Kultura putovanja u filmovima Billyja Wildera

Boćkai, Irena

Doctoral thesis / Disertacija

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

https://doi.org/10.17234/diss.2022.8431

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:361944

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zagrebu
FILOZOFSKI FAKULTET

Irena Boćkai

KULTURA PUTOVANJA U FILMOVIMA BILLYJA WILDERA

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2022.

Sveučilište u Zagrebu
FILOZOFSKI FAKULTET

Irena Boćkai

KULTURA PUTOVANJA U FILMOVIMA BILLYJA WILDERA

DOKTORSKI RAD

MENTOR:
doc. dr. sc. Bruno Kragić

Zagreb, 2022.



Sveučilište u Zagrebu

FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Irena Boćkai

TRAVEL CULTURE IN BILLY WILDER'S MOVIES

DOCTORAL THESIS

SUPERVISOR:
doc. dr. sc. Bruno Kragić

Zagreb, 2022.

Životopis mentora

Bruno Kragić (Split, 25. prosinca 1973.) je ravnatelj Leksikografskoga zavoda Miroslav Krleža, znanstveno-nastavno zvanje: naslovni docent; znanstveno zvanje: znanstveni suradnik; predavački rad: Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu (preddiplomski i diplomski studiji), poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture (Filozofski fakultet u Zagrebu).

Bibliografija:

Neke tendencije klasičnoga filma: tri eseja. Zagreb, Hrvatski filmski savez, 2017.

„Rane kritike i eseji Ante Peterlića". *Dani Hvarskoga kazališta 42. Publika i kritika*. Zagreb-Split, HAZU-Književni krug, 2016, str. 434-447.

„Gary Cooper i John Wayne - znaci starenja i kraj klasičnoga filma". *Književna smotra*, 46(2014) 172, str. 97-103.

„Gavelline digresije o filmu". *Dani Hvarskoga kazališta 39. Gavella: riječ i prostor*. Zagreb-Split, HAZU-Književni krug, 2013, str.265-276.

„Pokretne slike kaosa". *Hrvatska revija*, 2014, 3, str. 84-89.

SAŽETAK

Tema je doktorskog rada kultura putovanja u filmskom stvaralaštvu američkoga redatelja i scenarista austrijsko-židovskoga podrijetla Billyja Wildera (1906-2002). U radu se Wilderovi filmovi analiziraju s obzirom na fenomen kulture putovanja, suvremene paradigme u društvenim i humanističkim znanostima koja obuhvaća sve vrste socijalne mobilnosti, kao i šire društvene implikacije tih pokreta. Rad se bavi poveznicom filma i putovanja, odnosno načinima sudjelovanja filmskog medija u tom području. Na primjeru filmova Billyja Wildera istražuju se ustaljene i organizirane prakse putovanja i elementi dokoličarske kulture i turizma te aspekti socijalne mobilnosti i pokretljivosti Wilderovih filmskih junaka. Istražujući načine sudjelovanja filmskog medija u području koje se uvriježeno naziva kulturom putovanja, rad polazi od teze da se filmsko stvaralaštvo Billyja Wildera može promatrati u odnosu na kulturu putovanja zbog čestih tematskih i motivskih odrednica vezanih uz putničke prakse, socijalnu mobilnost i pokretljivost na što se nadovezuju znakovi kapitalističke kulture koji se daju iščitati u Wilderovim filmovima. Putovanje se u radu razmatra s obzirom na znakove kapitalističke kulture prisutne u analiziranim filmovima što uključuje odnos rada i dokolice i potrošnju karakterističnu za kapitalističku proizvodnju mjesta i poželjnih identiteta te utjecaj dominantne tržišne ideologije na slobodno vrijeme pojedinca.

Ključne riječi: kultura putovanja, film, Billy Wilder, socijalna mobilnost, turizam, rad, dokolica, kapitalizam

SUMMARY

The subject of the doctoral thesis is travel culture in filmmaking of American director and screenwriter of Austrian-Jewish origin Billy Wilder (1906-2002). This paper gives an analysis of the selected Wilder's movies in the relation to travel culture or mobilities as contemporary paradigm in the humanities and social sciences that explores the movement of people, ideas and things, as well as the broader social implications of those movements. This paper deals with the link between filmmaking and the established and organized practices of traveling, giving an insight into the Billy Wilder’s movies and how film media participates in this area. The main part of the paper explores the travel culture practices and the elements of

leisure culture and tourism and examines the aspects of social mobility of Wilder's movie heroes. Components that can be also recognizable in Billy Wilder’s movies are signs of consumer culture and capitalist ideology. Therefore, travel culture or mobilities in this work will be also considered and displayed in the relation to the capitalist ideology what includes signs of work and leisure, the gender division, consummation that is characteristic for capitalist production of place and desireable identities and impact of dominant ideology on the individual labour and leisure time.

Key words: travel culture, film, Billy Wilder, social mobility, tourism, work, leisure, capitalism

SADRŽAJ

1. UVOD……...…...7

2. BILLY WILDER I KLASIČNI HOLIVUDSKI FILM……....10

3. KULTURA PUTOVANJA……...17

4. ASPEKTI SOCIJALNE MOBILNOSTI I POKRETLJIVOSTI WILDEROVIH FILMSKIH JUNAKA……...…23

4. 1. Figure umora i oblici odmora…….23

4.1.1. *Bojnik i djevojčica*……26

4.1.2. *Slatka Irma*……...……32

4. 2. Umorni prekarni radnici: umjetnici, kućanice i prostitutke..……...……..33

4.2.1. *Poljubi me, budalo*……...…34

4.2.3. *Izgubljeni vikend*.....37

5. REPREZENTACIJA GRADA KAO ELEMENTA KULTURE PUTOVANJA U FILMOVIMA BILLYJA WILDERA……....43

5.1. Pariz – reprezentacija grada ljubavi…….49

5.1.1. *Sabrina*…….……52

5.1.2. *Ljubav poslijepodne*…….....56

5.2. Grad i „ulični film“ Weimarske Republike: Berlin…….59

5.2.1. *Međunarodna afera* ……....63

5.3. Grad i *film noir*: Los Angeles……..69

5.3.1. *Dvostruka obmana* ……..…72

6. PLAŽA I HOLIVUDSKI FILMOVI……...……..…79

6.1. *Neki to vole vruće*……...86
6.2. *Avanti!*.....92
6.3. *Fedora*……99

7. OD KULTURE PUTOVANJA DO ZNAKOVA KAPITALISTIČKE KULTURE……...……..106

7.1. Oblici mobilnosti u zemljama Istočnog bloka u vrijeme Hladnoga rata…….110
7.1.1. *Jedan, dva, tri*……...…112

7.2. Rad i dokolica……..…..…….115
7.2.1. *Apartman*……..…117
7.2.2. *Sedam godina vjernosti*……..……122

7.3. Masovna kultura i turistički krajolici……...…124
7.3.1. *As u rukavu*…….……128

8. ZAKLJUČAK…….....…...…132

9. LITERATURA…….....…136

10. FILMOGRAFIJA…….…….152

11. PRILOZI……..…..153

1. UVOD

Rad se temelji na filmološkoj i kulturološkoj analizi odabranih filmova Billyja Wildera. Teorijsku podlogu rada čine suvremena proučavanja paradigme kulture putovanja s jedne strane, a s druge strane klasičnog narativnog stila koji je dominantan stil zlatnog doba Hollywooda i u kontekstu kojega se promatra stvaralaštvo Billyja Wildera. Prvo poglavlje ovoga rada bavi se pripadnošću filmova Billyja Wildera izlagačkom modelu koji se najčešće naziva klasičnim narativnim stilom. Klasični Hollywood kao epoha u okviru koje je Wilder djelovao obuhvaća stil, tehnologiju i produkciju između ranih 1920-ih i kasnih 1950-ih godina 20. stoljeća. Vizualna prepoznatljivost Wilderove filmske naracije proizlazi iz urbane suvremene tematike, a kao glavni provodni motiv njegova redateljskoga i scenarističkoga stvaralaštva redovito se ističe bavljenje motivom obmane te zaokupljenost igranjem uloga i prerušavanja koje ovaj redatelj prepoznaje kao elemente koji čine vrlo bitne karakteristike društvenoga života. Motiv se obmane u Wilderovim filmovima prepoznaje na mnogim različitim razinama, a obmanjivanje se uspostavlja kao temeljni redateljev svjetonazor. Uz sveprisutnu tematiku prerušavanja, obmanjivanja, simulacije, krinke, iluzije i zamjena identiteta, u ovog se redatelja često pojavljuju motivi koji ukazuju na različita premještanja njegovih filmskih protagonista što je moguće dovesti u odnos s praksama putovanja koje se promatraju s obzirom na fenomen za koji se uvriježio naziv kultura putovanja.

U radu se polazi od konkretnih filmskih uradaka koji se analiziraju s obzirom na pojam kulture putovanja i ideje mobilnosti što predstavlja metodološki temelj rada, a temeljna se kulturološka analiza nadograđuje filmološkom analizom Wilderova redateljskoga i scenarističkoga stvaralaštva. Pristup je interdisciplinaran, odnosno postdisciplinaran jer kultura putovanja obuhvaća širok spektar disciplina u rasponu od kulturne povijesti, geografije, historiografije, ekonomije, turizma, sociologije, antropologije i etnologije do područja kulturnih praksi poput književnosti, glazbe i filma. Rad donosi analizu izbora tema i likova do filmskih postupaka i tehnika u oblikovanju predmetnoga i tematskoga svijeta Wilderovih filmova s aspekta kulture putovanja, odnosno socijalne mobilnosti i pokretljivosti redateljevih filmskih junaka. Opći doprinos rada predstavlja prilog suvremenim promišljanjima o fenomenu kulture putovanja i utvrđenim činjenicama o filmskom stvaralaštvu Billyja Wildera. Posebni doprinos rada čine nova čitanja Wilderovih filmova koji se analiziraju u kontekstu kulture putovanja,

povijesti putovanja, socijalne mobilnosti i pokretljivosti te suvremenih teorija o premještanju koje istražuju kretanje ljudi, ideja i stvari, kao i šire društvene aspekte procesa mobilnosti.

U radu se promatra poveznica filma i putovanja s obzirom na aspekte socijalne mobilnosti i pokretljivosti Wilderovih filmskih junaka što se analizira u odnosu na rad i dokolicu te povijest i prakse putovanja s pripadajućom infrastrukturom. Uz putovanje se veže fenomen umora, odnosno odmora, a navedeno istraživanje nalazi izvor u filmovima *Bojnik i djevojčica* (*The Major and the Minor*, 1942) i *Slatka Irma* (*Irma la Douce*, 1963).). Filmovi *Poljubi me, budalo (Kiss Me, Stupid*, 1964) i *Izgubljeni vikend* (*The Lost Weekend*, 1945) razmatraju se u kontekstu umora uslijed prekarijata i izazova koji pred pojedinca postavlja prekarni rad. U kontekstu prekarijata analiziraju se Wilderovi likovi umjetnika, kućanica i seksualnih radnica.

Bitan je element kulture putovanja grad, odnosno gradski urbani prostori. Poznata je činjenica da je film proizvod moderniteta te da ima visoku razinu interakcije s prostorom, stoga će upravo gradski prostori sa svojim modernim, urbanim krajolicima odigrati veliku ulogu u razvoju filma na prijelazu stoljeća. U kontekstu Wilderova stvaralaštva u radu se analiziraju filmovi čija je radnja smještena u Pariz, Berlin i Los Angeles. U radu nas zanima reprezentacija gradova u Wilderovim filmovima *Sabrina* (1954), *Ljubav poslijepodne* (*Love in the Afternoon*, 1957), *Međunarodna afera* (*The Foreign Affair*, 1948) i *Dvostruka obmana* (*Double Indemnity*, 1944) koji se analiziraju i u kontekstu „uličnog filma“ Weimarske Republike te struje film *noira*.

Uz fenomen socijalne mobilnosti usko je vezan razvoj modernoga turizma čime nastaje čitavo polje raznovrsnih aktivnosti vezanih uz osmišljavanje slobodnoga vremena i sudjelovanje u aktivnostima koje su doprinijele razvoju dokoličarskih navika poput obiteljskih odlazaka na ljetne praznike uz tipične motive odmora u čijem se temelju nazire zabava koju odlikuje pripadnost popularnoj kulturi. U ovom se kontekstu analiziraju Wilderovi filmovi *Neki to vole vruće* (*Some Like It Hot*, 1959), *Avanti!* (1972) i *Fedora* (1978) u kojima se dio radnja odvija na plaži.

U gotovo svim Wilderovim filmovima prisutni su znakovi potrošačke kapitalističke kulture i kritika iste, što ponajbolje dolazi do izražaja u filmovima *Jedan, dva, tri* (*One, Two, Three*, 1961) koji se analizira s obzirom na oblike mobilnosti u zemljama Istočnog bloka u

vrijeme Hladnoga rata. Filmovi *Apartman* (*The Apartment*, 1960) i *Sedam godina vjernosti* (*The Seven Year Itch*, 1955) promatraju se u odnosu rada i dokolice i društvene mobilnosti ili pokretljivosti koja označava kretanje pojedinaca i grupa među različitim pozicijama u društvu. Film *As u rukavu* (*Ace in the Hole*, 1951) analizira se s obzirom na odnos kulture putovanja i znakova kapitalističke kulture kroz koncept masovne kulture i medijatiziranih turističkih krajolika što čini sadržaj posljednjeg poglavlja ovoga rada.

2. BILLY WILDER I KLASIČNI HOLIVUDSKI FILM

Billy Wilder, pravim imenom Samuel[1], američki je redatelj, producent i scenarist austrijsko-židovskoga podrijetla (Sucha, Poljska, 1906 – Beverly Hills, 2002). Isprva planirajući postati odvjetnikom, Wilder je u Beču nakratko studirao pravo prije nego što je dobio posao u novinama za koje je pisao intervjue (intervjuirao je Sigmunda Freuda, Richarda Straussa i Arthura Schnitzlera), a bio je i reporter crne kronike. Iz Beča 1926. seli u Berlin gdje za najveći gradski tabloid piše kriminalističke i sportske priče, a kratko radi i kao plesač. U Berlinu Wilder piše svoj prvi scenarij (s F. Zinnemann, C. Siodmak, R. Siodmak) radeći na njemačkom filmu *Ljudi nedjeljom* (*Menschen am Sontag*, 1929, redatelj: Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, a po nekim izvorima još i Curt Siodmak te Fred Zinnemann). Već je u ovom prvom Wilderovu scenarističkom uratku moguće primijetiti obilježja kulture putovanja, odnosno znakove dokolice i dokoličarske kulture. Radnja ovog igrano-dokumentarističkog filma smještena je u Berlin. Nedjelja je, ljetni je dan i ljudi odlaze na izlete. Wolfgang, njegova djevojka i njezina najbolja prijateljica te Wolfgangov oženjeni prijatelj Erwin provode dan kraj jezera. Film obiluje uličnim velegradskim prizorima, sa stilsko-tematskim odrednicama koje se mogu dovesti u vezu s nekim kasnijim filmovima francuskoga poetskoga realizma (npr. *Izletom* Jeana Renoira). Modernim senzibilitetom film je daleki neizravni navještaj novog vala (napose Jean-Luca Godarda) i američke nezavisne produkcije (od Johna Cassavetesa nadalje) te se smatra antologijskim ostvarenjem kasnog razdoblja nijemoga filma.[2]

Pred nacizmom Wilder 1933. godine odlazi u Pariz gdje režira svoj prvi film *Zlo sjeme* (*Mauvaise Graine,* 1933., suredatelj s Alexanderom Eswayem)[3], potom 1934. u Hollywood gdje započinje dvanaestogodišnju suradnju s Charlesom Breckettom te do početka 1940-ih

[1] Samuel Wilder rođen je 22. lipnja 1906. u Suchi, tada dijelu Austro-Ugarske Monarhije. Njegov otac Max Wilder, koji je umro 1926. godine, upravljao je lancem željezničkih kafića. Njegova majka Eugenia u mladosti je provela nekoliko godina u Sjedinjenim Američkim Državama. Dala je nadimak mlađem sinu „Billy" zbog fascinacije legendarnim američkim junakom Buffalom Billom.

[2] Ljudi nedjeljom. Filmski leksikon, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2003. Pristupljeno 11.3.2019. <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=988>

[3] Radnja Wilderova redateljskoga debija smještena je u Pariz 1930-ih, a prati mladoga *playboy*a Henrija Pasquiera koji upada u bandu kradljivaca automobila. *Zlo sjeme* ujedno je i posljednji Wilderov europski film. U vrijeme kada je premijerno prikazan u ljeto 1934. godine, Wilder je već u Hollywoodu. Prošlo je osam godina do Wilderove sljedeće režije. Nakon što se etablirao kao uspješan scenarist, snimivši komediju *Bojnik i djevojčica* 1942. godine Wilder započinje svoju kontinuiranu redateljsku karijeru.

postaje jednim od vodećih scenarista sofisticiranih romantičnih komedija ironičnih dijaloga (*Osma žena Modrobradoga* Ernsta Lubitscha, 1938; *Ninočka*, *Ponoć*, 1939).[4] Kontinuiranu redateljsku karijeru Wilder započinje 1942. filmom *Bojnik i djevojčica* u kojemu efektno eksploatira motive transvestitizma i prikrivene pedofilije. Kako navodi Kragić, do početka 1950-ih godina filmovi Billyja Wildera odlikuju se naglaskom na melodramskim, dramskim i/ili groteskno-ciničnim komponentama gdje iznimku čini jedino romantična komedija *Carski valcer* iz 1948., film koji je svojevrsna posveta njegovu učitelju Ernstu Lubitschu. U ovom razdoblju nastaju i filmovi *Pet grobova do Kaira* (*Five Graves to Cairo*, 1943), ratna melodrama s temom ratne špijunaže, zatim *Dvostruka obmana* (1944), reprezentativni primjer žanra *film noir*, psihološka *noir* drama *Izgubljeni vikend*, ironična komedija s radnjom u poratnom Berlinu *Međunarodna afera* (*A Foreign Affair*, 1948), *noir* drama s ciničnim prikazom Hollywooda *Bulevar sumraka* (*Sunset Boulevard*, 1950) te cinična drama ironijskoga modusa usmjerenoga prema psihologiji mase, svijetu medija i društvu spektakla *As u rukavu* (*Ace in the Hole*, 1951). Wilderov prvi projekt na kojemu ima trostruku ulogu (scenarist, redatelj i producent), prvotno naslovljen *Veliki karneval* (*The Big Carnival*), film je o novinaru (Kirk Douglas) koji zbog senzacionalističke reportaže iskorištava nesreću jednog rudara i obmanjuje javnost, a taj film ujedno je i prvi njegov veći neuspjeh.[5]

Prva je faza Wilderove karijere obilježena stoga realističkim dramama na kojima kao scenaristički suradnik djeluje Charles Brackett. Wilder u ovom razdoblju veliki uspjeh bilježi s ciničnim film *noirom*, dramom *Bulevar sumraka* za koji osvaja Oscar za scenarij te nominacije za najbolji film i režiju. Radnja je smještena u suvremeni Hollywood, a film je prikaz filmske metropole kao mjesta moralne degradacije i mentalne oboljelosti u kojoj se miješaju stvarnost i fikcija s povremenim komponentama crne groteske. Posebnu vrijednost djela čine interpretacije nekadašnjih hollywoodskih veličina od strane Glorie Swanson i Ericha von Stroheima, a vrlo je zanimljiva i uporaba naratora.[6] Upravo ove komponente, angažman starijih glumaca i glumaca koji padaju u zaborav te česta upraba naratora, postaju prepoznatljivim oznakama Wilderova scenarističkog i redateljskog opusa.

[4] Wilder, Billy, Filmski leksikon, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2003. Pristupljeno 11.3.2019. <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2047.>

[5] Wilder, Billy. Filmski leksikon, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2003. Pristupljeno 11.3.2019. <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2047>

[6] Wilder, Billy. Filmska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 15.9.2020. <http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=5566>.

Kako navodi Bruno Kragić, nakon režije ratnoga zatvorskoga filma *Stalag 17* (1953), i od polovice 1950-ih godina, Wilder se sve više posvećuje romantičnim komedijama. Tada nastaju *Sabrina* (1954) i *Ljubav poslijepodne* (1957), obje s Audrey Hepburn kao mladom djevojkom koja privlači iskusnije muškarce. Radom na filmu *Ljubav poslijepodne* 1957. Wilder započinje suradnju sa scenaristom I. A. L. Diamondom. Slijede filmovi *Sedam godina vjernosti* (1955), o nespretnom protagonistu koji uzaludno pokušava počiniti preljub, sudska drama *Svjedok optužbe*, nakon koje režira seriju tipološki raznovrsnih komedija: *Neki to vole vruće* vrhunac je sklonosti prema parodiji, burleski i travestiji, *Apartman* i *Slatka Irma* (1963) povratak su romantičnoj formi, s osebujnim spojem blage ironije i melankoličnih tonova, dok ciničnо-mizantropska vizura prevladava u filmovima *Jedan, dva, tri* (1961), *Poljubi me, budalo* (1964) i *Kolačić sudbine* (1966). *Privatni život Sherlocka Holmesa* (1970) slojevita je razrada motiva dominacije javne uloge nad individualnom osobnošću, a *Avanti!* (1972), s lajtmotivom moralne opravdanosti preljuba, vrhunac je prikaza Amerikanaca koji u Europi prolaze proces humanizacije. Svijest o holivudskoj (i općenito filmskoj) mitologiji, izravno prikazana već u *Bulevaru sumraka*, a razvidna i u nizu drugih filmova (*As u rukavu* i *Poljubi me, budalo* tumačeni su kao alegorije o holivudskim metodama poslovanja) do vrhunca dovodi u jedinoj melodrami u tom razdoblju karijere – *Fedori* (1978), o sudbini filmske zvijezde, s nizom citatno-ironičnih karaktera, replika i situacija, majstorskim diskretnim variranjima perspektive i dojmljivo dočaranim ugođajem rezignacije.[7]

Wilderovo se stvaralaštvo promatra u kontekstu holivudskoga filma[8] koji je karakterizirao razvoj specifičnih filmskih stilova, ali i metoda filmske produkcije i distribucije koji su rezultirali s hegemonijom američke kinematografije nad ostatkom svijeta. Kao početak tzv. Zlatnog doba obično se navodi godina 1927. kada je u Hollywoodu proizveden prvi poznatiji zvučni film *Pjevač jazza*.[9] Međutim, kao pravi početak „zlatnog doba“ bi se u užem smislu mogla navesti i 1934. godina, odnosno doba nakon što su vodeći holivudski studiji uspjeli riješiti većinu tehničkih problema vezanih uz prijelaz iz nijemoga u zvučno razdoblje

[7] Wilder, Billy. Filmski leksikon, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 11.3.2019. <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2047>

[8] Holivudski film je film proizveden u studijima smještenim u Hollywoodu, četvrti Los Angelesa, SAD, od 1913. nadalje. Holivudski film opća je oznaka za populistički obilježene i komercijalno (tržišno) orijentirane američke filmove koji od I. svjetskog rata prevladavaju u svjetskim kinima. (Holivudski film. Filmski leksikon, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 31.10.2019. <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=660>).

[9] Iako se početak može staviti i već u razdoblje vrhunca nijemoga filma, između 1921. i 1927.

filma te prebroditi financijske poteškoće uzrokovane slomom njujorške burze, odnosno riješiti se prijetnji od strane konzervativnih krugova donošenjem vlastitog strogog cenzorskog kodeksa.

Filmovi Billyja Wildera zasnovani su na izlagačkom modelu koji se najčešće naziva klasičnim narativnim stilom pa ovog redatelja odlikuje pripadnost klasičnom Hollywoodu koji obuhvaća filmski stil, produkciju i industriju u periodu između ranih 1920-ih i kasnih 1950-ih godina 20. stoljeća. Prema Hrvoju Turkoviću tri su dominantna stila, odnosno stilskih formacija, koje se daju iščitati u povijesnom razvoju filma, a to su primitivni stil, klasični stil i modernistički stil. Oni su se javljali tim redom, premda pojava jednoga stila nije označavala smjenu drugoga. Primitivni se stil javio prvi, „ali se zadržao i do danas u amaterskom filmovanju obiteljskih zapisa, a oživljava se i u suvremenom modernističkom, odnosno postmodernističkom razdoblju“ (Turković 1988: 162-163). Klasični stil, potisnut od modernističkog šezdesetih godina, nije nikad posve prestao postojati, „jer su u njegovu krilu još uvijek radili stari majstori i on je ključno utjecao na određeno ('komercijalno') krilo modernističke proizvodnje, a svjesno je obnavljan u postmodernističkom periodu“ (Turković 1988: 163).

Za „stil klasične naracije“ (Bordwell 1985) temeljni je nevidljivi rez, nevidljiva montaža što doprinosi iluziji kontinuiteta i uvučenosti gledatelja u filmsku priču.[10] Klasični se stil počeo oblikovati polovicom 1910-ih, a prevladavao je od 1920. do 1960., ne samo u igranom filmu, nego i u animaciji (klasična ili holivudska animacija) i u dokumentarnom filmu. Klasični se stil oslanjao na stalnu kino-publiku i njenu želju da bude „uvučena“ u film, da uspostavi izdiferenciraniji, složeniji i angažiraniji odnos sa svijetom filma (Turković 2003). Iako su filmovi Billyja Wildera prvenstveno zasnovani na klasičnom narativnom stilu, kod ovoga je redatelja zamjetan i utjecaj tzv. primitivnoga stila ili „filma atrakcije“ (*cinema of attractions*) (Gunning 1986) te utjecaj europskog moderniteta. Najutjecajnije istraživanje pretklasičnoga filmskog stvaralaštva napravio je Tom Gunning koji razdoblje prije 1906. naziva filmom atrakcije koji ne teži tome da ispriča priču nego stvara iluzije prostora i pokreta, šok, geg,

[10] Noël Burch ističe da iluzionistički pristup filmskom stvaranju pobuđuje poistovjećivanje s likovima te on holivudski iluzionistički film i većinu nacionalnih filmskih industrija naziva institucionalnim modusom reprezentacije (IMR), u čemu se očituje buržujski apetit za iluzijom i stvaranjem autonomnoga izmišljenog svijeta. Kako bi to uspio, IMR je morao tehniku učiniti nevidljivom ili prozirnom, pa su kadrovi složeni na prostorno i vremenski linearan način, glumci ne gledaju u kameru, čime se stvara trodimenzionalni, haptički prostor (Burch 1973).

vizualne efekte, kaskaderske točke.[11] Gunning ističe da su se glumci u ranim filmovima često obraćali kameri. Nakon filma atrakcije, nije uslijedio tek film naracije, nego film narativne integracije koji stvara filmski svijet ujednačen u prostoru i vremenu sa zatvorenim dijegetičkim modelom predstavljanja. Glumci više ne gledaju u kameru, a glumački *gestus* dobiva elemente dramske ekspresije, ulazeći u psihologiju lika i svijet ganutljive fikcije (Gunning 1986: 68).

U trećem desetljeću 20. stoljeća, u vrijeme definitivne standardizacije klasične naracije i njene dominacije u svijetu, javile su se – pod utjecajem modernizma[12] što je u to vrijeme preuzimao prvenstvo u slikarstvu, muzici i literaturi obrazovane Europe – struje koje su se odupirale danome tipu naracije i pronalazile nešto drugačije narativne mogućnosti. Ti su pokreti do tridesetih godina zamrli, a time je i nestalo sustavne alternative klasičnom stilu, ali je klasičan stil preuzeo od spominjanih ranomodernističkih pokreta tehnike dočaravanja subjektivnih stanja i retoričkog komentiranja narativnog toka, rafinirajući ih osobito u toku zvučnog razdoblja. Kad su artikulirani, svaki od temeljnih stilova postaje neotuđivom mogućnošću, a ona ne umire, već tek, eventualno, gubi dominaciju i povlači se na marginu ili u pozadinu (Turković 1988: 166).

Wilderovi su dijaloški filmovi, sa zamjetnim utjecajem „filma atrakcije“ s jedne strane i naginjanje filmskom modernizmu s druge strane, s vidljivim utjecajima europskog moderniteta, prožeti suvremenom urbanom tematikom, a redovito se kao glavni provodni motiv i stalna odlika njegova redateljskoga i scenarističkoga stvaralaštva ističe zaokupljenost obmanom i igranjem uloga kao neotuđivim i bitnim čimbenicima društvenoga života. Obmana je u Wilderovoj autorskoj poetici „konstanta njegova stvaranja, kvaliteta koja je neovisna o razdoblju njegova stvaralaštva, o žanru filmova, o pojedinačnim svojstvima njegovih likova. Distingvira ga spoznaja koja u obmani nalazi neotuđiv pa i bitan čimbenik društvenog života,

[11] Dominantnu filmsku praksu između 1894. i 1914. godine Noël Burch je opisao kao PMR ili primitivni modus reprezentacije, a kojega, uz japanski film vidi kao važnu opozicijsku tradiciju suprotstavljenu hegemoniji institucionalnoga modusa (Burch 1973).

[12] Povijest filma poznaje dva modernizma, onaj nijemoga filma (nijeme filmske avangrde 1920-ih) i onaj zvučnoga filma (novi val i modernizam 1960-ih). Modernizam 1960-ih godina označava stilsko razdoblje prevlasti modernistički stilova. Javlja se s francuskim novim valom potkraj 1950-ih i najprije je kao marginalna alternativa klasičnom filmu, javlja se (pod krilaticom tzv. politike autora, autorski film), a počinje dominirati europskim i svjetskim filmom tijekom 1960-ih, javljajući se u različitim nacionalnim kinematografijama obično pod nazivom novi film. Tijekom 1980-ih modernizam doživljava postupnu transformaciju, katkad nazvanu postmodernizam. (Modernizam. Filmski leksikon, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 8.11.2019. <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1102>)

a ta spoznaja prožima i gotovo sve ostale razaznatljive razine njegovih filmova" (Peterlić 2010: 223). U Wilderovim su filmovima „prepoznatljivi [su] znakovi europske kulture, kao i tendencije usmjerene prema demitologizaciji zasada američke sredine, na što upućuje njegovo nagnuće ruganju, cinizmu, ili pritajenoj morbidnosti, a te se destruktivne crte prepleću s onim što teži istinosnom u njegovu djelu. Uz zaokupljenost obmanom i obmanjivanjem, karakteristika Wilderovih fimova je i česta uporaba dijaloga, sklonost unutarnjem monologu, često prikazivanje prerušavanja, a i sklonost angažiranju starijih glumaca te unošenje eskplicitnih znakova europske kulture u američke filmove" (Peterlić 2010: 223). Billyja Wildera se uvrštava među brojne pripadnike izlagačkog stila američkoga klasičnog fabularnog filma u kojem naistaknutiju vrijednost ima dijalog (tzv. dijaloški filmovi), a u filmovima središnje mjesto zauzima suvremena američka urbana tematika. Dijalozi su u Wilderovim filmovima „puni duhovitih dosjetki, doskočica, verbalnih bravura na rubu aforističnosti, tvoreći onaj najspecifičniji (konverzacijski) šarm redateljevih filmova), inače svojstven upravo američkim redateljima europskoga podrijetla uključujući i Ernsta Lubitscha, Wilderova učitelja, a i poslodavca" (Peterlić 2010: 228-229).

Motiv obmane u Wilderovim se filmovima prepoznaje na mnogim različitim razinama, a obmanjivanje se uspostavlja kao temeljni redateljev svjetonazor. Kako navodi Ante Peterlić, u *Dvostrukoj obmani*, klasičnom trileru *film noira*, ljubavnici koji su ubili supruga najprije obmanjuju okolinu, a potom se obmanjuju međusobno, u psihološkom *Izgubljenom vikendu* (*The Lost Weekend*, 1945) alkoholičar Don Birnam (Ray Milland) obmanjuje okolinu da je prestao piti. U *Bulevaru sumraka* (*Sunset Boulevard*, 1950) motiv obmane koristi se u svrhu ciničnoga prikaza Hollywooda, koji i sam živi od iluzija i obmanjivanja što predodređuje sudbinu glavnih likova filma, neuspješnoga scenarista Joea Gillisa (William Holden) i ostarjele zvijezde Norme Desmond (Gloria Swanson). U komediji *Neki to vole vruće* obmanjivanje se događa u sferi spolnosti, a u Oscarom nagrađenom *Apartmanu* (*The Apartment*, 1960), obmana postaje pravilo igre kojega se moraju pridržavati svi koji žele opstati u neumoljivom sustavu megalopolisa. Obmanjivanje je prisutno i u komedijama kao što su *Jedan, dva, tri* (*One, Two, Three*, 1961), *Slatka Irma* (*Irma la Douce*, 1963), *Poljubi me, budalo* (*Kiss me, Stupid*, 1964), *Kolačić sudbine* (*The Fortune Cookie*, 1964) i dr. (Peterlić 2010: 231).

Karakteristika Wilderovih filmova je i vrlo učestalo prerušavanje, „osobitost koja je relativno rijetka u najcjenjenijim američkim poslijeratnim filmovima" (Peterlić 2010: 231). „Od pradavnih vremena atraktivna, funkcionalna i značenjem bogata konstituanta kazališnih, pa i

književnih djela, prerušavanje, presvlačenje, maskiranje dobiva ‘izgon’ u razdobljima ili strujama što teže realizmu” (Peterlić 2010: 231). U okviru tog razdoblja i u okviru takve tendencije Wilder motiv prerušavanja dovodi gotovo do parokszima jer prerušava u smislu dobnih (Ginger Rogers prerušava se u djevojčicu u *Bojniku i djevojčici*, Gloria Swanson i Martha Keller pomlađuju se u *Bulevaru sumraka*, odnosno *Fedori*), spolnih (Robert Strauss u *Stalagu 17*; Tony Curtis i Jack Lemmon u *Neki to vole vruće*), staleških (Erich von Stroheim od redatelja se tranformira u slugu u *Bulevaru sumaraka*, Marlene Dietrich u uličarku u *Svjedoku optužbe*), nacionalnih (Nijemac se izdaje za Amerikanca u *Stalagu 17*) prerušavanja. Osim zaokupljenosti obmanom, koja često uključuje i prerušavanja svih vrsta, Billy Wilder, ubrajan u tzv. veliku petorku američkoga filma (uz W. Wylera, J. Hustona, G. Stevensa i F. Zinnemanna), od svojih se suvremenika sličnoga stila izdvajao i čestom uporabom unutarnjega monologa nekog lika, koji funkcionira kao autorov najočitiji komentar (Peterlić 2010: 231-233). Motiv se obmane u Wilderovim filmovima prepoznaje na mnogim različitim razinama, a uz sveprisutnu tematiku prerušavanja, obmanjivanja, simulacije, krinke, iluzije i zamjena identiteta, u ovog se redatelja često pojavljuju motivi koji ukazuju na različita premještanja njegovih filmskih protagonista što je moguće dovesti u odnos s fenomenom kulture putovanja i praksama putovanja što će biti razjašnjeno u poglavljima koja slijede.

3. KULTURA PUTOVANJA

Kultura putovanja (eng. *travel culture*; njem. *Reisekultur*[13]) obuhvaća različita disciplinarna područja u širokom rasponu od kulturne povijesti, geografije, historiografije i turizma preko sociologije, antropologije i etnologije do područja kulturnih praksi poput književnosti, filma i glazbe. Kako kultura putovanja podrazumijeva širok spektar aktivnosti i obuhvaća sve vrste socijalne mobilnosti – kretanje ljudi, ideja i stvari, kao i šire društvene implikacije tih pokreta – Michel Butor predlaže novu znanost koju naziva iterologijom. Iterologija je znanost o premještanju, a odnosi se na mobilnost kao suprotnu od statičnosti (Butor 1999: 24). Za Jamesa Clifforda putovanje nosi neizbrisivu mrlju lokacije po klasi, rodu, rasi i određene literarnosti (Clifford 2006: 331). Kultura putovanja odnosi se na sve tekstove i prakse vezane uz putovanje do svih oblika mobilnosti, organizacije prometa, izbora odredišta te ponašanja na putovanju. „Pojam kulture putovanja dopušta povezivanje književnih, socijalnih, kulturnih i političkih dimenzija literature turističkih/putničkih vodiča i uspostavljanje veza sa širim društvenim procesima“ (Koshar 2000: 16).

Kako ističe Mike Crang, putovanje je „prostorna praksa koja je u žarištu geografije“ (Crang 2008: 63). U svojim se počecima geografija temeljila na pričama putnika. Miješajući izvješća različitih stupnjeva junaštva i istinitosti, dugo joj je funkcija bila da ljudima „ovdje“ govori što se događa „ondje“. Iako je doba putovanja radi otkrića odavno prošlo, popularna geografija često zadržava oblik putopisa[14] (*travelogue*) objektivizirajući ljude i mjesta što ih

[13] Kako ističe Dean Duda, sintagma kultura putovanja intenzivnije je počela cirkulirati u njemačkoj humanistici prije dvadesetak godina pa bismo je dijelom mogli opravdati i prijevodom, preuzimanjem ili širenjem termina *Reisekultur*. U uredničkoj napomeni koja otvara opsežan zbornik *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus* (Bausinger, Beyer i Korff 1991), nećemo naći precizniju definiciju, ali se iz objašnjenja i opisanog materijala može oblikovati njezin operativni doseg. Iz različitih povijesno artikuliranih načina putovanja, zajedno s putnicima, putničkim/prometnim sredstvima, okolnostima i pripadajućom infrastrukturom, ocrtava se projekt jedne Reisekultur, uz naglašenu svijest da putovanje nije rezervirano samo za jednu znanost ili disciplinu, nego predstavlja složenu temu koja okuplja socijalnu i kulturnu povijest, povijest tehnike, religijsku povijest, povijest književnosti, kao i povijest umjetnosti (Duda 2012: 22-23).

[14] Putopis je moguće definirati kao nefikcionalni pripovjednio žanr, kao književnu vrstu koja naslućuje i poeziju, i esej, i kritiku. Značajke su putopisa vjerodostojnost putovanja, ali i fikcionalizacija putopisnoga diskurza. Iako putopis pripada nefikcionalnim proznim oblicima, taj žanr uključuje različite oblike esejističkoga pisanja o temama kao što su politika, kultura, povijest, gospodarstvo i slično. Elementi vjerodostojnosti u putopisu odnose se na bilježenje stvarnih događaja, imena stvarnih mjesta i ljudi. Umetnute pripovijesti, anegdote, lirske dionice, ironija, humor, figurativnost iskaza, sve to čini fikcionalizaciju putopisnoga diskurza. Putopis sadrži i elemente avanturizma koji se mogu ogledati i u samoj činjenici putovanja u daleku i nepoznatu zemlju. D. Duda navodi da sustav književnopovijesne retorike putopisa obuhvaća „sedam međusobno koplementarnih odrednica. To su

susreće, dok subjektivizira putnika, dajući njemu ili njoj ulogu glavnog protagonista. Putovanje i turizam prostorne su prakse koje su jednako uključene i u geografičke načine spoznavanja i reprezentiranja i u iskustveno doživljavanje i konzumiranje mjesta (Crang 2008: 64). Specifična ljudska potreba za kretanjem te želja za otkrivanjem (osvajanjem) novih krajolika „preduvjeti su koji su doprinijeli razvoju turizma kao jedne od najmasovnijih pojava (post)modernog društva“ (Batina 2021: 61). Predmoderna putovanja bilježe već jednu eksploziju putovanja. Od 15. stoljeća nadalje zabilježeni su poznati golemi naleti putovanja u 13. i 14. stoljeću, koja su obuhvaćala rute od Sjeverne Afrike i Bliskoga istoka i iz Europe, što se direktno odrazilo na stabilnost koju su stvorila mongolska carstva. Povijest predmodernih putovanja usko je vezana uz razvoj trgovine i kulturne razmjene između Kine, Srednje Azije, Indije, Španjolske, Bliskoga istoka i Europe.[15]

Putničke prakse mijenjale su se kroz povijest i odraz su stupnja razvijenosti opće infrastrukture, ali i društvenih odnosa. Veliki se obrat na planu putovanja i mobilnosti događa pojavom procesa demokratizacije putovanja. Kako navodi Dean Duda, demokratizacija putovanja je činjenica koja intenzivnije započinje sredinom 19. stoljeća te se postavlja pitanje je li mobilnost pritom tek jedna od varijanti prekarnosti ili pretpostavlja drukčiju vrijednosnu, nešto afirmativniju podlogu u razmatranju suvremene kulture kao putovanja ili suvremenog društva kao mobilnosti (Duda 2012: 29).[16] Do toga se trenutka putovanja poduzimaju isključivo kao putovanja s određenom svrhom. Ljudi su kroz povijest putovali iz praktičnih razloga koji su bili povezani s trgovinom, ratovanjem, bolestima, vjerskim migracijama i slično. Kasnija putovanja, a posebno u posljednjih dvadesetak godina i pojavom modernog turizma, sve više poprimaju karakter uživanja, odmora i rekreacije. Turizam, kakvog poznajemo danas, razvija se pojavom željeznice u prvoj polovici 19. stoljeća i s industrijskom revolucijom koja je razvila socio-ekonomske prilike srednjeg sloja društva i ubrzala putovanja što uzrokuju

obrazloženje (okvir), itinerarij, subjekt putopisnoga diskurza, leksikon, dotematizacija, priča i naslovljenik“ (Duda 1998: 92).

[15] Za detaljniji opis predmodernih putovanja vidi Stephen Spencer Gosch i Peter N. Stearns (2008), *Premodern Travel in World History*, Routledge, New York. Knjiga se bavi nekima od najvećih putnika u povijesti, ljudima koji su često putovali tisućama kilometara i koji su nerijetko poduzimali dugačka putovanja u mjesta o kojima su znali vrlo malo ili im uopće nisu bila poznato, i koji su povratkom kući dijelili svoja iskustva s ostalima, putujući u uvjetima puno prije modernih putovanja koja su olakšana mehaničkim transportom i planiranim hotelskim rezervacijama. Knjiga bilježi rani razvoj putovanja, trgovine i transporta i njihov utjecaj na razvoj carstava i širenje svjetskih religija.

[16] Smještanje putovanja u novije vrijeme u nešto širi analitički okvir, obično određen apstraktnijim pojmovima poput mobilnosti i premještanja, ali i metaforičkim ili povijesno kontekstualiziranim inačicama poput razmjene, translacije, izmještanja, modernističkog egzila ili postmodernog nomadizma (Duda 2012: 11).

industrijalizaciju prostora i vremena. Na europskom su tlu putovanja zbog razonode bila poznata još u antici, ali moderni turizam, i tada najčešće onaj kulturni i zdravstveni, uzimaju maha 60-tih godina 16. stoljeća. Običaj, prvo britanskih, a kasnije i drugih plemićkih obitelji je bio slati svoju mladež na „studijska" putovanja kroz Europu. Pretečom turističkih putovanja smatra se *Grand tour*. Pojam *Grand tour*a (veliko putovanje, veliki obilazak) odnosi se na kulturno-povijesni turizam bogatih europskih plemića između 17. i 19. stoljeća. *Grand tour* uključivao je kružno putovanje najčešće na relaciji Pariz-Torino-Milano-Venecija-Firenca-Rim-Napulj-Nizozemska. *Grand tour* bio je svojevrsno „edukativno putovanje" koje su u periodu od 1660. pa sve do pojave masovnih putovanja željeznicom 1840. godine[17] provodili mladi pripadnici povlaštenih klasa, posebno engleski plemići, u svrhu odgoja i naobrazbe te prirodnoznanstvenih istraživanja.[18] *Grand tour* svoju kulminaciju doseže u 18. stoljeću, a ta će velika putovanja temeljito promijeniti čovjekov odnos spram prirode i društva. Putovanje se u tom razdoblju romantičarski izjednačavaju s umjetnošću ili umijećem.[19] *Grand tour* je za mlade pripadnike europske aristokracije bio imperativ jer je značio inicijaciju u krugove europske intelektualne elite. Najpopularnijom se *grantourškom* destinacijom smatrala Italija zbog svojeg bogatog kulturno-umjetničkog naslijeđa te atraktivnosti talijanskih likovnih umjetnika i arhitekture. Jedno od prvih takvih putovanja zapisao je Michel de Montaigne u svojem djelu *Journal de Voyages en Italie,* koji svoju avanturu po Europi započinje 1580. godine. Montaigne u svojem djelu naglašava veliku ulogu putovanja u psihološko-intelektualnom sazrijevanju pojedinca. Danas te aktivnosti možemo povezati s akademskim boravcima u inozemstvu, ili umjetničkim rezidencijama, ili pak razdobljem za koji se uvriježio naziv *gap year*, godina u kojoj budući studenti provode neko vrijeme u inozemstvu radi stjecanja novih iskustava. Obično odlaze na putovanja, obavljaju volonterski rad ili povremene poslove. *Grand tour* je obilježio nekoliko stoljeća, a njegova popularnost seže sve do 40-ih godina 19. stoljeća kada se, s razvojem željezničkih pruga, mladim aristokratima na proputovanjima pridružuju i pripadnici srednje društvene klase. *Grand tour* je udario temelje turističke infrastrukture u Europi čime započinje razvoj svratišta i prenoćišta, kao i institucije turističkih vodiča koji su pokazivali i tumačili atrakcije na destinacijama. Razvojem novim tehničkih mogućnosti u

[17] O povijesti civilizacijskih procesa u ranoj fazi industrijalizacije i mehanizacije koje dovode do promjene u psihičkom ustroju modernog čovjeka, što se dovodi u vezu s uvođenjem novih tehničkih aparatura gdje upravo željeznica igra egzemplarnu ulogu, vidi Schivelbusch, Wolfgang (2010), *Povijest putovanja željeznicom: o industrijalizaciji prostora i vremena u 19. stoljeću*, Naklada Ljevak: Zagreb, s njemačkog preveo Boris Perić.

[18] Vidi Buzard, James (2002) „The Grand Tour and after (1660-1840)", u: *The Cambridge Companion to Travel Writing*, ur. P. Hume i T. Youngs, Cambridge: Cambridge University Press, str. 37-52.

[19] Vidi Brilli, Attilio (1995) *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna: Mulino

području industrije i prometa, početkom 20. stoljeća nastupilo je razdoblje organiziranih turističkih putovanja što vodi do demokratizacije putovanja i razvoja masovnog turizma.

John Urry razdoblje u posljednjih desetak godina vidi kao „obrat prema mobilnosti“, a taj je obrat postdisciplinaran jer povezuje različite oblike putovanja, prijevoza, komunikacije s višestrukim načinima izvedbe i organizacije društvenog i ekonomskog života tijekom vremena i širom različitih prostora (Urry 2007: 6). Uz fenomen putovanja i socijalne mobilnosti usko je vezan razvoj modernoga turizma čime nastaje čitavo polje kompatibilnih aktivnosti vezanih uz iznalaženje slobodnoga vremena. Turizam[20], kao najznačajnija putnička pojava 19. stoljeća, u početku je rezerviran uglavnom za društvenu elitu, a u luku od liberalnoga prema organiziranom obliku kapitalizma, dolazi do demokratizacija putovanja koje postaje masovnije iskustvo. Kako se razvijala svijest o umoru, javljala se potreba za iznalaženjem novih oblika odmora. Tako polovicom 19. stoljeća nastaje fenomen slobodnoga vremena, a razvijaju se i dokoličarske navike. Paralelno nastaje čitavo polje kompatibilnih aktivnosti vezano uz iznalaženje slobodnoga vremena. Razvijaju se dokoličarske navike poput obiteljskih odlazaka na ljetne odmore, ili godišnji zdravstveni posjeti toplicama (Duda 2012: 189).

Turizam se razvija paralelno s tehnološkim razvojem i domenom industrijske revolucije zbog čega se razvila i mogućnost zapisivanja slike na papir, odnosno omogućen je razvoj filma čiji počeci sežu u daleku prošlost. Film bilježi dugi razvoj od karnevalske novine i sajmišnih projekcija pokretnih slika, s ekspanzijom u 19. i 20. stoljeću te se nastavlja i danas kada film slovi za jedan od najznačajnijih oblika komunikacije, zabave i masovnih medija te izvršava ogroman utjecaj na umjetnost, tehnologiju i politiku.[21] Putovanja inspirirana vizualnim

[20] Turizam (engl. *tourism*) se definira kao ukupnost odnosa i pojava koji proizlaze iz putovanja i boravka posjetitelja nekog mjesta, ako je takvo putovanje poduzeto radi odmora i uživanja te se njime ne zasniva stalno prebivalište i ne poduzima se neka gospodarska djelatnost; gospodarska djelatnost koja obuhvaća turistička kretanja i sve odnose koji proizlaze iz takvih kretanja. U jednoj od prvih definicija (1905) turizam se opisuje kao pojava modernoga doba, izazvana povećanom potrebom za odmorom i promjenom klime, probuđenim i njegovanim smislom za ljepote krajolika, radosti i užitak boravka u slobodnoj prirodi. Osnovna jedinica za proučavanje turizma jest turist, odnosno svaka osoba (putnik) koja na putovanju izvan svojega mjesta stalnoga boravka (domicila) provede najmanje 24 sata (ali ne dulje od jedne godine), a putovanje (koje ima obilježja privremenoga boravka i na koje je krenuo dragovoljno) poduzima radi odmora, razonode, rekreacije i relaksacije, obiteljskih, zdravstvenih, poslovnih, profesionalno-stručnih i sličnih razloga. Turist se može promatrati s obzirom na lokaciju, dob, status i svrhu putovanja (https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=62763. Pristupljeno 14.4.2021.) Kako navodi Dean Duda, moguće je „tako povući paralelu između različitih stanja kapitalizma (oblika društva) i u njemu prakticiranih oblika putovanja koji se donekle mogu shvatiti kao slijed dominantnih kultura putovanja u diferentnim načinima funkcioniranja kapitalizma, kao i njima sukladnih tipova gostoprimstava i boravka gostiju“ (Duda 2012: 29-30).

[21] Vidi Peterlić, Ante (2008), *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, Hrvatski filmski savez: Zagreb

medijima[22] postoje još od *Grand toura*. Razdoblje je to koje bilježi revoluciju u prirodnim, društvenim i tehničkim znanostima, a koje se zajedno nadovezuju na intelektualnu revoluciju 17. stoljeća. Sredinom 19. stoljeća započinju prva organizirana putovanja i razvija se organizirani turizam. Britanac Thomas Cook 1841. godine prvi u povijesti u tisku oglašava organizirano putovanje. Bilo je to putovanje željeznicom od Loughbourga do Leichestera na skupštinu antialkoholičarskog društva na kojemu je sudjelovala 500 osoba. Putovanje postaje dostupnije iskustvo te sve više gubi svoje elitističke obrise. Pojavom željeznice i turista putovanje postaje masovno iskustvo. „Pojava turista na socijalnoj pozornici predstavlja tako u povijesti kulture putovanja neku vrstu benjaminovskoga gubitka aure" (Duda 2012: 47), a „aura je u završnim desetljećima devetnaestog stoljeća nepovratno izgubljena zbog mogućnosti socijalno raširene reprodukcije djelatnosti nekad privilegiranog, pojedinačnog iskustva pripadnika društvene elite. Proces u kojemu kapitalizam daje zamah industriji dokolice (zabave, razonode, slobodnog vremena), u kojoj jednu od glavnih uloga zauzima turizam, znači demokratizaciju putničkog iskustva, ali i upućuje na njegovu reproduktivnu, konfekcijsku praksu" (Duda 2012: 47). Na prijelazu stoljeća, turistička je industrija doživjela transformaciju potaknutu zamašnim procesima globalizacije. Tradicionalni oblici turizma nadopunjeni su i prošireni uvođenjem novih postmodernih turističkih oblika, donoseći nove i različite turističke ponude na tržište.[23]

Upravo zbog fenomena tehnološke reproduktivnosti možemo govorimo o zajedničkoj povijesti razvoja filma i turizma. Ante Peterlić daje definiciju filma kao „fotografskog i fonografskog zapisa izvanjskog svijeta" (Peterlić 2001: 36). Film je umjetnost čije je postojanje nužno uvjetovano znanstvenim i tehnološkim razvojem, eksperimentiranjima i inovacijama (Peterlić 2008: 21). Film, koji postaje vjerojatno najznačajnija umjetnost 20. i 21. stoljeća, je

[22] Iako putovanja inspirirana vizualnim medijima prema J. Butler postoje još od *Grand toura*, putovanja motivirana filmovima postat će izražajnija u posljednjih dvadesetak godina (Butler 1990). Slikovnim obratom (*pictorial turn*) i kapitalističkim interesom reproduktivnosti dolazi do ekspanzije takvih putovanja čemu doprinosi razvoj internetskih i televizijskih platformi koje dominiraju 21. stoljećem i koje će izvršiti ogroman utjecaj na ukus i ideje ljudi što dovodi do razvoja nove grane filmskog turizma koja se promatra u niši kulturnog turizma. Tezu o obratu prema dominaciji slike razvija američki teoretičar vizualnih studija W. J. T. Mitchell u eseju *Pictorial Turn* izvorno objavljenog u časopisu ArtForum u ožujku 1992. godine.

