

Moderni i postmoderni europski film

Apstrakt: Cilj je studije pružiti uvid u značajke europskog modernog i postmodernog filma od 1950. do danas. Modernistički su filmovi naglašeno konstruirani, prepuni prekida, vidljivih šavova u pripovjednom procesu, sastoje se od poetskog naboja, individualne poetike, skokovitih rezova, usmjereni na istraživanje osjećaja prije negoli na prezentaciju priče, mogu biti realističkog, teatarskog, minimalističkog oblića. Postmodernistički film, nastao sedamdesetih, razvio se iz modernističkih strategija, pažnju polaže na generiranje diskursa, s tendencijom *mainstreama* (komercijalni), te manje zamjetni (u pravilu nekomercijalni), koji se nastavljaju na tradiciju umjetničkog filma, s jakim uporištem u dokumentarnom filmu, esejizmu, bremenitošću pitanjima identiteta, Drugosti, roda, rase, klase, te u sebi uvijek nose neku rekapitulaciju ili raskid s prošlošću, s ideologijom.

Ključne riječi: europski film, moderni, postmoderni, diskurs, identitet.

Uvod

Svakoј raspravi o razlikama između modernog i postmodernog filma prethodno je potrebna rasprava o jednoj drugoj dihotomiji: razumijevanju modernog filma i njegove suprotnosti – (ne)modernog filma, odnosno filma klasične naracije. No, razlikovnim ćemo se značajkama modernog i klasičnog igranog filma baviti tek u naznakama u prvom dijelu ove studije. Namjera je ove studije, prije svega, ukazati na karakteristike modernog, nasuprot postmodernog filma, u primjerima gdje je to jasno vidljivo. Postoje, naime, velika europska filmska djela kojima su se autori opirali bilo kakvoj klasifikaciji, čiji je rad sušta potreba za distinkcijom: kako unutar vlastitog opusa, tako i unutar postojećih stilskih tendencija u filmovima europskog korpusa. Postoje, također, autori čiji se rad može pripojiti različitim trendovima sukladno njihovim različitim razdobljima života. Postoje, kao što to redatelj Fransoa Trifo (François Truffaut) kaže “redatelji koji cijeli život rade jedan te isti film i redatelji koji uvijek iznova počinju raditi novi film”. Svaki se europski redatelj zapravo zatiče na već okupiranom teritoriju, svjestan tradicije nastoji iznaći vlastiti izražaj¹.

Moglo bi se reći kako se na europskom tlu u razdoblju, od pedesetih do danas, prepoznaje kontinuitet i dijalog redatelja modernih i postmodernih stremljenja kroz tri generacije; redatelji prve generacije novog vala, redatelji međugeneracije koji su počeli djelovati sedamdesetih i redatelji koji danas predstavljaju najmlađu generaciju, onu koja se afirmirala devedesetih. Redatelji međugeneracije imali su najveći otpor prema generaciji novog vala, jer su se u sjeni velikana autorskoga filma teško mogli razvijati. Generacija redatelja afirmirana devedesetih, pak, najmanje je opterećena naslijeđem autorskog filma.

Moderni se i postmoderni film teško može razumijeti bez šireg okvira: pojašnjenja pojmova modernosti i postmodernosti unutar recentnije povijesti culture, uz pomoć teoretičara postmoderne, između ostalih: Žana-Fransoa Liotara (Jean-François Lyotard), Čarlsa Dženksa (Charles Jencks), Fredrika Džejmsona (Fredric Jameson). Džejmson, primjerice, u knjizi *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma* (1991) stvara podjelu na tri kulturalne logike: realizam, modernizam, postmodernizam. Modernizam se u filmu odlikuje naglaskom autora (redatelja) kao ključne stvaralačke

1 Redatelji okupljeni oko časopisa *Filmske sveske* (*Cahiers du cinema*), osamdesetih, pod uredništvom redatelja Olivjea Asajaza (Oliviera Assayaza), smatraju kako je u filmovima novog vala bila uvijek prisutna želja da se film radi jedan za drugim (ideja filma kao ideje progres). No u filmovima redatelja, koji su počeli stvarati nakon novog vala, nastojeći iznaći vlastiti filmski izražaj, primjerice u filmovima redatelja Morisa Pijalaa (Mauricea Pialata) svaki je film rađen kao da je posljednji. (iz razgovora trojice redatelja: “Nekoliko valova nešto kasnije”, 2001: 231).

osobe u filmu. Filmovi su naglašeno konstruirani, sastoje se od: prekida, vidljivih šavova u pripovjednom procesu, poetskog naboja prizora, naglašenih osjećaja, skokovitih rezova, upada i prestanaka glazbe, te panorama koje šetaju između sugovornika.

