

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST

MARINA ŽILIĆ

REPREZENTACIJA GRADA NA FILMU

Diplomski rad

Mentor: Dr. Nikica Gilić

U Zagrebu, 2013.

Sadržaj

1. Uvod

2. Značajke filmskog prostora

3. Berlin i film Weimarske republike

3.1. Ulični film

3.2. Simfonija velegrada

3.3. Langove modernističke vizije

3.4. Prostori *Metropolisa*

4. Los Angeles i *film noir*

4.1. Urbani prostori noira

4.2. L.A kao grad noira

4.3. *Dvostruka obmana*

5. Zaključak

6. Bibliografija

7. Filmografija

1. Uvod

Grad kao tema ili motiv u različitim umjetnostima na Zapadu je vrlo dugog trajanja. Već u biblijskom *Starom Zavjetu* možemo pronaći vrlo apokaliptične vizije i sudbine gradova, kao što je to Babilon i uništenje babilonskog tornja kojeg su mnogi umjetnici često koristili kao motiv pa tako i filmski redatelji, a glasoviti primjer je Langov *Metropolis*. Veliki gradovi su još od antičkih vremena simbol ljudske kontrole nad prirodom, te kao takvi izazivaju reakcije od fascinacije do nelagode. Tijekom povijesti su se izmjenjivali različiti pogledi i pokušaji „definiranja“ grada. U književnosti ta tema dobiva na važnosti pojavom industrijskih metopola u 19. stoljeću, a najbolje se ispoljila u realizmu, točnije u realističkom romanu. Kako se slika svijeta mijenja tako i umjetnost počinje reagirati, a 20. stoljeće je stoljeće nagle urbanizacije, tehnologizacije i pojave megalopolisa. Samim time i senzibilitet za umjetnost se mijenja. Tako fragment dobiva posebnu vrijednost, te postaje autentičniji od cjelovitog i harmoničnog umjetničkog djela. Budući da slika svijeta postaje fragmentarna i iscjepkana ni umjetnička djela ne mogu više biti homogena. Izgleda, ipak da je film najbolje uspio prikazati svu dinamiku i promjene u životu grada što je i logično jer je i sam produkt modernizacije. Od kraja 19. stoljeća, dakle od samih početaka filma, kinematografija i grad su povezani na više razina.

U ovome radu će biti govora kako i kojim načinima film pokušava oslikati urbane prostore. Centar zanimanja bit će isključivo metropole bilo kao stvarna središta ili kao produkti filmske imaginacije (također, bez obzira da li su snimani na autentičnim lokacijama ili su to filmski studiji) i značenja koja im pridodaje film. Urbano iskustvo je u fokusu mnogim filmskim pokretima i žanrovima, a ovdje će biti riječi o dvije različite filmske pojave (struje) te o metropolama koje su neraskidivo povezane uz njih. Tako će biti riječi o weimarskom filmu i specifičnostima koje su pronikle iz tog perioda i nepovratno utjecale na daljnje struje, kao što je to hollywoodski film noir. Te pojave su izabrane iz više razloga. Osim što uglavnom vežemo uz urbane prostore, kronološki su povezani i određuju dva vrlo bitna i zanimljiva trenutka u povijesti filma. Slike koje nam otkrivaju te grupe filmova su različite, ali ipak povezane na više razina.

2. Značajke filmskog prostora

Da bismo što bolje razumjeli tvorbene mogućnosti prostora i njegovu ulogu u filmu, prvo trebamo vidjeti što određuje film kao takav, koje su to njegove odredbene karakteristike koje će ga razlikovati od ostalih umjetnosti, tj. kojim se to izražajnim sredstvima film kao medij služi.

Film je vizualna projekcija u pokretu, dakle film proizvodi pokret u vremenu putem fotografskog bilježenja prostora. Već se u samom definiranju filma (*film je fotografski i fonografski zapis izvanjskog svijeta*)¹ ističe da je to vizualna umjetnost. Film ima vrlo naglašenu pokaznu snagu², tj. svoju zornost tako da je nemoguće izbjeći prikaz prostora za razliku od književnosti koja može opis prostora potpuno izbjeći. Za književnost je dovoljno je da se naznači radnja i njeni aktanti, no film će uvijek svjedočiti o nekakvom prostoru.

Film prikazuje „zbiljski svijet“, ali treba pažljivo razgraničiti zbiljski prostor od onog filmskog, iako se baš u filmskim počecima upravo naglašavala ta poveznica između zbiljskog i filmskog prostora, te se prostor u filmologiji najčešće opisuje upravo u odnosu na zbilju, tj. putem čimbenika sličnosti i razlike. Tu leži i jedan od razloga zašto je filmu u samim počecima osporavan status umjetnosti, pri čemu se često naglašavala samo njegova dokumentaristička narav.

Film nije u stanju prikazati sveobuhvatnu zbilju, već samo jedan njen mali djelić, što daje posebnu važnost onome prikazanom. Selekcija i odabir su najbitnija načela umjetnosti jer svako *umjetničko djelo je svojevrsan razgraničen prostor koji u svojoj konačnosti prikazuje beskonačan objekt*³. Dakle, svaka umjetnost je ograničena i zatvorena u svoje okvire ovisno o njezinim izražajnim sredstvima pa tako i film koji prikazuje dio zbiljskog, trodimenzionalnog svijeta na dvodimenzionalnoj ravnoj plohi, a taj prostor koji prikazuje nastaje upravo montažom, tj. jukstapozicijom fotografskih zapisa. Tada taj prostor postaje isključivo filmski i izvan okvira platna on ne postoji. Film samo stvara iluziju trodimenzionalnog prostora.

¹ Peterlić, A. *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, 2000. str. 36.

² Vidi Gilić, N. *Uvod u teoriju filmske priče*, Školska knjiga, Zagreb, 2007. str. 41.

³ Lotman, J.M. *Struktura umjetničkog teksta*, Zagreb, Alfa, 2001. str.291.

Sam termin *filmski prostor* mogli bismo definirati kao *filmskoteorijski, filmološki pojam koji uključuje sve prostorne aspekte filma kao dovršenog i prikazivanog djela*.⁴

Kada se govori o prostornim odlikama filma ne smijemo zaboraviti i one vremenske odrednice jer filmski prostor je neodvojiv od njegova vremena, iako treba naglasiti da se u različitim teorijskim, naratološkim istraživanjima uvijek više pažnje obraćalo na filmsko vrijeme, dok je prostor stajao u drugom planu.

Prostor i vrijeme su dvije najvažnije karakteristike zbilje. Prema kantovskoj filozofiji to su dvije fundamentalne kategorije koje strukturiraju ljudsko iskustvo. Filmski prostorno-vremenski odnosi su nalik našem zbiljskom svijetu što gledatelju omogućuje vrlo lako identificiranje i prepoznavanje prostora iako ne mora biti direktno upoznat s njim. Vrlo se brzo shvatilo da je gledatelj u mogućnosti, prepoznavanjem vremensko-prostornih odnosa, emocionalno sudjelovati, tj. do neke mjere prepoznati okolinu bez obzira koliko fantastičan bio prikazani događaj. Drugim riječima, čimbenici sličnosti omogućuju naše uživanje u prikazane događaje jer pronalazimo sličnosti s izvanfilmskim, zbiljskim svijetom.⁵ Filmski prostor je dinamičan, sklon mijenama, nije postojan. Upravo ga ta karakteristika razlikuje od fotografije i likovne umjetnosti s kojom ga često uspoređuju. Usporedbe su tu zbog filmske dvodimenzionalnosti i njegove uokvirenosti što prikazanom izvanfilmskom svijetu daje posebne geometrijske i simetrične kvalitete koje su ujedno i jedne od čimbenika razlike. Tako možemo govoriti i o kompoziciji slike, tj. kadra *kao ostvarenom suodnosu i uzajamnosti snimljenog prostora*⁶, što obuhvaća sljedeće postupke kao što su *određivanje mizanscene, izbor tipova perspektivnih odnosa između njih (najčešće s pomoću izbora motrišta, izbora objektiva i pokreta kamere) te usuglašavanje likovnih odnosa različitih prizorskih i ekranskih površina*.⁷

Iako ga te karakteristike čine sličnim likovnoj umjetnosti, film svoju osobitost upravo zahvaljuje mijeni, dakle ta kompozicija nije nikada statična (za razliku od likovne umjetnosti), ona je dinamičnog karaktera.

Česte su usporedbe i sa kazališnim prostorom. Tu je najočitija razlika u položaju gledatelja. Naime, u kazalištu glumci i gledatelji dijele isti prostor, dok to u filmu nije slučaj.

⁴ *Filmska enciklopedija*, sv.II, gl. urednik A. Peterlić, JLZ Miroslav Krleža, 1990. str. 308.

⁵ Vidi Peterlić, A. *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, 2000. str. 20.

⁶ Peterlić, A. *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, 2000. str. 201.

⁷ *Filmski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2003. str. 305.

Također, kazališni prostor je trodimenzionalan i artificijelan za razliku od filmskog koji je dvodimenzionalan i zbiljski. Filmski prostor dobiva neke drugačije odrednice od onoga kazališnog, mada su se, kako ćemo i vidjeti kasnije, u počecima pridržavali kazališnog iskustva u kreiranju prostora pri stvaranju filmskog djela:

Naime filmski prostor, njegova organizacija, uopće njegov prikaz, izravno utječe, i to međuzavisno, na:

- 1) *dimenziju filmskog opisa; ambijent općenito: fizički izgled, povijesno razdoblje, socijalni okoliš,*
- 2) *način glume i način tvorbe filmskog lika,*
- 3) *karakter radnje u filmu,*
- 4) *likovna svojstva filma*
- 5) *ugodaj, atmosferu, raspoloženje⁸*

Dakle, prostor u filmskoj umjetnosti (kao i u svakom diskurzu) prvenstveno ima informacijsku vrijednost. Uglavnom, odmah na početku filma (najčešće putem panorame i totala) su prikazane osnovne značajke prostora u kojem će se radnja zbivati. To je tzv. *temeljni* ili *orijentacijski kadar*⁹ pomoću kojeg se na standardan način uvodi ambijent potreban za odvijanje određene radnje. On može biti samo dio atmosfere, ali također može bitno odrediti konstituciju junaka i drugih likova. Njihova djelovanja su uvelike motivirana okolinom iz koje su pronikli. Likovi, predmeti i objekti moraju biti uronjeni u neki prostor, a da li će taj prostor više nalikovati na naše iskustvo prostora ili će taj prostor biti u potpunosti stiliziran ovisi o žanrovskim, stilskim odrednicama te estetičkim i ideološkim opredjeljenjima samih autora.

Kasnije ćemo vidjeti u razradi prikaza urbanih sredina da su se čitavi pravci vezali ili uz stilizirani ili uz realističan prikaz sredina u kojem se odvijaju zbivanja i djeluju likovi.

Filmski prostor u narativnom filmu¹⁰ slijedi logiku fabularnog izlaganja, znači podređen i pretpostavljen je priči. Način na koji su filmaši shvaćali prostor i koliko su bili svjesni činjenice (koja je, zapravo, vrlo očigledna) da prostor na filmu mora biti na neki način prikazan, viđen razvijao se sukladno sa razvijanjem filma kao medija.

⁸ Marković, D. *Filmska scenografija*, HFLJ, god.9. (2003), br.36, str. 3.

⁹ Vidi Turković, Hrvoje, *Teorija filma: prizor, montaža, tematizacija*, Meandar, Zagreb, 2000. str. 159.

¹⁰ Naracija je dominantan tip organiziranja filmova u većini kinematografije i u svim povijesnim razdobljima (osim u samim počecima) – vidi *Filmska enciklopedija*, sv.II. Narativni stilovi, str. 221.