[23] Jedan od tih novih oblika je filmski turizam, brzorastući i važan novi turistički trend, u kojem je odabir turističke destinacije izravno motiviran i nadahnut filmovima. Filmski turizam uspostavlja vezu između filmskih likova, lokacija i priča, te filmskih turista koji su nadahnuti da urone i ponovno prožive filmske osjećaje na autentičnim filmskim lokacijama. Filmski turizam povećava ukupne ekonomske učinke turizma i uspostavlja novu vezu između filma i turističke industrije, što filmskom turistu pruža ne samo zadovoljstvo, već i duhovno obogaćivanje i novo iskustvo učenja.

prema francuskom kritičaru i logičaru filma Albertu Laffayju spoj umjetnosti reprodukcije (jer bilježi fragmente osjetilnog svijeta) i umjetnosti magije (jer imitira prisustvo predmeta, otkrivajući njihovo unutrašnje kretanje).[24] U knjizi *Logika filma* Laffay ističe kako je očevidna osobina filma to što spaja umjetnost predstavljanja i umjetnost opčinjavanja, što se širi u prostoru i daje ritam vremenu (Laffay 1971: 8).

Putovanje je, kako je rekao Laffay, jedna od velikih tema ekrana. „Prva od svih, ako je film zaista osuđen na neprekidnu seobu, bila bi svakako tema 'putovanja'. Ali u filmu ona se ne shvata na isti način kao u književnosti" (Laffay 1971: 91). Ono što spaja film i putovanje je nužnost kretanja. „Putovanje, odnosno promjena mjesta, potjera, stremljenje ka istom cilju, istovremeno i neočekivano prisustvo, to su velike teme koje se razvijaju iz osnovnog zakona filma, a to je kretanje" (Laffay 1971: 96). Kako navodi Laffay, film se nikada ne zaustavlja, a osnovno je pravilo filma to što je on u neprestanom kretanju. Laffay ističe kako film, ako i je prirodno usmjeren prema temi putovanja, on više od same teme odlično obrađuje znakove bijega, jureće vlakove, uzburkana mora. Film pruža i „nešto vrednije od radosti egzotike, a to je čista poezija 'promene mesta'"(Laffay 1971: 93).

Osnovna je namjera filma prema Laffayju „reprodukcija izmišljenih ili stvarnih događaja u kretanju" (Laffay 1971: 3). U poglavljima koja slijede pokušat će se približiti na koja sve načine filmski medij sudjeluje u fenomenu za koji se uvriježio naziv kultura putovanja, sa svim svojim elementima socijalne mobilnosti i pokretljivosti, povijesti putovanja i pripadajućom infrastrukturom, do znakova koji upućuju na kulturu putovanja i znakova kapitalističke kulture koja je neodvojiva od današnjega shvaćanja putničkih praksi i turizma a koje bi se moglo zaokružiti sljedećim navodom: „današnja putovanja više se odnose na ponovno spoznavanje 'onoga što je već poznato'"… (Basanez 2011: 30).

[24] Prema autoru ove knjige, film je spoj koji izražava „ljudsku sudbinu razapetu između ja i ne-ja." Predmeti u filmu nisu ni stvarnost ni iluzija, već aluzija (neefikasna, bezopasna, imaginarna, preobražena zbilja). Izdvajajući velike teme ekrana, Laffay posebno naglašava problem odnosa stvarnoga i pripovjedačkoga (percepcija ne poznaje vrijeme, u njoj je sve sadašnjost); prošlost i budućnost su tvorevine pripovjedačkog duha, a naraciju čine „početak i kraj utvrđeni za vječnost;" stoga se naracija ne miri s načelom stvarnosti, ona je sređena prošlost iz memorije, upućena na budućnost u imaginaciji (očekivanje koje se potvrđuje ili poriče, igra očekivanoga i neočekivanoga), sinteza postojećega i imaginarnoga („pomirenje nečega što jest i nečega što sam ja bio"). Siže zamjenjuje subjekt, pa se pripovijedanje u filmu ne može zaobići. (Laffay, Albert. Filmska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 28.4.2021. <http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=2908>. Pristupljeno 28.4.2021.

4. ASPEKTI SOCIJALNE MOBILNOSTI I POKRETLJIVOSTI WILDEROVIH FILMSKIH JUNAKA

Uz glavni provodni motiv obmane, likovi koji se zateknu na putovanju čest su motiv Wilderove filmske naracije. U pojedinim filmovima postoji jasna motivacija i razlozi putovanja. To su putovanja s određenim ciljem kao što je potraga za profesijom, obiteljski razlozi, poslovna putovanja ili bijeg pred opasnim gangsterima. Iako inicijalno postoji jasna motivacija zbog koje se putuje, zbog ironijskoga modusa i cinične redateljeve oštrice u filmu se postepeno gubi prava svrha putovanja. U filmu *Bojnik i djevojčica*, kojim Billy Wilder započinje svoju redateljsku karijeru, mlada djevojka obmanjuje sve oko sebe preoblačeći se u tinejđericu. Njezina potraga za profesijom implicira mobilnost na putu uz koji se javlja fenomen umora. Reprezentacije toga stanja kod pojedinca u ovom se slučaju odnosi na umor nastao uslijed igranja uloge tinejđerice, a potreba za odmorom usmjerit će daljnji tok zbivanja filmske radnje. U filmovima *Poljubi me, budalo* i *Slatka Irma* do izražaja također dolazi fenomen umora koji nastaje uslijed zamjena uloga. U psihološkom *Izgubljenom vikendu* već sam naslov upućuje na kulturu putovanja i vikend kao najbitniji čimbenik dokolice koja stoji u opreci s napornim radom.

4.1. Figure umora i oblici odmora

Tijekom prve polovice 19. stoljeća odvija se prava revolucija u načinu putovanja (Corbin 1988). Kako ističe Martin-Fugier, pojam odmora tijekom 19. stoljeća uvriježio se kao nužna promjena aktivnosti i načina života pa odmor i blagodati prirode čine suprotnost urbanom i industrijskom načinu života. Ta sklonost prema prirodi nije nova. Ali ono što je novo, jest umetanje tih zaokupljenosti u vremensku organizaciju ljudskih aktivnosti. S razdobljima rada pravilno se izmjenjuju razdoblja odmora, odnosno vrijeme za uživanje u prirodi, putovanja, razonoda. U nekom ruralnom ili obrtničkom društvu vrijeme odmora imalo je svoje mjesto u okviru normalnih aktivnosti. U urbanom i industrijskom društvu odmor svima započinje određenog datuma, i to ljeti. Odmor i dokolica u mjeri u kojoj se širi novim društvenim slojevima, strukturira vrijeme na posve nov način. Prizivanje odmora, koje se očituje sve više i više, dovodi do drugačije podjele godine. Odmor se shvaća kao potreba i zahtijeva ga se poput prava (Martin-Fugier 2000: 28-29).

Tijelo, iscrpljeno od napornog rada, mora se odmoriti. „Umor, shvaćen kao upozorenje o smanjenim radnim sposobnostima, između 1870. godinom i osvita tridesetih godina 20. stoljeća postaje temeljnim predmetom istraživanja te se počinje shvaćati kao patogena pojava, kao šteta nastala zbog iscrpljenosti.“ Umor tako pretpostavlja nužnost odmora, a „pojavljuje se kao parazitski, štetan čimbenik koji treba odstraniti pod svaku cijenu“ (Corbin 2000: 31). Kako bi ga se moglo odstraniti, umor je važno izmjeriti, izračunati otpornost i odrediti vrijeme odmora potrebno za obnovu energije. To se znanstveno istraživanje odnosilo kako na fizički napor tako i na intelektualni. Ali razlika između tih dviju formi pokušala se smanjiti. „Prva se pomalo oslobađala mehaničkih shema, činilo se da napokon manje računa treba voditi o mišićima, a više o osjećajima i glavi. Podređenost čovjeka stroju, ubrzavanje ritma rada i pozornost koja se pritom zahtijeva sugerirali su nužnost iznalaženja novih oblika odmora“ (Corbin 2000: 31). Kako se razvijala svijest o umoru, tako polovicom 19. stoljeća nastaje fenomen slobodnoga vremena, a razvijaju se i dokoličarske navike.

Suvremena medicina umor ili zamor definira kao stanje smanjene radne sposobnosti i učinkovitosti. Umor nastaje uslijed složene reakcije organizma na fizičke i psihičke napore, a najčešće se pojavljuje nakon tjelesne ili mentalne aktivnosti, pa se stoga razlikuje fizički (mišićni) i psihički (intelektualni) umor. Fizički je umor uobičajena pojava, ali može biti i znakom ozbiljnih tjelesnih ili mentalnih poremećaja. Posljedice umora mogu biti nedostatak sna, stres, neuredan način života, nedovoljna tjelesna aktivnost, neuravnotežena prehrana, neprimjereno radno okruženje, bolest. Može se pojaviti i iz drugih razloga, npr. umor može nastati i uslijed dosade ili gubitka motivacije, ali može biti i odgođen ili znatno smanjena intenziteta zbog povećane intrinzične ili ekstrinzične motivacije. Psihički umor pripisuje se različitim biokemijskim promjenama u središnjem živčanom sustavu te iscrpljenju prijenosnih tvari (neurotransmitera) u sinapsama. Kako ističe Schivelbusch, psihološki je fenom umora isprva bio difuzan pojam koji je znanost gotovo ignorirala. Preuzima ga tehnika kako bi označila novo stanje materijala, a tek nakon što je pojam umora zadobio svoju tehnički egzaktnu definiciju, ponovno se seli u psihologiju dobivajući precizno značenje: posrijedi je pojam iz medicine rada (Schivelbusch 2010: 143). Oko 1870. godine razlikovala su se tri tipa umora, umor koji proizlazi iz tjelesnoga napora i generira potrebu za oporavkom odmaranjem, zatim umor koji nastaje zbog pretjerivanja u intelektualnoj djelatnosti, što se može iscijeliti čistim zrakom i tjelovježbom, i treći je tip muški seksualni umor koji se može regulirati uzdržavanjem ili pažljivo proračunatim trošenjem). U pedeset su godina (1880-1930) fiziologija, znanost o radu i eksperimentalna psihologija tu trodiobu u potpunosti preoblikovale (Corbin 2000: 31).

Umor može zahvatiti različite tvorbe u organizmu te kemijske procese koji sudjeluju pri tjelesnoj ili mentalnoj aktivnosti. Obično se očituje pospanošću, osjećajem iscrpljenosti, smanjenom koncentracijom, promjenama raspoloženja, razdražljivošću. Ovisno o njegovu uzroku, doživljaj umora može se razlikovati u pojedinih osoba. Osim adekvatnim odmorom, suzbijanje se umora može postići i psihološkim metodama (pohvale, nagrade), koje povećavaju motiviranost za rad i zadovoljstvo postignutim rezultatima. Pojava umora česta je potkraj zime ili u rano proljeće (tzv. proljetni umor), a posljedica je nedostatnoga unosa vitamina tijekom zime te promjenljivih meteoroloških prilika. Poseban je oblik umora kronični umor, koji nastaje postupno, traje dugo, ne ovisi o obavljanju rada i ne prestaje odmaranjem. Kao uzroci takva umora navode se psihološki čimbenici, kronične virusne infekcije i poremećaji imunosnoga sustava. Znakovi su kroničnog umora teška iscrpljenost, povišena tjelesna temperatura, glavobolja, grlobolja, bolovi u mišićima, nesanica. Štetne posljedice umora mogu se spriječiti ili umanjiti pravilnim načinom odmaranja.[25]

Veći dio studija iz područja eksperimentalne fiziologije i psihologije posvećenih ovoj temi odnosio se na teške poslove u industriji. Razvitak te nove znanosti proizišao je u nastojanju za smanjenjem smrtnosti i oboljenja u radničkoj populaciji, za suzbijanjem nezgoda, grešaka u izvedbi i „gubitka vremena“. U tu su se svrhu preporučivali novi oblici odmora. S tim se znanstvenim pokretom pojavio, a zatim i raširio industrijski nemir (*industrial unrest*), prava i istinska društvena bolest koja se u radništvu manifestirala preko gnjeva, agitacija i štrajka. Mislili su da analiza umora u svrhu njegova suzbijanja pridonosi zdravlju cjelokupnoga društvenog korpusa. U osvit dvadesetoga stoljeća tema je na dnevnom redu međunarodnih kongresa posvećenih higijeni, demografiji i profesionalnim oboljenjima. U međuvremenu su se zahvaljujući i nizu radova promijenile predodžbe o umoru i uspjelo se dokazati da je posrijedi kemijski proces koji se odnosi na tijelo koje je pogrešno izjednačavati sa strojem. Za razliku od stroja organizam je podložan zakonu iscrpljenja i obrnuto je proporcionalan u odnosu na posao koji je obavio (Corbin 2000: 31).

Kao suprotnost fenomenu umora, odmor se definira kao najbolji prirodni način borbe protiv umora. Kako bi se tijelo i um odmorili, nužan je prekid intelektualne ili fizičke djelatnosti kako bi se organizam obnovio. Najčešće se koristi tzv. pasivni odmor koji slijedi nakon tjelesno napornih poslova, a odnosi se na spavanje i mirovanje. Često je potrebniji aktivni odmor, tj.

[25] Umor, Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 20.10 2019. <http://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=63170>

promjena aktivnosti koji se poduzima nakon lakih, ali monotonih aktivnosti. Potreba za odmorom fiziološki je uvjetovana, no pravo na odmor uspostavljeno je ne samo radi očuvanja zdravlja i radne sposobnosti radnika već i radi povećanja učinkovitosti u radu te zadovoljavanja socijalnih i drugih potreba radnika i osoba iz njegove neposredne okoline. Odmor je najbolje organizirati tako da se uzima prije nastupa umora te da se uzima u više kratkih odmora tijekom rada, a odmor od rada propisan je i Zakonom predviđenim razdobljem u kojem radnik u radnom odnosu ne radi. Razlikuje se odmor tijekom radnoga dana (stanka), odmor između dva radna dana (dnevni), odmor između dva radna tjedna (tjedni odmor) i odmor tijekom kalendarske godine (godišnji odmor).[26]

Prag napora mijenja se od pojedinca do pojedinca. Ako je posrijedi pretjerivanje u radu, u seksualnoj aktivnosti, u jelu i piću, izdržljivost prilično varira, pa se može zaključiti da je različita i potreba za odmorom. Niz čimbenika modificira sposobnost izdržljivosti, a značajnu ulogu imaju godišnje doba, način prehrane, kvaliteta i trajanje odmora, intenzitet emocija i intelektualni napor. U trenutku mijene stoljeća, umor, „forma“, tjelovježba, odmor ulaze u vrlo složene odnose. Stroj ne koristi smanjenju čovjekova napora kako se to dugo vremena mislilo. U 19. je stoljeću čovjek osuđen na praćenje stroja, a pokret stroja često je u suprotnosti s ljudskim pokretom. Različito od odmaranja podizanje „forme“ proizišlo iz proučavanja umora opravdava nova traženja i nove zahtjeve. Znanstvena djelatnost na prijelazu stoljeća istodobno slijedi i opravdava evoluciju u trajanju slobodnoga vremena i promjenu njegova sadržaja. Uskladila se s rastućom potrebom za razonodom koja se ogleda u razvitku gradske zabave kao izraza najveće pozornosti spram zadovoljavanja individualnih željama (Corbin 2000: 31).

4.1.1. *Bojnik i djevojčica*

Svoju redateljsku karijeru Wilder započinje filmom *Bojnik i djevojčica*, komedijom u kojoj pratimo mladu ženu koja iz maloga mjesta odlazi u veliki grad u potrazi za poslom. U ovom Wilderovu filmu upravo potraga glavne junakinje za profesijom implicira mobilnost na putu uz koji se javlja fenomen umora koji nastaje uslijed igranja uloge tinejđerice. Nakon dvadeset i četiri različita posla koja je promijenila u samo godinu dana, sve redom obilježena rodnom diskriminacijom i neugodnostima od strane starijih muškaraca, Susan Applegate

26 Odmor, Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 20.10 2019. <http://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=44746>

(Ginger Rogers) odustaje od prvotne namjere da ostane u velegradu te se pokušava vratiti u svoje rodno mjesto. Film tako dotiče i problem povremenoga rada, novih mogućnosti zapošljavanja, distribucije slobodnoga vremena, a prisutna je i problematika međuljudskih i poslovnih odnosa. Kada shvati da nema dovoljno novaca za povratak kući, glavna junakinja se preoblači u dvanestogodišnju djevojčicu kako bi kupila kartu za vlak u pola cijene. Kako kondukterima bude sumnjiva njezina priča, ona se bježeći skriva od njih po raznim mjestima u vlaku te tako upoznaje bojnika Philipa Kirbyja (Ray Milland). Nakon niza nesporazuma, Susan s novim imenom Su-Su s bojnikom odlazi na vojnu akademiju.

Butorova klasifikacija putovanja uključuje premještanje bez definiranih ciljeva (skitnice, nomadi), premještanje s dvama određenim ciljevima (preseljenje, emigracija) te premještanje s dvostrukim ciljem (odlazak i povratak). U ovu posljednju kategoriju spadaju, između ostaloga, i poslovna putovanja za koje Butor navodi da su to pravocrtna putovanja u čistom obliku. Tu je povratak potpuna inverzija odlasku, dakle riječ je o premještanju s dvostrukim ciljem (Butor 1999: 24). Putovanje glavne junakinje ovoga filma jest premještanje s određenim ciljem u svrhu zaposlenja u velikom gradu. Potraga za profesijom implicira mobilnost, što upućuje na duboko usađene prakse putovanja u socijalnom životu. Su-Su putuje vlakom, a većina radnje ključne za film događa se u prostoru željeznice i željezničke infrastrukture. Bavećи se odnosom kulture putovanja i željeznice, njemački teoretičar kulturnih studija Wolfgang Schivelbusch ističe kako za razliku od predindustrijskih putnika, putovanja željeznicom dovode do industrijalizacije putovanja. Brzina željeznice putnika odvaja od prostora kojem je dotad bio dijelom. Prostor iz kojeg putnik istupa postaje mu *tableau*, a brzina ga dovodi u perspektive koje se neprestance mijenjaju slijedom slika ili prizora. Ovdje je riječ o „panoramatskoj percepciji" (Schivelbusch) ili pak „utjelovljenom pogledu" (*embodied vision*)[27] – svojstvenim pojavi modernih tehnologija koje uspostavljaju nove modele vizualne reprezentacije i percepcije.[28]

[27] Crary, Jonathan, (1990). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass. : MIT Press

[28] Crary u knjizi *Tehnike promatrača: O viđenju i modernitetu u 19. stoljeću* iznosi tezu o radikalnoj preobrazbi klasicističke ideje viđenja u modernističku: „Prije nego povlašteni oblik spoznaje, viđenje samo postaje njezinim predmetom, predmetom promatranja. S početkom 19. stoljeća znanost o viđenju prije će težiti zastupati rastuće ispitivanje fiziološke građe ljudskog subjekta, nego mehanike svjetlosti i optičke transmisije. To je trenutak u kojem vidljivo izmiče bezvremenskom poretku camere obscure, te se nastanjuje u drugom uređaju, u promjenljivoj fiziologiji i vremenitosti ljudskog tijela." (Crary 1990: 70). Crary u prvih nekoliko desetljeća 19. stoljeća smješta nastanak „modernog i heterogenog režima viđenja" te raskid s „renesansnim, ili klasičnim, modelom viđenja i promatrača" (Crary 1990: 3).

Schivelbusch tumači kako se panoramatskim pogledom predmeti i krajolici vide kroz aparaturu kojom se kreće kroz svijet. Pokret koji proizvodi aparatura ulazi u pogled koji se može vidjeti samo na mobilan način, a mobilitet je za panoramatski pogled osnova nove normalnosti. Kao što ometa odnos prema proputovanom krajoliku, željeznica na sličan način ometa i odnos putnika jednih prema drugima. Tu više ne dolazi do komunikacije, kao što je to bio slučaj u predindustrijskim putovanjima, a lektira putnicima nadomješta taj nedostatak. Ne stvaraju se više veze kao u predindustrijskim putovanjima kada su putnici znali da će sa svojim putnim susjedima provesti nekoliko sati ili čak cijeli dan na putovanju, jer na putovanju željeznicom naš suputnik može izaći već na sljedećoj stanici (Schivelbusch 2010: 77-82). „Bliskost među ljudima i prostorna blizina nisu više u neposrednoj vezi – prostorna blizina nužno više nije pretpostavka bliskosti. Mijenja se intenzitet i vrsta povezanost ljudi u prostoru.“ (Hodžić 2010: 165). Ipak, glavna junakinja filma uspijeva premostiti ovu prepreku i zbližava se s bojnikom vojne akademije. Takvo bi zbližavanje za nju moglo ispasti kobno da je ona zaista tinejđerica. Putovanje u nekim slučajevima implicira opasnost i mogućnost nezgode na putu. Putovanje je uvijek avantura i odlazak u nepoznato. Djevojčino premještanje u veliki grad s određenim ciljem moglo je imati tragični ishod. Naime, podtekst ovog filma koketira s pedofilijom, što je promaknulo onodobnim cenzorima.

Bojnik i djevojčica priča je o odraslom muškarcu koji pada pod utjecaj maloljetnice, a ovu temu Wilder obrađuje gotovo desetljeće prije no što će Vladimir Nabokov napisati svoju *Lolitu*. Wilder mudro ublažava ovu tabu temu dajući Philipu auru smušenjaka tako da on ne može sasvim jasno vidjeti SuSu. To ne samo da čini da njegova rastuća privlačnost prema njoj djeluje manje otvoreno i lascivno, već također omogućava SuSu da uspješno održi svoju šaradu, barem što se tiče Philipa. Ipak, teško je ne primijetiti kako njegovi očinski osjećaji prema SuSu postaju sve iskonskiji. Maurice Zolotow u Wilderovoj biografiji dijeli ovaj redateljev citat: „Ovdje smo imali prvi američki film o pedofiliji... Bio sam zabrinut da će publika biti šokirana ovom pričom, ali čini se da nije" (Zolotow 1977). Niti su šokirani bili onodobni cenzori koji su u scenariju zamijetili tek naznaku seksualne devijacije. Ali prava priroda odnosa između bojnika i djevojčice cenzorima je ipak nekako prošla ispod radara. Nitko nije zamijetio subverzivnu prirodu scenarija, kao ni to da Wilder grebe po površini američkoga društva i prikazuje i mlađe i odrasle muškarce podjednako nezrelima (Simsolo 2011: 16).

Prislijena mijenjati razne poslove, istovremeno glumeći tinejđericu pred bojnikom, glavna junakinja Susan Applegate se tijekom cijelog trajanja filma nikako ne uspijeva odmoriti,

a preuzeta uloga djevojčice neprestano je stavlja pred nove izazove gdje najveći izazov postaje oslobađanje od uloge koju je sama sebi nametnula. Logičan i jedini izbor na kraju postaje povratak kući. Iako putovanje pretpostavlja oslobađanje od tereta dosadne svakodnevice i obveza te odmak od rutine, u Susaninu slučaju to nije moguće, jer njezino putovanje s ciljem pronalaska zaposlenja neće teći tako glatko kako je zamislila. Izmorena od poslova koje je bila prisiljena mijenjati, glavna junakinja žudi za povratkom kući i svojoj svakodnevnoj rutini. Kako smatra Jost Krippendorf, koji se u svojim knjigama *Žderači pejzaža* (1975) i *Putujuće čovječanstvo* (1986) bavi socijalnom kritikom turizma, putovanje nije spas za izgubljenu (otuđenu, sivu, jednoličnu) svakidašnjicu, nego je njezina loša kopija koja na površini turističke prakse i ne izgleda tako zabrinjavajuće (Krippendorf 1986). Uz izraženu potrebu za bijegom na početku filma, nakon samog iskustva putovanja glavna junakinja ima potrebu za sigurnošću utočišta i skloništa, a to je dom. Pravi odmor i olakšanje nastupit će tek povratkom kući te možemo zaključiti kako je iskustvo glavne junakinje ovog Wilderova filma blisko iskustvu većine putnika kada se umorni, nakon dugog i dalekog putovanja vraćamo sigurnosti vlastitoga doma.

Egzotičnost putovanja i odlazak u nepoznato uvijek je praćeno slikom bijega od dosadne svakodnevice, zbog koje i žudimo za neprestanom promjenom mjesta, a upravo je to ono što nam omogućuje putovanje, ali i film. Ono zavodljivo što nam daje film, to je upravo mogućnost bijega jer najveća želja većine ljudi jest da pobjegnu od svakodnevice, da se barem na trenutak otrgnu od nje te da ona barem na trenutak bude zanimljivija. Preko filma se stvara iluzija da smo barem na trenutak nešto drugo, nešto više od pojedinca u bezličnom sustavu. Pustolovine, junaci, poduhvati, glamur filmskih zvijezda, „na trenutak će osloboditi gledaoca osećanja manje vrednosti koje u današnje vreme pojačavaju mehanički poslovi i neprimetni pritisak bezlične države" (Laffay 1971: 125). Pa makar na filmu gledali kako se glavna junakinja muči obavljajući te iste mehaničke i besmislene poslove.







Slika 1. Ginger Rogers u vlaku. Scena iz filma *Bojnik i djevojčica*.

Slika 2. Ray Milland i Ginger Rogers u vlaku. Scena iz filma *Bojnik i djevojčica*.

Slika 3. Ginger Rogers u poslu masaže tjemena. Scena iz filma *Bojnik i djevojčica*.

4.1.2. *Slatka Irma*

U još jednom Wilderovu filmu do izražaja dolazi umor nastao uslijed igranja uloga. U ovom slučaju trpeći subjekt je muškarac, pariški policajac Nestor Patou (Jack Lemmon).[29] Riječ je o filmu *Slatka Irma* (*Irma la Douce*, 1963), romantičnoj komediji smještenoj u Pariz u kojoj se naivni i dobrodušni Nestor zaljubljuje u prostitutku (Shirley MacLaine). Wilderovi su „pariški filmovi" osim *Slatke Irme* još i romantične komedije *Sabrina* i *Ljubav poslijepodne*. Navedeni se filmovi analiziraju u poglavlju koje se bavi reprezentacijom grada u kontekstu kulture putovanja. Slika Pariza iz navedenih Wilderovih filmova, u kojima je radnja (ili dijelovi radnje u *Sabrini*) smještena u Pariz, korelira s onom u filmu *Ninočka* (*Ninotchka*, 1939) koju Wilder nije režirao, ali je koscenarist na filmu redatelja Ernsta Lubitscha, koji je Wilderu bio uzor i učitelj, ali i poslodavac na početku njegove holivudske scenarističke karijere. U Lubitschevoj romantičnoj komediji s elementima političke satire, krutu i hladnu rusku izaslanicu birokratsko-socijalističkog identiteta, Ninu Jakušovu Ninočku, Sovjetski Savez šalje u Pariz. Ninočka se zaljubljuje u zapadnjački način života i pada pod utjecaj dekadentnog i hedonističkog Pariza koji predstavlja sve što ona prezire. Slike stare Europe u Wilderovim filmovima obilježene su njegovim kulturnim kontekstom Berlina i Beča. Često te slike u njegovim filmovima fungiraju kao svojevrsni metakomentar sličnih ili istih narativnih i ikoničkih mjesta u ranijim Lubitschevim filmovima. Takva slika je dominantna i u *Slatkoj Irmi*, priči koju Wilder temelji na popularnom istoimenom brodvejskom mjuziklu Alexandrea Brefforta premijerno postavljenom 1956. godine. Breffortov predložak Wilder je adaptirao sa svojim stalnim suradnikom I.A.L. Diamondom. U studijskoj replici pariške četvrti „crvenih svjetiljki" odvija se filmska priča sa sjajnim glumačkim interpretacijama Jacka Lemmona i Shirley MacLaine (za svoju ulogu je osvojila Zlatni globus), nazivana i svojevrsnom bajkom za odrasle ispunjena blagom ironijom i melankolijom gdje izostaju omiljeni Wilderovi cinični i mizantropski elementi. Nestor je dobrodušan i pošten, ali naivni policajac. Irma je najpoželjnija pariška prostitutka s najboljom gradskom pozicijom za rad u ulici ispred hotela Casanova gdje se nalazi Moustacheov kafić. Nestor u početku ne shvaća da su djevojke koje stoje na ulici i odvode muškarce u hotel Casanova prostitutke. Najljepša od njih je Slatka Irma, na koju svog prvog radnog jutra naleti naivni novi policajac-pozornik Nestor Patou. Čim shvati o čemu se tu radi, Nestor odmah napravi raciju u hotelu, a među mušterijama zatekne i svog šefa, inspektora Lefevrea, koji ga izbaci s posla. Kasnije svrati u kafić kod Moustachea i tu u

[29] Zanimljivo je kako u Wilderovim filmovima Jack Lemmon većinom igra ulogu trpnoga subjekta. Osim u ovom filmu, razvidno je to i u filmovima *Neki to vole vruće*, *Kolačić sudbine* i *Apartman*.

jednom sukobu premlati Irminog zaštitnika Hippolytea te sam postaje njen zaštitnik, zaljubivši se preko ušiju. Nestor se pretvara da je bogati, impotentni lord X koji postaje Irmin jedini klijent. To ga dovodi do toga da potajno mora raditi dodatne poslove u trgovini kako bi se iluzija o bogatom lordu održala. U jednom trenutku Nestor čak postaje ljubomoran na samoga sebe. Iscrpljen, odluči utopiti lorda u rijeci, ali onda biva optužen za ubojstvo samoga sebe.

4.2. Umorni prekarni radnici: umjetnici, kućanice i prostituke

Prekarni rad je rad čija je glavna karakteristika prekarnost, odnosno nesigurnost koja proizlazi iz radnih uvjeta rada na određeno vrijeme, povremenoga i privremenoga rada vrlo često popraćenoga niskim ili nikakvim radnim pravima i zaštitom. U prekarne radnike ubrajaju se sezonski radnici, radnici na crno, ugovorni radnici, slobodni umjetnici i dr. „O prekarnosti se, u kontekstu zaposlenja, počelo pojačano raspravljati sredinom 70-ih godina nakon prepoznavanja prvih posljedica ispunjavanja zahtjeva za većom fleksibilnošću tržišta rada. Prekarnost rada je osobina rada od početaka plaćenog zaposlenja što je ograničen pogled na rad koji isključuje kućanski rad, rad u neformalnom sektoru koji su također u velikoj mjeri prekarni“ (Starčević 2014: 37). Za razliku od formalnih oblika zaposlenja, prekarni je rad neformalni, atipični ili nestandardni rad. Atipičnim se radom „smatraju različiti oblici rada koji se po svojim karakteristikama ne poklapaju sa standardnim zaposlenjem – privremeni, povremeni, rad na nepuno radno vrijeme, različiti oblici prikrivenog i ilegalnog rada, kućanski rad, rad na crno te samozaposlenje. Opasnost pri korištenju ove heterogene (negativne) definicije je u tome što se ne mogu svi atipični oblici rada smatrati prekarnim te je iskazana potreba za definiranjem kriterija prekarnosti“ (Rodgers 1989). „Definiranje prekarnog rada je izazovan zadatak jer je nemoguće u isto vrijeme ograničiti definiciju i obuhvatiti svaki oblik rada koji sa sobom nosi različite oblike nesigurnosti“ (Starčević 2014: 38). Kako ističe Starčević, dio se prekarnog rada predstavlja kao dobrovoljan izbor pojedinaca koji su i sami dinamični, fleksibilni i inovativni te sami zahtijevaju i poseban radni odnos koji ispunjava njihove potrebe. Na ovaj način se figura umjetnika postavlja kao ‘egzemplarna figura postfordističkog radnika’[30] što pridonosi romantizaciji prekarnog rada makar su stvarni akteri

[30] Pojam dolazi od Henryja Forda koji je uveo rad na pokretnoj vrpci u proizvodnju automobila pa je njegova inovacija u temeljima automobilizacije Amerike. Iako je uvođenje pokretne vrpce u automobilsku industriju povećalo produktivnost rada, do izražaja su došle i negativne strane toga postupka, apsentizam i napuštanje posla u velikim razmjerima. Predviđanja iz prve polovine 20. stoljeća da će „fordizam“ biti budućnost industrijske proizvodnje nisu se ostvarila ne samo zbog nezadovoljstva radnika i otuđenja kao posljedice specijaliziranoga rada

prekarnosti većinom nedokumentirani migrantski radnici, nezaposleni mladi i žene (Starčević 2014: 43).

4.2.1. *Poljubi me, budalo*

Protagonisti Wilderova filmu *Poljubi me, budalo* (*Kiss Me, Stupid*, 1964) većinom su prekarni radnici čiji su „žudeći strojevi“[31] uzrok nizu problema koji čine srž ove filmske radnje. Wilderov film je priča o pohlepi, požudi i želji za uspjehom pod svaku cijenu prikazana kroz priču o dva nadobudna glazbenika provincijalca koji pišu pjesme te sanjare kako će ih prodati i proslaviti se. A šansu za svoj uspjeh vide u razvikanoj pjevačkoj zvijezdi koja će se igrom slučaja zateći upravo u njihovom gradiću. Scenarij za film napisali su Billy Wilder i I.A.L. Diamond prema drami Anne Bonacci. Glavni lik je Orville Spooner (Ray Walston), nastavnik glazbenog odgoja u američkom gradiću Climaxu, mjestu sa svega 2147 stanovnika, koji je snažno zaljubljen u svoju privlačnu suprugu Zeldu (Felicia Farr). Ta ga ogromna ljubav prema supruzi čini bolesno ljubomornim i posesivnim zbog čega je uvjeren da svi lokalni muškarci neprestano opsjedaju Zeldu (mljekar, zubar i drugi). Orvilleov najbolji prijatelj je vlasnik benzinske crpke Barney (Cliff Osmond), koji mašta o tome da će jednoga dana napisati tekst za pjesmu za koju će glazbu skladati Orville, a koja će postati veliki hit. Kada se spletom okolnosti u njihovu rodnom gradiću zatekne velika pjevačka zvijezda Dino koji slovi za velikog zavodnika, Orville i Barney shvate to kao priliku života i spremni su učiniti sve što je potrebno da uvjere Dina da posluša njihove pjesme. Dean Martin (Dino) u filmu igra karikiranu verziju samoga sebe zabavno parodirajući vlastiti *image*. Dino je na putu za Las Vegas gdje ga čeka nastup u showu Binga Crosbyja, a zbog radova na cesti bude prisiljen proći kroz gradić Climax.

---

već i zbog tehnološkog razvoja, odnosno novih tehnologija koje omogućavaju proizvodnju malih serija i prilagođavanje različitim „specijaliziranim“ tržišnim zahtjevima. Iako je fordizam idealan sustav za velika tržišta i standardiziranu proizvodnju, nije dovoljno fleksibilan da bi se mogao brzo prilagođavati promjenama ukusa, zadovoljavati specijalizirani ukus malih skupina i sl. U sustavu koji se naziva postfordizam upravo se automatizacija i računalna tehnologija upotrebljavaju za fleksibilnu proizvodnju malih serija, brzo preprogramiranje proizvodnje u skladu s promjenama na tržištu ili zadovoljavanje potreba malih tržišnih niša. (Podjela rada. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 6.1.2020. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=48909>)

[31] U psihoanalitičkoj koncepciji žudnja proizlazi iz potiskivanja, ona se temelji na nedostatku koji se nadomješta kakvim fantazijskim scenarijem. No kako to zahtijeva oprjeku između privida i stvarnosti, Deleuze i Guattari promicali su koncepciju „žudećega stroja“ imajući pritom na umu stvaralačke i proizvodne učinke žudnje. Žudnja pak u njihovoj koncepciji ne teži nedostižnomu predmetu, nego vlastitom obnavljanju i ponavljanju u stvarnosti. (Rizom. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 6.1.2020. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=53032>)

Kako bi uspjeli u ostvarenju svojega nauma, dvojac smišlja pakleni plan. Barney pokvari motor Dinova automobila, a Orville svoju suprugu sklanja iz kuće te ju zamjenjuje lokalnom prostitutkom. Poznavajući Dinov karakter velikoga zavodnika, Orville i Barney podmeću mu Polly Pištolj (Polly the Pistol) koju utjelovljuje Kim Novak, a splet okolnosti uzrokuje niz zabuna što dovodi do toga da Dino spava s glazbenikovom pravom ženom, umjesto s prostitutkom. Umorna od uloge kućanice, Zelda preuzima ulogu prostitutke te joj se upravo zbog toga ostvaruje tinejđerska fantazija da spava s pjevačem koji za nju misli da je prostitutka.

Poljubi me, budalo romantična je komedija s elementima crnoga humora i jetke ironije usmjerene prema malograđanskom svjetonazoru i bespoštedna je kritika američkoga načina života. Ono što ovaj Wilderov film pokazuje jest činjenica da se snovi mogu ostvariti svima koji su spremni za plaćanje cijene za ostvarenje svih svojih užitaka. Dva pisca songova očajno i pod svaku cijenu žele zainteresirati lasvegaškog pjevača, čak ako to podrazumijeva podmetanje žene s kojom će pjevač provesti noć. U zabavnoj završnici filma Orville čak postaje ljubomoran na zamjensku ženu nakon čega izbacuje pjevačku zvijezdu iz kuće. Bez obzira na sve, Dino dodaje jednu njihovu pjesmu na svoj repertoar. Dva pisca songova čuli su na kraju svoje pjesme na televizijskom šou koje je otpjevao Dino koji vodi ljubav sa ženom koju mu je obećao njezin muž. Prostitutki Polly ispunile su se čak dvije želje. Ona provodi jednu noć kao udana žena, a zatim dobiva i novac koji je Dino dao Zeldi za uslugu, a koja ohrabruje Polly da da tim novcima kupi automobil i napusti grad. To je igra zavaravanja u kojoj svi na kraju dobivaju. Upravo u tome leži razlog zbog čega su moralisti osuđivali i napadali ovaj film. U kojemu Wilder razotkriva skrivene želje i žudnje protagonista karakterističnim postupcima preoblačenja, zamjena identiteta i igranja uloga i maskerade. Ljubomornog muža uzbuđuje pomisao da mu je žena nevjerna, udanu ženu uzbuđuje pomisao da je prostitutka, prostitutku ideja da je udana žena i kućanica, a zavodnika uzbuđuje da plaća za svoj užitak. Ti motivi nesvjesnog u Wilderovu filmu uzrokuju žanrovski pomak od komedije prema drami.[32]

U svom podtekstu Wilderov film problematizira umjetnički rad, kao i kućanski rad i rad na crno, odnosno ilegalni rad (prostitutke). Zamjena Orvilleove supruge Zelde s lokalnom prostitukom, odnosno seksualnom radnicom[33], čini okosnicu Wilderova filma koji nije dobro

[32] Vidi Simsolo 2011.

[33] Naziv prostitucija danas sve češće zamjenjuje vrijednosno neutralni izraz seksualni rad.

prošao kod kritičara i publike. Wilder tu čini trangresivni pomak od kućanice prema prostitutki. Zaustavljanje pjevačke zvijezde u malom američkom gradu remeti uređeni poredak socijalnog života njegovih stanovnika. Ovom se transgresijom uvodi pitanje o cijeni slave i uspjeha, odnosno o cijeni žudnje. Transgresija je ponajprije nered, pomutnja, nasilje nad svjetskim redom: redom rada i seksualnim redom koji pretpostavljaju dobro organizirano seksualno ponašanje, podvrgnuto točno određenim pravilima. Čovjek se oduvijek nastojao oduprijeti robovanju žudnji, svladati je ne bi li joj izmaknuo u trenutku kad ona postane uzrokom boli. Opasne žudnje, one za moći, napretkom, bogatstvom, čašću i seksualnu žudnju valja umjeriti jer one se ne mogu poništiti. Stoga se mora uspostaviti neka granica koja će spriječiti prekomjernosti. Ali zabrana ne može spriječiti žudnju. Ako je naglasak stavljen na snagu zabrane, tada sam objekt žudnje (moć, bogatstvo, čast, seksualni užitak) gubi na svojoj važnosti, a zabrana postaje ulog, središte, sama žudnja.[34] Za Bataillea zabrana utemeljuje žudnju. U *Erotizmu* on tvrdi da „zabrana postoji kako bi se kršila“ (Bataille1957: 72). Metonimijski je primjer Las Vegas koji u svom temelju ima prijestupnički karakter. Las Vegas je univerzalni označitelj dokoličarske kulture čiji su glavni čimbenici odmor-novac-tijelo. Ultimativni je označitelj mjesta na kojemu je dozvoljeno kršenja svih zabrana koje se odnose na umjerenost, krepost i moral. Tipovi komunikacije i interakcije koji su u uobičajenim prostorima okarakterizirani kao prijestup, u sferi mobilnosti i dokolice koja dovodi do izmicanja iz prostora strogih zona, ovdje postaju normom.

Od kritičara je film zaradio optužbe za afirmaciju preljuba i nemorala, dok je publika Wilderu najviše prigovarala zbog vulgarnosti. Ovim filmom Willder napada sam nukleus socijalnog života, odnosno instituciju braka i obitelji. Glazbenikova žena Zelda po zanimanju je kućanica koja u malograđanskom mentalitetu nosi jaku simboliku čuvarice obiteljskoga ognjišta. Kućanski se rad, kao i umjetnički, nalazi u domeni nevidljivoga rada te se dovodi u korelaciju s neplaćenim radom. Društvena nevidljivost kućanskog i umjetničkog rada utemeljena je u u uvjerenju da je esencija kućanskog, kao i umjetničkog rada, inherentna ženi, odnosno umjetniku ili umjetnici. Na tragu naturalizacije kućanskog rada i umjetnost se percipira kao „rad iz ljubavi.“ Pripovijesti koje svode umjetnost na emanaciju individualnog kreativnog genija, prikrivajući njezin status kao rada u navodno autonomnom umjetničkom polju,

[34] Vidi Silvia Lippi, „Transgresija i nasilje kod Bataillea i Lacana“, *Književna republika*, 9 (2011), 7/9 ; str. 209-221

sprečavaju, odnosno otežavaju borbu umjetnica i umjetnika za bolje uvjete rada, te ih prepuštaju prekarnim, potplaćenim i neplaćenim pseudopoduzetničkim aranžmanima.[35]

4.2.2. *Izgubljeni vikend*

Izgubljeni vikend portret je sredovječnoga Dona Birnama (Ray Milland) koji je oduvijek želio biti pisac, no iako je počeo s pisanjem brojnih priča, niti jednu nije uspio dovršiti. Zbog toga postaje nesiguran i frustriran, a to ga je s vremenom odvodi u alkoholizam. Piščev brat Wick (Phillip Terry) planira zajednički izlet na selo tijekom vikenda, ali Don Birnam rađe ostaje u gradu kako bi se mogao opijati. Već sam naslov Wilderova filma iz 1945. godine upućuje na duboko usađene prakse putovanja u životu pojedinca. Naslov implicira odmor i predah od napornoga rada. Semantem vikend univerzalni je označitelj za odmor i slobodno vrijeme namijenjeno dokolici. Međutim, glavni lik u filmu, pisac Don Birnam, ne odlazi na izlet koji je dogovorio sa svojim bratom koji ga pokušava izvući iz alkoholizma. Vikend je izgubljen, kao uostalom i svaki drugi dan u tjednu jer protagonist ima problem s alkoholom te pod svaku cijenu želi ostati sam kako bi se mogao prepustiti svojem poroku.

Teorije mobilnosti stavljaju veliki naglasak na nepokretljivost, nemobilnosti, usidravanju u mjestu, stanovanju, mirovanju, jednako kao i kretanjima, pokretljivosti, mobilnosti, brzini ili protočnosti (Sheller 2011: 1). Vodeći se konstatacijom Petera Adeya da je „mobilnost, ukratko, vitalna“ (Adey 2010: 4, prema Duda 2012: 29), a „koja se čiti gotovo reklamnom“ (Duda 2012: 29), daje se zaključiti kako je odnos glavnoga protagonista Wilderova filma prema kretanju i bilo kakvoj vrsti mobilnosti koja uzrokuje promjenu sve samo ne vitalan. Don Birnam je potpuno nezainteresiran za bilo kakvu pokretljivost i mobilnost. Uz potpuni izostanak želje za mobilnosti, Don Birnamov je karakter po svemu sudeći obilježen i sklonosti ka rizičnom ponašanju. Za rizično ponašanje se podrazumijeva da, s visokom vjerojatnošću, rezultira kršenjem pravila i zakona, narušavanjem zdravlja i/ili životnom opasnošću, neodgovornim odnosom prema sebi, partneru, socijalnoj sredini i društvu uopće. Rizično ponašanje je usko povezano s (određenim) vrijednostima i vrijednosnim orijentacijama. Rizik

[35] Vidi Katja Praznik, *Paradoks neplaćenog umjetničkog rada: ljubav u ritmu eksploatacije*, Slobodni Filozofski, Pristupljeno 28. 12. 2019. <http://slobodnifilozofski.com/2019/09/paradoks-neplacenog-umjetnickog-rada-ljubav-u-ritmu eksploatacije.html>)

aktivnosti se povezuje s mogućnošću kakvog gubitka poželjnih vrednota (zdravlja, sigurnosti, uspjeha...) kod preferiranja hedonističke vrijednosne orijentacije, kao potencijalno rizičnog čimbenika. Kao rizični čimbenici mogu se pojaviti izostanak moralnih normi, samoaktualizirajuće ili socijalne vrijednosne orijentacije. Neprilagođena aktivnost u uvjetima potencijalnog rizika temelji se na hipotezi da je jedan od mogućih oblika aktivnosti, u kojoj situacija potencijalne prijetnje pobuđuje želju, upravo kretanje subjekta u susret opasnosti kao njegov slobodan izbor. Drugim riječima, pretpostavlja se da je čovjek sposoban riskirati, iako pri tome ne dobiva situacijske prednosti (Miliša i Bagarić 2012: 70-71). Jedino Don Birnamovo kretanje je tako kretanje prema gubitku svih poželjnih osobina i vrednota u životu pojedinca. Njegova ovisnost rizična je aktivnost i akceleracijska osovina koja ga gura prema sigurnoj i neminovnoj moralnoj propasti i koja je uzrok narušavanju svih odnosa s bliskim mu osobama.

Brutalno realistični portret alkoholičara Don Birnama i danas djeluje šokantno. Simsolo navodi da se ovim filmom daje uvid u problem osamljivanja u izostanku uspjeha te ovisnosti kontrolirane od strane vlade, koja raste s krajem prohibicije (Simsolo 2011: 24-25). Scene u kojima glavni lik doživljava halucinacije, kao i scene s barmenom ili vlasnikom zalagaonice, portretiraju alkohol kao društveno zlo. Film označava zakorak u socijalni realizam i prvi holivudski ozbiljniji pogled u problem alkoholizma te predstavlja „vrhunac bavljenja psihološkim temama pol. 1940-ih“ (Kragić 2003: 266). Film je sniman na ulicama New Yorka i u baru u kojemu je svoje vrijeme provodio autor novele Charles Jackson prema kojoj je nastao film. Iako vikend pretpostavlja dokolicu i odmor nakon napornoga rada, alkoholičar s tendencijom da postane pisac, za vikend prolazi kroz tešku krizu uzrokovanu ovisnošću o alkoholu. Don Birnam, umjesto odlaska na seosko ladanje, izletuje po najmračnijim dijelovima svoga jastva, a taj je izlet popraćen snažnim halucinacijama i *delirium tremensom*. Kada iz očaja kupuje revolver jer se želi ubiti, u posljednjoj ga minuti spašava njegova djevojka.

Don Birnam ima ambiciju postati pisac, ali on je već sredovječni i frustrirani pojedinac čija je želja niz neuspjelih pokušaja da dovrši makar i jednu od svojih započetih priča što ga dovodi do kroničnog alkoholizma. Završetak filma, scenom u kojoj Don Birnam obećava svojoj djevojci Helen (Jane Wyman) da će prestati piti, iako na prvi pogled djeluje sretnim, i nije baš sretno intoniran završetak iz razloga što on govori da će pokušati prestati piti, a znamo da bi se već sutra mogao ponovno napiti. Film, dakle, završava formom obećanja! Kao i Don Juan u

tumačenju Shoshane Felman[36], Don Birnam obećava nešto što ne može ispuniti. Zbog manjkavosti performativa – izričaj (iskaz) upućen sugovorniku u određenim okolnostima – glavni junak Wilderova filma obećava konstativ, a ni sam ne vjeruje u ono što govori.[37]

Don Birnamovo „donžuanovsko“ zavođenje jezikom podudarno je tako s jezikom reklame kojima nas svakodnevno zavode turistički vodiči i brošure putničkih agencija, obećavajući nam jedinstveno i nezaboravno putničko iskustvo. Obično se 19. stoljeće i prva polovica 20. stoljeća određuju kao zlatno doba putovanja, što se u književnosti potvrđuje profesionalizacijom putopisnoga stvaranja pa se već početkom 20. stoljeća, uz književno trajanje žanra u modernističkoj izvedbi i svojevrsnoj opreci prema masovnomu turizmu i putovanju, pojavljuju profesionalni popularni putopisci. Istodobno se širenjem turizma u središnjim desetljećima 19. stoljeća tiskaju specijalizirani turistički vodiči koji uvelike organiziraju putničko iskustvo i pretvaraju putovanje u masovni konfekcijski čin, a u drugoj polovici 20. stoljeća pod terminom postturista počele su se okupljati drukčije putničke prakse i njima primjereni tekstovi.[38] Turistički vodiči „uvode način putovanja iz dokolice“ i „prenose stil, način upotrebe putovanja koji će zadugo definirati kultivirani turizam“ (Rauch 2001: 60).

[36] Shoshana Felman u knjizi *Skandal tijela u govoru; Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika* (1993.) napominje kako se svaki performativ može izjaloviti jer „performativ uvijek ovisi o kontingentnom naslovljeniku i okolnostima u kojima je taj naslovljen“ (Felman 197: 163). Felman kreće od (neuspješnog) performativa obećanja koji predstavlja temelj čitanju Don Juana u kojem je skandal zavođenja povezan sa skandalom iznevjerenog obećanja.

