Portfolio mikroizvedbi

Ležaić, Maja

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:030174

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

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

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

MAJA LEŽAIĆ

PORTFOLIO *MIKROIZVEDBI*

Diplomski rad

Zagreb, 2019

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij dramaturgije

Usmjerenje Dramaturgija izvedbe

PORTFOLIO *MIKROIZVEDBI*

Diplomski rad

Studentica: Maja Ležaić

Mentor (Dramaturgija izvedbe): red. prof. art. mr. sc. Goran Sergej Pristaš

Mentor (Teorijsko istraživanje): doc. dr. sc. Una Bauer

Zagreb 2019.

SADRŽAJ

AUTOREFERENCIJALNI RAD ……..…….….. 1

EPSKI TEATAR – *UNHEIMLICH* U FILMOVIMA *DOGVILLE* I *UBOJSTVO SVETOG JELENA* …….…… 16

1. Uvod ..……..……. 17

2. Horor žanr ..…….….…. 18

3. *Unheimlich* ……...….. 23

4. *Unheimlich, ostranenie, V-efekt*……...……...…... 28

5. *Art Horor* u filmovima *Dogville* i *Ubojstvo svetog jelena*……..... 33
   5.1. *Dogville* ……...…… 33
   5.2. *Ubojstvo svetog jelena* ……..…... 39

6. Zaključak ……...…..….. 46

7. Literatura ……..…….. 47

8. Filmografija ……...……..….. 48

PORTFOLIO MIKROIZVEDBI …….....…….. 49

1. Uvod ..……..……50

2. Mikroizvedba ……..…….……...52

3. Registri mikroizvedbe …….…….….. 53

4. Portfolio …….…….……... 55
   4.1. 360° ……..…….……...…… 55
   4.2. Paralaksa u retrovizoru …….……... 56
   4.3. Pritvaranje „četvrtog zida“ …….…...57
   4.4. *Tilt-shift* maketa …….……....58
   4.5. Rat mikroba …….……..……....59
   4.6. Crna kutijica ……..60
   4.7. Senzorijalni tunel …….…...…..61
   4.8. Tjesnac iz kuta ……...…….…...62
   4.9. U vizualnom zaostatku …….…….…63
   4.10. Kruna odozgo ……...…….……...64
   4.11. Ruke – slagalice ……...….....65

4.12. Odgođeni obrisi …….……..….66

5. Prezentacijski modus izvedbi …….……...…….…..67

6. Zaključak ……..68

7. Literatura ……..69

Sažetak:

Veličina je relativan pojam, ali veličina u kazalištu ima vrlo fiksnu točku za relaciju. Okvir kazališta je čovjek - dimenzije njegovog izvođačkog tijela i priroda njegovog gledateljskog pogleda. Kao što se u filmovima *Dogville* i *Ubojstvo svetog jelena*, postupci epskog teatra koriste za postavljanje greške u sinkronicitetu, odnosno greške u razumijevanju, prepoznavanju i mogućnosti empatije, sličan princip rada u kazalištu postavljam putem postupka minimizacije kazališnih registara. Putem bavljenja s idejom minimizacije, usredotočila sam se na bavljenje arhitekturom kazališnog prostora i pozicijom koju ljudsko tijelo i pogled mogu imati u njemu. *Portfolio mikroizvedbi* je produkt kreativnog dramaturškog procesa eksperimentiranja s minimizacijom postavki odabranih kazališnih registara kako bi se izazivala gledateljeva perspektiva.

Ključne riječi:

Mikroizvedba, Verfremdungseffekt, Epski teatar

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij dramaturgije

Usmjerenje dramaturgija izvedbe

AUTOREFERENCIJALNI RAD

Maja Ležaić

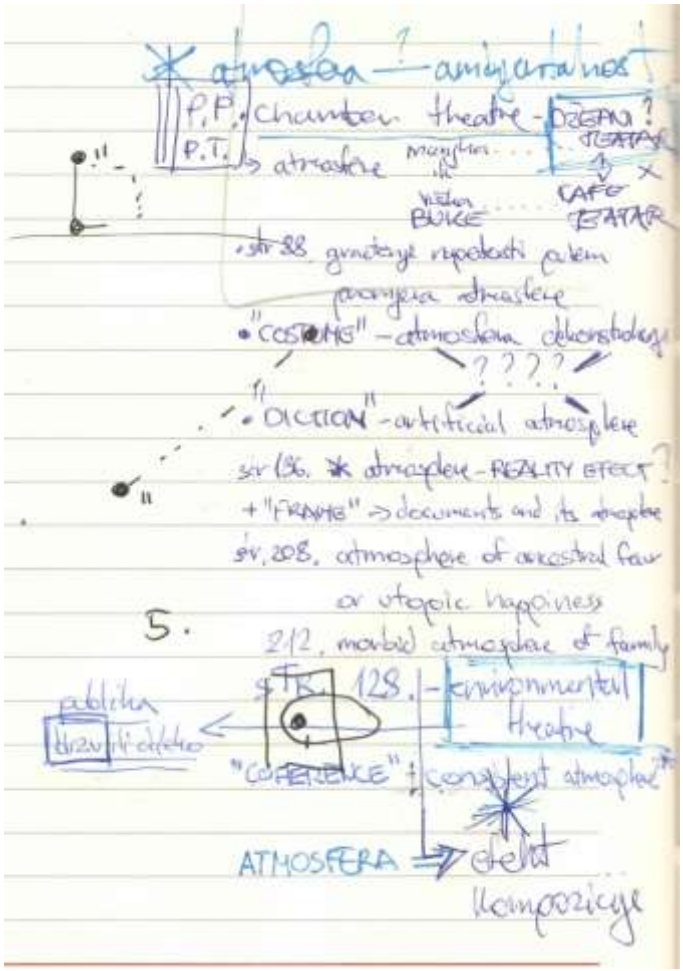
AUTOREFERENCIJALNI RAD

Ovdje ću se osvrnuti na idejne putanje i lutanja tijekom diplomskog studija kao i tijekom izrade samog završnog *Portfolija mikroizvedbi*. Promišljanja koje bilježim su nastala kroz referiranje na vlastitu prijavu teme i područja interesa za diplomski studij dramaturgije izvedbe, kao i na pojedinu bilješku s prve godine preddiplomskog studija dramaturgije. Namjera mi je dotaknuti se onih misaonih procesa koji su, iako možda ne djeluju povezano s završnim radom, bili važan dio cjelokupnog toka i ponudili alatke za njegovu izradu.

Atmosfera

Na jednom od sati kolegija *Pismo za izvedbu* na prvoj godini dramaturgije, profesor je postavio pitanje: „Što je atmosfera?“

Živo pamtim tišinu koja je uslijedila, kolektivnu tišinu zabavljene frustriranosti vlastitim neznanjem. Kako misliti, otkuda uopće krenuti? – Nitko od nas nije imao osjećaj da ne zna što je atmosfera, ali svakako smo procijenili da bi bilo pametnije odšutjeti moguća objašnjenja koja su navirala: *„Kad te nešto utopi i ponese…“ „Intenzitet koji ti se pričinjava…“ „Nešto što ti bude toliko prevladavajuće iako ne znaš otkuda dolazi…“* Ne sjećam se kako je taj sat završio, to nisam zapisala, ali dogodila se jedna za nas neobična stvar – nismo trebali pogledati pojam atmosfera u *Pojmovniku teatra*, zadatak je bilo nešto drugo. Ipak, prolistali smo ga u haustoru: Patrice Pavis s *Atelane* odmah skače na *Autobiografsko kazalište. „*Lako tako*“,* rekao je Lovro.



[1]Ubrzo sam ipak prošla Pavisov pojmovnik. Koristi on pojam *atmosfera*, itekako: najviše u kontekstu glazbe, scenografije, kostima, na razini promjene atmosfere, efektu artificijelnosti ili povijesnosti… Tada sam pod zvjezdicom zaključila: „Atmosfera je efekt kompozicije“[2] Za divno čudo, pet godina kasnije, sa stanovitom rezervom gledam u bilješke i nije da se ne slažem. Atmosfera zasigurno proizlazi iz učinka određenog rasporeda i odnosa dijelova neke cjeline. Na neko vrijeme sam bila zadovoljna tim razjašnjavanjem neuhvatljivog i nerazgovorljivog pojma atmosfere.

---

[1] Skenirani dio bilješki sadržava natuknice iz “P.P.,P.T.“ – Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra* koje su mi bile zanimljive u odnosu s pojmom atmosfere. Kroz njih sam na prvoj godini preddiplomskog studija pokušala shvatiti što čini atmosferu u kazalištu.

[2] „*“ u mojim bilješkama uvijek označava da sam ono pored nje sama zaključila, dosmislila ili najčešće – asocijativno povezala; asterisk mi je inače upozorenje da se ono što obilježava uzima *cum grano…* ili boje rečeno *s prstohvatom soli*)

U prijedlogu problemskog istraživanja, koje sam najavila upisom na diplomski studij, ponovno se pojavilo promišljanje atmosfere koje me vidno i dalje zaokupljalo:

> Atmosfera ne funkcionira unutar promatranja kao vođenog opažanja već je riječ o tehnici relacije gdje se ne prati obris, ne dobiva informacija već se susreće s procesom. Dolazi do djelomičnog doživljaja, iskustva, bez sabrane perspektive. Fischer-Lichte govori o *"a global impression"* kao oznaci atmosfere. Nečemu što se ne može rastaviti na svojstva i označitelje ali proizlazi iz strukturirane i opisive cjeline. Produkt rada cjelokupne okoline koji sam nije vidljiv. Radi se o procesu praćenja. Kazališnom procesu koji ne prevladava već samo proizvodi konfiguracije bez hijerarhije, događaje koje drugačije generira. Događa se nakupljanje mogućeg. *Praxis* je na gledatelju. Njegov posao nije simboličan. On uokviruje predstavljeno sa sviješću o virtualnom. Tim uokvirivanjem on može ući u igru - stvara se *ilinx*, topološki prostor bez rezova i lijepljenja. Dolazi do izmjene percepcije. [3]

Sada znam jednostavnije reći da me zapravo interesiralo zašto kazalište koje je prilično komponirano: često koristi glazbu a gotovo uvijek vizualne podražaje i ritam, temelji se na nekoj vrsti svjedočanstva, intenzivno određuje gledateljevu okolinu… nije uvijek gledatelju primjetno atmosferično? Rijetko koja mi je izvedba koju sam gledala ostala zapamćena kao izvedba „palpabilne" ili barem pamtljive atmosfere… Redovito bi zamjerala kazalištu što nije dovoljno koherentno – pati od neadekvatnog inženjeringa, scene se rastavljaju i vidim kako prestaju služiti, čekam da glumci dohodaju na scenu…, osjećam druge gledatelje u svojoj periferiji i naše poštovanje dogovor da ćemo se truditi cijelo vrijeme gledati samo ispred sebe… također, pritisak da izvedbu treba paziti i poštovati njenu krhkost, cijeniti što se nije raspala - što si netko od gledatelja nije počeo pjevušiti, izvođač nešto zaboravio izvesti ili što zagušljivost i manjak kisika u dvorani ne odgovara katkad sporoj i zahtjevnoj dramatizaciji. Naravno, sve je to dio imanentnosti kazališta, instrumentaliziranja čovjeka na sceni i ideje publike… šarmantni temelji teatra. Zapravo me smetala nemogućnost da se na tu određenu količinu vremena u kazalištu postigne neka vrsta imerzije. Barem je ja gotovo nikad ne doživljavam.

Kao primjer sam isticala Castelluccijevu predstavu *Go Down Moses* koju sam pogledala na Festivalu svjetskog kazališta u Zagrebu 2015. godine. Osjećaj nelagode i jeze koji se zadržao i nakon što smo pljeskom ispratili glumce dok su skidali vrlo uvjerljive maske pračovjeka, bio je za mene značajno iskustvo. Prva predstavom orkestrirana fiziološka reakcija – nakostriješenost i nemir. Sjećam se da je Nina, s kojom sam gledala predstavu, također imala sličnu, čak jaču reakciju od mene. Imale smo osjećaj da snažne vibracije kojima su se koristili u predstavi još

---

[3] Iz prijave za diplomski studij – Naziv teksta: „atmosfera, *affordance, blackboxing*"
U tekstu opisa diplomskog projekta koji sam prijavljivala nisam upotrebljavala asterikse – podrazumijevam ih.

uvijek tutnje našim ošitom dugo nakon što su prestale. Predstava se bavila sublimnim. Još jedan od pojmova koje je lakše instinktivno prepoznati nego precizirati. Sublimno – veće od života, ali ne pitajte me što je život, to bi bilo sublimno. *Go down Moses* je svakako zadirao u te teme, pitanja čovječanstva: reprodukcija kao jedini smisao, prirodnost nasilja, nasilje prirode… uznemirujuće teme. Uznemirujuće i jer naša perspektiva nije dopuštala da se pretjerano identificiramo ili suosjećamo s likom žene, da vidimo njenu patnju kao nepravdu i nesreću – naša perspektiva je bila gledati ju kao mali djelić, gotovo apstrahirani objekt pod kotačem radnje predstave, okoliša koji ju je okruživao. Dramaturgija predstave kao da je orijentirala doživljaj gledanja na iskustvo tih ideja. Objektivno orijentirana perspektiva na čovječanstvo kao svojevrsni objekt je imala zanimljiv kazališni horor učinak – naša groza je rasla svakom novom scenom. Nisam mogla shvatiti kojim postupcima je do svega toga došlo. Naravno, u igri je bila uglađena kombinacija „velebnog“ : biblijski narativ, visoka estetiziranost gotovo operetnih vizuala, bavljenje idejama sublimnog, precizna orkestriranost ostalih izražajnih sredstva…

A možda je to jednostavno bila prva predstava „visokog kalibra“ koju smo imale priliku vidjeti. Nina i ja nismo mogle zaključiti je li razlog našoj impresiji bio u kvaliteti ili kvantiteti predstave.

> Prema Bruni Latouru, *blackboxing* je način na koji se rad djela čini nevidljivim kroz vlastitu uspješnost. Može li se taj proces izvaditi iz svog sinkronicitetnog stanja i ostvariti kao kazališni postupak? Može li se izolirati dramaturška metodologija sakrivanja rada.? Ako gledamo na dramaturgiju kao na baratanje pretpostavkama, temeljima i implikacijama stvaranja, održavanja i stabilizacije relacija u kazalištu; rad koji se bavi režimima vidljivog i ne vidljivog dok sam sebe ne čini vidljivim… Zanima me što bi se dogodilo kada bi se išlo „varati“ i voditi (post)dramaturgiju izvana, ne integriran u sam proces već isključivo putem postupka sakrivanja najvidljivijeg rada. Ako se ne smatra da u kazališnom procesu ništa nije redundantno i da nosi estetsku funkciju i ukoliko bi se moglo znati što je iskorišteno a što ne, mogao bi se ostvariti protokol procesa bez pasivne redundancije, margina sigurnosti, (ne)pospajanih viškova.[4]

Nekoliko godina kasnije, moja pretpostavka je bila da se do gušće, primjetne, koherentne izvedbene atmosfere može doći putem dramaturškog procesa kompartmentalizacije i uočavanja redundancija. Uklanjanjem redundantnog bi došlo do toga što sam percipirala kao atmosferu. Barem sam mislila da je to zanimljiv smjer.

[4] Ibid.

Prvi razgovor s mentorom me u par sekundi na neko me vrijeme zaustavio u hodu.

„Podsjetio“ me na to da sve ima atmosferu.

Nisam sigurna koliko sam to zapravo znala… Jesam, kao što znaš da je svaki komentar interpretacija sve dok te netko na to ne podsjeti – odjednom kreneš promišljati je li to zbilja tako jer ne podržava način na koji uglavnom funkcioniraš. Dobro, naravno, sve ima atmosferu, kazališna predstava, konzultacije u zgradi ŽOZ-a, Zelena tržnica pred zatvaranje… da ne nabrajam svaku situaciju u postojanju. Ali ja ipak naganjam ovu opipljivu, dodirljivu atmosferu, zar ne?

Prvi zadatak mentorice je ubrzo moj problem razjasnio, i njoj i meni. Vrlo jednostavno, trebala sam izdvojiti sve što je za mene „atmosferično“ u umjetnosti, različitim medijima, prirodi …štogod. Lak zadatak – popis je ubrzo nastao. Od radova: Castelluccija, Roberta Lepagea, Kubricka, Larsa von Triera, Hansa Zimmera, Davida Finchera, braće Quay, Disney-a pa do nasumičnih biranih scena koje izazivaju mučninu ili djeluju šarmantno… Mentorica me uhvatila nespremnu – primijetila je da sam zapravo jednostavno donijela stvari koje su mi fora.[5] Nisam sigurna postoji li u hrvatskom jeziku idiom koji bi odgovarao engleskom „*Can't argue with that*“. Jednostavno ću priznat da su moji mentori bili u potpunosti u pravu.

Uslijedila je važna i mučna stagnacija preispitivanja i shvaćanja čime se bavim.