Upravo se različitim načinima korištenja oblika filmskog zapisa može uvelike manipulirati i stvarati izrazito filmske, artificijelne svjetove, u potpunosti utjecati i imati kontrolu nad onime što će gledatelj vidjeti. Do svijesti o tim mogućnostima se, kako je već naglašeno, dolazilo postepeno. S vremenom su nastale specifične norme, pravila najčešće sukladno različitim narativnim stilovima. To su zapravo prešutni, podrazumijevani dogovori između autora i gledatelja filma. U samim počecima filma koje označavamo kao *primitivni stil*¹², kazališne konvencije su prenesene na platno. Prizor se tretirao statično, radnja se zbivala ispred kamere koja je također bila statična. Sve je to više-manje podsjećalo na kazališne predstave, a svjesnost o karakterističnom filmskom prostoru nije još postojala.

Značajnije promjene učinio je Méliès, često nazivan i ocem fabularnog filma, jer je jedan od prvih koji se okupirao isključivo snimanjem igranih filmova. Iako su filmovi i dalje podlijegali kazališnim konvencijama kao što je frontalno snimanje, kazališna scenografija i kostimografija prelaskom na više-scensko fabuliranje omogućilo mu je uvođenje više ambijenta¹². Ti ambijenti su redom bili fantastični i iluzionistički, podređeni, zapravo, njegovim filmskim spektaklima koji su ga upravo i natjerali na eksperimentiranje i dovitljivost. Sjetit ćemo se njegovog čuvenog filma *Put na mjesec* (1902) u kojem su prizori kazališno inscenirani, ali i prepuni posebnih efekata koji su izazvali oduševljenje kod publike. Redatelj koji je definitivno označio raskid s kazališnim normama i osuvremenio prikaz filmskog prostora je D.W. Griffith, a s njim se utemeljuje i klasični fabularni stil. Konstruiranje isključivo filmskog prostora omogućilo mu je prikazivanje događaja iz različitih kutova i planova te razvija paralelnu montažu koju je primjerice, koristio Edwin S. Porter 1903. godine u *Velikoj pljački vlaka*. Tu je Porter kombinirao kazališni dekor sa autentičnim lokacijama.

Kada govorimo o konstruiranju filmskog prostora ne smijemo zaboraviti europsku kinematografiju 20-ih godina koja je igrala bitnu ulogu u filmskim počecima. Predstavnici švedske škole su preferirali snimanje na otvorenom, izvan studija, što zbog niskog budžeta, što zbog potrebe za prirodnim lokacijama jer većina se švedskih filmova početkom ranih godina 20. stoljeća bavili skandinavskim folklorom, legendama i mitovima, a u njima, kako i znamo, veliku ulogu igra priroda i čovjekov odnos prema njoj.¹³

¹² Vidi Marković, Dario, *Filmska scenografija*, HFLJ, 26/2003, str. 4.

¹³ Vidi Marković, D. *Filmska scenografija*, HFLJ, 36/2003, str. 8.

Scenografija u takvim filmovima je osiromašena i koncentracija je samo na dva elementa, a to su čovjek i priroda. Možemo reći da su po prvi put, u za sada kratkoj povijesti kinematografije, likovi u potpunosti ukorijenjeni u svoj okoliš.

Među najzanimljivijim ostvarenjima nijemog filma su ona iz weimarske Njemačke, a svijest o filmskom jeziku, pa tako i prostoru dopijeva u svoju zrelu fazu. Vrlo brzo je uočeno da se uobličavanjem prostora mogu stvoriti različita raspoloženja i istaknuti psihologiju likova, a ekspresionizam se osim u slikarstvu, književnosti, kazalištu i glazbi javlja i na platnu i to vrlo uspješno prilagođen. Kao što i znamo, ekspresionizam se koncentrirao na unutrašnja stanja kojima su pokušali naći izvanjski izraz preko umjetnosti. Najslavniji i najpoznatiji tzv. ekspresionistički film je *Kabinet dr. Caligarija* redatelja Roberta Wienea iz 1920. godine. Scenografija, kostimi, gluma su u potpunosti ekspresionistički. Prostor je izobličen u svrhu prikaza različitih osjećaja i raspoloženja od tjeskobe, nelagode do straha. Prostor je za razliku od npr. švedske kinematografije izrazito stiliziran i artifičijelan. Sve je u tom svijetu nepravilno i fizički nemoguće sa potpuno izobličenom perspektivom. Osim scenografije u dočaravanju ambijenta koristi se i osvjetljenje. Većina radnje se odigrava noću, a jedina osvjetljenja su često lanterne i ulične lampe. *Zaokupljenost užasnim na razini filmske scenografije manifestirati će se tamom, spiralnim stubištima, jedva osvjetljenim hodnicima, zrcalima, plamenima u mraku i likovima koji izviru iz nejasno definiranih tamnih prostora...*¹⁴

I ostali filmovi u ovoj fazi se povode tim karakteristikama, ocrtavaju se mračni, zlokobni često i klaustrofobični prostori u čijim konstrukcijama ništa nije ostavljeno slučaju. Autori su na svaki detalj obraćali pozornost, jer je sve trebalo biti u funkciji stvaranja atmosfere koja je najčešće bila jeza, nelagoda, tjeskoba i strah.

Osim Njemačke i Francuska je bila plodno tlo za razvijanje filmskog izričaja čemu su pogodovala cvjetanja raznih avangardnih pravaca koji su film vrlo brzo prihvatili kao još jedan medij za izražavanje svojih zamisli. Tako se može nazrijeti impresionistička struja koja je težila pronalasku specifično filmskih izričaja i borbi protiv komercijalizacije filmske industrije. Ti filmovi su također pokušavali prikazati unutrašnja stanja samo nešto drugačijim tehnikama no što je to činio njemački ekspresionizam. Pokušavali su oslikati stanje duše, pokazati i uhvatiti jedan njezin trenutak ili dio. Ambijenti koji su koristili najčešće su bile luke, rijeke i kanali, a za izgradnju prostorno- vremenskih odnosa uglavnom su se služili ritmičkom montažom koja će uskoro nadahnuti slavnu sovjetsku školu.

¹⁴ Marković, D. *Filmska scenografija*, HFLJ, 36/2003, str. 8.

Sovjetska škola u potpunosti razvija montažne principe koji im omogućuju slobodnije kreiranje prostora i vremena, potpuno neovisnog od zbiljskog, ali jednako tako realističnog.

Dolaskom zvučnog filma otkrivaju se postepeno i dočaravaju prostori pomoću zvuka. Vrlo slikovit primjer je film *M Fritza Langa*.¹⁵ Majka doziva svoju kćer i njezin glas odzvanja praznim stubištem. Dakle, ne vidimo izvor zvuka, samo prazno stubište i njegovo odzvanjanje što djeluje vrlo zlokobno. Gledateljima je odmah jasno da je njezina kćer najvjerojatnije već mrtva. Također, razrađuje se i dubinska mizanscena stvorena pomoću više planova i bitna za razvoj prostornih odnosa. Najslavniji i školski primjer uspješne upotrebe dubinske mizanscene je u filmu *Građanin Kane* (1941, Welles).

Jedno od ključnih razdoblja kada govorimo o filmskom prostoru je talijanski neorealizam koji je insistirao na autentičnosti lokacija i realističnom pristupu. Tako se u filmu *Njemačka, nulte godine* (1947, Rosellini) jedine lokacije koje se koriste su ruševine koje su nastale tijekom II. svjetskog rata. Ubrzo se javlja i u Francuskoj potreba za autentičnim lokacijama (uglavnom zbog niskog budžeta) te tako nastaje novi val.

60-tih godina se u raznim kinematografijama osjeća vrlo jak utjecaj modernizma, te je to razdoblje bilo plodno za daljnja istraživanja filmskih mogućnosti, no već se 70-ih godina vraća prevlast filmova sa klasičnom pričom, a jedna od normi su uvjerljivost u prikazu zbivanja, likova i ambijenata.¹⁶ Danas se razvojem digitalne tehnologije proširuju mogućnosti u kreiranju filmskog prostora. Novi prostori se mogu kreirati putem posebnih računalnih programa, a nove tendencije su uvođenje treće dimenzije, što nam je jasno čim se osvrnemo na recentne filmove Hollywooda koji teži što većem iluzionizmu i uvjerljivosti. Tako se kreiraju potpuno fantastični prostori kojima je želja što veća uvjerljivost i realističnost što nas vodi ponovno Mélièsu i početku ovoga prikaza. Publiku i dalje najviše privlače filmski spektakli. Sve je podčinjeno filmskoj priči, a konstrukcija samog filma je neprimjetna da bi se gledatelju pažnja prikovala na samu priču i da bi se uz nju što više emotivno vezao, pa tako najvažnija norma klasičnog fabularnog stila je neprimjetnost i nevidljivost postupaka.¹⁷ No, i dalje se javljaju vrlo zanimljivi primjeri i rješenja tretmana filmskog prostora. Sjetit ćemo se samo filma *Dogville* (Lars von Trier, 2003) u kojemu je scenografija vrlo ogoljena, a pokazalo se da gledatelju to previše niti ne smeta jer je sam u svojoj glavi, nesvjesno završava i upotpunjava ono prikazano.

¹⁵ Vidi Peterlić, A. *Studije o devet filmova*, HFS, Zagreb, 2002. str. 11.

¹⁶ Vidi Marković, D. *Filmska scenografija*, HFLJ, 36/2003, str. 14.

¹⁷ *Filmska enciklopedija*, sv. II, gl. urednik Ante Peterlić, JLZ Miroslav Krleža, Zagreb, 1999. str. 380.

3. Berlin i film Weimarske republike

Ono što se događalo na kulturnom polju u Njemačkoj, napose u Berlinu između dva svjetska rata, iznenadilo je mnoge. Da bismo što bolje shvatili pojave, strujanja i tendencije u njemačkom filmu 20-ih godina potreban je malo bolji uvid u politička i kulturna zbivanja, te u senzibilitet koji je vladao u tom vremenu.

Možemo reći da je Weimarska republika imala kratak rok trajanja. Oformljena je nakon poraza Njemačke u Prvom svj. ratu, 1919. godine, a održava se sve do dolaska Hitlera na vlast, 1933. godine. Iako demokratska, Republika je od samoga početka bila pod pritiskom ekstremnih političkih strujanja, što desnih, ali i lijevih ideoloških usmjerenja. Nezanemarivo poljuljanu porazom nakon Prvog svj. rata, Njemačku je vrlo brzo počela potresati prava ekonomska kriza koja je prouzrokovana povećanim tiskanjem novca kojim su se pokušali podmiriti unutrašnji troškovi države što je dovelo do hiperinflacije. Ubrzo je došlo do pada životnog standarda i rasta nezaposlenosti¹⁸.

Taj kratki period je bio zaista kaotično razdoblje, pa tako i za kulturu. U Weimarkoj republici intelektualna proizvodnja bila je najveća u Europi, a centar te kulture bio je Berlin. On je 20-ih godina postao simbolom modernosti i kozmopolitizma. Bio je najplodnije tlo za razvijanje suvremene umjetnosti i znanosti, ujedno i grad pun suprotnosti, posebice među društvenim klasama. Dok se većina stanovništva borila sa bijedom i nezaposlenošću, nova elita i rastuća srednja klasa otkrivala su čari divljeg kapitalizma zbog čega je Berlin dobio oznaku dekadentnog grada. Posljedice Prvog svj. rata i rastuća ekonomska kriza sa sobom su donijele i pojave koje Republika jednostavno nije bila u stanju kontrolirati. U Berlinu su cvjetali prostitucija, pornografija, kriminal, trgovina drogom, dakle sve povezano sa crnim tržištem. Sukladno s time otvaraju se mnogi noćni klubovi, kabareti i lokali, a tolerancija na različitost u seksualnom ponašanju je porasla i ljudi su postali otvoreniji što nam govori i to da je od mnogih erotskih klubova čak pet bilo rezervirano za transvestite. Iako je većinu takav Berlin šokirao mnogi su upravo dolazili u taj grad u potrazi za avanturom i uzbuđenjima noćnog života.