[37] Pojam performativa zauzima važan pojam u drugoj polovici 20. stoljeća. Teoriju „performativa“ ili govornoga čina — utemeljio je John Langshaw Austin u nizu svojih predavanja na Sveučilištu Hardvard, a koja su objavljena posmrtno 1962. godine u knjizi pod nazivom *Kako djelovati riječima*. Austinova je teorija bliska shvaćanju Ludwiga Wittgensteina u djelu *Filozofijska istraživanja* (1958) da se značenje riječi stvara njezinom uporabom. Među izričajima (iskazima) Austin razlikuje konstative (engl. *statements*), koji priopćuju kakvo stanje stvari pa mogu biti istiniti ili lažni, od performativa (engl. *performatives*), koji obavljaju radnje pa im uspješnost ovisi o tzv. uvjetima prikladnosti. Ali on zatim otkriva niz implicitnih performativa, a to ga naposljetku navodi na to da cijelu jezičnu djelatnost prikaže usmjerenom postizanju učinaka. Konstativ se odnosi na opisne rečenice i rečenice koje ustvrđuju činjenice za razliku od performativa koji pretpostavlja obavljanje neke izvedbe i izvršavanje čina samim postupkom iskazivanja. Teorija govornog čina snažno je odjeknula u mnogim disciplinama (lingvistika, znanost o književnosti, antropologija, sociologija, politologija) potaknuvši živu raspravu o tvorbi različitih vrsta identiteta.

[38] Putopis je uvriježen i kao novinska reportažna forma, a pojavom filma postaje jedan od temeljnih dokumentarističkih žanrova, dok nastankom i širenjem televizije zauzima mjesto frekventnoga, specijaliziranog i, mjestimice, vrlo kreativnoga medijskoga žanra. Recentna šira dostupnost tehničkih sredstava snimanja i reprodukcije uvelike je demokratizirala filmsko bilježenje putničkog iskustva i dovela do privatne potrošnje žanra (Putopis. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje.* Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 1.12.2019. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=51177>).

Obmana, glavni provodni motiv cjelokupna Wilderova scenarističkoga i filmskoga stvaralaštva, također je u srži kulture putovanja i putničkoga iskustva gdje je imperativ potraga za autentičnim koje je suprotno od artificijelnoga. Ideja putnika koji bježi od utabane staze potaknula je Deana MacCannella (1976) na sugestiju da je turizam potraga za autentičnim – za „onim pravim". „Analiza turističkih brošura nedvojbeno sugerira da je to često jedna od obećanih stvari: vidjet ćete 'pravu Grčku', posjetiti 'skrivenu Toskanu', 100% čisti Novi Zeland' itd.", a na taj se način „manje pronicljivi putnici obmanjuju onim što je Daniel Boorstin nazvao 'psudodogađajima' – predstavama i izlošcima stvorenima posebno za turista (Crang 2008: 66). Obećanja autentičnog putničkog iskustva iz kojega proizlazi beskonačna, ekstatična sreća u kojoj pojedinac putovanjem doživljava samospoznaju koja ima potencijal vječnosti iluzorna je kulturološka promjena koja dakako počiva na ekonomskim elementima kolanja profita. Na taj način putovanje postaje zamjena za stvaranje bolje slike o sebi koja proizlazi u odnosu prema Drugome kojega zatječemo na putovanju, a to je lokalna zajednica, lokalno objektivizirani stanovnici koji najčešće nešto izvode za turiste. U današnjem vrlo proširenom shvaćanju izvedbe i izvedbenosti kao širokog spektra aktivnosti (*broad spectrum*)[39] pojam se izvedbe postupno proširio na sve sfere ljudskog bivstovanja i djelovanja „koji predstavljaju neku vrstu 'alternativne stvarnosti'" (Lukić 2013: 14). Izvedba (engl. *performance*) i izvedbenost (engl. *performativity*) u današnjem su suvremenom društvu u širokoj uporabi.[40] Sustav je to u kojemu kulturni znakovi moraju biti izvedbeni da bi postali stvarnima pa se i sama kultura počela promatrati kao izvedba. U nastavku stoga slijedi analiza Wilderovih filmova s obzirom na odnos umjetničke izvedbe, odnosno filma i mjesta/prostora, odnosno grada s naglaskom na procesima kojima film doprinosi reprezentaciji urbanih prostora, gdje kultura putovanja i mobilnost zauzimaju veliki udio.

[39] Pojam Richarda Schechnera, rodonačelnika izvedbenih studija koji su označili širenje teorijskoga polja studija kazališta na tzv. studij izvedbe (*performance studies*) – široka spektra fenomena, od predstavljanja u svakodnevici preko rituala do tradicionalne profesionalne kazališne prakse. Schechner navodi kako se izvedba odnosi na široki spektar ili kontinuum akcija rangiranih od rituala, igre, sportova, popularnih zabava, izvođačkih umjetnosti (kazalište, ples, glazba) i svakodnevnih izvedbi, do izvođenja socijalnih, profesionalnih, rodnih, rasnih i klasnih uloga, liječenja (od šamanizma do kirurgije) i raznih reprezentacija i konstrukcija akcija u medijima i na internetu (Schechner 2006: 2).

[40] Bilo koje izvođenje koje se sastoji od fokusiranih, jasno označenih i društveno ograničenih oblika ponašanja koja su posebno namijenjena za pokazivanje, može se nazvati kulturalnom izvedbom. U širokom spektru kulturalnoga izvođenja, ponekad se ne mogu podvući jasne granice između svakodnevnog života i obiteljskih ili društvenih uloga, religioznih ili ritualnih uloga, ili kulturalnih izvedbi velikih društvenih rituala, a koji su još više umnoženi i uvećani u doba globalizacije i medijskom društvu, kao što su na primjer otvaranje Olimpijskih igara, predsjednički nastupi, državničke sahrane, emisije serijala tipa Big Brother i sl. Teorija izvedbe i izvedbeni studiji nisu fokusirani na umjetničku izvedbu i na auru, već kao istraživačka paradigma koja nudi modele i metodologije istraživanja koje se, izmještene iz područja umjetnosti, mogu primijeniti na specifične kulturalne prakse od svakodnevnoga žvota, do sfere makro politike iz političkoga spektakla, od sfere umjetnosti do sfere sporta (Jovićević i Vujanović 2007: 29).



Slika 4. Današnji izgled njujorškog bara u kojem je sniman film *Izgubljeni vikend*.





Slika 5. Ray Milland u baru. Scena iz filma *Izgubljeni vikend*.

Slika 6. Ray Milland kao alkoholičar Don Birnam. Scena iz filma *Izgubljeni vikend*.

5. REPREZENTACIJA GRADA KAO ELEMENTA KULTURE PUTOVANJA U FILMOVIMA BILLYJA WILDERA

U ovom nas poglavlju ponajviše zanima kako holivudski film kao „spacijalno-događajna konstrukcija vizualno-igranog materijala“ (Duda 2012: 38) proizvodi grad. Različiti mediji tematski mogu biti vezani uz putovanje, ili mogu biti promotreni sa stajališta putovanja i mobilnosti. Pojedini Wilderovi filmovi imaju putovanje kao temeljnu djelatnost s filmskim junacima u čije su djelovanje upisane značajke mobilnosti i pokretljivosti. S jedne strane filmovi Billyja Wildera povezani su s institucijom filmskoga medija u njezinim različitim povijesnim i kulturnim konfiguracijama, a s druge s kulturom putovanja, njezinom infrastrukturom i tekstualnim ili vizualnim praksama koje joj pripadaju. Ti su filmovi stoga najmanje dvostruko artikulirani, a kako navodi Duda, govoreći o odnosu kulture putovanja i književnih tekstova, ta je dvostruka artikulacija istodobno i njihova dvostruka ekonomija (Duda 2012: 40).

Grad kao tema u umjetnosti seže u daleku prošlost. Od samih početaka razvoja umjetnosti poznati su primjeri odnosa umjetničke izvedbe i mjesta/prostora grada. Od samih početaka nastanka filma, dakle od kraja 19. stoljeća, pa do današnjih dana, film i grad povezani su na više razina. Tijekom povijesti su se izmjenjivali različiti pogledi i pokušaji „definiranja“ grada. Grad kao tema u umjetnosti dobiva na važnosti nastankom industrijskih metropola u 19. stoljeću i razvojem književnosti realizma, napose u realističnom romanu gdje je grad *locus* društvene i socijalne nepravde i poprište klasnih razlika. Nakon dugog 19. stoljeća, slijedi kratko 20. stoljeće (Hobsbawm 1995)[41] u kojem se odvijaju procesi nagle urbanizacije, tehnologizacije i pojave megalopolisa. Brzim razvojem gradova procesom modernizacije i urbanizacije, slika svijeta postaje fragmentarna, nestabilna, alogična, ubrzana i hektična pa ni umjetnička djela ne mogu više biti homogena.

[41] Dugo 19. stoljeće započinje već Prvom industrijskom revolucijom oko 1750-ih godina (po nekim tumačenjima počinje Francuskom revolucijom 1789., odnosno izumom parnog stroja 1782.), a završava nakon Druge industrijske revolucije, odnosno Prvim svjetskim ratom 1914. godine. Potom je uslijedilo kratko 20. stoljeće, čiji početak računamo od 1918., odnosno nakon Prvog svjetskog rata, da bi mu završetak obilježio raspad socijalizma 1990. godine.

Uz književnost i likovnost futurizma (slavljenje tehnološkog ubrzanja visoko industrijaliziranog društva) i ekspresionizma (ambivalentan odnos prema gradu i dosezima tehnološki razvijene civilizacije), film je, čini se, umjetnost kojoj je najbolje pošlo za rukom prikazati svu dinamiku i promjene u životu grada što je i logično jer je i sam produkt modernizacije. Od samih početaka uočljiva je sposobnost filma da prikaže brzinu i kretanje i istodobno obuhvati fenomen prometa. Dok su mnogi rani filmovi o automobilima, vlakovima i drugim pokretnim objektima odražavali suvremene teme, drugi su bili u većoj mjeri povezani s postojećim književnim žanrovima kao što su putopisi, komedije i književne adaptacije (Mennel 2008: 4). Kako ističe Turković, film „je bio jedan od najočitijih modernih tehnoloških izuma, a svojom je realnom i fascinirajućom prisutnošću jasno otvarao nove modernizacijske mogućnosti, te postupno otkrivao njihov dosegovni raspon – što se sve može unaprijediti ili barem moderno preobličiti njegovim prihvaćanjem i njegovanjem“ (Turković 2005: 5).[42] „Utjecajem tehnološkog napretka koji obuhvaća razvoj zrakoplovstva, telekomunikacije, turizma kao kulture putovanja i posebno interneta, transformira se i iskustvo prostora. Suvremeni interes za prostor proizašao je iz procesa globalizacije koji destabilizira i narušava prostorne barijere, te ih čini pokretnim, fleksibilnim i propusnim za kretanje ekonomskih i životnih oblika“ (Šuvaković, Đurić 2015: 63)

U dvadesetostoljetnoj filozofiji dogodio se zaokret od filozofskih preokupacijama vremenom prema prostoru. Kako su čovjek i prostor neodvojivi, dolazi do odmaka od matematičke prema egzistencijalnoj spacijalnosti. Pojedini su filozofi tako utvrdili nadmoć prostora nad vremenom (Gaston Bachelard, Norberg-Schulz). U suvremenoj se humanistici slijedom navedenoga dogodio *prostorni obrat* (*topographical turn*) čiji su glavni postulati, kako ističe I. Brković, vezani uz poimanje prostora kao društvenog i kulturnog proizvoda, uz pretpostavku o cjelini vremena i prostora, povezanosti materijalnih i mentalnih prostora te relacijski pojam prostora. „Zaokupljenost prostorom, prostornošću i kretanjem jedno je od bitnih obilježja suvremenih humanističkih i društvenih znanosti, što je moguće detektirati u

[42] Film je bio jedan od najočitijih modernih tehnoloških izuma, a svojom je realnom i fascinirajućom prisutnošću, i kompleksnim funkcijama koje je dobivao, jasno otvarao nove modernizacijske mogućnosti na javnokomunikacijskom planu. Film se, npr., izvrsno uključio u masovnokulturnu jezgru modernizacije, razvivši se, uz postojeću tiskanu periodiku, u središnje sredstvo masovnog komuniciranja. Takvim je uspio postati zahvaljujući nekim temeljnim svojstvima: (1) svojim registracijsko-reprodukcijskim temeljima; (2) svojom distributivnošću, mogućnošću da se u kratkom vremenu naširoko geografski distribuira; (3) svojim svojstvom perceptivne očiglednosti onog što je nudio i mogućnošću njezine razrade, a time (4) i javnospoznajnom funkcijom koju je dobivao, podjednako u svojim dokumentarističkim odvojcima, ali i igranofilmskim, te (5) javno-obavijesnom funkcijom, koju je dobivao filmskim žurnalima; tome se važno pridružuje i (6) zabavno-imaginacijska funkcija – tj. film se formira kao sredstvo zadovoljavanja maštalačkih i emotivnih funkcija širokog gledateljstva (Turković 2005: 1).

različitim disciplinama – u geografiji, sociologiji, povijesti, kulturnim studijima, znanosti o književnosti, antropologiji, povijesti umjetnosti i dr. Preosmišljavajući kategorije prostora, mjesta, kretanja ili mapiranja iz različitih perspektiva, one nude različite uvide u fenomen prostornosti, no ono što im je zajedničko jest polazište da je prostor socijalni i/ili kulturni konstrukt“ (Brković 2013: 115). „Bilo da je riječ o kulturalnoj ili humanoj geografiji, o geografiji inspiriranoj marksizmom ili feminizmom, u središtu je zanimanja čovjek u prostoru, ljudska percepcija i doživljaj prostora; postavljaju se pitanja o tome kako prostor uvjetuje ljudsku praksu, ali isto tako kako ljudska bića/društva preoblikuju ili stvaraju okolni svijet. Iz tih različitih sjecišta nastala je nova geografija koja je prepoznala potrebu da disciplina postane integrativna i interdisciplinarna diskurzivna praksa“ (Grgas 2010: 55).

Film je u odnosu na tradicionalne umjetnosti izrazito određen tehnologijom te je možda više nego ikoja druga umjetnost obilježen društvenim kontekstom masovne, popularne umjetnosti 20. stoljeća. Prvu polovicu dvadesetoga stoljeća obilježava brz razvoj kinematografije koja djeluje na masovno širenje zabave i do tada neviđenu ekspanziju popularne kulture. Na taj način film i televizija postaju jedni od glavnih izvora komunikacije. U to vrijeme redateljski izazovi bili su fokusirani na snimanje i slikovit prikaz sadržaja koji će privući ljude, poput putopisnih sadržaja, novih subjekata, scena iz svakodnevnoga života i sl. Zlatno doba Hollywooda obilježava nagli razvoj novih filmskih izražajnih stilova što je ujedno i razlog zbog kojeg je odlazak u kinodvoranu već od 1920-ih, a 1930-ih definitivno postalo jedno od najpopularnijih društvenih aktivnosti u svijetu. Daje se zaključiti kako je film umjetnost koja je istovremeno određena svojim komercijalnim aspektom i činjenicom da je u nizu zemalja obilježena industrijskom proizvodnjom. Prema Peterliću temeljni su aspekti povijesti filma: tehnološki, ekonomski, socijalni i estetički. Stilske su mijene u filmu stoga u sprezi s tehnološkim, ekonomskim i društvenim mijenama. Dokaz tomu je da povijest filma ima veliki povijesni rez 1927. godine (tehnološka mijena) koja je uzrokovala retoričku mijenu iz nijemoga u zvučni film (Peterlić 2008).

Film je vizualna umjetnost pa slijedom toga ima vrlo naglašenu pokaznu snagu (Gilić 2007: 41). Film, promotren sa stajališta putovanja ili mobilnosti ima dvije značajnije uloge, a jedna od njih definira se kroz činjenicu da je film vrlo moćan medijski zapis koji izaziva emocionalne i psihološke vibracije i ujedinjuje dvije vrste kultura: filmsku kulturu i kulturu putovanja. Film se, kao i svi ostali mediji, može analizirati sa stajališta putovanja ili mobilnosti, uzimajući u obzir povijest prometa i razvoj dokoličarskih navika i turizma. Film, baš kao i

putovanje „jest sama zavodljivost“ (Butor 1999: 24). Zavodljivost filma proizlazi iz dvojnosti koja se ogleda u činjenici kako je film najrealističniji medij (prikazuje trodimenzionalni prostor), ali i najveća iluzija. Iako se smatra najrealističnijim medijem (nijemi filma kao „slika svijeta“ i zvučni film kao „prozor u svijet“ jer je u cjelini daleko sličniji izvanjskoj zbilji),[43] film je umjetnost u kojoj uživamo u mraku kino dvorane pa već taj trenutak sadrži elemente oniričkog. Često citirani mit o nastanku filma reproducira priču koju film govori o sebi: kada se ugase svjetla pojavljuje se iluzija koja se čini tako stvarnom da zaboravljamo da gledamo pokretne slike. Kako ističe Laffay, film „ je istinit jedino usled neprimetnog kretanja koje nas bez prestanka odvlači u lažno” (Laffay 1971: 132).

Putovanje i film povezani su na više razina. Film je „poezija prostranstva” (Laffay 1971: 131). Film nam pruža priliku promatranja onoga što ne uspijevamo vidjeti u svakodnevnom življenju, „a to je robovanje prostoru na koje se upravo oslanja naša sloboda” (Laffay 1971: 131). Za razliku od filma gdje „materijalne prepreke ne postoje, udaljenosti ne znače ništa, gdje se zaboravlja na skromne životne potrebe, društvene granice se prelaze bez teškoće, i gdje nitko nije zarobljenik svog tijela ni svoga društvenog položaja (Laffay 1971: 126), u svakodnevnom životu[44] mjesto/prostor ima karakteristiku dvojnosti, a dvojnost mjesta ogleda se u fenomenu pokretljivosti, odnosno nepokretljivosti. „Dok se mjesto prikazuje kao lokacija ukorijenjenoga morala (pored identiteta i autentičnosti) središte značenja i polje brižnosti, pokretljivost se često smatra nečim što stvara nered i što je potajno – nečim moralno upitnim” (Creswell 2008: 176). Taj moralizam vidljiv je u tretmanu svakovrsnih pokretnih ljudi u modernome društvu, nomada svih vrsta čija pokretljivost i mobilnost nije uronjena u tržišni kapital i kolanje profita.[45] Svi su

[43] Zvučni film. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 25.5.2020. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=67589>

[44] Kako ističe H. Hromadžić, nastanak znanstveno-problemskog tropa „svakodnevni život“ u povijesnom smislu neodvojiv je od šireg konteksta fenomena koje podvodimo pod pojmove industrijalizacije, urbanizacije i modernizacije, odnosno od iskustava epohe moderne od 19. stoljeća nadalje te može biti razumljivo da ga se često – i opravdano – dovodi u blisku korelaciju sa spomenutim paradigmama. Razdioba svakodnevice na radno i neradno, a potom i slobodno vrijeme, to jest dokolicu; društveno otuđenje u tvornički mehaniziranom radnom procesu; standardizacija satnog računanja vremena u organizaciji rada i života; repetitivnost života „iz dana u dan, ali i sveopća rutina te s time povezani osjećaji monotonije i dosade; novi tipovi društvenih iskustava u okruženju velegrada; administrativno-birokratsko uređenje društva do kafkijanskih dimenzija apsurda... sve je to bitno odredilo percepciju svakodnevice ranog modernog društva. (Hromadžić 2020: 224)

45 Nomadizam su eugeničari tretirali kao genetski kvar. Darko Polšek u knjizi *Sudbina odabranih. Eugeničko nasljeđe u vrijeme genske tehnologije* (2004.), donosi neke primjere. Charles Davenport u izvješću *o Nomadizmu, ili o impulsu lutanja, s posebnim osvrtom na nasljeđivanje* iz 1915. godine, tvrdio je da je nomadizam vjerojatno recesivna crta koja se nasljeđuje preko spolnoga X ili Y kromosoma. Primjer tretmana nomadizma kao greške u genu proučavanja su eugeničara Davida Starra Jordana te velečasnoga Oscara McCulloch koji su proučavali „pleme“ Ishmael u državi Indiani, rasno miješanu nomadsku skupinu muslimana, Indijanaca i prvih pridošlica u Sjedinjene države, te su došli do zaključaka kako to „pleme" više voli svoj nomadski život od stalnoga zaposlenja

oni prikazivani bez iznimke negativnom aksiologijom, a njihova se pokretljivost smatra „nemoralnom geografijom koja prijeti ružičastu sjaju sjedilačke egzistencije (dom, posao, dokolica)“ (Creswell 2008: 176). Beskućnici, izbjeglice, Romi, trgovački putnici i nomadi bez iznimke se ili simbolički i politički marginaliziraju ili prisiljavaju da se uklope u jasno omeđene i racionalizirane sjedilačke geografije.[46]

Film su pokretne slike, a u temelju kulture putovanja jest mobilnost koja je različita od statičnost. Kulturni geograf Tim Cresswell navodi kako je mobilnost puka činjenica. Mobilnost je i niz ideja mobilnosti onako kako su izvedena u različitim područjima. Kulturne prakse poput književnosti, filma i glazbe stvaraju mjesta, a većina mjesta jesu proizvodi svakidašnjih praksi (Cresswell 2004: 82). Filmski medij uvelike uzima udjela u toj proizvodnji. Reprezentacija „povratno značenjski proizvodi mjesto, nastanjuje ga značenjem koje aktivno sudjeluje u javnoj percepciji i gradi imaginarij mjesta“ (Duda 2012: 35). Možda više nego igdje, ta ideja o proizvodnji i reprezentaciji mjesta najviše dolazi do izražaja upravo u klasičnim holivudskim filmovima koji, proizvodeći iluziju i stvarajući izmišljene svjetove, proizvode mjesta koja su postala dio popularnih kulturnih praksi.

Filmska industrija jedna je od glavnih kreativnih industrija koja ima visoku razinu interakcije s prostorom. Filmska industrija značajno doprinosi ekonomskoj snazi. Globalna filmska industrija u stanju je oblikovati razvoj gradova te doprinosi rastu turističkog sektora stvarajući materijalne i nematerijalne resurse za filmski turizam. Filmski turizam uključuje turistička putovanja poduzeta u svrhu posjeta određenim filmskim i/ili televizijskim lokacijama[47] (Tooke i Baker 1996: 87-94). Film je kulturno polje pa se filmski turizam promatra u niši kulturnog turizma. Iako se nalazi u domeni kulturnih oblika turizma, filmski je turizam isto tako dio specijaliziranih oblika turizma. Kultura izravno utječe na turizam, a turizam sve više utječe na kulturu i tako postaje važan motiv turističkih putovanja. U kontekstu turizma kultura pronalazi smisao kao ukupnost materijala (cjelokupna turistička infrastruktura) i

kojemu se oštro odupire te su zbog tih svojih nomadskih osobina proglašeni degenerativnim ljudima koji predstavljaju prijetnju za blagostanje Amerikanaca (Polšek 2004: 71-75).

[46] Vidi Sibley (1981) i Atkinson (1999)

[47] Primjer je opći rast turizma zbog snimanja serije *Igre prijestolja* (*Game of Thrones*) u Dubrovniku ili na Novom Zelandu zbog *Gospodara prstenova* (*The Lord of the Rings*). Također je mini serija *Černobil* (*Chernobyl*, HBO, 2019) prouzročila pravu turističku invaziju filmskih turista koji spadaju u kategoriju *disaster* turista, a koji hodačaste na lokacije gdje su zabilježene katastrofe velikih razmjera. Zbog snimanja serije na mjestu najveće nuklearne katastrofe, mjesto na kojem se nalazi poznata nuklearka postaje jedno od najpopularnijih turističkih odredišta diljem svijeta.

duhovnih vrijednosti (običaji, životni stilovi, tradicija) koje zajednica osjeća kao svoj jedinstven stil života (Dujmović 2014: 108-109). „Film koji pokreće turizam zaslužuje titulu kulturne baštine jer se poistovjećuje kao dio umjetničkoga izražavanja, kulture i lokalne tradicije, a prije svega kao dio industrijske zabave“ (McKrecher 2002: 84). Iako filmska industrija sama po sebi ne može učiniti grad kreativnim, ona neprocjenjivo doprinosi formiranju kreativnog grada (Durmaz, Platt, Yigitcanlar 2010).

Filmovi imaju značajan utjecaj na turizam, daju prepoznatljivost mjestu te snažno djeluju na gledatelje u smislu da igraju veliku ulogu prilikom odabira turističke destinacije.[48] Slika i filmska projekcija ukomponirane sa zvukom i bojama utječu na čovjekov neurološki sustav i razvijaju želju za putovanjem i posjetom lokacija na kojima su se snimali filmovi. Masovan razvoj filmske industrije utječe na jačanje i razvoj marketinških strategija, čime se usmjerava tržište potrošnje i razvija društvo masovne globalizacije u kojemu zabava i dokolica imaju veliku ulogu. Filmovi čine integralni dio suvremene popularne kulture, što u svakodnevnoj rutini utječe na način razmišljanja, ponašanja, ali i donošenja odluka o putovanju. Putovanje potaknuto filmom proces je koji se događa pod utjecajem filmskih slike koje su „autonomni agenti“ popularne kulture čime se utječe na percipiranje destinacijskoga imidža (Gartner 1993: 197).

[48] Analizom rezultata provedenog istraživanja kojim se nastojalo istražiti povezanost gledanja filmova s ponašanjem posjetitelja prilikom odabira turističke destinacije Čak 87,6 % ispitanika želi otputovati u neku od destinacija viđenih u filmu, od kojih bi najveći broj (12,09 %) željelo posjetiti Novi Zeland, slijedi Japan (11,8 %), SAD (10,6 %), Engleska (9,4 %), Irska (5,9 %), Australija (4,7 %), Italija (4,7 %) i Rusija (4,7 %). Od specifičnih lokacija najviše su spominjani London (5,9 %), New York (3,5 %) te lokacije na kojima su snimani filmovi o Harryju Potteru (3,5 %) (Bagarić, Jelić, Meštrović 2018).

5.1. Pariz – reprezentacija grada ljubavi

Ljudska imaginacija dopušta povezivanje i projiciranje prostora i kulture te fascinaciju okolišem u simboličkim načinima proizvodnje i reprodukcije mjesta. Znakovi, imaginacije i identiteti neprestano se ugrađuju u krajolike. „U krajolik su ugrađeni simboli i značenja zajednički odgovarajućim društvenim skupinama" (Šakaja 2015: 95). Posredstvom medija (časopisi, novine, romani, putopisi, udžbenici, razglednice, plakati, filmovi) krajolik postiže status simboličkog koje migrira u reprezentirano (i idealizirano) područje. „Simbolički su krajolici kompleksan svijet, gdje se imaginarno i zbiljsko isprepleću na mnoštvo načina" (Šakaja 2015: 96). Svakodnevno se upisuju različita značenja u krajolik čemu uvelike doprinose različiti mediji koji oblikuju odredišta i utječu na naša turistička i putnička iskustva (Crang 2008: 68). Realni krajolik vrlo rijetko odgovara svojoj simboličkoj slici. „Stvarnost se 'prilagođava' u svrhu marketinga, promocije, turizma, stvaranja pozitivne slike. Pojam 'simboličkog krajolika' uklopljen je u promišljanje novih važnih pitanja kulturne geografije – onih o pretvorbi kulture u robu, 'autentičnosti' kulturnih oblika i 'izmišljanju baštine', te je aktualan kao nikad prije (Šakaja 2015: 97).

Grad je univerzalni označitelj za kulturu putovanja i turizam koji u sebi sadrži uvijek dvije razine, a to su fascinacija gradom i strah od grada. Prostor grada podrazumijeva javni prostor, odnosno područje ili mjesto koje je otvoreno i dostupno svim građanima, bez obzira na spol, seksualnu orijentaciju, rasu, nacionalnu ili socio-ekonomsku pripadnost i dob. Sibley analizira psihogeografiju u kojoj se javni prostor prikazuje i promatra negativno kao izvor nereda i kontaminacije. Ugroženi drugi koji su u neredu i koji zagađuju u pravilu su siromašni, često rasno tumačeni, bolesni ili beskućnici. Freud je, ističe Sibley, još u svom *Ogledu o neugodnome* (*unheimlich*) predvidio društvenu i psihološku štetu uzrokovanu tim strahom od javnog prostora (Sibley 2008: 208-209). Paradigmatski je primjer grad Pariz koji istovremeno fascinira i zastrašuje, a u akutnim slučajevima čak izaziva i jače psihološke poremećaje. Pariški sindrom, izašao iz kabanice Stendhalova poremećaja koji je opisan kao bolest ljubitelja umjetnosti, je bolest koja se pripisuje razočaranim turistima, uzrokovana spoznajom da je mjesto koje smo posjetili u stvarnosti znatno običnije te ne odgovara grandioznoj ideji o mjestu koja je posredovana njegovom simboličkom slikom. Pariški sindrom je mentalni poremećaj koji

je češći među turistima iz Japana prilikom posjeta francuskim gradovima. Ovaj se pojam pojavio prije tridesetak godina i u praksu ga je uveo japanski psihijatar Hiroaki Otoy.[49]

Grad Pariz je bitna sastavnica priče o nastanku i razvoju kinematografije 28. prosinca 1895. godine braća Lumière održavaju prvu javnu projekciju nekog filma u povijesti. Projekcija je bila održana u podrumskim prostorijama pariškoga salona *Grand Café* (*Le Salon Indien du Grand Café, Boulevard des Capucines* u blizini pariške opere) i obuhvatila je deset kratkih filmova od kojih je svaki trajao pedeset sekundi, od kojih je najpoznatiji *Izlazak radnika iz tvornice Lumiere.*[50] Projekcije braće Lumière označile su početak ere nijemoga filma.[51] Zanimljivo je da je upravo mobilnost i nešto što pripada kulturi putovanja, a to je prometna infrastruktura željeznice, tema prvih filmskih projekcija braće Lumière. Kako navodi Barbara Mennel, rana je povijest filma međutim puno složenija nego što sugerira mit o nastanku filma i ne može se svesti na samo jedan povijesni trenutak, ili čak na samo jedno mjestu, kao što je grad Pariz jer su ljudi do tog trenutka već dugo uživali u projekcijama pokretnih slika na privatnim okupljanjima i javnim događajima kao što su sajmovi, razna mjesta za zabavu i edukaciju, stoga razvoj kinematografije ne prati linearni razvoj (Mennel 2008: 2-3).

Pariz, mjesto često reproduciranog mita o nastanku filma, česta je tema u književnosti[52] i na filmu. Gradsko iskustvo i potrebu za trošenjem grada najbolje utjelovljuje figura *flâneura,*

[49] Oko dvadeset japanskih turista svake godine nakon posjete Francuskoj prisiljeno je posjetiti psihologa ili psihoterapeuta. Njima je dijagnosticiran Pariški sindrom. U svojoj srži, to je slično Stendhal sindromu ili Jeruzalemskom sindromu. Osnova pariškog sindroma su neopravdana očekivanja. Svi turisti zamišljaju Pariz s njegovim mirnim pokrajinskim ulicama, udobnim kafićima, ljubaznim konobarima, kupovinom i romantikom. Međutim, stvarnost rijetko ispunjava očekivanja. Turisti apsolutno nisu spremni na činjenicu da u Francuskoj postoji veliki broj imigranata iz istočnih i afričkih zemalja, a sami Francuzi se ne razlikuju po pristojnosti i delikatnosti. Japanski turisti nisu spremni za razliku u kulturama. Za ponizne ljude Japana, koji prije svega cijene osobni prostor i neuplitanje u tuđi život, opušteno ponašanje mještana je kulturni šok (Pariški sindrom. Pristupljeno 13.1.2020. <https://hr.divineinnerhealth.com/parizhskij-sindrom-jeto.php>)

[50] https://en.wikipedia.org/wiki/Auguste_and_Louis_Lumi%C3%A8re#First_film_screenings

[51] 8. 10. 1896. godine održana je prva filmska projekcija u Zagrebu. Dogodilo se to samo desetak mjeseci nakon prve javne projekcije na svijetu, one braće Lumière u Parizu. Uz poziv građanima na projekciju kinematograf je opisan kao *Edisonov ideal.* Zagrebačka projekcija održana je u dvorani Kola (danas zgrada Akademije dramske umjetnosti). Projekciju su omogućili slikar Rudolf Mosinger i fotograf Lavoslav Breyer. Prikazivali su se upravo kratki filmovi braće Lumière – *Izlazak radnika iz tvornice* i *Ulazak vlaka u stanicu.* Nedugo zatim, film je postao omiljena razonoda gradskog stanovništva, a od 1906. godine gotovo svi veći hrvatski gradovi imali su stalne kinematografe.

[52] U hrvatsku književnost mit Pariza uvodi Matoš, koji u hrvatsku književnost uvodi i figuru *flâneura*. „Predajući se anarhističkoj boemi, neurednom životu i vrevi pariških bulevara i pasaža, Matoš je po uzoru na Baudelairea uveo u hrvatsku književnost figuru dokoličara-promatrača, radoznalog šetača ili flâneura, tipično impresionistički proizvod urbane kulture i estetike ulice“ (Nemec 2008). Matošev mit Pariza srušio je poslije Krleža u noveli *Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlić prebolio Pariz*. Krležina je novela prvi je put objavljena u *Plamenu*

reprezentativna figura modernoga urbanog iskustva. Taj radoznali šetač-dokoličar figura je muškog privilegija i dokolice.[53] Baudelaire je u svojoj poeziji definirao Pariz kao glavni grad modernosti upravo kroz figuru *flâneura*, otuđenoga urbanog protagonista srednje klase koji „traži utočište u gomili, pri čemu se prethodno poznati grad *flâneuru* javlja kao fantazmagorija (Fischer-Nebmaier 2015: 19). Postavlja se pitanje što je sa ženskim hodanjem gradom. Lauren Elkin (2016) u svojoj knjizi *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London* piše o figuri *flâneuse*, jednako radoznale šetačice koja je u potrazi za urbanim iskustvom i koja uživa u dugim šetnjama gradom. Obrise *flâneuse* možemo prepoznati i u Sabrini i Arrianne, glavnim junakinjama Wilderovih romantičnih komedija smještenih u Pariz, reprezentativni turistički grad *par excellence* svih „romantičnih" turista. Reprezentacija Pariza na filmu kao ultimativnog grada ljubavi i umjetničkoga grada odraz je društva koje prilično sustavno i uporno robuje klišejima. Odličan poznavatelj ljudske naravi, Billy je Wilder morao smjestiti radnju pojedinih svojih filmova i u ovaj mitomanijski grad. U nastavku slijedi analiza Wilderovih filmova s filmskom radnjom koja je u cijelosti ili djelomično smještena u Pariz. Romantične komedije *Sabrina* i *Ljubav poslijepodne* Wilderovi su filmovi koji svojom tematikom doprinose uvelike raširenom mitu Pariza, gradu koji je kao rijetko koji drugi grad često opisivan, prikazivan i mitologiziran u popularnoj kulturi.

U Wilderovim romantičnim komedijama vizualne reprezentacije i ikoničke slike Pariza tek su usputno prisutne, a sliku Pariza kao grada ljubavnika, simbola Francuske, grada revolucije i grada snova, ispunjena duhom ljubavi i romantike s ulicama koje odišu šarmantnom, romantičnom i umjetničkom atmosferom, Wilder istovremeno podcrtava i dekonstruira. Ikonička slika Eiffelova tornja pojavljuje se u oba filma više kao kulisa, a ne kao znak za jedan od najprepoznatljivijih svjetskih simbola i najvišu građevinu u Parizu. Naime,

1919. Novela započinje retrospektivnom rečenicom: „Pero Orlić sanjao je o Parizu već u pučkoj školi", a nastavlja se oblikovanjem sadržaja njegovih „snova" u gimnaziji, da bi središnji dio obuhvatio odlazak u grad i „bolesni" doživljaj velegrada koji se pretvara u razočaranje, a u posljednjem dijelu pojavljuje se vizija susreta s „oživljenom" mumijom u Louvreu s kojom Orlić počinje dijalog, da bi se na kraju ta vizija motivirala snom i - odlaskom iz Pariza. Novela završava ironijskom poentom: „Onda je uzeo iz džepa svoj buldog i ispalio svih šest hitaca na Pariz." (Hodorlahomor veliki. Krležijana, mrežno izdanje, 1993. Pristupljeno 13.1.2020. <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=396>)

[53] „Već je figura muškog flâneura proturječna: je li on pojedinac ili dio svjetine, želi li se uklopiti u gomilu ili ostati vidljiv, odupire li se zovu kapitalističke potrošnje ili mu se predaje, uživa li u ljepotama Pariza ili pati zbog bijede koju je prisiljen vidjeti oko sebe? Predstavlja li slobodu i dokolicu ili pak društvenu neuklopljenost i nelagodu?" (Grdešić, Maša, *Žene, gradovi, sloboda*. MUF, 2016. Pristupljeno 17.2.2020. <https://muf.com.hr/2016/09/28/zene-gradovi-sloboda>)

nekoć najviša građevina na svijetu[54] u Wilderovim se kadrovima pojavljuje više kao znak znaka koji posjeduje vrlo malo od svoje veličanstvenosti i impozantnosti. Takvu dekonstruiranu sliku tornja vidimo u filmskoj najavi za *Ljubav poslijepodne* u kadru u kojemu dominira pariška gradska cesta u čijoj se pozadini izdiže nezaobilazna ikonička slika tornja, ali koji djeluje nekako neuvjerljivo, više kao paravan, a ne kao odslika ili preslika realnog.[55] Takav dekorativni prikaz tornja pogotovo dolazi do izražaja u sceni u filmu *Sabrina* u kojoj pratimo glavnu junakinju koja pri dolasku u Pariz upisuje kulinarski tečaj. Dok francuski *chef* nadahnuto i strastveno vodi poduku iz pečenja nabujka (*soufflé*), iza njegovih se leđa kroz okruglasti prozor nazire slika Eifellova tornja koju vidimo kroz gusto tkanje pahulja snijega.

5.1.1. *Sabrina*

Sabrina (*Sabrina*/*Sabrina Fair*, 1954) je romantična, ali crnohumorna priča o dvojici braće, dobrostojećih Davidu i Linusu, koji pokušavaju dobiti naklonost iste djevojke. *Sabrina* označava Wilderov povratak svijetu sofisticirane romantične komedije na tragu Ernsta Lubitscha i Wilderovih ranih dana u Paramountu (Hopp 2003: 86). Wilder, Samuel Taylor i Ernest Lehman preradili su i prilagodili Taylorovu dramu *Sabrina Fair* za snimanje filma (u Ujedinjenom Kraljevstvu naslov filma je *Sabrina Fair*). Film je nominiran za šest Oscara među kojima su i oni za najboljeg redatelja, najbolju glumicu (Audrey Hepburn) i najbolji adaptirani scenarij. Međutim, jedina je dobitnica bila Edith Head i to za najbolju kostimografiju. Sabrina Fairchild (Audrey Hepburn) je mlada kći vozača Thomasa (John Williams) koji radi za bogatu i utjecajnu obitelji Larabee. Sabrina s ocem živi na imanju Larrabeeovih u raskošnoj vili na Long Islandu. Cijeli je život zaljubljena u Davida Larabeeja (William Holden). David je neženja, plejboj i ženskar koji nikada nije primjećivao Sabrinu. Davidov je stariji brat radoholičar Linus (Humprey Bogart). Linus vodi uspješan, ali usamljen život i oženjen je za svoj posao. Nakon prvih mladenačkih razočaranja u neuzvraćenoj ljubavi, Sabrina odlazi u Pariz. Nakon školovanja u kulinarskoj školi u Parizu Sabrina se vraća kući kao veoma atraktivna i profinjena žena s vidljivim utjecaj pariške mode. Sabrina se iz francuske

[54] Sve do 1930. i završetka izgradnje zgrade Chrysler u New Yorku, Eiffelov je toranj držao titulu najviše građevine u cijelom svijetu.

[55] Paić, Žarko: *Dekonstrukcija slike. Od mimezisa, reprezentacija do komunikacije*. https://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vkk_paic.html. Pristupljeno 23.5.2021.

prijestolnice vraća potpuno promijenjena i kao takva brzo počinje privlačiti Davida. Linus to primijeti i boji se da bi Davidovo skoro vjenčanje s veoma bogatom ženom moglo biti ugroženo. Linus želi spriječiti taj spoj smatrajući ga štetnim za obiteljske interese. Ako vjenčanje bude otkazano, propast će i poslovni planovi obitelji Larabee s obitelji Davidove buduće mlade. Zato Linus pokušava Sabrininu pažnju i zanimanje skrenuti na sebe. Međutim, Linus upada u vlastitu zamku te se zaljubljuje u nju. Linus se pretvara da je zaljubljen u Sabrinu što mu se na kraju zaista i dogodi te naglo odbacuje karijeru, novac, status i odlazi s voljenom djevojkom u Pariz. Iako je cijeli život bila zaljubljena u mlađega Davida, Sabrina na kraju bira starijega Linusa. U filmskoj završnici Linus odluči slijediti Sabrinu na putu u Pariz. *Sabrina* je romantična komedija u formi bajke, moderna verzija Pepeljuge, s temom maštanja i ostvarenja snova. Sabrinina opsesija čini je društveno ambicioznom. Očajno i pod svaku cijenu želi ostvariti svoj san što je dovodi u svijet laži, kompromitiranja i manipulacija, a u tom je svijetu prisutno više gorčine no ugode (Simsolo 2011: 41-43). Putovanje u Pariz otrcani je klišej koji Wilder koristi kako bi istaknuo kritiku konformizma, pasivnosti i želje za bogatom udajom. Unatoč klasnim razlikama, Sabrina se želi udati za Davida i umalo joj to uspijeva, ali se umiješa stariji i ozbiljniji Linus. Na kraju Sabrina ipak dobiva što želi, iako u obliku utješne nagrade. Lijepa vozačeva kći postaje dijelom bogataške obitelji Larabee.

U Parizu su najveći umjetnici tražili inspiraciju, a pjesnici i pisci prizivali su Pariz u svojim djelima i stvarali o njemu legende. Pariz, mjesto često reproduciranog mita o ljubavi, umjetnosti pa samim time i nastanka filma, mjesto je i rođenja visoke mode. Naime, Pariz se smatra jednom od najvažnijih prijestolnica mode, a uz prepoznatljive vizualne reprezentacije Pariza, ono što je najviše ikoničko u Wilderovoj *Sabrini* jest Sabrinin *image*[56] koji ona stvara upravo zahvaljujući odlasku u Pariz. Indikativna je za to scena u kojoj Sabrina piše ocu pismo iz pariške sobe u večernjim satima dok s pariških ulica dopiru glasovi uz nezaobilazne francuske šansone. Sabrina će u pismu obznaniti kako je upravo u Parizu naučila kako živjeti. Sabrina kroz modu gradi svoj novi identitet i u obiteljski se dom vraća potpuno promijenjena. Kako navodi Ingrid Loschek, suvremena teoretičarka mode: „Moda je za čovjeka sredstvo identifikacije i socijalizacije, prijepor s okolnim svijetom, simbolička komunikacija, obaveza prestiža, predmet užitka i primijenjena umjetnost." (Loschek 2001:11). Prema njemačkom

[56] Moda je često „redukcionistički svedena samo na materijalnost odjeće što doprinosi trivijalizaciji mode koja se, unatoč tome (i upravo zbog toga često ispod radara) rasprostire od područja fenomena preko društvene forme, spektakla i same slike ('image')" (Martinis 2017: 30).

filozofu i sociologu Georgu Simmelu moda je oponašanje danog uzorka, udovoljava potrebi za društvenim osloncem, ona vodi pojedinca na put kojim svi idu, pruža općenitost koja ponašanje svakog pojedinca čini pukim primjerom. No moda jednako tako zadovoljava i potrebu za razlikovanjem, tendenciju prema diferencijaciji, promjeni, izdvajanju. Individualizam, prilagodba onomu što osobno pristaje, istovremeno se strogo pridržava jednog vrlo širokog okvira općeg stila, aktualne mode, tako da pojedinačna pojava nikada ne ispada iz općenitoga, ali se iz njega uvijek izdvaja (Simmel 2001: 223–248).

Kako je rekao sociolog Ervin Goffman konstitucija vlastitog identiteta odvija se kroz kreiranje slike o sebi, u kojoj moda kao slika (*image*) - imidž ima važnu ulogu.[57] Iz naivne mlade djevojke Sabrina se u Parizu pretvara u zrelu mladu ženu koja zna što želi, a kada se promijenjena vraća kući, napokon je svi počinju doživljavati ozbiljno zahvaljujući upravo njezinu novom izgledu. Simmel govori kako „vjerojatno za svakog pojedinca postoji određen kvantitativan odnos između nagona za individualizacijom i nagona za uranjanjem u kolektivitet, tako da jedan od tih nagona, ako mu je onemogućeno da se iživi na nekom određenom području života, traži drugo na kojemu sada ispunjava mjeru koja mu je potrebna. Tako se čini kao da je moda takoreći ventil iz kojega izbija potreba žena za nekom mjerom isticanja i indivudualnog izdvajanja kada im je njezino zadovoljenje na drugim područjima više uskraćeno“ (Simmel 2001: 203).[58] Sabrinu prije odlaska u Pariz nitko nije doživljavao ozbiljno, a u kući Larabeejevih percipirana je jedino kao vozačeva kći. Čak i dolaskom u Pariz Sabrini ništa ne polazi za rukom pa će na tečaju kuhanja biti uvjerljivo lošija od drugih polaznika. Tek potpunom promjenom stila i stvaranjem potpuno drukčijeg imidža zahvaljujući modi i utjecajima iz Pariza, Sabrina se u kuću na Long Islandu vraća potpuno promijenjena. Zanimiljiva je paralela s privatnim životom glumice Audrey Hepburn koja, između ostalog, postaje modnom ikonom upravo zahvaljujući *looku* iz *Sabrine*. Naime, francuski dizajner Hubert de Givenchy dizajnirao je za Audrey tri kostima za film. Odnos Hepburn i Givenchyja iz temelja je promijenio odnos filma i mode, a za crnu koktel haljinu koju nosi Audrey Hepburn u *Sabrini* uvriježio se naziva *Sabrina dress.*

[57] Vidi Goffman (1956).

[58] Tamo gdje je ženama bila uskraćena sloboda osobnog kretanja i razvoja Simmel primjećuje ekstravagantniji pristup modi u odijevanju. U razdobljima i na područjima gdje su žene imale puno mogućnosti za obrazovanje i aktivnosti u vanjskom svijetu, kao na primjer žene renasanse u Italiji, odatle nema podataka o nekim posebnim ekstravagancijama u ženskoj modi (Simmel 2001: 204)



Slika 7. Audrey Hepburn. Scena iz filma *Sabrina*.

5.1.2. *Ljubav poslijepodne*

Osim reprezentacije Pariza kao prijestolnice mode u Sabrini, u drugoj Wilderovoj „pariškoj romantičnoj komediji“ dekonstruira se pariški mit o ljubavnicima. Već u najavi za film Wilder umeće često reproducirani mit o pariškim ljubavnicima kao najboljim ljubavnicima na svijetu. Na sredini ceste u pozadini se izdiže nezaobilazna ikonička slika Eiffelova toranj koju Wilder namjerno prikazuje plošno, uz ispisana parolu *In Paris everybody does it* praćeno kadrovim u kojima se Pariz prikazuje kao mitsko mjesto gdje apsolutno svi, mesar, pekar, psi pa čak i grobar, redovito zadovoljavaju svoje romantične i tjelesne potrebe. *Ljubav poslijepodne* (*Love in the Afternoon,* 1957) romantična je komedija temeljena na ljubavnoj romansi između mlade žene i starijega muškarca. Film je 1958. godine nominiran za Zlatni globus u kategorijama najboljeg filma, glumice (Audrey Hepburn) i glumca (Maurice Chevalier). Komedija Billyja Wildera adaptacija je romana *Ariane, jeune fille russe* francuskog pisca Claudea Aneta. Ovaj je film označio i Wildeovu prvu suradnju sa I.A.L. Diamondom, a ta suradnja potrajat će do 1981. godine i kraja Wilderove karijere. Film podsjeća na radove Wilderova mentora Ernsta Lubitscha. „Ljubav poslijepodne jedna je od posljednjih klasičnih sofisticiranih romantičnih komedija ambijentiranih u Europu, još jedna Wilderova posveta Lubitschu, a u tom se smislu Cooper kao ostarjeli plejboj u nedoumici (između ljubavi i nastavka dotadašnjeg života) referira upravo na vlastite uloge u Lubitschevim komedijama 1930-ih” (Kragić 2017: 58).[59]

Djevojka Ariane (Audrey Hepburn) kći je pariškog privatnog detektiva Claudea Chavassea (Maurice Chevalier) čija je specijalnost istraživanje i razotkrivanje preljuba. Ariane je studentica violončela na konzervatoriju, a vodi prilično ujednačen i neuzbudljiv život. Svakodnevno sluša detektivske priče i iz njih saznaje o ljubavnim životima ljudi koje njezin otac istražuje. Posebno je oduševljena detaljima i pričama o zavodniku Franku Flannaganu (Gary Cooper). Frank je veliki zavodnik, ostarjeli američki plejboj koji ljubuje s otmjenom Madame X, suprugom Chavasseova klijenta Gospodina X. Kada slučajno čuje telefonski razgovor svog oca, koji klijentu Gospodinu X kaže da će se njegova supruga i Flannagan susresti u hotelu Ritz te da Gospodin X namjerava u hotelu ustrijeliti Flannagana, djevojka odluči osobno upozoriti plejboja na nevolju koja mu se sprema. Susret nje i Flannagana je

[59] Kako ističe Kragić, riječ je o filmovima *Nacrt za život* (*Design for Living*, 1933) i *Osma žena Modrobradog* (*Bluebard's Eight Wife*, 1938), kojima se može dodati i *Čežnja* (*Desire*, 1936) Franza Borzagea, koju je Lubitsch producirao (Kragić 2017: 58).

fatalan i označava početak ljubavne veze koja je obilježena igranjem uloga. Ariane govori Franku detalje koje je zapamtila iz očevih priča, želeći se zavodniku prikazati seksualno iskusnom, a to čini tako da gradi sliku o sebi kao djevojci misteriozne prošlosti. Flannagan ubrzo postaje ljubomoran, tim više što ga Ariane uvjerava da ima čak devetnaest ljubavnika. Sve to Franka navodi da otkrije pravi identitet misteriozne djevojke. Frank unajmi i zatraži uslugu od Arianina oca koji također igra ulogu kada shvati o kome je riječ. Kasnije dolazi u Flannaganovu hotelsku sobu i predstavlja se kao Arianini otac te ga moli da je pusti nakon čega Flannagan pakira kovčege u želji da napusti grad. Kada dolazi Ariana, nastavlja se igra zavaravanja koja će potrajati do posljednje scene u kojoj vidimo ljubavnike na rastanku na željezničkoj stanici, a igranje uloga nastavlja se do trenutka kada Ariane više ne može pratiti ritam ubrzavajućeg vlaka te je Flannagan povlači za sobom u kupe.