Horor

Pojam sublimnog, doživljaj jeze i nelagode s izvedbe Go down Moses i objektno orijentirani teatar su me usmjerili na temu horora u kazalištu. Ono što me interesiralo u žanru horora je ideja Eugena Thackera o promišljanju „svijeta bez nas“ odnosno svijeta bez ljudi. Smatram da horor kao tematsku preokupaciju sadrži problematizaciju perspektive i znanja. Eugene Thacker u svojoj knjizi *In the Dust of This Planet*[6] gleda na horor žanr kao na nešto što nam nudi način za razmišljanje o nezamislivom svijetu oko nas. Radi se epistemološkom pristupu koji žanr horora precizira kao nešto što u svojoj postavci ima izmicanje orijentacije u našim temeljnim vjerovanjima o ustroju svijeta.

[5] Ovaj autoreferencijalni tekst zasad nalikuje sinopsisu neke od epizoda češkog animiranog klasika „A je to!“ samo što glavni akteri naravno nisu češki majstori već studentica dramaturgije.
[6] Eugene Thacker,” In the Dust of This Planet”, Zero Books 2011.

Oduvijek sam bila revni obožavatelj horora i strašnog, od Borga iz Zvjezdanih staza koje sam voljela gledati kao dijete do kultnih horora ali i trash produkcije žanra. Uvijek sam voljela efekt iznenađenja, potresnosti i trenutnog disbalansa koji su nudili. Gledala sam na to kao na ozbiljnu radnju, širenje vlastitih kapaciteta, pobjeđivanje straha. Za mene je horor uvijek bio, uz test hrabrosti, fiktivno hvatanje ukoštac s nezamislivim, odnosno nečim što se inače ne zamišlja.

Proučavanjem pojma *Unheimlich*, produbila sam svoje shvaćanje nelagode i efekta jeze. Sama riječ *Unheimlich* u ovom tekstu se koristi u svom njemačkom izvorniku[7]. *Unheimlich* je zazorna repulzija koja nastaje doživljavanjem nečega što istovremeno djeluje poznato i strano. Freudov termin *o*pisuje svojevrsnu plašljivost i djeluje afektivno - proizvodi strah ili repulziju. *Unheimlich* je pojam koji se upotrebljava unutar kategorije zbunjujućeg, suspendirane percepcije, relacija i doživljaja ispunjenih neizvjesnošću... Radi se o više-primjenjivom pojmu budući da njegova okosnica nije nužno pitanje stabilnosti identiteta već šire, suspenzije percepcije.

Suspenzija percepcije i problematizacija perspektive su dvije stvari koje su me nadalje vodile kao glavna interesna područja u daljnjim dramaturškim razmišljanjima. Dvije stvari koje su zvučale gotovo kao kontra recept za proizvodnju atmosfere o kojoj sam dotad razmišljala. Iz mora horora, odabrala sam filmove koji to nužno nisu – *Dogville* Larsa von Triera i kasnije *Ubojstvo svetog jelena* Yorgosa Lanthimosa.

Unheimlich, ostranenie, V-efekt

Kako sam u završnom teorijskom radu zaključila, oba filma efekt nelagode i jeze ne postižu paranormalnim zbivanjima ili prijetnjom nasilja već putem problematizacije perspektive odnosno efektom kazališnih postupaka epskog teatra. Bertolt Brecht, je u izvedbenim umjetnostima ustalio postupak naglašenog ogolijevanja perspektiva vezan uz dramsku reprezentaciju stvarnosti. Hiperstilizacija glume u *Ubojstvu svetog jelena* destabilizira jezik i dehumanizira ljudsko lice, dok tretiranje filmskog prostora po kazališnim principima u *Dogvillu* izaziva način na koji vidimo kroz što ljudsko tijelo prolazi kada obavlja prohtjeve prihvaćenih normi kad za njih i nema razloga. Takvi postupci na filmu u gledatelju stvaraju nelagodu kroz problematiziranje perspektive i suspenziju percepcije. Oba filma su mi bila inspirativna u

[7] Kao i većina Freudovih koncepata, *Unheimlich* je leskički koncept, posuđen iz općeg, prirodnog jezika i nemoguće ga je adekvatno prevesti. Česti prijevodi su: Zazor, čudno, jezivo, nelagodno…

promišljanju izvedbe disonantnosti unutar medija te preispitivanju temelja medija filma, kao i kazališta.

Pri procesu istraživanja i pisanja završnog teorijskog rada „Epski teatar – *Unheimlich* u filmovima *Dogville* i *Ubojstvo svetog jelena*“ ustvrdila sam međuzavisnosti i preklapanja između Freudova pojma *Unheimlich* iskustva, Škloskovljeve estetske kategorije *ostranenia* i Brechtovog *V-efekta.*

Iskustvo *Unheimlicha* retorički pokreće gledatelje u smjeru zaboravljanja na fiksne sustave vjerovanja kojima se služimo, ono djeluje kao poljuljavanje u doživljaju stvarnosti. Pri njemu dolazi do ispadanja iz reprezentacijskog sinkroniteta unutar kojeg gledatelj doživljava suptilne logičke krize između onog što čuje, očekuje i vidi. Dok *Unheimlich* označava istovremenu senzaciju poznatog i stranog koja izaziva nelagodu ili poljuljavanje, *ostranenie* kao cilj ima viđenje poznatog na nepoznat način – tako ono, kao objekt postaje čudno. Zadatak *ostranenia* kod Šklovskog je da prokaže istinski karakter stvari, dok je kod Brechta, očuđenje u službi proizvodnje V-efekta, odnosno realizacije da stvari ne moraju biti onakve kakve jesu, da je svako trenutno stanje produkt povijesnih procesa koji se mogu promijeniti i koji će se mijenjati.

Vlastiti pristup razvijanju izvedbenih koncepata prepoznajem srodnim brechtijanskom epskom teatru. Unatoč tome, iako je glavni strateški cilj epskog teatra razbijanje iluzije realizma, nisam se njime opterećivala. Svoj rad prvenstveno temeljim na izazivanju perspektive i reakcija gledatelja.

Distorzija

Jedan od umjetnika čiji su mi radovi iznimno zanimljivi i čija estetika, rekla bih, proizvodi određeni stupanj *Unheimlicha* je austrijski slikar Egon Schiele. Nastojala sam odrediti što mi točno stvara nelagodu i *Unheimlich* kod njegovih radova. Proučavajući njegove gradske pejzaže i aktove počela sam se intenzivno interesirati za ideju distorzije – ljudskih tijela, prostora, narativa…

U isto to vrijeme sam se iz privatnih razloga počela interesirati za neurodegenerativne bolesti te bolesti koje uzrokuju fizičke i mentalne distorzije u radu tijela. Susrela sam s radovima švicarskog pisca Roberta Walsera, kao i teorijskim radovima koji su se bavili pokušajima *post-hoc* dijagnoze bolesti Roberta Walsera, gotovo stoljeće nakon njegove smrti. Walser je u

posljednjem periodu svog života, prije i za vrijeme boravka u umobolnici razvio poseban način pisanja u obliku mikrograma. Pisao bi vrlo sitnim, kodiranim rukopisom na male papiriće ili margine pisama, posjetnica, kalendara… Susrevši se s teorijama da je Walser takav rukopis prakticirao uslijed shizofrenije ili uzgred Parkinsonove bolesti, počela sam razmišljati o bolesti u odnosu na atmosferu. Bolest kao nešto što distorzira kapacitete, odnosno uvjetuje poteškoće i rizike s kojima tijelo opskrbljuje. Način na koji ona uvjetuje i određuje ekspresivnost okoline se mijenja, određena doza usuglašenosti nestaje i perspektiva okoline se mijenja. Počela sam razvijati sistem kojim bi simptome bolesti koristila kao nacrt za kazališni rad na percepciji. Odabrala sam simptome Parkinsonove bolesti budući da sam s njima relativno dobro upoznata i proizvesti njihove pandane kazališnim izražajnim sredstvima. Namjera je bila kroz primijenjeni rad podražajima usaditi simptome bolesti u kazališnu perspektivu gledatelja.

Radom na izazivanju različitih fizičkih podražaja sam se usmjerila na bavljenje s osjetilnom percepcijom u kazalištu. Vibracije, temperatura, mirisi, okus, taktilnost, ravnoteža i orijentacija područja su koja sam počela aktivno promišljati. Preusmjeravanjem na rad osjetilne percepcije u kazalištu sam se ponovno osvrnula na ideju naglašenog „atmosferskog rada“

Mikro

Inspirirana Walserovim mikrogramima, usmjerila sam se na ideju mikroizvedbe.

U sklopu glavnog kolegija sam održala radionicu mikrograma u kojoj su sudjelovali studenti dramaturgije. Sama radionica je bila koncipirana tako da polagano postavlja temelje i okvire za bavljenje pitanjem: „Kako mijenjati kazalište da bi se u njemu izveo mikrogram?“ Ona se pokazala kao vrlo dobar poligon za daljnji razvoj dramaturškog pristupa radu smanjivanja. Počela sam od prostornog omjera koji Walserovi mikrogrami zauzimaju nasuprot prijepisa njegovih djela u standardnom formatu. Primjenom tih, ali i većih kao i manjih razmjera uočila sam da smanjenje često uopće ne mora biti iznenađujuće veliko za osjetno, gotovo medijsko, izmicanje. Mikro tako više nije bila oznaka za najmanje moguće već sam ju počela koristiti za količinu smanjivanja koje zahtjeva prilagodbu i izaziva promjenu u recepciji. Budući da je jedinica kazališne veličine ljudsko tijelo - tijelo izvođača kao i gledatelja, već mali pomaci u smjeru smanjivanja izazivaju osjetne promjene u percepciji. Srž mikroizvedbe vidim kao proces

relativiziranja perspektiva vezanih uz izvedbene postavke kazališta, a ne kao način činjenja kazališta ili izvedbenog iskustva - malim.

Putem bavljenja s idejom minimizacije, usredotočila sam se na bavljenje arhitekturom kazališnog prostora i pozicijom koju ljudsko tijelo i pogled mogu imati u njemu.

Svaki od kazališnih registara koje sam odabrala, odabrala sam jer sam mogla vidjeti koliko će mi takav „minimizatorski“ pristup otvoriti plodna područja za produbljivanje vlastitih promišljanja istih tih registara.

PROSTOR

Što se tiče prostora, neke ideje njegova tretiranja sam povlačila još od proučavanje pejzaža Egona Schielea. Njegovo plošno tretiranje kuća, zgrada, ulica, rijeka i polja davalo je efekt kao da su istovremeno bile tretirane iz kuta vizure čovjeka, ali i tlocrtno. Već je sama ideja tlocrtnog pogleda na ljudsko tijelo odozgo u sebi sadržavala priličnu minimizaciju u perspektivi. Smanjenje onog što vidimo gotovo pa izmicanjem cijele dimenzije. Manjak praznog prostora u zgusnutosti zemljanih ploha Schieleovih urbanih pejzaža stvara osjećaj zagušenosti, prenatrpanosti, dok neopterećenost tijela rijeka ili horizonta koji dodiruju zgusnute, sažete kuće i ulice stvaraju jezivi kontrapunkt. Iako njegov nacrt nije ušao u portfolio, radila sam na konceptu mikroizvedbe koja je upravo putem slične arhitekture prostora koristila manjak prostora, manjak vidljivog i proizvodila manjak stvarne perspektive.

Iako nije nužno direktno inspirirala ili dovela do ideje za neki od pristupa prostoru mikroizvedbe, knjiga *Vrste prostora* Georgesa Pereca me ohrabrila na ležernije suočavanje s idejom prostora, ne nužno kao rigidnu trodimenzionalnost. Uz pomoć mentora, kao potencijal za izvedbu se pojavila i ideja obrisa, proreza, rubova i drugih jedva dvodimenzionalnih prostora, kao i promišljanje spekulativnih prostora.

IRIS

Najzanimljivija stvar koju sam doživjela na radu na glumačkim klasama, bila je ta da sam jedan ispit odgledala iz scenske ulice.. i zaključila da je dosta toga svejedno u toj igri uprizorenja koja se odvijala na sceni. Primijetila sam da mi kao „gledatelju iz ulice“ nema dovoljno bitne razlike

s obzirom na mjesto otkuda sam gledala ispit. Unatoč trudu i nastojanjima studenata da na scenu ulaze s pravih strana, otvaraju tijelo prema publici i ne zaklanjaju se…. nije ništa nedostajalo. Ta paralaksa je čak više toga donijela nego oduzela.

Možda najmanje značajno, ali za početak, bila sam sama. Ništa za vidjeti niti lijevo niti desno od mene. Neopterećena i bez zadatka. Robert Lepage je u jednom intervjuu rekao da „Nema ništa vizualnije nego sjediti u autu s upaljenom glazbom." Otprilike sam se tako osjećala. Tekst sam znala napamet, kao i mjesta za greške koja više nisu bila bitna jer nema prilike za popravak. Bilo je zanimljivo vidjeti apsurdne kompozicije koje su se u mojoj vizuri stvorile jer je sve bilo briga samo kako predstava izgleda odnaprijed. Bilo je lijepo što nitko na sceni nije gledao u mene, komadićak svoje publike, niti igdje blizu mog smjera – ništa me nije izbacivalo. Čak me nešto i iznenadilo. Jedan od glumaca mi je pri svom ulasku na scenu stepao vojnički kaput pred nosom i potom glumio da se naslanja na moju ulicu. To je bio jedini put kad sam u kazalištu imala osjećaj da scena zbilja ima dubinu.[8] Mogla sam čuti i osjetiti kretanje na sceni iako sam vidjela samo užareni reflektor kroz prorez koji je „oficir" stvarao između svog tijela i lakta.

Odonda me jako interesirala ideja „kroz što se u kazalištu može gledati". Čisto fizički, ne ideološki. Većinom je to samo svojim očima i možda kroz mrvicu dima ili prašine, eventualno preko balkonske ograde ako si nižeg rasta ili, ovisno tko si i gdje, kazališni durbin. Ponekad na sceni bude platno pa se projicira što kamera vidi i naravno, ponovno moram spomenuti *Go down Moses*. Ondje je postojalo castelluccijevsko poluprozirno platno koje se rastezalo duž cijele rampe i kroz koje je publika gledala na scenu. Tako sam primijetila da su neka iskustva gledanja koja pamtim često bila upamćena ne radi predstave, već zbog, nazovimo to, formata pogleda. Primjerice, pamtim predstavu čiju sam prvu polovicu pogledala u kazalištu a drugu na mobitelu na putu kući, ne jer je druga polovica bila strašno zanimljiva, dapače, svojevoljno sam s nje otišla, već jer mi se svidjela ideja da je putem *vimea* dovršim u tramvaju. Uvijek mi je bilo smiješno čistunstvo filmaša koji bi se ljutili ako bi film bio pušten u krivom formatu, u nerestauriranoj verziji ili jednostavno u lošoj kvaliteti… Ali kazalište se tretira slično, još gore… kad bi bar bilo masovnog ilegalnog skidanja predstava potajno snimljenih mobitelom iz gledališta…

Promišljanju formata pogleda sam pristupila s Lepageovom idejom „izazivanja slika" (eng. *triggering images)* koja se naslanja na njegov primjer pogleda kroz automobilski prozor pri slušanju glazbe. Tiče se stvaranja podloge za aktiviranje gledanja, bez stroge kontrole ili

[8] Otvaranje nabavnih vrata na južnom zidu scene HNK-a Zagreb je bila smijurija nasuprot ovom iskustvu.

namjene. Formatiranjem pogleda se povlače mnoge druge zanimljive pojave koje se posebice tiču tijela. Od toga što ono može, koje su njegove nemogućnosti i granice ugode te koje druge pridružene senzacije određeni uvjeti izazivaju.

POGLED

> James Gibson kroz svoj pojam *affordance* označava prilike i rizike koje okolina donosi, s kojima opskrbljuje (eng. *afford*) životinju. Okolina izražava njihove kapacitete da utječu na nju i da budu pod njenim utjecajem. Normalne životinje ne hodaju po rubu litice već po sigurnoj distanci. One su usuglašene s ekspresivnošću svoje okoline. [9]

Dok sam se bavila s dramaturškim pristupima osjetilnoj percepciji u kazalištu, razmišljala sam o razlikama u izdržljivosti ljudskog vida, sluha, ravnoteže… Smatram da je ljudski pogled, odnosno vid, u svakodnevnom život najizdržljiviji od svih naših percepcija. Osim jarke svjetlosti (lasera), sve ostalo što nam samim time što to vidimo može nauditi je prilično malo stvari. Stvari koje nam time što ih vidimo izazivaju nelagodu nisu uvijek univerzalne a one koje jesu nam stvaraju nelagodu uglavnom na psihičkoj bazi... Mnogi okusi i mirisi bi nas biološki, refleksivno natjerali na grčenje ili povraćanje. Dodir podrazumijeva potpunu blizinu naše kože, koja je mehanički i temperaturno zapravo iznimno krhka i osjetljiva… No ne postoji ljestvica po kojoj na primjer znamo da nas kompozicije bogate bojama s određenog dijela spektra onesvijeste. Za razliku od zvukova i vibracija koji na razne načine mogu izazvati probleme našem tijelu, samo viđenje kompozicija boja, kretnji, obrisa je prilično arbitrarno Naši pogledi su prilično oguglali i usuglašeni su s ekspresivnošću većine okolina, izuzmemo li direktno gledanja u sunce… ili varenje bez zaštite. Naravno svaki od naših podražaja ima jasne granice izdržljivosti, no češće ćemo se susresti s mašinerijom koja je neizdržljivo bučna nego što ćemo biti izloženi animaciji koja je precizno izrađena kako bi nam vizualnim putem potaknula epileptični napadaj. Naravno, nikada me nije zanimalo kako stvoriti nelagodnu ili neizdržljivu okolinu no na taj način sam si pokušavala objasniti zašto toliko zapostavljam bavljenje s vizualnim aspektom – jer je prilično dana i stabilna stvar.