¹⁸ Vidi Elsaesser, T. *Metropolis*, BFI Publishing, London, 2000. str. 3-18.

Pojave u svijetu filma su iznenadile mnoge jer je njemačka kinematografija u svojim počecima zaostajala za francuskom, švedskom, danskom kinematografijom, a napose za SAD-om, no to se mijenja, te njemačka kinematografija postaje konkurentna Hollywoodu¹⁹. Weimarska republika je svjedočila i razvoju studijskog sistema, napose UFA-e (*Universal Film Aktiengesellschaft*) koja je bila jedna od najvažnijih i najvećih filmskih studija na svijetu, a osniva se i tzv. filmski grad Neubabelsberg nedaleko od Berlina za potrebe snimanja. Jedan od razloga velikog rasta u proizvodnji filmova može se zahvaliti i samom Prvom svjetskom ratu zbog kojeg su i sagradili prve filmske studije, među njima i UFA-i jer je uvoz stranih filmova bio prekinut, a Njemačkoj je bila potrebna nacionalna propaganda. Ubrzo Nijemci postaju vodeći u filmskoj industriji zajedno sa Hollywoodom, a najveći izvozni proizvod postaje tzv. ekspresionistički film, preteča žanrovima horora i filma strave te SF-a. Ekspresionizam postaje *brand*, njemački izvozni proizvod, a mnogi će poistovjetiti ekspresionistički film sa cjelokupnom proizvodnjom u ovom periodu. Naravno, to nije točno i treba brižljivo ograničiti različita strujanja od ekspresionističkog filma. U to vrijeme razvijala su se usporedno uz komercijalne filmove režirane klasičnim fabularnim stilom (to su, najčešće melodrame, kriminalistički filmovi, lakrdije) i ekspresionističke filmove – *komorni film* (*Kammerspielfilm*), *ulični film* (*Strassenfilme*, koji će nas posebno zanimati) i filmovi *nove stvarnosti* (*Neue Sachlichkeit*).

Ova strujanja, iako modernistička u određenim shvaćanjima bitno se razlikuju od ekspresionizma po svojim realističkim tendencijama. No, zajedničke karakteristike svim filmovima su sumorna atmosfera i pesimizam. Kracauer je u svojoj knjizi utjecajnoj knjizi *Od Caligarija do Hitlera* dao vrlo zanimljive analogije između filmske kulture i političke povijesti. On će, napose iz ekspresionističkih filmova iščitavati osim traumatiziranosti njemačke nacije Prvim svj. ratom i nagovještaj Drugog svjetskog rata. *Nosferatua*, *Cabinet dr. Caligarija*, *Golema*, vidi kao zle slutnje nadolazećeg totalitarizma. U tim filmovima iščitava neindividualne i društvene karakteristike te stanje „njemačkog duha“²⁰.

U njemačkom se filmu prvi put javljaju izrazito suvremeni motivi i teme kao što su neuroze, podvojene ličnosti i ostale bolesti suvremenog čovjeka. Prostori su također najčešće suvremeni, a to su burze, hoteli, bordeli, kabareti, stubišta i ulice velegrada.

¹⁹ Vidi Peterlić, A. *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, HFS, Zagreb, 2002. str. 117.

²⁰ Vidi Elsaesser, T. *Weimer cinema and after: Germany's historical imaginary*, Routledge, London, New York, 2000. str. 32.

3.1. Ulični film

Ulični film ili njem. *Strassenfilme* je nastao iz komornog filma koji je težio psihologiziranju likova, prikazu sumorne stvarnosti i zatvorenim interijerima. Ulični film premješta dramu o surovoj stvarnosti na ulicu. Kracauer je prvi sustavnije opisao taj tzv. podžanr i smjestio ga u period između 1923-30 godine.²¹ Nama je zanimljiv jer je neodvojiv od urbane sredine, te pokušava oslikati nedaće srednjeg i nižeg staleža zahvaćene ekonomskom krizom. Ulica, osobito noću, za glavne protagoniste zaista rijetko pruža nešto dobro. Poslije ćemo vidjeti da je slična situacija i u film noiru. Ona mami, najčešće muške likove, svojim fluorescentnim bojama, rasvjetom i živošću. Ona nudi zabavu, avanturu i različite užitke. Destabilizirane su rodne i spolne uloge, žene se ne veže isključivo i samo uz privatnu sferu. Ulica postaje pozornica za psihološku melodramu, ona postavlja klopke za nerazumne muškarce koji su obično u opasnosti da podlegnu svojim žudnjama koje su ilegalne te razbijaju socijalne podjele i moralne kodove. Klopka je najčešće žena i to prostitutka koja će odvesti muškarca na „tamnu stranu“ daleko od obiteljskog doma.

Vrlo slikoviti primjer je film *Zora (Sunrise)* slavnog Murnaua iz 1927. Iako je film nastao u Americi, Murnau je njemački redatelj koji je većinu svog najvažnijeg opusa stvorio u razdoblju Weimarske republike, te je više nego očigledan utjecaj weimarskog filma. U filmu je naglašena binarnost selo-grad, ruralno-urbano. S tim da je sve vezano uz selo sa pozitivnim predznakom, dok je ono vezano uz grad opasno, prijeteće, iskvareno ali u isti mah zabavno i primamljivo. Antagonist ovoga filma je privlačna žena iz grada koja uspijeva zavesti mladog farmera te ga nagovoriti da utopi svoju suprugu u rijeci na putu u grad. Tu su također zanimljive opreke dviju žena. Žena iz grada je emancipirana i samosvjesna te je upravo zbog toga prijetnja mladom muškarcu. Njezina emancipiranost je naglašena u izgledu koji je tipičan za urbane žene 20-ih godina, crna kosa, crne haljine, cigarete i šminka, dok je farmerova supruga suprotnost zavodnici iz grada. Ona ima plavu kosu, prirodan, nevin izgled čime je naglašena njezina privrženost obitelji i tradicionalnim vrijednostima. Žena iz grada je preteča femme fatalu (takav tip žene, koja zavodi i doživljava se kao prijetnja muškarcu se po prvi put nalazi u weimarskom filmu, ako zanemarimo trgove koji se mogu naći u književnosti, kao što je to viktorijanski roman).

²¹ Vidi *Filmska enciklopedija*, sv. II, gl. urednik A. Peterlić, JLZ Miroslav Krleža, Zagreb, 1990. str. 450.

Pojednostavljena shema nevino selo-iskvareni grad razbija se obnavljanjem ljubavi između bračnog para upravo u gradskom ambijentu jer im je on pružio priliku za zabavu i opuštanje. Mnogi naglašavaju da se film oslanja na tradiciju tzv. domaćinske melodrame 19. stoljeća u kojoj je *sretan obiteljski dom ugrožen izvanjskim erotskim iskušenjem*²², no vrlo je očit utjecaj filma weimarske Njemačke i to različitih struja, a napose je to vidljivo u vrlo brojnim kadrovima iz užurbanog gradskog života kao što su tramvaji, trolejbusi, automobili, nasuprot mirnom seoskom životu.

Prvi film koji spada u ovu struju je *Ulica* (Karl Grune, 1923). Pratimo dvije paralelne radnje koje se prije završetka filma spajaju u jednu. U prvoj radnji pratimo srednjovječnog čovjeka koji je obuzet monotonijom i dosadnim malograđanskim životom sa svojom ženom u stančiću tipičnom za tadašnju srednju klasu, a u drugoj slijepog starca sa svojim unukom koji su međusobno ovise jedan o drugome. Kada se muškarac (nitko od likova nije imenovan) odluči izaći na ulicu on postaje dokoličar (*flaneur*). Upoznaje prostitutku i svodnika te s njima zajedno odluči uživati u čarima noćnog života, no tijekom noći upada u svakojake nevolje, te mu počinju nedostajati supruga i njegov stari način života. Na kraju večeri završava u zatvoru nevino optužen za ubojstvo. Iako je tu i pokušao samoubojstvo, film ipak ima sretan završetak, a priča se raspliće pomoću druge radnje.

Najznačajniji film te struje je *Ulica bez radosti* (G.W. Pabst, 1925). Iako je mjesto radnje Beč, a ne Berlin, film nam je bitan jer je ogledan primjer uličnog filma. Bavi se vrlo suvremenim temama koje su potresale Weimarsku republiku i njezinim posljedicama na srednji i niži stalež kao što su ekonomska kriza, nezaposlenost, bijeda, prostitucija. I ovaj film temelji svoju strukturu na isprepletenim dvjema fabularnim linijama. U prvoj pratimo djevojku Gretu (utjelovljuje je slavna Greta Garbo) koja živi sa mlađom sestrom i samohranim, umirovljenim ocem koji gubi sav novac na burzi ulažući sve u krivu kompaniju koja na prijevaru dobiva novac od siromašnih građana. Druga linija prati djevojku Mariu koja se ubrzo počne baviti prostitucijom zbog svog dečka Egona kojeg naposljetku ubija jer ga je ugledala s drugom djevojkom.

Značajno je da prostor uz koji vežemo grupu nemilosrdnih kapitalista (koji su uspjeli obmanuti mase pretvarajući se da će porasti dionice rudnika) je uz bar Madam Gill. Mjesto poslijeratne dekadencije koje je idealno igralište za bogate kapitaliste, ali ujedno predstavlja i prijetnju za Gretu i Mariu jer su upravo tu nagovarane na prostituciju.

²² Filmski leksikon A-Ž, LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD Miroslav Krleža, Zagreb, 2003. str.769.

Sama ulica je bitna jer je postala mjesto susreta među različitim klasama, a mogućnosti i opasnosti slučajnih susreta upravo oslikava još jedan ulični film na samom kraju nijemog razdoblja, *Asfalt* (1929) redatelja Joe Maya. Film otkriva opasnosti urbane modernosti jukstapozirajući prekršitelje i čuvare zakona, dva pola koji su utjelovljeni u liku prostitutke i policajca. Prostitutka, uhvaćena u krađi nakita zavodi mladog policajca u nadi da će izbjeći kazni. U tome i uspijeva, te ljubomorni policajac ubija njezinog ljubavnika koji je profesionalni kradljivac i lopov. Možemo reći da je figura prostitutke rana inkarnacija femme fatale iz struje filma noira u kojem žena zavodi muškaraca koji je inače vrlo poslušan zakonu i nagovara ga na ubojstvo njenog ljubavnika, što možemo vidjeti u klasiku film noira *Dvostruka obmana* (Billy Wilder, 1944) i u filmu *Duboki san* (Howard Hawks, 1946). No ipak, iako je weimarski film vršio velik utjecaj na Hollywood 40-ih godina i ovdje smo naglašavali sličnosti film noira i uličnog filma, postoji ipak jedna bitna razlikovna odrednica, a to je da svi ovdje opisani filmovi bez iznimke imaju sretne završetke, dakle ulični filmovi su u mnoge pozitivniji te je iako govore o sumornoj stvarnosti dana mogućnost i mijenjanja socijalnih i ekonomskih stanja, za razliku od ciničnog film noira gdje za junaka drastično mijenjanje stvari na bolje, jednom kada je upao u klopule velegrada nije moguće.

Karakteristično za ove filmove je da ulica predstavlja jedan od protagonista filma, ključna u određivanju spolnih, rodnih i klasnih uloga.²³ Žena na ulici je ugl. bez iznimke prostitutka, pomoćnik i suradnik velegrada u obmanjivanju te uvlačenju u svoju klopku. Vidljiv utjecaj ekspresionističke struje je u tome da se rado prikazuju hodnici i stubišta, mjesta koja su na razmeđu između privatne i javne sfere. Uglavnom je dom prikazan kao siguran, ugodan, kao utočište za junake. Ulica je nešto suprotno, ona djeluje zbunjujuće, tamo vlada kaos, na neki način uvijek organiziran ali jedan čovjek ne može utjecati na to. Tako je u *Asfaltu*, privatna sfera prikazana u blagoj atmosferi stana policajčevih roditelja. Njihov dom je još uvijek predmoderan, dok je eksterijer iznimno urbaniziran, opasan te nije u mogućnosti kao policajac niti promet kontrolirati.