U filmu Wilder koristi sva romantična opća mjesta. Osim toga što Wilder radnju ove romantične komedije znakovito smješta u Pariz, u filmu pratimo niz romantiziranih scena u kojima ljubavnici odlaze u prirodu na piknik uz jezero, svira im orkestar, a rastanak se odvija na peronu željezničkoga kolodvora. Bez obzira na opća mjesta, sam je ljubavnički odnos zasnovan na igrama zavaravanja i obmanama pa na taj način Wilder zapravo ruši pariški mit. Kako navodi Simsolo, Wilderov je film gorko-slatka varijacija s temom opsesija i žudnja gdje su na kraju svi zarobljeni u svojim žudnjama, i beskičmeni zavodnik i nevina lažljivica, a njihovi su snovi prikazani kao dnevna noćna mora. *Pariz je često pustinja za srce*, stoji u eseju *Ljeto* Alberta Camusa.[60] Kako navodi Simsolo, unatoč komičnim elementima ovaj bi se film zapravo prije mogao opisati kao tragedija (Simsolo 2011: 52). U završnici filma, u posljednjoj sceni na stanici koja tek na prvi pogled djeluje kao klasični, sladunjavi *happy end*, odnos dvoje ljubavnika zapravo se otkriva kao rezultat igre zavaravanja.

Za razliku od Sabrine koja konstruira vlastiti identitet preko mode, lik Arianne koji igra Audrey Hepburn u *Ljubav poslijepodne* stvara svoj *image* preko priča koje preuzima od svoga oca detektiva, a to su priče o iskusnim ljubavnicima. Preko tih priča Arianne se starijem i iskusnijem ljubanvniku prikazuje jednako zrelom i iskusnom, iako zapravo nema nikakvog ljubavnog iskustva. Prema Laffayevu tumačenju film je „mehanizacija 'romantičnog'" (Laffay 1971: 126). A romantično u Wildrovu filmu jest ljubavni odnos između mlade djevojke i

[60] Vidi Camus, Albert (2005) *Ljeto*. Zagreb: Naklada Ceres

starijeg muškarca koji je igra zavaravanja gdje je Pariz prikazan kao neuvjeljiva kulisa ove predstave temeljene na obmani za koju svi od samog početka znaju kako će završiti.

Motiv obmane i igranje uloga glavni su provodni motivi čitavog Wilderova scenarističkog i filmskog stvaralaštva. Nošenjem socijalnih maski najintenzivnije se bavio američki sociolog Ervin Goffman koji istražuje interakcije individualnog i kolektivnog te načine kako se predstavljamo u svakodnevnom životu.[61] Individualno se formira kroz performativnu i interakciju s auditorijem upravo kroz „igranje uloga." Goffman koristi metaforu o svakodnevnom životu kao kazališnoj pozornici na kojoj kao pojedinci „igramo društvene uloge" i „ritualno i ceremonijalno" kreiramo određene tipove socijalnih interakcija. U tim interakcijama postoji „prednji i stražnji planu u našem svakodnevno životnom prezentiranja sebstva". Pritom je „prednji plan" upravo pozornica svakodnevnog života na kojoj „igramo uloge", a da toga nismo nužno ni svjesni, to jest kreiramo različite tipove društvenih interakcija (gradimo saveze, prijateljske odnose ili poslovne koalicije, ulazimo u konflikte, antagonizme i sukobe...), dok je „stražnji plan" rezerviran za intimnu, osobnu stranu naših života (Goffman 1956). Wilder je u svim svojim filmovima pokazao kako je majstor prerušavanja, odnosno maskerade. Maskerada je termin psihoanalitičarke Joan Riviere (1929) koji dolazi u filmologiju preko Mary Ann Douane 1982. u članku *Film and Masquerade,* a poslije iz njega proizlazi teorija rodne izvedbe Judith Butler. Prerušavanje, odnosno maskeradu, u Wilderovim filmovima često prepoznajemo i kao izvedbu rodnog identiteta, a napose je to vidljivo u filmu *Neki to vole vruće* gdje doslovce imamo izvedbu roda, tj. transrodno maskiranje uz estetiku čiji utjecaj bez sumnje potječe iz Wilderovih berlinskih dana i kabareta iz doba Weimarske Republike. Igranje društvenih uloga i maskerada u Wilderovim filmovima ima dvojaku konotaciju, a koja je najčešće definiranu i filmskim žanrom. Maskerada s jedne strane fungira kao afirmativno i transgresivno načelo uslijed čega junaci upravo kroz prekoračenje norme dolaze do boljih verzija sebe. S druge strane, iza negativno konotirane maskerade naziru se ružni aspekti života, ironija i cinizam, gdje do izražaja dolaze ekspresionistički utjecaji te utjecaji stilske struje *Neue Sachlichkeit* (nova predmetnost, nova stvarnost, nova objektivnost). Prije dolaska u Hollywood Wilder boravi najprije u Beču, a zatim u Berlinu u razdoblju kada je grad centar moderne umjetnosti i kozmopolitizma. Tokom Wilderova boravka i rada u Berlinu gdje se preselio 1926. godine veliki je utjecaj ekspresionizma i stilskog umjetničkog

[61] Goffmanova poznata „dramaturška analiza" svakodnevnog života razrađena je u knjizi *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu* (*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959.).

pravca *Neue Sachlichkeit*, smjera koji je u njemačkoj likovnoj umjetnosti označio stil koji naglašenije od realizma prikazuje ružne i mračne aspekte života. U njemačkom slikarstvu 1920-ih i 1930-ih predstavnici nove stvarnosti su slikari Otto Dix, Georg Grosz, Georg Scholz, Rudolph Schlichter i Max Beckmann, autori grubih društvenokritičkih, satiričnih i fantazmagoričnih kompozicija koje otkrivaju farsične i groteskne aspekte ljudske prirode.[62] Radovi prikazuju ružnoću i poroke, a zrače atmosferom crnoga humora, pesimizmom i kriticizmom usmjerenih prema buržoaziji i mediokritetskom mentalitetu. Kako ističe Simsolo, zalazak ovog likovnog pokreta je oko 1930-ih godina, ali Wilder u svojim filmovima zadržava tragove ovih utjecaja čije smo odbljeske često imali prilike vidjeti u njegovim holivudskim dramama i komedijama (Simsolo 2011: 8).

5.2. Grad i „ulični film“ Weimarske Republike: Berlin

Pariz nije bio jedini važan grad za razvoj filma na prijelazu stoljeća. Umjetnička i tehnološka razmjena odvijala se i između Londona, Berlina, Moskve i New Yorka, i svi su hranili rani razvoj filma. Pitanje je zbog čega upravo prostor grada postaje centralna preokupacija filmskih redatelja, pogotovo onih čija se djela ubrajaju u struju tzv. gradskog filma. Gradski filmovi produkt su modernosti, a stvorili su urbanost kao moderni prostor. Tijekom 1920-ih u Europi takav moderni grad *par excellence* postaje Berlin. Nakon Prvog svjetskog rata Berlin je u Njemačkoj i Europi igrao središnju ulogu kao mjesto modernosti i kozmopolitizma, mjesto gdje je cvjetala modernistička umjetnost. Berlin je sa svojom topografijom koju su činili brojni kafići, barovi, novine i magazini bio mjesto društvenih susreta i kulturnoga umrežavanja. I Wilder je svojim dolaskom isprva radio kao reporter crne kronike u najvećem gradskom tabloidu Berlina, gdje od 1929. započinju i njegovi prvi scenaristički angažmani. Berlin kao ekonomska i kulturna metropola bio je od središnje važnosti za razvoj filma te je od svoga začetka njemački film „zaokupljen gradom kao mjestom avanture i modernosti“ (Kaes 1996: 65).

Rani filmski prikaz gradova 1920-ih rezultat je sve veće fascinacije gradskim motivima urbanih metropola, kretanjem i razvojem, a ne smije se zaboraviti činjenica da je kamera mogla

[62] Nova stvarnost. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 20. 2. 2022. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=44244>.

zabilježiti vizualne dokaze o gradu. Filmska produkcija iz 1920-ih funkcionirala je u dvostrukoj ulozi, kao „proizvod urbane suvremenosti" i kao „proizvođač urbane kulture" (Weihsmann 1997: 10). Igrani i eksperimentalni filmovi s dokumentarnim i kolporterskim stilom reproduciraju različite urbane motive i bilježe specifične gradske lokacije i gradsku svakodnevicu. Prvi svjetski rat imao je izravni utjecaj na razvoj njemačke kinematografije kada su se sagradili prvi filmski studiji. Grad Berlin kao reprezentativni urbani i moderni grad bio je tema nekolicine gradskih filmova i mjesto produkcije s nekoliko studija na periferiji – uključujući čuvenu Ufu (Universum Film) u obližnjem Neubabelsbergu – i kina u kojima su se odvijale važne filmske premijere i projekcije (Mennel 2008: 21). Tijekom rata zabranjen je uvoz stranih filmova, a Nijemci su u svrhu političke propagande osnovali svoje filmsko poduzeće i produkcijsku kuću koja je u poratnom razdoblju preuzela primat u kinematografiji Weimarske Republike. Njemačka kinematografija 1920-ih godina smatra se jednim od „zlatnih doba" svjetske kinematografije. Ubrzo Nijemci postaju vodeći u filmskoj industriji zajedno s Hollywoodom, a najveći izvozni proizvod postaje ekspresionistički film, s pretečama žanrovima horora i filma strave te znanstveno-fantastičnoga filma. *Kabinet doktora Caligarija* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) i *Nosferatu* (1922) postavili su tako temelje horor žanra, dok je *Metropolis* (1927) definirao neke od ključnih smjernica znanstveno-fantastičnog filma. Razdoblje je to koje je povjesničar filma Siegfrid Kracauer označio kao razdoblje „od Caligarija do Hitlera," a to je vrijeme dominacije, odnosno utjecaja struje filmskoga ekspresionizma. Razdoblje je označilo stilski pluralizam njemačkoga filma koji se potiskuje dolaskom nacista na vlast, čemu doprinosi i odlazak u emigraciju većine umjetnika. Ovoj grupaciji filmskih emigranata koji iz Europe dolaze u Hollywood pripada i Wilder, dok njegov duhovni mentor, Ernst Lubitsch, figurira kao jedno od glavnih imena ove grupacije.[63] Zbog dominantnih europskih utjecaja na holivudski klasični stil koje su austro-ugarski te njemački filmski emigranti izvršili na američku kinematografiju pokreću se procesi interkulturalne i transnacionalne razmjene.[64] Klasični Hollywoodu označava tako razdoblje rane transnacionalnosti kada i započinje proces stvaranja svojevrsnog svjetskog globalnog filmskog jezika, odnosno klasičnog stila.

[63] Vidi Gemünden, Gerd (2014) *Continental Strangers German Exile Cinema*, 1933-1951, Columbia University Press

[64] Transnacionalnost je koncept koji se odnosi na niz teorija koje propituju učinke globalizacije na kulturne i ekonomske aspekte filma i u čijem se temelju nazire ideja prelaženja i nadilaženja granica globalnoga spram lokalnoga, stilske pripadnosti te nacionalnih kinematografija koje su sve više transnacionalne u smislu implementacije narativnih i estetskih strategije s obzirom na više od jedne nacionalne ili kulturne tradicije.

U razdoblju Weimarske Republike ekspresionizam postaje njemački izvozni proizvod, a mnogi ekspresionističku struju smatraju istovjetnom čitavom razdoblju te se poistovjećuje sa cjelokupnom proizvodnjom u ovom periodu. Kako ističe Kragić, takvo je stajalište uvelike opravdano jer i ostale struje razdoblja poput *kammerespielfilma* i uličnog filma, onkraj samog čistog ekspresionizma variraju temeljnu ekspresionističku zaokupljenost dušom koja luta od tiranije do kaosa.[65] Elsaesser ističe kako će se u njemačkim ekspresionističkim filmovima iščitava, osim traumatiziranosti njemačke nacije Prvim svjetskim ratom i nagovještaj Drugog svjetskog rata. *Nosferatu* (1922) Friedricha Wilhelma Murnaua, *Kabinet doktora Caligarija* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) u režiji Roberta Wienea, *Golem, kako je došao na svijet* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920) u režiji Paula Wegenera i Carla Boesea, vidi kao zle slutnje nadolazećeg totalitarizma (Elsaesser 2000: 32). Filmovi F. Langa, F. W. Murnaua i G. W. Pabsta pokazuju da su filmska i politička povijest toga vremena isprepletene.

Kao podvrsta gradskog filma, odnosno gradskih simfonija, razvio se ulični film (njem. *Strassenfilme*). Ulični je film proizvod Weimarske Republike i označava filmsku produkciju avangardnih filmova sredine 1920-ih godina. Weimarska Republika uobičajeni je naziv za njemačku državu nastalu nakon Prvog svjetskog rata i neslužbeno označuje razdoblje Njemačke u razdoblju od donošenja novoga njemačkoga ustava u Weimaru (1919) do imenovanja Adolfa Hitlera državnim kancelarom (1933). U vrijeme Weimarske Republike Berlin postaje centrom intelektualne i kulturne moći. Razdoblje je sinonim za velike seksualne slobode, divlji kapitalizam i hedonizam u kojemu cvjetaju prostitucija, kriminal i pornografija. Odlični uvjeti stvoreni su za sve vrste umjetničkih eksperimenata, a napose je razdoblje označilo razvoj suvremene umjetnosti i njemačke kinematografije koja je u to vrijeme označila zlatno doba njemačkoga filma. Kako ističe Peterlić, iako njemačka kinematografija u svojim počecima zaostaje za francuskom, švedskom, danskom kinematografijom, a napose za SAD-om, to se mijenja te njemačka kinematografija postaje konkurentna Hollywoodu (Peterlić 2002: 117).

U uličnom filmu Weimarske republike po prvi se put u njemačkom filmu javljaju izrazito suvremeni motivi i teme vezani uz psihologiju pojedinca (neuroze, psihoze, podvojene ličnosti). Bitno obilježje uličnog filma jesu sumorne teme, trauma i pesimizam. Prostori u filmu su hoteli, burze, bordeli, kabareti, zgrade, ulice i stubišta velegrada. Radnja uličnoga filma organizirana je oko ulice kao prostora nasumičnih susreta, nasilnih zločina, urbanog nadzora,

[65] Vidi Kragić, Bruno, *Zlatno doba njemačkog filma*, Pristupljeno 25.3.2020. <http://kinotuskanac.hr/article/zlatno-doba-njemackog-filma>

dvosmislenog morala i seksualnosti, a prostori su to javne sfere modernoga urbanizma. Na fascinaciju ulicom odrazile su se tehnološke promjene koje su omogućile novu i drugačiju vrstu života na ulici u gradu nego što je prije postojao (Mennel 2008: 21). Utjecaj industrijalizacije i masovna proizvodnja utjecali su na stvaranje vizije grada kao mjesta otuđenja. S gotovo simultanim nastankom filmske umjetnosti i onoga što se danas naziva modernim gradom, fenomen je prenesen kroz mogućnost kadriranja i montaže na film. O gradu kao mjestu masovne proizvodnje, moderniteta i industrijalizacije koji svojom pojavom kod pojedinca izaziva osjećaj rascijepljenosti, decentralizacije i prividne besciljnosti, prvi je pisao njemački filozof, esejist i teoretičar kulture Walter Benjamin (1892.-1940.) koji je prepoznao film kao medij masovne, tj. kolektivne konzumacije (Benjamin 1936: 129-132). Benjamin je, baš kao i Wilder, iz Berlina morao izbjeći uoči dolaska nacista na vlast te do smrti djeluje u emigraciji. Dolaskom u Hollywood Wilder postaje jedan od najistaknutijih redatelja klasičnog američkog fabularnoga filma, međutim u svojim je filmovima favorizirao elemente, znakove i modele europske kulture što pokazuje i često smještanje radnje u Pariz ili Berlin.

Ulica (*Die Strasse*, 1923) Karla Grunea, *Posljednji čovjek* (*Der letzte Mann*, 1924) Friedricha Wilhelma Murnau, *Ulica bez radosti* (*Die freudlose Gasse*, 1925) G. W. Pabstsa, *Metropolis* (1927) i *M* (1931) Fritza Langa, *Berlin: simfonija velgrada* (*Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) Waltera Ruttmanna, *Ljudi nedjeljom* (*Menschen am Sonntag*, 1929) Roberta i Curta Siodmaka, Edgara G. Ulmera i Billyja Wilder, *Asfalt* (*Asphalt*, 1929) Joea Maya – svi su ti filmovi nastali unutar jednoga desetljeća, najčešće u Berlinu, a tematiziraju urbanost, s posebnim naglaskom na opasnosti koja je inherentna životu u urbanom velegradu, ali i na zadovoljstvo koje proizlazi iz suvremenoga gradskog života: zločin, anonimnost, labavljenje morala, nezaposlenost i klasna borba s jedne strane, i pokret, brzina, zabava i oslobođena erotika s druge strane. Pojedinim filmovima u fokusu je nerijetko socijalna problematika, poput klasnih sukoba koji se percipiraju kao presudno definirajući faktori urbane metropole u ranom 20. stoljeću, a to je u filmu izraženo prostorno, kao u Langovom *Metropolisu*, gdje je vertikalni, futuristički grad segmentiran u gornji svijet grada vlasnik tvornice i niži svijet radnika, prikazujući distopijsku viziju urbane modernosti. Iskustvo modernoga metropolisa zauvijek je promijenilo vizualnu percepciju te otvorilo put razvoju novim narativnim oblicima i mogućnostima za estetsku reprezentaciju i doživljaj urbane modernosti (Mennel 2008: 21-46).

U Berlin je smještena i radnja dviju Wilderovih komedija. Riječ je o crno-bijelom filmu *Međunarodna afera* (*A Foreign Affair*, 1948) u kojoj oficir američke vojske u okupiranom

Berlinu poslije Drugog svjetskog rata istovremeno započinje aferu s kabaretskom pjevačicom i zabavljačicom povezanom s bivšim nacističkim režimom te kongreskinjom iz Iowe koja u Berlin dolazi povodom istrage koja se provodi nad američkim vojnicima sa sumnjom u koruptivne i nemoralne aktivnosti među američkim vojnim trupama. Berlinu se Wilder vraća u svojoj hladnoratovskoj satiri *Jedan, dva, tri* (*One, Two, Three*, 1961), a koja će biti analizirana u kasnijim poglavljima.

5.2.1. *Međunarodna afera*

Razaranja uzrokovana Drugim svjetskim ratom ostavila su dubok trag u psihi građana koji pripadaju i zemljama Sile Osovine i zemljama Saveznicima. Osobni i profesionalni život Billya Wildera bio je duboko isprepleten tim globalnim sukobom. Ne samo što je redateljevo podrijetlo vezano uz regiju koja je najteže pogođene europskim ratnim događanjima, već i iz razloga što je Wilderovo podrijetlo austrijskoga Židova značilo da je mnoge članove njegove neposredne obitelji snašla sudbina Hitlerovih koncentracijskih logora. Wilderova majka, baka i očuh skončali su svoje živote u koncentracijskom logoru u Auschwitzu. Na temelju ovoga iskustva, Wilder snima kratki dokumentarni film *Death Mills* (1945) u kojemu iznosi detalje nacističkih zločina, ali to iskustvo ostavlja utjecaj i na njegov scenaristički i redateljski rad.

U Wilderovoj komediji *Međunarodna afera* (*A Foreign Affair*, 1948) radnja se odvija u poslijeratnom Berlinu, a priča je zasnovana na ljubavnom trokutu u koji su uključeni američki vojnik, kongreskinja iz Iowe i njemačka kabaretska pjevačica. Radnja započinje prikazom dolaska američke kongresne delegacije u Berlin u svrhu posjeta američkih trupa koje su tamo stacionirane i sa ciljem provođenja istrage sa sumnjom u korupciju i nemoral među američkim vojnim snagama. Kongresni odbor Sjedinjenih Američkih Država u Berlin stiže 1947. godine nakon Drugog svjetskog rata. U kongresnom odboru nalazi se i privlačna žena Phoebe Frost iz Iowe (Jean Arthur) u koju se oficir zaljubi. Do Phoebe dolaze glasine da kabaretsku pjevačicu Eriku von Schlütow (Marlene Dietrich), za koju se sumnja da je bivša ljubavnica Hermanna Göringa ili Josepha Goebbelsa, štiti neidentificirani američki časnik. Phoebe imenuje kapetana Johna Pringlea (John Lund), također iz Iowe, pomoćnikom u istrazi, nesvjesna da je upravo on Erikin trenutni ljubavnik. Nakon što u video dokumentaciji snimljenoj tijekom rata zapazi Eriku u društvu Hitlera, Phoebe traži od Johna da je odvede u stožer vojske kako bi došla do službena

Erikina dosjea. Kako bi je odvratio od te ideje, John se udvara Phoebe koja se u početku odupire romantičnom odnosu, ali na kraju podlegne njegovu zavođenju.

Pukovnik Rufus J. Plummer (Millard Mitchell) ukazuje Johnu da je svjestan njegove veze s Erikom, ali odobrava nastavak njihove afere kako bi ih Erika dovela do njezina bivšega ljubavnika, nekadašnjega Gestapova agenta, Hansa Otta Birgela (Peter von Zerneck), za kojega se vjeruje da se skriva u američkoj okupacijskoj zoni. U međuvremenu, Erika i Phoebe uhićene su tijekom racije namijenjene hvatanju Nijemaca bez odgovarajućih identifikacijskih dokumenata u noćnom klubu Lorelei u kojem Erika nastupa. U policijskoj postaji Erika tvrdi da je Phoebe njezina rođakinja nakon čega ih puštaju na slobodu. Phoebe, zahvalna na Erikinom zauzimanju za nju, odlazi s njom u svoj stan, gdje Erika priznaje da je John njezin ljubavnik prije nego što John dolazi do Erikina stana. Ponižena tim saznanjem, Phoebe odlazi. Pukovnik Plummer pokušava pomiriti Phoebe i Johna. John je u noćnom klubu Lorelei na meti ljubomornoga i naoružanog Birgela, ali Birgela ubijaju američki vojnici. Erika je uhićena i osuđena na izdržavanje kazne u radnom logoru, a Phoebe i John ponovno su ujedinjeni.

Snimanja filma usred ruševina poratnoga Berlina redateljski je postupak koji unosi osjećaj gorke stvarnosti u ovu romantičnu komediju iz poslijeratnoga razdoblja. Film odražava kolektivni gubitak nevinosti za vrijeme Drugoga svjetskog rata, a o psihološkom stanju pojedinca toga vremena svjedoči i jedna anegdota koja je pogotovo pogodila Wildera, o ženi koja je bila zahvalna na povratku plinske usluge u grad, ali ne zbog zadovoljstva što će napokon imati na čemu kuhati, nego zato što je napokon mogla počiniti samoubojstvo. Wilder je zbog filma otputovao u Europu, ali je bio toliko emocionalno pogođen otkrićem nacističkih koncentracijskih logora, siromaštvom i ratnim razaranjima, stoga čini odmak te u tom periodu najprije snima laganu komediju, romantični mjuzikl *Carski valcer* (*The Emperor Waltz*, 1948). Wilder je film žanrovski zadržao u vodama komedije, ali ga je također učinio ciničnim i oporim. Time je po prvi put od sebe odbio kritiku, koja je držala neprimjerenim humoristički pristup posljedicama rata. *Međunarodna afera* film je koji je originalno trebao biti projekt po narudžbi američke vlade posvećen životu američkih vojnika stacioniranih u poratnoj Europi. Wilderu je obećana financijska pomoć vlade ako film bude projekcija slike o Njemačkoj pod okupacijom Saveznika. Međutim, Wilder proširuje svoje istraživačko iskustvo u razgovoru s građanima Berlina koji jedva preživljavaju u ostacima ostataka razorenoga grada i pokušavaju pokupiti mrvice života kakvoga su živjeli prije rata.

Sniman u ruševinama Berlina, film je autentično svjedočanstvo poslijerarnoga berlinskog *geniusa loci*. Film je sniman na autentičnim lokacijama, uz pomoć Ericha Pommera, kome su američke vlasti povjerile dužnost obnove predratne filmske industrije, a veliki dio je napravljen i u sovjetskom dijelu Berlina. U uvodnim scenama filma pratimo dolazak američkih delagata u Berlin. Netom nakon njihova dolaska pukovnik Plummer kongresni odbor vodi u „turističko" razgledavanje grada. U otvorenoj limuzini voze se gradom i prolaze najbitnijim berlinškim punktovima kao što su Brandenburška vrata, Reichstag, Unter den Linden, Pariški trg i Tiergarten, središnja berlinška četvrt poznata po velikom istoimenom parku u kojem se nalazi berlinski zoološki vrt, Stup pobjede s krilatim kipom i živahni restoran *Café am Neuen See* koji se nalazi uz jezero. Prilikom razgledavanja grada, odnosno njegovih ostataka, „pukovnik objašnjava posjetiteljima - i gledateljima - ono što vide, kombinirajući kratke činjenične podatke s vlastitim ironičnim komentarima o ruševinama" (Gemünden 2008: 54).

Kabaretska pjevačica Erika von Schlütow simbol je grada Berlina kakav je nekad bio, mjesto oslobođene seksualnosti i putenosti. Iako živi u stanu ruševne zgrade, Erika ne pristaje na život u kojemu se sve urušava, nego živi životom glamurozne pjevačice noćnoga kluba. Erika zna kako preživjeti u gradu u kojemu vladaju glad i neimaština. Kako ističe Gemünden, ona ne pristaje biti žrtva, a svoj oportunizam brani ukazujući na moralnu pokvarenost onih koji je osuđuju. Uvođenjem delegacije američkoga kongresa, težište se premješta sa procjenjivanja stanja njemačke svijesti oko 1946. godine do američkih stavova o Njemačkoj, dok se u konačnici više propituje američko licemjerje no njemačko naslijeđe nacizma (Gemünden 2008: 60).

U *Međunarodnoj aferi* Wilder se bavi ratnom prošlosti, a ovaj film dijelom je njegove trilogije o duhovima („the ghost trilogy") (Simsolo 2007: 29).[66] Film prikazuje duhove nacizma koji iskrsavaju u razrušenoj Njemačkoj nakon Drugog svjetskog rata. *Međunarodna afera* je jedan od nekoliko propagandnih filmova koji su se snimali u poslijeratno vrijeme koji su prikazivali okupaciju poražene Njemačke američkim trupama. Filmovi su snimani u svrhu promocije čiji je cilj bio stvaranje pozitivne slike o američkoj vojsci na njemačkom terenu. Međutim, Wilder se u svom filmu nije držao toga konsenzusa o stvaranju idealizirane slike o američkoj vojsci. Kako ističe Simsolo, Wilder preokreće koncept u zajedljivu satiru tako što

[66] Pod pojmom „the ghost trilogy" Simsolo se referira na Wilderove filmove *Međunarodna afera, Carski valcer* i *Bulevar sumraka*.

uvodi bizarni *ménage à trois* u kojemu sudjeluju američki časnik, bivša nacistkinja i naivna kongreskinja republikanka iz Iowe (Simsolo 2007: 29).

U filmu pratimo odvijanje života među ruševina Berlina koji je u potpunosti orijentiran na crno tržište. Gradom vladaju korupcija i prevare, s građanima koji su pohlepni i sebični. U takvoj atmosferi vrlo ugodno egzistiraju američki vojnici koji se druže i provode s njemačkim ženama. Kako ističe Simsolo, Wilderov je film komedija o manirama koje su prikazane izrazito oštrim i sirovim realizmom. Wilder u ovom filmu transformira vodvilj u sarkastičnu satiru. Najbitniji aspekt filma nije u komediji situacije koja proizlazi iz manipulacije američkoga vojnika galantnom američkom kongreskinjom, niti u libertinskom cinizmu vojnika koji su zaduženi za proces denacifikacije, i koji lažiraju realnost kako bi se mogli provoditi, već u činjenici da je lik Marlene Dietrich utjelovljeni duh nacizma te u filmu utjelovljuje pjevačicu koja je imala svoj trenutak slave za vrijeme vladavine Trećega Reicha. Ali filmska pojava Marlene Dietrich, koja nije imala nikakve veze s Trećim Reichom jer je bila uvjerena antinacistkinja i nastupala je za američke vojnike tijekom rata, u ulozi zabavljačice također evocira duh Plavog anđela iz vremena Weimarske republike. Njezin lik u filmu na sebe preuzima naslijeđe zlosretnih vremena. U njezinu liku na površinu izbija nacizam za kojega se smatralo da pripada prošlom vremenu. Ipak, u filmu ova *femme fatale* nije prikazana kao čudovište, nego kao ljudsko biće. Upravo je prikaz lika koji je glumila Marlene Dietrich bio kamen spoticanja između Wildera i scenarista Charlesa Bracketta tokom pisanja scenarija. Međutim, upravo na tom inzistiranju da taj lik bude portretiran tako leži Wilderova snaga i prepoznatljivost, a to je da u svojim filmovima zlikovce, varalice, kukavice i ubojice pretvara u ljudska bića (Simsolo 2007: 29-30). A upravo je takav postupak ono transgresivno i uznemirujuće u Wilderovim filmovima u kojima je neprestano ukazivao na ljudske mane i nedostatke, razotkrivao temeljnu ljudsku prirodu te upozoravao na opasnost koja proizlazi iz idealističkoga shvaćanja čovjeka i svijeta.

Na komičan i sebi svojstven način Wilder u filmu *Međunarodna afera* referira na elemente uličnoga filma Weimarske Republike. Kabaretsku zabavljačicu utjelovljuje Marlene Dietrich koja ima sva obilježja fatalne žene. *Femme fatale* je žena preerotizirane ženske pojavnosti i atraktivnosti, a krase je visoka inteligencija i emotivna hladnoća. U njezin je karakter upisana težnja k moći te manipulativne sposobnosti. Ona je mistična žena koju označava nesuglasje pojave i naravi. Uz samoodređujuću seksualnost, *femme fatale* je žena koja je destruktivna i opasna za muškarca i simbol je prekoračenja norma i zakona. Marlene Dietrich

surađuje kasnije s Wilderom i na njegovoj kriminalističkoj i sudskoj drami *Svjedok optužbe* (*Witness for the Prosecution*, 1957) u kojoj glumi fatalnu Christine, glumicu njemačkoga podrijetla i suprugu Leonarda Volea (Tyrone Power) koja je jedina osoba koja svome suprugu može pružiti alibi u slučaju koji se protiv njega vodi na Središnjem kaznenom sudu pod optužbom da je ubio svoju staru znanicu gospođu French, bogatu sredovječnu udovicu, a s ciljem da se domogne njezine imovine koju mu je oporučno ostavila u nasljedstvo. Njegov naizgled izgubljeni slučaj, unatoč narušenu zdravlju i nedavno pretrpljenu srčanom udaru zbog kojega bi se trebao kloniti zahtjevnih i stresnih slučajeva, prihvati stari i ugledni londonski odvjetnik sir Wilfrid Roberts (Charles Laughton). Christine želi svjedočiti na strani optužbe, odnosno protiv vlastitog muža, što dovodi do iznenadnoga obrata na kraju. Wilder uspješno kombinira žanra trilera, sudske drame i crne komedije te se film smatra jednom od najboljih filmskih ekranizacija djela Agathe Christie.

U *Međunarodnoj aferi* očita je referenca na antologijsku Dietrichinu ulogu u filmu Josefa von Sternberga *Plavi anđeo*, a upravo je s tim filmom stekla status zvijezde. „Kao barska pjevačica Lola-Lola, koja zavodi i psihički uništava povučenoga gimnazijskog profesora (E. Jannings) postala je neprijepornim simbolom *femme fatale*. Pjesma *Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt*, koju u tom filmu pjeva 'hrapavim i prepuklim' glasom sjedeći na bačvi u crnim svilenim čarapama s podvezicama, munjevito je obišla cijeli svijet, a povremeno se čuje i danas. Iste, 1930. godine odlazi sa Sternbergom u Hollywood gdje potpisuje ugovor s kompanijom Paramount.“[67] Sternbergov je stil utjecao na kasnije redatelje, posebno iz perioda film *noira*. U Hollywoodu, von Sternberg je za Marlene Dietrich vrlo uspješno kreirao imidž fatalne žene, a upravo je fatalna žena središnji ženski lik američkoga film *noira* 1940-ih godina. Rodna podjela i funkcija u uličnom filmu Weimarske Republike odgovara rodnoj arheologiji film *noira*. Prostitutka i *flaneur* iz uličnoga filma Weimarske Republike reinkarnirani su u struji američkoga film *noira* iz 1940-ih, a njihov pandan postaju privatni detektiv i *femme fatale*. Wilder 1944. godine snima svoj prvi *noir* film *Dvostruka obmana*. Taj je Wilderov film ujedno i jedan od prvih *noir* filmova postavljenih u Los Angeles, a analizom ovog Wilderova filma bavimo se u sljedećem potpoglavlju ovog rada.

[67] Dietrich, Marlene. Filmska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 12.3.2020. <http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=1332>



Slika 8. Marlene Dietrich, John Lund i Jean Arthur. Scena iz filma *Međunarodna afera.*

5.3. Grad i film *noir*: Los Angeles

U razvoju modernoga grada veliku je ulogu odigrao upravo film, a kao prilog tome ide činjenica kako je upravo Los Angeles postao ultimativnim simbolom grada modernosti, ne samo zbog svoje specifične arhitekture i prostornosti, već i zbog svojega utjecaja na filmsku industriju, sa Hollywoodom kao proizvodnim središtem svjetskoga filma. Los Angeles je smješten uz obalu Tihog oceana na jugu američke savezne države Kalifornije. Od gradića kojega su u 18. stoljeću osnovali Španjolci, Los Angeles se sa svojom kulturnom i etničkom raznolikosti uzdigao do grada kojega danas smatramo prijestolnicom filmske, glazbene i zabavne industrije uopće. Los Angeles se od malenoga naselje na zapadnoj obali SAD-a razvio do jednog od najutjecajnijih svjetskih gradova uopće. Prema popisu stanovništva iz 2010. godine Los Angeles broji 3 792 621 stanovnika, što ga čini najvećim gradom u Kaliforniji i nakon New Yorka drugim najnaseljenijim gradom u SAD-u. Metropolitansko područje (Los Angeles–Long Beach–Santa Ana) obuhvaća 12,8 milijuna stanovnika. U rasnom i etničkom pogledu Los Angeles je jedan od najraznovrsnijih gradova u SAD-u.[68]

Klima je jedan od presudnih faktora zašto su mnogi ljudi u povijesti voljeli posjećivati taj kraj, i zašto Los Angeles postaje turistički privlačan grad. Upravo je losanđeleska klima (3254 sunčana sata godišnje)[69] bila jedan od glavnih razloga dolaska filmskih studija baš na to područje u ranom 20. stoljeću kada Los Angeles i Hollywood postaju središtem američke filmske industrije. Hollywood postaje proizvodno središte svjetskoga filma upravo zahvaljujući metropolitanskome području Los Angelesa. S vrlo povoljnom klimom koja uključuje velik broj

[68] Zbog svoje mnogostrukosti i različitosti, prema postmodernističkom političkom i kulturnom geografu i urbanistu Edward W. Soji, Los Angeles je primjer trećeg prostora. U knjizi *Thirdspace: Journeys to Lost Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (1996) Soja uspostavlja pojam Trećeprostora (Thirdspace). Nastavljajući se na postavke političke i kulturalne geografije te spacijalni, prostorni obrat u humanistici i društvenim znanostima, Soja iznosi svoju teoriju Trećeprostora prema kojoj se Los Angeles uzima kao reprezentativni primjer postmodernoga grada. Prema Soji, Prvoprostor se odnosi na prostor koji upućuje na objektivni, fizički ili realni prostor te podrazumijeva realno prostorno iskustvo. Drugoprostor se odnosi na subjektivni, mentalni i imaginarni prostor, te uključuje reprezentacije prostora, kognitivne procese te načine konstrukcije. Trećeprostor je življeni, tj. društveni prostor, a taj je prostor istovremeno realan i imaginaran (Soja 1996: 62). Naziv Soja preuzima od francuskog sociologa Henrija Lefebvrea. Soja je osuvremenio Lefebvreov koncept prostorne trijade vlastitim konceptom prostorne trijalektike koja uključuje Trećeprostor ili prostore koji su istovremeno i realni i imaginarni. Uzevši Borgesovu pripovijest *Aleph* kao alegoriju vječne isprepletenosti vremena i prostora, Soja ističe radikalnu otvorenost Trećeprostora: Sve se združuje u Trećeprostoru: subjektivnost i objektivnost, apstraktno i konkretno, realno i imaginarno, shvatljivo i nezamislivo, ponovljivo i različito, struktura i djelovanje, um i tijelo, svjesno i nesvjesno, disciplinarno i transdisciplinarno, svakodnevni život i nezavršena povijest (Soja 1996: 56–57., prijevod prema I. Brković, „Književni prostori u svjetlu prostornog obrata“ (115–138), *Umjetnost riječi LVII* (2013), Zagreb, str. 121.

[69] https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_cities_by_sunshine_duration#North_America Los Angeles

sunčanih dana, Hollywood postaje idealnim središtem za proizvodnju filmova.[70] Hollywood je filmske producente počeo privlačiti početkom 20. stoljeća. William N. Selig 1909. godine otvara prvi studio, a od 1917. u Hollywood su se premjestili gotovo svi značajniji američki proizvođači filmova, smješteni do tada na istočnoj obali SAD-a.

Za crno-bijele filmove čija je produkcija vezana uz Hollywood 1940-ih godina, koji na izrazito mračan i ciničan način prikazuju kriminalan velegradski svijet, francuski su filmski kritičari skovali termin *film noir* ili *crni film*. Film *noir* stilski je pod utjecajem njemačkoga ekspresionizma. Radnja tih filmova koji nastavljaju estetiku i nasljeduju glavne teme i motive gradskoga filma i uličnoga filma Weimarske Republike smještena je prvenstveno u Los Angeles. Za žanr su presudni bili redatelji njemačkoga i austrijskoga podrijetla koji su izbjegli pred nacizom i emigrirali u Sjedinjene Američke Države.[71] Radnja u *noir* filmovima često se iz razvijenih predgrađa seli u prometne ulice centra Los Angelesa. Zahvaljujući losanđeleskim piscima kriminalističke proze, poput Raymonda Chandlera i Jamesa M. Caina, i činjenici da su glavni filmski studiji smješteni upravo u Kaliforniji, Los Angeles postaje logični odabir lokacije za radnju filmova s mračnom atmosferom koji su definirali žanr filma *noir*.

Struja film *noira* nastala je kao odraz ratne psihoze, odnosno nemoći pojedinca, a uz poticaje iz literature (detektivski „romani more“), snažan impuls daju joj i emigranti iz Trećega Reicha, redatelji kao Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder, Otto Preminger, Edgar Ulmer. Njihovi su junaci osamljenici, često opterećeni nekim psihopatološkim sindromom, kobnom pogreškom, slabostima naravi, nevjerom u bližnje. Oni su većinom životni gubitnici, cinični

[70] Njegov geografski smještaj odgovarao je proizvođačima filmova također iz razloga jer je bio izvan domašaja kontrole vlasnika filmskih patenata Th. A. Edisona. Hollywood je oko 1920. postao vodeće svjetsko filmsko središte. Unatoč krizama, ostao je to do kraja 20. stoljeća, djelomično zahvaljujući i prilagodljivu prožimanju s televizijom, video i disko proizvodnjom te fuzijom s drugim industrijskim granama. (Hollywood. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 16.3.2020. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=25960>).

[71] Naziv *crni film* (*film noir*) prvi su upotrijebili francuski kritičari, nazvavši tako stilsku struju što se početkom 40-ih godina javila u sklopu hollywoodskoga kriminalističkog filma (francuski se naziv udomaćio i u Americi i rijetko se prevodi na engleski). Tematski su ti filmovi utemeljeni na prikazivanju ciničnih pojedinaca koji, povodeći se za autonomnim, osobnim moralnim načelima, brane osobni integritet u okolnostima u kojima je on društveno ugrožen, pretpostavljajući svoj opstanak vladajućim društvenim principima. Stilski se ti filmovi priklanjaju noćnoj atmosferi, fotografiji u niskom ključu, u kojoj štošta ostaje u mraku, nerazaberivo; kompozicija fotografije je često narušena, rabe se manje uobičajeni kutovi snimanja, a učestali su nagli, uznemiravajući montažni skokovi i dezorijentirajući prostorni spojevi. Na taj način i stilski, a ne samo tematski, dočaravaju nesigurnosti svojih likova u varljivim društvenim okolnostima. Glavni začetnici toga stilskog usmjerenja bili su redatelji njemačkog i austrijskog. podrijetla (npr. F. Lang, B. Wilder, R. Siodmak, O. Preminger, E. G. Ulmer) koji su u žanr kriminalističkog filma unijeli svjetonazor i stilske utjecaje njemačkog ekspresionizma i *Kammerspiela* (Crni film. *Filmska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 13.3.2020. <http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=1102>).

prema okolini i prema sebi samima. U takvim filmovima dominiraju klaustrofobični ambijenti i noćni ugođaji koji se vizualiziraju kontrastnom crno-bijelom fotografijom. Središte zbivanja seli se u psihu junaka, njegovu podsvijest, a česta je tema podvojenih ličnosti pa su prisutne različite pripovjedne perspektive, prije svega unutarnji monolozi, što upućuje na introvertiranost podvojenih junaka te struje, i rascijepljenost ličnosti. Česta je i uporaba subjektivnih kadrova, a elementi su to kojima se daju naslutiti začeci filmskoga modernizma. (Peterlić 2008: 216-217).

Los Angeles je u filmovima struje *noir* prikazan kao mračni konspirativni grad. Takvi filmovi posjeduje čvrst osjećaj za mjesto te se stvara jak dojam autentičnosti losanđeleskih lokacija, a stvarnost je ispunjena suptilnim zrakom prijetnje. Kako ističe Clarke, *noir* filmovi 1940-ih „oslanjali su radnju na poročnost i dekadenciju američkoga grada“ (Clarke 1997: 85), stoga ne čudi izjava Richarda Schickela da se Los Angeles može optužiti kao suučesnika u zločinu (Schickel 1992). Kao žanr, film *noir* doprinosio je definiranju urbanih krajolika Los Angelesa na ekranu. Njegove tamne sjene našle su svoj prirodni ambijent u filmovima ove struje čija se radnja odvija na mjestu gdje se čini da uvijek sija sunce. Međutim, Los Angeles je također označavao zazoran prostor na kojem se još uvijek mogao dogoditi šokantan zločin, usprkos činjenici da je grad simbol blagostanja te da je riječ o mjestu koje je vječito obasjanom sunčevim zrakama. Činjenica je to koja se savršeno uklopila u stilske zakonitosti i postavke žanra filma *noira* 40-ih i 50-ih godina 20. stoljeća.

5.3.1. *Dvostruka obmana*

U vrijeme naglog procvata američke ekonomije i uspona srednje klase koja gravitira k predgrađima, film *noir* nudi jezoviti prikaz društva opterećena sramotnim tajnama. Sumornost koja proizlazi iz žanra odraz je ratnih psihoza i u suprotnosti je s američkim nacionalnim osjećajem optimizma u poslijeratnim godinama, kada je žanr bio najpopularniji. Završetak Drugog svjetskog rata donio je do tad neviđenu razinu kolektivnog oduševljenja među američkim stanovništvom. Optimizam i vjera u napredak postali su kao životna filozofija nova norma za milijune Amerikanaca, posebice u predgrađima koja su bila oličenje novoga pogleda na svijet. Ništa manje nije bitno upravo to da je spomenuti trend nastao i crpio svoje pogonsko gorivo iz nove, pobjedničke državne paradigme, budući da je SAD iz rata izašao ne samo kao pobjednik, već kao uvjerljivo političko, ekonomsko i vojno najmoćnija država na svijetu. Kolektivne traume, kao i one osobne, na kraju ipak moraju biti kanalizirane u određeno stvarno ili imaginarno mjesto. U ovom slučaju naličje predgrađa postao je sam grad. Iako se polusvijet gradskih ulica sa svojim mučnim životnim pričama i nasiljem[72] nastojao prikazati kao devijacija u novom svijetu, on je postao plodno tlo za razvoj vibrantnih umjetničkih tendencija u filmu.

Kako ističe Simsolo, nisu komedije bile te koje su etablirale Wildera kao holivudskoga redatelja, nego njegovi filmovi *noir*. Uspjeh *Dvostruke obmane* uvelike je pridonio etabliranju film *noira* kao žanra koji se gradio u dugom periodu te doseže svoj vrhunac u 1944. godini kada filmove snimaju i ostali srednjoeuropski redatelji Otto Preminger (*Laura*), Robert Siodmak (*Fantomska žena*/*Phantom Lady*), Fritz Lang (*Žena u izlogu*/*The Woman in the Window*). U svakom je od ovih filmova vidljiv utjecaj njemačkoga stila te stila njihovih autora, a pokvarenost je prikazana na drukčiji način i u različitim formama. Preminger pokvarenosti daje notu sofisticiranosti, dok Siodmak i Lang unose snolike elemente ili reference na psihoanalizu. S druge strane, Wilder se opredjeljuje za uznemirujući realizam te u tu svrhu unajmljuje Raymonda Chandlera, pisca iz literarne škole *Black Mask*. Na taj se način Wilder pobrinuo da kriminalističkoj fikciji udahne reportažni stil što je stvorilo efekt u kojem je film odraz stvarnosti te se na taj način osporava svaki romantizam. Protagonisti Wilderova filma čine par pokvarenih varalica, a ono što posebno fascinira je njihov prikaz kao uobičajenih ljudskih

[72] U vrijeme kada Wilder snima svoje remek-djelo struje film *noira*, Los Angeles je poprilično opasno mjesto. To je vrijeme kada gradom vladaju mafijaške obitelji Dragna i Cohen koji su dominirali organiziranim kriminalom u doba prohibicije. Svoj vrhunac dostižu tijekom 1940-ih i 1950-ih, ali s porastom raznih crnačkih i latinoameričkih bandi u kasnim 1960-im i ranim 1970-im, postepeno opada njihov utjecaj.

monstruma. Takav pristup Wilder rabi i u svojim dramama *Izgubljeni vikend* i *Bulevar sumraka*, *As u rukavu* i *Svjedok optužbe*, a taj se postupak kasnije odražava i u *Fedori*, mračnoj melodrami o kraju još jedne romantične iluzije, one o klasičnom holivudskom filmu. Wilder svoju uspješnicu u žanru film *noira* žanrovski usmjerava prema realizmu te u *Dvostrukoj obmani* realističnom žanrovskom konceptu, baš kao i u drugim svojim ostvarenjima, dodaje moralnu nijansu koja proizlazi iz ispovijesti zlikovaca i kukavica koji su karakteristični likovi u čitavom njegovom opusu (Simsolo 2011: 24).

U *Dvostrukoj obmani*, Wilderovu reprezentativnom film *noiru*, ljubavnici koji su ubili supruga najprije obmanjuju okolinu, a potom se obmanjuju međusobno. U filmu usamljena kućanica i prodavatelj osiguranja planiraju osigurati, a zatim ubiti njezina supruga. Događaje pripovijeda glavni junak Walter Neff (Fred MacMurray)[73], zastupnik osiguranja koji pomaže Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) u ubojstvu njezina muža. U filmu je poseban naglasak na tipu ženske filmske zvijezde *femme fatale* koja, po Jamesu Naremoreu, funkcionira poput potrošačkoga proizvoda, u filmu koji predstavlja pesimističnu viziju američke kulture (Naremore 1990: 89). Tu do izražaja dolazi i jak utjecaj njemačkoga ekspresionizma u vizualnim detaljima filma, a kritička je oštrica usmjerena prema dominantnoj ideologiji i masovnoj američkoj kulturi. Fatalna je žena oličenje zloćudne žene, pogubne za muškarca koji joj se ne može oduprijeti zbog njezine fatalne privlačnosti koja katkad može biti pogubna za čitavu okolinu. Ona je suprotnost u nijemom razdoblju dominantnom tipu djevice (naivke) nakon koje se kronološki pojavljuje u Patalasovoj tipologiji ženskih filmskih zvijezda. Ekstravagantna ponašanja i odijevanja, snažne erotičnosti, takva žena u svojem karakteru odaje nagovještaj nečega nepoznatoga, pogibeljnoga i zabranjenoga. Iako tip fatalne žene u Patalasovoj tipologiji iščezava početkom 1920-ih, naziv se primjenjuje i dalje, uglavnom na glumice pripadne tipovima vampa i mondenke, posebice zvijezde film *noira* (Kragić 2005: 5-6). Karakteristike fatalne žene prisutne su u liku Phyllis Dietrichson koja ostavlja artificijelni dojam, a njezin sintetički izgled, *metallic look*, i pomalo plastična ljepota, čine od nje ženskoga kiborga. Njezini pokreti djeluju neprirodno i robotski, što ponajviše dolazi do izražaja u ljubavnim scenama koje djeluju hladno i odmjereno. Na njezinu licu nema reakcija, a na ubojstvo reagira ledeno smireno (Naremore 1990: 89). Radnja Wilderova filma zasnovan je na

[73] Sugestivnost ljudskoga glasa bez prikazana govornika, kako navodi Peterlić, jedan je od najsnažnijih sredstava u introvertiranim djelima američke struje film *noir* iz 1940-ih, sa stilizacijskim optimumom u Wilderovu filmu *Bulevar sumraka* (*Sunset Boulevard*, 1950) u kojemu kao narator monologizira mrtav čovjek, a tom se složenom strukturnom aplikacijom najavljuju mogućnosti filmskoga modernizma zvučnoga razdoblja (Peterlić 2008: 198).

romanu Jamesa M. Caina koji je bio nadahnut stvarnim događajem, ubojstvom koje se dogodilo u Queensu u New Yorku. Zločin, suđenje i pogubljenje stvarne *femme fatale,* nemilosrdne Ruth Snyder (*ruthless Ruth*) izazvali su pravu medijsku senzaciju.

Ključni karakter filma, kako navodi Simsolo, nije loša djevojka s plavom perikom, niti njezin pomagač, nego lik istražitelja osiguravajuće kuće Barton Keyes (Edward G. Robinson) koji otkriva njihove makinacije zahvaljujući statistici, vjerovanju svojem nepogrešivom instinktu i svojoj inteligenciji. Tmina svijeta toliko mu je bliska da postaje pesimističan do kraja. Bez obzira na to, on ne uspijeva riješiti zagonetku jer mu je ubojica previše blizak (Simsolo 2011: 21-23). Film je priča o prijateljstvu, odnosno ljubavi između dvojice muškaraca i seksualnoj privlačnosti prema fatalnoj ženi. „Emocionalno središte filma Wilder oblikuje oko motiva muškog prijateljstva (Neffa i Keyesa) pa je ugođaj gubitka posebice naglašen završetkom s ironičnim obratom detalja (paljenje cigarete) njihova međusobna odnosa“ (Kragić 2003: 154). Keyes je „oženjen“ za svoj posao pa film tako s jedne strane prikazuje opasnost inherentnu napuštanju pravila (prodavatelj osiguranja i kućanica), ali i opasnost koja proizlazi iz prevelikog približavanja pravilima što ilustrira Robinsonov lik (Hopp 2003: 48). Svi su na kraju uhvaćeni u istoj mašineriji. Glavni je lik anti-junak čiji je posao razotkrivanje prevara osiguranja koju će na kraju i sam počiniti, a takva je inverzija Wilderov zaštitni znak.