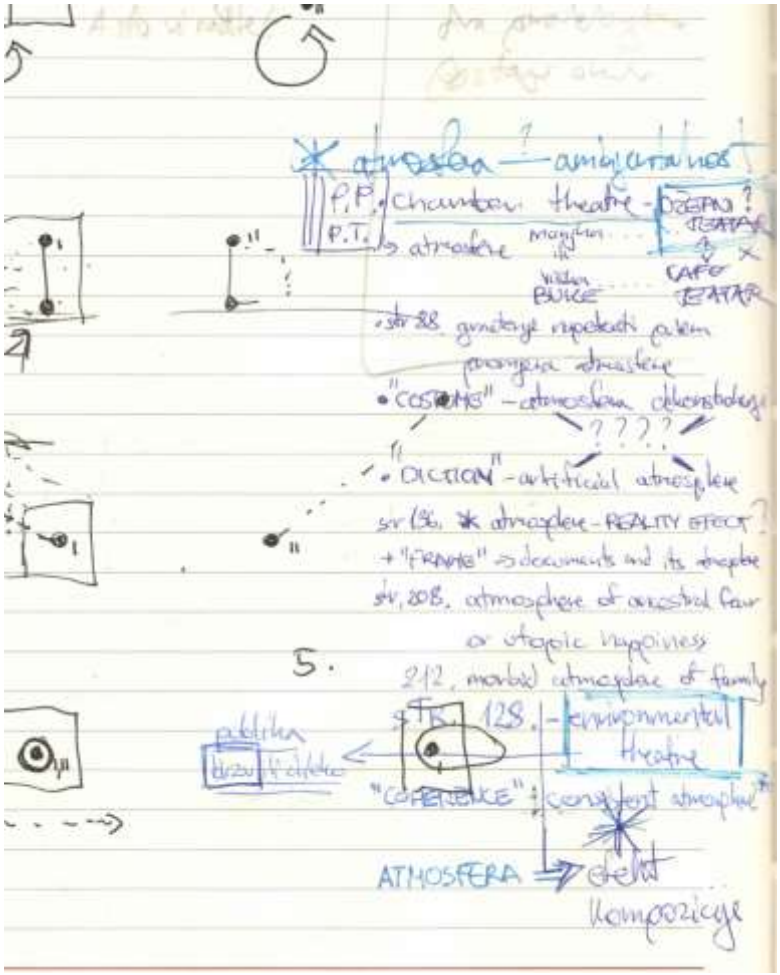
Djelovalo mi je nezanimljivo putem vizuala uspostavljati odnos s tijelom gledatelja, koji ne staje na razini mentalnog procesa. Razmišljala sam isključivo putem vizualnih varki, prepreka i nekompatibilnosti jer sam smatrala da je okoliš izgrađen tim putem konkretniji i ne staje na razini evokacije nečeg što smo i prije vidjeli ili nečeg što nas na nešto podsjeća.

---

[9] Iz prijave za diplomski studij – Naziv teksta: „atmosfera, *affordance, blackboxing*“

Nulta bilješka

Za kraj ću se ponovno osvrnuti na bilješke vezane uz pojam atmosfere koje sam na prvoj godini ispisala na krajičku stranice bilježnice:



prijepis:
**atmosfera -?- ambijentalnost*
Chamber theatre – Džepni teatar? (atmosfera proizlazi iz manjka buke)
Cafe teatar (atmosfera proizlazi iz viška buke
Str. 88 - građenje napetosti putem promjena atmosfere
„costume“ – atmosfera dekonstrukcije?
„diction“- artificial atmosphere?
Str. 136. *atmosphere – reality effect?
+ „frame“ – documents and its atmosphere
Str. 208. atmosphere of ancestral fear or utopic happiness
Str.212. morbid atmosphere of family
Str. 128 – environmental theatre -> publika blizu
„coherence“- consistent atmosphere
*atmosfera – efekt kompozicije

Pavisovom pojmovniku sam se nedavno vratila, nakon što sam nanovo otkrila ovu bilješku. Unatoč inicijalnoj reakciji rezerve s kojom sam iste bilješke pročitala, ne osjećam potrebu niti vidim smisao ispravljati ili dopunjavati iste natuknice.

Smatram da ova bilješka na više načina zrcali moj rad na diplomskom studiju.

Posebno mi se sviđa što se Pavis u konkretnom osvrtanju na određene atmosfere dotiče „atmosfere svetosti“[10]„atmosferu iskonskog straha ili utopijskog blaženstva“[11] i „morbidne atmosfere obitelji“[12], budući da su to atmosfere koje sam i sama odmjeravala pri početku

[10] Pojam „komorni teatar“ u Pavis, Patrice „Pojmovnik teatra“
[11] Pojam „melodrama“ u Pavis, Patrice „Pojmovnik teatra“
[12] Eng. pojam „milieu“ u Pavis, Patrice „*Dictionary of the Theatre*“

odlučivanja o daljnjem bavljenju s izvedbenim radom. Nije da ju je on postavio, ali ako sam trebala upasti u nečiju zamku, drago mi je da ona u koju sam se sama zaplela barem nalikuje na nešto što je mogla proizaći iz letimičnog čitanja *Pojmovnika teatra.* Ipak, svoje finalne radove zapravo mogu točnije povezati upravo s natuknicama koje su u bilješkama okružene upitnicima, poput „atmosfere dekonstrukcije“[13] i brechtijanske „patvorene atmosfere“[14], kako ju zove Pavis.

Svoj cjelokupni pristup kazališnim registrima i princip i razlog postupku minimizacije - smatram vrlo brechtijanskim. Moja je želja uvijek prvenstveno gledatelju ponuditi iskustvo „izmicanja“ perspektive narušavanjem i onemogućavanjem iskustva i probavljanja tog što pretpostavlja da vidi. U slučaju cjelokupnog Portfolia mikroizvedbi - principi minimizacije su uvijek primarno u službi očuđivalačkog rada. Kao što se u filmovima *Dogville i Ubojstvo svetog jelena,* postupci epskog teatra koriste za postavljanje greške u sinkronicitetu, odnosno greške u razumijevanju, prepoznavanju i empatiji, sličnu relativnu podlogu u kazalištu postavljam putem principa minimizacije kazališnih registara. Takvo kazališno raspadanje sinkroniciteta poznatih postavki do kojeg se dovodi minimizacijom određenih kazališnih registara prati principe epskog teatra, budući da od njega i dolazi. Narušavanjem osnovnog doživljaja nekog od kazališnih registara, dolazi do iznevjeravanja percepcije gledatelja. Kada se susrećemo s nečim što nam je poznato, i čiji nas osnovni doživljaj i percepcija istog ne iznevjeravaju, nema prostora za nelagodu uslijed sumnje, dezorijentacije i izbačaja iz konteksta. No dezorijentacija, sumnja i izbačaji su nešto što svakako želim postići i iz tog razloga se bavim osnovnim doživljajima kazališnog iskustva.

Iako ga se ne sjećam, primjećujem da sam u nekom kasnijem navratu bilješkama drugom bojom kemijske olovke istaknula pojam „džepni teatar“ i „ambijentalno kazalište“. Iako sam sigurna da mi je stvarni pojam džepnog teatra (kad sam doznala što je) bio manje zanimljiv od onog kako mi je zvučala njegova sintagma (budući da se zapravo ne odvija u džepovima), ne mogu u njegovom izdvajanju ne vidjeti povezanost, to jest sjeme interesa u oblik mikroizvedbe u kojem sam naposljetku pronašla najpotentniji način izražavanja vlastitih razmišljanja i nastojanja. Ista stvar vrijedi za ambijentalno kazalište (eng. *environmental theatre*) pored kojeg sam si objasnila da je u njemu *caka* u blizini publike. To svakako nije bio najinteligentniji način

[13] Eng. pojam „costume“ u Pavis, Patrice „*Dictionary of the Theatre“*
[14] Pojam „dikcija“ u Pavis, Patrice „Pojmovnik teatra“

za letimično preciziranje tog tipa kazališta no ponovno u njemu prepoznajem praksu koja me još uvijek intenzivno zanima.

Naposljetku, nakon godinu i pol dana gotovo opsesivnog proučavanja i iščitavanja Walserovih mikrograma, vlastita bilješka me neodoljivo podsjeća na njih. Iako nije velika, ona je značajno prevelika za asocijaciju na mikro-skript. Ipak, u njenoj poziciji, zbijenosti i formatu prepoznajem sličnost zapisa koji se kroz sva previranja, unatoč svojoj nasumičnosti i malenkosti, uspio očuvati.

Literatura:

Pavis, Patrice „*Pojmovnik teatra*“. (2004.) Antibarbarus, Zagreb

Pavis, Patrice „*Dictionary of the Theatre*“. (1998.) University of Toronto Press

Thacker, Eugene „*In the Dust of This Planet*”. (2011.) Zero Books

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij dramaturgije

Usmjerenje dramaturgija izvedbe

EPSKI TEATAR – U*NHEIMLICH* U FILMOVIMA *DOGVILLE* I *UBOJSTVO SVETOG JELENA*

Maja Ležaić

Mentorica: doc. dr. sc Una Bauer

Kolegij: Teorijsko istraživanje

EPSKI TEATAR
– U*NHEIMLICH* U FILMOVIMA
DOGVILLE I *UBOJSTVO SVETOG JELENA*

UVOD

Dogville i *Ubojstvo svetog jelena* su dva primjetno stilizirana filma koji u gledatelju izazivaju osjećaj nelagode. Oba filma odgovaraju strukturalnim i tematskim postavkama horora no smatram da njihovo izazivanje straha i repulzije u gledateljima ne leži u tipičnom žanrovskom nasljeđu. Po teoretičaru horora, Noëlu Carrollu konstitutivna odrednica horor žanra je njegov rad na uznemiravanju konceptualnih i moralnih normi, odnosno problematiziranju stojećih konceptualnih kulturalnih kategorija putem njihove idejne transgresije.[15] Smatram da autori Lars von Trier i Jorgos Lanthimos tu transgresiju u svojim filmovima ostvaruju oslanjajući se na Brechtove kazališne tehnike subverzije. Moja je teza da von Trier i Lanthimos uzimaju kazališne postavke epskog teatra kako bi režirali navedene filmove te da njihova hororičnost poglavito proizlazi iz kazališnih postupaka epskog teatra. Osjećaj zazora, repulzije i napetosti koji postižu ne temelji se na visceralnim slikama prijetećeg, čudovišnog i nadnaravnog već se postiže putem tehnike očuđenja kakvu je u kazalištu utemeljio Bertolt Brecht.

[15] Noël Carroll, "The Philosophy Of Horror Or Paradoxes Of The Heart." Routledge, New York & London 1990. (The Taylor & Francis E-Library, 2004.) str. 210

HOROR ŽANR

Početkom devetnaestog stoljeća, odnosno upravo za vrijeme njemačkog romanticizma kada je pisanje gotičkih romana na vrhuncu, javlja se određeno nijekanje žanra koje je po teoretičarki žanra, Adeni Rosmarin vezano uz pojavu ideje „ da je kontradiktorno biti moderan pisac i pisati generično“[16] Postulira se kako umjetnost uvjetuje da generičnost koju zahtjeva žanrovsko stvaranje onemogućava produkciju modernog umjetničkog djela - koje se po definiciji treba oduprijeti klasifikaciji i jednosmislenosti. Kroz 20. stoljeće, ideja žanra se razlaže kroz slojevitiju perspektivu. Ta se smjena perspektive temelji na Derridinom pogledu da sve ima žanr :

> Tekst ne može ne pripadati niti jednom žanru, ne može biti bez ili manji od žanra. Svaki tekst sudjeluje u jednom ili nekoliko žanrova. Ne postoji tekst bez žanra. Uvijek postoji žanr i žanrovi, ali takvo sudjelovanje nikada ne jamči pripadnost.[17]

Žanrovi su nejasne kategorije. Budući da mnoga djela prelaze granice žanrova i neprestanim kombiniranjem i rekombiniranjem stvaraju nove i transformiraju stare gotovo je nemoguće odrediti stabilne granice određenih žanrova. Žanr se shvaća kao kategorija koja se pripisuje djelu te koja je podložna promjeni.

Primjerice, *Dogville* je žanrovski kategoriziran[18] kao kriminalistička drama, iako ga se u filmskim analizama gotovo nikad tako ne tretira. Njegova biblijska tematika koja se prepoznaje u čitanju glavnog lika kao isusovske figure, produbljuje njegov žanr u modernu pasiju. Unatoč toj kategorizaciji, Dogville zadovoljava i Carrollovu tipološku strukturu horora (po kojoj ću ga u ovom radu i analizirat), te se čak tematski može prepoznati kao specifičan podžanr horor filma u popularnoj kulturi znan kao *backwood* horor[19]. Film *Ubojstvo svetog jelena,* kategoriziran je kao psihološki triler, i smatra se jednim od filmova grčkog čudnog vala - estetske filmske

---

[16] Rosmarin, Adena. “The Power of Genre.” Minneapolis: U of Minnesota P, 1985. Print. Str. 7

[17] Jacques Derrida, “The Law of Genre” (prijevod: Avital Ronell) Critical Inquiry, Vol. 7, No. 1, “On Narrative.” The University of Chicago Press Critical Inquiry (1980) str. 65

[18] Po IMDB-u - filmskoj internetskoj bazi podataka: https://www.imdb.com/title/tt0276919/

[19] Za razliku od horora s nadnaravnim sadržajem, priče backwood horora se temelje na stravičnim događajima koje snađu ljude koji zalutaju u izolirane, ograđene, zakutne dijelove ljudske civilizacije gdje ih dočekaju primitivni, nasilni i gotovo neljudski pripadnici ljudske vrste. Radnja se svodi na pokušaj preživljavanja lika koje zaluta u zamku koja naizgled djeluje kao pomaknuti svijet primitivnih sunarodnjaka ali se ubrzo prokazuje kao mjesto torture. Mjesto Dogville odgovara žanru backwood horora izuzev što u njemu nema ponekad prisutnih backwood horor tropa poput incestuoznog podrijetla mještana i kanibalizma. Kultni i poznati backwood horori su npr.: Deliverence (1972), Brda imaju oči (1977) Brda imaju oči, Pogrešno skretanje(2003), Frontière(s) (2007)

okosnice grčke autorske produkcije. Kao i u *Dogvillu*, u *Ubojstvu svetog jelena* se također može prepoznati trag horor žanr.[20]

Razumijevanje žanra ne počiva samo na njegovom korištenju kao svojevrsnog alata za svrstavanje i klasificiranje literarnih tekstova i tekstova kulture. Na žanrove se gleda kao bitne stavke u oblikovanju značenja i razumijevanja, a samim time i kao načine na koje se ideologija reprezentira. Kako se u knjizi *Genre: An Introduction to History, Theory Research and Pedagogy* sumira - žanr nije određen samo kao tematološka odrednica već kao oformitelj konceptualnog okvira i medijator u načinu razumijevanja i reakciji koju uvjetuje.[21] Književni pristupi žanru tradicionalno se temelje na klasifikaciji po arhetipskim temama i slikama, povijesnom uočavanju strukturalnih obrazaca u djelima te opisivanju povezanosti između određenih djela. Na žanrove se gleda kao organizacijske sile tekstova i njihovih konteksta unutar interpretacije kao i produkcije.

Kao posebnosti oba filma, u *Dogvilu* i *Ubojstvu svetog jelena*, prepoznajem njihovu stiliziranost čija je estetska kategorije izazivanje jeze. Upravo to snažno izazivanje nelagode koje obilježava iskustvo recepcije oba filma, podupire djelomično tematološki određen žanr horora koji oformljuje konceptualni okvir u načinu razumijevanja da se gleda nešto uistinu strašno i prijeteće.