Postmodernizam se razvio iz modernističkih strategija, pa su u postmodernističkim filmovima naglašeni elementi autorefleksivnosti, ironičnih ambigviteta, odbojnosti prema klasičnoj realističnoj reprezentaciji, dok je, ovdje uvijek prisutna teorija angažirana umjesto da je neutralna i 'objektivna'. Postmodernistički filmovi, nadalje, imaju snažni naglasak na fragmentiranju, autoreferencijalnosti, ironiji, pastišu, parodiji, žanrovskoj hibridnosti, aluziji i prepuni su intertekstualnih informacija.

Teško je odrediti točno gdje modernizam završava, a postmodernizam počinje, te je možda bolje razmišljati o preklapanju tih dvaju pojmova iz razloga što su svi aspekti umjetnosti stilski nesimultani, k tome još neusuglašeni u kategoriziranju najznačajnijih filmova i određivanja njihova mjesta u povijesti, jer se razlikuju po značaju od kritičara do kritičara. Modernizam je pokret koji ima snažnu socio-političku dimenziju. Njegova počela su, naime, u 18. stoljeću, u dobu prosvjetiteljstva, označenom kao razdoblje vjere u superiornost ljudskog uma. No, to je i razdoblje koje označava pad zapadnog društva i teokratske interpretacije svijeta. Modernizam na neki način vjeruje u progres, vjeruje da samo umjetnost može ustrajati u ulozi društvene i estetske kritike. Iz tog je razloga modernistička umjetnost podvrgnuta trajnoj mijeni, ulozi umjetnosti da kritizira i mijenja percepciju svijeta.

Kristijan Mec (Christian Metz, 1990: 185-228) u tekstu *Moderni film i narativnost*, ističe četiri karakteristike modernističkog filma: Važnost redatelja kao autora, antiteatralnost u filmu, filmovi koji su idejno provokativni, te imaju izraženi naglasak na strukturi pojedinačnih snimaka². Kad se govori o modernističkom filmu, najčešće se za primjer uzimaju filmovi iz samih početaka afirmacije francuskog novog vala. Naime, četiri je najznačajnijih filmova koji su inaugurirali francuski novi val: Anjes Varda: *La Pointe-Courte* (1955), zatim filmovi koji su prikazani iste godine na Kanskom festivalu te podijelili publiku; Klod Šabrol (Claude Chabrol): *Lepi Serž* (*Le Beau Serge*, 1958), Fransoa Trifo: *Četiri stotine udaraca* (*Quatre cents coups*, 1959) te *Do posljednjeg daha* (*À bout de souffle*, 1959) Žana-Lika Godara (Jean-Luc Godard). No, važno je napomenuti da su tri zadnje spomenuta redatelja pripadala krugu filmaša, okupljenih oko časopisa *Kaje de sinema* (*Cahiers du Cinéma*), i da su tamo sticali prva iskustva, pišući o filmu, revalorizirajući i citirajući naslijeđe američkoga filma.

2 Politiku autora inaugurirao je Fransoa Trifo u časopisu *Kaje de sinema*, kasnije ju je u SAD-u popularizirao američki kritičar Endru Saris (Andrew Sarris).

Autorski film, kao proizvod novog vala, nasuprot tome, stavljao je naglasak na stvaralačku individualnost. Ideal je redatelja novog vala bio proizvesti film za jednu petinu ili jednu desetinu cijene svjetske produkcije. Rad izvan studija, jeftinija filmska oprema i manja ekipa ishodila je hiperprodukcijom filmova u prvom naletu novog vala. Samo između 1959. i 1960. godine, u Francuskoj je čak 67 redatelja snimilo svoj prvi igrani film, dok se nisu nagomilali promašaji (Kuk / Cook: 179).

Istodobno s Kajeovcima u Parizu je djelovala grupa filmaša pod nazivom “filmaši lijeve obale”, s politički, estetski i intelektualno zahtjevnim filmovima: Anjes Varda, Kris Marker (Chris Marker), Alan Rene (Alain Resnais), Žak Demi (Jacques Demy), proizašlih iz literarne preokupacije, tradicije kratkog filma, dokumentarnog eksperimenta. Najradikalnije naslijeđe Novog vala i “filmaša lijeve obale” jest raskid s narativnom bešavnošću i vizualnim kontinuitetom, uvođenje dokumentarnih aspekata snimanja, invencija čistog filma, skokovita montaža, te eksperimenti s narativnim diskursima.

No, osim igranih filmova u modernističku estetiku spada i film istine (*Cinema verité*). Film je to čija je namjera predstaviti istinu bilježenjem događaja iz stvarnog života na objektivan i izravan način. Porijeklo je filma istine u *kinu pravdi*, ruskog teoretičara i filmaša Dzige Vertova. *Film istine* sa sličnim načelima prakticira se i u SAD-u kasnih pedesetih, no tamošnji, *direktni film*, ni na koji način ne želi utjecati, provocirati događaje koje kamera snima, dok europski *film istine* počiva na interakciji, provokaciji sugovornika pred kamerom, kao što je to vidljivo, primjerice u filmu *Kronika jednog ljeta* (*Chronique d'un été*, 1960) Žana Ruša (Jeana Roucha) i Edgara Morena (Edgar Morin). U filmu su građani, pogotovo radnička klasa, jednostavna pitanja, poput “Jeste li sretni?”, doživljavali kao provokaciju.

