otvora,



simbolički predstavljajući sjedinjenje Duše i Duha, odnosno ujedinjenje sedam nižih sefirota sa tri sefirota gornjeg dijela Stabla, božanskim transcendentnim energijama. Što se tiče nelagodnih grimasa na Corsovom licu i nadnaravnih izmjena u izgledu Djevojke (njezino lice naizmjenično poprima andeoski nježne i groteskno demonske crte) tijekom spolnog odnosa, treba imati na umu kako jedan dio njega, njegov ego, privremeno ulazi u tamu prilikom prelaska i anihilacije „ponora“, što ego/niži um doživljava kao „smrt“. Zapravo je posrijedi privremena smrt ega i sjedinjenje sa Duhom, doživljaj metafizičkog obreda „prelaska“ posredstvom svetih tantričkih energija<sup>201</sup>, tumači Whitney.

Nakon dramatičnih scena „konjunkcije“ Corsa i Djevojke, film se nastavlja mirnim prizorom dnevne vožnje automobilom – Corso vozi/upravlja, a Djevojka je po prvi puta pasivni suputnik. Nakon Corsova upita o Balkanovom udesu, Djevojka objašnjava kako je LCF ilustracija devetih vrata koju je Balkan imao bila krivotvorina. U tom trenutku ponestane im goriva, te se zaustavljaju na obližnjoj benzinskoj postaji, a Djevojka iskorištava priliku i misteriozno nestaje. S obzirom da Corso sada ima sve što mu je potrebno kako bi dovršio svoje putovanje, ona postaje suvišna, ostavljajući mu još samo uputu gdje pronaći originalnu LCF ilustraciju devetih vrata.

---

<sup>200</sup> Whitney, Laurel (bilj. 184)

<sup>201</sup> *Ibid.*

### 3. ZAKLJUČNO RAZMATRANJE

*Kao uvjereni ateist, zabrinut sam na filozofskom planu za stanje u svijetu.*<sup>202</sup> (Roman Polanski)

Malim brojem likova, smještenih u nekom izoliranom ambijentu, Polanski svoje filmove pretvara u eseje o zatvorenosti, ograničenosti i nemoći ljudskog bića, odnosno u drame ispunjene tenzijama, u kojima na vidjelo izlazi čitav unutarnji svijet protagonista (kao primjerice u *Nožu u vodi*, *Odvratnosti*, *Slijepoj ulici*, *Stanaru*, *Gorkom mjesecu*, *Smrti i djevojci*, *Piscu iz sjene*). Lik žene kao element bitno negativnog predznaka neizostavni je faktor dramaturgije Polanskog, a isto tako je u njegovim filmovima neizbježiv i lik nekog bespomoćnog, slabog ili povodljivog muškarca, gubitnika kojeg obilježava pesimistični fatalizam. Redatelj podjednako dobro razumije psihologiju i muškog i ženskog spola, njihove „igre“ i izopačene odnose koji iz toga mogu proizaći, a koje preoblikuje u istovremeno erotične i uznemirujuće, humorne i alegorijske predodžbe.

Radnja se često fokusira na karakterističan tip krhke i tjeskobne žene-žrtve (Carol, Rosemary, Sarah, Tesa, Paulina), koja je katkad na prvi pogled skrivena ispod maske *femme fatale* (Evelyn, Mimi). Likovi njegovih filmova žive u turobnom svijetu klaustrofobičnih/agorafobičnih atmosfera, a njihov pogled na svijet često je paranoičan ili shizofren. Polanski zadire u njihove skrivene strasti i žudnje, gledatelju eksplicitno prikazuje muško-ženske sadomazohističke odnose (često na crnohumoran način) i voajerizam, obrađuje problematiku ljubavnih trokuta i uz to vezanih (seksualnih) frustracija. U mnogim je filmovima preokupiran temom silovanja (*Odvratnost*, *Rosemaryna beba*, *Kineska četvrt*, *Tesa - čista žena*, *Smrt i djevojka*) i prikazom svakodnevnih užasa, te s time povezanom (opravdanom) željom za osvetom i kažnjavanjem, pri čemu nevinost žene-žrtve nije ugrožena samo izvana nego i iznutra, od mračnog sloja njezina vlastitog bića.

Izokrenuta slika čovjekovog postojanja seže do potpuna ugrožavanja prvobitnih obiteljskih vrijednosti, kao i do potpune izopačenosti u kojoj ne ostaje ničega ljudskog – čovjekov poraz je neizbježan, a poniženje trajno<sup>203</sup>. Simbolika koja prožima njegove filmove sadržana je u motivima poput starih ormara, zrcala, predmeta i odjeće crvene boje, dalekozora i različitih otvora (od rupa na zidu do špijunki na ulaznim vratima) kojima ukazuje na poremećeni svijet u kojem živimo i razotkriva tamnu stranu ljudske psihe. Većina njegovih filmova nema razrješenja kakvo gledatelj priželjkuje, u njegovim filmovima ono najgore već se dogodilo, a uzroci se nikada eksplicitno ne navode. Polanski je često proglašavan i jednim od Hitchcockovih nasljednika zbog vještine koju pokazuje u postupnoj

---

<sup>202</sup> *Povratak svijeta u razdoblje prije Voltairea*, u: *Nacional* (dnevno online izdanje), 2. listopada 2011.