Kako Carroll izdvaja: „Aristotel izdvaja važne elemente radnje s obzirom na način na koji su konstruirani za izazivanje emocionalne reakcije, te takav tip provokacije prepoznaje kao suštinu žanra.“[22] Iako ne postoje neka neosporna pravila za kategorizaciju umjetničkih djela u pojedine žanrove, sam Carroll po uzoru na Aristotela pokušava izolirati takav efekt, odnosno prepoznati i precizirati karakterističnu strukturu, tipove izlaganja i figure, koji u žanru horora proizvode emociju *art-horora.* Carroll pravi razliku između „art-horora“ i „prirodnog horora“ koji se pojavljuje u stvarnom svijetu, našoj realnosti, odvojenoj od bilo kakve neprirodne, odnosno izmišljene umjetničke postavke ili okolnosti.[23] Primjerice, „prirodni horor“ se tiče doživljaja prirodnih katastrofa… Ono što Carroll imenuje art-hororom tiče se doživljavanja određene emocije i fizičkog podražaja koje evocira horor fikcija. Ono što se nastoji izazivati kombinacija

---

[20] Može se prepoznati tematska sličnost s horor žanrom *home invasion*-a a koji je po Paula Marantz Cohen obilježen time što „reflektira povećavajući strah od erozije distinkcija između javnog i privatnog prostora i iskustva nesigurnosti i opasnosti koje nose.“ U *Ubojstvu svetog jelena* se uz fizički prostor narušava i apstraktni prostor intime.

[21] Anis S. Bawarshi i Mary Jo Reiff, “Parlor Genre An Introduction to History, Theory, Research, and Pedagogy” Press LLC (2010)

[22] Noël Carroll, “The Philosophy Of Horror Or Paradoxes Of The Heart.” Routledge, New York & London 1990. (The Taylor & Francis E-Library, 2004.) 4. str. 8

[23] Ibid. str. 12

je osjećaja straha i repulzije te fizičke agitacije – poput živčane napetosti, nelagodnog osjećaja u želucu ili povišene spremnosti na fizičku reakciju – uzrokovano izazivanjem napetosti, bojazni, opreznosti, sumnje ili slutnje… Po Carrollu se ta stanja izazivaju putem kognitivnog stanja suočavanja s mišlju na nadnaravno, neprirodno ili nerazumno biće „poput primjerice Drakule“[24].

Iako se kod Aristotela opisno radi u izazivanju emocionalne reakcije, kao suštinske provokacije žanra, u oba filma se kao glavna proizvodna straha i jeze može prepoznati upravo suprotno – prisilni efekt distanciranja i očuđenja koje izazivaju autorovi stilski postupci. To nije neuobičajeno za žanr horora čiji je glavna odrednica upravo izazivanje straha od nečeg što izaziva naša uvjerenja. Kroz Carrollovu analizu horor narativa izvodi se princip po kojem se umjetnička djela horor žanra temelje na otkrivanju, dokazivanju, potvrđivanju postojanja nečeg što je nemoguće ili trenutno ne postoji u svijetu kakvog poznajemo. Lanthimosovo *Ubojstvo svetog jelena* bavi se rastućom ljudskom apatijom i vođenjem čistke vlastitih emocija što rezultira bićem koje se ne buni već sluša dok se Von Trier u *Dogvillu* bavi pomaknutim svijetom koji reprezentira dvije radikalne ljudske postavke – naglašenu dobrotu i instinkt za oprost u liku Grace i zloću i instinkt za iskorištavanje u likovima mještana Dogvilla. Te postavke ne izazivaju naša uvjerenja. One su nam relativno bliske i zamislive. Ono što je zanimljivo u navedenim filmovima i što izaziva naše prihvaćene konceptualne scheme je upravo radikalizacija stila. Nesnosnost koju nosi prozirno ogolijevanje dobra i zla u *Dogvillu* putem stilskog tretiranja filmskog prostora i jeza koju osjećamo gledajući ogoljenu faktualnu komunikaciju ljudskih bića o emocionalnim bitnostima, koja je u *Ubojstvu svetog jelena* postignuta stiliziranim tipom glume. Po Carrollu se horor temelji upravo na tome, na otkrivanju „nečeg što izaziva naše prihvaćene konceptualne *scheme*.“[25] Ono nužno ne mora biti i tematski, sižejni dio djela.

Drugi važni teoretičar horora, Philip J. Nickel u svojoj knjizi *Horror and the Idea of Everyday Life* progovara o društvenim funkcijama horora. Dok se Carroll bavi pitanjima „što je ugodno u svezi s hororom?“, Nickel iz epistemološke perspektive razlaže što je društveno korisno vezano uz horor. On Carrollovu fascinaciju s paradoksima horora, obrće od postavljanja pitanja „Zašto želimo horor*?“* pri čemu Carroll perspektivu odgovora svodi na uski prostor ugode. Nickel se usredotočuje na vrijednost horora u njegovoj mogućnosti da proširuje naše kapacitete razumijevanja svijeta oko sebe. Nickel objašnjava da nam „ Horor pomaže vidjeti da ideja našeg svakodnevnog života, potpuno sigurna od prijetnji, ne može biti moguća, te da je naš „razumni“

[24] Ibid str. 53
[25] Ibid. str. 181

osjećaj sigurnosti i sigurnost našeg „zdravog razuma“ zapravo vrlo dosljedna iluzija.“[26] Iako su horor djela učestalo fantastična i konceptualno pomaknuta, priroda horora je to što se uvijek temelji na detektiranju i izazivanju mogućnosti nesigurnosti u našem svakodnevnom životu, našim međuljudskim odnosima, osobnoj kao i kolektivnoj budućnosti te samim pozicijama koje „neprimjetno“ zauzimamo - bile one etičke, političke, logocentrične, antropocentrične… Suština horora je po Nickelu upravo u „ naglom otrgnuću od intelektualnog povjerenja koje stoji iza naših postupaka.[27] Nickel, kao i Denis L. White u svojoj knjizi *The Poetics of Horror*, govore o svojstvu i mogućnostima horor žanra da rade na ogolijevanju temeljnih vjerovanja i pretpostavki kojima se bezupitno služimo u svakodnevnom životu kako bi postigli osjećaj sigurnosti. Horor poništava naše dogovorene i opće prihvaćene pojmove i pokazatelje pomoću kojih prosuđujemo svoj okoliš, njegove mogućnosti i našu poziciju i mogućnosti u njemu. On proširuje kapacitete onoga što možemo očekivati kao i zamisliti te samim time upozorava na ograničenost naših spoznaja i perspektiva. Pitanje onoga što znamo ili spoznajemo nasuprot onome što ne znamo ili ne možemo spoznati je ključni element horor fikcije.

Lanthimosovo i von Trierovo pitanje onoga što znamo i spoznajemo nije pitanje onostranog, nepoznatog, izvanzemaljskog nego pitanje koje se seli na očuđenje u svakodnevici. Mi se kao gledatelji stalno na neki način pitamo - kako je ovo moguće, kakvi su ovo ljudi? Prepoznajemo svoj svijet, druge čimbenike razlika gotovo i ne primjećujemo, no taj mali stilski pomak prostora ili glume u filmskoj prezentaciji nas potpuno destabilizira i usredotočuje na abnormalnosti u našim ustaljenim spoznajama i perspektivama. Razbija se iluzija naše svakodnevice i ogolijevaju nesigurnosti u pozicijama koje inače suvereno zauzimamo te se relativizira uvjerenje u postupke u čiju normalnost i općeprihvaćenost vjerujemo.

Za Carrolla je konflikt uvijek moguće svesti na „odnos između ljudskog i neljudskog, normalnog i abnormalnog…“[28] Nema spominjanja dobra i zla što bi u površnoj analizi horor žanra moglo biti prvotno uočavanje: postojanje nama poznatog, nevinog, koje se pronalazi na meti i u napasti od nečeg nepoznatog, te inherentno i isprva neobjašnjivo prijetećeg. U fikcionalnim svemirima horora ne dolazi do potvrđivanja naših moralnih sistema, isljeđivanja ideje da će naš moralni poredak nadjačati i prevladati, da će se „dobro“ nagraditi a zlo „kazniti“ Horor u narativnim kao i ne-narativnim medijima kao tematsku preokupaciju sadrži

[26] Nickel, Philip J. “Horror and the Idea of Everyday Life: On Skeptical Threats in Psycho and The Birds.” The Philosophy of Horror. Ed. Thomas Fahy. University Press of Kentucky, 2010. Str. 17
[27] Ibid. str. 28
[28] Noël Carroll, “The Philosophy Of Horror Or Paradoxes Of The Heart.” Routledge, New York & London 1990. (The Taylor & Francis E-Library, 2004.) str. 126

problematizaciju perspektive i znanja. Sličnu postavku postavlja Eugene Thacker u svojoj knjizi *In the Dust of This Planet*[29] gledajući na horor žanr kao na nešto što nam nudi način za razmišljanje o nezamislivom svijetu oko sebe. Radi se epistemološkom pristupu koji žanr horora ponovno precizira kao nešto što u svojoj postavci ima izmicanje orijentacije u našim temeljnim vjerovanjima i ustroju svijeta, daleko od potvrđivanja *statusa quo*. Ključ horora je upravo u dovođenju u perspektivu toga da pretpostavljeni temelji naše moralne pravednosti vrlo lako postaju neodrživi. Uvođenjem izmaknute perspektive nečeg vanjskog, onostranog, naše dobrote i vrline lako postaju arbitrarne ili čak suštinski iskrivljene. Postoje nebrojeni primjeri takozvanih horor *twistova* koji postižu upravo takav efekt bjelodanom izmjenom perspektive u kojoj se, primjerice, svijet koji smo dotada vidjeli kao svijet koji prepoznajemo kao naš (ljudski) i koji vidimo pod napadom vanjske neobjašnjive onostrane sile, zamjenjuje za svijet onostrane sile. U tom trenutku, pozicije se zamjenjuju i onostrani svijet se prepoznaje kao nešto što nam je zapravo ipak poznato, čak suštinski poznatije od prethodnog kroz čiju smo prizmu promatrali radnju. Tada dolazi do relativizacije odnosa dvaju svjetova i dovođenja prethodno uspostavljenog antagonizma do potpune arbitrarnosti . Prvotni svijet je djelovao kao da je pod napadom od drugog, dok je drugi zapravo bio u obrani od prvog. Popularni ali i kritički dobro prihvaćeni primjeri koji taj tip naratološke postavke prate su horor filmovi *The Others* (2001) i *El Orfanato* (2007). Radnja filma *The Others* se odvija oko žene koja živi u zamračenoj staroj obiteljskoj kući sa svoje dvoje fotosenzitivne djece. Oni uskoro iskuse paranormalna događanja i uvjereni su da je kuća ukleta. *Twist* se dogodi pred kraj filma kada se otkrije da su žena i njeno dvoje djece zapravo duhovi koji su nastavili obitavati u svojoj staroj kući u kojoj sada zapravo živi nova obitelj koja također smatra da je kuća ukleta od strane žene i dvoje djece te koji ih niti ne znajući zauzvrat izlažu jednakom teroru. Slična dramaturška struktura se pojavljuje u filmu *El orfanato* u kojem iznenadno nestaje dječak u svom bivšem sirotištu. Njegova ga posvojena majka pokušava pronaći i otkriva da je sirotište nadnaravno te započinje rješavanje misterije stranih sila. Samo kako bi se na kraju filma otkrilo da je ona sama slučajno ostavila svog sina zatvorenog u podrumu te su je njegovi pokušaji da se spasi nju uvjeravali da se ondje događa nešto dodatno onostrano i odvodili od mogućnosti da ga zaista pronađe i spasi. Postojanje čudovišta je po Carrollu stalna dramaturška okosnica horora no ono, kao što se može zaključiti iz primjera *The Others ili El orfanato,* ne mora zadovoljavati ustaljenu tipologiju. Čudovište može biti bilo tko li bilo što a njegova čudovišnost je arbitrarna i ovisna o perspektivi.

[29] Eugene Thacker," In the Dust of This Planet", Zero Books 2011.

Iako postoje mnogi tropi horora unutar filmskog medija i književnosti, srž horora se zapravo uvijek odvija u supoziciji onog što znamo i ne znamo, poznatog i stranog.

UNHEIMLICH

Temeljni pojam za bavljenje konceptom horora: jezivog, čudnog, neljudskog i čudovišnog svakako je sada već kanonizirani Freudov termin – *Unheimlich (eng. Uncanny)*. Svojim esejem *Pojam jeze u književnosti i psihologiji* iz 1919. godine, izvornog naslova *Das Unheimliche,*[30] Freud se nastavlja na estetsku raspravu o tada već primijećenim i prevladavajućim pojmovima u književnosti - uzvišenom, groznom, ružnom i grotesknom, čija se uspostavljena tradicija može locirati u gotičke romane prethodnog stoljeća.

Riječ –*heimlich,* označava nešto poznato, tajno, prikriveno. Sam korijen je dvosmislen kako Freud ističe : „Pripada dvama setovima ideja koje bez da su kontradiktorne su svejedno vrlo različite.“ [31] Ujedno označava nešto što nam je poznato ali i nešto što nam je prikriveno. Prefiks *un-* ne može obilježavati suprotnicu riječi *heimlich* jer je ona već sama po sebi ambivalentna. Ne bi se moglo reći da se njegovim dodavanjem tvori značenje poput ne-prikriveno ili otkriveno. Tako prefiks *un* koji bi trebao tvoriti suprotnicu pojma, ovdje, kako i sam Freud navodi, zapravo tvori podvrstu pojma *heimlich*.

Objasniti značenje riječi *Unheimlich* nije tako jednostavno kao reći da se radi o nečemu što je nekad bilo poznato no sada je nepoznato. Unutar Freudovog eseja, pojam *Unheimlich* se da iščitati kao prepoznavanje trenutka u kojem nešto što smo nekad znali, spoznali ili upoznali i pritom potisnuli, ponovno upoznajemo ali ne kao *tabula rasa* već uz ponovno osvještavanje potisnutog kao i opetovano potiskivanje.

Sama riječ *Unheimlich* u ovom tekstu se koristi u svom njemačkom izvorniku[32]. U literaturi se često prevodi pojmom jeza ili zazor no niti jedan od njih ne može prenijeti značenjsku specifičnost originalne izvedenice. Također, pojam zazor je možebitno teorijski obilježen teorijom Julije Kristeve koja, iako se unutar svoje teorije abjektnosti oslanja na Freuda te pojam *Unheimlich*, termin zazor reprezentira u vlastitom značenjskom spektru. Kristeva u svojoj knjizi

[30] Freud, Sigmund. "The Uncanny“, MIT. Massachusetts Institute of Technology, n.d. Web.. 1. prosinac 2012.
[31] Ibid. str 7
[32] Kao i većina Freudovih koncepata, *Unheimlich* je leskički koncept, posuđen iz općeg, prirodnog jezika i nemoguće ga je adekvatno prevesti. Česti prijevodi su: Zazor, čudno, jezivo, nelagodno…

Powers of horror: An Essay on Abjection[33] abjektnost veže uz društvene tabue vezane uz materijalnost tijela i hororom koji predstavljaju pitanja vezana uz graničnost između unutrašnjeg i vanjskog naših tijela i nas samih. Koncept abjektnosti je vezan uz proces kroz koji razdvajamo ideju o sebi od onoga što joj prijeti i relativizira je. Radi se o stanju nesigurnosti koje suštinski narušava konvencionalni identitet i kulturne koncepte. Riječ je o procesu kroz koji sve oko sebe doživljavamo kao ono što nije dio nas a moment abjekcije je kada graničnost tog prostora doživimo kao remećenje našeg identiteta ili sistema. Kroz razdvajanje iz okoliša onog „što nisam ja“ ono se doživljava kao da prijeti našem osjećaju života. Kod abjektnosti ta relativizacija pojačava radikalan osjećaj za graničnosti između „ja“ i stranog. U *Unheimlichu*, ta relativizacija ne razgraničuje već upravo suprotno - ona suspendira percepciju.

Iako slični pojmovi, abjektnost se uglavnom veže uz popularne ali i stvarne društvene narative horora i diskriminatornog ponašanja, koji se događaju na relaciji „sebe“ i „drugog“ - poput mizoginije, homofobije i genocida. *Unheimlich* je pojam koji se upotrebljava unutar kategorije zbunjujućeg, suspendirane percepcije, relacija i doživljaja ispunjenih neizvjesnošću... Radi se o više primjenjivom pojmu budući da njegova okosnica nije nužno pitanje stabilnosti identiteta već šire, suspenzije percepcije.