Brojne slike velegrada (Berlina) su vrlo realistične, za razliku od ekspresionističke struje, te se na ulični film može nadovezati i simfonije velegrada koje se upravo razvijaju 20-ih godina, a weimarski film je iznjedrio jedan vrlo cijenjen i poznati primjer, gradske simfonije i avangardnog dokumentarnog filma, film *Berlin: simfonija jednog velegrada*.

²³ Vidi Mennel, B. *Cities and Cinema*, Routledge, London, New York, 2008. str 37.

3.2. Gradska simfonija

Simfonija velegrada je skupni naziv za grupu filmova nastalih 20-ih godina 20. stoljeća, no ponekad se taj pojam shvaća mnogo šire.²⁴ Većina filmskih teoretičara određuje simfoniju grada kao poseban žanr što je zanimljivo jer filmovi koji mu pripadaju mogu biti dokumentarni filmovi, eksperimentalni pa čak i igrani (kao npr. *Pariz spava*, gdje je narativni predložak korišten kao paravan da bi se prikazao moderan Pariz), no svi su se uradci jako dobro uklopili u modernističke tendencije toga vremena. Njihov centar zanimanja, kako im i sam naziv kaže, urbani prostori, prostori velikih megalopolisa. No, taj je prostor tretiran na poseban način, obično bez korištenja narativa. Sam grad je junak filma, a likovi (ukoliko se i pojavljuju) su promatrani isključivo kao produkti svog okoliša i često svedeni samo na simbol. Iako im je rodna pripadnost prilično problematična većinu filmova se svrstava među dokumentarne filmove zbog izrazite želje za objektivnošću i korištenja autentičnih slika i prizora grada, no problemi nastaju kada se ti prizori montiraju na poseban način *i time se dobiva potpuno novo djelo koje ga odvaja od roda dokumentarnog filma i približava eksperimentalnom filmu.*²⁵

Pod nazivom simfonije velegrada najčešće pronalazimo filmove kao što su *Manhatta* iz 1921 godine. Nastao kolaboracijom između slikara Charlesa Sheelera i fotografa Paula Stranda, uradak je smatran prvim avangardnim filmom u Americi. Film pokušava portretirati Manhattan i fokusirati se na one čimbenike koje grad čine urbanom metropolom; na dinamiku uličnog života, nebudere, promet, mase, mašinerijska čuda, tvornice..., a sve to prate međutitlovi koji se sastoje od stihova istoimene pjesme Walta Whitmana koja veliča posljedice tehnološkog razvoja i urbanizacije slaveći New York. Film se smatra prvom u nizu simfonija grada, kasnije ga u Europi slijede nešto poznatiji nazivi, a to su: *Pariz spava*, Rene Claira iz 1923. godine, zatim *Samo sati* Cavalcantija iz 1926, te *Čovjek s filmskom kamerom*, Dzige Vertova iz 1929.

Kanonom simfonije velegrada se smatra *Berlin, simfonija velegrada*, Waltera Ruttmanna iz 1927 godine. Ono što razlikuje ovo ostvarenje od tzv. uličnih filmova koji koriste melodramatski okvir u prikazu velegrada je upravo pripadnost i bliskost s avangardnim i eksperimentalnim ostvarenjima.

²⁴ Vidi *Filmska enciklopedija*, sv. II, gl. urednik A. Peterlić, JLZ Miroslav Krleža, 1990. str. 376.

²⁵ *Filmska enciklopedija*, sv. II, gl. urednik Ante Peterlić, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1990. str. 376.

Treba naglasiti da je *Berlin* prvi Ruttmannov prodor na figurativno (redatelj se prije toga bavio eksperimentiranjem u apstraktnom filmu). Moderan Berlin je ovdje antropomorfiziran, metropola je tretirana kao živi organizam kroz posebnu strukturu, temporalnu organizaciju (koja je postala neizbježna u simfonijama velegrada, a to je jedan dan) i kompoziciju od 5 činova. Grad je ovdje živ, te pratimo od svitanja pa sve do noći kako on diše. Nakon prizora prirode koji su apstrahirani, film se otvara ulaskom vlaka u grad čime započinje jutro u gradu te prvi čin. Od tada su naizmjenično prikazivane različite slike tehnologije, ljudi, vozila, tvornica koje su montažom uspostavljane na poseban način. Često su suprostavljane niže, radničke klase, gotovo uvijek prikazane neindividualizirano, u masama potpuno jednoličnog kretanja sa višim klasama prikazanim u dekadentnim i hedonističkim stanjima uživanja, a svi zajedno su podređeni materijalnoj dimenziji modernosti kao što se vidi u kadrovima strojeva, modernističke arhitekture i tehnološkog napretka kao što su telefoni, struja itd... Pogledi na mase i njihova kretanja kroz grad su ispresječena krupnim planovima industrijskih, mehaničkih i električnih strojeva, te različitih oblika komunikacije kao što su to pisaće mašine i telefoni, sve ono što signalizira modernost.

Zanimljivo je primijetiti da film izbjegava prikazati spomenike od kulturne važnosti koji bi asocijali na imperijalistički Berlin 19. stoljeća, također izbjegava sve oznake koje bi označavale nacionalnu pripadnost. Berlin ovdje može označavati bilo koji modernistički velegrad, što je velika promjena nasuprot prijašnjim razumijevanjima grada.

Ulični film je uhvatio iskustvo modernosti kroz narativ o urbanim tipovima i projicirao ih mijenjajući rodne uloge, kroz novi urbani prostor ulice. *Berlin, simfonijski velegrad* modernističko iskustvo prenosi kroz nešto drugačije estetske odabire vrlo bliske avangardi, a to je ritmička montaža (vrlo vidljiv utjecaj sovjetske montažne škole) i odbacivanje tradicionalne naracije. No, treba istaknuti da oba primjera ovdje reflektiraju aspekte modernosti koje su isticali i cijenjeni teoretičari toga vremena u weimarskoj Njemačkoj kao što je to Walter Benjamin sa svojim tumačenjem *flaneura*, novog metropolitanskog tipa ili Georg Simmel ističući promjene u percepciji i subjektivnosti koje se mijenjaju sa modernošću i urbanizacijom.²⁶ Dakle, možemo to proširiti i reći da se film Weimarske republike u mnoge oslanja i prati produkte i promjene koje donosi modernost u velegradu.

²⁶ Vidi Mennel, B. *Cities and Cinema*, Routledge, London, New York, 2008. str 25.

3.3. Langove modernističke vizije

Fritz Lang je jedan od najutjecajnih, najvažnijih i najproduktivnijih redatelja klasičnog fabularnog stila i ovdje zaslužuje posebnu pozornost kada je riječ o prikazu urbanih prostora u weimarskom filmu. Najznačajni filmovi, ne samo za ovu temu već i u njegovom cjelokupnom opusu su *Dr. Mabuse, kockar* (1922), *Metropolis* (1927), o kojem će biti nešto detaljnije riječi i njegov prvi zvučni film *M* (1930). Lang za sva tri filma kao mjesto radnje bira urbani velegrad, što je i neminovno ako znamo što je njegov centar zanimanja u ova tri filma, jer drugi ambijenti nisu niti mogući za razvoj onoga što je želio prikazati.

Lang je majstor za prikazivanje nuspojeva suvremenog društva kao što su različita psihička oboljena, neuroze i tjeskobe, a za njegovo viđenje modernizma najmanje možemo reći da je ambivalentno. U isti mah je fasciniran i negativno nastrojen prema modernističkim, urbanim razvojem i kretanjima, što nije niti čudno jer za cijelu njegovu poetiku znakovite su binarne opozicije i podvojenost. Mnogi će vidjeti u ovim filmovima kritiku suvremenog društva jer upravo ono omogućuje takve zločinačke umove kao što je npr. *Dr. Mabuse*.²⁷

Već kod same reklame prije izlaska filma *Dr. Mabuse, kockar* isticalo se da je to film sa najsuvremenijim tematikama te se i na taj način pokušalo privući pozornost publike, budući da su njemački filmovi sa povijesnom i mitskom tematikom već prodrli na strano tržište, producenti su se nadali da se biti uspješan i njemački film u modernom ruhu.

*The film according to Decla-Bioskop, was not a simply a sensation-film or a detective film, but a image of the times (Zeitbild). „The world which film present to us is the world in which we all live today“.*²⁸

Film se sastoji od dva dijela koju su naslovljeni; *Dr. Mabuse, kockar – Slika vremena* i *Dr. Mabuse, kockar – Pakao, igra o ljudima našeg vremena*, a kroz podnaslove se odmah vidi da se inzistiralo na suvremenom aspektu sadržaja filma.

Već nam sam početak i otvaranje filma govori o Langovom umijeću koordinacije prostora i vremena kroz paralelnu montažu, a dr. Mabusea nam pokazuje kao genijalnog zločinačkog uma koji je upravo produkt suvremenog prostora i vremena. On ne ide protiv sistema već koristi različite aspekte modernizma kako bi sam profitirao.

²⁷ Vidi Gunning, T. *The films of Fritz Lang: allegories of vision and modernity*, British Film Institute, London, 2001. str. 94.

²⁸ Gunning, T. *The Films of Fritz Lang, Allegories of Vision and Modernity*, BFI Publishing, London, 2001. str. 94.

Sam početak filma vrvi mnogim informacijama bitnim za razumijevanje daljnjeg razvoja narativa. Bez ikakvog sustezanja Lang nam odmah daje do znanja kakav je taj dr. Mabuse. Jedna od prvih slika je slika ruke koja drži karte, za koje ubrzo saznajemo da to nisu obične igraće karte već fotografije mogućih ličnosti u koje se protagonist prurušava. Osnova njegovih prijevara i zločina je u prurušavanju. Ta slika je simbol („onaj koji drži sve karte u svojim rukama“) moći i kontrole.²⁹ Dalje, paralelnom montažom se upoznajemo sa jednim dijelom Mabuseovog plana, a to je krađa dokumenta u kojem se nalaze potrebne informacije kojima bi poljuljao cijene dionica i utjecao na tržište. U toj prvoj sekvenci, najčešći motiv je sat. Sat i ostala moderna tehnologija omogućavaju da se tri paralelne radnje spoje u jednu i to upravo zahvaljujući točnom vremenu, brzini i efikasnosti (sat, vlak, automobil i telefon), te upravo ta sekvenca hvata moderno poimanje vremena i prostora koje se rasprostire na cijeli film.

*The various elements of heist - Mabuse at his desk; the henchmen on the telephone pole watching and conveying the action to Mabuse; the train compartment in which robbery occurs, the car which passes beneath the train overpass at the precise moment the briefcase is thrown from the window, are cut together in a manner which not only narrates the events but portrays them as interlocking parts of a grand plan, the mobile mechanism of Mabuse's criminal design*³⁰

Mabuse nam se tu pojavljuje kao zli genij modernizma, koji upravlja gradom svojim nevidljivim koncima u koje će se i sam kasnije splesti.

M je film o još jednom zlikovcu, ali ovoga puta se radi o nešto drugačijem tipu zločina. No, niti njegovo djelovanje ne bi bilo moguće da nije smješten u specifičan prostor velegrada 20. stoljeća. Ovdje grad igra još veću ulogu, a ne samo kao važan predstavnik modernosti i njegov neizostavan dio. Naime, cijeli film je vezan uz serijskog ubojicu, strašnog zločinca koji mami i potom ubija djecu. Film je konstruiran uz lik ubojice, ali više uz njegovo odsustvo (napose u prvom dijelu filma), nego što je on zaista prisutan.³¹

Možemo reći da je struktura filma specifična jer sukob nije vezan oko nekolicine individua, niti se gledatelji mogu emocionalno vezati za određeni lik, što zaista nije uobičajeno u klasičnom narativnom filmu. Također, ne postoji niti određena točka gledišta kroz čije bismo oči promatrali događaje. Zato je vrlo znakovit podnaslov filma, a to je *Grad traži ubojicu*.