Moderni film

No, da se vratimo karakteristikama modernističkoga filma. Iako je sam film proizvod modernosti, smatra se da je prava modernost u filmu započela, zapravo, nakon dvadesetih, kad su se definirali filmski rodovi: igrani, dokumentrani i eksperimentalni. Razdoblje je to kad film ulazi u fazu pune zrelosti, kad se javljaju počeci otpora klasičnom fabularnom filmu. Ante Peterlić (2008: 22) u knjizi *Povijest filma* sažima tako načine otpora prema klasičnom narativnom filmu; u okviru francuske avangarde impresionisti smatraju da se film mora usredotočiti na ugođaje i stanja likova, a ne na radnju; dadaisti se izruguju konvencijama klasičnoga filma; nadrealisti prikazuju ‘alternativnu’ zbilju, drže se logike sna i posve zaziru od klasičnog pripovijedanja. Apstraktisti i predstavnici čistog filma se okreću nefigurativnom filmu (nema prepoznatljivih likova, pa ni priče).

Neorealistički aktivni čimbenici u filmu, uvijek su bili opisivani kao poetika odbijanja upotrebe: stereotipnih heroja, scena, upotrebe profesionalnih glumaca, sistema zvijezda, te naglašenog dijaloga i muzičke pratnje. Atrakcija se realizma kao alternative spektakularnoj zabavi holivudskog filma zasnivala na dokumentarnoj estetici te snimanju na licu mjesta. Znači, karakteristike neorealističkog filma su zapravo karakteristike modernističkoga filma. U njemu dominiraju dugi snimci prije negoli montaža, snima se na lokacijama, prisutan je nesinhronizirani zvuk, te se koriste različite vrste filmske trake, te nekonvencionalni montažni ritmovi kao direkne manifestacije materijalnih uvjeta u zemlji koju su upravo napustili okupatori.

Za procvat modernizma zaslužni su autori kao što su Ingmar Bergman, Mikelandelo Antonioni (Michelangelo) ili Stenli Kjubrik (Stanley Kubrick). Dva su filma Alana Renea znakovita za modernizam: *Hirošima, ljubavi moja* (*Hiroshima, mon amour*, 1959) i *Prošle godine u Marijenbadu*. Oba su nastala u suradnji s predstavnicima novog romana. *Hirošima, ljubavi moja*, prema scenariju Margerit Diras (Marguerite Duras), je film o francuskoj glumici koja 1957. godine snima film o miru u Hirošimi, koja pokušava kroz ljubavnu vezu s japanskim arhitektom uspostaviti odnos s traumatičnim iskustvima kolektivne i vlastite prošlosti. Film se sastoji od izmjene sekvenci sjećanja i stvarnosti glavne junakinje. Njezina su sjećanja asocijativno povezana vizualizacijom prošlosti, te s mentalnim stanjem protagonistice u sadašnjosti. Sjećanja nisu predstavljena kauzalno i kronološki, nego su fragmentarna, eliptična, gradirana od manje do više bolnih sjećanja. U modernističkom se stilu pojavilo naglašeno ocrtavanje stanja lika a ne perspektive zbivanja, što znači da je filmsko djelo manje usmjereno na zbivanje, a više na izlaganje nazora (Turković, 1998: 234).

Film *Prošle godine u Marijenbadu*, iz 1961. godine, predstavlja pak, vrhunac tranzicije iz klasičnog u moderni film. Film je nastao prema književnom djelu Alana Roba Grijea (Alain Robbe-Grillet). Ideja je novog romana bila istovjetna modernističkoj ideji filma: razbijanje temelja tradicionalnog pripovijedanja. Filmom dominira fiktionalni status likova, prostora i zbivanja, ukratko izvanvremenski svijet. Taj je Reneov film, zapravo, antinarativan gdje on po prvi puta eliminira razliku između priče i zapleta. U tom je filmu onemogućena uspostava kronoloških, uzročno-posljedičnih odnosa. Filmom dominiraju razrađeno kadriranje, minuciozne dubinske kompozicije, montažni ritam. Sam Rene, sažeo je taj film slijedećim riječima: "Marijenbad je dokumentarac ... ako gledatelj ignorira pitanje 'o čemu'".³

3 U knjizi *Vive le cinema français!* (2001: 77, uredila grupa autora, Pariz: Filmske sveske).

Avventura (1960) Mikelandela Antonionija primjer je modernističkog filma koji se zasniva na strukturi potrage. U filmu glavna junakinja nestaje, te je njezin nestanak, ujedno, jedino što i likove i gledatelje u filmu drži na okupu. Filmsko je vrijeme ovdje gotovo potpuno izjednačeno sa stvarnim vremenom, što znači da trajanje prizora odgovara realnom trajanju bez obzira na montažne rezove.