Freudov termin *Unheimlich* opisuje plašljivu neobičnost i djeluje afektivno - proizvodi strah ili repulziju. On opisuje rubno poznato koje nas tek može početi uznemiravati. Ono što često i univerzalno izaziva osjećaj zazora su objekti ili subjekti u kojima asocijativno ne možemo u potpunosti razgraničiti jesu li živi ili neživi, je li riječ o nečem živom što djeluje beživotno ili uočavanju mehaniziranog i automatiziranog koje se kriju ispod naizgledne animacije. Sličan fenomen repulzivne reakcije spram percepcije živog/neživog je primijetio japanski profesor robotike Masahiro Mori u svom tekstu iz 1970.[34] godine pod naslovom *Bukimi no tani genshō*, koji govori o fenomenu doline jezivosti. Nekoliko godina kasnije, 1978. godine, termin je Jasia Reichardt na engleski prevela kao *Uncanny valley*.[35] Jezivost koje se originalni tekst dotiče, korelira s Freudovim *Unheimlichem* koji se u engleskom govornom području također prevodi kao *uncanny*. Riječ je o hipotezi, koja je primijećena u području robotike, a vezana je uz instinktivnu repulziju koju ljudi doživljavaju pri susretu s robotima koji imaju vrlo jaka obilježja ljudskog izgleda no ipak nisu dosegli stupanj pri kojem bi u potpunosti izgledali kao

[33] Julia Kristeva,“Powers of Horror: An Essay on Abjection”(1982) New York: Columbia University Press, str. 4
[34] Mori, M. (2012). "The uncanny valley". prijevod: MacDorman, K. F.; Kageki, Norri. IEEE Robotics and Automation. 19 (2); str 98–100.
[35] Norri Kageki "An Uncanny Mind: Masahiro Mori on the Uncanny Valley and Beyond". IEEE Spectrum. 2012.

ljudska bića. Termin „dolina“ se odnosi na prostor vrlo velike ali ipak nedovoljne razine sličnosti robota fizičkom izgledu čovjeka, koja ljudskoj percepciji izaziva negativnu emocionalnu reakciju. Određena doza ljudskosti robota je poželjna i izaziva pozitivne i empatične reakcije no postoji točka poslije koje sve veća ljudkost izaziva snažnu negativnu emocionalnu reakciju. Također, taj se osjećaj jeze, nelagode i repulzije smanjuje kako se postiže sve veća sličnost odnosno nerazlučivost robota od ljudskog bića pri kojem reakcija ljudi ponovno postaje pozitivna i moguć je veći stupanj empatije.

Ideja da nešto neljudsko, što izgleda skoro pa ljudsko, izaziva repulziju odgovara vrsti zazorne repulzije *Unheimlicha* koja nastaje doživljavanjem nečega što istovremeno djeluje poznato i strano. Masahiro Mori fenomen objašnjava putem japanskog koncepta *shinwakan* koji se može opisati kao familijarnost, zona komfora ili kako sam Mori precizira u kasnijim redakcijama - „afinitet.“[36] Iako se termin isprva pojednostavljeno prevodio kao ljudskost, prevoditelj Karl MacDorman, primjećuje da se „jezovitost, koju Mori pripisuje svojevrsnom *anti-shinwakan* momentu, sastoji od primjećivanja da postoji greška u sinkronicitetu, odnosno u razumijevanju, prepoznavanju i empatiji za koje postoji relativna podloga. Raspadanje tog sinkroniciteta doživljavamo kao prijetnju i ono izaziva negativne emocionalne reakcije.[37] Kada se susrećemo s nečim što nam je poznato, i čiji nas osnovni doživljaj i percepcija istog ne iznevjeravaju, nema prostora za nelagodu uslijed sumnje, dezorijentacije i izbačaja iz konteksta. Ipak, postoji puno situacija koje mogu izazvati sumnju i dezorijentaciju no ne izazivaju sve nelagodu i repulziju. Nelagoda i repulzija se javljaju kada je u pitanju nešto konstitutivno za naš osjećaj sigurnosti. Najčešće se za primjer *Unheimlich* senzacije koristi veza između živog i neživog, odnosno kada se nešto za što držimo da je neživo, prokaže kao živo i time pobuđuje instinktivnu nelagodu. Ono postaje prijetnja, nepoznati faktor koji narušava svijest o svijetu kakav poznajemo kao i naše mogućnosti unutar njega.

Ta se nelagoda izbacivanja iz dotadašnjeg sinkroniciteta može objasniti kao svojevrsna re-kalkulacija našeg odnosa sa svijetom, pojačanje opreznosti, nesigurnosti i straha. Odnos živog i neživog nije jedini moment koji uzrokuje toliko jaku reakciju niti je uvijek izaziva. Kao i s Morijevom *dolinom jezivosti* koja se tiče robotike, u umjetnosti kao i u stvarnom životu nam neće svaka labilnost u našoj percepciji nečeg živog kao neživog ili neživog kao živog uzrokovati invazivnost *Unhemlicha*. Ako postoji blisko, relativno moguće objašnjenje za

---

[36] *Shinwakan* preveden kao *affinity* - Mori, M. (2012). "The uncanny valley". prijevod: MacDorman, K. F.; Kageki, Norri. IEEE Robotics and Automation. 19 (2); str 100.

[37] Ho C.-C, MacDorman K. F. “Revisiting the uncanny valley theory: Developing and validating an alternative to the Godspeed indices.” Computers in Human Behavior, 26 (6) .(2010). Str. 1508

začudnu pojavu u kojoj se nešto prokazuje drugačijim nego što percipiramo, ili pak, ako pristajemo na začudnost s obzirom na kontekst - do nelagode ne dolazi. Kada naše racionalno postavljanje i rješavanje problema nema jasno uporište od kojeg može početi, odnosno kada je pojava, unutar poznatog nam konteksta, toliko začudna da se prema njoj ne znamo postaviti, nastupa invazivna reakcija *Unheimlicha.*

Posebno je zanimljivo što Freud govori o *Unheimlich*u kao o nečemu što se doživljava kroz uzbuđenje i što „oduševljava“.[38] Pristupa elementu užitka koji se javlja pri konzumaciji horor narativa i pokušava ga psihoanalitički raščlaniti. Carrol, se nadovezuje na Freudovu psihoanalitičku teoriju horora kroz koju održava ideju da horor potiče popratni osjećaj užitka kao rezultat oslobađanja spominjane represije. Anneleen Masschelein u svojoj knjizi *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-twentieth-Century Theory* zaokružuje Freudovu leksičku ambivalenciju spram riječi *Unheimlich:*

> Prefiks "un" nije lingvistička negacija, on je "simbol represije". To podrazumijeva da je *Unheimlich* obilježen nesvjesnim koje ne poznaje negaciju ili kontradikciju; čak i kad se nešto negira, ono ostaje prisutno u nesvjesnom. Tako, kontradikcija koja dolazi od negacije nije ni ekskluzivna niti binarna: zanijekati nešto u isto vrijeme znači prizvati ga. Stoga je sasvim moguće da nešto može biti poznato i nepoznato u isto vrijeme. [39]

Freud pojam *Unheimlich* unutar psihoanalize tumači kao specifični tip anksioznosti koji proizlazi iz onog što izaziva strah, no također jasno razgraničava da se on ne javlja pri svakom izazivanju straha. U članku *Anxiety: The Uncanny Borderline of Psychoanalysis,* Samuel Weber navodi kako Freud anksioznost smatra rezultatom represije a *Unheimlich* vidi kao „specifičan tip anksioznosti u kojem se ono što se čini čudnim otkriva kao poznato, ali bez gubitka kvalitete stranosti - baš kao i ono što je nekad bilo potisnuto, moralo se znati i ostati poznato, ali ne i samo-osvijestiti.“[40] Tako se ono što označava pojam *Unheimlich* može „prevesti“ kao nelagodno, prijeteće ali prisno …

---

[38] Freud, Sigmund. "The Uncanny“, MIT. Massachusetts Institute of Technology, n.d. Web.. 1. prosinac 2012. Str. 1

[39] Anneleen Masschelein, “The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory” (Albany: State University of New York Press, 2011), str. 8

[40] Samuel Weber “Anxiety: The Uncanny Borderline of Psychoanalysis? “ (Northwestern University, German and Comparative Literature) http://journals.oregondigital.org/index.php/konturen/article/view/1376/1501

Freud je u vrijeme pisanja ovog eseja razlikovao strah od anksioznosti[41]. U eseju *Beyond the Pleasure Principle*[42] iz 1920. godine razlikuje stanje anksioznosti od stanja straha s obzirom na njihovu relaciju s opasnosti. Ako opasnost proizlazi iz definitivnog objekta, radi se o strahu no ako je riječ o stanju očekivanja, iščekivanja i pripremanja za opasnost, iako opasnost možda nije u potpunosti poznata, radi se o anksioznosti. U članku *Anxiety: The Uncanny Borderline of Psychoanalysis*, Samuel Weber ističe da je u vrijeme pisanja eseja o *Unheimlichu* Freud bio na prekretnici između svoje ranije teorije anksioznosti koja se bazirala na represiji i svoje druge teorije anksioznosti koja se bazira na konceptualnoj relaciji između „ja" i „opasnost". [43] Weber, kao i Freud, veže anksioznost uz iskustvo gubitka: „Anksioznost je vezana uz osjećaj gubitka kontrole s obzirom na to da se bazira na iskustvu gubitka našeg poznavanja objekta, gubitku pristupa objektu kroz percepciju i gubitku sebe kao objekta samosvijesti."[44] Radi se o vrlo dezorijentirajućem iskustvu u kojem dolazi do relativizacije naše trenutne percepcije kao i nepovjerenja prema sustavu koji se destabilizira prizivanjem represije.

Freud, vežući pojam *Unheimlich* uz svoj psihoanalitički rad, razlikuje dvije vrste iskustva *Unheimlicha*. Prvi tip se veže uz isplivavanje potisnutih infantilnih psihoanalitičkih procesa poput Freudovih koncepata edipovskog kompleksa, kompleksa kastracije, i zavisti na penisu. Druga vrsta *Unheimlich* iskustva veže se uz povratak potisnutih sustava vjerovanja. To iskustvo se događa kada nam se dogodi nešto što djeluje kao da potvrđuje naša odbačena vjerovanja. Jednostavan primjer, koji i Freud koristi, je vjerovanje u duhove. Iako je, primjerice, osoba još u djetinjstvu odbacila ideju da duhovi postoje, kada se susretne sa situacijom koja djeluje kao da može potvrditi odbačeni sustav vjerovanja, osoba doživljava iskustvo *Unheimlicha*. Naravno, nije potreban elaborirani dokaz o postojanju duhova, već jedan anomalični trenutak, neobjašnjivi pokret ili privid koji može inducirati iskustvo *Unheimlicha*. Osjećaj nelagode, strahopoštovanja, tjeskobe i slutnje, uokviruju iskustvo *Unheimlich* događaja koji je konstruirani tako da retorički pokrene gledatelje u smjeru zaboravljanja na fiksne sustave vjerovanja kojima se služimo. Ono također ne nastupa kao brzinsko temeljito mijenjanje stajališta ili logička kriza već kao lagano, neprimjetno poljuljavanje u doživljaju stvarnosti.

U filmu *Dogville* takvo se poljuljavanje događa s obzirom na autorsku stilizaciju koja filmski prostor prezentira po logici kazališnog, što razbija određenu konstrukciju filmskog medija čije

[41] Kasnije je napustio tu razliku u korist opisivanja automatske anksioznosti i anksioznosti kao signala.
[42] Freud, S. "Beyond the Pleasure Principle." SE, vol. XVIII, str. (1920).
[43] Samuel Weber "Anxiety: The Uncanny Borderline of Psychoanalysis? " (Northwestern University, German and Comparative Literature) http://journals.oregondigital.org/index.php/konturen/article/view/1376/1501
[44] Ibid.

stilizacije prostora ne dopuštaju vidljivost ne-igrajućeg, općeg prostora. Takav hibridni prostor zahtjeva stalnu kognitivnu rekalkulaciju gledatelja s obzirom na to da uporno ističe razliku medijskih pristupa i njihovu supostojeću dualnost u *Dogvillu*. U *Ubojstvu svetog jelena,* dolazi do stupnjevitog rasta nelagode i nepovjerenja spram gledanog uslijed sukobljavanja izraza lica glumaca s jezikom kojim komuniciraju, kao i prezentiranog s prikazanim. Dolazi do stalnog ispadanja iz reprezentacijskog sinkroniteta unutar kojeg gledatelj doživljava suptilne logičke krize između onog što čuje, očekuje i vidi.

Upravo je to poljuljavanje, trenutna suspenzija u doživljaju stvarnosti, razlog *Unheimlich* afektu te se on ne tiče nužno samo dvojnosti unutar subjekta ili objekta koja ga je prouzrokovala već kratkog loma u sistemu kakvog poznajemo. Paralizirajućem učinku *Unhemlicha* razlog je trenutni rastroj naše percepcije svijeta kakvog poznajemo. Taj rastroj postaje dominantna sila koja vrhuje situacijom i sferama naše mogućnosti i akcije, on trenutno onemogućuje naše kognitivno kretanje i orijentaciju. Javlja se doživljaj da smo progutani u situaciju. Ono što *Unheimlich* proizvodi ne svodi se samo na negativnost nelagode već i na osjećaj velebnosti. Nije problem samo u našem afektu spram onog što nam je začudno već u neposrednoj blizini i uključenosti nas samih u nepoznatu nam logiku. Osjećaj *Unhemlicha* prelazi prag subjektivnog doživljaju u kojem se radi o jednostavnoj relaciji spram nečeg nepoznatog. On decentralizira subjekt i stvara nekoherentni doživljaj situacije. Osjećaj velebnosti dolazi od sveobuhvatnosti rastroja kojeg začudni prodor izaziva. *Unhemlich* traje dokle god se ponovno ne fiksiraju neke nove ili potvrde stare spoznaje koje mogu stabilizirati naš odnos sa začuđujućom pojavom – bez obzira na to precizira li se taj novi odnos, neutralno, kao neprijateljski ili na bilo koji drugi način. U trenutku kada se ponovno ustvrdi odnos i relacija i uspostavi koherentna percepcija i doživljaj, *Unheimlich* jenjava. Manjak orijentacije u pronalaženju rješenja našoj mistifikaciji može relativizirati sumnju i otegnuti taj osjećaj nelagode dugo nakon što se situacija razriješi.

UNHEIMLICH, OSTRANENIE, V-EFEKT

Iskustvo *Unheimlicha* može djelovati kao kognitivna (misaona) trauma ili kako je moguće u radu u umjetnosti, može djelovati poput postupka kategorije očuđenja kakav je definirao Viktor Šklovski u svom eseju *Umjetnost kao postupak.* Šklovski u tom eseju iz 1917. definira *ostranenie* kao razbijanje utvrđenih navika recepcije. Koristi ga ne samo za opisivanje i objašnjavanje specifičnih stilističkih postupaka i narativnih strategija, već ga precizira i kao proces u povijesti umjetnosti koja se po njegovom shvaćanju sastoji od izmjenjivanja između

kanonizacije i de-automatizacije - koja putem tehnike *ostranenia* prethodno kanonizirano čini ponovno čudnim, odnosno ne preobilježenim. On očuđenje, odnosno „oneobičavanje građe u umjetnini“[45] u književnu teoriju uvodi unutar konteksta ruske sovjetske umjetnosti dvadesetih godina i to usko vezano uz njena avangardna kretanja. Pritom poglavito izaziva ideju, odnosno u to doba, kako i sam napominje, gotovo zakon - da je „umjetnost mišljenje u slikama te da je slika postojani subjekt, koji mora biti jednostavniji, jasniji i poznatiji nego ono što se njom objašnjava.“[46] Šklovski se kao način opiranja automatizaciji mišljenja koju prepoznaje u tadašnjem društvu i pogledu na rad umjetničkih djela, osvrće na umjetnički postupak očuđenja koji omogućuje novo viđenje stvari. Upozorava na važnost razbijanja automatiziranog rada naših misli: „automatizacija proždire stvari, haljinu, namještaj, ženu i strah od rata.“[47] Automatizacija misli je smatrana odgovornom za desenzitizaciju kao i zatupljivanje mogućnosti mišljenja. Referira se na Tolstojev stil pisanja o stvarima izdvojen iz njihova konteksta. Primjerice pogled na ideju vlasništva iz vizure konja, opis bičevanja iz vizure nekog tko nema kulturološku i društvenu upoznatost s tom povijesnom praksom kažnjavanja te apstrahiranje doživljaja ratišta i ratovanja u romanu *Rat i mir*. Ono što u tom postupku Šklovski primjećuje je nastojanje da se percepcija izvede iz automatizma „u opažaj koji je stvaraočev cilj“. Ne da se prati „umjetno“ stvorena, pomaknuta perspektiva već da upravo ona bude opruga za mogućnosti osvješćivanja stvari van njenih poznatih odnosa. Koncept *ostranenia*, slično *Unheimlichu*, kao cilj ima viđenje poznatih stvari na nepoznat način. No, iako dijele osjećaj za vezu između poznatog i stranog, fundamentalno su drukčiji. Dok *Unheimlich* označava istovremenu senzaciju poznatog i stranog koje izaziva nelagodu ili poljuljavanje, *ostranenie* kao cilj ima viđenje poznatog na nepoznat način – tako ono, kao objekt postaje čudno.