²⁹ Vidi Gunning, T. *The films of Fritz Lang: allegories of vision and modernity*, British Film Institute, London, 2001. str. 99.

³⁰ Gunning, T. *The Films of Fritz Lang, Allegories of Vision and Modernity*, BFI Publishing, 2001. str. 97.

³¹ Vidi Peterlić, A. *Studije o devet filmova*, HFS, Zagreb, 2002. str. 12.

Dakle, film je centriran uz potragu i urbanizirani prostor. Grad možemo, kako to i sam Gunning ističe u svojoj analizi, gledati kao protagonista jer nam se on već na samom početku filma čini kao da ima svoju vlastitu volju.³² Ne postoji protagonist uz koji bi se gledatelj mogao identificirati, a to je ponajmanje Hans Beckert kojeg u prvom dijelu filma rijetko vidamo. Zapravo, film je podijeljen u više epizoda, sve je koncentrirano oko vrlo organizirane i racionalne potjere i pronalaska ubojice u koju se uključuju različiti dijelovi grada da bi zajedničkim snagama pronašli zlikovca. Lang često koristi za gradnju narativa binarne opozicije, pa tako i u kreiranju prostora kojeg Lang redovito gradi po okomici (mnogo bolji i očitiji primjer je *Metropolis*). Ovdje se sjedinjuju dva svijeta, svijet zakona (gore) i svijet podzemlja (dolje) surađuju da bi pronašli ubojicu.³³

Kao što smo to vidjeli u filmu *Dr. Mabuse, kockar* i ovdje je otvaranje filma vrlo značajno jer nagovještava glavnu temu i upoznajemo se s najbitnijim odrednicama filma kao cjeline. Film se otvara dječjom igrom u jednom berlinskom dvorištu. Djeca pjevuše pomalo morbidnu pjesmu o hladnokrvnom ubojici, za kojeg ćemo uskoro saznati da uistinu teoretizira grad. Kamera se ubrzo pomiče sa dječje igre na stubište i prati radničku ženu koja nosi rublje i tada dolazimo do stana majke Ellise Becker. Tu je vrlo vidljiv prijelaz između javnog i privatnog prostora, a to su haustori i stubišta. Majka je zabrinuta, a dječja igra koja se čuje izvana još više produbljuje tu anksioznost. Teror i strah koji dolazi iz eksterijera, javne sfere upravo je prodro i u privatni prostor. Tu se vidi i Langovo napredno korištenje zvuka (iako mu je ovo bio prvi zvučni film) i konstruiranje prostora pomoću off zvukova.³⁴

Ubojičina sadistička seksualnost je osim kroz narativ predstavljena i kroz javni, socijalni prostor grada, a evidentno je to u primjeru tzv. komodifikacijskog prostora. U jednom trenutku možemo vidjeti Beckerta kako promatra izlog dućana, a njegovo lice je uokvireno refleksijom, odrazom noževa postavljenih kao ukras. Sljedeći kadar je kroz Beckertovu točku gledanja. Naime, on gleda u ogledalo u izlogu i u istom trenutku vidi djevojčicu na ulici i sebe uokvirenog noževima. Kroz tu scenu možemo vrlo lako, i napadno, zapravo iščitati da su Beckertove želje i žudnje vrlo nasilnog karaktera.³⁵

³² Vidi Gunning, T. *The Films of Fritz Lang, Allegories of Vision and Modernity*, BFI Publishing, 2001. str. 164.

³³ Vidi Peterlić, A. *Studije o devet filmova*, HFS, Zagreb, 2002. str. 12.

³⁴ Vidi Peterlić, A. *Studije o devet filmova*, HFS, Zagreb, 2002. str. 11.

³⁵ Vidi Keas, Anton: *Mertopolis: City, Cinema, Modernity* u Benson, Timothy O., *Expressionist utopias: paradise, metropolis, architectural fantasy*, University of California Press, 2001. str. 60.

3.4. Prostori *Metropolisa*

Metropolis, najskuplji njemački film do tada, je vrlo fascinantna vizija, alegorija modernizma koja je uvelike utjecala na razvoj SF-a te ostavila veliki trag u popularnoj kulturi.³⁶ Lang nam ovdje daje nezaboravne slike futurističkog grada (dizajnerski vrlo kreativan film) koji je vrlo detaljno opisan. Lang kao sin arhitekta i bivši student slikarstva pridaje veliku pozornost vizualnom aspektu filma, scenografskim, dizajnerskim i arhitektonskim rješenjima. Za *Metropolis* je našao inspiraciju, kako sam tvrdi, u pogledu na newyorški horizont. Uplovivši u newyoršku luku 1924. godine ostao je zatečen količinom noćne svjetlosti, bliještećim ulicama, rasvijetom, reklamama. Grad potpuno drugačiji od tadašnjih europskih gradova, za Langa je bio bajkovit te se odlučio i napraviti film o tim senzacijama

Prve scene *Metropolisa* imaju informativnu vrijednost, u funkciji su objašnjavanja kakav je to grad i na koji način funkcionira. Gledatelju vrlo brzo postaje jasno da je to grad koji ima vrlo čvrstu vertikalnu strukturu, hijerarhijski uspostavljen. Na vrhu se nalazi ured vlasnika Metropolisa i tzv. Vrtovi užitka u kojima uživaju sinovi bogatih kapitalista, a prema dnu su tvornice i radnički domovi. Ubrzo nam postaje jasno da je grad organizam za sebe i bez radnika on ne može opstati:

The city draws its energy from machines below ground; lights flicker, and flashes of lightning shoot across the sky after the workers destroy the gigantic generator that powers the city. And the city itself is organized like a machine that self-destructs as soon as any part malfunctions. When the *workers rebel against their dehumanized status, they are presented as malfunctioning cogs in the city's machinery.*³⁷

Film se otvara slikom grada koja signalizira odsustvo dekora, vrlo apstraktnog dizajna što reflektira modernističku viziju krajnjeg funkcionalizma, nakon čega se nižu kadrovi različitih strojeva i to u krupnom planu pokazujući samo dijelove velike mašinerije, a važan motiv je i decimalni sat što nam govori o krajnjoj racionalnosti i strogoj disciplini kojoj su podvrgnuti radnici. Radnici su uniformirani, grupirani u bezlične mase. Njihova iscrpljenost se vidi po ritmičnosti pokreta, izostanku svake komunikacije, topline i individualnih ekspresija lica. Radnička klasa je kontrastirana višom klasom i to u prostoru tzv. Vrtova užitka smještenih iznad radničkih domova.

³⁶ Vidi Elsaesser, T. *Metropolis*, BFI Publishing, London, 2000. str. 7.

³⁷ Keas, Anton: *Metropolis: City, Cinema, Modernity* u Benson, Timothy O., *Expressionist utopias: paradise, metropolis, architectural fantasy*, University of California Press, 2001. str. 151.

Ovdje karakteri izražavaju svoju individualnost kroz ekstravagantnu odjeću, zaigranost i dekadentnost što se zrcali i u dizajnu i arhitekturi Vrtova užitka koji svojom fontanom i paunovima zaziva i podsjeća na baroknu arhitekturu, a to je vrlo jak kontrast modernističkom dizajnu grada ispod u kojem je vidljivo odsustvo dekora.

Svijet *Metropolisa* je vrlo kompleksan i sastoji se od više cjelina. To mu daje vizualno bogatstvo ali i bezbroj mogućnosti za interpretacije, što je možda i razlog zašto svaka sljedeća generacija daje novo čitanje *Metropolisa*.

Vrlo je zanimljiv religijski podtekst, a narativno i prostorno što vežemo uz biblijski podtekst smješteno je na samom dnu grada, u katakombama što je vrlo neobično za jedan megalopolis. Tu je krug koji vežemo uz Mariu i njezina proročanstva. Zanimljivo je to što ne samo da se aludira na biblijsku tematiku nego se i doslovno prepričava uništenje babilonskog tornja, što bi trebala biti opomena radnicima i nagovještaj predstojećih događaja. Keas u tekstu *The Phantasm of the Apocalypse*, upravo naglašava taj aspekt filma, njegove apokaliptične vizije koje vuku inspiraciju iz biblijskih tekstova. Naglašava da fascinacija urbanom distopijom i destrukcijom ima jako dugu tradiciju koja datira još od *Knjige postanka* i *Otkrivenja*, također proglašava *Metropolis* kao svojevrsnom pretečom svim nadolazećim distopijskim SF filmovima.³⁸

Zanimljivo mjesto, jedno od rijetkih koje nije smješteno na vertikalnoj osi, uz kuću ludog znanstvenika, dr. Rotwanga, koja kao da je ispala iz devetnaestostoljetnog, gotičkog imaginarija (što je nešto potpuno drugačije od futurističkog grada), je bar Yoshiwara gdje ulazi Rotwang da bi upoznao javnost sa Marijinim duplikatorom. Taj prostor je usporediv i uvelike sličan sa već spominjanim barom Madam Gill u *Ulici bez radosti*. Bar je prikazan kao mjesto gdje se muškarčeve žudnje ispunjavaju, mjesto vezano uz seksualnost i atavističku formu kapitalizma. No, za razliku od prostitutki u baru Madam Gill ovdje imamo robota koji je opasnost za muškarce. Tu je kombinirana opasnost od zavodjenja i opasnost od tehnologije. Prostor uz koji vežemo Rotwanga kao i katakombe, daju nam naslutiti da su iz nekih prošlih vremena. Prije nego se upoznamo sa samim Rotwangom, dobivamo pogled na njegovu kuću koja stoji u centru grada okružena visokim neboderima. Kuća je izgledom srednjovjekovna, gotičkog ugođaja. Oko nje su izrasle goleme futurističke zgrade, a ona kao da je nekom magijom i višom silom uspjela opstati.

³⁸ Prakash, Gyan, *Noir Urbanisms: Distopic Images of the Modern City*, Princeton University Press, 2010. str. 17.

Taj dio vizualnosti vežemo uz ekspresionističku tradiciju koju još susrećemo u geometrijski komponiranoj scenografiji i mizansceni, kao što je to npr. jednolično kretanje velikih grupa radnika. Sam dizajn grada izvire iz futurističke tradicije, što je vidljivo po izrazito funkcionalnoj arhitekturi, tehnologiji (leteća vozila), te u još nekim vizualnim efektima kao što su snopovi svjetlosti. Grad Metropolis je grad krajnje racionalan, visoko tehnologiziran koji će na posljetku uništiti sam sebe. Ali ovaj distopijski film, na kraju nudi utopijsko čitanje, nadu u ponovnu izgradnju grada, ovaj puta poboljšanu jer će srce biti posrednik između glave i ruku³⁹. Kao i većina ovdje prikazanih primjera iz perioda Weimarske republike i *Metropolis* izražava ambivalentan stav prema modernosti. U jednu ruku, modernistički grad je sam razlog svojoj destrukciji jer je svojim tehnološkim razvojem omogućio stvaranje robota koji je, zapravo, reprezentativni primjerak zamjene čovjeka strojem. U drugu ruku, impresivan dizajn modernističkog grada slavi strojeve, mašineriju i tehnologiju.

³⁹ Vidi Gunning, T. *The Films of Fritz Lang, Allegories of Vision and Modernity*, BFI Publishing, 2001. str 77.