U odnosu filmova struje *noir* i grada do izražaja dolazi specifična prostornost koja utječe na ponašanje i djelovanje filmskih protagonista. U njihov je karakter upisana dezorijentacija, otuđenje i gubitak identifikacije iz kojih proizlazi osjećaj straha i nelagode u urbanom suvremenom svijetu. Georg Simmel govori o utjecaju moderne metropole na psihu i na unutarnji život njezinih građana. Življenje unutar velikih gradova može dovesti do intenziviranja nervne stimulacije, što je posljedica brze i neprekinute promjene vanjskih i unutarnjih podražaja (Simmel 2001: 138-139). U svakom urbanom prostoru čovjek može pronaći oslobađajuće kao i opresivne faktore, dobre i loše strane velikoga grada, ali samo najveći i najbitniji gradovi mogu postići prevladavanje dobrih faktora ili barem mirnu koegzistenciju obaju faktora tako da je ljudima to pogodno mjesto za život te je bitno spoznati da jedno ne ide bez drugoga (Scott, Soja, 1998). Kako navodi Naremore, privatni ured tvrtke osiguranja u filmu postaje metonimijom modernoga američkog života, a privatni i javni prostori prikazani su kao dehumanizirani pejzaži koji otuđuju ljude (Naremore 1990: 89). Par iskvarenih ljubavnika planira ubojstvo u javnosti, skrivajući se i potiho pričajući među policama proizvoda u supermarketu. Želeći ostati anonimni, oni paradoksalno za svoje susrete odabiru javni prostor,

gdje veliki dućan čini od njih anonimce, virtualno nevidljive kupce (Naremore 1990: 89). Njihovo mjesto susreta je nemjesto[74] koje stvara „samotnjačku ugovornost" (Augé 2001: 86). Augé tematizira ideju nemjesta te zaključuje „da su mjesto i nemjesto dva neuhvatljiva pola: prvo se nikad potpuno ne briše, a drugo se nikad do kraja ne ostvaruje – riječ je o palimpsestima na koje se neprestano iznova upisuje zbrkana igra identiteta i odnosa. Nemjesta su ipak prava mjera našeg doba" (Augé 2001: 56). To je prostor koji nije ni identitaran, ni odnosan niti povijestan. Supermoderniteti (postmoderna, globalno društvo, umreženo informacijsko društvo) proizvode mjesta koji nisu antropološka mjesta (kolodvori, zračne luke, trgovački centri, bežične mreže…). Nemjesta su neoznačeni prostori koji stvaraju zajedničke identitete, npr. kupac u trgovačkom centru je izmješten iz svakodnevnih socijalnih mreža. Prostor nemjesta stvara doživljaj samoće, ne gradi se identifikacija, a identitet se dokazuje putovnicom, kartom, kreditnom karticom… Posredovanje se na nemjestima dokazuje zvučnom signalizacijom, info kutkom, slikama na ekranu... Antropološko mjesto Rudi Supek tumači kroz simboličku izgradnju prostora oslanjajući se na homologijsku korespondenciju između prostorne i društvene organizacije: „Svaki prostorni elemenat ima svoj određeni socijalni smisao koji mu je dao graditelj, tako da je prostorna tvorba uvijek i ideološki akt, davanje društvenog smisla nekom prostornom obliku. U kapitalizmu se ova jasna transpozicija gubi jer je prostor pretvoren u proizvedenu robu, koja se dijeli i troši na proturječan način, istovremeno privatno i društveno" (Supek 1987: 13).

Wilderov film postavlja pitanja o dispozitivima moći koja je uvijek povezana s novcem i ambicijama, a kritičku oštricu usmjerenu prema dominantnoj kapitalističkoj ideologiji i masovnoj američkoj kulturi moguće je pronaći u cjelokupnom Wilderovu filmskom stvaralaštvu koje nastaje iz pozicije europskoga egzilanta. *Dvostruka obmana* je snažna kritika američkoga načina života i pogrešaka i promašaja sustava utemeljena na novcu i željama za uspjehom. Urbani krajolici prikazani u filmu mjesta su izraženih kontrasta i alogičnosti. Sjaj holivudskih ulica skriva mjesto nastanjeno usamljenicima i odbačenim pojedincima. Protagonisti lutaju gradom i pejzažima koji djeluju nadrealno, a istodobno toliko poznato i familijarno. Kako navodi Šakaja, grad objedinjuje lokalno i globalno, razvijena i nerazvijena područja, a istovremeno postoji tendencija centralizacije, ali i decentralizacije. Taj je prostor realan, ali istovremeno je i reprezentacija i simulakrum (Šakaja 2011). U filmu posebno bitnu

[74] „Nemjesta su instalacije nužne za ubrzano prometovanje osoba i dobara (brze ceste, petlje, zračne luke) i sama prometala, veliki trgovački centri, kao i tranzitni logori za produženi boravak u kojima diljem svijeta utoruju izbjeglice" (Augé 2001: 36-36).

ulogu igraju eklektični losanđeleski pejzaži. Los Angeles je grad koji posjeduje svojevrstan karakter i pravi je primjer antropologiziranoga grada. Radnja se odvija na specifičnim urbanim gradskim lokacijama, a česte su reference na losanđeleske ulice, kvartove, trgovine te plaže kao najfrekventnije figure odmora i nezaobilaznoga elementa dokoličarske kulture i turizma. Međutim, motiv se plaže samo neposredno pojavljuju u filmu jer u sceni koja se odvija pokraj plaže „ironično je blokiran gledateljev pogled autima“ (Allyn 2001: 134).

U nastavku se analiziraju Wilderovi filmovi u kojima se dijelovi radnje odvijaju na plaži. U ovom kontekstu analizira se fenomen holivudskih filmova s plaže koji su uspostavili svijet mladih kao zasebnu kulturu nedužnoga hedonizma. Bitan koncept koji se uspostavlja razvijanjem dokoličarskih navika jest tjelesnost koja postaje dijelom masovne kulture i turizma. U Wilderovim komedijama *Neki to vole vruće* i *Avanti!* plaža postaje označiteljem oslobođene putenosti i seksualnosti te mjestom prijestupničke ljubavi. U kasnijoj *Fedori* radnja se filma odvija na mediteranskom otoku na osami okruženoj morem, ali razvidan je otklon od idilične inzularnosti jer motiv plaže interferira s makabričnim i mračnih tonovima. Na otoku se pojavljuje i *intruder* koji remeti odnose i uspostavljeni poredak penetrirajući u zatvoreno otočko semantičko polje.





Slika 9. Fred MacMurray i Barbara Stanwyck. Scena iz filma *Dvostruka obmana*.

Slika 10. Hotel Bonaventura, Los Angeles.



Slika 11. Prometnica Los Angelesa.

6. PLAŽA I HOLIVUDSKI FILMOVI

U razumijevanju kulture putovanja bitan aspekt čini odnos rada i dokolice. Prepoznavanje važnosti odmora i slobodnoga vremena namijenjenoga dokolici dovodi do ispunjavanja toga vremena raznim oblicima razonode gdje centralno mjesto zauzima plaža i kupališni turrizam. Dokolica je proizvod industrijskih društava. Moderno je industrijsko društvo stvorilo oštru podjelu na rad i dokolicu. Dokolica pretpostavlja rad, ona je ne-radna, protu-radna faza u životu osobe koja radi. Kako navodi Martin-Fugier, pišući o tome kako se razvijala svijest o dokolici u Francuskoj te slijedom toga strukturiralo vrijeme na posve nov način, prizivanje je odmora dovelo i do drukčije podjele vremena u godini kada se odmor počinje doživljavati kao potreba i shvaća se poput prava. S razdobljima rada pravilno se izmjenjuju razdoblja odmora, odnosno vrijeme za uživanje u prirodi, putovanju, razonodi. Prizivanje odmora dovodi do drugačije podjele godine. Linija iznalaženja ljetnih dokoličarskih navika može se povući od ladanjskoga odmora aristokracije do ideje o pravu na odmor, sve do plaćenoga odmora 1936. godine. Taj je razvoj vidljiv i u povijesti školskih praznika. Dok su u početku školski ljetni praznici bili isključivo vezani uz religijske svečanosti i vrijeme radova na polju, tijekom 19. stoljeća odmori i ljetni praznici odvojit će se od crkve i ruralnih utjecaja te će se znatno produžiti (Martin-Fugier 2000: 28-29). Ovi procesi zahvatili su sve zemlje obuhvaćene zamašnjakom industrijske revolucije i razvojem koji je od kraja 18. do sredine 19. stoljeća temeljito izmijenio ranije političke, gospodarske i društvene sustave u većem dijelu svijeta. Uz SAD, primarno su to bile zemlje Zapadne Europe, Velika Britanija, Francuska, Njemačka i Nizozemska.

Dokolica je u starogrčkom jeziku označavala stvaralaštvo u vremenu izvan (obveznog) radnog vremena, dok se danas dokoličarenje izravno povezuje s hedonizmom, dosadom, konzumentskim stilom života te povezuje (u istraživanjima) s različitim vrstama ovisnosti o stvarima. Jednako tako i praksa se danas otrgnula prvobitnom određenju jer podrazumijeva rutiniziranu, čak i nametnutu aktivnost. Pojam dokoličarenje dolazi od latinske riječi *otium*. Riječ *praxis* i *otium* za vrijeme stare Grčke podrazumijevali su privlačne aktivnosti dostupne jedino za povlaštenu manjinu (Miliša 2009). Kultura dokolice dovodi do razvoja potrošačkoga društva. Tijekom povijesti brojna događanja u ekonomskom, društvenom i kulturnom okruženju utjecala su na razvoj turizma i dokoličarskih navika pojedinca. Odrazilo se to i na razvoj plaža kao jednog od vodećih elemenata ukupne turističke ponude, posebice kada je riječ

o obalnim destinacijama. Iako su plaže plijenile interes već u ranoj povijesti, njihov značaj u ovome kontekstu dolazi do izražaja tek s krajem 19. stoljeća. Kako navodi I. Duda, industrijska revolucija označila je sasvim novo razdoblje razvoja civilizacije i donijela novi mentalitet, potražnju i mogućnosti kretanja. Razvoj parobrodske, cestovne i željezničke mreže utjecao je na pojavu novog zamaha u razvoju društva, ali i gospodarstava diljem svijeta. Započelo je sasvim novo revolucionarno razdoblje, koje su obilježile brojne promjene u svim segmentima života. Tijekom prve dvije dekade ovoga stoljeća, nastupaju i razne aktivnosti koje se po prvi puta nazivaju turističkima, a prvi turisti dobivaju mogućnost putovanja u udaljenije krajeve te započinju otkrivati morske rtove, alpske vrhunce i slične lokalitete (Duda 2005: 20-26).

Ljetne dokoličarske navika i razvoj kupališnog turizma razvijaju se usporedno s razvojem željeznice. Modernizacija željezničkog prometa inicirala je i podupirala nastajanje vrlo složenoga društveno-ekonomskoga, političkog, financijskog i kulturnog sustava, oblikujući gradove i potičući na migracije pučanstva, a u ranim 1800-im godinama pomogla je razvoju masovnog turizma. Do važnog pomaka u povijesti prijevoza došlo je 1804. godine, kad je izgrađena prva parna lokomotiva za kretanje po tračnicama. Putnička se željeznica pojavila 1820-ih i označila je prvi brzi način putovanja kopnom. Parni pogon se koristio do sredine 20. stoljeća, a tada su ga zamijenili električni ili dizelski motori. Razvoj željeznice omogućio je neke od najdubljih, najbržih i prostorno sveobuhvatnih promjena u povijesti ljudskih društava. Za vrijeme ljetnih mjeseci željeznica spaja gradove i mjesta koji ranije nisu bili tako dostupni. Vlak je skratio putovanje od gradova do plaža. U to su vrijeme već iznimno bile popularne ljetne zabave na otvorenom. Kako navode Lenček i Bosker, krajem 18. stoljeća pokreće se prva škola plivanja. Godina 1785. ostat će zapamćena u godišnjacima plivanja, jer je tada na rijeci Seine u Parizu osnovana prva škola plivanja za što je zaslužan pobornik plivanja J.-P. Turquin. Turquinova je škola bila je posvećena građanskom idealu moralne, mentalne i fizičke sposobnosti, a plivanje je bilo krunski dragulj terapije hladnom vodom. Podučavanje plivanja odvijalo se se u ograđenom pravokutniku okruženom sa četiri broda s kabinama za presvlačenje i odmor čvrsto usidrena u Seinu. Učenici su svi bili iz najviših slojeva društva, jer si nitko drugi nije ni mogao priuštiti ovu poduku (Lenček i Bosker 2000: 25).

Blagodati koje donosi kupanje bile su razvidne još u staroj Grčkoj i Rimskom Carstvu. Javna su kupališta bila omiljeno mjesto okupljanja i služila su za odmor duha i tijela. „U Rimu je osim žara i užitaka religijskog kalendara bilo i drugih užitaka koji nisu imali ništa sveto u sebi i koji su postojali samo u gradu: bili su dio prednosti (*commoda*) gradskog života za koje

se pobrinuo evergetizam. Ti su užici bila javna kupališta i spektakli (kazalište, utrke kolima u Cirkusu, borbe gladijatora ili lovaca na zvijeri u areni amfiteatra, ili, kao u Grčkoj, u kazalištu. Za kupališta i spektakle se plaćalo, bar u Rimu. Kupanje nije predstavljalo čin održavanja čistoće, već složen užitak, kao naš život na plaži. Osim kompliciranih instalacija za hladne i tople kupelji, postojala su i šetališta i sportski tereni ili igrališta (grčko-rimska kupelj bila je također i vježbalište – gimnazij, a u Grčkoj su sačuvali taj naziv. Muškarci i žene bili su razdvojeni, barem prema općem pravilu“ (Veyne 2000: 26). Nakon pada Rimskoga Carstva na kupanje se prestaje gledati kao na razonodu. Kupališta počinju služiti kao lječilišta u kojima kupanje služi kao vrsta terapije. A kasnije „kućni i obiteljski rituali prevladavaju nad terapijskim“ (Lenček i Bosker 2000: 30).

Upravo je razvoj zdravstvenoga turizma na kupalištima prethodio razvoju plaža i kupališnoga turizma. Prvo ljetovalište javlja se na istočnoj obali Engleske u malom gradu Scarboroughu kod Yorka. Osim zdravstvenih motiva, razvoju plaža prethodili su i oni umjetnički. U to vrijeme umjetnost, poezija i putopisna književnost doprinose ovome procesu, a umjetnici i pisci na prijelazu stoljeća bivaju očarani i potaknuti prirodnim ljepotama plaža te emocijama koje je izazivao boravak na njima.[75] Iako je aristokracija potvrdila kupališta i smjestila ih na društvenu kartu, slikari i pisci bili su ti koji su pronašli najveći dio obalnih mjesta koja će se razviti u odredišta za odmor „Pridajući prizorima obiteljske prisnosti estetski biljeg, impresionisti su učinili mnogo na uvjeravanju javnosti u legitimnost nove dokolice na plaži“ (Lenček i Bosker 2000: 30).

„Ako su u Engleskoj romantičari bili nositelji novoga pogleda na plažu, za Francuze su to bili psihotični impresionisti koji su podigli morski odmor na razinu dokolice“ (Lenček i Bosker 2000: 30), a upravo umjetnici bitno pridonose otklonu od ranije negativne percepcije mora i obalnih dijelova transformirajući je u pozitivnu sliku raja na zemlji. Kako navodi Corbin, plaže su ranije izazivale strah zbog misterioznosti mora, nedovoljno znanja, ali i zbivanja koja su se tijekom povijesti događala na moru (gusari, ratovi i slično). Međutim, ova percepcija postupno se počinje mijenjati tijekom 18. stoljeća, kada se razvija svijest o blagodatima i dobrobiti mora i plaža kada raste spoznaja o ljekovitim svojstvima mora i boravka na plažama. Tijekom 1920-ih i 1930-ih godina 20. stoljeća ljudi sve više provode vrijeme na plaži i suncu.

[75] Vidi Blei, Daniela (2016) *Inventing the Beach: The Unnatural History of a Natural Place* https://www.smithsonianmag.com/history/inventing-beachunnatural-history-natural-place-180959538/. Pristupljeno 15.3.2020.

Bio je to jedan od osnovnih preduvjeta razvoja plaža u to vrijeme kada umjetnici posjećuju plaže u ljetnim mjesecima (Corbin 1994: 277). Javljaju se tada spoznaje europske elite o ljekovitim svojstvima svježeg zraka, vježbanja i morskog kupanja.[76]

U 19. stoljeću plivanje i rekreacija na plaži bili su iznimno popularni, ali u modi je tada bio blijedi ten netaknut suncem. Ljetne su dokoličarske navike stoga zahtijevale posebnu odjeću i stil koji je bio rezerviran za privilegirane dame. Zanimljivo je da antički mozaici prikazuju razne ženske aktivnosti na kojima su žene prekrivene tkaninom koja oblikom podsjeća na današnje bikinije. Međutim, kako se kasnije u povijesti kupanje smatralo nezdravim, kupaći je kostim čekao svoj veliki povratak sve do sredine 17. stoljeća. Tada se pojavljuje ženski kupaći kostimi dugih rukava koji je bio načinjen od teško propusnih i tvrdih žutih tkanina koje bi se punile vodom i sakrivale oblik ženskog tijela. Povijest kupaćih kostima svjedoči o zanimljivim promjenama na polju čednosti i morala i prihvatljivoga društvenog ponašanja na javnim kupalištima. „Dugo su vremena zbrka i improvizacija obilježavale polje odjeće za kupanje u Engleskoj i na kontinentu. Kada se golotinja nije više činila prikladnom ili je pak hladnoća bila neizdrživa, dame su oblačile debele vunene haljine ne težeći za modom. Gospoda su se uglavnom ograničavala na Adamov kostim. Postupno se, međutim, pod međusobnim utjecajem morala, terapije i vježbi uobličio manje-više standardizirani i jednoobrazni kupaći kostim koji je, ovisno o nazoru, izazivao ili osnaživao standarde pristojnosti“ (Lenček i Bosker 2000: 27).[77] Ograničavajući je moral na javnim plažama ugrožavao ne samo ženske, nego i muške kupače.[78] Od 1800-te godine dolazi do većega obnaživanja tijela kod muškaraca kada su „britanska

[76] Vidi Blei, Daniela (2016) *Inventing the Beach: The Unnatural History of a Natural Place*. https://www.smithsonianmag.com/history/inventing-beachunnatural-history-natural-place-180959538/. Pristupljeno 15.3.2020.

[77] Odjeća za kupanje sastojala se od duge haljine ispod koje se nose hlače ili debele čarape. Glavna sirovina za izradu odjeće je bila vuna koja je bila sama po sebi teška, a naročito kada je bila mokra. Žene i muškarci su bili odvojeni tijekom kupanja. Radi većega opreza te kako bi sačuvale svoju čednost i moral, žene su se na plaži i dalje oblačile u više slojeva odjeće, a zanimljiva je činjenica da su u rubove haljina znale ušivati malene utege kako se haljina ne bi dizala pri ulasku u vodu. „Ženski kupaći kostim učinkovito je onesposobljavao viktorijanske žene da se održe na vodi. Žene su se suočavale s istom mogućnošću u svojim flanelskim košuljama do gležnjeva sve od začetka javnoga morskog kupanja, no osim što su se odvojile od muških kupača, nisu ništa konkretno činile za zaštitu pristojnosti. Četrdesetih godina 19. stoljeća neke su pomodne dame počele nositi gaćice pod svojim košuljama. Međutim, čednost nije odnijela konačnu pobjedu sve do šezdesetih godina, i to u liku formalnoga kupaćeg kostima koji je skrivao svaki dio tijela. Kupaći kostim u obliku podijeljene suknje, kada su žene bile odjevene u skladu s novim sportom, biciklizmom. Obilate u struku, a čvrsto stisnute oko gležnjeva te su se novotarske hlače ili „bloomersice“ činile savršenima. Budući da su bile sigurno pričvršćene oko struka i gležnjeva, nije bilo izgleda da pobjegnu nagore. Obično skrivene ispod suknje do koljena hlače su u ulozi čuvara pristojnosti nadomještale čednost dugo već odsutnu s britanskih plaža“ (Lenček i Bosker 2000: 27).

[78] U mnogim mondenim ljetovalištima spolovi su bili razdvojeni prema mjestu i vremenu te je promatračima suprotnoga spola bio zabranjen pristup. Do 1865. godine dame su na nekim britanskim ljetovalištima bile pozivane

kupališta usvojila [su] kontinentalnu modu nošenja kupaćih gaća nazvanih *caleçons*. Te je hlače, konopcem vezane u struku, dužine do koljena, uveo dr. Augustus Bozzi Granville, Talijan koji je promijenio ime i postao vodeći autoritet toga doba za terapeutsko kupanje zahvaljujući svojim višetomnim prikazima i vodičima kroz glavne toplice i morska kupališta Europe i Engleske" (Lenček i Bosker 2000: 27).[79]

Tijekom druge polovice 19. stoljeća dolazi do postepenog otkrivanja plaža kao mjesta odvijanja jednog sasvim novog oblika života i slobodnoga vremena. Posjećivanje plaža postaje kulturni i komercijalni proces. Obitelji srednje klase posjećuju plaže u sve većem broju, a tome je pogodovao i plaćeni godišnji odmor. Razvoju plaža bitno doprinosi i paradigma nove performativne kulture na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće gdje je naglasak na sve većoj tjelesnosti. Ta je nova antropologija premostila provaliju između elitne tekstualne i popularne izvedbene kulture.[80] Nova performativna kultura postala je temelj za suvremena društva

u vodu zvoncem koje se inače koristilo za najavu plime, a neki su gradovi propisivali udaljenost ne manju od 36 metara između kupaćih sprava na kojima se kupaju žene i onih na kojima se kupaju muškarci. Motke obojane crveno za muškarce, a bijelo za žene omeđivale su odijeljena područja. Situacija na francuskim i belgijskim plažama bila je posve različita jer su tamo vrijedila blaža pravila te popustljivost što se tiče miješanja spolova. U zadnjem desetljeću 19. stoljeća postupno poboljšanje standarda, koje je dovelo do smanjenja razlika između aristokracije i srednje klase, počelo se osjećati i na nižim društvenim slojevima (Lenček i Bosker 2000: 27).

[79] Do promjene tada dolazi i kod ženske odjeće koja sada postaje kraća te se više prilagođava tijelu. Nekoliko desetljeća kasnije mlade žene počinju također nositi jednodijelne kostime, ali samo ako su mlade i zgodne. Promišljene matrone iz provincije još su se uvijek odlučivale za „flanelske škrinje", vezane oko vrata, struka i koljena ili za vrećaste haljine nošene preko „haremskih" gaća koje su bile duge do gležnjeva, a donosili su ih putnici iz kolonijalnih posjeda. Elegantne dame bile su zamotane u nekih sedam metara vune, još sedam batistene podstave te u asortiman metalnih potpornja, spona i dijelova kitove usi. Krojači su radili kratke i lepršave suknje, tako da je glavnina tkanine služila da se pokrije stražnjica i prepone. Iznad struka škrobljena podstava dodana je bluzama i jaknama da sakrije istaknute bradavice. Ruke su nestale u rukavima nabranim na ramenima, zglobu elegantno suženim. Noge su bile zarobljene u gaćama okićenim vrpcama od bijeloga serža, nizovima gajtana i kaskadama volana. Premda su se podsuknje i krinoline odlagale za vrijeme kupanja, korzet se nosio i dalje, sve do devedesetih godina 19. stoljeća, namećući mehaničku uniformiranost najraznovrsnijim ženskim oblicima. Napravljen tako da učvrsti kralježnicu, suzi struk, a izbaci grudi i stražnjicu, korzet je bio primjerni odjevni predmet doba koje je gorljivo vjerovalo kako čovjek ne samo da može, nego i mora poboljšati prirodu. Koliko god prizor bio izvanredan za muške pripadnike vrste, za ženske je često bio smrtonosan. Ograničavajući slobodan dotok zraka, čvrsto vezanje i nošenje korzeta vodilo je do niza medicinskih poremećaja, posebno među za kuću vezanim damama. U rasponu od hemoroida i poremećene probave, raka i tuberkuloze, bolesti vezane uz korzet bile su i razlogom što su bezbrojne žene odlazile u lječilišta i ljetovališta na moru. Tamo su, da bi ironija bila veća, pacijentice uguravane u kostime koji su samo pojačavali medicinska stanja zbog kojih su se došle liječiti. Korzeti su dovodili do po život opasnih grčeva u vodi te su zbog hrđe pucali i ubadali nositeljice. S vremenom je dobiven patent za „korzet za plažu". Bez obzira na sve korzet je nastavio ograničavati kapacitet pluća (Lenček i Bosker 2000: 27).

[80] Kako navodi Erika Fischer-Lichte, nova performativna kultura uspostavila se kroz rekonceptualizaciju rituala i teatra. Fischer-Lichte piše o dualizmu i distinkciji između teksta i izvedbe, uma i tijela, racionalnog i iracionalnog, tjelesnog i duhovnog kod pojedinca i društva te navodi kako 20. stoljeće donosi bitne promjene u shvaćanju toga dihotomijskoga obrasca pa se težišta sve više pomiče na ovo drugo. Krajem 19. stoljeća europska kultura smatra se tekstualnom kulturom. Ideja izvedbene kulture shvaćena je kao primitivna i egzotična, iako kulturalne izvedbe postoje oduvijek, i nakon izuma tiskarskoga stroja. To su izvedbe u kojima sudjeluje i elita, a odnose se na

postindustrijskoga kapitalizma u kojima je sfera dokolice odvojena od sfere rada. Društvene, političke i filozofske premise na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće uvjetovale su performativnu kulturu koja u središte stavlja tijelo. Performativna je kultura u tekstocentričnoj zapadnjačkoj svijesti značila nešto pejorativno i bila shvaćena aksiološki negativno, kao niska i manje vrijedna dok je tekstualna kultura uvijek značila nešto visoko i poželjno. Iz te aksiologije i „taksonomijskoga mišljenja" (Foucault) potječe i stroga podjela na jednostavne i složene umjetničke oblike. Snažno ugrađeno i kroz vijekove trenirano i formirano uvjerenje o striktnoj podjeli na um i tijelo, racionalno i iracionalno, intelektualno i tjelesno, utemeljeno je na dugovjekoj podjeli na tijelo kao nešto niže, skaradno, prosto i nedostojno, a duh, um i intelekt kao nešto uzvišeno i vrijedno.[81]

Razvoju plaža u 20. stoljeću bitno je pogodovao i razvoj filmske industrije, s obzirom na to da holivudski filmovi u to vrijeme boravak na plažama predstavljaju kao poseban oblik hedonizma (Veyne 2000: 26). Toj su novouspostavljenoj hedonističkoj dokoličarskoj kulturi pridonosili i holivudski filmovi s plaže. Alan Corbin piše o hedonizmu na plažama te ističe da su plaže tijekom 19. stoljeća sve više prerastale u stil života. On to objašnjava navodeći razne mogućnosti provođenja vremena na plažama, od spavanja, sunčanja i jednostavnog odmaranja, preko uživanja u hrani i ljepoti okoliša, ispijanju piva u hladu i sličnoga, sve do plivanja i

vjenčanja, sprovode, razne festivale, sajmove, vjerska okupljanja. Također se razvijaju i nove vrste izvedaba kao što su cirkus, striptiz, kolonijalne izložbe, ali u njima redovito sudjeluje utjelovljeni Drugi. U tim novim izvedbenim žanrovima, u kojima sudjeluju akrobati, žene, „primitivni" narodi, izvođačeva je uloga inferiorna upravo zbog svoje definiranosti tijelom, a ne umom. U izvedbi striptiza žena ima status negovorenoga subjekta i definirana je svojim tijelom, a kolonijalne su izložbe tek demonstracija inferiornosti „neciviliziranoga" Drugoga. To je njihovo izvođačko, kolonijalno tijelo, bilo shvaćeno pejorativno i manje vrijedno. Nasuprot tomu, europski je muški indivduum uvijek i bez ostatka definiran mahom umom. On je superiorni „umni" promatrač inferiornoga „tjelesnoga" predstavljača. Slika o sebi europskih muškaraca srednje klase definirana je stoga tekstom, a ne utjelovljenom izvedbom. Iako ispada kako su tekst i izvedba ekstremni opoziti, Fischer-Lichte ističe kako moderna europska kultura nikada nije, međutim, bila monolitna, jer su uvijek postojale obje tendencije, s tim da su neka razdoblja više izvedbena, performativna za razliku od drugih, a na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće evidentno je kako se fokus i težište sve više s teksta pomiče na izvedbu (Fischer-Lichte 2005: 17-45).

[81] Takvo negativno shvaćanje izvedbenoga koje uključuje tjelesno, te performativne kulture uopće, proizlazilo je iz negiranja srednje klase prema bilo kakvim oblicima narodne, popularne kulture i pučkoga rituala, dakle prema svemu onomu što Bahtin objedinjuje pod pojmom karnevalesknoga koje za njega predstavlja duboko pozitivno načelo (Bahtin 1978). Peter Stallybrass i Allon White u svojoj knjizi *The Politics and Poetics of Transgression* (1986), u poglavlju *Bourgeois Hysteria and the Carnivalesque* (1986), iznose činjenice o tom odnosu srednje klase prema karnevalesknom koja je potiskivala bilo što vezano uz tijelo, te pokušala istisnuti bilo kakve izvedbe koje uključuju tjelesno kao što su karneval, razni sajmovi, pučke zabave. S druge strane, suvremena je književna kritika, na tragu Bahtina, pronašla mnoštvo karnevalesknih elemenata u tradicionalnoj, ali i modernoj književnosti. Međutim, karneval nikada nije jednostavno nestao, nego se samo premjestio u buržujske diskurze poput umjetnosti ili psihoanalize, a njihovo ih je naivno empirijsko stajalište dovelo do jednostavnoga nestanka, eliminacije karnevalesknoga. Stallybrass i White navode kako su barem četiri različita procesa uključena u njegov prividan raspad, a to su fragmentacija, marginalizacija, sublimacija, potiskivanje (Stallybrass i White 1986: 183).

aktivnog provođenja vremena na plaži (Corbin 1994: 236). „Impresionistički slikari također su bili usredotočeni na prikaz hedonističke tjelesnosti plaže. Kao vrhunski promatrači oni navode svoje suvremenike da promatraju plažu kao izvor svježih tjelesnih senzacija“ (Lenček i Bosker 2000: 30).

U Wilderovim su filmovima često prisutni elementi kulture putovanja. Billy Wilder u svojim filmovima s prepoznatljivim provodnim motivom obmane često izmješta svoje protagoniste, a oni se nerijetko nađu na putovanju. Putovanja često karakterizira prijestupnički karakter. „Putovanje jest sama zavodljivost“ (Butor 1999: 24), a poznata je činjenica da kada smo izmješteni iz svoga domicilnog operativnog okoliša, pomiču se granice normativnog. Kada se pomiču granice, raste uzbuđenje i slabe kočnice što dovodi do oslobađanja potisnutih želja vezanih uz seksualnost. Upravo u tim situacijama kada se likovi nađu na putovanju ili su izmješteni iz svojih sigurnih zona, izbija transgresivno u Wilderovim filmovima. Transgresivna je neugoda koja se javlja zbog tjelesnosti i seksualne napetosti i obmanjivanja među spolovima, a razvidno je to u Wilderovim filmovima u kojima transgresija zadanoga poretka rezultira otkrivanjem karaktera kao potpuno drukčijeg od onoga kako ga redatelj prikazuje na početku filma. U središtu je takvih zapleta najčešće motiv plaže i tijela, tipičnih figura dokolice i odmora.

Plaža kao središnji element kulture putovanja i dokoličarskih navika vezanih uz kupališni turizam bitan je motiv Wilderovih filmova. Plaža kao element popularne kulture, u čijem se temelju nazire zabava koju odlikuje pripadnost masovnoj kulturi, uvijek sadrži dvije razine, a to su dokolica i tjelesno (Duda 2012: 195). S obzirom na tipične motive u registru dokoličarske kulture i turizma u nastavku se analiziraju Wilderovi filmovi *Neki to vole vruće, Avanti!* i *Fedora*. Plaža čini bitan element u komediji *Neki to vole vruće* koja se promatra u kontekstu holivudskih filmova s plaže uz transgresivni korak prema motivu prijestupničke ljubavi. Vrhunska komika ovoga filma počiva na obmanjivanju koje se događa u sferi zamjene rodova, a dodamo li još tome motiv plaže i tijelo „kao tipičan motiv u repertoaru najfrekventnijih figura odmora“ (Duda 2012: 195), dobit ćemo gotovo sve elemente dokoličarske kulture i turizma. Motiv plaža pojavljuje se i u kasnijem Wilderovu filmu *Avanti!* (1972) čija se radnja odvija u talijanskom mondenom ljetovalištu gdje plaža, sunce i ljepota mediteranskih vizura korespondiraju s osobnom transformacijom glavnoga junaka koji na putovanju proživljava svoju osobnu životnu renesansu. U kasnijoj *Fedori* Wilder čini otklon od otočke idile.

6.1. *Neki to vole vruće*

U Wilderovu filmu *Neki to vole vruće* motiv je obmane doveden do paroksizma pa taj njegov filmski uradak označava vrhunac sklonosti prema parodiji, burleski i travestiji. Poznati zaplet Wilderova remek-djela u žanru komedije prikazuje Chicago 1929. godine. Vrijeme je prohibicije, uličnih pucnjava i ilegalnih točionica. U jednoj takvoj točionici, čiji je vlasnik mafijaš Spats Colombo (George Raft), sviraju dvojica potplaćenih glazbenika, saksofonist Joe (Tony Curtis) i kontrabasist Jerry (Jack Lemmon). Nakon što svjedoče mafijaškom obračunu na Valentinovo, u strahu za vlastite živote, Joe i Jerry prisiljeni su napustiti Chicago te se u nuždi preoblače u žensku odjeću i prijavljuju za posao u ženskom orkestru koji putuje na gostovanje na Floridu. Na početku filma prikazani kao ženskari, Joe i Jerry, sada kao Josephine i Daphne, u ironijskom obratu i sami shvaćaju nezahvalnu poziciju žene. Unatoč fizičkoj blizini pripadnicama ženskoga spola, njihovo novo obličje ne dozvoljava im približavanje u smislu koji bi njima odgovarao. Kako se Joe zaljubljuje u lijepu, ali naivnu pjevačicu u orkestru Sugar Kane (Marilyn Monroe), prisiljen je na dvostruko mijenjanje uloge pa se preoblači u bogataša koji zavodi ljepoticu na plaži. U Daphne se pak zaljubljuje postariji bogataš Osgood Fielding (Joe E. Brown), a na Floridi će se u isto vrijeme naći i gangsteri na čelu sa Spatsom Colombom koji se pak prerušavaju u ljubitelje opere i održavaju lažnu konvenciju u Miamiju.

Radnja Wilderova filma bazično podsjeća na holivudske filmove s plaže koji su uspostavili svijet mladih kao zasebnu kulturu nedužnoga hedonizma. Prikaz tijela i tjelesnosti u holivudskom „vodenom žanru“ (Lenček i Bosker 2000: 25) potpuna je suprotnost uvriježenom ranijem shvaćanju tijela u građanskom moralu kada je tijelo bilo percipirano kao nešto što treba skrivati. Wilderova uspješnica u žanru komedije može se čitati kao parodija eskapističkih, sladunjavih holivudskih filmova s plaže u kojima su kao glumice nastupale poznate plivačice, sportski pandan tipa *pin up,* što je razvidno u odabiru ikone ženskih filmskih zvijezda utjelovljene u liku Sugar Kane, koju glumi zanosna Marilyn Monroe. Kako navode Lenček i Bosker, u holivudskom „vodenom žanru“ prizori s plaže bili su slični onima iz burlesknih kazališta, a obilato su iskorištavali erotska uzbuđenja koja su pružali valovi. Brak između plaže i celuloidne vrpce upotrijebljen je tijekom desetljeća u filmovima koji su opisivali pijesak kao mjesto prijestupničke ljubavi, ili kao mjesto za pravu dobru zabavu. U vrijeme kada je filmska industrija na istočnoj obali proživljavala teška vremena, producenti dolaze u Los Angeles zbog blage klime koja snimanje filmova na vanjskim lokacijama čini jednostavnijima i jeftinijima jer tamo sunce uvijek sja, a zemljišta su se mogla dobiti gotovo u bescjenje,

posebice u Hollywoodu. Mack Sennett započeo je ono što će postati strastvena ljubavna veza između filma i plaže, snimajući svoje kupačice kako skakuću kroz najnategnutije zaplete na obali. Tijekom četrdesetih godina 20. stoljeća, „vodeni" filmski žanr, posve nadahnut plivanjem, postao je glavnim holivudskim proizvodom, a što su popularizirale sportašice poput Annette Kellerman[82], Eleanor Holm, ili Esther Williams koja je angažirana za nastup u nizu holivudskih filmova na vodi, u grozničavoj poplavi vodenih eskapističkih filmova. Tek, međutim, sa žanrom „filma plaže" šezdesetih godina kalifornijska kultura plaže pronalazi svoj savršeni izraz, i to u sladunjavim komedijama koje uspostavljaju plažu kao sigurno utočište u kojem su svjetovni društveni odnosi postavljeni kao komična suprotnost prigušenim erotskim porivima (Lenček i Bosker 2000: 26).

Krajem 19. i početkom 20. stoljeća dolazi do sve većega obnaživanja tijela. Oslobađanje tjelesnog i sve veće obnaživanje i pokazivanju tijela uvelike doprinosi obnavljanje performativne kulture koja u središte stavlja tijelo. Koncept tjelesnosti i seksualnosti korespondira s kulturom *celebrityja* i holivudskom proizvodnjom poželjnih identiteta čemu je pridonio i fenomen holivudskih filmova s plaže koji su uspostavili svijet mladih kao zasebnu kulturu nedužnoga hedonizma. U filmu *Neki to vole vruće* plaža kao proizvod popularne kulture *par excellence,* taj univerzalni označitelj za zabavu i dokolicu, postaje metonimijom oslobođene seksualnosti i putenosti, iz čega će se na uzavrelom pijesku izroditi i motivi prijestupničke ljubavi. Dodamo li tome još Marilyn Monroe, ikonu *pin up* filmskih zvijezda, a koja se profilirala glumeći likove naivnih plavuša, dobit ćemo gotovo sve elemente popularne masovne kulture i turizma. Lik koji ona utjelovljuje ukazuje nam i na fenomen s početka 1960-ih kada dolazi do raslojavanja poznatoga sustava filmskih zvijezda. Uvjetovano je to, kako pojavom filmskoga modernizma, tako i tendencijama koje diktira tzv. novi Hollywood[83]. Međutim,

[82] U holivudskim filmovima plaže glumice nose i promoviraju glamurozne kupaće kostime. Ester Williams u filmu Neptunova kći (1949 god.) nosi nosi kupaće kostime provokativnih naziva kao što su „Dvosmislenost" i „Djeca meda". Annette Kellerman, poznata australska plivačica, 1907. godine dolazi u SAD kao sinkronizirana plivačica. Annette Kellerman uhićena je u Bostonu na plaži zbog neprimjerenog kupaćeg kostima koji ističe oblik tijela te prikazuje ruke, noge i vrat. Kellerman se pametno dosjetila te je zadržala usku siluetu koja prikazuje ženske obline i nadodala rukave i nogavice. Započela je proizvodnju kupaćih kostima koji su postali svjetski poznati te postaju brend koji mijenja povijest kupaćih kostima. Kada je žensko plivanje 1912. godine uvedeno na Olimpijske igre, većina plivačica je nosilo Annette Kellerman kupaće kostime (Daria Klobučar Vukovinski, *Povijest kupaćih kostima*. Pristupljeno 6.4.2020.<https://travel-advisor.eu/povijest-kupacih-kostima>).

[83] Novoholivudski film (također: novi Hollywood) naziv je za tendencije u holivudskom filmu 1970-ih. Razdoblje novoholivudskog filma započelo je nakon krize velikih studija 1960-ih i po uvođenju modernizma u američku filmsku kulturu (novi američki film), a prvi istaknuti predstavnici bili su Steven Spielberg, George Lucas, Martin Scorsese, John Carpenter, redatelji koji su spajali oslanjanje na holivudsku narativnu tradiciju, bilo s modernističkim senzibilitetom bilo s autorskom samosviješću (autorski film), ili s objema značajkama. Obnovili

povratak na poznati sustav zbit će se već početkom 1980-ih kada slavne zvijezde ponovno postaju glavni aduti holivudskih filmskih produkcija. Turković navodi kako je holivudski sistem zvijezda, stil glume filmske zvijezde, odnosno lik koji je ona glumački personificirala, uvjetovao i ukupan izgled njihovih filmova, te su se filmovi po glumcima prepoznavali i pamtili (Turković 1988: 33). Filmske zvijezde, uz žanr, u industrijski visoko organiziranoj kinematografiji kakva je američka, postaju osloncem filmske proizvodnje, a strukturiranost njihova utjelovljavanja sličnih likova dovodi i do nastanka posebnoga kinematografskoga fenomena sustava zvijezda (Kragić 2005: 3). Patalasova tipologija ženskih filmskih zvijezda obuhvaća sljedeće ženske tipove: djevica, fatalna žena, flapper, vamp, mondenka, dobra prijateljica, *pin-up* i nimfeta.[84] U Wilderovu filmu Marilyn Monroe odgovara tipu *pin-up*, a koji se odnosi na glumice iznimno privlačne vanjštine koja uključuje raskošne obline koje su zadovoljavale erotske zahtjeve prihvatljive vojnicima odgojenima na duplericama tijekom ratnih godina. Uz plažu, u registru figura dokolice i turizma svakako je i filmska lokacija Wilderove komedije smještene na zapadnu obalu Tihog oceana. U filmu Kalifornija „glumi" Floridu, a radnja se, između ostalog, odvija u Hotelu Coronado koji se prostire uz obalu San Diega. To je poznato luksuzno odmaralište nekada bilo razervirano isključivo za elitniji turizam, poznato po tome što su u njemu odsjedale mnoge slavne osobe, dok danas sve više postaje lokacija koju posjećuju i „obični" filmski turisti.

Wilderova komedija sadrži i elemente glazbene komedije te elemente gangsterskog filma što dolazi do izražaja unošenjem tipične gangsterske ikonografije „gdje bijele gamaše glavnoga gangstera imaju metonimijsko-simbolsko značenje, a takvima postaju zahvaljujući posebnim redateljevim retoričko-izlagačkim potezima" (Turković 2005: 84). Wilderovi se filmovi uklapaju u odrednice klasičnoga narativnog stila, ali zamjetljiva je i prisutnost utjecaja tzv. primitivnoga stila ili „filma atrakcije" (Gunning 1968) na što ukazuju sveprisutni gegovi i prerušavanja koji funkcioniraju kao atrakcija. Tu je pogotovo izražajan Lemmonov gestus, a završna scena u kojoj bogataš Osgood izgovara čuvenu repliku da nitko nije savršen, izgovara je tako da govori izravno u kameru. Glumac koji u filmu govori u kameru i direktno se obraća publici jedna je od prepoznatljivijih karakteristika filma atrakcije. Kršenje četvrtog zida

su i kombinatorno inovirali tradicijske populističke žanrove (tzv. korektivni žanrovi) – znanstvenofantastični film, pustolovni film, film strave, bajku – ali i donijeli elitno prihvatljiv umjetnički status komercijalnoj filmskoj industriji. Komercijalni uspjeh nekih njihovih skupih filmova (tzv. *blockbustera* kao što su filmovi *Ralje* i *Zvjezdani ratovi*) pokrenuo je obnovu studijske industrije u SAD-u, osobito velikih studija. Promjenu je uvjetovala i pojava novih tržišta kabelske televizije, filmskih satelitskih programa, kućnog videa i proizvodnje i iznajmljivanja videovrpci filmova te umnoženih multipleks kina. (Turković 2003)

[84] Vidi Patalas (1963).

karakteristično je, po Gunningu, u filmu atrakcije jer se tim postupkom poništava fikcionalnost izvedbe. Maskiranja, plesne i pjevačke točke i jurnjava također su elementi koji upućuju na naslijeđe filma atrakcije u Wildera.

Antologijska završnica ovoga filma, kako kaže Tatjana Jukić, „u malome izvodi bazični paradoks filmske iluzije: a to je situacija u kojoj film, kao potencijalno najrealističniji medij, gledatelja zavodi upravo upiranjem prsta u nesavršenu simulaciju (svake) uloge, tijela, identiteta. Štoviše, moglo bi se reći da je Wilderov opus u cijelosti orijentiran na izvedbu toga zavodljivog filmskog paradoksa – toga ogoljavanja nužno nesavršene i upravo stoga privlačne simulacije, konstrukcije i fantazme“ (Jukić 2001: 37). Vrhunska komika ovoga filma počiva na transrodnom maskiranju, odnosno izvebama u području rodnih identiteta. Kako navodi Turković, uloga je nešto što prethodi glumčevoj realizaciji. Ona nije određena samom izvedbom glumca, nego nju određuje dramsko lice i dramska funkcija lica u fabuli. Dramsko je lice određeno općenitim identifikacijskim atributima kao što su spol, starosna dob, društveni odnosi spram drugih lica, staleška pripadnost, a tim se atributima mogu pridružiti i drugi, kao što su ime, specifična odjeća, govorni manirizmi i slično. Ti atributi služe identifikaciji likova, kao i prepoznavanju njihove dramske funkcije. Važnost atributa uloge neobično je važna za gledaoce, ali upravo zato što su ti atributi toliko važni, s njima se može i poigrati. Zamjenom atributa ili njihovim variranjem u realizaciji mogu se gledaoci ili varati, ili zbunjivati, ili zabavljati (usp. Turković 1988: 64-66). Upravo to čini Wilder, variranjem svih vrsta obmana i zamjenjivanjem uloga i atributa koji prolaze bez sankcija i povoljno za sve. Očekivano se iznevjerava, a svi su na kraju zadovoljni jer naposljetku, nitko nije savršen, osim savršenoga filmskoga završetka. Redatelj drži gledaoce u napetosti do posljednjega prizora i iznevjerava naša očekivanja u raspletu, ali ne i u *happy end* završnici toliko tipičnoj za klasični Hollywood. Kako ističe Maltby, sadržaj oko 85% tih filmova odnosio se na heteroseksualne romance (Maltby 2000: 168). Wilder čini otklon od uobičajenoga zapleta koji uključuje sparivanje hetroseksualnih parova, a zanimljiva je činjenica da će se upravo ovaj film, uz *Tootsie* (1982) Sydneya Pollacka, čiji sadržaj također uključuju muška preoblačenja i transvestizam, naći na listi dviju najboljih komedija svih vremena Američkoga filmskog instituta. [85]

[85] Wilder u intervjuus R. Hortonom napominje da kada se lik koji igra Lemmon u jednom trenutku zaboravi, to nije aluzija na homoseksualnost, nego na sigurnost. Ideja o zarukama s milijunašem već je sama po sebi vrlo privlačna (Wilder 1976/2001: 124)..

Kako navodi Simsolo, Billy Wilder unosi nove tonove u američku komediju zbog scena koje su često na rubu *slapsticka*. Njegova sklonost prema obmani, preoblačenjima i zabune koje se odigravaju u sferi roda, bez sumnje potječu iz vremena berlinskih kabareta u doba Weimarske Republike. Lubitsch, jedan od njegovih mentora, prima isti taj utjecaj, ali briše grube i vulgarne aspekte u svojim američkim filmovima. Radeći s Lubitschem, Wilder je naučio kako pročistiti komične efekte koje crpi iz navedenih utjecaja, ali tome dodaje dosta društvene kritike. Wilderove su komedije postale farse koliko i satire. Obmana, maskerada i inverzija najdraža su Wilderova sredstva nasmijavanja publike. Njegovi likovi neprestano moraju mijenjati identitetete kako bi se izvukli iz problema u kojima se zateknu. Budući da su tvrdoglavi, likovi često upadaju u zamku vlastitih shema, a nerijetko zapadaju u paranoidna i shizofrena stanja (Simsolo 2011: 63).

U ovom Wilderovu filmu zaokupljenost obmanom i igranjem uloga postaje gotovo opsesijom. Uz osnovnu tematiku koja obuhvaća motive prerušavanja, simulacije, iluzije, zamjene identiteta, moguće je promotriti i aspekte mobilnosti i pokretljivosti Wilderovih filmskih junaka, kao i odnos rada, dokolice i kapitalizma u ovom filmu. Temeljni sukob, tj. zaplet u filmu nastaje zbog odnosa u svijetu rada. Naime, odnosi u svijetu kriminalnoga miljea diktiraju daljnji tok i glavnu napetost ove filmske radnje. Taj gangsterski svijet rada, doduše kriminalnoga, ali ipak rada, uvjetuje niz okolnosti i peripetija u kojima će se zateći glavni junaci ove urnebesne komedije. Oni u bijegu od svojih progonitelja putuju željeznicom iz hladnoga Chicaga u mondeno ljetovalište tople Floride gdje na vrućem pijesku doživljavaju niz komičnih i melodramatskih ljubavnih zapleta.





Slika 12. Jack Lemmon, Tony Curtis i Marilyn Monroe. Scena iz filma *Neki to vole vruće*.
Slika 13. Hotel Coronado, San Diego, Kalifornija.

6.2. *Avanti!*

U filmu *Avanti!* radnja je smještena u malo talijansko ljetovalište gdje plaža, sunce i ljepota mediteranskih vizura korespondiraju s osobnom transformacijom glavnoga junaka. Glavni lik u filmu, poduzetnik Wendell Armbruster (Jack Lemmon) iz Amerike odlazi u malo talijansko mjesto po tijelo svojega preminulog oca koji je tragično nastradao u automobilskoj nesreći. Armbruster ubrzo saznaje da njegov otac nije bio sam u trenutku nesreće. Naime, s njim je u autu bila Engleskinja za koju se ispostavi da mu je već dugi niz godina bila ljubavnica. Oko pogibije dobrostojećega američkog industrijalca Wendella Armbrustera starijeg postepeno se razvija misterij koji glavni junak do kraja svog boravka u idiličnom talijanskom mjestašcu mora razriješiti. Misterij dodatno podcrtava činjenica da se ovdje radi o pogibiji uzrokovanom automobilskom nezgodom.[86] Prometne su nesreće oduvijek fascinirale te postaju dio kulture (američkih) automobilskih nezgoda i sudara (*car crash culture*). Brottman donosi analizu fatalnih prometnih nesreća slavnih osoba i druge primjere automobilske smrti. Linija se može povući od automobilskih nesreća Alberta Camusa, Jacksona Pollocka, Jamesa Deana, preko Jayne Mansfield i Mary Jo Kopechne do princeze Diane i Grace Kelly.[87] Automobilske nesreće postaju dijelom popularne kulture. Tema automobilskih nezgoda i sudara prisutna je i u *pop-art* radovima Andyja Warhola. Američkom kultu automobila i ljudskoj fascinaciji automobilskim nesrećama doprinose uznemirujuća, često zavjerenička nagađanja, koja se javljaju kad god automobil postane uzrokom ljudske smrti.

U pansionu talijanskoga gradića Ischia glavni se junak upoznaje s gospođicom Pamelom Piggot (Juliet Mills), kćerkom ljubavnice svojega oca. Njihov susret događa se već na brodu koji ih prevozi do idiličnoga odredišta. Lik koji igra Lemmon odsjeda u istom pansionu, pa čak i u istoj sobi gdje je boravio njegov otac te počinje uviđati očev život u potpuno novom svjetlu. Wilder ovim filmom iznosi suvremeni portret Italije, njenih ambijenata, živopisnih likova, ali i talijanske birokracije. Ciment navodi kako je *Avanti!* romantični film sa suvremenom tematikom, a posjeduje satiričnu notu o suvremenom svijetu, američkim vrijednostima, krizi dolara i reminiscencijama na fašizam (fašistički pozdrav prilikom dolaska američkog

[86] Mike Featherstone u svojoj knjizi *Automobilities* (2005) donosi analizu mobilnosti, odsnosno tokova, kretanja i migracija u društvenom životu, koji su postali središnjim područjem sociooloških rasprava, preko jednoga od njegovih najdominantnijih oblika, automobila, i njegova obećanja o autonomiji i mobilnosti te ekonomske, tehnološke, socijalne i političke posljedice sveprisutne i ubrzavajuće kulture suvremenog svijeta.