> Cilj je umjetnosti dati osjet stvari kao viđenje, a ne kao prepoznavanje; umjetnički je postupak – postupak „začudnosti“ stvari i postupak otežale forme, koji povećava teškoću i dužinu percepcije jer je perceptivni proces u umjetnosti sam sebi svrha i treba biti produljen…[48]

Produljenost o kojoj Šklovski govori može se povezati uz rad *Unhemlicha* u umjetničkim djelima. Očuđenje tako djeluje kao izmjenjivanje osjećaja sigurnosti u perspektivu, jednako kao

[45] Miroslav Beker, Suvremene književne teorije Zagreb: Matica hrvatska, 1999. str. 121
[46] Ibid. str. 122
[47] Ibid. str. 125
[48] Ibid. str. 125

što to može činiti i rad *Unhemlicha* s obzirom na njegovo učinkovito izazivanje percepcije te posljedičnu relativizaciju sumnje i prolongaciju osjećaja neugode. Radi se o estetskoj kategoriji koja kroz umjetničku tehniku činjenje objekata „ne-poznatim“ i teškim za razaznavanje produljuje očuđenje percepcije.

Bitno je napomenuti da je *Unheimlic*h interdisciplinarni pojam koji originalno pripada psihoanalizi i spada u kategoriju psihološkog afekta, dok je *ostranenie* umjetnički postupak koji proizvodi afekt očuđenja kao estetsku kategoriju. Sam Freud *Unheimlich* koristi za opisivanje učinka suočavanja s umjetničkim djelom kroz čitanje novele E.T.A. Hoffmana u eseju iz 1919. godine[49]. Već tada se Freud ne zaustavlja na psihološkoj ideji afekta već *Unheimlich* koristi i kao estetski koncept.

> 1990-ih, kada je marksistička teorija bila u opadanju - djelomično zbog političkih događaja poput pada Berlinskog zida 1989.godine - pojam Unheimlicha korišten je naizmjence s pojmovima alijenacije, ostranenia, i V-efekta - konceptima koji su odigrali ključnu ulogu u kritičkoj i estetskoj teoriji prve polovice dvadesetog stoljeća.[50]

Kako Simon Spiegel ističe u članku *Things Made Strange: On the Concept of „Estrangement“ in Science Fiction Theory,* Brecht pojam *Verfremdung, odnosno V-efekt* koji je nastao prijevodom Šklovskovog *ostranenia*, opisuje kao reprezentaciju koja očuđuje i time nam dopušta da prepoznamo njen subjekt istovremeno čineći da djeluje nepoznato. Za Brechta, *V-efekt* u kazalištu ima jasnu didaktičku i političku premisu i služi tome da učini publiku svjesnom društveno-političkih procesa - za razliku od Šklovskog za kojeg je *ostranenie* „bliže generalnom principu umjetnosti.“[51] Spiegel kao glavnu razliku između *ostranenia* i *V-efekta* ističe odgovor na pitanje kakvu reakciju trebaju proizvesti u čitatelju ili gledatelju. Za Brechta, „glavna stvar je da očuđenje koje proizvodi *V-efekt*, vodi do realizacije da stvari ne moraju biti onakve kakve jesu, da je svako trenutno stanje produkt povijesnih procesa koji se mogu promijeniti i koji će se mijenjati.„[52] Nasuprot tome, zadatak *ostranenie* kod Šklovskog je da prokaže istinski karakter stvari – Spiegel zaključuje da je „odgovor koji Šklovski ultimativno traži od čitatelja

---

[49] Freud, Sigmund. "The Uncanny“, MIT. Massachusetts Institute of Technology, n.d. Web.. 1. prosinac 2012.
[50] Anneleen Masschelein, “The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory” (Albany: State University of New York Press, 2011), str. 7
[51] Simon Spiegel “Things Made Strange: On the Concept of "Estrangement" in Science Fiction Theory” u Science Fiction Studies Vol. 35, No. 3 (2008), str. 370
[52] Ibid.

konzervativan. Za njega zadatak umjetnosti nije razotkriti stvari kao rezultate povijesnih procesa već kao vječne„[53]

Brechtov epski teatar, bazira se na radu očuđenja koji se izaziva u perspektivi i reakcijama gledatelja. Do tog procesa dolazi putem različitih tehnika, poput reprezentacije putem naracije, distanciranog tipa glume ili primjerice postavljanja objašnjavalačkih plakata iznad pozornice. Takve operacije služe za razbijanje iluzije realizma te je to glavni strateški cilj epskog teatra. Putem *V-efekta*, sprječava se i onemogućuje identifikacija empatije gledatelja s dramskim karakterima i distanciraju događaji koji se na pozornici prikazuju. Svrha epskog teatra je unutar kazališnog medija stvoriti mogućnost da gledatelji vide stvari onakvima kakve jesu, ne ohrabriti ih na empatijsko utapanje i perceptivno pristajanje na iluziju realizma na sceni.

U odabranim filmovima dolazi do jednakog procesa. U *Dogvillu,* kao i *Ubojstvu svetog jelena,* dolazi do stvaranje distance između gledatelja i prikazanog i koči se mogućnost empatijske i perceptivne imerzije. U *Ubojstvu svetog jelena* se distanca između radnje djela i gledateljeve empatijske i perceptivne imerzije onemogućava brehtijanski distanciranim tipom glume. Gledatelji iz tog razloga doživljavaju samu scenarističku odnosno tekstualnu razinu radnje s većim odmakom i mogu je sagledati iz inherentno kritičke perspektive. Ono što je rečeno, nije stabilizirano ovojima ljudske emocionalne prirodnosti, razumljivim gestama, dinamičnim ritmom… već se ljudske akcije i reakcije mogu sagledati gotovo matematički i uočiti njihova apsurdnost. Slično se događa u *Dogvillu* gdje nas kao gledatelje izbacuje manjak realizma u scenografiji koji čini dodatno vidljivu i realnosti svrsishodnu glumu realizma: otvaranje vrata koje ne postoje, zaobilaženje zidova koji su samo naznačeni crtama na podu… Postiže se ogoljevanje medija filma kazališnim tretiranjem filmske scene. Postavljanje kazališnosti u medij filma izvodi u *Dogvillu* i *Ubojstvu svetog jelena* sloj *Unheimlicha* inherentan upravo kazalištu.

Inherentnu *Unhemlich* postavku teatra prepoznaje kazališni teoretičari Carlson Marvin kroz shvaćanje biti moći kazališta upravo u njegovoj dvostrukosti:

> „gdje svi elementi – glumci, scenografija, rasvjeta, itd. – postoje i sami po sebi i kao dio mitskog *illud tempus,* kao stvarnosti i kao ideogrami – oznake ideja. Kazališna predstava zauzima tajanstveni i čudan (orig. *uncanny, - Unheimlich*) položaj na pola

[53] Ibid.

puta između umjetnosti odsutnosti kao što je roman ili film, i iskustva prisutnosti koje imamo u svakodnevnom životu.“[54]

Dualnosti teatra se dotaknuo i Alter u svojoj knjizi *Sociosemiotic Theory of Theatre* u kojoj u uvodu napominje da napetost između referentnih i izvedbenih funkcija u kazališnoj recepciji počiva na bazičnoj dualnosti teatra koja istovremeno „prezentira predloške predstava na pozornici kao i priču u imaginarnom prostoru“[55] Alter takav dvostruki prikaz teatralne semioze u kojoj je kazalište uvijek u procesu otkrivanja no nikada se do prikazivanja ne dolazi direktno, uspoređuje sa sjenama u Platonovoj špilji. Istovremeno upućivanje kazališnog medija na „priču koja se odvija u mentalnom prostoru izvan pozornice“[56], a s druge strane, njegovo prikazivanje stvarne izvedbi na pozornici, neovisno je od izmjenjujućih društvenih funkcija i postavki i tiče se prirode medija. *V-efekt* vrši zanimljivu operaciju nad kazališnim medijem. Na *V-efekt* se može gledati upravo kao na prozivanje te kazališne dihotomije. Ta dihotomija počiva u postavci kazališnog medija – predstavljanja nečeg što jest, iako to nije. *V-efekt* podcrtava *Unheimlich* prirodu kazališta, nešto što istovremeno postoji i ne postoji, i vrši proces *ostranenia* nad tim.

Principi epskog teatra su svakako problematizacija i relativizacija prikazivanog a njihovim korištenjem u mediju filma, ne tiču se samo provođenja očuđenja nad prirodom kazališnog reprezentacijskog modusa već se u pitanje dovodi relativizacija nekih konceptualnih ideja poput logocentrizma, antropocentrizma…

Noel Carroll ističe da je cjelokupni postmodernizam obilježen snažnom atrakcijom ideje konceptualnog relativizma – „radi se o uvjerenju da su naši ustaljeni načini oblikovanja percepcije svijeta u određenom smislu proizvoljni.“[57] Sustavi vjerovanja koje temeljimo i prihvaćamo daju se dekonstruirati i sagledati iz stranih perspektiva no za to je potreban perceptivni odmak. Carroll koji se ne slaže s pozicioniranjem žanra horrora u fantaziju, koja je nasuprot hororu obilježena povratkom *statusu quo*, razvija teoriju horora koja počiva na njegovoj transgresivnoj prirodi. Sumira da „djela horora prikazuju prekoračenje nad postojećim ustaljenim kategorijama kulture… Unutar fenomena horor fikcije, postojeće klasifikacijske norme su iščašene a kulturni kriteriji onoga što priznajemo su problematizirani.“[58] Horori

[54] M. Carlson, "Psychic Polyphony", u Journal of Dramatic Theory and Criticism, Fall 1986, str. 36
[55] Jean Alter, „A Sociosemiotic Theory of Theatre“ University of Pennsylvania press, Philadelphia (1990.) str. xi
[56] Ibid str 31.
[57] Noël Carroll, “The Philosophy Of Horror Or Paradoxes Of The Heart.” Routledge, New York & London 1990. (The Taylor & Francis E-Library, 2004.) 4. str. 210
[58] Ibid. str. 210

prikazuju svijet u kojem se pobija ne samo mogućnost povratka na *status quo* već problematizira i njegovo prijašnje postojanje.

ART-HOROR U FILMOVIMA *DOGVILLE* I *UBOJSTVO SVETOG JELENA*

Elemente *art-horora*, kako ih definira Noel Carroll, ovaj rad egzemplarno prepoznaje u art-filmovima *Dogville* autora Larsa von Triera i *Killing of a Sacred Deer* autora Yorgosa Lanthimosa.

Budući da Noel Carroll promišlja efekt horor žanra putem karakterističnih struktura, izlaganja i figura koje su aranžirane kako bi se pomoću njih izazvala emocija *art-horora*, odnosno iskustvo nelagode, straha i repulzije, njima ću se poslužiti u daljnjim analizama djela. Kao predmetni fenomen ovog rada uzima se interdisciplinarno preuzet koncept *Unheimlicha*, čije iskustvo, po Carrollu, čini okosnicu estetske kategorije horora. Smatram zanimljivim pojava rada *Unheimlicha* kroz postavke epskog teatra unutar djela koja u sebi sadržavaju formativnu prirodu horor žanra.

Dogville

Dogville je film danskog autora Larsa von Triera iz 2003. godine. Njegova radnja prati lik Grace, koja nakon zvukova pucnjeva u daljini, pristiže u naselje eponimnog Dogvilla. Ondje joj mještani, ne znajući njeno porijeklo niti identitet, dopuštaju da ostane s njima nakon što se dogovore kako će ona posvetiti dio svog vremena pomaganju mještanima i zajednici. Kada u Dogvillu policija izvijesti plakat s tjeralicom za Grace, mještani se, iako za nju imaju alibi, protiv Grace okrenu i pristanu je nastaviti sakrivati samo ako ona poveća količinu rada koju već obavlja za njih. Mještani je sve više kritiziraju i zlostavljaju a ubrzo i siluju. Nakon što pokuša pobjeći, mještani je odluče zavezati u lance i nastave još više zlostavljati, rutinski silovati i ismijavati lišivši je svakog dostojanstva. Grace uzastopno pokornički ističe svoju aroganciju, te zbog toga svetački pristaje na svaku kaznu i stoički trpi svaku patnju, niti na trenutak se ne pokazuje aroganciju s njene strane. Naposljetku, mještani odluče Grace predati gangsterima koji je traže, uz pretpostavku da će je oni smaknuti. Kada gangsteri stignu u *Dogville* ispostavi se da je Grace kćer njihovog šefa od kojeg je pobjegla, a od kojeg mještani i inače strahuju. Gracein susret s vlastitim ocem dovodi do toga da ona, nakon dotadašnjeg ustrajnog stoičkog i

dobrostivog podnošenja kažnjavanja od strane mještana Dogvilla, odluči da se ubiju svi mještani. Grace na kraju bijeg od svog oca i njihove arogantne moći, neizbježno dovede do toga da ona na istu tu moć (od koje se cijelo vrijeme radikalno odmicala) u konačnici pristane i upotrijebi je.

Film *Dogvil*le je režiran na vrlo ne-klasičan način. Režiser Lars von Trier je u intervjuu za Guardian[59] izjavio da je za Dogville kao polaznu inspiraciju imao pjesmu *Seeräuber-Jenny* iz Brechtove *Opere za tri groša*.[60] No, tu inspiracija Brechtom ne staje. Ključni koncept Brechtovog epskog teatra je V-efekt koji zapravo „počiva na postupku ogolijevanju događaja od onoga što je u njima očigledno i poznato te stvaranju u njima mogućnosti za osjećaj zapanjenosti i znatiželje"[61] Iako je *Dogville* filmsko djelo, prati postulate epskog teatra, naravno, prenesene u filmski medij.

Film počinje s tekstom na ekranu koji govori da gledamo: „*film „Dogville" prepričan kroz devet poglavlja i prolog*" potom slijedi „*Prolog (koji nas upoznaje s radom i njegovim stanovnicima)"* [62]prije prvog kadra tlocrta mjesta Dogville iz ptičje perspektive. Svakom od devet segmenata filma prethodi takav *intertekst* u kojem je sažeto opisana glavna radnja. Takvo namjerno davanje informacija unutar njihove najave radi po logici smanjenja napetosti. Brechtov je stav bio da napetost pripada kazalištu realizma te je razvio tehnike *spass-a* i *gestus-a* kako bi je izbjegao odnosno prekidao. Epski teatar smatra da napetost prethodi emociji koja potom pacificira gledatelja, uništavajući priliku za njegov inteligentan odgovor na akciju koju gleda. Slično filmskim *intertekstima*, korištenje plakata na kojima se nalaze objašnjenja je bila česta praksa epskog teatra. Filmski prostor Dogvilla se sastoji od velike ravne scene koja podsjeća na kazališnu, na čijem se podu, bijelim linijama nalazi pojednostavljeni tehnički tlocrt naselja u realnoj veličini. U Dogvillu se, uz to što se prije svakog segmenta, ispiše njegov sažetak, na sceni nalaze natpisi koji primjerice označavaju čija je čija kuća (usred jednog od tlocrtnih pravokutnika piše „BENOVA GARAŽA", na podu ulice piše da je ulica strma iako se nalazi u ravnini s ostatkom seta, ispred jedne od kuća je nacrtan pravokutnik i u njemu je nacrtan obris psa koji leži pored kojeg je napisano „PAS"…) Korištenje upravo krede (ili nečeg što

---

59 Lars von Trier u intervju sa Stig Bjorkman „It was like a nursery - but 20 times worse" https://www.theguardian.com/film/2004/jan/12/1

60 U *Operi za tri groša,* Jenny je pjesma o poniznoj sobarici koju mještani preziru i nad kojima ona provede svoju osvetu kada u grad dođu gusari i na njen zahtjev smaknu sve Jennyne nadrđene i mušterije.

61 Brooker, Peter. "Key Words in Brecht's Theory and Practice of Theatre" u The Cambridge Companion to Brecht, ed. Peter Thomson and Glendyr Sacks. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. Str. 191

62 Iz filma Dogville (2003) R. Lars von Trier

podsjeća na kredu) također aludira na Brechtovo djelo *Kavkaski krug kredom*[63] No, filmska scena Dogvilla se ne sastoji samo od pojednostavljenog tlocrta: napušteni rudnik je scenografski portretiran pomoću sve manjih drvenih okvira odnosno greda, u „crkvi“ postoje samo klupe, u jednoj „kući“, samo peć s dimnjakom iz kojeg se puši, zvonik visi u zraku nad svojim tlocrtnim mjestom.… U proljeće se po prostoru vidi strujanje peludi, zimi je sve, osim kuća zaštićenih nevidljivim zidovima i očišćenog puteljka - pod snijegom. Mještani nisu svjesni tog reprezentacijskog tipa. Dok djeca na ulici preskaču uže, nikada neće preskočiti preko nacrtanog zida neke od kuća iako je njihova „školica“ za igranje iscrtana istom kredom kao i njihove kuće. Kada likovi hodaju po „STRMOJ“ ulici oni usporavaju, moraju uložiti više snage u svoje korake s obzirom na nepostojeću strminu. Kada „otvaraju“ vrata kako bi izašli iz tlocrtnog obrisa svoji nacrtanih kuća, oni uzimaju nevidljivu kvaku, stišću ju i povlače od sebe. Pritom ih prati u montaži nadodan zvuk otvaranja vrata. Svi predmeti kojima se likovi koriste, iako oni ne postoje u njihovim rukama, su ozvučeni. Čuje se bacanje kosti psu i njegova reakcija iako nema niti kosti niti psa… Začudnost i nelagoda koju izazivaju navedeni stilski scenografski postupci korelira sa senzacijom *Unheimlicha* koja se temelji na vezi između živog i neživog, poznatog i stranog, u slučaju *Dogvilla* slučaju vidljivog i ne vidljivog. Kada se nešto što ne vidimo, jer ne postoji, prokaže kao postojeće i s jasnim posljedicama, pobuđuje se instinktivna nelagoda. Budući da i dalje držimo da navedeni objekti i pojave ne postoje i ne postoji način da ih prihvatimo kao stvarne, oni postaju suspendiran faktor nesigurnosti koji narušava svijest o svijetu kakav poznajemo, kao i o svijetu koji gledamo.