4. Los Angeles i film noir

Ovo poglavlje je svojevrsni nastavak problematike i tematskih okupacija filma Weimarske republike. Ovdje će biti govora o jačini utjecaja weimarskog filma kroz analizu prostora, prostornih odnosa, te općenito o vizualnoj ikonografiji i ambijentima u film noiru koji su vrlo specifični. Kao što je specifična bila weimarska kinematografija, tako i film noir možemo gledati kao na fenomen, a o tome da li možemo nazvati film noir posebnim žanrom još se uvijek lome koplja i nema nekog zadovoljavajućeg odgovora.⁴⁰ Do danas su nastale brojne studije tom fenomenu, a povjesničari filma i dalje raspravljaju o klasifikaciji i tematskim okupacijama *crnog filma*, no zajedničke karakteristike djela film noira nije teško opisati. Naziv su prvi upotrijebili francuski kritičari za crno-bijele filmove nastale između 40-ih i kasnih 50-ih godina, proizašli iz kriminalističkog filma ali specifičnih stilskih i tematskih karakteristika.⁴¹

Los Angeles, popularno skraćeno L.A. je odabran je zbog velikog broja film noir ostvarenja smještenih upravo u tom gradu. L.A. vezujemo uz Hollywood i vrlo čvrste asocijacije i slike u otvaraju na spomen tog grada, čemu je naravno, a to želimo i pokazati, doprinio film noir.

4.1. Urbani prostori noira

Bez obzira hoćemo li film noir nazvati filmskim žanrom, podžanrom kriminalističkog filma, povijesnom strujom ili nečim drugim, vrlo je lako odrediti najbitnije značajke film noira, tj. njegovu ikonografiju koja je karakteristična za njega.

Jedna od prvih asocijacija pri spomenu film noira je gradski, noćni ambijent. Film noir kao pojava je neodvojiva od urbanih prostora, iako su nezanemarivi filmovi koji za lokaciju uzimaju manje gradove ili ruralna područja kao npr. *Poštar uvijek zvoni dva puta* (1946), *Oni žive noću* (1949), *Olujni strah* (1955), *Ludi za oružjem* (1950), ali glavni protagonisti i dalje odišu gradskim mentalitetom, kao da je zlo sa gradskih ulica preneseno u ruralne predijele.

⁴⁰ Vidi Mennel, B. *Cities and Cinema*, Routledge, London, New York, 2008. str 47.

⁴¹ Vidi *Filmski leksikon (A-Ž)*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2003. str. 178.

Ako radnja nije u potpunosti smještena u ruralna područja, ona ima funkciju kontrapunkta gradskoj, urbanoj sredini.⁴² Junaci mogu tražiti spas na selu, u želji da izbjegnju pokvarenom i korumpiranom gradu.

Ipak, film noir je prvenstveno urbani žanr i većina djela je smještena isključivo u gradske predjele, a to je jasno ako se samo promotre naslovi većine filmova iz „klasičnog perioda“⁴³ noira. Možemo ih podijeliti u četiri skupine; na filmove koji uključuju riječ „grad“ u naslovu kao što su to *Mračni grad*, *Goli grad*, *Grad sjena*, *Grad za osvajanje*, *Krik velegrada*, *Noć i grad*, *Grad koji spava*, *Dok grad spava*, *Na rubu grad*; na filmove koji imaju imena zbiljskih gradova u naslovima kao što je to *Priča iz Phenixa*, *New York*, *povjerljivo*, *Luka New Yorka*, *Chicago*, *povjerljivo*; ili se često nalazi ime ulice u naslovu kao što su to *Gola ulica*, *Grimizna ulica*, *Ulica misterija*, *Ulica bez imena*, *Krađa u Južnoj ulici*, *Sporedna ulica*, *711 Ocean Drive*, *Kuća u ulici br. 92*, *Bulevar sumraka*; te ponekad se mogu naći i metaforički naslovi kao što je *Džungla na asfaltu*.⁴⁴

Grad po noći, na kiši ili u magli postao je zaštitni znak film noira, a najčešći ambijenti u kojima se kreću junaci, mjesta slučajnih susreta su noćni klubovi (najčešće prisutna jazz glazba još više podcrtava urbani karakter dramske radnje), jeftini hoteli, kockarnice, policijske stanice, poslovni uredi, željezničke postaje – to su sve ključni elementi film noira kao što su i fatalna žena sa cigaretom i neobrijani detektivi.

Interijeri, posebice privatni prostori otkrivaju karakteristike onih koji u njima borave. Tako su podjednako česti srednjostaleški istrošeni stanovi kao i vebne, luksuzne vile. Kockarnice i jazz barovi najčešće služe kao mjesto susreta kriminalističkog miljea. U narativnom smislu ta mjesta su od ključne važnosti jer je to mjesto susreta različitih ljudi, te se tu nalaze točke preokreta, otkrića i tragova potrebnih za detektivsku potragu. Mjesta radnje imaju često i simboličku vrijednost, tako na primjer na početku filma *Duboki san (1946)* privatni detektiv Marlow posjećuje umirovljenog generala Sternwooda koji živi u luksuznoj vili s dvije odrasle kćeri. Razgovor se odvija u stakleniku, gdje general uzgaja orhideje koje su jasna metafora za njegove dvije kćeri koje želi zaštititi. Začudni ambijent zagušljivog staklenika daje nam nasluti zlokobnost budućih događaja i nagovještaj je opasnosti.

⁴² Nedeljковиć, Miša, *Američki film noir*, Hinaki, Beograd, 2006. str. 62.

⁴³ Uvriježena je podjela filma noir na klasični period koji počinje sa filmom *Malteški sokol (1941)* i završava filmom *Dodir zla (1958)*, te na proto-noir (određeni gangsterski filmovi 30-ih, te filmovi iz weimarske Republike), na post noir od kraja 60-ih do 2000-ih, te retro-noir i neo-noir od 1990-ih do danas (vidi Silver 2010:11)

⁴⁴ Naslovi izabrani iz *Encyclopedia of Film Noir*: Mayer,McDonnell, Greenwood, 2007.

Najčešći eksterijeri su prazne ulice noću, obično nakon kiše sa svjetlećim reklamama i neonskim svjetlom. Ta okolina je potrebna da bi se dočaralo unutrašnje stanje junaka, a to je najčešće usamljenost, otuđenost i beznade. Grad je u film noiru puno više od puke pozadine potrebne za nesmetano odvijanje radnje. Grad sudjeluje u radnji, komentira je⁴⁵, te nam govori mnogo o samim karakterima koji se nalaze u njemu.

U mnogim studijama o film noiru naglašava se poveznica grada i labirinta. Sama struktura grada podsjeća na labirint, mreža ulica, prolaza, nizovi zgrada, sve u čemu se čovjek može lako izgubiti kao i labirintu. Opasnosti za protagonista u Langovom filmu *Grimizna ulica* (1944) započinju upravo njegovim gubljenjem u mračnom gradu nakon kiše. Labirint je kompleksan i enigmatičan i vrlo je jak simbol koji označava psihološko stanje junaka koji se u njemu nalaze. Grad u film noiru za junake obično djeluje kao klopka i što više luta gradom to kao da biva više uvučen u opasnosti i spletke podzemnog miljea, sve dok ne dođe do beznadne situacije.⁴⁶ Ulice grada su hladne i tamo se utjeha ne može pronaći. Dakle, film noir povezuje urbane prostore sa nedostatkom emocija što se očituje i u sadržajnoj glumi.... *actors delivered their lines solely by moving their lips.*⁴⁷

Vrlo često film noir koristi kontrast grada i njegovog predgrađa. Opasnosti i zlo dolaze isključivo iz grada. Najbolji primjer za to je *Velika žega* (1953), noir film Fritz Langa. Obiteljski, idilični dom glavnog junaka je u predgrađu i kontrastiran je sa krimanalističkim podzemljem L.A. od kuda i dolazi opasnost. Ako junak dolazi iz manjeg mjesta u grad obično ga čeka mnoštvo iskušenja na koje on nije spreman. Grad kao da baca svoju mrežu u kojoj su junaci beznadno izgubljeni. U filmu *Trenutak lakomislenosti* (1949), gospođa iz više srednje klase kreće automobilom iz svoje vile u predgrađu L.A. u centar da bi obavila posao sa ucjenjivačem. Tu se vizualnim sredstvima (slika se zamračuje, po ulici hodaju ljudi sumnjiva morala) naglašava da je bogata gospođa ugrožena i u opasnosti. U kontrastu selo/grad ili predgrađe/grad grad je uvijek slikan kao mjesto grijeha, vrlo prisutne, ali potisnute seksualnosti, plodno tlo za kriminal i zločin.

Žene, točnije femme fatale žene kao da sudjeluju u izradi klopke za muškarce zajedno sa gradom, kao da je s njim u dosluhu.

⁴⁵ Grad može biti personificarn do te razine da postaje filmski narator kao što je to u filmu *Grad koji nikada ne spava*.

⁴⁶ Vidi Nedeljković, Miša, *Američki film noir*, Hinaki, Beograd, 2006. str. 72.

⁴⁷ Mannel, Barbara; *Cities and Cinema*, Routledge, 2008. g. str. 49.

Za junaka grad je opasan kao i femme fatale, koja za mnoge teoretičare označava krizu maskuliniteta.⁴⁸ Femme fatale zavodi, kao što i grad zavodi svojim izgledom, blještavom površinom i na drugi, dublji pogled nije nikada onakav kakvim se čini na samom početku. Tu leži još jedna sličnost s weimarskim filmom u kojemu su žene (najčešće prostitutke, preteče femme fatale ženama čiji se korijen još može naći u vikorijanskoj književnosti devetnaestoga stoljeća) sastavni dio grada i njegovog zavodjenja junaka. U filmu *Criss Cross* femme fatale, Ana i grad su povezani i kao da surađuju zajedno da bi protagonistu (Steve) otežali situaciju u kojoj se nalazi. Što duže luta gradom na svakom koraku počinje uviđati i Anino lice.

Ulični film Weimarske republike 20-ih godina još uvijek je, na neki način, romantizirao pogled na urbane sredine. Velegrad je opojno i zavodljivo mjesto, i koliko kod ti uradci imali pesimističnu notu, uvijek je tu vidljiva i fascinacija tehnološkim dostignućima i razvojem koji djeluju fascinantno, ali i zastrašujuće. Tu je glavna razlika između prikaza urbanih prostora u ove dvije, vrlo povezane, struje. U film noiru nema niti traga romantiziranog pogleda na velegrad, koji dobiva isključivo pesimističnu notu, te postaje pejzaž noćne more.

4.2. L.A. kao grad noira

Dobar udio filmova koje označavamo odrednicom film noir smješteno je upravo u Los Angeles. Taj grad je kao rijetko koji drugi često opisivan i mitologiziran u popularnoj kulturi. Nedvojbeno je filmski grad budući da se baš u njemu nalazi tvornica snova, Hollywood.⁴⁹ Iako bi možda New York bolje odgovarao atmosferičnosti film noira, ipak je Los Angeles (skraćeno L.A.) taj kojeg nazivamo noir gradom. Najveći razlog tome je čisto praktične naravi, a to je nizak budžet. Postavljanje seta odmah u Los Angeles bilo je najisplativije jer su se pri tom smanjili troškovi.

Prije 40-ih godina i film noira postojao je drugačiji stereotip o ovome gradu. Za većinu bijelog stanovništva poslijeratna era je bila u znaku ekonomskog booma i relativne političke stabilnosti. Grad je poistovjećen sa određenom vrstom američke komocije, sa širokim cestama, trgovačkim centrima, tvornicom snova i Disneylandom.

⁴⁸ Vidi Mannel, Barbara; *Cities and Cinema*, Routledge, 2008. g. str. 53.

⁴⁹ Silver, A. & Ursini J., *L.A. Noir, The City as a Character*, Santa Monica Press, 2005. str. 18.

Česta propaganda L.A. (naručito prije noira) je bila slika grada kao osunčanog, pomalo konzervativnog, ležernog, s cestama punih palmi i s ulicama punim lijepih žena. To mitologiziranje Los Angelesa i danas nije u potpunosti srušeno. Film noir uvelike koristi tu sliku Los Angelesa da bi dao što jači kontrast, idealan je za prikaz dvostruke slike grada. Taj grad je okupan suncem, ali ispod površine je mračan i korumpiran.