Realistička, teatarska, minimalistička, esejistička obličja modernoga filma

Moglo bi se reći da poslijeratni europski film načelno karakteriziraju četiri tendencije: realistička, teatarska, minimalistička, esejistička. Realistička, se najrepzentativnije ogleda kroz neorealizam, koji je nastao na naslijeđu talijanskog realizma i koji, zapravo, predstavlja paradigmu umjetničkog filma. Utjelovljuje ga ukratko: inzistiranje na realizmu, humanizmu i nasuprot tome nedostatku spektakla ili preobilja stila i demonstracije filmske tehnike. Kontinuitet se realizma najbolje očituje u britanskom direktnom filmu. Televizijska dokudrama *Keti, dođi kući* (*Cathy come home*, 1966) redatelja Kena Loača (Ken Loach), primjerice, prikazuje propadanje jedne četvoročlane obitelji zbog nezaposlenosti. Film je primjer tkzv. *Kitchen sink* realizma, a potaknuo je tadašnju javnu debatu o beskućništvu, jer ga je na večer premijere gledalo dvanaest milijuna gledatelja, te su se u Velikoj Britaniji nakon toga počela otvarati skloništa za beskućnike. Film je kasnije načinio utjecaj i na francuski novi film (*Le Jeune Cinema*). Sličnu je debatu potaknuo i film *Rozeta* (*Rosetta*, 1995) Žana-Pijera i Lika Dardena (Jean-Pierre i Luc Dardenne), film o sedamnaestogodišnjakinji u potrazi za poslom. Film je potaknuo promjene u zakonu protiv eksploatacije maloljetnika.

Tendencija teatarskog stila u europskom filmu ima dugu tradiciju. Nju bi mogli zastupati Ingmar Bergman, Frederiko Felini (Frederico), Rajner Verner Fasbinder (Rainer Werner Fassbinder), Žan-Mari Štraub (Jean-Marie Straub) i Danijel Ije (Daniëlle Huillet), te drugi. Ta tendencija ima naglasak prije na osobnim, psihološkim, duhovnim konfliktima negoli na društvenim i ekonomski uvjetima čiji naglasak nose filmovi realističke tendencije. Minimalistički bi se stil djelomično mogao nazvati i transcendentnim stilom. Nisu naravno svi minimalistički filmovi transcendentni. I realistički film može biti zasnovan na minimalizmu izričaja. Rober Breson je bio prvi koji je razvio radikalni minimalistički stil. Bresonov film *Džepar* (*Pickpocket*, 1959) demonstrira filmske inovacije koje će redatelji novog vala nazvati stilskim vježbama, pa tako pored minimalističke metonimije uvodi prostor koji postoji u dijegezi, ali nije vidljiv u kadru, narativnu informaciju priskrbljenu zvukovima, pa time proširuje vidno polje, zatim razvija eliptični narativni stil (practicira prekinutu naraciju), bestrasnu glumu, a glumce u filmu zove modelima. Esejističku tendenciju čine raspravljački

filmovi s naglaskom distinkcije između akcije i refleksije. Njegovi su predstavnici: Žan-Lik Godar (Jean-Luc Godard), Anjes Varda (Agnès Varda), Harun Faroki (Harun Farocki), Nani Moreti (Nanni Moretti), Kris Marker (Chris) i drugi.

Uz ta četiri oblika proizašla iz modernističke estetike treba pridodati i film zazornosti kao jedan tip filma margine (uz filmove dijasporne, francuski *ber* /*keur*/ film)⁴, za koji bi se moglo ustvrditi da temom zadiru u pitanja kojima se bavi postmoderna kritika društva. Značajka je filma zazornosti, odnosno margine da je vremenski nastao nakon osamdesete, te da je samim trenutkom bio određen snažnim progovarenjem diskursa postmodernog odricanja od velikih priča u korist malih fragmenata, odnosno pitanja Drugog, pitanja roda, feminizma, rasnih pitanja, pitanja postkolonijalnog. Reprezentativni su tako filmovi: *Bez krova i zakona* (*Sans toi ni loi*, 1985) Anjes Varde o zazornosti prema jednoj ženi, beskućnici, koja na početku filma biva nađena mrtva, a čiji portret dobivamo naknadno rekonstruiran isključivo kroz viđenje drugih ljudi koje je sreća u toj kvazi dokumentarnoj filmskoj maniri. Film *Goli* (*Naked*, 1993) Majka Lia (Mike Leigh), možda je tematski najbliži preispitivanju naslijeđa moderne kroz logorejičan ispad glavnog lika i razračun s vremenom u kojem živi, pa cijeli film nalikuje slikovno-tekstualnom eseju otuđenja.