Filmski prostor također je oblikovan po uzoru na princip kazališnog prostora. Za vrijeme radnje u sumrak i po mraku, horizont tog mjesta se može opisati kao kazališno crnilo neosvijetljene dubine pozornice, dok je po danu to „bijela kutija“. Dan čini toplo žuto svjetlo reflektora, dok noć slabije hladno bijelo reflektorsko svijetlo. Također, osim osnovnih koncepata filmskog prostora, zvuka, dramaturgije i glume, režijski su odabiri kadrova i njihov redoslijed vrlo začuđujući. Iz velikih tlocrtnih ptičjih perspektiva i totala sa stativa, često se bez prijelaza prebacuje na blize planove i necentrirane detalje lica snimane kamerom iz ruke. Nemotivirani *jumpcutovi* su relativno česti a dodatno ih naglašava to što se preko njih nastavlja vrlo ujednačena naracija sveznajućeg naratora u *off-u*. Efekt očuđenja navedenih postupaka je stalan, on ne jenjava i s obzirom na režijske finese koje ga ritmično dodatno naglašavaju i prizivaju, teško je priviknuti se na takav tip reprezentacije. Posebno je zanimljiv trenutak u sceni prvog

[63] U posljednjem, petom, dijelu *Kavkaskog kruga kredom*, krugovi kredom na sceni čine vizualnu adaptaciju testa kralja Solomona u kojem se radi o dilemi vlasništva nad djetetom.

silovanja lika Grace na podu jedne od kuća. Budući da nema zidova na sceni, bilo ga je moguće snimati iz različitih kuteva i daljina filmskog seta. Tako je kroz „kuće“ drugih ljudi i preko njihovih pogleda u druge objekte jasno vidljivo Graceino silovanje na podu kuće u daljini. Za vrijeme silovanja, Graceina glava prijeđe na podu iscrtan tlocrt zida na koji ne bi smjela moći položiti glavu i ostane na njemu ležati. Takvim postupkom koji krši filmsko-kazališni koncept prostora, scena silovanja djeluje još stvarnije i surovije zato što uz uobičajene moralne konvencije, proziva i stilske konvencije koje krši. Većina stilskih postupaka *Dogvilla* izaziva nelagodu pri gledanju, no nizanje kadrova u kojima vidimo silovanje i druge likove koji ga ne vide s obzirom na prethodno uspostavljenu konvenciju filmsko/kazališnog prostora koja se potom vrlo lako i bez posljedica krši – intenzivira očuđenje upravo rastezanjem postupka koji ga originalno izaziva. Tako se u drugoj polovici filma ponovno narušava naše racionalno postavljanje i rješavanje „problema“ odnosno prihvaćanje značajnih čimbenika razlike stilskog postupka. Ponovno se gubi uporište dotada prisilno upoznatog konteksta i izaziva novo začuđenje prema kojem se ne znamo postaviti.

Jedina scena u kojoj u relativno prolongiranom vremenu tip snimanja, vizuala scene i montaže kadrova nije očuđujuć, je scena u autu kada Gracein otac dođe po nju. Unutar zatvorenog i blindiranog automobila, Grace i njen otac jedini nisu na otvorenoj „sceni“ Dogvilla. Do scenografskog očuđenja ne dolazi. Kroz dijalog govore o ljudskoj prirodu i dok ona razmišlja da im oprosti, postaje jasno da on stanovnike Dogvilla vidi kao pse. Grace: „Psi se ponašaju s obzirom na svoju prirodu i mi to moramo razumjeti i oprostiti“ Na to njen otac odgovara: "Psi se mogu naučiti puno stvari ali ne ako im oprostimo svaki put kad se krenu ponašati u skladu sa svojom prirodom.“[64] Kada ponovno izađu iz auta, „Dogvilla“ više nema. Na čistom podu, nalaze se samo mrtva tijela mještana i čuje se lajanje nacrtnog psa. Film završava tako da ga Grace odluči poštedjeti i on u tom trenutku pred kamerom postaje pravi pas.

Film *Dogville* kroz svoje postupke izaziva čimbenike koje medij filma koristi kako bi stvorio imerzivnu mogućnost gledanja. Realnost prostora, neprimjetnost montaže, „prirodnu“ glumu… U *Dogvillu* su oni na vrlo jednostavan ali efektan način izmaknuti i ogoljeni. Film se po mnogočemu oslanja na stvaranje iskustva gledanja kazališne predstave. Perceptivna nelagoda i jezivost koju izvanredno primjećujemo pri gledanju filma *Dogville*, nešto je što je inherentno gledanju svake kazališne predstave. Lars von Trier je to na filmu postigao upravo koristeći

[64] Iz filma Dogville (2003.) R. Lars von Trier

postupke koji odgovaraju epskom teatru. Budući da to radi u mediju filma, efekt očuđenja je dvostruk. Pomoću kazališta očuđuje film.

Iako je *Dogville* film za koji se može reći da izaziva određenu jezu u gledatelju, nelagoda koju proizvodi ne proizlazi samo iz uvođenja postupaka koji naglašavaju perceptivnu dualnost kazališnog medija. Određeni stupanj jeze se postiže i na narativnoj razini u kojoj se prikazuje ljudski sadizam *obučen* u pristojnost i običnost sirotih mještana. Za njih je, u neimaštini koja ih okružuje, sadizam retorički izveden kao gotovo jedina logična praksa – dobro bi im došao rob, a kad ga steknu nema razloga ne iskoristiti ga do krajnjih granica. Stilske figure koje u *Dogvillu* izazivaju afekt *Unheimlicha*, dobar su primjer kako u hororu ne mora biti riječ samo o gnjusnim ili organski labilnim pojavama kako bi se stvorio osjećaj jeze i nelagode. Noel Carroll određuje najčešću strukturu radnje horor fikcije kao "kompleksno otkriće"[65]. Navedena struktura radnje se dijeli na početak, otkriće, konfirmaciju i sučeljavanje i vezani su uz pojam čudovišta koje Carroll uzima kao funkcionalni sastojak analize horora. Čudovišta mogu biti bilo što, od natprirodnog bića, ubojice, bolesti, prirodne pojave, ideje ili nas samih i u analizi služe kao strukturalni pojam za ono što se smatra izmaknutim i prijetećim. Naime, po Carrollu, se „horor narativi uvijek vrte oko dokazivanja, otkrivanja, obznanjivanja i potvrđivanja postojanja nečega što je nemoguće, u što ne vjerujemo, što prkosi našim stalnim konceptualnim shemama.“[66] U slučaju filma *Dogville*, to „čudovište“ nije entitet poput Drakule već ljudi koji zlostavljaju unatoč tome što im se vraća dobrotom.[67]

Prvi dio strukture radnje horor fikcije po Carrollu je početak u kojem se publika prvi put upoznaje s čudovištem; U prologu filma, *intertekst* gledateljima najavljuje „da će ga upoznati s gradom i njegovim stanovnicima.“ U njemu narator radi upravo to. Upoznaje nas s osiromašenim rudarskim gradićem zatvorenim u planinama te nas upoznaje s njegovih dvanaest od petnaest stanovnika. Oni su predstavljeni kao dobri ljudi s malim manama. Ljudi koji su predstavljeni, prostor unutar kojih ih vidimo i način na koji su predstavljeni, iako nema logične prijetnje ili opasnosti – djeluje vrlo pomaknuto i jezivo.

Drugi dio strukture horora po Carrollu je *otkriće* odnosno dio u kojem je lik (ili likovi) prvi put upoznat s čudovištem. U *Dogville* pristiže Grace, koju jedan od stanovnika sakrije i ponudi prenoćište. Tom sljedećeg dana nagovori ostatak mještana da prihvate strankinju Grace na dva

---

[65]Noël Carroll, “The Philosophy Of Horror Or Paradoxes Of The Heart.” Routledge, New York & London 1990. (The Taylor & Francis E-Library, 2004.) 4. str. 99

[66] Ibid. str 181.

[67] Postoje kritičke analize lika Grace iz *Dogvilla* koje je uspoređuju s likom Isusa Krista, upravo zbog toga što do pred kraj filma oprašta svako zlostavljanje i na njega uzvraća s razumijevanjem i dobrotom.

tjedna kako bi se svi zajedno upoznali. Grace se sada nalazi u gradiću iz kojeg vozi samo jedna cesta kojom je došla u bijegu i iz koji je okružen nepremostivim planinama. Predstavljena je gradiću koji je morao organizirati sastanak kako bi joj odlučili pružiti gostoljubivost. Iako ništa od navedenog unutar narativa nije prikazano kao prijeteće, potencijal za opasnost kojoj će Grace biti izložena već je sada najavljen.

Treći dio strukture horora je *potvrda* u kojoj se čudovište prokaže prijetećim i u tom djelu se likovi o toj prijetnji obavještavaju. Carroll ističe da je upravo funkcija potvrde ono što narativ horor fikcije čini radnjom „kompleksnog otkrića". To je dio u kojem oni koji su otkrili prijeteće postojanje nečeg u što ne vjeruju, čudovište, sada uvjeravaju druge o postojanju prijetnje i proporcijama opasnosti. Iz tih razloga, treći dio može biti vrlo elaboriran.[68] Treći dio se u *Dogvillu* proteže od drugog do osmog filmskog poglavlja kroz koja se potvrđivanje prijetnje vrlo polako ali eksponencijalno provlači. Grace, unatoč tome što je prema svima dobra, mještani ne uzvraćaju s prijateljstvom i povjerenjem već je odluče prihvatiti tek kad ona za njih počne fizički raditi. Nadalje, iako znaju da nije ništa počinila, zajednica polemizira da li da Grace prijave. Odluče je kazniti i nalože joj da obavlja još veći fizički rad za svakog od stanovnika. U šestom poglavlju, Grace ima poteškoća u odrađivanju svog fizičkog rada i stanovnici se na njoj počnu iskaljivati. Grace isprva pokuša razgovarati s tome o drugima no Grace je ranjiva i stanovnici je sve više i više ponižavaju, naposljetku i siluju. Grace pokuša pobjeći iz *Dogvilla* no osoba u koju se uzda i za koju misli da će je moći spasiti od ostalih je također siluje i vrati u *Dogville*. Ondje je zavežu lancima i nastave se iživljavati. Na posljetku odluče pozvati gangstere da ju ubiju. Grace kroz treći dio shvaća da će je stanovnici *Dogvilla* nastaviti kažnjavati bez obzira na to što to ne zaslužuje. To je njeno prepoznavanje njih kao čudovišta. Isprva misli da su samo neki od stanovnika takvi i pokuša to reći ostalima no ispostavlja se da su svi isti i predstavljaju Graceino čudovište odnosno ljude koji zlostavljaju nedužne - nešto u što nije htjela povjerovati. Nije vjerovala svom ocu da takvi ljudi postoje i zato je od njega pobjegla.

Posljednji dio strukture horor radnje je *konfrontacija.* U njemu dolazi do sučeljavanja između lika i čudovišta. Grace prestaje biti pasivni i trpni subjekt i provede svoju reakciju odnosno odluku da o se stanovnici Dogvilla pobiju.

Iako narativna struktura filma zadovoljava princip horor žanra, jeza koju *Dogville* izaziva u gledatelju proizlazi iz specifičnog tipa anksioznosti u kojem nemamo mogućnost pristupiti

[68] Ibid. str 101.

osnovnim objektima tog svijeta kroz percepciju i tako se potencira nepovjerenje prema sustavu koji je pod stalnom destabilizacijom. Ta stalna suspenzija u doživljaju stvarnosti, razlog je *Unheimlich* afektu te se ona ne tiče nužno samo dvojnosti unutar subjekta ili objekta već je rezultat loma u sistemu kakvog poznajemo. Dominantna sila filma je upravo jeza uprizorenja konceptualnog relativizma. Ona se prikazuje kroz stilske postupke: scenografski je naznačena jedva rascjepkana dvodimenzionalnost prostora putem kredom iscrtanog tlocrta mjesta, naša percepcija vlasništva je provedena pomoću ispisivanja slova na tlocrtu kuća, a uloga i važnost predmeta, objekata i specifičnosti okoliša je viđena samo kroz reakcije rada koje one iziskuju (penjanje po, slovima naznačenoj "strmoj" ulici, otvaranje i zatvaranje nevidljivih vrata, loženje nevidljive peći… Stanovnici *Dogvilla* su osiromašeni i to je moguće metaforički provedeno do mjere gdje nisu okruženi čak niti golim zidovima. No, ono što je gledateljevo iskustvo je ipak stalno podsjećanje na ideju srodnu konceptualnom relativizmu. Naši ustaljeni načini oblikovanja percepcije svijeta su u određenom smislu proizvoljni a *Dogville* to prikazuje u konkretnoj fizičkoj maniri unutar koje nema razlike između živog psa i psa koji postoji samo kao slova „P-A-S". Učinak toga kroz film određuje mogućnosti i sfere našeg kognitivnog kretanja i orijentacije. Zaustavlja u koraku i čini rastroj u onom što doživljavamo, a takva destabilizacija gubitka pristupa kroz percepciju priziva i osjećaj gubitka kontrole.

Ubojstvo svetog jelena

Ubojstvo svetog jelena, iz 2017. godine, režirao je grčki filmski režiser Yorgos Lanthimos koji s Efthymisom Filippoumom potpisuje scenarij filma koji je slobodna adaptacija Euripidove tragedije *Ifigenija u Aulidi*. Radnja filma *Ubojstvo svetog jelena* odvija se oko kardiokirurga Stevena kojem Martinov otac umre na operacijskom stolu. Nekoliko godina kasnije, Martin, s kojim je Steven održavao kontakt, nakon što Steven odbije ljubavnu vezu s njegovom majkom, proklinje njegovu obitelj i zahtijeva od njega da žrtvuje nekog od svojih voljenih (ženu, sina ili kćer) ili će svi troje umrijeti. Steven mu isprva ne vjeruje no budući da njegova djeca, kao što je Martin najavio, gube mogućnost hodanja i jedenja, te im se bliži smrt, naposljetku odluči i uspije s povezom na očima nasumično ubiti nekog od njih - svog sina. Radnja filma se događa u suvremenom američkom gradiću. Martin, u usporedbi sa Stevenom, pripada nižoj klasi. Dok su Steven i njegova supruga cijenjeni doktori koji žive u velikoj kući, modernoj luksuznoj idili, Martin živi u relativno siromašnom predgrađu sa svojom majkom, udovicom. No Martinu nije do bogatstva i materijalnih dobara što postane jasno nakon što mu Steven iz grižnje savjesti pokloni skupocjeni sat koji Martin prihvati no stavi na njega stari jeftini kožni remen jer mu se

metalni ne sviđa. Martin od Stevena zatraži da ima aferu s njegovom majkom i zapravo mu omogući imati obitelj. Tek kada Steven to odbije, Martin, unatoč tome što mu se sviđa Stevenova kćer, proklinje Stevena. Martin smatra da je Stevenova žrtva za smrt njegova oca mogla biti to da usreći njegovu majku i nadao se da će on na to pristati, no kada se Martinova nada razbije, on zahtjeva „oko za oko". U eseju *The Killing of a Sacred Deer: A Modern Greek Tragedy,* autor ističe da je Stevenova neosjetljivost paralelna Agamemnonovom hubrisu častohleplja u originalnoj grčkoj tragediji.