Film *L.A. Povjerljivo* (1997) otvara se naracijom Sida Hudgensa (Danny DeVito), koji je jedan od protagonista ovog tzv. neo-noir filma:

*Come to Los Angeles! The sun shines bright, the beaches are wide and inviting, and the orange groves stretch as far as the eye can see. There are jobs aplenty, and land is cheap. Every working man can have his own house, and inside every house, a happy, all-American family. You can have all this, and who knows... you could even be discovered, become a movie star... or at least see one. Life is good in Los Angeles... it's paradise on Earth." Ha ha ha ha. That's what they tell you, anyway, 'cause they're selling an image they're selling it through movies, radio, and television.*⁵⁰

Nakon ovakvog uvoda, vrlo brzo shvaćamo da nećemo gledati osunčani L.A. već grad korupcije i kriminala, a takva slika grada je živa još danas.

Obično, odmah uspostavljajući kadar nam govori da je radnja smještena u Los Angelesu, to se čini panoramom grada (kao u *Criss Crossu*), oznakama poznatih ulica i bulevara (*Dvostruka obmana*, *Bulevar sumraka*), ili dobro poznatim simbolima Los Angelesa koji služe kao identifikacija kao što su to City Hall, Hollywood Public Library (*Duboki san*) ili uz vizualne simbole i verbalno kao što je to pripovjedačev monolog u *Šetao je noću* (1948):

*This is Los Angeles. Our Lady, the Queen of the Angels, as the Spaniards named her. The fastest growing city in the nation. It's been called a bunch of suburbs in search of a city. And it's been called the glamour capital of the world. A Mecca for tourists, a stopover for transients, a target for gangsters, a haven for those fleeing from winter, a home for the hardworking. It is a city holding the hopes and dreams of over two million people. It sprawls out horizontally over 452 square miles of valleys and upland of foothills and beaches. Because of that vast area and because of a population made up of people from every state in the union Los Angeles is the largest police beat in the country and one of the toughest.*⁵¹

⁵⁰ Otvaranje filma *L.A. Povjerljivo* (1997), Warner Home Video, 2006. g. (0:0:47-0:03:00)

⁵¹ Otvaranje filma *He Walk by Night* (1944), MGM, 2003. g. (0:01:11-0:01:40)

Los Angeles 40-ih i 50-ih godina, nakon što je tu smještena zrakoplovna i automobilska industrija, postaje brzorastući grad. Mjesto za novi početak, mjesto holivudskog sna. Filmovi noira pokazuju suprotan L.A., kao mjesto potonulih nada, neispunjenih snova, varljivo i prazno i hladno mjesto.

Prvi veći kroničar takvog Los Angelesa bio je pisac tvrdo kuhane proze (*hard boiled*) Raymond Chandler. On je, uz još D. Hametta, J. M. Kanea, M. Spillanea i drugih, literarna preteča noir filmova. Prenošnje njihovih priča na veliko platno predstavljaju klasičan period noir filma. Chandler u svojoj prozi najčešće opisuje L.A. kroz dvojnosti, grad u kojem se mogu ostvariti snovi, ali i kao hladan i prazan grad koji jednostavno nije niti puno drugačiji od drugih, ali bez svoje prošlosti i osobnosti. ... *a big hard-boiled city with no more personality than a paper cup...*⁵²

Noir Los Angeles je mračan, zagušljiv i vlažan. Sunce je kratkog vijeka i varljivo. Najtmurniji Los Angeles je ipak, čini se na filmu u boji, a to je *Istrebljivač* (1982). Ovaj kulturni SF film ima vrlo naglašenu noir atmosferu. Ambijenti i urbani prostori kao da su proizašli iz atmosfere film noira klasičnog perioda.⁵³ L.A. u 2019. godini je prenapučen grad obavijen smogom u kojem vlada sumrak i neprestana kiša. Tu su tipični likovi noira; Deckard je istrebljivač androida, polu umirovljeni privatni detektiv. Čovjek bez privatnog života (kao Neff u *Dvostruko obmani*) koji živi u svoj svom istrošenom stančiću, zatim tu je Rachel, android koji svojim hladnim ekspresijama i odjećom direktno asocira na femme fatale film noira.

Film je to koji ima eksplicitne reference na modernistički film *Metropolis* u dizajnu, narativu i temama. Slično kao u *Metropolisu*, tehnologija koju su razvili ljudi briše granice između mašina i ljudi, te se time otvara niz egzistencijalno-filozofskih tema i pitanja o identitetu. Deckard⁵⁴ je u lovu na pobunjene replikante (namijenjeni da služe bogatim građanima) koji su došli na Zemlju (točnije, L.A.) u potragu za svojim stvoriteljem. Većina pripadnika više klase se već odselilo u svemirske kolonije, a oni što su ostali traže način da odu. Iako postmodernistički grad, L.A. budućnosti je klasno podijeljen, a najbespravniiji su upravo replikanti. Ovdje se opet treba dotaći *Metropolisa* jer se ta hijerarhija najbolje vidi u prostornim odnosima, tj. u vertikalni.

⁵² Silver & Ursini, L.A. Noir, *The City as a Character*, Santa Monica Press, 2005, str. 12.

⁵³ Vidi Vrbančić, M. *Blade Runner i film noir ili problemi stvari koja misli*, HFLJ, 53/2008, str. 55.

⁵⁴ Ime asocira na velikog zapadnog filozofa Decartesa, kojeg eksplicitno citira u filmu replikantica Pris.

Korporativni moćnici, kao i Eldon Tyler (stvoritelj replikanata), koji još nisu napustili Zemlju žive na najvišim katovima daleko od gradske vreve, u svojim prostranim i luksuznim stanovima. Sam Deckard ulazi u Tylerov stan gdje upoznaje fatalnu replikanticu Rachel.

Siromašno, etnički izmiješano stanovništvo je smješteno na prljave, vlažne ulice na kojima vlada višejezičnost, čak i velike neonske reklame su na engleskom i japanskom jeziku što je još jedna naznaka postmodernizma. U tom distopijskom gradu izgubljenost, bespomoćnost i anksioznost noirskog protagonista su još više naglašeni i dobivaju nove razmjere. U futurističkom L.A.-u 2019. za razliku od noirovskog L.A. više uopće nema sunca, te time nema niti opozicije između dva (mračnog i sunčanog) Los Angelesa. U *Istrebljivaču* tmurni L.A. je u potpunosti prevladao.

4.3. Dvostruka obmana

Dvostruka obmana je film velikog hollywoodskog redatelja Billiy Wildera iz 1944. godine. To je klasik film noira, arhetipski noir o ubojstvu, strasti i pohlepi koji je u mnoge utjecao na filmove koji su uslijedili iz ove struje.⁵⁵ Film je baziran na noveli James M. Caina, a scenariji je rađen u suradnji sa Raymondom Chandlerom, čiji je utjecaj najvidljiviji u nezaboravnim ciničnim dijalozima među protagonistima.⁵⁶

Film se otvara jurećim automobilom na praznim cestama L.A. i noćnim ambijentom. Automobil se parkira ispred uredske zgrade na Wilshire Boulevardu. Tadašnjoj publici sasvim je jasno da se nalaze daleko od luksuznog i glamuroznog L.A. kojeg su navikli gledati u kino dvoranama. Uskoro primjećujemo čovjeka koji ulazi u ured, sjeda za svoj diktafon te započinje svoj iskaz o ubojstvu i požudi. Čovjek je Walter Neff, agent osiguravajućeg društva.

Priča u priči koju pratimo započinje za tadašnje gledatelje na poznatijem mjestu (glamuroznijem), a to je kuća u Los Felisu, mjestu gdje je nekada obitavala viša klasa.

⁵⁵ Vidi *Filmski leksikon (A-Ž)*, Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*, Zagreb, 2003. str. 54.

⁵⁶ Vidi Nedeljković, Miša, *Američki film noir*, Hinaki, Beograd, 2006. str. 257.

Nakon kadrova mračnog ureda, magle i kiše na pustim ulicama vidimo potpuno sunčani, luksuzni dio L.A.-a. Sam protagonist (Neff), parkiravši se ispred te kuće u španjolskom stilu kaže da su za takvim kućama svi bili ljudi prije 10, 15 godina. Neff ovdje upoznaje Phillys Dietrichson privlačnu i mladu ženu već ostarjelog Dietrichsona kojem treba produljiti automobilsku osiguravajuću policu. Kuća i njezino okruženje su metafora za „američki san“ kojeg se Neff tako silno želi dočepati i to pod cijenu ubojstva.⁵⁷

Što protagonist dublje ulazi u klopku grada i fatalne žene, takvi prizori su rjeđi (*Criss Cross* je sličan primjer), te uvelike prevladavaju noćni ambijenti. Vrlo brzo uviđamo mračnu stranu koja se krije iza prozračne fasade. Ulaskom u kuću (simbolički) Neff biva uhvaćen u mrežu femme fatale koja ga i nagovara na ubojstvo njezina muža kako bi se dočepala bogatstva. Neff pristaje uz zahtjev podjele novaca. Problemi nastaju kad njegov šef, ujedno i jedini prijatelj kojeg vrlo cijeni počinje sumnjati na ubojstvo. Stvari kreću nizbrdo da bi vrhunac bio Phillysovo ranjavanje Neffa, i Neffovo ubijanje Phillys. Na kraju se ponovno vraćamo u ured gdje Neff završava svoje svjedočenje.

Film je to kružne kompozicije, a pripovjedač u prvom licu koji u retrospektivi prepričava događaj postati će zaštitini znak film noira i upravo će taj postupak kasnije često biti parodiran. Njegova dekadencija je vidljiva već 1950-te kada će sam Wilder u *Bulevaru sumraka* uvesti unutarnji monolog mrtvaca, čime omiljeni postupak film noira dovodi do paradoksa.

Iako su prikazi gradskih eksterijera rijetki (tek nekoliko puta u filmu,) sam grad igra vrlo bitnu ulogu u filmu. Kao i kod većine film noira taj grad je mračan i hladan, čak iako se radi o potpuno sunčanu danu, djeluje prijeteće. Odraz je otuđenja, usamljenosti, anksioznosti protagonista koji je dovoljno uhvaćen u mrežu da bi počinio ubojstvo, kako sam kaže zbog žene i novaca, te da na kraju ne bi dobio ništa. U film noiru jednom kada stvari krenu nizbrdo, kao da nema više povratka, stvari se neminovno kreću prema tragediji. Junaci se često pitaju – „zašto baš meni?“ no odgovor neće dobiti. Razloga nema, kao da se sudbina ili viša sila poigrala njima. Čini se da je baš grad ta viša sila, mreža, labirint u koju se junak petlja sve više i više dok ne dođe do tragičnog kraja.

Atmosfera je dočarana jakim kontrastom svijetlo-sjena, postupkom koji je također postao jedan od obilježja film noira, a ovdje je doveden od ekstrema.

⁵⁷ Vidi Silver & Ursini, L.A. Noir, *The City as a Character*, Santa Monica Press, 2005. str 21.

Interijeri su mračni, čak i pri dnevnom svjetlu koje se mora boriti sa teškim zastorima i roletama kroz koje se propuštaju rijetki snopovi svjetlosti. Izvori svjetlosti su vrlo pomno smješteni i daju tek malo svjetlosti, dovoljno da se razaznaju lica. Interijer kuće Dietrichsonovih je posebno zanimljiv. Prožet je jakim sjenama koje prodiru kroz rolete, te prostor djeluje plastično, a zrak je težak. Osim slikom Neffov ulazak u dnevni boravak popraćen je i njegovim pripovijedanjem:

*The living room was still stuffy from last night's cigars. The windows were closed and the sunshine coming in through the venetian blinds showed up the dust in the air. On the piano in a couple of fancy frames were Mr. Dietrichson and Lola, his daughter by his first wife. They had a bowl of those little red goldfish on the table behind the big Davenport. But to tell you the truth, Keyes, I wasn't a whole lot interested in goldfish right then, not in auto renewals, nor in Mr. Dietrichson and his daughter Lola. I was thinking about that dame upstairs and the way she had looked at me, and I wanted to see her again, close, without that silly staircase between us.*⁵⁸

Walterov stančić je malen, istrošen i minimalistički namješten. Tipičan stan neoženjenog i usamljenog službenika. Kada Phillys ulazi u njegov stan, lampa joj osvjetljava samo jednu stranu lica, dok joj druga ostaje u mraku. Što će nam reći da je Phillys dvolična i opasna žena koja se ni pred čim ne ustručava da bi došla do svog cilja. Zadnji kadrovi i vrhunac filma se odvija gotovo potpuno u mraku. Izvori svjetlosti su rijetki, ali zato vrlo pomno razmješteni, što je karakteristično za cijeli film.