[87] Vidi Brottman (2002).

državnika) (Ciment 2001: 70-72). Braća Trotta koji se pojavljuju u filmu su reketari, a njihovim se zanimanjem u film unose novi oblici zapošljavanja. Iako reketari, braća su dio male, pitome zajednice te sinu i kćerki preminulih ljubavnika pomažu u planu da ih zajedno pokopaju. Upravitelj hotela je dobar očev prijatelj i boji se da sin neće shvatiti oca koji je cijeli svoj život proveo u strogom sustavu koji ne dozvoljava odstupanja od istog, a ako se to ipak dogodi, takav sustav ne oprašta pogrešku. Film posjeduje elegični ton gdje se razbijanje okvira društvenoga konformizma otkriva kao iskreni emocionalni čin. Ipak je otac glavnoga junaka bio samo čovjek, a dvostruki je život njegovu egzistenciju učinio sretnijom. Film je priča o krizi srednjih godina, obrađena lagano, bez ikakva pseudofilozofiranja, a prikazuje suvremeno američko društvo i turističke zamke u koje upadaju suvremeni Amerikanci. U filmu opreka između Amerike i Italije gradi određenu dinamiku jer lik koji igra Lemmom dolazi iz urbanog prostora, a takvi se likovi, prema Dudi, „redovito pokazuju kao nositelji neuobičajenog ponašanja u idiličnom ambijentu i pokreću radnju“ (Duda 2012: 88). Osim na aerodromu na početku filma, Amerika se uopće ne vidi, ali u telefonskom razgovoru Armbrustera i njegove supruge možemo iščitati ideju i atmosferu toga života sačinjena od golfa i *country* klubova. Kao kontrapunkt u filmu se provlači tema mrtvih tijela kako bi se uklonio sladunjavi efekt, a Wilder se poigrava klišejima i nacionalnim stereotipima te baca novo svjetlo na njih (Ciment 2001: 76).

Lik koji igra Lemmon putuje iz obiteljskih razloga, a na putu u Ischiju zatičemo ga u avionu u odijelu pa izgleda kao da je na poslovnom putu. Prema Butoru, poslovno putovanje predstavlja pravocrtno putovanje u čistom obliku. Ne napuštamo svoje obveze. Što brže stignemo, to bolje, a i brže ćemo se vratiti. Ali poslovni je put uglavnom prekriven „odmorom“, put u kojem se vrijeme otvara i ponekad odgovara onom zaklonu koji pruža čitanje u vagonu podzemne željeznice (Butor 1999: 24). Wendell Armbruster zamijeni svoju odjeću s jednim suputnikom iz aviona te se preruši u turista. Na planu vlastite ličnosti glavni junak prolazi svojevrsni obred prijelaza te se nakon samo trideset i šest sati u Ameriku vraća kao potpuno novi čovjek. Putovanje je put do samospoznaje. Povratak na rodnu grudu, kako ističe Butor, esencijalna je romantičarska tema: uopće se ne radi o definitivnom povratku, već obratno. Jasno da je mladić koji je napustio svoje selo i otišao u Pariz prihvatio taj grad kao svoje prebivalište. Želi se u njega vratiti. Tamo je ostavio svoje stvari, svoje pravo. Izjavljuje da pripada Parizu. Ali jednog dana kreće u potragu za samim sobom, za tim starim, napuštenim, maskiranim, skrivenim, izdanim licem. Uostalom, taj povratak na rodnu grudu često nije dobrovoljan: upravo zahvaljujući slučaju na poslovnom putovanju ili na mondenim praznicima on na neki

način drhti u prošlosti, i to predstavlja uzrujanost. Zid se u njemu ruši. Rasplače se, a u glavni će se grad vratiti drugi čovjek (Butor 1999: 24).

U putovanju i putničkim praksama moguće je prepoznati strukturu obreda prijelaza. Putničko iskustvo odgovara Van Gennepovim trima obrednim fazama, a to su rastajanje, prijelaz i sastajanje (Van Gennep 1960: 5-14). Odlazak na put analogno je tako prvoj fazi rastajanja ili separacije iz svakodnevnoga života, sam boravak na putovanju odgovara fazi transformacije (liminalna faza), a povratak s putovanja označava reintegraciju u normalni poredak.[88] Iskustvo putovanja blisko je iskustvu kakvo nastaje sudjelovanjem u nekima od obreda prijelaza. Bitne odrednice obreda po Turneru jesu antistruktura, liminalnost i *communitas*. U tim liminalnim situacijama, antistruktura i spontanost i neposrednost zajedništva rijetko može potrajati duže jer se ubrzo razvija (zaštitna, društvena) struktura u kojoj se slobodni odnosi među pojedincima pretvaraju u normirane odnose društvenih persona. Pogotovo je to razvidno u organiziranim putovanjima gdje putnici utječu jedni na druge i proživljavaju zajedničko iskustvo što odgovara Turnerovu pojmu *communitas*. To iskustvo transformira putnike iz različitih zemalja koji se nađu u jednom autobusu u zajednicu kvazireligioznoga društva. Osjećaji ih ujedinjuju i transformiraju u članove internacionalne putničke zajednice ujedinjene pod brendom putničke agencije. Međutim, to je privremena zajednica i ne može preživjeti nakon završetka putovanja. Povratkom svojim domovima dolazi do reintegracija te se poništava red koji je vrijedio za vrijeme dana provedenih na putovanju te se u većini slučajeva ponovno uspostavlja stari poredak.

Iskustvo je putovanja stoga bliže liminoidnom,[89] no liminalnom. Razlike između liminalnoga i liminoidnoga ogledaju se u temeljnim razlikama između obreda i kulturnih

[88] Po uzoru na Van Gennepa, Turner piše da se u prvoj fazi razdvaja sveti prostor i vrijeme od profanoga ili svjetovnoga prostora i vremena i stvara se kulturni prostor određen kao izvan vremena, a podrazumijeva simboličko ponašanje i odvajanje obrednih subjekata od njihova prijašnjega društvenog statusa. U fazi prijelaza, koju označava margina ili limen (prag) po van Gennepu, obredna lica prolaze kroz razdoblje i prostor ambigvitetnosti, neku vrstu društvenoga limba koji ima nekoliko atributa ili prethodnih, ili skorašnjih društvenih statusa ili kulturnih stanja. To je granična, liminalna faza. Skupljanje ili sastajanje sadrži simboličke fenomene i radnje što predstavljaju povratak lica u njihov nov, razmjerno čvrst, povoljan položaj u cjelokupnom društvu (Turner 1989: 44-45).

[89] Liminoidne pojave jesu zabave, različite kulturne predstave u industrijskim društvima u kojima je dokolica oštro odvojena od sfere rada. Turner ističe kako simboli rites de passage postoje jedino unutar razmjerno postojanih, cikličkih i repetitivnih sustava, a tim vrstama sustava najbolje pristaje izraz liminalnost. Temeljne razlike između predindustrijskih i industrijskih društava sadržane su u odnosu rada, igre i dokolice. Naime, u plemenskim su se društvima obred, a donekle i mit, smatrali poslom, a postojala je podjela na sveti i svjetovni rad. U obje svoje dimenzije taj rad sadržavao je element igre. Dokolica je proizvod industrijskih društava. Liminoidno sliči liminalnom, ali oni nisu istovjetni jer liminalno pripada antistrukturalnoj domeni. Industrijske dokolice

predstava. Naime, obred ima status obveze pa u njemu svi sudjeluju, dok su kulturne predstave i ceremonije žanrovi dokoličarske zabave, a ne obvezatni obred, pa je u liminodnim žanrovima naglasak na pojedincu. Dokolica stvara mogućnost za mnoštvo liminoidnih žanrova književnosti, kazališta, sporta, koji se ne drže antistrukturom prema normativnoj strukturi. Liminalni fenomeni dominiraju u plemenskim i ranim ratarskim društvima, a liminoidni u društvima s organskom solidarnošću, u kojima postoje ugovorni odnosi. Liminalni su fenomeni kolektivni i bitan su dio cjelokupnoga društvenog procesa; imaju značenje za cijelu grupu i nastoje u potpunosti pridonijeti, čak i kad su naizgled protivni, djelovanju društvene strukture. Liminoidni su fenomeni, naprotiv, pojedinačni, unatoč kolektivnim, masovnim učincima. Oni teže samosvojnosti i često su dijelovi društvene kritike, ili čak revolucionarnih manifesta, a prikazuju nedjelotvornost glavnih ekonomskih i političkih struktura i organizacija. Liminoidno je tako nalik robi; ono i jest roba koja se izabire i kupuje, a liminalno zahtijeva odanost grupi. Liminalno traži rad, a liminoidno igru (Turner 1989: 84-113).

Putovanje, iako ima strukturu obreda prijelaza, dio je turističke ponude i potražnje sa njoj srodnim mehanizmima koji odgovaraju na potrebe potrošačke kulture u cilju zadovoljenja potrošača koji dobra istih konzumiraju kako bi oni zadovoljili svoje potrebe i želje. Turizam i ono što turizam nudi, odnosno turistički proizvodi, djelatnosti i usluge u turizmu globalni su proizvodi koji bilježe konstantni rast. Liminalno je zamijenjeno liminoidnim i normativnim. Ideologija masovne potrošačke kulture s turističkom ponudom daje odgovore na ljudske potrebe i dokoličarske potrebe gdje je fokus na zabavi i užitku. Putovanje u svom početku ima obrazovne, kulturne i zabavne konotacije, koje su si mogli priuštiti samo određeni ljudi, a taj je broj u početku bio veoma mali jer se odnosio na društvenu elitu. Radilo se, naime, o mladim europskim aristokratima, pretežito Britancima, koji su putovali Europom kako bi zaokružili svoju kulturnu naobrazbu kao dio pripreme ulaska u odraslo doba. Ta je moda ubrzo prešla i na pripadnike buržoazije, koji su prethodnim značenjima dodavali i element socijalne razlike i pripadnosti novijoj društvenoj klasi u nastajanju (Šuran 2016: 10). Turizam, kao najznačajnija

naprasno su odvojene od vremena rada, a moderna je industrija stvorila oštru podjelu na rad i dokolicu i zahvatila sve simboličke žanrove. Dokolica pretpostavlja rad, ona je ne-radna, protu-radna faza u životu osobe koja radi. Neki od zabavnih žanrova povijesno su vezani uz ritual, na primjer grčka tragedija i japansko Noh kazalište imaju ponešto od svete ozbiljnosti, pa i strukturu *rites de passage*. Međutim, ključne razlike razdvajaju strukturu, funkciju, stil i simbologiju liminalnoga u plemenskom i poljodjelskom mitu i ritualu od onoga što Turner naziva liminoidnim žanrovima dokolice i simboličkim oblicima i radnjama u složenim industrijskim društvima (Turner 1989: 54-82)

putnička pojava 19. stoljeća, u početku je rezervirana uglavnom za društvenu elitu, a u luku od liberalnoga prema organiziranom obliku kapitalizma, dolazi do demokratizacija putovanja koje postaje masovnije iskustvo. Masovnost turizma dovodi tako do potrebe za distinkcijom putničkih kategorija koja se ogleda u dihotomija između autentičnosti i konfekcije, individualne slobode i masovnosti kao opreka između putnika i turista (Duda 2012: 197-198).

Za putovanja su značajna određena prekoračivanja. Ta su prekoračivanja povezana sa simbolički bogatim iskustvom tranzicije i transgresije. To iskustvo prekoračenja i prijelaza granica Turner je nazvao liminalnošću, a dijeli se u tri faze. Parafrazirajući Turnera, Fischer-Lichte o trima fazama navodi kako se u prvoj fazi odvajanja oni koji su podvrgnuti transformaciji izdvajaju iz svakodnevnoga života i otuđuju se od socijalne sredine. U fazi prijelaza ili transformacije, u liminalnoj fazi, oni koji su podvrgnuti transformaciji premješteni su u položaj koji je između svih mogućih položaja koji im omogućuje potpuno nova, djelomice uznemirujuća iskustva, dopuštajući im da pokusno preuzmu svoj novi identitet. U trećoj fazi inkorporacije na taj način transformirane osobe ponosno se integriraju u društvo te se prihvaćaju i izrijekom potvrđuju s obzirom na svoj novi identitet (Fischer-Lichte 2010: 15). Kako putovanje u život glavnoga junaka unosi promjenu, možemo zaključiti kako je njegovo iskustvo putovanja bliže putničkom no turističkom. Međutim, ovu tvrdnju valja uzeti s rezervom jer, kako navodi Urry, „ljudi su većinu vremena turisti sviđalo se to njima ili ne“ (Urry 1990: 82). Urry piše o vrsti turista koju naziva post-turist, a riječ je o turistu koji pretežno putuje u grupi, prema unaprijed zacrtanom itineraru. Iako je svjestan da je turizam spektakl, želi biti dio tog spektakla te se prepušta igri, istražuje i participira u gotovo dječjoj maniri, a svijet doživljava kao pozornicu na kojoj je sve dozvoljeno (Urry 1990:100–103).[90]

Turner naznačuje kako je faza transformacije granična faza između ostavljanja jednoga mjesta i odlaska u drugo, a znači fizičko odvajanje obrednih subjekata od ostaloga društva. Tu djeluju prepoznatljivi obredni simboli kao što su tipovi obezličenja i tipovi ambigvitetnosti i paradoksa, a obredni su subjekti prikazani kao tamni i nevidljivi. Oduzeta su im imena i odjeća te su prisiljeni na jedenje ili nejedenje određene hrane, a sve su to označja liminalnoga položaja u kojima se napuštaju i razaraju znakovi preliminalnoga statusa. U sredini prijelaza obredni subjekti potisnuti su u jednoobraznost, strukturalnu nevidljivost i anonimnost koliko god je to

[90] Za razliku od post-turista, postmoderni putnik posjeduje svijest o svojem putovanju, želi participirati, ali ne nužno u skupnim ritualima, traži iskustvo, želi biti u središtu događanja, ali ne želi ništa nametnuto (Batina 2012: 18).

moguće, a za nadoknadu dobivaju posebnu vrstu slobode (Turner 1989: 48-50). Glavnoga junaka putovanje zaista mijenja jer prije no što se upusti u iste zabave za odrasle poput njegova oca, glavni lik brani sistem utemeljen na novcu i paternalizmu šefova. Tu dolazi do njegove transformacije nakon što se našao u liminalnom položaju. Lemmon zaista ostaje bez odjeće u sceni u moru te je promjena izvršena i na simboličkoj razini. Zanimljivo je da upravo dokolica glavnom junaku počinje vraćati životni elan jer možemo zaključiti da će on ponoviti sve što i njegov otac te da će početi planirati drukčiju budućnost. Ali dokolica je samo trenutno poremetila dobro uspostavljeni red. Temelji sistema unutar glavnoga junaka su prejaki, a da bi im se on dokraja uspio oduprijeti. Vjernost njegova oca podjednako svojoj ljubavnici i supruzi ne čini to da on zaboravi da pripada dominantnoj društvenoj klasi. Film iz tog razloga potiče na razmišljanje o tome što smo sve spremni učiniti a da bismo spasili organizacijski sistem. Organizacijski sistem ponovno preuzima kontrolu na životom glavnoga junaka. Kao otac, i sin je oličenje konformizma kojega na kraju odbacuje, na jedan mjesec u godini. Ljubavnici daju društvu jedanaest mjeseci u godini, a rezerviraju jedan za sebe. Kraj filma ostaje otvoren, iako gledatelj ima razloga povjerovati da će se on vratiti. Jer, kako navodi Simsolo, u Wilderovim filmovima „dobar život je za sebične“ (Simsolo 2011: 93).





Slika 14. Ischia, Italija.

Slika 15. Jack Lemmon i Juilet Mills. Sceni iz filma *Avanti!*

6.3. *Fedora*

Baš kao i u filmu *Avanti!*, u *Fedori* su sunčanim eksterijerima uz obalu mora suprotstavljeni mračni i funebrični motivi. U ovom filmu možda više no igdje do izražaja dolaze mračni tonovi i Wilderova sklonost cinizmu. Wilder i I.A.L. Diamond scenarij temelje na kratkoj priči Thomasa Tryona iz njegove zbirke priča *Crowned Heads*. *Fedora* je Wilderov europski (zapadnonjemački i francuski) film. U glavnim ulogama nastupaju švicarska glumica Martha Keller (Fedora/Antonia Sobrianski), njemačka glumica Hildegard Knef (Grofica Sobrianski / Fedora) i poznata filmska zvijezda zlatnoga doba Hollywooda, William Holden (Barry 'Dutch' Detweiler). Ostale uloge utjelovljuju José Ferrer (Dr. Vando), Frances Sternhagen (gospođica Balfour), Mario Adorf (upravitelj hotela), Hans Jaray (Sobrianski), Stephen Collins (mladi Barry), Henry Fonda (predsjednik Akademije). U filmu se pojavljuje i Michael York koji glumi samoga sebe. *Fedora* je Wilderov pretposljednji film, a ova mračna drama nastaje 1978. godine pa stilski pripada kasnom stilu koji je „stil onih filmova redatelja klasičnoga doba koji nastaju u razdoblju novoga Hollywooda, a koji osim samom tom kronološkom činjenicom, pripadnost tom stilu očituju i metafilmskom dimenzijom“ (Kragić 2017: 100).

Poznata holivudska filmska zvijezda Fedora živi povučenim životom na mediteranskom otoku Krfu. Riječ je o malom privatnom otoku u blizini grčkoga otoka Krfa na kojemu se nalazi samo jedna vila na osami u kojoj žive Fedora, stara poljska grofica, plastični kirurg doktor Vando i sluškinja, gospođica Balfour. Fedora se na otok povukla u svoj svijet zaštićen od očiju javnosti. Fedorin je glumački talent jednako priznat i u inozemstvu, a u Hollywoodu je poznata po neobjašnjivom zadržavanju svoje mladenačke ljepote tijekom desetljeća karijere. U posljednjim filmovima izgleda jednako kao i u filmovima snimljenima na početku karijere. Fedora se na otok povukla u jeku svoje slave i ne pojavljuje se u javnosti, što dovodi do raznih insinuacija o tome što se zbilja događa s njom te se oko nje stvara sve veći misterij. Ugledni holivudski producent Barry „Dutch“ Detweiler kojemu u posljednje vrijeme sreća s projektima nije baš naklonjena, pokušava namamiti prepoznatljivo filmsko lice za ulogu u filmu. Neuspjeli producent usredotočen je na oživljavanje svoje karijere pomoću popularne i vječno mlade glumice Fedore. Duševni mir glumice narušava se kada joj producent ponudi scenarij za film Ana Karenjina. Fedora sa svojom pratnjom tajanstveno bježi u Pariz. Dolaskom producenta na otok biva otkrivena brižno čuvana glumičina tajna. Fedora je zapravo ostarjela filmska zvijezda kojoj je uslijed agresivnih tretmana pomlađivanja uništen izgled do unakaženosti. Kako bi

sačuvala karijeru i kako ne bi bila zaboravljena, glumica zamjenjuje sebe sa svojom kćerkom koja potpuno preuzima njezin identitet.

Priča započinje na Mediteranu, na grčkom otoku Krfu. Film otvara scena u kojoj mlada žena skoči pod vlak koji pristiže u željezničku stanicu. U uvodnim scenama saznajemo da je mlada žena koja je počinila samoubojstvo poznata holivudska glumica Fedora. Svi su šokirani kad je potvrđeno da je Fedora počinila samoubojstvo bacivši se pod vlak. Tijekom njezina raskošnog pogreba filmski producent Barry „Dutch" Detweiler prisjeća se posljednja dva tjedna glumičina života. Na pogrebu se okupio velik broj obožavatelja koji su skrhani pogibijom ove velike glumice poljskoga podrijetla. Na posljednjem ispraćaju filmski nas producent uvodi u priču koja se zbivala prethodna dva tjedna i opisuje događaje koji su prethodili pogrebu. Producent djelomično krivi samoga sebe za ovakav rasplet događaja Fedorine već ionako zamršene životne situacije, ali i pomirljivo zaključuje „da je bar otišla sa stilom." Priča započinje Detweilerovim dolaskom na Krf koji traži smještaj u lokalnom pansionu. Kada na recepciji pod osobne podatke unosi profesiju producenta, hotelijer mu odmah nudi nešto skuplju sobu na što ovaj odgovara kako je nazavisni producent, a na Krf dolazi ne zbog odmora, nego iz poslovnih razloga. Njegova je namjera nagovoriti poznato filmsko lice Fedoru da pristane glumiti u njegovu filmu koji je nova verzija Ane Karenjina. Kako ima informaciju da se Fedora trenutno nalazi na imanju prijateljice, grofice Sobrianski, Detweiler pokušava dogovoriti sastanak u rezidenciji Ville Calipso. Predstavlja se kao stari prijatelj iz holivudskog perioda, ali sluškinja govori kako Fedore nema tamo. Kad je Fedora upita tko je zvao, gospođica Balfour odgovara da je to bio samo „neki američki turist." Producent ne odustaje u potrazi te brodom odlazi do obližnjega otočića na osami na kojem se nalazi vila okružena visokim zidovima i borovima sa znakovima zabrane prilaska na ulaznim vratima. Kada ga primijete rezidenti vile, svojim mu gestama jasno daju do znanja da nije dobrodošao. Ipak, prije no što napusti osamljeni otok, producent u dvorištu vile ipak primijeti osobu za koju se ispostavi da je Fedora, ali isto tako primjećuje da je nešto čudno u cijeloj situaciji, tim više što svjedoči nemiloj sceni u kojoj se Fedora i grofica žestoko posvađaju. Producent pri povratku u hotel od hotelijera traži savjet na što mu ovaj dosjetljivo odgovara da kupi amajliju za sreću koja se nalazi u hotelskoj ponudi. I kao da se ispunilo hotelijerovo proročanstvo, upravo će nakon kupnje amajlije producent ugledati Fedoru na krfskim ulicama ispunjenim turistima, djecom i suvenirnicama. Odluči je slijediti, a u jednoj od suvenirnica napokon uspijeva ostvariti kontakt s Fedorom koju podsjeća na njihovo ranije holivudsko poznanstvo i predstavlja joj scenariju za film u kojemu bi ona trebala igrati glavnu ulogu, ali Fedora mu priopćuje da se povukla iz filmskoga svijeta. Njihov

susret prekidaju sluškinja i vozač koji Fedoru neprestano drže na oku. Kasnije producent iz hotela piše pismo Fedori te iz njegovih sjećanja saznajemo detalje o njihovu poznanstvu, ali i o filmskoj industriji toga vremena. Iz pisma saznajemo kako su Detweiler i Fedora proveli jednu romantičnu noć na pješčanoj plaži u vrijeme kad sudjeluju na zajedničkoj holivudskoj filmskoj produkciji. Tu se otkriva zanimljiv detalj koji bi se mogao protumačiti kao Wilderovo ruganje cenzorima onoga vremena. Naime, u sceni gdje Fedora leži gola u bazenu, pomoćnici bacaju lopoče na njezine grudi kako bi prikrili strateške dijelove koji bi mogli uznemiriti onodobne cenzore koji su brinuli o očuvanju javnoga morala.

Nakon poslanoga pisma, nova će se prilika za približavanje Fedori producent ukazati u hotelskom kafiću gdje uspostavi kontak s doktorom Vandom, također rezidentu vile na otoku, i kojemu krišom u kaput ubacuje svoj scenarij. Producent će nakon toga dobiti poziv za posjetom vile Kalipso, a po njega čak dolazi privatni vozač. Jaka kiša što pada daje naslutiti negativan ishod ovoga posjeta. Za vrijeme posjeta Fedora doživljava živčani slom, a grofica i doktor Vando uvjeravaju producenta da se Fedora povukla iz filmskoga svijeta zbog narušena duševnog zdravlja. Producent uviđa da se nešto čudno događa na otoku, ali do samoga kraja neće doznati tajnu koja leži ispod ovih isprepletenih i toksičnih odnosa. Njegov osjećaj još više produbljuje tajni Fedorin dolazak u njegovu hotelsku sobu i scena u kojoj rastrojenu Fedoru odvodi svita koju već na početku filma Detweiler naziva svinjama koje su skrivile Fedorinu smrt. Producent posljednji put posjećuje otok, ali vila je napuštena. Ostali su samo tragovi ove zamršene priče čije zakučaste dijelove producent samo što nije povezao, ali u jednom trenutku dobiva udarac tupim predmetom u glavu i budi se tjedan dana poslije u svojoj hotelskoj sobi. U međuvremenu je Fedora počinila samoubojstvo, a producent se taman osvijestio na dan pogreba. Tek će na Fedorinu pogrebu u razgovoru s groficom Sobrianski producent saznati pravu istinu. Grofica Sobrianski prava je Fedora, a djevojka koja leži u lijesu, Fedorina je izvanbračna kći koju je dobila s grofom Sobrijanskim. Prava Fedora Detweileru iznosi sve detalje ove bizarne priče. Nakon što je bila podvrgnuta agresivnim tretmanima uljepšavanja koje je provodio doktor Vando, Fedori je lice unakaženo, a posljedice su se odrazile i na njezino fizičko stanje te je uslijedilo stanje paralize zbog čega je završila u kolicima. Nakon toga prava se Fedora povlači iz glumačkoga svijeta, a ideja o zamjeni identiteta realizirala se u trenutku kada joj predsjednik Akademije osobno dolazi na otok uručiti prestižnu nagradu Oscar. Umjesto nje nagradu preuzima njezina kćerka, a svijet je zapanjen očuvanom ljepotom poznate holivudske glumice nakon čega počnu pristizati ponude za uloge u filmu u kojima će igrati zamjenska Fedora. Fedorina kći predstavlja se kao svoja majka do trenutka do kad se na setu

ne zaljubljuje u Michaela Yorka i želi napokon otkriti pravu istinu o sebi. Svjesna da zbog majke takvo što ne može učiniti i da je zarobljena u majčinu identitetu, Fedorina kći Antonia polagano gubi razum i odaje se porocima. Narušena mentalnoga zdravlja, izlaz, baš kao Tolstojeva junakinja Ana Karenjina, traži u suicidu i baca se pod jureći vlak. Njezina majka, ostarjela filmska zvijezda, prava Fedora, kasnije umire daleko od očiju javnosti.

Radnja filma odvija se na mediteranskom otoku okruženom plažom i okupanom suncem. Otok je na osami, ali u filmu je razvidan otklon od idilične inzularnosti. Nije slučajno da Wilder smješta radnju filma upravo na otok u Sredozemlju. Unatoč suncu, gustim borovim šumama i tirkiznom moru, za razliku od američke obale, tradicionalnu sredozemnu otočku kulturu karakterizira skrivanje tijela (crna pamučna odjeća na ženama, snažni sakralni motivi i fokus pojedinca na vlastitu obitelj). Uz neke iznimke, pravilo u novom svijetu je bilo da kretanje prema jugu znači i simbolički i praktično sve manje odjeće koja pokriva tijelo, veća otvorenost prema strancima, lakša komunikacija, veće seksualne slobode i slično. S druge strane Atlantika pak, ići na jug preko Sicilije, Andaluzije i grčkih otoka značilo je prolaziti upravo obrnut proces, proces koji svoj vrhunac doseže na obalama sjeverne Afrike, gdje se tijelo gotovo nikad ne nalazi izvan privatne sfere, već je skriveno u kućama i dvorištima i „leđima“ okrenutim od pogleda ulice. Tek su u kasnoj drugoj polovici dvadesetoga stoljeća turisti iz bogatijih zemalja sjeverne Europe donijeli na europske otoke liberalne prakse, tako da se danas ta područja vežu prvenstveno uz ljetne odmore, plaže i kupanje. Do pretvorbe u turističke destinacije sredozemni otoci često su bili surova mjesta teškog i oskudnog života. Ograničeni resursi u svom najekstremnijem obliku uzrokovali su pojavu obiteljskih klanova koji su štitili svoju imovinu kućama-utvrdama, a nije bila rijetka ni primjena krvne osvete koja se prenosila iz generacije u generaciju. Wilder za svoje potrebe koristi upravo motive staroga Mediterana (visoki zidovi vile, tamna odjeća, nepovjerljivost lokalnog stanovništva prema strancima) kako bi pojačao kontrast između rapsodije naizgled opuštajućeg otočkog eksterijera i tajni skrivenih u privatnosti posjeda. Wilder spomenuti kontrast nagovještava već u uvodnom dijelu filma. Protagonist Barry the 'Dutch' brodom putuje prema otoku. Idiličan je to i umirujuć prizor koji gledatelju nudi početak dugog godišnjeg odmora. Pa ipak, vila kojoj prilazi, sa svojim bedemima više podsjeća na pomorsku fortifikaciju, zatvor ili karantensku građevinu nego na mjesto za ljetne užitke. Simptomatično je i to da joj se isključivo može prići morskim putem, a čuvar na ulaznim vratima zdanja izgleda i nastupa kao tamničar. Na ovaj način Wilder gradi kulisu u koju smješta Fedoru, bivšu zvijezdu zatočenu u opsjenama kulta vječne mladosti i stare slave.

Uz mediteranske vizure i inzularne motive, ovdje svakako valja istaknuti i funkciju stranca u filmu. Stranac je uljez na otoku, nepozvani gost obilježen društvenoprostornim odnosima udaljenosti i blizine, odvojenosti i fiksiranosti.[91] U tumačenju Georga Simmela stranac nije kao putnik koji danas dođe i sutra ode, nego kao onaj koji danas dođe i sutra ostane. On je potencijalni putnik koji, premda nije krenuo dalje, nije posve prevladao odvojenost dolaženja i odlaženja. Stranac nosi obilježje odmaknutosti, stranosti i nepoznatosti i neminovno donosi promjenu. Stranac je osoba koja je istodobno daleko i blizu. On je fiksiran unutar nekog određenog prostornog područja, ali njegov je položaj na tom prostoru bitno određen time što mu ne pripada unaprijed, što u njega unosi kvalitete koje ne potječu i ne mogu potjecati iz njega.[92] Lik producenta u filmu je *intruder* koji penetrira u zatvoreno semantičko polje uspostavljene otočke zajednice. Filmski producent Barry „Dutch" Detweiler remeti otočku „idilu" te skriveno mjesto bude otkriveno na kraju, kao i sve obiteljske tajne koje su godinama čuvali njegovi stanovnici.

Fedora označava Wilderov povratak melodrami u duhu *Bulevara sumraka*, s citatnim osvrtom na neke elemente film *noira*. Sličnost ovih dvaju filmova do izražaja dolazi zbog teme slave, besmrtnosti i očuvanja od prolaznosti. Osim „općom temom filma" *Fedora* je „ostvarenje koje se relacionira prema autorovom ranijem *Bulevaru sumraka* (*Sunset Blvd.*, 1950) i nizom analognih postupaka, motiva i replika, počevši od izvanprizornog komentara i retrospekcije" (Kragić 2017: 100). Glumac William Holden u *Bulevaru sumraka* glumi propaloga scenarista, dok se ovdje pojavljuje kao neuspješni producent. Obojica u velikim ženskim glumačkim ličnostima vide izlaz iz svoje nezavidne situacije. U filmu o mitovima filmskoga svijeta i show biznisa Wilder se služi omiljenim motivima prevare, maskerada, zamjene identiteta. Wilderov je film meditacija o smrti i prolaznosti uokvirena pričom o glumici i mitu o misterioznoj ljepoti koja se na kraju otkriva kao varka. Motivi otoka i idilične inzularnosti u Wilderovu filmu nose mračan predznak. Kako ističe Simsolo, *Fedora* je pesimistična i okrutna zagonetka o smrti mlade žene čiji je identitet ukraden, jednako kao i o filmskoj industriji na zalazu koja je znala

[91] Stranac je u kontekstu kategorija socijalno-kulturne blizine i daljine prisutan u tumačenju sociologa Georga Simmela. "Ako je putovanje kao odvojenost od svake dane točke u prostoru pojmovna suprotnost fiksiranosti na nekoj takvoj točki, sociološka forma 'stranca' ipak na neki način predstavlja jedinstvo tih odredaba… (Simmel 2001: 152).

[92] Simmelov koncept distance ulazi u konstelaciju gdje stranca identificira kao osobu koja je istodobno daleko i blizu. "Jedinstvo blizine i udaljenosti koje sadrži svaki odnos između ljudi ovdje je došlo do konstelacije koja se najkraće može izraziti na sljedeći način: odmak unutar odnosa znači da je daleko onaj tko je blizu, a stranost ds je blizu onaj tko je dalje Stranac je dovoljno daleko da je nepoznat, ali dovoljno blizu da ga je moguće upoznati (Simmel 2001: 152).

kako ukomponirati umjetnost u komercijalno tržište. *Fedora* predstavlja vrhunac Wilderovih filmova s temama društvene ambicije, novca, moći, preoblačenja, igranja uloga, laži, izdaja, opsesija. Iako je tema filma vezana uz Hollywoodu, *Fedora* je najeuropskiji od svih njegovih filmova. U filmu se Amerika vidi jedino u *flashbackovima* povezanim s filmskim svijetom, a ostatak priče događa se u Europi (Simsolo 2011: 94). „*Fedora*, film u kojem prva scena završava zamrznutom slikom, kao snažnim retoričkim signalom, već tim postupkom otvara temu vremena, potom fizičke degradacije i neumitnosti propasti suprotstavljajući ih duhu onog tipa komedije o slomu i rasapu komičkog društva, a osobito uočljivim izoliranim i slikovitim ambijentima (radnja Fedore gotovo se sva odvija na mediteranskom otoku), pri čemu tmurnost i prisutnost više smrti nemaju, zbog sveobuhvatne verbalne ironije, veze s tragičnim" (Kragić 2017: 100).

Wilderov film priča priču o mukotrpnoj potrazi za vlastitim identitetom; o ludilu, snazi pamćenja, prolaznosti i smrti. *Fedora* je Wilderov testament o filmu. Kako navodi Simsolo, u 1970-im godina Hollywood se mijenja, a razdoblje kada nastaje ovaj film označava kraj određene ideje filma i shvaćanja filma. Otvorila se Pandorina kutija. Komercijalno tržište s porno filmovima i *blockbusterima* otkriva svu banalnost filmske realnosti kao proizvoda industrije čije tvornice proizvode iluziju u formi filmova i filmskih zvijezda čiji je rezultat shizofrenija (Simsolo 2011: 94). Nakon što producent kaže kako je zaplet koji mu je upravo ispričala bolji od bilo kojeg pravog filmskog zapleta, uključujući i njegov, te da bi trebalo snimiti film o Fedori, grofica znakovito odgovora: Da, ali tko bi je glumio? Ovom se izjavom izravno aludira na raslojavanje poznatoga sustava filmskih zvijezda i staroga Hollywooda koji se odvija s početkom 1960-ih godina. Uvjetovano je to, kako pojavom filmskoga modernizma, tako i tendencijama koje diktira tzv. novi Hollywood. Razumljivo je da u takvom okružju Wilderovi filmovi *Avanti!* i *Fedora* nisu dobili zasluženu recepciju. Kombinirajući realizam i ironične melodramske elemente, s radnjom temeljenom na pokušaju filmske zvijezde da zaustavi vrijeme, Wilder stvara kompleksnu priču o degradiranom Hollywoodu i ispraznim naporima filmskih producenata da se izbore s holivudskom neumoljivom novom generacijom.





Slika 16. Hildegard Knef kao Fedora/Grofica Antonia Sobrianski. Scena iz filma *Fedora.*

Slika 17. Vila na otok pokraj Krfa. Lokacija na kojoj je snimljen film *Fedora*.

7. OD KULTURE PUTOVANJA DO ZNAKOVA KAPITALISTIČKE KULTURE

Ljudske se potrebe prema svojoj važnosti za opstanak dijele na egzistencijalne (ili fiziološke), društvene i luksuzne te ovaj redoslijed predstavlja prioritetnu podjelu resursa. Egzistencijalne ili fiziološke potrebe su hrana, voda, odjeća, stambeni prostor, sigurnost, lijekovi. Društvene potrebe su potreba za sigurnošću, okolišem, kontaktom, obrazovanjem, zdravstvenom njegom, odjećom i slično. Luksuzne se potrebe definiraju ovisno o stanju u kojem se neko društvo nalazi. One se zadovoljavaju svim proizvodima ili uslugama koji se u datom trenutku i u okviru stupnja razvoja pojedinog društva smatraju luksuzom (pojedine potrebe su se prema tome iz prijašnjih luksuznih postupno pretvorile u društvene ili obrnuto). Tako se naprimjer, u modernom zapadnom društvu, mobilnost smatra osnovnom potrebom, dok u drugim društvima spada u luksuzne potrebe zbog različitih životnih standarda.

Suvremena su društva „putujuća društva". „Danas smo svi u pokretu", navodi Zygmunt Bauman.[93] Mobilnost je u srži modernoga društva. „To se danas posebno ističe u onim konceptima koji suvremenost razumijevaju kao prelaz iz prve (čvrste) u drugu (tekuću) modernost. Posebno se ističe otvorenost društva i, po brzini i obuhvatu, do danas nezabilježena mobilnost materijalnih dobara, informacija i ljudi" (Hodžić 2010: 151). Kultura putovanja, osim što je obilježena praksama putovanja i fenomenom socijalne mobilnosti i pokretljivosti, definirana je i odnosom rada i dokolice, tržišnom razmjenom i vrijednosti roba, dobara i usluga i potrošnjom karakterističnom za kapitalističku proizvodnju slobodnoga vremena i mjesta te kapitalističku ideologiju. „Paradigma mobilnosti ne odnosi se samo na kretanje ljudi, nego i na protok robe, dobara i informacija. Suvremeni oblici prostorne mobilnosti svojom raznolikošću, obimom, brzinom i ustrajnošću proizvode novo društveno i prostorno strukturiranje. Ovo kretanje nudi razne mogućnosti razvoja, budi nove masovne nade, ali i nove strahove – kao što se uvijek događa kada je u pitanje dovedeno ono što je bilo relativno stabilno, poznato i predvidljivo" (Hodžić 2010: 301).

U razdoblju kapitalizma, „sama potrošnja postaje glavnim fokusom društvenoga života" (Čolić 2008: 958). U drugoj polovici 20. stoljeća aktivnosti slobodnog vremena i/ili potrošačke

[93] Ovim riječima Zygmunt Bauman započinje svoj tekst „Turist i vagabund" (2003) u kojemu objašnjava što se sve pod pokretom podrazumijeva. „Ne radi se samo o fizičkom kretanju. Ono se dešava i kad nikud ne putujemo: možemo hitati, juriti, letiti kroz Internet mrežu ili iz fotelje mijenjati kablovske ili satelitske kanale na TV ekranu…, ne ostajući nigdje dovoljno dugo da bi smo bili nešto više od posetilaca i osetili se chez soi" (Bauman 2003: 251).

navike pojedinci sve više doživljavaju kao bit svoga društvenog identiteta (Chaney 2003: 143). „Pritom zadovoljavanje tih novih potreba ljudskog identiteta izravno utječe na gospodarske aktivnosti, a one pak povratno, opet na životne stilove" (Lukić 2013: 306). Industrije razonode (engl. *leisure industries*) imaju iznimno značajnu ulogu u svim sferama životnih stilova, ne samo zbog toga što ispunjavaju velik dio vremena potrošača nego i zbog tog što upošljavaju velik broj ljudi zaduženih za proizvodnju i predstavljanje proizvoda, kao i velika ulaganja za održavanje vlastitoga tržišta (Cheney 2003: 34). Životni su stilovi, prema Cheneyu, „modeli djelovanja koji pridonose razlikovanju ljudi" (Chaney 2003: 12). Različiti načini stjecanja ekonomskog i kulturnog kapitala u okviru jedne klase stvorili su prema Bourdieu različite vrste ukusa, s uočljivim različitim i osebujnim stajalištima prema ishrani, sportu, umjetnosti, namještaju i aktivnostima tijekom slobodnog vremena (Bourdieu 1984, 1993).[94] „Tijelo, odjeća, govor, slobodno vrijeme, ukus u hrani i piću, dom, auto, izbor ljetovanja itd. trebaju se promatrati kao indikatori individualnosti ukusa i osjećaja za stil vlasnika/potrošača" (Featherstone 2001: 65).

Stil je života važan gospodarski faktor jer utječe na potrošnju. A upravo potrošnja sama po sebi postaje stil života, funkcionalna i estetska integracija života koja se manifestira u obliku ljudskih odnosa, ponašanja, svijesti i materijalnim okruženjem. „Izraz potrošačko društvo prvi se put pojavljuje 1920-ih godina, postaje popularan 1950-1960-ih godina i održava se sve do današnjih dana, o čemu svjedoči njegova široka uporaba u svakodnevnom i stručnom jeziku. Ideja o potrošačkom društvu, koja sada odzvanja kao očitost, pojavljuje se kao jedna od najznačajnijih figura ekonomskog poretka i svakodnevnog života suvremenih društava (Lipovetsky 2008: 13). U potrošačkom društvu[95] reklamna industrija sve sfere ljudske

[94] Pierre Bourdieu se u svojim istraživanjima bavio simboličkim i kulturnim kapitalom, ukusima i oblicima kulture proizvodnje. Simbolički se kapital odnosi na resurse kojima pojedinac raspolaže na temelju svojega društvenog prestiža čija ekonomska utemeljenost nije prepoznata. Simbolički kapital Bourdieu promatra kao robu koja se može razmijeniti za društveni položaj ili materijalna dobra. Međutim, različiti oblici kapitala (npr. kulturni ili društveni) simbolički su učinkoviti jedino ako prikrivaju činjenicu da je ekonomski kapital u njihovu korijenu (Bourdieu 1984, 1993).

[95] Razvojne etape potrošačkog društva Gilles Lipovetsky (2008) dijeli u tri faze. Prva faza počinje oko 1880-ih godina i završava Drugim svjetskim ratom, a tu su fazu obilježili razni noviteti poput moderne infrastrukture, željeznice, telefona, te ostali izumi koji su svojom upotrebom uvelike ubrzali transport robe i utjecali na povećanje količine dobara. Ta je faza istodobna s podešavanjem strojeva za stalnu proizvodnju koji su, povečavajući brzinu i količinu protoka, doveli do povećanja produktivnosti uz manje troškove te na taj način otvorili put masovnoj proizvodnji. Drugom se fazom smatra tzv. društvo obilja koje karakterizira izniman ekonomski rast i podizanje razine produktivnosti. Ako je prva faza počela demokratizirati kupnju trajnih dobara, druga je faza dala konačan oblik tom procesu, stavljajući svima ili gotovo svima na raspolaganje proizvode društva obilja: automobil, televiziju, kućanske aparate. Ovdje je ključno poticanje želja, oglašivačka euforija, pretjerana slika praznika, seksualizacija znakova i tijela. Ova se faza ističe kao društvo želje sa svakodnevnicom prožetom imaginarijem potrošačke sreće, snovima o plaži, erotskim ludizmom, vidljivo mladenačkom modom (rock glazba, stripovi, pin-

egzistencije tretira kao potencijalnu robu na tržištu. Reklamna industrija utječe na gotovo sve segmente života današnjice. Potrošačko društvo i potrošnja se ne usmjerava prema općemu blagostanju, socijalnoj sigurnosti i humanomu razvoju čovjeka kao kreativnoga bića, nego prema pasivnoj potrošnji kao dopuni masovne proizvodnje i visokih profita.

U produkciji imaginarija potrošačke želje ogromnu je ulogu odigrao razvoj filmske umjetnosti. Kao nijedna druga umjetnost film se bazira na ljudskoj perceptivnoj i kognitivnoj obradi onoga što vidimo i čujemo, iako ne bilježi savršeno stvarnost koja nas okružuje. Filmom se stvara perceptivna iluziju pa film vrlo uspješno zavarava naša osjetila kako bi nas uvjerio kako je ono što gledamo je zbilja koja nas svakodnevno okružuje. „Priča izložena filmom“, kako ističe Gilić, „često se promatra (…) kao riznica simptoma širih društvenih pojava i procesa, odnosno kao poprište djelovanja (i sukobljavanja) ideologija, ekonomskih odnosa, nesvjesnog, kolektivnog nesvjesnog i tome slično“ Gilić (2007: 18). Možemo stoga zaključiti kako je film „egzistencijalistička umjetnost“, ali kako ističe Laffay, možda je „izvornija osobenost filma u tome što je on prva kapitalistička umetnost” (Laffay 1971: 121). Naime, hollywoodska je proizvodnja od samih svojih početaka kontrolirana od onih na najsnažnijim ekonomskim položajima, te se film transformira u robu koja se masovno proizvodi i distribuira masama. Industrijska i ekonomska strana Hollywooda očito igra izuzetno važan dio kako u produkciji, distribuciji i plasmanu filmova, tako i u socijalnom i ekonomskom ideološkom kontekstu u kojem se oni proizvode.

U pozadini filmske industrije je ideologija kapitalizma čija je funkcija od gledatelja stvoriti potrošača, a temeljna vrijednost takve kulture postaje profit. Kapitalizam je suprotan radu po narudžbi te ne usmjerava svoju proizvodnju prema zahtjevima mušterija, nego je u suštini kapitalističke ideologije sistematsko gomilanje kapitala i puštanje proizvoda u promet prije nego što postoji potrošačka potreba, dakle stavlja ponudu ispred potražnje, „u skladu s pustolovnim duhom koji je osnovna crta našeg Zapada” (Laffay 1971: 121). Kapitalizam stoga nosi rizik neodređenog tržišta, ali zato reklamna industrija naknadno stvara želju i potrebu za

up, seksualno oslobađanje).Treća faza razvoja potrošačkog društva naziva se još i fazom hiperpotrošnje. Karakterizira ju individualnost, pokretljivost, briga o zdravlju, komfor i emocionalna potrošnja. Mladenačim, osloboditeljskim i bezbrižnim mitologijama budućnosti izvršena je duboka kulturna promjena. Od kraja 1970-ih godina na sceni razvijenih društava odvija se treći čin potrošačkih ekonomija s novom budućnosti za individualističku i potošačku pustolovinu liberalnih društava. U zamahu krajnje diversifikacije ponude, demokratizacije komfora i dokolice pristup se trgovačkim novitetima banalizirao, klasne su se regulacije raspale, pojavile su se nove težnje i nova ponašanja. Potrošnja se svakim danom pojavljuje sve više u funkciji individualnih ciljeva, ukusa i kriterija. Nastupila je epoha hiperpotrošnje, treća faza moderne marketizacije potreba koju uređuje deinstitucionalizirana, subjektivna, emocionalna logika (Lipovetsky 2008:20-25).

proizvodom. „Reklami tada odgovara različito prerušena patriotska propaganda… kapitalizam konačno daje ljudima ono što bi oni sami po sebi najmanje zahtevali, ali što lakše i neprimetnije mogu da podnesu zahvaljujući nekim osnovnim strastima. To je navikavanje na liniju manjeg otpora. Ali isto tako je i lako da se ovoj svetini obezbedi zabava. Prema logici Sistema i cirkuske igre su važnije od hleba. Sve su umetnosti dosada bile ostale na zantlijskom stepenu proizvodnje, često u primitivnom obliku rada po porudžbini. Niko se nije odmah dosetio serijskom zadovoljavanju estetičkih potreba mase. Film je prvi, kada je od vašarske predstave postao industrija, pokazao želju da obuhvati potrošače u najširem obliku (Laffay 1971: 121). Jedno je od općih obilježja kapitalističkih proizvoda brzo zastrarijevanje proizvoda, a ovoj ekonomiji podliježe i film. Kako ističe Laffay filmovi su kraktkog vijeka i brzo zastarijevaju jer „gluma ništa manje ne zastarijeva od šešira. Baš nam je film otkrio koliko se i sami naši pokreti menjaju u rasponu od nekoliko godina“ (Laffay 1971: 124). Film je osuđen na neprestano kretanje upravo zbog toga jer je film umjetnost proizašla iz kapitalizma. Ogromni aparati ulaganja novca, studija, filmske zvijezde, mreže kina, reklame, trebaju pod svaku cijenu ustrajati u svom poletu i da prije svega otkloni suparništvo ranijih uspjeha (Laffay 1971: 124).

U gotovo svim Wilderovim filmovima prisutni su znakovi potrošačke kapitalističke kulture koje ovaj redatelj kritizira, što najbolje dolazi do izražaja u filmovima koji se analiziraju u nastavku s obzirom na oblike mobilnosti u zemljama Istočnog bloka u vrijeme Hladnoga rata (*Jedan, dva, tri*), zatim u odnosu rada i dokolice (*Apartman, Sedam godina vjernosti*) te s obzirom na koncept masovne kultura i turističkih krajolika (*As u rukavu*). Wilderov film *Apartman* uspostavlja rodne odnose moći kroz kapitalističku ideologiju gdje obmana postaje pravilo igre kojega se moraju pridržavati svi koji žele opstati u kapitalističkim odnosima koje diktiraju korporacije u velikim gradovima, a odnos dvoje ljubavnika postaje tako neodvojivim dijelom dominantne tržišne ideologije.

7.1. Oblici mobilnosti u zemljama Istočnog bloka u Vrijeme Hladnoga rata

U razdoblju Hladnoga rata (1945. – 1991.) u zemljama Istočnog bloka (Sovjetski Savez, Poljska, Čehoslovačka, Mađarska, Rumunjska, Bugarska i Istočna Njemačka) na snazi je bila u potpunosti planski vođena ekonomija. Sve države Istočnog bloka, po uzoru na Sovjetski Savez pratile su petogodišnje ekonomske planove, tzv. „petoljetke". U tim razdobljima države su morale ispuniti proizvodnu kvotu bez obzira na to je li za te proizvode tržište postojalo. Naglasak je bio na poljoprivredi i teškoj industriji. Cijene svih proizvoda bile su strogo kontrolirane. Zbog tako vođene privrede, na mikrorazini je postojala kronična nestašica različitih dobara i proizvoda. Iz tog razloga u gotovo svim zemljama razvila se i paralelna ekonomija koja je postojala i funkcionirala usporedno sa službenom. Na crnom tržištu ljudi su potajno razmjenjivali odjeću, obuću, namještaj i sl. Što se tiče trgovine komunističkih zemalja sa zemljama zapadne Europe, trgovina je bila kontrolirana od strane centralnih komiteta i odnosila se uglavnom na isporuke sirovina (ruda, nafte i plina) na zapad. Uvoz gotovih proizvoda sa zapada nije dolazio u obzir. Zbog političke stabilnosti i održanja narativa o tehnološkoj i socijalnoj superiornost komunističkih zemalja, građani istočnog bloka nisu smjeli dolaziti u doticaj sa zapadnim proizvodima (bijela tehnika, automobili, odjeća itd.) koji su nerijetko bili bolje dizajnirani i u tehnološkom smislu superiorniji. Takva vrsta kontrole trgovine u ovom krajnjem obliku trajala je do 1953. godine, odnosno do Staljinove smrti.