URL: <http://www.nacional.hr/clanak/117235/povratak-svijeta-u-razdoblje-prije-voltairea>

<sup>203</sup> Čegir, Tomislav (bilj. 11)



gradaciji napetosti, poštujući pritom klasičnu horor-formulu – zlo se očituje prvo u slutnjama, zatim glasovima i konačno samom pojavom<sup>204</sup>.

U njegovu opusu gotovo da nema slabog ostvarenja, no u zadnjih dvadesetak godina nizao je pristojno-korektne ili solidne filmove, koji su često imali veću ili manju dozu dubinske intrigantnosti, ali pravog, doista velikog filma nije bilo<sup>205</sup>. Polanski se tako u svom najvažnijem kreativnom razdoblju, od sredine šezdesetih i *Odvratnosti* do sredine sedamdesetih i *Stanara*, bavio destrukcijom psihe, što su mnogi moralizatori, a svakako oni američko-kršćanski i istočnoevropsko-komunistički, shvaćali kao promociju opasne dekadencije. Polanski je u to vrijeme bio velik jer se posvećivao esencijalnom, slojevitosti ljudske duše, a posvećivao joj se s dojmljivošću kakva je prije njega rijetko videna na filmu, jer je, naposljetku, i spoj egzistencijalne tjeskobe i žanra trilera s povremenim hororskim i grotesknim natruhama učinio svojim zaštitnim znakom. Kad se i dodirivao političkog, kao što je to činio u prvijencu *Nož u vodi* ili kasnije u *Kineskoj četvrti*, Polanskog je primarno zanimalo ono dublje, ne društveni i politički sustav, ne izravna kritika poretka, nego kako se on reflektira na pojedinačne odnose moći, kakav udio ima u međuljudskim (muško-ženskim) odnosima, te u individualnim psihološkim trvenjima, dakle na onoj temeljnoj razini gdje erotsko često igra presudnu ulogu<sup>206</sup>.



Roman Polanski

---

<sup>204</sup> Pavlinić, Vjeran (bilj. 22), str. 192.

<sup>205</sup> Radić, Damir. *Iskupljenje Polanskog*, u: *Nacional*, br. 523, 21. studenog 2005.

URL: <http://www.nacional.hr/clanak/21661/iskupljenje-polanskog>

<sup>206</sup> Radić, Damir. *Potentni Polanski*, 24. rujna 2010. URL: <http://www.novosti.com/2010/09/potentni-polanski/>



## IZVORI:

*Bitter Moon: reviews*, URL: <http://www.petercoyote.com/bittermoon.html>

Brek, Tomislav. *Filmski leksikon: Odvratnost*. URL: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1273>

*Chinatown Interview, 1974 (interview from „Penthouse“ magazine, 1974)*.  
URL: <http://minadream.com/romanpolanski/Interview.htm>

*Cul-de-Sac: a Tale of the Abandoned*,  
URL: <http://polanski-oddmanout.blogspot.com/2011/03/cul-de-sac-tale-of-abandoned.html>

Čegir, Tomislav. *Daroviti cinik*, u: *Vijenac*, br. 241, 29. svibnja 2003.  
URL: <http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac241.nsf/AllWebDocs/roman>

*Dance of the Vampires Interview* (by Michel Delahaye and Jean Naroboni), 1969.  
URL: <http://minadream.com/romanpolanski/DanceOfTheVampiresInterview.htm>

*Filmski leksikon: Nož u vodi*, URL: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1253>

Gilić, Nikica. *Filmski leksikon: Roman Polanski*. URL: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1413>

[http://en.wikipedia.org/wiki/Bitter\\_Moon](http://en.wikipedia.org/wiki/Bitter_Moon)

<http://www.flixster.com/movie-list/favorite-film-years-1962>

Kanjir, Davor. *Deset filmova Romana Polanskog koje morate pogledati*, 25. kolovoza 2010.  
URL: <http://dalje.com/hr-scena/deset-filmova-romana-polanskog-koje-morate-pogledati/319139>

Kennedy, Harlan. *Bitter Moon: A film by Roman Polanski*, 1994.  
URL: [http://www.americancinemapapers.com/files/BITTER\\_MOON.htm](http://www.americancinemapapers.com/files/BITTER_MOON.htm)

McCormack, Tom. *Roman Polanski's Apartment Trilogy at MoMA (Sep 10-25)*, 9. rujna 2011.  
URL: <http://altscreen.com/09/09/2011/roman-polanskis-apartment-trilogy/>

*Mjesec i mjesečeve mijene*, URL: [http://www.freedomtek.org/mjesec/mjeseceve\\_mijene.php](http://www.freedomtek.org/mjesec/mjeseceve_mijene.php)

Morgan, Kim. *Roman Polanski Understands Women: „Repulsion“*, 27. rujna 2009.  
URL: [http://www.huffingtonpost.com/kim-morgan/roman-polanski-understand\\_b\\_301292.html](http://www.huffingtonpost.com/kim-morgan/roman-polanski-understand_b_301292.html)

Morrison, James. *Roman Polanski*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2007.