Sumirajući razdoblje modernizma od 1950. do 1980. godine, teoretičar Andraš Balint Kovač (András Bálint-Kovács), piše kako postoji četiri tipa modernističkog filma: minimalistički, teatarski, ornamentalni, te naturalistički stil. Minimalistički stil počiva na sistematskoj redukciji ekspresivnih elemenata u zadanoj formi, a njegovi predstavnici su Rober Breson, Mikangelo Antonioni, Ingmar Bergman. Teatarski stil zastupaju Rajner Verner Fasbinder, Hans Jirgen Siberberg (Hans Jürgen Syberberg), Piter Grinevej (Peter Greenaway). Ornamentalni: Frederiko Felini, Sergej Paradžanov, Pjer Paolo Pazolini, a naturalistički se stil prepoznaje kroz filmove: post-neorealizama, filma istine i novog vala. Umjetnički film u Europi je i dalje snažna opreka spram komercijalnog, populističkog filma s naglaskom na autorovu osobnost, na njegovu osobnu viziju svijeta.

Značajke europskog umjetničkog filma

Umjetnički film se, dakle, definira eksplicitno protiv klasičnog narativnog oblika s naglaskom na uzročno-posljedičnim vezama događaja kakve primjerice nalazimo u holivudskim filmovima. Veze su u umjetničkom filmu labavije, u spomenutoj

4 *Ber film* – film redatelja bikulturalnog identiteta u Francuskoj (najčešće arapskog porijekla) koji se bavi preokupacijama zajednica migranata.

Antonionijevoj *Avanturi* imali smo primjer junakinje filma koja se gubi i ne pronalaze je do kraja filma, u neorealističkom filmu *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1948) Vitorija de Sike (Vittorio de Sica) nije jasna budućnost protagonista. Redatelj Erik Romer sažeo je dobro okupacije modernističkog redatelja, izjavivši kako se u svojim filmovima “bavi manje onim što ljudi rade a više onim što se dešava u njihovim umovima dok rade to što rade”⁵.

Umjetnički se film, nadalje, nije previše promijenio ni u postmoderno doba. Definira se i dalje kao realistički film, što znači da nam pokazuje stvarne lokacije, kao što je to naglašeno u filmovima neorealizama ili novog vala. Bavi se suvremenim problemima kao što su otuđenje ili nedostatak komunikacije. Karakteri i djelovanja jednih likova na druge ostaju i dalje centralni, te je u tom smislu klasičan i dalje u svom oslanjanju na psihološke uzročnosti. Unutrašnje stanje lika ne stavlja naglasak na akciju nego na karakter lika. Izbori su u takvim filmovima nejasni ili nepostojeći: odatle plutajuće želje i ciljevi te epizodičke kvalitete umjetničke filmske naracije, što možemo vidjeti u filmu *Sedmi pečat* (*Det sjunde inseglet*, 1957) Ingmara Bergmana kad vitez preispituje svoje ciljeve, ili u filmu *Divlje jagode* (*Smultronstället*, 1957) kad vremesni protagonist perispituje svoj život. Već je spomenuto kako likovi u filmu mogu izaći i nikada se više ne vratiti, no i događaji u filmu mogu voditi ‘nigdje’.

U umjetničkom filmu likovi često nemaju cilj, pa pasivno idu od jedne do druge situacije. No, njihov *itineraire* nije potpuno proizvoljan. Obično ima oblike: putovanja, u Bergmanovim filmovima *Divlje jagode* i *Tišina* (*Tystnaden*, 1963), zatim idile *Ludi Pjero* (*Pierrot le fou*, 1965) Godara i *Žil i Džim* (*Jules et Jim*, 1962) Trifoa, te potrage: *Avantura* i *Povećanje* (*Blow-Up*, 1966) Antonionija. Česta je tema i stvaranje filma: *8 i pol* (*Otto e mezzo*, 1963) i *Rim* (*Roma*, 1972) Felinija, te *Prezir* (*Le Mépris*, 1963) Godara. Posebno podatna za izlomljenu teleologiju umjetničkog filma je biografija individualca u kojima se događaji sažimlju prema pikaresknoj sukcesivnosti: *Slatki život* (*La dolce Vita*, 1960) Felinija. Poneka zanimanja imaju također istraživački oblik narativa; prostitucija, ili pak novinarstvo, potonje u primjeru postmodernističkog filma *Profesija reporter* (*Professione: reporter*, 1975) Antonionija. Isto tako, umjetnički je film manje zaokupljen akcijom nego reakcijom: u Bergmanovom filmu *Persona* (1962) disekcija osjećaja prikazana je kao terapija i lijek. Specijalna reprezentacija u tim je filmovima motivirana dokumentarnim realizmom. Snima se na lokacijama s raspoloživim svjetlom, kao što to čini, primjerice, Mihael Haneke (Michael) u filmu *Vučje doba* (*Le Temps du Loup*, 2003), kad koristi isključivo prirodne izvore svjetla. Ukratko, umjetnički film se bavi ljudskim sudbinama, odnosno pokušajem izricanja suda o modernom životu.