Nakon 1953. godine, a posebice s početkom šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, nepropusna membrana između Istoka i Zapada, što zbog novih, umjerenijih struja u politici zemalja istočnog bloka, što zbog snažnih partikularnih ekonomskih interesa popušta. To se ponajprije odnosi na granu industrije koja se na zapadu počela snažno razvijati već po samom završetku Drugog svjetskog rata, turizam. Neotkriveni predjeli golemog istočnog bloka postali su neodoljivi mamac za sve dobrostojeće zapadne Europljane koji su željeli „zaviriti iza zavjese." Osim jeftinih višetjednih odmora za čitave obitelji na ljetovalištima rumunjskih, bugarskih i ukrajinskih obala, ne smijemo izostaviti i privlačnost, pa čak i egzotičnost koju su drugačiji društveno uređeni sustavi imali za mobilne zapadnjake. Redovi identičnih cipela u dućanima, opskurne ambalaže prehrambenih proizvoda te neugledni kockasti automobili ponekim turistima su pružali kratki smiraj od uznapredovala marketinškog cirkusa njihovih zemalja, no većini su takvi prizori bili inspiracija za nevjerojatne priče kojima su po povratku plašili rodbinu i prijatelje. Za one naivno optimistične dužnosnike i sekretare komunističkih zemalja, dolasci zapadnih turista bili su izvrsna prilika da se pokaže superiornost socijalističkih

društava. Za one nešto realnije, turizam je bio dobra prilika da se popune budžeti posrnulih planskih ekonomija. Možda je najveća ironija u tome, da su pioniri u razvoju međunarodnog turizma istoka i zapada bili upravo komunisti. Naime, prva zapadna putnička agencija koja je organizirala putovanja u zemlje istočnog bloka bila je švedska agencija Folkturist koju su osnovali članovi švedske komunističke partije, stranke čija je popularnost među švedskim pučanstvom tokom hladnoratovskog razdoblja bila u konstantnoj silaznoj putanji. Ideja osnivača agencije je bila organizirati prvenstveno za članove stranke, a zatim i za ostale zainteresirane građane putovanja u zemlje istočnog bloka kako bi putnici potaknuti i zadivljeni onim što su vidjeli s druge strane zastora, donijeli tračak željno iščekivane revolucije u Švedsku. Prvotna ideja se vrlo brzo izgubila te se agencija pretvorila u običnu tvrtku koja je generirala novčanu dobit kako svojim vlasnicima, tako i rumunjskim i bugarskim hotelima na Crnom moru. Lančanom reakcijom, njihov primjer su slijedili drugi te je mobilnost građana u turističke svrhe dovela do situacije u kojoj je jedna komunistička Bugarska ostvarivala gotovo petinu svog BDP-a od turizma. Istočno režimski politički čelnici nominalno su se ponekad čak i protivili takvim praksama. Upozoravali su građane na turiste koji su zapadni tajni agenti, neke turiste su nadzirali ili im zabranjivali ulazak u zemlju, no takve mjere su bile više iznimke nego pravilo. Novu vrstu razmjene ljudi i dobara sve do raspada Istočnog bloka više nitko nije mogao zaustaviti.

Upravo suprotan trend u mobilnosti u hladnoratovskom razdoblju od navedenog bio je na snazi u Berlinu. Zbog svoje specifične geografske, a time i geopolitičke pozicije, Berlin je jedini primjer u kojemu je početkom šezdesetih godina mobilnost ljudi bila smanjena, odnosno ukinuta. Po završetku Drugog svjetskog rata razrušeni Berlin je kao bivši glavni grad Trećeg Reicha, prema dogovoru pobjedničkih snaga bio podijeljen na četiri okupacione zone (američku, francusku, englesku i sovjetsku). Problem je bio u tome što se Berlin nalazio duboko u teritoriju komunističke Istočne Njemačke, novoosnovane države od strane Sovjeta. Tri demokratske sile su ujedinile svoje zone i pripojile ih također novoosnovanoj Zapadnoj Njemačkoj. Zapadni Berlin je tako postao *de facto* demokratska enklava unutar Istočnog bloka. Nade Sovjeta da će blokadom izolirati i primorati zapadni Berlin na pripojenje Istočnom bloku pale su u vodu, budući da su demokratske snage pod vodstvom Amerikanaca kroz više mjeseci danonoćno avionima opskrbljivale Berlin svim potrebnim namirnicama. Blokada je naposlijetku propala. Od 1945. pa sve do 1989. zapadni Berlin je održavao gospodarsku komunikaciju sa Zapadnom Njemačkom i ostatkom zapadne Europe kamionskim prometom na posebno ucrtanim, dozvoljenim rutama preko istočnonjemačkog teritorija. No ostao je problem

samog života u podijeljenom gradu. Građani dvaju duboko različitih režima dijelili su ulice i četvrti. Tokom pedesetih godina Zapadna Njemačka je imala snažan gospodarski uzlet, a njeni stanovnici, pa tako i stanovnici Zapadnog Berlina imali su sve veći gospodarski standard i platežnu moć u usporedbi sa svojim istočnim sugrađanima. To je rezultiralo svakodnevnim nedopuštenim švercom robe sa zapadne na istočnu stranu grada te bitnije, bijegom stanovnika u zapadni Berlin. Kako bi zaustavili masovni prebjeg stanovništva, komunističke su vlasti, po naredbi Sovjeta 1961. podigle zid koji je grad razdvojio sve do 1989. godine.

7.1.1. *Jedan, dva, tri*

Radnja filma *Jedan, dva, tri* smještena je u Berlin netom prije izgradnje zida i velikih hladnoratovskih tenzija, u vrijeme kada su građani jedne i druge strane grada još uvijek svakodnevno u doticaju sa zazornim „drugim“. Postoji još jedna specifičnost poslijeratnog Berlina koju ne smijemo zaboraviti, a kojom se Wilder posebno poigrava u filmu. Nakon nacističkog poraza 1945. godine te podjele Njemačke na demokratski i komunistički dio, nekadašnji ratni prijatelji (Savezničke snage i Sovjetski Savez) gotovo preko noći postaju neprijatelji. U tom naglom prevratu, sa čvrstom namjerom da ostatak Europe zaštite od komunizma, saveznici u svoju službu stavljaju svakoga tko je na njihovoj strani. Osim visoko rangiranih SS časnika i istaknutih nacističkih figura koji su bili optuženi i osuđeni na međunarodnom sudu u Nürnbergu, većina srednje i niže rangiranih nacista i općenito Hitlerovih simpatizera se naglo pretvara u ugledne demokratske građane. Štoviše, u one koji u novom režimu imaju bitne pozicije u ekonomskom, političkom, birokratskom i obavještajnom sustavu. To kolektivno poricanje nacističkog naslijeđa te dvoličnost i bizarni oportunizam savezničke politike Wilder prikazuje tokom čitavog filma. Posebice u obliku Schlemmerovog (MacNamarin vjerni pomoćnik Nijemac) karakterističnog „na zapovijed“ lupanja cipelama, te u prizorima vojnički sinkroniziranog ustajanja zaposlenika berlinske podružnice Coca Cole.

Radnja Wilderove hladnoratovske satirične komedije smještena je u Zapadni Berlinu 1961. godine i slobodna je adaptacija istoimenog kazališnog komada mađarskog dramatičara i pisca Ferenca Molnára (Junaci Pavlove ulice). Amerikanac C. R. MacNamara (James Cagney) radi kao šef distribucije Coca Cole za njemačko tržište. MacNamara je u braku s Phyllis, ali održava izvanbračnu ljubavnu vezu sa svojom atraktivnom tajnicom Ingeborg. MacNamara pokušava stvoriti uvjete za proboj Coca Cole u Istočni Berlin te se nada da će u tom slučaju

postati generalni direktor Coca Cole za čitavu Europu. U realizaciji te ideje smeta mu njegov šef Wendell P. Hazeltine (Howard St. John) koji ga nikako ne podržava u ideji distribucije ovoga megapopularnoga pića u njemački Istočni blok. MacNamarin šef nije zadovoljan novim dečkom svoje sedamnaestogodišnju kćerke Scarlett (Pamela Tiffin) pa prije no što odlazi na put povjeri brigu o njoj svom zaposleniku koji je treba udomiti na dva tjedna. Dva tjedan protegnu se u dva mjeseca pa MacNamara zbog brige o djevojci nema vremena za ljubavnicu. Još veći problemi nastanu kada MacNamara jednog dana saznaje da se šefova kći potajno udala za Otta Ludwiga Piffla, mladog komunista iz Istočnog Berlina s kojim je već ostala u drugom stanju. Otto je mladić s gorljivim antikapitalističkim pogledima pa je MacNamara užasnut činjenicom da mu je promaklo da se šefova kći udala za komunista. Pritisnut tom činjenicom, kao i činjenicom da mladi par već ima planove o preseljenju u Moskvu, a Hazeltine i njegova supruga ubrzo dolaze u Berlin po svoju kćer, kako bi sačuvao posao i spriječio katastrofu monumentalnih razmjera, MacNamara postupi u maniri prekaljenoga kapitalista. Otta će iz gorljivog komunista preobratiti uz pomoć svojih novih sovjetskih poslovnih suradnika u kapitalista s aristokratskim pedigreom. Obitelj Hazeltine odobrava svoga novog zeta, a MacNamara saznaje da će Otto u firmi biti imenovan za novoga šefa za zapadnoeuropsko tržište, dok će njemu pripasti promaknuće u nabavi u Atlanti nakon čega MacNamarina s obitelj odlazi natrag u SAD.

U filmu Wilder podjednako ismijava komunizam i kapitalizam. Wilder i suscenarist I.A.L. Diamond ne štede ni Nijemce, a osobito je kritika usmjerena prema njihovom brzom preobražaju iz nacista u demokrate. Antikomunizam je tema koja se ponavlja u Wilderovim filmovima. Wilder nikada nije bio fasciniran sovjetskim modelom, a taj otklon zamjetan je već i u radu na Lubitschevoj *Ninočki*. Njegov podsmijeh usmjeren prema Sovjetskom Savezu bio je toliko žestok da se zamjerio kritičarima lijevoga usmjerenja. Film posjeduje burlesknu snagu koja nadilazi svaku ideološku kritiku. Režija je briljantna, a film obiluje gegovima i komičnosti i farsičnosti koja proizlazi iz vizualnih detalja kao što su portret Staljina koji je prekriven slikom Hruščova, do sovjetskog automobila koji se raspada u komadiće. Upečatljiva je scena u kojoj sovjetska policija osumnjičenog špijuna tjera da sluša nekakvu prizemnu novotariju od američke pjesme, a James Cagney mladom komunistu daje novi identitet brzom metodom ispiranja mozga, uspijevajući ga učiniti još većim kapitalistom i ambicioznijim nego što je on sam. Stoga postaje jasno da su Amerikanci mnogo bolji od Sovjeta kada je u pitanju koloniziranje umova. Wilder ne štedi nikoga i uživa iritirati sve oko sebe pokazujući kako se sve može kupiti i korumpirati; ali on nikada ne zaboravlja da kapitalizam jede samoga sebe što

je evidentno u sceni u kojoj aparat za piće u zračnoj luci izbacuje konkurentsko piće Pepsi umjesto Coca-Cole (Simsolo 2011: 73-76). Film je 1962. godine nominirana za Oscara za najbolju fotografiju, a iste je godine nominiran i za Zlatni globus u kategorijama najboljeg filma i sporedne glumice (Pamela Tiffin). *Jedan, dva, tri* je film u kojem likovi prelaze područja grada, a inzistira se na mobilnosti koja proizvodi komično-romantični zaplet, što čak i odgovara zbilji trenutka, a suprotno je zbilji koja će ubrzo nastupiti (gradnja zida). Svojom temom Wilderov film ostaje aktualan i do današnjih dana iako u vrijeme kada film nastaje Berlinski se zid tek počinje graditi pa publici u takvim okolnostima nije bilo do smijeha na temu Hladnoga rata.



Slika 18. James Cagney kao Fred Macnamara. Scena iz filma *Jedan, dva, tri*.

7.2. Rad i dokolica

Povijest dokolice neodvojiva je od povijesti rada. Nakon industrijske revolucije dolazi do invencije slobodnoga vremena namijenjenog dokolici. Odmor koji je u opreci s pojmom rada dio je sfere dokolice i dokoličarskih navika u složenim postindustrijskim kapitalističkim društvima. „Industrijska proizvodnja uvjetovala je i nastajanje masovnog slobodnog vremena. Suvremena civilizacija, izrasla na građanskim težnjama za jednakošću, demokratizirala je pravo i na slobodno vrijeme koje se ne osporava nijednom društvenom sloju" (Martinić 1977: 3). Zbog podjele između rada i zabave u postindustrijskim se društvima sfera dokolice oštro odvaja od sfere rada. „Rad može biti plaćen i neplaćen, zabavan ili dosadan, može rasterećivati ili sličiti ropstvu. Rad nekima predstavlja prokletstvo, a drugima je blagoslov premda je većini nas on jedno i drugo" (Svendsen 2012: 17). Odvajanjem rada i dokolice u ljudskim životima nastaje rupa u obliku slobodnoga vremena koje valja ispuniti raznim oblicima zabave i užitka te se na taj način razvijaju dokoličarske navike i turizam. Iako se dokolica smatra ne-radnom ili protu-radnom fazom u životu pojedinca, pogrešno je vrijeme namijenjeno dokolici izjednačavati s neradom. „Slobodno vrijeme (kao dokolica) nije rezultat nerada ili nerad sâm, nego zaseban i autonoman entitet. Pogrešna je predodžba da sloboda znači 'slobodu-od rada'. Sloboda je 'sloboda-za rad'. Ili za 'ne-rad' (Jurić 2009). „Engleska riječ za dokolicu *leisure* potječe od latinske riječi *licere*, što znači imati dopuštenje. Dopušteno nam je provoditi svoju dokolicu kako god želimo. To bi bar trebao biti osnovni smisao dokolice. Je li određena aktivnost rad ili dokolica ovisi o stavu osobe koja tu aktivnost obavlja" (Svendsen 2012: 86).

U 20. stoljeću dolazi do skraćivanja radnoga vremena čime se povećava udio slobodnoga vremena namijenjenog odmoru i dokolici, stoga se o 20. stoljeću „govori kao stoljeću slobodnog vremena i o slobodnom vremenu kao fenomenu suvremene civilizacije" (Vukasović 2001: 290). Slobodno je vrijeme „produkt novijeg vremena i industrijske civilizacije jer je u tom vremenu postalo opća pojava i vrši snažan utjecaj na društveni život, ipak je istina da ono ima dugu povijest i da mu začetke nalazimo u antičkom dobu" (Vukasović 2001: 290). Promjenama u reorganizaciji vremena i prostora pod utjecajem razvoja procesa industrijalizacije, urbanizacije i modernizacije javlja se fenomen dosade. Prema Svendsenu, „dosada nije pitanje rada ili slobodnog vremena, nego smisla" (Svendsen 2010: 45). Dosada je prema Svendsenu povezana s refleksijom, a u svakoj refleksiji ima tendencije prema gubitku svijeta. Zabavom se refleksija smanjuje, ali to će uvijek biti samo prolazan fenomen. Rad je često manje dosadan nego zabava, ali onaj tko preporučuje rad kao lijek protiv dosade brka

privremeno uklanjanje simptoma s liječenjem bolesti. A ne treba ni zaboraviti da su mnogi oblici rada ubitačno dosadni. Rad je često opterećujući i nije u stanju pružiti životni smisao. Odgovor na pitanje zašto se dosađujemo ne leži ni u poslu ni u slobodnom vremenu po sebi. Možemo imati puno slobodnog vremena a da se ne dosađujemo u spomena vrijednoj mjeri, a možemo imati malo slobodnog vremena. I nasmrt se dosađivati. Činjenica da se povećanjem dobiti od proizvodnje u modernoj industriji moglo skratiti radno vrijeme i povećati slobodno vrijeme znači nužno neko poboljšanje kvalitete života (Svendsen 2010: 42-43).

Peter Toohey (2011) donosi povijesnu analizi dosade čije začetke nalazi u antičkoj rimskoj kulturi, a primjer kako su stari Rimljani ispunjavali dokolicu i liječili dosadu su gladijatorske igre u rimskim amfiteatrima (Toohey 2011). U tome su uživali samo povlašteni pojedinci, dok su robovi bili zaduženi za zabavu dokonih careva. I tako će biti sve do modernoga vremena kada dolazi do demokratizacije dokolice. Od industrijske revolucije naovamo svatko ima pravo na dokolicu. Dopušteno nam je provoditi svoje slobodno vrijeme kako god želimo. Prema Svendsenu slobodno vrijeme je vrijeme u kojem imamo slobodu ili možemo biti slobodni. Međutim, Svendsen se pita o kakvoj slobodi je ovdje riječ? Je li riječ o slobodi od rada? Jer ako jest tako, to onda znači da je rad taj koji negativno definira slobodno vrijeme. „Ali nismo nužno slobodniji u jednoj ulozi nego u drugoj, i jedna uloga nije nužno smislenija nego druga“ (Svendsen 2010: 44-45).

Danas s modernim individualizmom sve češće mijenjamo radna mjesta. Očekujemo da ćemo u radu „pronaći pravoga sebe“ i da će posao koji obavljamo potpuno odgovarati našim afinitetima i karakteru. „Trošimo nevjerojatne količine energije u potrazi za *pravim* poslom. Uvjereni smo da posao treba odgovarati osobi koja ga obavlja. Sigurni smo da ovaj ili onaj posao može biti dobar ili pak pogrešan za nas jer to ovisi o tome kakve smo osobe“ (Svendsen 2012: 36). Prema Svendsenu, rad koji ne daje puno životnog smisla praćen je slobodnim vremenom koje daje jednako malo životnog smisla. Umjesto otuđenja, Svendsen govori o ravnodušnosti. „Zašto rad ne daje neki bitan smisao? Rad više ne ulazi u širi kontekst smisla koji bi mu davao smisao. U tom stupnju u kojem bi rad danas trebao biti neki lijek za dosadu, on će to biti na isti način kao što su to droga ili alkohol – kao bijeg iz samog vremena“ (Svendsen 2010: 45).

„Slobodno vrijeme je do te mjere ideologiziran pojam da tek uz veliki napor možemo doći do izvornog pojma 'slobodnog vremena', a to je – dokolica. Slobodno vrijeme kao dokolica

sasvim je drugačije od slobodnog vremena koje se poima kao besposličarenje ili nezaposlenost“ (Jurić 2009). Ako pod pojmom dokolice podrazumijevamo aktivnosti koje bi po svojoj svrsi i naravi trebale biti potpuna opreka radu, onda se pod pojmom dokolice podrazumijeva da je ona zabavna, kreativna i odmarajuća. Danas, međutim, svjedočimo sve većem teroru dokolice. David Chaney (2003) navodi da se „u životu suvremenih ljudi dogodio proces komercijaliziranja slobodnog vremena” (Chaney 2003: 33). Danas popunjavamo „svoju dokolicu tolikim brojem aktivnosti da ona puca po šavovima. Dokolica je postala toliko zahtjevna da se povratak na posao ponekad čini odmorom. Ogromna količina empirijskih dokaza potvrđuje da sve više i više ljudi ustvari preferira provoditi više vremena na poslu jer svoju dokolicu doživljava kao stres (Svendsen 2012: 87-88). Također ne smijemo zaboraviti jednu bitnu činjenicu o dokolici. Dokolica jednog čovjeka za drugoga je rad. I to nerijetko vrlo naporan.

7.2.1. *Apartman*

Život lika C. C. „Bud“ Baxtera (Jack Lemmon) Wilderova filma *Apartman* pravi je primjer naporne i stresne dokolice. U filmu pratimo priču o osamljenom službeniku velike kompanije C. C. „Bud“ (Buddy boy) Baxteru (Jack Lemmon), koji ambiciozno priželjkuje promaknuće u firmi u kojoj radi, a kako bi to postigao, ustupa stan svojim kolegama s posla gdje oni dovode svoje ljubavnice. Jednom ga prilikom šef kompanije Sheldrake (Fred MacMurray) zatraži to isto kako bi se zabavljao sa svojom ljubavnicom, a zauzvrat mu obeća željeno promaknuće. Baxter je potajno zaljubljen u vozačica lifta u svojoj tvrtki, Fran Kubelik (Shirley MacLaine). Baxter je Fran jednom pozvao u kazalište, ali se ona nije pojavila. Jedne noći, za vrijeme Božića, Baxter se vrati u svoj stan i otkrije da je upravo ona Sheldrekova trenutna ljubavnica. Baxter šefu odbija dati ključeve stana te zbog toga ostaje bez posla. Nakon što Sheldrake raskida vezu sa Fran, ona iz očaja pokušava počiniti samoubojstvo tako što je popila previše pilula, ali je Baxterov spašava uz pomoć susjeda, dr. Dreyfussa. Fran ostaje u njegovu stanu dok traje opravak.

Apartman je romantično-ironična komedija nagrađena s čak pet Oscara, a kao i u većini Wilderovih filmova, i ovdje su prepoznatljivi znakovi kapitalističke kulture. U *Apartmanu* Wilder demitologizira sustav američkih vrijednosti zasnovanih na kapitalu, novcu, biznisu, karijeri, ambicijama, a ove teme Wilder boja pritajenim ruganjem, cinizmom i morbidnosti.

Kako ističe Simsolo, ovdje Wilder zadržava načela komedije u prikrivenoj formi na način da svoje društvene burleske ispunjava ciničnim pesimizmom koji natkriljuje međuigru nesporazuma i komičnih situacija. Na taj način Wilderu je pošlo za rukom stvoriti okrutnu satiru koristeći elemente koji se uobičajeno smatraju gnjusnima i zastrašujućima što je navelo Simsola na iščitavanje tragove poetike struje film *noira* u *Apartmanu* u kojemu dominiraju ciničan humor i sarkazam koji je gotovo dijaboličan (Simsolo 2011: 24).

Wilder u filmu iznosi oštru kritiku kapitalističkoga sustava utemeljenoga na novcu i želji za uspjehom, a općenito svi njegovi filmovi „reflektiraju suvremenost u svim svojim komičnim i bolnim nijansama“ (Gehman 2001: 22).Wilder ismijava dokoličarske navike suvremenih Amerikanca i daje kritiku društvenoga konformizma uvidom u sustav velikih korporacija i egzistenciju maloga čovjeka zarobljena u otuđenom radu (Marcuse 1985). Baxter je zaposlen u poduzeću gdje vladaju kapitalistički odnosi. „Unutar poduzeća – iza vrata ureda ili unutar tvorničkoga kruga – ljudi se ne bave razmjenom, već stupaju u odnose davanja i primanja naredbi – komandne odnose“ (Bowles i Edwards 1991: 148). Glavni je junak usamljen, otuđen od drugih, ali i od sebe samoga. Pristaje na puno kako bi zauzvrat dobio malo, i to samo ako pristane sudjelovati u igri laži i licemjerja. Međutim, u filmu je vidljiv razvoj lika koji glumi Lemmon jer on na kraju postaje zreli i samouvjereni pojedinac. Simsolo opisuje *Apartman* kao mračan, deludivan film koji označava Wilderov povratak verizmu i realizmu, u kojemu svi, osim glavnoga lika, piju i spavaju jedni s drugima. Tužni je to odraz svakodnevice ispunjene lažima, manipulacijama i prevarama. Tipičan Wilderov zaplet zasnovan je na modelu zabune, a ovim se filmom propituje mnoge obmane u društvu i na radnom mjestu koje ovisi o ambicijama, novcu i statusu. San o društvenom uspjehu nigdje nije oslikan toliko duboko kao u ovoj filmskoj priči o ambicioznom službeniku. Glavni lik ne spava s nekim u nadi da će biti promaknut, ali dopušta drugima da to čine umjesto njega u njegovu stanu. To je svijet vampira gdje svatko misli samo na ispunjenje svojih sebičnih želja (Simsolo 2011: 68-69).

Apartman je film u kojem posebno do izražaja dolazi odnos rada i dokolice. Profil radnika koji odgovara Baxterovu liku koji mašta o poslovnom uspjehu pravi je primjer *zero drag* radnika ili radnika nultog tereta. Prema Svendsenu, *zerodrag* je visoko motivirani zaposlenik koji ima vrlo malo osobnih obveza i tako može raditi mnoge sate prekovremeno, često putovati ili biti iznenada pozvan na posao vikendom ili u bilo kojem trenutku izvan radnog vremena kada je potreban. Idealni radnik nultog tereta je mlad, neoženjen i bez djece, bez ikakvih odgovornosti i sa željom da radi dobro (Svendsen 2012: 153). Kako ističe Svendsen,

„idealni bi radnik prema željama poslodavaca bio onaj kojem je posao prioritet u životu, mlad, samac, bez djece i vlastitih roditelja o kojima treba brinuti, dostupan u svakom trenutku“ (Svendsen 2012: 153). Takav neopterećeni radnik je nerealni zahtjev koji samo pokušava prebaciti odgovornost za zaposlenje sa sistema i tržišta rada na individualne osobine radnika i njihovu predanost poslu i traženju zaposlenja. Nerealnost tog očekivanja je očita osobito u slučaju radnica, zbog trostruke opterećenosti uzrokovane smanjivanjem socijalnih usluga države koje uz rad na poslu, ostavlja na pojedincu i rad kod kuće i brigu za starije osobe u obitelji (Standing 2011: 61). Međutim, u filmu glavni junak na radnom mjestu u osiguravajućoj tvrtki svoje radno vrijeme ne troši obavljajući posao za koji je plaćen. Energija službenika nije usmjerena na posao koji obavlja, nego na ustupanje stana svojim kolegama kako bi ispunjavali svoje nemoralne dokoličarske navike. Iako Baxter stalno pomalo napreduje u poslu, za to nije zaslužan njegov marljiv rada, nego činjenice da svojim šefovima u bilo koje doba dana ostavlja svoj stan na slobodno raspolaganje kako bi ovi tamo nesmetano provodili tajne afere sa svojim ljubavnicama. Zbog toga Baxterov susjed, dr. Dreyfuss, misli za svog susjeda da je okorjeli ženskar koji provodi divlje i strasne noći sa različitim ženama. Ponekad Baxterovi nadređeni sa svojim ljubavnicama dolaze usred noći pa on mora provesti cijelu noć na ulici. Baxterovo ponašanje na poslu upućuje na sve veće brisanje granica između rada i dokolice. Postavlja se pitanje koliko prosječni Amerikanac zaista radi? Prema Svendsenu, na to je pitanje teško odgovoriti jer se procjene drastično razlikuju, a spominje se manje od četrdeset sati tjedno do preko pedeset (Svendsen 2012: 77). Dok pratimo film, nije nam do kraja jasno koje je Baxterovo vrijeme namijenjeno radu, a koje dokolici? Dokoličari li zapravo Baxter na poslu ? I pripada li sferi rada njegovo trpljenje kada biva izbačen na ulicu iz vlastitoga stana?

U *Apartmanu*, filmu o „cijeni uspjeha“ (Lemon 2001: 52), provlači se i tema ljubavi u doba kapitalizma. Glavni lik i njegova djevojka u filmskoj su završnici izgubili svoje iluzije i našli su se na društvenoj margini gdje izostaje svaka prilika za uspinjanjem na društvenoj ljestvici. Wilderov je film dirljiva priča o usamljenosti i potrazi za mrvicama ljubavi u kapitalističkom sustavu vrijednosti, a dojam je dodatno pojačan blagdanskom atmosferom Božića.[96] U završnici filma „junaci se impulzivno priklanjaju moralno i emocionalno ispravnim odlukama, ali pod cijenu svojevrsnoga bijega iz stvarnosti (oboje su bez posla i stana) u

[96] Oprečno onome što su mislili neki materijalisti 19. stoljeća, ljubav je u filmovima, pjesmama, romanima, tisku, predstavljena kao najviši ideal, srž života, najveći simbol sreće. Logika ljubavi je afektivna, proturječna i beziteresna. Ne hranimo se ljubavlju samo u masmedijima, mi u nju vjerujemo, priznajemo joj uzvišenu vrijednost, ljubav je točka u kojoj tržišni procesi nalaze svoje granice, bez obzira na to što se kultura ljubavi poopćava onoliko koliko istodobno jača dinamika pojedinca i dinamika marketizacije potreba (Lipovetski 2008: 93).

kontrastu osobne sreće i društveno nesigurna položaja“ (Kragić 2003: 20). Iako u završnici filma naslućujemo „radikalnost ljubavi“ (Horvat 2016) koja izmiče kapitalističkoj ideologiji jer novopečeni ljubavnici odbijaju sudjelovati u igri čija pravila moraju slijediti svi koji žele opstati u nemilosrdnom sustavu velegrada, oni se samo naizgled opredjeljuju za ljubav. Kako ističe Badiou, prava je ljubav ona koja trajno trijumfira, ponekad i teško, nad preprekama koje joj postavljaju prostor, svijet i vrijeme (Badiou 2011). Iako Baxter i Fran trenutno odbijaju kompromis odbacujući vrijednosti kapitalističke ideologije koju hrane bolesne ambicije, želja za uspjehom i brzim usponom na društvenoj ljestvici, pitanje je koliko je to stanje održivo. Ipak, oni su robovi sistema vrijednosti njihove tvrtke. Kako u tim okolnostima može opstati ljubav? Koji joj je rok trajanja? Pogotovo ako je riječ o mlakoj ljubavi, ljubavi bez prevelike strasti za razliku od one koju je Fran gajila prema Sheldrakeu. Međutim, tu je strast potpirivala moć i predznak zabranjenoga voća. *Apartman* stoga upućuje i na fenomen komodifikacije ljubavi u vrijeme razvijenoga kapitalizma gdje su, prema Evi Illouz, specifični mehanizmi potrošačkog društva ljubavni život suvremenog čovjeka pretvorili u kaos, pretvorili nas u potrošače ljubavi, a „autonomnost i individualizam uzdigli na pijedestal, zbog čega smo postali poput kompulzivnih kupaca koji neprestano uspoređuju ponudu i traže bolji odabir na tržištu ljubavi“ (Illouz 2011).



Slika 19. Jack Lemmon kao C. C. „Bud“ Baxter. Scena iz filma *Apartman*.

7.2.2. *Sedam godina vjernosti*

U romantičnoj komediji *Sedam godina vjernosti* (*The Seven Year Itch*, 1955) radnja je smještenu u New York u ljetnom razdoblju. Njujorčanin Richard Sherman (Tom Ewell) ostaje sam u svojem njujorškom stanu na Manhattanu jer mu žena zbog velike ljetne vrućine s njihovim desetogodišnjim sinom odlazi u Maine. Richardu je 38 godina, a vrijeme koje će provesti sam odluči posvetiti zdravom načinu života i riješiti se loših navika. Richard radi u jednoj izdavačkoj kući, a bavi se dizajnom površnih i stereotipnih naslovnih stranica jeftinih džepnih izdanja knjiga koje trebaju izgledati što atraktivnije kako bi privukle svoju ciljanu skupinu. Glavni junak u braku je sedam godina i uvjeren je da njegova bračna vjernost ne može doći u iskušenje. Međutim, kada u stan iznad njegova doseli atraktivna plavuša (Marilyn Monroe), Richard zapada u ljetno ljubavno ludilo. U ljetnoj se dokolici rađa požuda i želja za preljubom.

Wilderov je film priča o ljubavnim i erotskim fantazijama muškarca pogođenim krizom srednjih godina. Film blago ismijava pitanje bračne vjernosti, a iako na prvi pogled Wilderov zaplet djeluje površnim zbog stereotipnoga prikaza oba spola, i iz ovoga se njegova filma daje iščitati redateljeva kritika prema zasadama američke sredine i životnim stilovima modernih stanovnika neslužbenoga glavnog grada svijeta. New York je vodeće svjetsko, trgovinsko, financijsko, turističko i kulturno središte i kao takav grad je simbol za dokolicu, turizam, zabave i užitke svih vrsta. New York je grad koji je simbol obilja i bogatstva. Nakon izgradnje Panamskoga kanala 1914. godine New York postaje najveća svjetska luka. Početkom 20. stoljeća grad je vodeće financijsko središte SAD-a, a u prvim desetljećima 20. stoljeća i najveće financijsko središte zapadnoga svijeta. Slater smatra kako su upravo dvadesete godine 20. stoljeća bile vjerojatno prvo povijesno desetljeće koje je proklamiralo ideologiju obilja i bogatstva (Slater 1997 :12). U filmu Marilyn Monroe ponovno igra ulogu djevojke koja odgovara tipu *pin-up*, a koji se odnosi na glumice iznimno privlačne vanjštine koja uključuje raskošne obline koje su zadovoljavale erotske zahtjeve prihvatljive vojnicima odgojenima na duplericama tijekom ratnih godina. *Pin-up* djevojke, simbol četrdesetih i pedesetih godina 20. stoljeća, uglavnom su bile glamurozni modeli, manekenke i filmske glumice koje su se pojavljivale u časopisima i na posterima namijenjenima američkim vojnicima koji su se borili u Drugom svjetskom ratu da bi im pružili motivaciju i utjehu daleko od doma. Otkada je nastao, *pin-up* je imao svoje protivnike koji su smatrali da takve slike narušavaju društveni moral i svode žene samo na objekte za zadovoljavanje muške požude, te su kao takve opasne kako za

žene, tako i za adolescente. Unatoč tome, *pin-up* se razvio u subkulturu koja promiče pozitivnu sliku o tijelu i ljubav prema ljudskoj seksualnosti te prihvaćanje erotičnosti žene. Takva samosvjesna erotičnost zrači iz kultne scena s Marilyn u kojoj joj strujanja iz ulične ventilacije podigne haljinu, a ta se scena može protumačiti kao apoteoza obilja i bogatstva u simbolici ženskoga tijela. Glavni junak filma Richard Sherman nikako ne može odoljeti čarima *pin-up* djevojke i njezinoj zavodljivoj vanjštini koju dodatno potpiruju velegradski urbani krajolici i ljetna njujorška atmosfera.



Slika 20. Tom Evell i Marilyn Monroe. Scena iz filma *Sedam godina vjernosti*.

7.1. Masovna kultura i turistički krajolici

Mnogi su teoretičari kulture, antropolozi, sociolozi, filozofi, teatrolozi i teoretičari izvedbenih studija, putovanje i turizam promatrali u odnosu s kazalištem i izvedbom. Putovanja ljude odvode u daleka mjesta ili u prošla vremena, čemu bitno doprinosi izvedba. Sudjelovanje u tim izvedbama podrazumijeva slobodno vrijeme i vrijeme rezervirano za odmor i dokolicu, što dovodi do fenomena globalizacije slobodnoga vremena. „Slobodno vrijeme, vrijeme za razonodu ili dokolicu, svojstvo je moderniteta“ (Cheney 2003: 167), a u modernim postindustrijskim društvima prostor ljudskog slobodnog vremena sve više postaje prostorom potpuno novih oblika izvedbenih praksa i s njima povezanih industrija izvedbe. „Zbog podjele između rada i zabave u modernom društvu nastaju bezbrojni žanrovi kulturnih predstava, poput popularnih oblika kulture, umjetnosti, sporta, igre, rekreacije i slično“ (Turner 1989: 68), a koje zajedno čine različite oblike suvremenih izvedbi zabave i užitka. „U ljudskom društvu postoji čitav niz raznovrsnih izvedbenih aktivnosti u kojima ljudi predano uživaju, a zabavljački oblici izvedbe usmjereni na postizanje užitka kod ljudskih bića sastavni su i neodvojivi dio života“ (Lukić 2013: 304).

Putovanje nesumnjivo ima obilježja teatra. Butor navodi kako je dovoljno proučiti reklame za odmore gdje u mitološkoj bjelini stranice već vidimo plažu ili skijašku stazu. Reklamne poruke traže od nas da ostavimo naše brige i da pobjegnemo. Na tom odmoru „putovanje može postati teatar“ (Butor 1999: 24). Butor u svojem tekstu o putovanju opisuje kakve sve radnje poduzimamo kada se premještamo iz mjesta prebivališta i kakve sve transformacije to podrazumijeva. Kada putujemo, upoznajemo nove ljude, kulture, doživljavamo nove stvari, upuštamo se u sve vrste avantura (dobrih i loših), a možda čak i redefiniramo svoj smisao života. Putovanje nas odvodi u potpuno nove krajeve u kojima vladaju druga pravila, a nerijetko je riječ i o stranim jezicima i drukčijim kulturama od naše.[97] Sve to

[97] „Mimikom proizvodimo neko drugo putovanje, malo se preselimo, na neko se vrijeme smještamo negdje drugdje, tražimo područja u kojima bismo živjeli, igramo se emigracije, lutanja; tako kampiramo, pronalazimo čar šatora ili vedrog neba. Na neko vrijeme nećemo imati stalno boravište. U principu imamo drugo mjesto polaska (idemo vlakom do tog i tog kolodvora, uglavnom je preteško započeti vožnju od samog obitavališta), drugo mjesto dolaska (gdje svoju poštu naručujemo na „poste restante“), a između njih lutamo koristeći se nekim oznakama, pokušavamo ponovno pronaći iščitavanje prirodnih oznaka. Kupajući se u iskonskom lutanju, istjerujemo strah od egzodusa. Dolazeći na novo mjesto, a to će biti osobito točno pri dolasku u inozemstvo, gdje se govori drugi jezik, ovisno o raspoloživosti odmora morat ću ponovno učiti čitati. Geste neće biti iste: drugo ponašanje, drugi zakoni, drugi Zakon o prometu na cestama. Dešifrirat ću oglase, novinske naslove, ploče s nazivima ulica, ponekad na nekom drugom pismu koje bi mi moglo pružiti snažan otpor (Kina ili Japan). Moj privremeni smještaj, adaptacija, odmor i interes ovisit će u velikoj mjeri o mojoj mogućnosti čitanja. Moj će se vlastiti jezik osvježiti; u njemu ću

poprima još i veće dimenzije kada je u pitanju emigracija. Kako bismo se uklopiti, tada smo spremni intervenirati u samu srž identiteta. Tada mijenjamo čak i ime.[98]

David Cheney (1993) analizira načine na koje su elementi popularne drame usvojeni u područjima turizma, slobodnog vremena, zabave i mode te uočava kako je u tim pojavama dominantni postupak spektakularna teatralnost. Samo društveno djelovanje promatra se kao izvedba zbog društvene uporabe različitih vrsta spektakularnosti i suvremene primjene izvedbe u njezinoj društvenoj dimenziji gdje se metaforom izvedbe služi za opisivanje oblika društvene kontrole i društvenog poretka i interakcije u masovnoj kulturi (Cheney 1993: 9-22). Danas se turizam i turističke aktivnosti, promatrane u kontekstu postturizma, općeprihvaćeno shvaćaju kao jedna vrsta izvedbene aktivnosti (Chaney 2003: 170-171). Richard Schechner (2002) piše o turističkim izvedbama u kontekstu izvedbenih studija te navodi kako se izvedbe, nastupi i predstave svih vrsta neprestano osmišljavaju, redizajniraju i prilagođavaju turističkoj publici kako bi zadovoljili ogromno i još uvijek brzorastuće tržište interkulturalnih i internacionalnih turista. Schechner ističe mnoge vrste turizma (kulturni, sportski, povijesni, seksualni, turizam u divljini, itd.) gdje na odredištu turisti svjedoče ili, sve češće, sudjeluju u predstavi jedne ili druge vrste. Dok su na safariju, na primjer, turisti postaju lovci s kamerama. Sportski turisti na Olimpijskim igrama ili na drugim natjecanjima su više od gledatelja sportskih natjecanja. Oni se zabavljaju, razgledavaju, posredno sudjeluju u natjecanju, identificirajući se sa svojim herojima i njihovim gradom ili državom. ljudi u daleka mjesta ili u prošla vremena, a tomu doprinosi izvedba (Schechner 2002: 290-295). „Svakodnevica suvremenoga svijeta“, u kojemu veliki udio čini upravo prostor dokolice, „temeljno je teatralizirana” (Lukić 2013: 345). Osim što su brojne, masovne, raznovrsne i utjecajne izvedbene aktivnosti dovele do preoblikovanja poznatih i postojećih, kao i do nastanka čitavog niza posve novih oblika izvedbe, više nego ikad u ljudskoj povijesti izvedbene su prakse postale važnim sastavnim dijelom gospodarskih

otkriti neslućene aspekte; i moje ponašanje također; čim napustim svoje ognjište moja će domovina postati isto toliko fascinantna kao i država koju sam sanjao i napokon posjetio. Žudio sam za Venecijom; zbog Venecije žudim za Parizom, Neversom, Maubeugeom, ona ih osvjetljava. Naravno, sva mjesta nemaju istu moć; ona su više ili manje teško, fascinantno ili efikasno štivo, a osobito oblikuju sustave u međusobnom odnosu i u odnosu na prebivalište gdje ćemo se vratiti. Praznici se tada organiziraju u turama, u turizmu“ (Butor 1999: 24).

98 „Jako se snažna potisnutost može uspostaviti glede rodne zemlje za vrijeme emigracije, da se čovjek čak ne može vratiti, pa čak niti njegova djeca ili unuci koji će napraviti sve što mogu da nitko ne zna da su nekad došli iz Italije, Poljske ili Irske, promijenit će i ime. Taj fenomen, koji se naziva fenomen treće generacije, dobro je proučen u Sjedinjenim Državama. Samo kad obitelj bude imala dojam da napokon pripada i da je napokon prihvaćena u novoj zemlji, tek će se onda osjećati Amerikancima i potomci će se usuditi posjetiti zemlju svojega porijekla i ponovno povezati te tako bolno prekinute veze. Tada se putuje u povijest svoje obitelji“ (Butor 1999: 24).

aktivnosti u društvu – kreativne industrije i industrije zabave, sport, turizam, moda i gastronomija, ili igre na sreću i rekreacija, promatraju se kao oblici izvedbenih aktivnosti koji zadovoljavaju ljudske potrebe za užitkom i zabavom (Lukić 2013: 305).[99] Teatralizacijom i spektakularizacija svih svakodnevnih aktivnosti, čemu pridonosi i razvoj izvedbenoga menadžmenta, čak je svakodnevni posao i ljudski rad postao neka vrsta suvremenoga rituala i suvremene izvedbe.[100]

Uobičajena je praksa definirati turizam i turističke izvedbe kao plitku i skupu zabavu za bogate turiste kojima se iskorištavaju „domorodački" ili lokalni narodi, njihova vjerovanja i vještina kako bi se zadovoljile potrebe turističkog tržišta. Zbog turizma se zaštita lokalne zajednice, običaja, divljih životinja ili pejzaža može pretvoriti u njihovu prodaju ili imitaciju koja se čini zbog turista. Turisti čeznu za „autentičnim" i „pravim", čak i kad znaju da dobivaju zamjensko iskustvo kreirano za turističku konzumaciju. Turizam pojednostavljuje, idealizira i pakira te omogućuje turistu da kupuje iskustva koja su vezana uz ono drugo, drukčije od onog što sam posjeduje, a to su najčešće mitovi vezani uz prošlost nekog naroda, egzotika i uzbuđenje. Kad je predstava gotova, turist jednostavno može „oprati ruke" od cijele stvari. (Schechner 2002: 290-295). Obećanjem autentičnog iskustva turistu se nudi beskonačna,

[99] Jon McKenzie u knjizi *Izvedi ili snosi posljedice* (2006) piše o trima vrstama izvedbe, organizacijskoj, kulturalnoj i tehnološkoj koje „zajedno tvore golemo izvedbeno prizorište koje potencijalno obuhvaća područja ljudskog rada i dokolice, kao i ponašanje svih industrijskih i elektronički proizvedenih tehnologija" (McKenzie 2006: 34). Za Lyotarda je izvedbenost temelj postmodernosti (Lyotard 2005), a Marcuseovo načelo izvedbenosti odnosi se na režim represivnih sila koje upravljaju postindustrijskom civilizacijom, što dovodi do otuđenja i automatizacije ljudskoga rada (Marcuse 1985). U teorijskim razmišljanjima o odnosu rada, dokolice, svakodnevice i izvedbenosti, navedeni autori predviđaju postmodernu normativnost i teror izvedbe u suvremenim postindustrijskim kapitalističkim društvima.

[100] Još je Guy Debord (1977) govorio o turizmu kao posebnoj vrsti spektakla. Debord iznosi slavnu teoriju o „društvu spektakla" te govori o novim oblicima izvedbe u suvremenim društvima, o raznovrsnim „konstruiranim situacijama", životnim trenucima namjerno stvorenim skupnom organizacijom kao dio događaja. Svakodnevice i širok spektar najraznovrsnijih izvedbi u suvremenom razvijenom društvu ima izvedbenu narav i dio je „društva spektakla". U društvu spektakla život se jednostavno predstavlja kao ogromna akumulacija prizora. Slike svih aspekata života stapaju se u medijski tok stvari, u novo jedinstvo svijeta, u kome se sva životna iskustva vezuju za robu ili posjedovanje, stvarajući tako civilizaciju slike koja uvijek upućuje na neku sljedeću sliku. Totalitet spektakla je istovremeno medijatizacija, ali i teatralizacija, svih aspekata života. Spektakl ne može biti shvaćen kao puka vizualna obmana koju stvaraju masovni mediji. To je pogled na svijet koji se materijalizirao. U „društva spektakla" sama kultura postaje običnom robom kao i svaki drugi proizvod, a spektakl postaje svojevrsna zamjena za sam život. Spektakl se promatra kao trenutak u kojemu je proizvedena roba postigla potpuno preuzimanje života pa prema tome svijet koji vidimo uopće nije stvaran svijet nego svijet koji smo kondicionirani vidjeti. Spektakl ne kao skup prizora, nego kao društveni odnos među ljudima, posredovan slikama i predstavama. Debord je tvrdio da je mehanizacija i automatizacija uklonila smisao klasičnog ljudskog rada i ostavila prazninu, koju danas poznajemo pod nazivom slobodno vrijeme ili dokolica. U takvoj situaciji ekonomske su potrebe zamijenjene potrebom za beskonačnim gospodarskim razvojem pa je i zadovoljavanje temeljnih ljudskih potreba zamijenjeno proizvodnjom lažnih ljudskih potreba (Debord 1977).

ekstatična sreća u kojoj pojedinac putovanjem doživljava samospoznaju koja ima potencijal vječnosti. Ta je kulturološka promjena dakako iluzorna i počiva na ekonomskim elementima kolanja profita. Na taj način putovanje postaje zamjena za stvaranje bolje slike o sebi koja proizlazi u odnosu prema drugome kojega zatječemo na putovanju, a to je lokalna zajednica i lokalno objektivizirani stanovnici.

Prostor i mjesto definira se kao nešto što neprestano nastaje, što je u tijeku i što je neizbježno upleteno u odnose moći. Prostor i mjesto ne mogu se „pojmiti izvan domena kulture“, a „u pogledu prostora i mjesta ključno pitanje ne glasi što oni jesu, nego što čine” (Hubbard 2008: 78). Zbog masovne kulture, posjećeni krajolici postaju uniformna mjesta te kao takva poprimaju karakter bezmjesnosti. Najbolje primjere bezmjesnosti što ih oblikuje masovna kultura, Edward Relph vidi u turističkim krajolicima. Prema Relphu, bezmjesnost označava nestanak posebnosti mjesta umnažanjem modernih krajolika koji sliče jedni drugima (Relph 2002: 914). Masovna kultura proizvodi uniformna mjesta. Turizam razara lokalni i regionalni krajolik, koji je najčešće i bio poticaj za njega, te ga zamjenjuje konvencionalnom turističkom arhitekturom i pseudomjestima. Prema Relphu, proizvodnji standardiziranih krajolika pridonose sljedeći procesi: diznifikacija (proizvodnja različitih sintetičkih mjesta: od tematskih parkova do kineskih restorana, sastavljena od elemenata povijesti, mita, realnosti i fantazije što odskače od realne slike geografska područja); muzeifikacija (očuvanje, rekonstrukcija, idealizacija povijesti u krajolicima; romantička slika povijesti; patvorine i fasade) i futurizacija (stvaranje inovativnih rješenja krajolika) (Relph, prema Šakaja 2011: 110-111). Različitost se gubi jer svaki grad posjeduje identičan krajolik kojeg tvore autoceste, trgovački centri, hoteli, aerodromi, suburbana područja. „Gubitkom različitosti mjesta gubi se i različitost ljudskih iskustava” (Šakaja 2015: 111). John Urry (1995) govori o komidifikaciji mjesta (*commodification of place*), procesu u kojemu se krajolici i mjesta pretvaraju u potrošnu robu (Urry 2005). Krajolik prikriva odnose koji sudjeluju u njegovoj tvorbi, a kao i kapitalistička potrošna roba, krajolik fetišizira. Skriva rad koji ga tvori i u suvremenom svijetu krajolik stoga funkcionira kao izvor otuđenja. Krajolici nužno nisu samo mjesto proizvodnje (rada), nego i reprodukcije (dokolice, odmora, zabave i zadovoljavanja tjelesnih potreba) (Mitchell 2008: 83-84). „Da bi se stvarno vidjela moć na djelu u krajoliku, mora se posvetiti pozornost ne samo krajoliku (kao obliku, reprezentaciji ili skupu značenja) samom po sebi, nego i društvenim odnosima koji uzrokuju i omogućuju sposobnost krajoliku da obavlja rad – da funkcionira kao postvarenje i fetišizacija – u kapitalističkim društvima” (Mitchell 2008: 87).

7.2.1. *As u rukavu*

Wilderov film *As u rukavu* (*Ace in the Hole*, 1951) prvi je njegov film na kojemu je imao trostruku ulogu scenarista, redatelja i producenta. Iako se u vrijeme nastanka činilo da je ovaj film ujedno i najveći promašaj u Wilderevoj karijeri, iako je bio nominiran za Oscara za najbolji originalni scenarij, film danas ipak visoko kotira u cjelokupnom Wilderovu stvaralaštvu. Filmu je zbog početnog neuspjeha mijenjan naziv u *Big Carnival*, no ni to mu nije pomoglo u naklonosti kritičara i publike. Wilder temelji scenarij na stvarnom nesretnom događaju i katastrofi u pećini iz 1925. godine u Novom Meksiku kada je stanoviti Floyd Collins zarobljen u pećini preživio čak 18 dana, a novinar koji je pratio događaj osvojio je Pulitzerovu nagradu. Mnogi kritičari smatraju kako je ovaj film Wilderov najcrnji film i prvi njegov filmski neuspjeh koji je označio permanentnu averziju prema nesretnim završecima (Lemon 1966: 49). Glavni je lik oportunistički novinar Chuck Tatum kojeg glumi Kirk Douglas. Odabirom Kirka Douglasa da glumi Tatuma, kako navodi Simsolo, dodatno se pojačao zajedljivi ekspresionizam filma. U to je vrijeme Douglas bio poznat po ulogama cinika, a u ovom slučaju Wilder ga nije natjerao da igra protiv tipa, kao što je to činio ranije s Fredom MacMurrayem i Rayom Millandom (Simsolo 2011: 40).