Pavlinić, Vjeran. *Realnost irealnoga: dva prikaza rasapa ličnosti na filmu*, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, god. 9. (2003.), br. 33, str. 191. – 202.

Peterlić, Ante. *Ogledi o devet autora*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1983.

*Polanski's Ghosts*, 26. ožujka 2012. URL: <http://itpworld.wordpress.com/2012/03/26/polanskis-ghosts/>

*Povratak svijeta u razdoblje prije Voltaira*, u: *Nacional* (dnevno online izdanje), 2. listopada 2011.  
URL: <http://www.nacional.hr/clanak/117235/povratak-svijeta-u-razdoblje-prije-voltairea>

Radić, Damir. *Filmski leksikon: Rosemaryna beba*. URL: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1609>

Radić, Damir. *Iskupljenje Polanskog*, u: *Nacional*, br. 523, 21. studenog 2005.  
URL: <http://www.nacional.hr/clanak/21661/iskupljenje-polanskog>

Radić, Damir. *Potentni Polanski*, 24. rujna 2010. URL: <http://www.novossti.com/2010/09/potentni-polanski/>

*Rape - common reactions, symptoms, adjustment*,  
URL: <http://www.domesticviolenceservices.com/rape.html>

*Religious Themes in Roman Polanski's „A Knife In The Water“ and „Rosemary's Baby“*,  
URL: <http://www.123helpme.com/view.asp?id=47091>

Roberts, Jared. *Love and Practical Reality: A Shot-by-Shot Analysis of the 'Let's Make a Baby' Scene of Rosemary's Baby*, 3. listopada 2011. URL: <http://www.lairoftheboyg.com/2011/10/love-and-practical-reality-shot-by-shot.html>

*Rodna ravnopravnost*, URL: [http://cgo-cce.org/rodna\\_ravnopravnost.php](http://cgo-cce.org/rodna_ravnopravnost.php)

*Roman Polanski*. // *Filmska enciklopedija*, sv. 2., (gl.ur. Ante Peterlić). Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", 1990., str. 340. – 341.

*Roman Polanski – Death and the Maiden Interview*,  
URL: <http://minadream.com/romanpolanski/DeathAndTheMaiden.htm>

*Roman Polanski*, „*Chinatown*“, URL: <http://www.asharperfocuse.com/chinatown.htm>

*Roman Polanski's "Rosemary's Baby" and the Dark Side of Hollywood*, 26. veljače 2011.  
URL: <http://vigilantcitizen.com/moviesandtv/roman-polanskis-rosemarys-baby-and-the-dark-side-of-hollywood/>

*Roman Polanski's „Chinatown“*,  
URL: [http://www.wwnorton.com/college/film/movies2/sample\\_film\\_analyses/chinatown.aspx](http://www.wwnorton.com/college/film/movies2/sample_film_analyses/chinatown.aspx)

*Rosemaryino dijete (1968.)*, 21. svibnja 2011. URL: <http://www.fak-tvojfilm.net/horror-filmovi/rosemaryino-dijete-1968/>

Rosenbaum, Jonathan. *Sex Games [on Polanski's Bitter Moon]*, 8. travnja 1994.  
URL: <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=6991>

Russell, Lawrence. *Bitter Moon*, 2000. URL: <http://www.culturecourt.com/F/Noir/BitterMoon.htm>

Scheib, Richard. *Rosemary's baby*. URL: <http://moria.co.nz/horror/rosemarys-baby-1968.htm>

*Symbolism in "The Ninth Gate"*, 22. ožujka 2009.  
URL: <http://slapphappe.wordpress.com/2009/03/22/symbolism-in-the-ninth-gate/>

*Tarot: Putovanje kroz razvojne faze osobnosti*, URL: <http://www.magicus.info/pr2.php?id=371>

*The Babalon Working, Rosemary's Baby & Other Tales (A Graphically Symbolic Enactment of the Homunculus/Moonchild Ritual On Celluloid)*,  
URL: <http://invanddis.proboards.com/index.cgi?board=pix&action=display&thread=4656>

*The Ninth Gate Interview* (by Caroline Vie),

URL: <http://minadream.com/romanpolanski/InterviewFour.htm>

Valdez, Ralph Anthony. *Film Reference: Rosemary's baby*.

URL: <http://www.filmreference.com/Films-Ro-Se/Rosemary-s-Baby.html>

Whitney, Laurel. *The Polanski Code*, 2. veljače 2007.

URL: <http://www.halexandria.org/dward909.htm>

*Women in film noir*, (edited by) E. Ann Kaplan. London : BFI Publishing, 1998.

NAPOMENA: vrijeme pregleda internetskih stranica – svibanj / prosinac 2011., ožujak 2012.