5 Pogledati: <http://www.guardian.co.uk/film/2010/jan/11/eric-rohmer-obituary>, URL pregledan 15. V 2010.

Postmoderni film

U knjizi *Film i modernost*, Džon Orr (John Orr)⁶, tvrdi kako je moderna poetika filma ostala neosporna od šezdesetih godina, te kako je postmoderni film nastavio koristiti formalna sredstva otkrivena u ranom i kasnom modernizmu. Iz te perspektive, modernizam bi se mogao promatrati kao “nezavršeni projekt”⁷. Dejvid Bordvel (David Bordwell) smatra kako je modernizam internacionalni stilski pokret rođen kao reakcija protiv mejnstrim Holivuda⁸, a ta reakcija, kao što je vidljivo iz umjetnički najvrijednije, europske produkcije, još uvijek traje. Modernizam je, tim više, za Europu nezavršeni projekt.

Postmodernizam je u umjetnosti, nasupret modernizma, sukladno postmodernističkoj filozofiji, u znaku odvajanja od svakog oblika vjerovanja u progres. Kritika postmodernizma usmjerena je na rasulo autoriteta i velikih pripovjesti: ideologija, racionalnih sistema na zalasku 20. stoljeća, u korist manjih fragmenata smisla. Budući da ne postoji unificirana teorija postmodernosti, zagovornici postmoderne smatraju kako posmodernost simbolički započinje pariškim nemirima u svibnju 1968. godine, iniciranim od strane studenata s potporom prominentne opozicije, tadašnjih dominantnim autoritetima humanističkih znanosti, s ciljem dovođenja do radikalnih promjena u tadašnjem elitističkom sveučilišnom sustavu.

Pobornici postmoderne općenito smatraju kako nova otkrića nisu potrebna, jer je sve već otkriveno, pa se u postmoderni brišu granice između masovne kulture i umjetnosti, uzimaju se teme i postupci iz prošlosti, kombiniraju se različiti stilovi, gdje se redatelji često vraćaju narativnosti i alegoriji i pritom se koriste svim raspoloživim jezicima, kao i postupkom dekonstrukcije – razgrađivanja poznatih oblika i stavljanja u novi odnos i značenje. Za postmodernistički se film često govori kako njemu nije bitan ‘ni sadržaj, a ni filmski jezik’, no bitne su mu značajke da u njemu uvijek imamo uvijek prisutan ‘film o filmu’, mnoštvo referenci, citata, izokretanja žanrova, te korištenja iskustva prijašnjih filmova. Postmodernizam se u književnosti, kroz pripovjedačku prozu očituje kroz protuslovlje, permutaciju, prekinuti slijed, slučajnost, prekomjernost. Slično se može uočiti i u filmu.

Postmodernizam ne slijedi samo kronološki modernizam, njegova je suština zapravo pobuna protiv modernizma. Mnogi teoretičari ne nalaze dovoljno argumenata za distinkciju filmskog modernizma od postmodernizma, štoviše, smatraju kako je zapravo

6 John Orr: *Cinema and Modernity* (1993), Cambridge Polity Press. Orr prema Bálintu-Kovácsu (2007: 44).

7 Više u tekstu Jirgena Habermasa (Jürgen Habermas) “Modernost: nezavršeni projekt” (1980).

8 Bordvel prema Bálintu-Kováču (2007: 35).

sve što se dešavalo nakon visokog modernizma produžena varijanta modernizma. Tipičnim se postmodernističkim filmovima u SAD-u smatraju filmovi koji cirkuliraju multipleksima, koje zapravo zovemo globalnim filmovima, nastali na naslijeđima uspješnica poput: *Istrebljivača (Blade Runner, 1982)*, *Plavi baršun (Blue Velvet, 1986)*, *Pulp Fiction (1994)*, *Matrix* trilogija (*The Matrix Trilogy, 1999-2003*).

Europski ekvivalenti, koji bi se mogli analizirati na sličan način, bili bi najbliži filmovima: *Luna Park (1992)* Pavela Lungina, *Trči Lola, trči (Lola rennt, 1998)*, *Trainspotting (1996)* Denija Bojla (Danny Boyle) ili *Wanderland (1999)* Mihaela Vinterbotoma (Michael Winterbottom), kako to primjećuju Eva Mazijerska (Ewa Mazierska) i Lora Raskaroli (Laura Rascaroli). Europskom je umjetničkom filmu najbliži američki nezavisni film, no svaki uspješni američki nezavisni film, u pravilu, uvijek doživljava iskušenje komercijalizacije, dok europski to doživljava u neznatnoj mjeri. Sumirajući modernizam od 1950. do 1980. teoretičar filma Balint-Kovač, u svoju kronologiju modernog filma jednakopravno stavlja filmove kao što su: *India song (1975)* Margerit Diras, ili *Selin i Žuli se voze čamcem (Céline et Julie vont en bateau, 1974)* Žaka Riveta, zatim *Žan Dilman (Jean Djeleman, 23 Quai du Commerce, Bruxelles, 1975)* redateljice Šantal Akerman (Chantal Akerman), te film *Majka i kurva (Le maman et la Putain (1973)* Žana Ostaša (Jean Eustache), koji bi mogli sloвити kao postmoderni ukoliko ih se promatra s aspekta postfeminizma, pitanja drugog, odnosno raskida s idealima šezdeset osmaškog pokreta.