Dvostruka obmana je film u kojem snimanja eksterijera zapravo vrlo rijetka, tek nekoliko puta tijekom cijelog filma, no zato su vrlo značajna i imaju posebnu vrijednost. Svi eksterijeri i javni prostori koji su prikazani djeluju nepozivajuće i hladno: kuglana, *drive in*, supermarket, eksterijer Dietrichsonove vile. Wilder je inzistirao i na eksplicitnim referencama o lokacijama učestalo kroz dijaloge ili pripovjedača. Za svaki odlučujući događaj za radnju precizno je izrečena lokacija. Ta točna mapiranja govore nam o realističnim tendencijama, no one su prožeta sa utjecajima ekspresionizma koji se najviše očituje u postupcima svjetlosjena. Iako su jake realističke tendencije u prikazu prostora, ipak je on ujedno i odraz stanja protagonista, te simbol izolacije i otuđenja.

⁵⁸ Double Indemnity (1944), Wilder, Image Entertainment, 1998, (00:08:58).

Grad igra veliku ulogu ovdje, toliko da ga možemo nazvati suučesnikom u ubojstvu. Samo ubojstvo gospodina Dietrichsona je izvršeno u automobilu na putu prema željezničkoj postaji. Automobili su 40-ih postali neodvojivi od američkog načina života i igraju veliku ulogu u film noiru. U automobilu su se našla utjelovljenja svih ideala SAD-a, a to su individualna sloboda, bogatstvo i tehnološki napredak, a ovdje nam se daje crna strana te kulture.

5. Zaključak

U ovom radu prikazane su dvije pojave weimarski film i film noir, različite ali opet neraskidivo povezane. Obe su odraz tadašnjeg stanja duha nacija, njemačke (weimarski film) ili američke (film noir) i odraz ratne psihoze. Te struje su dale nezaboravne slike urbanih prostora kojima će kasniji filmovi biti inspirirani, te su nepovratno utjecali na svjetsku kinematografiju. U svim ovdje spominjanim filmovima grad je simbol otuđenja, usamljenosti, straha i izolacije. U tim gradovima uvijek djeluje nešto prijeteće, gotovo kao nevidljiva sila. On je labirint, nama je pogled ograničen, fragmentiran, no izdvojeni su prostori moći koji su kao u *Metropolisu* ili *Istrebljivaču* smješteni na vrhove najviših zgrada. Na tim visinama, pogledom se može obuhvatiti grad, dobiti ono što je običnom puku nedostupno, a to je cjelovita slika.

Filmovi Weimarske republike pokazali su izvanredan senzibilitet za prikazivanje urbanih i modernih prostora. Već je ulični film upio mnoge metode koje je razvijao ekspresionizam kao što je prostor u službi prikaza osjećaja i raspoloženja likova, igra svjetla i sjene te česte pojave zrcala, mračnih stubišta i hodnika (što je naslijedio i film noir), no ipak ti filmovi teže realističnom prikazu suvremenosti, te daju kritiku društva i bave se socijalnim tema koje će u noiru nešto slabije biti naglašene, jer te problematike nikada neće biti samom temom, ali je vidljivo da su likovi produkt i posljedica društva u krizi. Ovdje valja naglasiti, kada se govori o utjecajima na film noir da se uz tvrdokuhanu prozu i izravno preko redatelja emigranata, navodi i njemački ekspresionizam kao jedan od ključnih čimbenika.

Ovaj rad je pokušao pokazati jačinu utjecaja struje uličnog filma, a ne toliko samog ekspresionizma na američki film noir. Mnogi teoretičari često to zaboravljaju istaknuti zbog jakog *branda* ekspresionističkog filma, a jedan od dokaza su i sami redatelji Siodomak, Lang i Wilder koji su uvijek bili realističkih tendencija, te nikada nisu niti spadali u struju ekspresionizma, iako su preuzeli mnoge postupke. Tipovi likova koji su lunjali ulicama grada weimarskog filma kao što su *flanuer* i prostitutka, možemo vidjeti utjelovljene u film noiru kao privatni detektiv i *famme fatale*. Oni su srasli sa urbanim sredinama i njezini su produkti, no uz realistične prikaze urbanih prostora, grad je i odraz rastrojenog psihičkog stanja protagonista, te dolazi i do određenih stilizacija u prikazu prostora.

Također, ovdje je vidljivo i s kojim uspjehom se film noir uspio integrirati u žanr SF (pr. *Istrebljivač*), posebice one koji daju distopijsku sliku svijeta te je do krajnjih granica dovedeno otuđenje likova.

Jedan od ciljeva ovog rada je bio stvoriti čvrstu poveznicu i kronološku liniju, te pokazati što spaja filmove *Metropolis*, *Dvostruku obmanu* i *Istrebljivača*. Grad ovdje nije samo pozadina za nesmetano odvijanje radnje već ima i svoju simboličku vrijednost. Ti su filmovi iz različitih vremenskih razdoblja, te je prikazano kako su se realistične tendencije u prikazu urbanih prostora razvijale, te ipak prihvaćale stilizacije razvijene u ekspresionističkom filmu. Ambijenti i atmosfera filma *Istrebljivač* iz 1982. godine neodoljivo podsjećaju na weimarski film (posebice *Metropolis*), te film noir. Distopične slike Los Angelesa 2019. godine kao da su nastale iz tradicije filmske povijesti, tj. iz tradicije mračnih prikaza urbanih prostora, a takve reprezentacije grada su povezane sa kretanjima u weimarskom filmu, a i kasnije s film noiirom jer teško je i zamisliti distopijske slike urbanih prostora u filmovima znanstvene fantastike bez pomoći ovih struja koje su našle svoje mjesto u određenim žanrovima.

6. Bibliografija

- Benson, O. Timothy, *Expressionist Utopias: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy (Weimar and Now: German Cultural Criticism)*, University of California Press, 2001. g.
- Benjamin, Walter, *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986. g.
- Elsaesser, Thomas, *Metropolis*, BFI Publishing, London, 2000. g.
- Elsaesser, Thomas, *Weimar cinema and after: Germany's historical imaginary*, Routledge, cop. London, New York, 2000. g.
- Film noir : the Encyclopedia, urednik Alain Silver, Overlook Duckworth, London, New York, 2010. g.
- *Filmska enciklopedija*, 1 (A-K), 2 (L-Ž), gl. urednik Ante Peterlić, Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 1990. g.
- *Filmski leksikon (A-Ž)*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2003. g.
- Gilić, Nikica, *Uvod u teoriju filmske priče*, Školska knjiga, Zagreb, 2007. g.
- Gunning, Tom, *The films of Fritz Lang: allegories of vision and modernity*, British Film Institute, London, 2001. g.
- Konstantarakos, Myrto, *Spaces in European Cinema*, Intellect- European Studies series, 2000. g.
- Lotman, Jurij M., *Struktura umjetničkog teksta*, Alfa, Zagreb, 2001. g.
- Marković Dario, *Filmska scenografija*, HFLJ, 36/2003
- Mennel, Barbara, *Cities and Cinema*, Routledge, London and New York, 2008. g.
- Nedeljković, Miša, *Američki film noir*, Hinaki, Beograd, 2006. g.
- Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000. g.
- Peterlić, Ante, *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008. g.
- Peterlić, Ante, *Studije o devet filmova*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2002. g.
- Prakash, Gyan, *Noir Urbanisms: Distopic Images of the Modern City*, Princeton University Press, 2010. g.
- Silver, A. & Ursini J., *L.A. Noir, The City as a Character*, Santa Monica Press, 2005. g.

- Turković, Hrvoje, *Teorija filma: prizor, montaža, tematizacija*, Meandar, Zagreb, 2000. g.
- Vrbančić Mario, *Blade Runner i film noir ili problemi Stvari koja misli*, HFLJ, 53/2008

7. Filmografija

- *Asfalt (Asphalt)*, May, Joe. 1929. .g.
- *Berlin, simfonija velegrada (Berlin, Symphonie einer Großstadt)*, Ruttman,Walter, 1927. g.
- *Bulevar sumraka (Sunser Boulevard)*, Wilder, Billy, 1950. g.
- *Criss-Cross*, Siodmak, Robert, 1949. g.
- *Čovjek s filmskom kamerom (Человек с киноаппаратом)*, Vertov, Dziga, 1926. g.
- *Dogville*, Lars von Trier,2003. g.
- *Dok grad spava (While the City Sleeps)*, Lang, Fritz, 1956. g.
- *Dr. Mabuse, kockar (Dr. Mabuse, der Spieler)*, Lang, Fritz. 1922. g.
- *Duboki san (the Big Sleep)*, Hawks, Howard, 1949. g.
- *Dvostruka obmana (Double Indemnity)*, Wilder, Billy, 1944. g.
- *Džungla na asfaltu (Asphalt Jungle)*, Huston, John, 1950. g.
- *Gola ulica (The Naked Street)*, Shane, Maxwell, 1955. g.
- *Goli grad (The Naked City)*, Dassin, Jules, 1948. g.
- *Grad koji spava (The Sleeping City)*, Conte, Richard, 1950. g.
- *Grad sjena (City of Shadows)*, Witney, William, 1955. g.
- *Građanin Kane (Citizen Kane)*, Welles, Orson, 1941. g.
- *Istrebljivač (Blade Runner)*, Scott, Ridley, 1982. g.
- *Kabinet dr. Caligarija (Das Cabinet des Dr. Caligari)*, Wiene, Robert, 1920. g.
- *Krik velegrada (Cry of the City)*, Siodmak, Robert, 1948. g.
- *L.A. Povjerljivo (L.A. Confidential)*, Hanson, Curtis, 1997. g.
- *M*, Lang, Fritz. 1931. g.

- *Malteški sokol (The Maltese Falcon)*, Ruth, D. Roy, 1931. g.
- *Manhatta*, Sheeler, Strand, 1921. g.
- *Metropolis*, Lang, Fritz, 1927. g.
- *Mračni grad (Dark City)*, Dieterle, William, 1950. g.
- *New York, povjeljivo (New York, Confidential)*, Rouse, Russell, 1955.g.
- *Noć i grad (Night and the City)*, Dassin, Jules, 1950. g.
- *Njemačka, nulte godine (Germania anno zero)*, Rosellini, Roberto, 1948. g.
- *Pariz spava (Paris qui dort)*, Clair, René, 1923, g.
- *Priča iz Phenixa (The Phenix City Story)*, Karlson, Phil, 1955. g.
- *Put na mjesec (Le voyage dans la lune)*, Méliès, Georges, 1902. g.
- *Samo sati (Rien que les heures)*, Cavalcanti, Alberto, 1926, g.
- *Šetao je noću (He walked by night)*, Werker, Alfred, 1948. g.
- *Ulica (Die Straße)*, Grune, Karl. 1923, g.
- *Ulica bez imena (The Street with no Name)*, Keighley, William, 1948. g.
- *Ulica bez radosti (Die freudlose Gasse)*, Pabst, G.W., 1925. g.
- *Velika pljačka vlaka (The Great Train Robbery)*, Porter, Edwin S. 1903. g.
- *Velika žega (The Big Heat)*, Lang, Fritz, 1953. g.
- *Zora (Sunrise)*, Murnau, F.W, 1927. g.