Cinični i arogantni novinar Charles Tatum reporter je iz velikog grada s iskustvom rada u velikim novinskim redakcija i čini sve kako bi oživio svoju ne tako blistavu novinarsku karijeru koja je trenutno „na aparatima." Nakon što je zbog alkoholizma izgubio reputaciju na poslu i dobio otkaz iz već jedanaest novina u velikim gradovima, Tatum je prisiljen zaposliti se u gradskim novinama iz Albuquerquea u Novom Meksiku. Kada se na tom području dogodi nesreća u pećini, Tatum odlazi na mjesto događaja, eksploatira priču radi medijske senzacije i vlastitoga uspinjanja u svijetu novinarstva. Zarobljeni u špilji je Leo Minossa (Richard Benedict), vlasnik indijanske suvenirnice koji je ostao zarobljen u pećini koja je zapravo indijansko groblje dok je tragao za indijanskim relikvijama na području koje za Indijance predstavlja sveto područje. Tatum odgađa spašavanja unesrećenog, a kako bi uspio u svojem naumu surađuje s korumpiranim šerifom Gusom Kretzerom čiji je nemoral definiran i slikom njegova kućnog ljubimca čegrtuše. Tatum šerifu zauzvrat obećava više glasova ako odgodi spašavanje Minose. Tatum je tokom gotovo cijelog filma prikazan kao ambiciozni varalice koji se poigrava životom i osjećajima čovjeka koji je pod ruševinama ispod planine. Unesrećeni Minosa u njemu vidi osobu od povjerenje, međutim Tatum ga iznevjerava na svim razinama pa, osim što odgađa spašavanje, vrijeme provodi s njegovom suprugom Lorraine Minosa (Jan

Sterling) koja se dosađuje i s kojom Tatum započinje aferu. Tatum iskorištava pohlepu žene zarobljenog muškarca, a u očima ljudi koji masovno pristižu na mjesto nesreće, izgleda poput heroja. Kako navodi Simsolo, ovaj je film priča o bijesnom čovjeku. Wilderova je film prispodoba o fascinaciji javnosti morbidnim temama i načinima na koje novinari iskorištavaju ljudske nesreće. Wilder u filmu koristi svoje novinarsko iskustvo te daje portret ciničnog, manipulativnog i ambicioznog društvenog penjača. Još jednom, Wilderov koncept bio je u suprotnosti s uvriježenim načinima prikazivanja novinskih reportera kao hrabrih pojedinaca koji se bore protiv korupcije. Wilder nije prihvatio takvu idealnu sliku o hrabrom novinaru, nego daje svoju mračniju viziju tog događaja, a istim se postupkom koristi i u portretiranju ostalih likova i gomile koja se okuplja oko mjesta nesreće zbog izopačenosti ambicioznog novinara (Simsolo 2011: 37-40).

Za vrijeme akcije spašavanja, zahvaljujući Chuckovom izvještavanju, na mjesto nesreće dolaze znatiželjnici koji prate sudbinu zarobljenoga u špilji. Masa koja se okuplja oko špilje gdje je zarobljen Minosa odgovara vrsti turista poznatoj pod nazivom „turisti katastrofe“ (*disaster tourists*) koji pohode mjesta velikih katastrofa i nesreća. Turisti koji se okupljaju na mjestu nesreće čine posebnu skupinu turista koja se uklapa u vrstu turizma koja se naziva „turizmom katastrofe“ (*disaster tourism*) koji je motiviran katastrofom i znatiželjom za posjet mjestima velikih nesreća. Takvi se turisti na autentičnoj lokaciji žeLi osvjedočiti o onome što je čovjek učinio prirodi, što je priroda učinila čovjeku ili što je čovjek učinio čovjeku. Erupcije vulkana, uragani, velike ekološke katastrofe i poprišta masovnih ljudskih tragedija mjesta su koja magnetski privlače „turiste katastrofe“ ili „mračne turiste“ koji još uvijek rado putuju na mjesta velikih nesreća, nerijetko riskirajući vlastiti život i zdravlje, što dokazuje i već ranije spominjan recentni primjer Černobila koji u velikom broju posjećuju filmski „turisti katastrofe.“ U Wilderovi filmu razvidan je odnos spektakla i turizma. Mjesto nesreće oko Indijanske špilje postaje poprištem masovnog turističkog spektakla koji raste iz sata u sat. Zbog Tatumova senzacionalističkog izvještavanja na mjestu nesreće okuplja se gomila ljudi koji se nadaju da će prisustvovati autentičnoj tragediji. Turisti dolaze na mjesto događaja kako bi svjedočili spašavanju unesrećenog čovjeka, a zapravo se potajno nadajući njegovoj smrti. Gomila se okuplja na području nesreće, postavljaju šatore, dolaze s kamperima, vlakovima. Kako se turističko naselje širi, tako se širi i turistička ponuda, a dolazi čak i cirkus. Kada Tatumu napokon proradi savjest, bude prekasno. Dok pristiže na tisuće ljudi i dok se postavljaju kamere oko špilje, čovjek unutra umire.

Wilderov je film mračna prispodoba o lešinarskom novinarstvu i senzacionalističkom izvještavanju s mjesta nesreće. Kirk Douglas glumi reportera u potrazi za slavom koji eksploatira nesretni događaj u kojem vidi osobnu priliku za napredovanjem. Glavni lik u svakom pogledu krši etički standard profesionalnog ponašanja novinara.[101] Tragična Wilderova drama o ciničnom novinaru koji nastoji postati slavan odgađajući spašavanje unesrećenog što privlači veliku senzaciju u javnosti, otkriva sav cinizam i bezdušnost medija i cinično, licemjerno, beskrupulozno novinarstvo kojemu je u prvom planu senzacija i profit. Fokus je na lešinarskom novinarstvu koje izvlači korist u uvjetima nesreća i katastrofe kada smo kao društvo najranjiviji. U filmu se otvara i problem želje za brzom zaradom i američke opsesije novcem i slavom, pa čak i pod cijenu tuđe nesreće i tragedije te otkriva redatelja koji je desetljećima bio ispred svog vremena Ovaj Wilderov film nastaje prije kulture *talk showova* i masovnih tabloida i medija koji imaju ogromni udio u životu pojedinca, ali i u proizvodnji mjesta. Mediji definiraju potrošačke navike i stilove života. U ovoj crnoj paraboli o čovjekovu nehumanom odnosu prema drugom čovjeku, glavni je lik prikazan kao pokvareni varalica, ali mu istovremeno Wilder daje dovoljno ljudskosti da se izbjegne njegov prikaz kroz pretjerano pojednostavljenu karikaturu. U završnici filma, svjestan do kud ga je dovela bolesna ambicija i otupjela savjest, Tatum ipak tjera ljude željne spektakla da se raziđu. U krvavoj završnici filma, nakon što ga izbode supruga Lea Minose, Tatum pada ničice pod noge urednika i doživljava simboličko iskupljenje.

[101] Međunarodna federacija novinara donijela je deklaraciju koja služi kao etički standard profesionalnog ponašanja novinara. Deklaraciju čini 9 članaka: 1. Poštovanje istine i prava javnosti na istinu prava je dužnost novinara. 2. U obavljanju svojih dužnosti, novinar će uvijek braniti načela slobode i pravo na objektivan komentar ili kritiku. 3. Novinar će izvještavati u skladu s činjenicama kojima podrijetlo dobro poznaje. Novinar neće izostaviti bitnu informaciju ili krivotvoriti dokumente. 4. Novinar će se uvijek koristiti moralnim metodama, kako bi došao do vijesti, fotografije ili dokumenta. 5. Novinar će sve poduzeti kako bi ispravio objavljenu informaciju čim se ispostavi da je namjerno netočna, pa i bez intervencije ispravka. 6. Novinar će poštovati profesionalne tajne u sveti s izvorima informacije koju je dobio u povjerenju. 7. Novinar je svjestan opasnosti od diskriminacije koju nerijetko potiču mediji, te će sve učiniti da izbjegne produbljivanje tave diskriminacije, posebno one koja je utemeljena na razlikama u rasi, spolu, vjeri itd. 8. Novinar će smatrati velikom uvredom: plagijat, zlobne pogrešne interpretacije i klevete i neosnovane optužbe, a i prihvaćanje mita radi tiskanja neke informacije. 9.Novinar vrijedan ovoga naziva smatrat će svojom dužnošću slijediti već spomenuta načela. (Novinarstvo. Wikipedia. Pristupljeno 17.4.2020 .<https://hr.wikipedia.org/wiki/Novinarstvo>)





Slika 21. Kirk Douglas kao oportunistički novinar Charles Tatum. Scena iz filma *As u rukavu*.

Slika 22. New Mexico, SAD.

8. ZAKLJUČAK

Zajednička značajka gotovo svih Wilderovih filmova je ruganje i ciničan stav prema zasadama potrošačke masovne kulture. Kao vješti kroničar svoga vremena, Wilder je u potpunosti uhvatio „eksploziju" novog društva obilja koje je u do tada nezamislivim razmjerima ispunilo svaku poru i svaki aspekt života pojedinca. Ostavivši grube simbole materijalnosti (automobili, nekretnine i sl.) nekim drugim kritičarima, Wilder je svoj rad posvetio onim suptilnijim, ali ništa manje snažnim sferama potrošačkog društva koje su nepovratno izmijenile ljudske odnose. U više Wilderovih filmova znakovi kapitalističke kulture u relaciji su s elementima kulture putovanja koja se odnosi na širok spektar praksi vezanih uz putovanje do svih oblika mobilnosti, organizacije prometa, izbora odredišta te ponašanja na putovanju. Kritika kapitalizma i potrošačkog društva ponajbolje dolazi do izražaja u Wilderovim filmovima *Jedan, dva, tri* u kojemu su prisutni specifični oblici mobilnosti u zemljama Istočnog bloka u vrijeme Hladnoga rata. U filmovima *Apartman* i *Sedam godina vjernosti* prepoznajemo odnos rada i dokolice. Koncept masovne kulture i turističkih krajolika prisutan je u Wilderovu filmu *As u rukavu* u kojemu je razvidan odnos spektakla i turizma. Film je oštra kritika kulture *talk showova* i masovnih medija koji imaju ogromni udio kako u životu pojedinca, tako i u proizvodnji mjesta. Mediji definiraju potrošačke navike i stilove života te utječu na odabir destinacije na koju putujemo te reprezentacijom stvaraju pritisak na prikazana mjesta koja, trudeći se ostvariti svoje medijske slike, gube na autentičnosti lokacije.

Bitna je značajka svih Wilderovih filmova transgresija, odnosno prijestupi i određena prekoračenja normi. Zbog učestalog i prepoznatljivog motiva obmane koja u ovom slučaju postaje temeljnim redateljskim postupkom, transgresivno u Wilderovim filmovima pogotovo dolazi do izražaja kada motiv obmane dolazi u kombinaciji s elementima kulture putovanja. U Wilderovim filmovima *Neki to vole vruće, Avanti!* i *Fedora* dio se radnje odvija na plaži. Plaža je tipičan motiv u registru dokoličarske kulture i turizma. Bitan koncept koji se uspostavlja razvijanjem dokoličarskih navika jest tjelesnost koja postaje dijelom masovne kulture i turizma. U Wilderovim komedijama *Neki to vole vruće* i *Avanti!* plaža postaje označiteljem oslobođene putenosti i seksualnosti te mjestom prijestupničke ljubavi. U kasnijoj *Fedori* radnja se filma odvija na mediteranskom otoku na osami okruženom morem, ali razvidan je otklon od idilične inzularnosti jer motiv plaže interferira s makabričnim i mračnih tonovima. U filmu *Neki to vole vruće* svijet rada i dokolice utječe na glavni tok zbivanja filmske radnje, a fenomen kulture putovanja, kao i motiv obmane koja se događa u sferi zamjene spolova, oblikuje glavne junake

ove Wilderove uspješnice u žanru komedije. Nešto što pripada sferi dokolice, a to je odlazak u floridsko mondeno ljetovalište, glavnim junacima komedije tako postaje nužnost i jedini mogući izlaz u bijegu pred opasnim progoniteljima. Glavni junak filma *Avanti!* odlazi u malo talijansko ljetovalištu iz obiteljskih razloga te tamo proživljava osobnu renesansu ne sluteći da odlazi na putovanje koje će mu zauvijek promijeniti život. Za razliku od junaka komedije *Neki to vole vruće,* kojima obmana donosi nešto povoljniji ishod, a što je određeno imanentnim mu filmskim žanrom, u film *noiru*, naslova karakterističnoga za cjelokupni Wilderov opus, *Dvostruka obmana*, obmanjivanje, kako drugih, tako i sebe, dovodi do smrti glavnoga junaka. Lik fatalne žene koja funkcionira poput proizvoda, u filmu koji predstavlja pesimističnu viziju američke kulture, ukazuje na kritičku perspektivu modernoga američkoga života opterećena konzumerizmom. Kritika kapitalizma u Wilderovim filmovima postaje tako provodnim i prepoznatljivim motivom koji je najbolje artikuliran kako kroz motive obmane, tako i kroz ženske tipove zvijezda *pin up* (u *Neki to vole vruće*) i *femme fatale* (u *Dvostrukoj obmani*) prisutne u Wilderovim filmovima.

Film je bitan čimbenik masovne kulture i u izravnom je odnosu s razvojem urbane modernosti. Filmskoj je umjetnosti najbolje pošlo za rukom prikazati svu dinamiku i promjene u životu grada što je i logično jer je i sam produkt modernizacije. Film ima visoku razinu interakcije s prostorom, a velegradski prostori sa svojim modernim, urbanim krajolikom igraju veliku ulogu u razvoju filma. Radnja nekoliko Wilderovih filmova smještena je u ključnim gradovima za razvoj filma. Romantične komedije *Sabrina* i *Ljubav poslijepodne* smještene su u Pariz. *Međunarodna afera*, gdje Wilder nasljeduje značajke „uličnoga filma“ Weimarske Republike, smještena je u Berlin, dok se radnja Wilderova remek-djela iz američke struje film noira *Dvostruka obmana*, koji ujedno predstavlja i predvodnicu žanra 40-ih godina 20. stoljeća, odvija u konspirativnom i mračnom Los Angelesu.

Likovi koji se nađu na putovanju čest su i ponavljajući motiv Wilderova filmskog stvaralaštva. U pojedinim filmovima postoji jasna motivacija i razlozi putovanja. To su putovanja s određenim ciljem, a uvjetovana su potragom za profesijom, nužnim odlaskom u talijansko mjesto zbog očeve pogibije, ili je to prisilna migracija u toplije krajeve u bijegu pred gangsterima. U Wilderovim se filmovima očituju aspekti mobilnosti i pokretljivosti njegovih filmskih junaka, a iako inicijalno postoji jasna motivacija zbog koje se putuje, zbog ironijskoga modusa i cinične redateljeve oštrice, gubi se njihova prava svrha. Tako na primjer glavni junak filma *Izgubljeni vikend*, gdje već sam naslov upućuje na duboko ugrađene prakse putovanja u

životu pojedinca, ne želi otići na izlet za vikend, nego ostaje u gradu kako bi se mogao prepustiti uživanju u svojem poroku. U Wilderovu redateljskom prvijencu *Bojnik i djevojčica* glavna junakinja odlazi u veliki grad u potrazi za zaposlenjem, a taj je put obilježen umorom koji je rezultat igranja uloge djevojčice. Od igranja uloga i zamjena identiteta umorni su i junaci Wilderovih filmova *Poljubi me, budalo* i *Slatka Irma*. Fenomen umora bitan je za razumijevanje kulture putovanja jer umor pretpostavlja nužnost odmora pa je upravo potreba za odmorom uvjetovala oblikovanje dokoličarskih navika i brzi razvoj turizma.

Suvremeno društvo je društvo mobilnosti. Dominantna ideja digitalnog doba današnjice jest posthumanizam koji je prema Žarku Paiću „nova paradigma znanosti, filozofije i umjetnosti" koja „iz radikalne evolucionističke i dijalektičke postavke nastoji shvatiti da je kraj čovjeka istodobno uvjet mogućnosti nove interpretacije cjelokupne povijesti" (Paić 2011: 85). Uslijed „posthumanoga stanja" neprestano se suočavamo s novinama koje zahtijevaju stalnu prilagodbu, promjenu ustaljenih navika, kontinuirano stjecanje novih znanja i vještina, razvoj novih sposobnosti, pa i promjene načina razmišljanja i ponašanje te odnosa prema vlastitoj okolini. Pred novim se izazovima našlo društvo mobilnosti uslijed virusne pandemije koja je obilježila kraj prve četvrtine 21. stoljeća. U takvim izvanrednim situacijama postaju upitne naše ustaljene dokoličarske navike poput ljetnih i zimskih odmora te planiranje putovanja. Kako će se „putujuće čovječanstvo" (Krippendorf 1986) nositi s ograničavanjem mobilnosti tek nam je vidjeti. Postavlja se pitanje hoće li u skoroj budućnosti umjesto nas putovati naši avatari i botovi, a virtualni turizam postati dominantna grana turizma? Hoćemo li umjesto odlascima na plažu ili u planine, prednost sve više davati doživljaju „onoga drugoga" koje nam omogućava putovanje u sigurnosti i udobnosti vlastitoga doma. Hoćemo li sve više biti primorani biti virtualni turisti osuđeni na doživljavanje iskustava putovanja posredstvom tehnologije? Prisilna karantena omogućila nam je poistovjećivanje s iskustvom Xaviera de Maistrea, autorom romana *Putovanje po mojoj sobi* kojemu je određen kućni pritvor zbog sudjelovanja u dvoboju i koji zbog velike količine slobodnoga vremena i ograničene mobilnosti opisuje putovanje po svojoj sobi. U trenutku dokolice vojnik postaje piscem, a svojim nam djelom poručuje da prije nego što se otputimo u udaljene krajeve, „čudesan svijet" otkrivamo u malim stvarima koje nas okružuju, a u naizgled bezličnoj svakodnevici pokušamo vidjeti ono što inače gotovo ni ne gledamo.

Bez obzira na koji način putovali, fizički ili virtualno, glavni je motiv našega putovanja obmana koja je u srži kulture putovanja. Iskustvo putovanja diktirano je tržištem koje nam obećava autentično putničko iskustvo. Jer naposlijetku, sve je uronjeno u kapital, i putovanje i

putničke prakse, baš kao i filmski medij kao dio kulturne industrije u kojoj ponekad iskrsne vrhunska umjetnost kao što je to bio čest slučaj kod redatelja, scenarista i producenta Billyja Wildera. Uz glavni provodni motiv obmane, u gotovo svim Wilderovim filmovima prisutni su motivi koji upućuju na aspekte socijalne mobilnosti i pokretljivosti, a prakse putovanja i izmještanje u pojedinim filmovima čine glavnu okosnicu filmske radnje. Stvarajući filmove u zlatno doba Hollywooda iz iskustva europskoga egzilanta, u čitavoj je svojoj scenarističkoj i redateljskoj karijeri Billy Wilder istraživao provaliju između onoga što jesmo i što se pretvaramo da jesmo. Ovaj „majstor obmane" (Lemon 2001: 53) vješto je obmanjivao i cenzore svoga vremena te je suptilno i na komičan način kroz svoje filmove vješto provlačio teške i ozbiljne teme. Ali u njegovim komedijama humor uvijek ima ciničan predznak i otkriva pravo lice Billyja Wildera, „čovjeka koji nije nikada vjerovao u snove i koji je patio od neprestanih poniženja vlastite bolne stvarnosti" (Simsolo 2011: 94).

S više od pedeset filmova i šest nagrada Akademije, priznanja za životno djelo Američkog filmskog instituta (1986) i više drugih počasnih nagrada, Billy Wilder se smatra jednim od najvećih holivudskih redatelja, producenata i scenarista. Jedan je od najistaknutijih redatelja klasičnog američkog fabularnog filma (1950-ih ubrajan u tzv. veliku petorku američkoga filma, uz Williama Wylera, Johna Hustona, Georgea Stevensa i Freda Zinnemanna). Njegovi se filmovi kreću u rasponu od vrhunskih melodrama, do farsa i satiričnih komedija. Billy Wilder imao je snažan kreativni utjecaj na eksperimentalnu i tradicionalnu filmsku industriju u Americi. U širokom rasponu stilova i žanrova Wilder je u svojoj dugotrajnoj i impozantnoj redateljskoj karijeri istraživao tabue ljudske svakodnevice. Njegov se rad često fokusirao na kontroverzne teme koje su se prije smatrale neprihvatljivim filmskim materijalima, poput alkoholizma, preljuba, prostitucije, logora i ratnoga zarobljeništva, lešinarskog novinarstva. Brojni se njegovi filmovi bave ispraznošću modernog načina života, a sve te teme Wilder je obrađivao cinično i pronicljivo. Dosljednim, prepoznatljivim vizualnim stilom, s često mračnim tonovima, ali i na izrazito humoristični način, prikazujući lice i naličje američkoga načina života i modernog društva u cjelini, Wilder se upisao u red najuspješnijih filmskih stvaralaca svoga vremena što potvrđuje veliki komercijalni uspjeh njegovih filmova. Zbog egzilantskoga iskustva, Billy Wilder je i redatelj kojemu mobilnost i izmještenost ostaju duboko upisane u njegov identitet i svjetonazor.

9. LITERATURA

Adey, Peter (2010) *Mobilities*, London – New York: Routledge

Allyn, John (1978) „Double Indemnity: A Policy That Paid Off“, u: Wilder, Billy; Horton, Robert (2001) *Billy Wilder, Interviews*, Jackson: University of Mississippi

Augé, Marc (2001) *Nemjesta: uvod u moguću antropologiju supermoderniteta*, Karlovac: Naklada DAGGK, prev. V. Valentić

Badiou, Alain (2011) *Pohvala ljubavi*, Zagreb: Meandarmedia, prev. M. Kramer

Bagarić, Lidija; Jelić, Antonia; Meštrović, Dunja (2018), „Filmska industrija kao promotor turističke destinacije za mlađu populaciju“, Zbornik Veleučilišta u Rijeci, Vol. 6 (2018), No.1, 113-126

Basanez, R.P. (2011), *Film Induced Tourism – The immaginary of the place and the place of the Imaginary*, University of Wales institute, Cardiff

Bataille, Georges (1957) *L'érotisme*, Pariz: Minuit

Batina, Klementina (2012) *Postmoderni putnik: prilog razumijevanju suvremene kulture putovanja*, Stud. ethnol. Croat., br. 24, str. 61-85, Zagreb

Bauman, Zygmunt (1996) „From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity“, u: *Questions of Cultural Identity*, ur. S. Hall i P. du Gay, London: Sage, str. 18-36.

Bausinger, Hermann; K. Beyrer i G. Korff ur. (1991) *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*, München: Beck

Bordwell, David; Thompson, Kristin i Steiger Janet ur. (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London: Routledge

Bordwell, David (2005) *O povijesti filmskoga stila*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, prev. M. Škarica

Bourdieu, Pierre (1984) *Distinction – A Social Critique of the Judgment of Taste*, Cambridge, MA: Harward University Press

Bourdieu, Pierre (1993) *The Field of Cultural Production*, New York: Columbia University Press

Bowles, Samuel i Edwards, Richard (1991) *Razumijevanje kapitalizma*, Zagreb: Školska knjiga, prev. M. Dragičević i L. Marković

Brilli, Attilio (1995) *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna: Mulino

Brković, Ivana (2013), „Književni prostori u svjetlu prostornog obrata, *Umjetnost riječi* LVII, 1-2, Zagreb, str. 115.–138.

Brottman, Mikita ur. (2002) *Car Crash Culture*, New York: Palgrave

Burch, Noël (1973) *Theory of Film Practice*, New York: Praeger

Butor, Michael (1999/1974) „Kratki tečaj iterologije", Zarez I (1999), br. 17, str. 24-25, prev S. Rahelić

Buzard, James (1993) *The Beaten Track. European Tourism, Literature, and the Ways to Culture*, 1800-1918, Oxford: Calderon Press

Buzard, James (2002) "The Grand Tour and after (1660-1840)", u: *The Cambridge Companion to Travel Writing*, ur. P. Hume i T. Youngs, Cambridge: Cambridge University Press, str. 37-52.

Camus, Albert (2005) *Ljeto*. Zagreb: Naklada Ceres

Carr, Helen (2002) „Modernism and travel (1880-1940)“, u: *The Cambridge Companion to Travel Writing*, ur. P. Hume i T. Youngs, Cambridge: Cambridge University Press, str. 70-86.

Certeau, Michel de (2003/1990) *Invencija svakodnevice*, Zagreb: Naklada MD, prev. G. Popović

Cheney, David (1993) *Fictions of Collective Life, Public Drama in Late Modern Culture*, London: Routledge

Ciment, Michel (1972) „Apropos Avanti!“, u: Horton, Robert (2001*), Billy Wilder, Interviews.* Jackson: University of Mississippi

Clarke, David (1977) *The Cinematic City.* Routledge: London and New York

Clifford, James (2006) „Putujuće kulture“, u: *Politika teorije*. *Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*, prir. D. Duda, Zagreb: Disput, str. 311-334, prev. D. Koruga

Corbin, Alain (1996) „L'invenzione del tempo libero“, u: *Invenzione del tempo libero*, ur. A. Corbin, Roma & Bari: Laterza, str. 149-209.

Corbin, Alain, (2000/1996) „Figure umora, oblici odmora“. Zarez, II (2000), br. 36-37, str. 31, prev. D. Duda

Crang, Mike (2008) „Putovanje/turizam“, u: *Kulturna geografija. Kritički rječnik ključnih pojmova*, Zagreb: Disput, str. 63-70, prev. D. Lalović

Crary, Jonathan, (1990). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century.* Cambridge, Mass. : MIT Press

Cresswell, Tim (2004) *Place. A Short Introduction*, Oxford: Blackwell

Cresswell, Tim (2006) *On the Move. Mobility in the Modern Western World*, London – New York: Routledge

Čapo, Jasna i V. Gulin Zrnić (2011) *Mjesto, nemjesto. Interdisciplinarna promišljanja prostora i kulture*, Zagreb: Institut za etnologiju

Davis, G. Rocio (2013) *The Transnationalism of American Culture. Literature, Film, and Music*, ur. Rocío G. Davis, New York: Routledge

Debord, Guy (1999) *Društvo spektakla & komentari društvu spektakla*, Zagreb: Arkzin, prev. G. Vujasinović

Duda, Dean (1998), *Priča i putovanje. Hrvatski romantičarski putopis kao književni žanr*, Zagreb: Matica hrvatska

Duda, Dean (2012) *Kultura putovanja*, Zagreb: Naklada Ljevak

Duda, Igor (2005) U potrazi za blagostanjem: O povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih. Zagreb: Srednja Europa.

Durmaz, B., Platt, S. i Yigitcanlar, T., 2010. *Creativity, culture tourism and place-making*: Istanbul and London film industries, Vol. 4 (3)

Eggebracht, Arne i dr. (1987/1980) *Povijest rada. Od starog Egipta do danas*, Zagreb: GZH, prev. M. Katičić-Horvat i D. Horvat

Elkin, Lauren (2016) *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London.* London: Chatto & Windus

Elsaesser, Thomas (2000), *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, London, New York: Routlege

Featherstone, Mike (2001) *Životni stil i potrošačka kultura*, Diskrepancija sv. II, broj 4, preveo: Sven Marcelić

Featherstone, Mike; N. Thrift i J. Urry ur. (2005) *Automobilities*, London: Sage

Felman, Shoshana (1993) *Skandal tijela u govoru. Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika*, Zagreb: Naklada Matice hrvatske, prev. G. V. Popović

Fischer-Lichte, Erika (2005) *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, London – New York: Routledge

Gartner, W.C. (1993) „Image formation process“, *Journal of Travel and Tourism Marketing*, (2, 1993), 191.-216.

Gehman, Richard (1960) „Charming Billy“, u: Horton, Robert (2001), *Billy Wilder. Interviews*, Jackson: University of Mississippi

Gemünden, Gerd (2008) *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*, Berghahn Books

Gemünden, Gerd (2014) *Continental Strangers German Exile Cinema*, 1933-1951, Columbia University Press

Gilić, Nikica (2007) *Uvod u teoriju filmske priče*. Zagreb: Školska knjiga.

Goffman, Ervin (1956) *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh: University of Edinburgh:, Social Sciences Research Center

Gosch, Stephen S. i Stearns, Peter N. (2008, 2007), *Premodern Travel in World History*, Routledge: New York, Taylor & Francis e-Library

Grieco, Margaret i J. Urry, ur. (2011) *Mobilities: New Perspectives on Transport and Society*, Farnham: Ashgate

Gunning, Tom (1986) „The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“, u: *The Film Studies Reader* (2000), ur. J. Hollows, P. Hutchings, M. Jancovich, London: Arnold

Hobsbawm, Eric J. (2009/1994) *Doba ekstrema. Kratko dvadeseto stoljeće 1914-1991,* Zagreb: Zagrebačka naklada, prev. D. Nemet

Hodžić, Alija (2010a), Mobilnost i socio-prostorno restrukturiranje“, Sociologija i prostor, Sociologija i prostor, 48 (2010) 187 (2): 151–171

Hodžić, Alija (2010b), „Prostorna mobilnost i procesi deteritorijalizacije i fleksibilizacije“, Sociologija i prostor, 48 (2010) 187 (2): 301–347

Hopp, Glenn (2003) *Billy Wilder. The Complete Films. The Cinema of Wit 1906-2002,* Köln: Taschen

Horton, Robert (2001), „Dialogue on Film: Billy Wilder and I. A. L. Diamond“, u: Wilder, Billy; Horton, Robert *Billy Wilder, Interviews* , The American Film Institute (1976), Jackson: University of Mississippi

Horvat, Srećko (2016) *Radikalnost ljubavi,* Zagreb: Fraktura

Hromadžić, Hajrudin (2020) Svakodnevni život: sučelje mikro, mezo i makroteorija, u: *Sociologija i prostor,* Institut za društvena istraživanja u Zagrebu

Hubbard, Phil (2008) „Prostor/mjesto“, u: *Kulturna geografija. Kritički rječnik ključnih pojmova,* Zagreb: Disput, str. 71-79, prev. D. Lalović

Illouz, Eva (2011), Zašto ljubav boli: emocionalni atlas 21. stoljeća, Planetopija: Zagreb

Inglis, Fred (2000) *The Delicious History of the Holiday*, London – New York: Routledge

Jovićević, Vujanović (2006) *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga

Jukić, Tatjana (2001) „Neozbiljno beznađe Billyja Wildera“, Zarez III, br. 53, str. 37-38.

Jurić, Hrvoje (2009) „Teza o slobodnom vremenu i radu“, Zarez XI / 266

Kaes, Anton (1996) „Sites of Desire: The Weimar Street Film,” *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*, (ur. Neumann, Dietrich), Prestel, Munich

Kaplan, Caren (1996) *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*, Durham – London: Duke University Press

Koshar, Rudy (2002) *Histories of Leisure*, ur. R. Koshar, Oxford & New York: Berg

Kragić, Bruno (2003) „Apartman“, u: *Filmski leksikon*, ur. Bruno Kragić i Nikica Gilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleže

Kragić, Bruno (2003) „Dvostruka obmana“, u: *Filmski leksikon*, ur. Bruno Kragić i Nikica Gilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleže

Kragić, Bruno (2003) „Izgubljeni vikend“, u: *Filmski leksikon*, ur. Bruno Kragić i Nikica Gilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleže

Kragić, Bruno (2003) „Wilder, Billy“, u: *Filmski leksikon*, ur. Bruno Kragić i Nikica Gilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleže

Kragić, Bruno (2005) „Tipologija ženskih zvijezda američkog filma“, u: Hrvatski filmski ljetopis, god. 11. br. 42

Kragić, Bruno (2017) *Neke tendencije klasičnoga filma: tri eseja*. Zagreb: Hrvatski filmski savez

Krippendorf, Jost (1986) *Putujuće čovječanstvo : za novo poimanje slobodnog vremena i putovanja*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, s njemačkog prevela Štefanija Halambek

Lafe, Alber (Laffay, Albert) (1971) *Logika filma. Stvaranje i predstava.* Institut za film: Beograd

Lash, Scott i J. Urry (1987) *The End of Organized Capitalism*, Cambridge: Polity

Lash, Scott i J. Urry (1994) *Economies of Signs and Space*, London: Sage

Leed, Eric J. (1991) *The Mind of the Traveler. From 'Gilgamesh' to Global Tourism*, New York: Basic Books

Lemon, Richard (1966) „The Message in Billy Wilder's Fortune Cookie. 'Well, Nobody's Perfect'…", u: Horton, Robert (2001) *Billy Wilder, Interviews*, Jackson: University of Mississippi

Lenček, Lena i Bosker, Gideon (2000), „Pokretne slike s plaže". Zarez II/ 36-37, prev. J. Šesnić

Lenček, Lena i Bosker, Gideon (2000/1999) „Plivanje uz sprave i naprave", Zarez II/36-37, str. 25, prev. J. Šesnić Prevela s engleskog J. Šesnić (Iz knjige The Beach: The History of Paradise on Earth, Pilmico, London 1999.)

Lenček, Lena i Bosker, Gideon (2000/1999) „Skriti tijelo, odjenuti moral", Zarez II/36-37, str. 27, prev J. Šesnić

Lenček, Lena i Bosker, Gideon (2000/1999) „Naseljavanje raja", Zarez II/36-37, str. 30, prev J. Šesnić

Lenček, Lena i Bosker, Gideon (1999) *The Beach: The History of Paradise on Earth*, London: Pilmico

Lippi, Silvia (2011) „Transgresija i nasilje kod Bataillea i Lacana", *Književna republika*, 7/9; str. 209-221

Lipovetsky, Gilles (2008) *Paradoksalna sreća: Ogled o hiperpotrošačkom društvu*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus

Löfgren, Orvar (1999) *On Holiday: A History of Vacationing*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press

Lotschek, Ingrid (2009) „When Is Fashion?: When Clothes Becomes Fashion“, Berg Publishers, 133-167

MacCannell, Dean (1999/1976) *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press

Mączak, Antoni (1994/1978) *Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna*, Roma – Bari: Laterza

Maistre, de Xavier (2008) *Putovanja po mojoj sobi*, Koprivnica: Šareni dućan, prijevod: Ana Kolesarić

Maltby, Richard (2000) „The Classical Hollywood Cinema“, u: *The Film Studies Reader*, ur. J. Hollows, P. Hutchings, M. Jancovich, London: Arnold

Marcuse, Herbert (1985) *Eros i civilizacija: filozofsko istraživanje Freuda*. Zagreb: Naprijed, prev. T. Ladan

Martin-Fugier, Anne (2000) „Iznalaženje ljetnoga odmora“. Zarez II/ 36-37, str. 28-29. prev. N. Polgar

Martinić, Tena (1977) *Slobodno vrijeme i suvremeno društvo*, Zagreb: Informator

Miliša, Zlatko (2009) Naše svakodnevno nerazumijevanje. Riječi bez smisla. Vijenac 399 - 18. lipnja 2009.

Miliša, Zlatko i Bagarić, Miroslav (2012) „Stilovi ponašanja i vrijednosne orijentacije“, u: *Medianali*, Vol. 6 (2012), No. 12

W. J. T. Mitchell: Pictorial Turn, u: Picture Theory; The University of Chicago Press, Chicago 1994. Esej je izvorno objavljen u časopisu ArtForum, ožujak 1992.

Morley, David (2000) *Home Territories. Media, Mobility and Identity*, London – New York: Routledge

Morley, David i K. Robins (1995) *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, London – New York: Routledge

Naremore, James (1990) *Acting in the Cinema*, Berkley:University of California Press

Oakes, Timothy, Price, Patricia L. (2008) *The Cultural Geography Reader*, New York: Routledge

Opaschowski, Horst W. (1998) *Einführing in die Freizeitwissenschaft*, Opladen: Leske i Budrich

Paić, Žarko (2011) *Posthumano stanje: kraj čovjeka i mogućnosti druge povijesti*, Zagreb: Litteris

Patalas, Enno (1963) *Sozialgeschichte der Stars*, Hamburg: Marion von Schröder

Pelz, Annegret (2000/1999) „Penelope i prijestupnice“, Zarez II/36-37, str. 32, prev. S. Golubić

Peterlić, Ante (2010) *Filmska čitanka. Žanrovi, autori, glumci*, prir. N. Gilić, D. Nenadić, B. Kragić, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Peterlić, Ante (2008) *Povijest filma. Rano i klasično razdoblje*, prir. N. Gilić, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Peterlić, Ante (2001), *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Rojek, Chris (1993) *Ways of Escape: Modern Transformations in Leisure and Travel*, London: Macmillan

Rojek, Chris (2010) *The Labour of Leisure. The Culture of Free Time*, London: Sage

Schechner, Richard (2002), *Performance studies. An introduction*, Routledge: London – New York

Schickel, Richard (1992), Double Indemnity, London: BFI Film Classics

Schivelbusch, Wolfgang (2010) *Povijest putovanja željeznicom. O industrijalizaciji prostora i vremena u 19. stoljeću*, Zagreb: Naklada Ljevak, prev. B. Perić

Scott, A. J., Soja, E. W. (1998) *The City, Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century*, University of California Press

Sheller, Mimi (2011), *Mobility*, Drexel University, Sociopedia.isa, pdf

Shurmer-Smith, Pamela (2002) *Doing Cultural Geography*, London: Sage

Sibley, David (1981) *Outsiders in Urban Societies*. Oxford : B. Blackwell

Simmel, Georg (2001) „Ekskurs o strancu". U: *Kontrapunkti kulture*, zagreb: Jesenski i Turk

Simsolo, Nöel (2011) *Masters of Cinema. Billy Wilder*, Pariz: Cahiers du cinema

Sikov, Ed (1998) *On Sunset Boulevard. The Life and Times of Billy Wilder*, New York: Hyperion

Soja, Edward W. (1989) *Postmodern Geography. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London – New York: Verso

Soja, Edward W. (2009) „Taking space personally", u: *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, ur. B. Warf i S. Arias, London – New York: Routledge, str. 11-35.

Stallybrass, White (1986) The Politics and Poetics of Transgression, Ithaca, N.Y. : Cornell University Press

Supek, Rudi (1987), *Grad po mjeri čovjeka: s gledišta kulturne antropologije*, Zagreb: Naprijed

Svendsen, Lars. Fr. H (2012) *Filozofija rada*, Zagreb: TIM press, prev. M. Herman

Svendsen, Lars Fr. H (2010) „Dosada, rad i dokolica“, u: *Filozofija dosade*, Zagreb: TIM press, prev. M. Herman

Starčević, Morana (2014) „Prekarni rad i nemogućnost prekarne klase“, Diskrepancija: studentski časopis za društveno-humanističke teme, Vol. 13 No. 19

Šakaja, Laura (2015) Uvod u kulturnu geografiju. Zagreb: Leykam international

Šuvaković, Miško; Đurić. Dubravka (2015), „Prostorni obrat: komparativna analiza funkcije mjesta u eksperimentalnoj poeziji i vizualnim umjetnostima“, *Život umjetnosti : časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, Vol. 96 No. 1, 2015.

Toohey, Peter (2011) *Boredom: A Lively History*, Yale University Press

Tooke, Nichola; Baker, Michael (1996) „Seeing is Believing: The Effect of Film on Visitor Numbers to Screened Locations“, Tourism Management, Vol.17, Issue (2): 87-94.

Traynor Williams, Carol ur. (1998) *Travel Culture. Essays on What Makes Us Go*, Westport: Praeger

Turković, Hrvoje (1988) *Razumijevanje filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske

Turković, Hrvoje (2003) „Klasični stil“, u: *Filmski leksikon*, ur. Bruno Kragić i Nikica Gilić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža

Turković, Hrvoje (2005) *Film: zabava, žanr, stil*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Turković, Hrvoje (2005), *Film kao znak i sudionik modernizacije*, Hrvatski filmski ljetopis, 17 (2011), 68; 104-118

Turner, Victor (1989/1982) *Od rituala do teatra. Ozbiljnost ljudske igre*, Zagreb: August Cesarec, prev. G. Slabinac

Van Gennep, Arnold (1960) *The Rites of Passage*, London: Routledge and Kegan Paul

Urry, John (1995) *Consuming Places*, London – New York: Routledge

Urry, John (2000) *Sociology Beyond Societies. Mobilities for the Twenty-First Century*, London – New York: Routledge

Urry, John (2002) *The Tourist Gaze*, London: Sage

Urry, John (2007) *Mobilities*, Cambridge: Polity

Veyne, Paul (2000/1985) „Zvuk kupališnoga gonga“, Zarez II/36-37, str. 26, (prev. N. Polgar)

Vukasović, Ante (2001) „Sve veća važnost odgoja u slobodnom vremenu“. Napredak, 141(4), 448-457.

Warf, Barney i S. Arias ur. (2009) *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, London – New York: Routledge

Williams, Raymond (2006/1961/) „Analiza kulture“, u: Politika teorije. Zbornik rasprava iz kulturalnih studija, prir. D. Duda, Zagreb: Disput, str. 35-58, prev. V. Kirinić

Weihsmann, H. (1997) “The City in Twilight: Charting the Genre of the ‘City Film’,1900–1930,” in F. Penz and M. Thomas (eds) Cinema & Architecture: Méliès, Mallet- Stevens, Multimedia, London: British Film Institute, 8–27.

Zolotow, Maurice (1977) *Billy Wilder in Hollywood*. New York: Putnam

Izvori s interneta:

Blei, Daniela (2016) *Inventing the Beach: The Unnatural History of a Natural Place,* https://www.smithsonianmag.com/history/inventing-beachunnatural-history-natural-place-180959538/. Pristupljeno 15.3.2020.

Dietrich, Marlene. Filmska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 12.3.2020. http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=1332

Doane, Mary Ann (1982) „Film and the masquerade: Theorising the female spectator“, https://academic.oup.com/screen/article-abstract/23/3-4/74/1622192?redirectedFrom=PDF, Pristupljeno 20.2.2022.

Grdešić, Maša, *Žene, gradovi, sloboda*. MUF, 2016. Pristupljeno 17.2.2020. https://muf.com.hr/2016/09/28/zene-gradovi-sloboda

Hodorlahomor veliki. Krležijana, mrežno izdanje, 1993. Pristupljeno 13.1.2020. <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=396>

Hollywood. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Pristupljeno 16.3.2020. https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=25960

Kragić, Bruno, *Zlatno doba njemačkog filma*, Pristupljeno 25.3.2020. <http://kinotuskanac.hr/article/zlatno-doba-njemackog-filma>

List of cities by sunshine duration. Pristupljeno 20.2.2022. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_cities_by_sunshine_duration#North_America Los Angeles

Ljudi nedjeljom. Filmski leksikon, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 11.3.2019. http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=988

Martinis, Ruža (2017) *Nove paradigme teorije - znanost o slici i „Fashion studies"*, Diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet, Pristupljeno 18.4.2021. https://repozitorij.ttf.unizg.hr/islandora/object/ttf:102

Modernizam. Filmski leksikon, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 8.11.2019. <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1102>

Nova stvarnost. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 20. 2. 2022. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=44244>.

Novinarstvo. Wikipedia. Pristupljeno 17.4.2020. https://hr.wikipedia.org/wiki/Novinarstvo

Holivudski film. Filmski leksikon, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 31.10.2019. http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=660

Odmor, Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 20.10 2019. <http://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=44746>

Paić, Žarko: *Dekonstrukcija slike. Od mimezisa, reprezentacija do komunikacije*. https://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vkk_paic.html. Pristupljeno 23.5.2021.

Pariški sindrom. Pristupljeno 13.1.2020. <https://hr.divineinnerhealth.com/parizhskij-sindrom-jeto.php>

Podjela rada. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 6.1.2020. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=48909>

Putopis. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 1.12.2019. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=51177>

Rizom. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 6.1.2020. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=53032>

Umor, Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 20.10 2019. <http://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=63170>
Vukovinski Klobučar, Daria, Povijest kupaćih kostima, https://travel-advisor.eu/povijest-kupacih-kostima/, pristupljeno 6.4.2020.

Wilder, Billy. Filmski leksikon, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 11.3.2019. <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2047>

Wilder, Billy, Filmski leksikon, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 11.3.2019. <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2047.>

Wilder, Billy. Filmski leksikon, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 11.3.2019. <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2047>

Wilder, Billy. Filmska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 15.9.2020. http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=5566

Zvučni film. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 25.5.2020. https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=67589

10. FILMOGRAFIJA

Wilder, Billy, *Bojnik i djevojčica* (*The Major and the Minor*, 1942)

Wilder, Billy, *Dvostruka obmana* (*Double Indemnity*, 1944)

Wilder, Billy, *Izgubljeni vikend* (*The Lost Weekend*, 1945)

Wilder, Billy, *Međunarodna afera* (*A Foreign Affair*, 1948)

Wilder, Billy, *As u rukavu* (*Ace in the Hole*, 1951)

Wilder, Billy, *Sabrina* (1954)

Wilder, Billy, *Sedam godina vjernosti* (*The Seven Year Itch*, 1955)

Wilder, Billy, *Ljubav poslijepodne* (*Love in the Afternoon*, 1957)

Wilder, Billy, *Neki to vole vruće* (*Some Like It Hot*, 1959)

Wilder, Billy, *Apartman* (*The Apartment*, 1960)

Wilder, Billy, *Jedan, dva, tri* (*One, Two, Three*, 1961)

Wilder, Billy, *Slatka Irma* (*Irma la Douce*, 1963)

Wilder, Billy, *Poljubi me, budalo* (*Kiss me, Stupid*, 1964)

Wilder, Billy, *Avanti!* (1972)

Wilder, Billy, *Fedora* (1978)

11. PRILOZI

Slika 1. Ginger Rogers u vlaku. Scena iz filma *Bojnik i djevojčica*. Izvor: IMDb <https://www.imdb.com/title/tt0035019/mediaviewer/rm2573113089>

Slika 2. Ginger Rogers i Ray Milland u vlaku. Scena iz filma *Bojnik i djevojčica*. Izvor: IMDb < https://www.imdb.com/title/tt0035019/mediaviewer/rm2207647232>

Slika 3. Ginger Rogers i poslovi. Scena iz filma *Bojnik i djevojčica*. Izvor: IMDb <https://www.imdb.com/title/tt0035019/mediaviewer/rm3113616896>

Slika 4. Današnji izgled njujorškog bara u kojem je sniman film *Izgubljeni vikend*. Izvor: Wikipedia <https://en.wikipedia.org/wiki/P._J._Clarke%27s>

Slika 5. Ray Milland u baru. Scena iz filma *Izgubljeni vikend*. Izvor: The Ace Black Blog <https://www.theaceblackblog.com/2017/05/movie-review-lost-weekend-1945.html>

Slika 6. Ray Milland kao alkoholičar Don Birnam. Scena iz filma *Izgubljeni vikend*. Izvor: IMBd <https://www.imdb.com/title/tt0037884/mediaviewer/rm3647707136>

Slika 7. Audrey Hepburn. Scena iz filma *Sabrina*. Izvor: Shutterstock.

Slika 8. Marlene Dietrich, John Lund i Jean Arthur. Scena iz filma *Međunarodna afera*. Izvor: The Space Between: Literature and Culture 1914-1945 <https://scalar.usc.edu/works/the-space-between-literature-and-culture-1914-1945/vol13_2017_derdiger>

Slika 9. Fred MacMurray i Barbara Stanwyck. Scena iz filma *Dvostruka obmana*. Izvor: Flickr <https://www.flickr.com/photos/29235625@N04/2732777870/>

Slika 10. Hotel Bonaventura, Los Angeles. Izvor: Shutterstock.

Slika 11. Prometnica Los Angelesa. Izvor: Shutterstock.

Slika 12. Jack Lemmon, Tony Curtis i Marilyn Monroe. Scena iz filma *Neki to vole vruće*. IMDb <https://www.imdb.com/title/tt0053291/mediaviewer/rm1129481216>

Slika 13. Hotel Coronado, San Diego, Kalifornija. Izvor: Shutterstock.

Slika 14. Ischia, Italija. Izvor: Shutterstock.

Slika 15. Jack Lemmon i Juilet Mills. Sceni iz filma *Avanti!* Izvor: Shutterstock.

Slika 16. Hildegard Knef kao Fedora/Grofica Antonia Sobrianski. Scena iz filma *Fedora.* Izvor: Filmkuratorium <https://www.filmkuratorium.de/filme/fedora-1978/>

Slika 17. Vila na otoku pokraj Krfa. Lokacija na kojoj je snimljen film *Fedora*. Izvor: Shutterstock

Slika 18. James Cagney kao Fred Macnamara. Scena iz filma *Jedan, dva, tri*. Izvor: IMDb < https://www.imdb.com/title/tt0055256/mediaviewer/rm3972512512?ft0=name&fv0=nm0000010&ft1=image_type&fv1=still_frame>

Slika 19. Jack Lemmon kao C.C. „Bud“ Baxter. Scena iz filma *Apartman*. Izvor: <http://ttboproductions.com/first-run-movies-the-blog/10th-edition-the-apartment>

Slika 20. Tom Evell i Marilyn Monroe. Scena iz filma *Sedam godina vjernosti*. Izvor: IMDb <https://www.imdb.com/title/tt0048605/mediaviewer/rm3866457600>

Slika 21. Kirk Douglas kao oportunistički novinar Jack Tatum. Scena iz filma *As u rukavu*. Izvor IMDb < https://www.imdb.com/title/tt0043338/mediaviewer/rm3034548993>

Slika 22. New Mexico, SAD. Izvor: Shutterstock.

Životopis doktorandice

Irena Boćkai (Đakovo, 1986.) je magistrirala na Odsjeku za kroatistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu i na kazališnom odsjeku Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku te doktorirala na Poslijediplomskom doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autorica je i izvedbena umjetnica u polju performans kazališta, bioarta i interdisciplinarnim projektima koji izvedbene umjetnosti dovode u relaciju s oblicima društvenog i ekološkog djelovanja i novim tehnologijama. Umjetnička je voditeljica i voditeljica projekata Udruge Trećeprostor iz Zagreba. Objavljivala je stručne radove u zbornicima radova te članke i osvrte u časopisima za kulturu i umjetnost (Vijenac, Hrvatski filmski ljetopis, Hrvatsko glumište, Književna smotra, Zarez, Kazalište.hr) te sudjelovala na nekoliko znanstvenih simpozija. Dobitnica je Posebne Rektorove nagrade u akademskoj godini 2012./2013. za projekt „100 godina Glembajevih – Kako smo vidjeli Agram i Krležu“ (mentorica prof. Mira Muhoberac). Članica je Hrvatskog društva dramskih umjetnika (HDDU).

Popis objavljenih radova:

Boćkai, Irena (2021), „Holivudski filmovi s plaže i kultura nedužnoga hedonizma – rad, dokolica i kapitalizam u filmovima Billyja Wildera, Hrvatski filmski ljetopis, 105/2021

Boćkai, Irena (2020), „Izvedbe sa životinjama u suvremenim izvedbenim praksama i u svijetu“. ANIMAL: zbornik o ljudima i ne-ljudima, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Boćkai, Irena (2016), „Nepoznati i crv pobune“ – Strindberg, Krleža i Sajko“, Književna smotra: Časopis za svjetsku književnost, Vol. 48 No. 182(4), Stručni rad

Boćkai, Irena (2014), „Protubiblijski intertekst Krležine legende Adam i Eva“, Zbornik Biblija i književnost, MH-Ogranak u Rijeci, Rijeka i Zagreb

Boćkai, Irena (2015), „Igra, rad, dokolica i kapitalizam u složenim postindustrijskim društvima: liminoidne izvedbe zabave i užitka na primjeru Olimpijskih igara“, Zbornik radova međunarodnog i interdisciplinarnog skupa „Od državne umjetnosti do kreativnih industrija / Transformacija rodnih, političkih i religijskih narativa, HDLU, Zagreb

Boćkai, Irena (2013), „Pledoaje za jednu de-generaciju, Transformacije identiteta ili tko je Posjetitelj, stanja *in extremis* i besperspektivna žudnja“, FF press, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Sudjelovanje na konferencijama:

Međunarodni znanstveni simpozij „Od državne umjetnosti do kreativnih industrija/Transformacija rodnih, političkih i religijskih narativa“ (HDLU, 2015)

Međunarodni studenski simpozij „Antropologija danas“ (Filozofski fakultet u Zagrebu, 2015)

Simpozij Biblija i književnost (Odsjek za kroatistiku, Matica hrvatska - Ogranak u Rijeci, Prva gimnazija u Zagrebu, 2014)