Film Bernarda Bertolučija (Bertolucci) *Konformist (Il Conformista, 1970)* za mnoge teoretičare filma predstavlja jedan od najboljih primjera postmodernističkog filma u Europi. U ovom svom prvom komercijalnom filmu, Bertoluči radi simbolički raskid s političkom, modernističkom tradicijom ljevičarskog filmskog stvaralaštva šezdesetih. Ukratko, radnja se filma bavi rekapitulacijom kolektivne svijesti i razračunom s prošlošću, s autoritetima. Zasniva se na junaku koji pati od traume iz djetinjstva, da je ubio kućnog vozača dok ga je ovaj pokušao zvesti. Godine 1938. s potisnutom homoseksualnošću, junak filma pokušava voditi "normalan" život: ženi se malograđankom, angažira se u fašističkoj stranci, odlazi u Pariz ubiti vođu antifašističkog pokreta – svog bivšeg profesora. Film je mješavina frejdovskih i političkih preokupacija, a inovativna kamera snimatelja Vitorija Storara (Vittorio Storaro) utjecala je na filmaše Novog Holivuda.

Selin i Žuli se voze čamcem (1974), film je Žaka Riveta, koji također slovi kao postmodernistički film. Film je usredotočen na odnos dviju junakinja iz naslova. Priča ima logiku sna i kombinacija je žanrovskih komponenenti triler, komedije, detekcije i fantastike s književnim i filmskim aluzijama. Film je snimljen bez scenarija, glumice

su davale sugestije i improvizirale. U filmu dominira motiv neprestanog ponavljanja iste priče, variranja različitih obrazaca igre, te sa završetkom, koji potpuno poništava granicu pripovjednih razina, zbilje, fantazije i sjećanja.

Posljednje navedeni filmovi su filmovi visokog eksperimenta, hermetični, zahtjevni, te se, stoga, ne bi mogli pripojiti pojmu postmodernističkog filma prema američkim tipizacijama koji se manifestiraju akcijom, parodijom, pastišom, intertekstualnošću, brikolažom, ironizacijom stila. No, ostaje pitanje po čemu se razlikuje europski i američki postmoderni film? Da li je moguće da se postmoderni film desio u europskom filmu puno prije nego što je termin ušao u opticaj? Film *Moja noć kod Mod* (*Ma nuit chez Maude*, 1969), primjerice, modernistički je film, no nije li mentalna gimnastika kojom se autor igra u filmu propitujući pitanje vjere, slobode volje i morala, načinjena upravo na postmoderan način. Kad se govori o postmodernističkom filmu, pitanje je da li je to globalni ili zapadnjački fenomen? Koliko je Europe zapravo zapadnjačko? Što je s autorima dijaspore, beur filmovima, s marginama Europe.

Zaključak

Jan Etkin (Ian Atkin, 2001: 155) primjećuje kako su tipični postmodernistički europski uradci osamdesetih i devedesetih bili daleko od utjecaja vodećih predstavnika europske postmodernističke i poststrukturalističke teorije: Žaka Deride, J.F. Liotara, Žana Bodriljara, nego su europski filmovi koji se često navode kao postmoderni filmovi prije svega bili pod utjecajem stilističkog razvoja unutar američkog filma. Radikalni potencijal postmodernog filma, smatra Etkin, prije bi se moglo očitovati u filmovima široj javnosti manje poznatih autora, te uzima za primjer film *Handsvortove pjesme* (*Handsworth Songs*, 1986) britanskog redatelja Džona Akomfraha (John Akomfrah), porijeklom iz Gane. Film koji istražuje pobune u crnačkim zajednicama garda Birmingama, koji dekonstruira dominantnu prisutnost rase i etničnosti, uz pomoć snimaka iz vijesti, intervju a i rekonstrukcija, te koji ne daje konačnu interpretaciju događaja koji portretira, te zapravo, nadomješta ideološke perspektive protufilma sedamdesetih, na drugačiji način.

Teoretičari filma Ela Šoat (Ella Shohat) i Robert Stem (Robert Stam) zaključuju kako su kvalitete kao što su pluralizam, nedostatak završetka i razlika najvažnija svojstva postmodernoga filma⁹. Ostaje za zaključiti da postmodernistički filmovi u Europi mogu biti dvojaki, jedni s tendencijom *mainstream*a (globalni a znači komercijalni), te manje zamjetni (u pravilu nekomercijalni), koji se nastavljaju na tradiciju umjetničkog

9 Ibid., 156.

filma, s jakim uporištem u dokumentarnom filmu, esejizmu, bremenitošću pitanjima identiteta, Drugosti, roda, rase, klase i sličnog. Europski se postmoderni film razlikuje od američkog time što u sebi uvijek imaju neku rekapitulaciju ili raskid s prošlošću, s ideologijom. Takvi su primjerice filmovi Pedra Almodovara, film Bernarda Berolučija *Sanjari* (*The Dreamers*, 2003) ili film *Obični ljubavnici* (*Les amants réguliers*, 2005) Filipa Garela (Philippe Garell).

I danas je prisutna stilska podjela filma na realizam, modernizam, i postmodernizam, a njihova su obilježja ukratko: u realizmu do šezdesetih redatelj je malo ili nikako utjecao na 'stvarnost', na ono što se snimalo. U realističkom je filmu malo stilizacije i mnogo dugih kadrova. Krajnja faza realizma bio je talijanski neorealizam. Modernizam šezdesetih, obilježen je intervencijom redatelja u stvarnost snimanja, te se služi skokovima u priči, vožnjom kamerom, vidljivim rezovima. U modernizmu nije prisutan toliko naglasak na sadržaju, nego na filmskom jeziku. Postmodernistički filmovi nakon 1970. godine nemaju izričiti naglasak na sadržaj, a ni na filmskom jeziku, pa takve filmove prepoznajemo prema naglašenim prisutnostima: citata, referenci, izokretanja žanrova, filma o filmu.

U europskom postmodernističkom filmu pažnja se polaže na generiranje diskursa. Kroz filmove progovaraju autori i njihove kritičke orijentacije: feminističke, rodne, rasne, postkolonijalne. Postmodernistički filmovi u Europi mogu biti dvojaki: nastali pod utjecajem stilističkog razvoja unutar američkog filma, koji nastoje biti *mainstream* filmovi, te filmovi, visokog eksperimenta, nastali u tradiciji umjetničkog filma čije je obilježje otpor prema komercijalnim prohtjevima.

Literatura:

1. Atkin, Ian. (2001). *European Film Theory and Cinema: A Critical introduction*. Indiana University Press.
2. Bálint-Kovács, András. (2007). *Screening Modernism, European Art Cinema, 1950-1980*. University of Chicago Press.
3. Brooks, Libby (2011). "Cathy Come Home still rings true today", <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2011/sep/04/cathy-come-home-rings-true>, URL pregledan 1. V 2012
4. Cook / Kuk, Dejvid. (2007). *Istorija filma III*. Beograd: Clio.
5. Habermas, Jürgen. (1980). *Habermas and the Unfinished Project of Modernity*. MIT Press (1997).
6. Jameson, Fredric. (1991). *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late*

Capitalism. Verso.

7. Peterlić, Ante. (2008). *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
8. Truffaut, François (1954). "Izvjesta tendencija francuskog filma". u *History of the French New Wave Cinema*, ur. Richard Neupert, University of Wisconsin Press.
9. Turković, Hrvoje (2008). *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske / Akademija dramske umjetnosti.
10. Metz, Christian (1990). "The Modern Cinema and Narrativity". u *Film Language; A Semiotics of the Cinema*. University of Chicago Press, 185-228.
11. Milne, Tom (2010). "Eric Rohmer Obituary"; <http://www.guardian.co.uk/film/2010/jan/11/eric-rohmer-obituary>, URL pregledan 15. V 2010.
12. Orr, John (1993). *Cinema and Modernity*. Cambridge Polity Press. "Quelques vagues plus tard" (2001). u *Vive le cinema français!*, ur. grupa autora, Paris: Cahiers du cinéma, 222-234.
13. Mazierska, Ewa / Racaroli, Laura (2002). *From Moscow to Madrid: European Cities, Postmodern Cinema*, I. B. Tauris.

Modern and postmodern European film

Abstract: The goal of the study is to give an overview of the characteristics of modern and postmodern film from 1950 to present day. Modernist films are pronouncedly constructed, full of interruptions, and visible seams in the storytelling process; they consist of poetical charges, individual poetics, and sudden cuts; they are directed towards the exploration of feelings rather than towards the presentation of the story; they can be realistic, theatrical, and minimalistic in form. Postmodernist film, created in the 1970s, developed from modernistic strategies; focuses on generating a discourse; has a tendency towards mainstream (commercial); there are also the less noticeable (by the rule non-commercial), which continue the tradition of artistic film; has a stronghold in documentary film, essayism, significant questions of identity, Otherness, gender, race, class; always implying some kind of recapitulation or rapture with the past, with an ideology.

Keywords: European film, modern, realistic, theatrical, minimalistic, postmodern, discourse, identity, documentarism, essayism, Otherness, gender, race, class, ideology