> Ono što Lanthimos stvara je temelj za modernu grčku tragediju koja se odražava na naš nemoralni svijet; svijet u kojem postajemo neosjetljivi, poput Stevena i njegove obitelji, na tragedije oko nas, nastavljajući na normalan život unatoč užasima koje doživljavamo.[69]

Ipak, smatram da se ne radi o osjetljivosti već o ograničavajućoj racionalnosti koja se može prepoznati kao preciziran element *hubrisa* u *Ubojstvu svetog jelena*, budući da svi od likova pokazuju određenu, zajedničku dozu neosjetljivosti. Elementi filma se okreću principima autističkog ponašanja koji se odnose a na djelomičnu reprezentaciju svih likova u filmu, odnosno, ono počiva na stilu glume koji je značajan i možda najintenzivniji postupak filma. Dok Lars von Trier u *Dogvillu* nelagodu i određenu dozu *Unheimlicha* postiže pomoću postupaka *V-efekta* u području bavljenja s kazališnim principima filmskog prostora, Lanthimos to postiže kroz tip glume. Gluma u *Ubojstvu svetog jelena* je vrlo specifična, gotovo brechtijanski distancirana. Stil glume se može opisati kao zadani minimum glume koji bi se očekivao u kazalištu na prvoj čitaćoj probi. Radi se o glumi bez podteksta u kojoj se sve izgovara u istom tonalitetu i ravni, bez dinamike, mimike i gestike, gotovo robotski, s naglašenim pravljenjem pauza kako nikada, čak i kada je logično i prirodno, ne bi došlo do preklapanja dijaloga. Kako se sumira u eseju *The Killing of a Sacred Deer: A Modern Greek Tragedy*, takva abnormalna hiperstilizacija izaziva: „osjećaj odvojenosti od stvarnosti koji pobuđuje sablasnost i uznemirava." [70] Mehanizam glumaca, ponajviše u njihovim distanciranim reakcijama i neprirodnim obrascima govora zaslužan je za nedostatak empatije koja se emitira iz glumačkih performansa. U eseju se zaključuje da „gledatelj ne može vidjeti likove kao razumna ljudska bića zbog njihovog nepristranog i izvanzemaljskog ponašanja… Lanthimos

---

[69] Shelby Cooke, "*The Killing of a Sacred Deer: A Modern Greek Tragedy*."
http://www.uppergroundproduction.com/home/the-killing-of-a-scared-deer-a-modern-greek-tragedy
[70] Ibid.

stvara emocionalnu separaciju između gledatelja i likova i time dopušta publici da spozna nehumanost kao tragičnost likova“ [71]

U rijetkim trenucima, takav stil glume ne iskače - primjerice u trenucima sarkazma. Tada, hladne bezizražajne replike isticanja očitog nisu zakinute za izraz lica i govornu afektivnost koja bi ih trebala stabilizirati. Ipak, većina ostalih situacija spada pod prostor Morijeve „*uncanney valley*“ velike ali ipak nedovoljne razine sličnosti između efekta glumačke gotovo robotske glume i neiskomuniciranog podteksta koju njihove replike sadržavaju. Kao i u *dolini jezivosti,* takva, nazovimo robotična ljudskost, izaziva snažnu negativnu emocionalnu reakciju u gledatelju - osjećaj jeze, nelagode i repulzije.

Kada kćer suho, gotovo u grču kaže: „*Smijala sam se tako jako! Rebra su me boljela.“* Dolazi do vrlo *Unheimeich* momenta jer iako iz konteksta shvaćamo da ona tom rečenicom svom ocu daje do znanja da se prvi put u životu zaljubila, njen izraz lica je nemoguće definirati a ostatak tijela odaje vrlo indiferentnu poziciju. Ipak, kao i u svakom drugom momentu, gledatelju je vidljivo i potpuno razumljivo otkuda te riječi dolaze, kojim intenzitetom bi trebale biti portretirane i što one znače tom liku. No, nema lica da stabilizira jezik. Posebnost tog stila glume je upravo u tome što unatoč svemu navedenom, glumci ipak u svakom trenutku sadrže i jedva primjetno daju do znanja da se ispod hladne, racionalne, bezizražajne vanjštine nalazi intenzivno vrelo emocija i reakcija. Iz tog razloga je film obilježen stalnim *unheimlich* podražajem koji dolazi iz promatranja ljudskih figura koje kao da su na nemoguć način zarobljene između žive emocionalnosti uma i radikalne zarobljenosti vlastitih lica. Doživljavamo ga kao prijetnju, nepoznati faktor koji narušava svijet kakav inače prepoznajemo i on izaziva instinktivnu nelagodu. Takav veo apatije izgleda kao uprizorena opresija racionalnosti i ukidanje prividne redundantnosti ljudskog iskustva. Vidimo ne-autistične likove u čijoj pojavi prepoznajemo autistični tip komunikacije.

Ne radi se samo o minimalnim pokretima lica i jednoličnom govoru – kada njih nema i iako se ništa drugo u njemu ne mijenja, prilično realan svijet koji je portretiran postaje vrlo prazan, gotovo robotski sinkroniziran. Običan svakodnevni život djeluje intenzivno nelagodno, a neke inače minimalno nelagodne situacije djeluju zastrašujuće. Osjeća se snažan ali nepoznat unutarnji razlog iz kojeg likovi pristaju na nelagodne situacije – zaključak je uvijek tipičan, i prepoznatljiv: jer reakcija ne bi bila prilična i nema se razloga zašto ne pristati. No, kada se one

[71] Ibid.

odigraju s tako odmaknutim stilom glume, gledateljima se gomilaju dimenzije kroz koje mogu jasno vidjeti različite perspektive zašto je ovo što gledaju uznemiravajuće. Pa tako sitna scena, inače bi se mogla gledati i kao jednom od simpatičnijih u filmu, sadrži kratku interakciju u kojoj mladi tinejdžer Martin zamoli kardiokirurga Stevena da mu nakon što mu je objasnio rezultate nekih pretraga, pokaže svoje dlake ispod pazuha kako bi ih usporedio sa svojima koje još rastu. Steven pristane. Iako se inače radi o laganoj i razumljivoj transgresiji, čija se srž ponavlja u čak emocionalno nestabilnijim prilikama, vidjeti ju kroz glumačku suzdržanu poslušnost i s minimalnim sluhom za njihova potisnuta stvarna emocionalna stanja – ta scena postaje vrlo nelagodna i gotovo neizdrživa za gledati. Reakcije glumaca su u tjelesnom smislu vrlo potisnute, čak su i njihove žurbe i plakanja osjetno suzdržani. Odluke o životu i smrti se donose jednakim tonom kao i primjerice preciziranje titule nekog doktora iz druge bolnice. Putem toga i sam jezik postaje naglašeno faktualan i uznemirujuć.

> *Lanthimos proizvodi intenzivnu i visceralnu atmosferu u „Ubijanju svetog jelena" kroz korištenje hiperstilizirane glume, glazbe i rada s kamerom. Pomoću njih stvara jezivo i zlosutno ozračje filmskog svijeta te izaziva i tjelesnu reakciju u publici na užase prikazane na filmu.*[72]

Način na koji Lanthimos koristi glazbu je da koristi biranu klasičnu ambijentalnu glazbu koja nerijetko podsjeća na udaljene vriskove, grebanja i slične nelagodne zvučne efekte. Ono što stvara dodatnu nelagodu je sparivanje vrlo emocionalne glazbe s kadrovima lica glumaca koji ne prikazuju nikakve emocije. Njihovi prazni pogledi naglašavaju dihotomiju između emocionalne partiture i slike lica bez emocija što stvara osjećaj nemira i tjeskobe u gledatelju. Sličnu supoziciju dva suprotna stimulansa Lanthimos stvara i putem režijskih odabira kadrova. On učestalo koristi intenzivne krupne planove koji su konvencionalno korišteni za prikazivanje emocije i njima prikazuje manjak emocionalnih reakcija na licima likova. Također, autor očuđuje i manipulira emocijama i stanjima publike putem učestale upotrebe dugih *zoomova*. Oni, osim što utemeljuju voajersku prirodu kadrova, podsjećaju i da likovi kojima se približavamo neće postati više ljudski kada im priđemo bliže.

Svi ostali elementi, osim stila glume i određenih režijskih postupaka su prilično realistični. Osim misterioznog zapleta, prikazan je vrlo poznat, suvremen, precizan i dramaturški uredan svijet. Ipak, kao i u *Dogvillu*, kako se gledatelj ne bi naviknuo na snažan očuđujući (glumački)

---

[72] Ibid.

postupak, film uslojava osjećaj za nepovjerenje i nelagodu prema onome što gledatelj gleda. Primjerice, za kćer se kroz film u više navrata spominje kako ima prekrasan pjevački glas. Radi na njemu s ocem i glasovnim trenerom, samostalno vježba vježbe disanja kako bi bila još bolja u zboru čiji je važan član. Ipak, kada dođemo do scene u kojoj ona ispred velikog drva pjeva pop pjesmu Martinu u kojeg je zaljubljena, čujemo da ne pjeva dobro. Njen glas je preslab za izbor pjesme, pjeva ju van ključa, i zbog nepravilnog disanja se zadiše prije nego uopće stigne do refrena. Takvi nelagodni momenti su unutar filma česti i mogu se čitati i kao ironijski komentari. Ova scena se može shvatiti kao komentar na privilegiranost više klase kojoj kako bi postigli uspjeh i divljenje nisu potrebne sposobnosti niti talent. Također, film takvim postupcima dovodi do nepovjerenja prema sustavu koji gledamo i takvo, gotovo meta dezorijentirajuće iskustvo dovodi do dodatne relativizacije naše percepcije.

Scena u kojoj sin izgubi osjet u nogama i sruši se nakon što siđe s pokretnih stepenica ima vrlo očuđujuće djelovanje s obzirom na reakciju majke. Snimana je iz ptičje perspektive u totalu i iako smo prilično daleko od lika majke koja se nađe u izvanrednoj situaciji u kojoj njeno dijete u bolnici ne osjeća svoje noge, mi jasno čujemo da ona granično previše mirno i suzdržano zove pomoć. Dok je govor njenog tijela djeluje realno, u sebi ima naznake panike i akcije, njen glas to u potpunosti ne odražava. Ta scena se može gledati kao nagovještaj njenog karaktera. Iako očekujemo da ona snažnije reagira za svoje dijete u nevolji, pristajemo da je to možda još jedna nadogradnja na začudnu glumu likova. No, kasnije, kada ona svom mužu vrlo proračunato preporuči da ubije jedno od njihove djece a ne nju jer njih dvoje uvijek lako mogu imati još jedno dijete, određene scene, poput scene kod pokretnih stepenica se dovode u pitanje i postaju još nejasnije. Jesu li njene reakcije ipak bile realne a ne potisnute? Gledatelju za takve postupke ne može biti jasno prave li oni samo trenutne začudnosti u velikoj količini nelagode koju film proizvodi ili upravo neke od njih koje djeluju vrlo nerealno pokazuju realna stanja i zapravo prokazuju likove koje predstavljaju. Naše gledalačko nepce kao da je prekapacitirano i inače poznate naznake i prokaze ne možemo prepoznati.

Takva paraliza interpretativne mogućnosti dodatno suspendira naš doživljaj stvarnosti i upućuje nas kao gledatelje na proizvoljnost naših ustaljenih načina oblikovanja vlastite percepcije. Takva konceptualna relativizacija unutar filma, koja proziva i na neki način dokazuje arbitrarnost jezika i nemogućnost njegove stabilizacije, veže se uz temu filma, posljedice i relativnosti racionalnosti, koja se pogotovo može iščitati u glavnom liku, Stevenu.

Razlog njegovim nesnalaženjima i načinima na koji sam sebi nanosi štetu je njegova očuđujuća racionalnost. Njegovi zaključci su previše racionalni, a reakcije gotovo autistične. Razjašnjenje

Stevenovog karaktera možemo uočiti kad Steven prepriča svom bolesnim sinu kako je dok je bio tinejdžer bio prilično zabrinut da proizvodi premalu količinu sperme pri masturbaciji te je odlučio jedne noći otići do svog usnulog oca kako bi mu u snu masturbirao i potom mogao usporediti svoju količinu sperme s njegovom. Taj začudan moment iz Stevenovog djetinjstva se može gledati i kao okidač za Stevenov seksualni fetiš somnofilije koji prakticira sa svojom ženom. Steven svemu pristupa intenzivno racionalno ali i ograničeno uz česta ponavljanja istih akcija kao potrage za potvrdom najlogičnijeg rješenja. On, iako mu postaje jasna Martinova namjera da ga spoji sa svojom majkom i dalje nastavlja održavati kontakt s njim i dovoditi se u iste situacije dok je u kritičnom trenutku ne iznevjeri i izazove Martinovo prokletstvo. Nadalje, kada Stevenov sin izgubi mogućnost hodanja, on nekoliko puta traži da mu se ponovno napravi MRI pretraga iako se svaka od njih vraća negativnom. Radi to iako mu je Martin dakazao da se događa nešto nadnaravno. Tako Steven gubi vrijeme te mu ubrzo i kćer krene razvijati iste simptome Martinovog prokletstva. Kada pokuša odlučiti koje da od svoje djece ubije on ode u njihovu školu pričati s ravnateljem da vidi ide li kojem djetetu lošije u školi – to bi mu pomoglo u odluci. Naposljetku, čak je i Stevenova finalna odluka da preko očiju navuče kapu i vrti se oko sobe s puškom dok ne pogodi nekog od svoje obitelji izvedena vrlo logički ali istovremeno i prilično ograničeno. Ona gotovo da izaziva smijeh .. No, Steven svoj *hubris* ograničavajuće racionalnosti ne osvještava jer živi u svijetu koji ga ne može primijetiti. Cijela tragična radnja adaptacije ne rezultira njegovom spoznajom ili promjenom već zaokruživanjem njegove ograničene egzistencije kao i egzistencije njegove obitelji čija je komunikacija sa svijetom i sobom autistična. Nakon što izgube jednog člana obitelji, oni zajedno nastavljaju odlaziti u isti lokal u koji izlazi i Martin, dječak koji ih je prokleo – jer rad i perspektiva njihovih emocija ne može nadjačati jednostavnu logiku pasivnog i ograničenog zaključivanja. Jedina promjena u liku Stevena je to što on počinje držati distancu od Martina. Nešto što nikad prije nije činio i što je bio jedan od razloga zašto je njihov odnos uopće eskalirao. Ipak, ta promjena samo zaokružuje i dodatno povlači očuđujuću prirodu svijeta *Ubojstva svetog jelena* u nelagodnu autističnost u kojoj procesuiranje i komunikacija emocija i doživljaja nisu mogućnost. Martin je počinio određeni stupanj emotivne transgresije spram svakog od članova obitelji. Stevena je prozvao za ubojstvo svog oca, izazivao je ljubomoru njegove žene i stvorio uvjete za zaljubljivanje kćeri u njega te inzistirao na događajima u kojima je sin izgubio život. Na kraju filma, Steven i njegova obitelj dolazi do još većeg stupnja robotizacije i autizam koji se izvodi kao reakcija na Martinovu ogromnu emotivnu transgresiju spram njih – nemaju reakciju.

Iako lik Martina donosi stalnu prijeteću strepnju, on nije glavni proizvođač horor prirode filma. Njegova funkcija je ona zlonamjernog autsajdera koji iz osvete uništava Stevenovu obitelj zbog njegovog prijestupa i zauzima klasičnu poziciju antagonističke prijetnje u obliku horor čudovišta. On je dječak čija osveta posjeduje magične razmjere akcije nad hiper-racionalnim svijetom kardiokirurga Stevena. Carrollova četverodijelna struktura horor narativa tiče se, *početka* u kojem upoznajemo Martina, *otkrivanja* u kojem se njegov i Stevenov odnos komplicira, *konfirmacije* u kojoj Steven upozorava svoju ženu na Martinovo prokletstvo i sučeljavanja u kojem Steven otima i fizički pokušava natjerati Martina da prestane misteriozno sakatiti njegovu obitelj. Slijedi finale u kojem Steven sam donosi tragičnu odluku ubojstva nekog od svojih voljenih i time završava svoj sukob s Martinom. Film je građen kao začudni psihološki horor unutar kojeg se stres i psihološki pritisak vezan uz neobjašnjivi mračni napad na Stevenovu obitelj eksponencijalno gradi i naposljetku razrješava u začudnom antiklimaktičnom ubojstvu Stevenova sina. No iskustvo *art-horora* u gledanju *Ubojstva svetog jelena* ne proizlazi samo iz teme kao niti strukture radnje.

Ono što uzrokuje jezu pri gledanju je stalni, očuđujući rada stila glume koji pobuđuje instinktivnu nelagodu jer djeluje na vezi između razumljivog i cenzuriranog ponašanja. Pritom se kao i u *Dogvillu* ne radi o nepropitivom postupku na koji se gledatelj može brzo naviknuti već se on dodatno potencira, očuđuje i širi te djeluje kao stalna prijetnja i nepoznati faktor koji urušava našu orijentaciju i mogućnost zaključivanja o svijetu kojeg gledamo. Radi se o toliko začudnom ponašanju likova unutar poznatog konteksta da se prema njima ne znamo postaviti budući da ne možemo pronaći jasno i racionalno uporište iz kojeg bi mogli sagledati njihov ”problem”. Objelodanjena emocionalna represija likova ne gubi na kvaliteti stranosti. Ona očuđuje i temeljito poljuljava naš doživljaj stvarnosti budući da se ne portretira samo dvojnost stranog principa u poznatom nam svijetu već on izaziva lom u sistemu kakvog poznajemo i prepoznajemo, upravo zato što naziremo njegovu robotiziranu apatiju.

ZAKLJUČAK

U ovom sam radu prepoznala i argumentirala da je *Unheimlich* iskustvo u odabranim režijama Larsa von Triera i Jorgosa Lanthimosa ostvareno preuzimanjem kazališnih postavki epskog teatra u medij filma. Radi se o ranije razrađenoj srodnosti između umjetničke tehnike *ostranenia* V. Školovskog i Brechtovog izvedbenog koncepta *Verfremdungseffekt* koje naglašavaju i ostvaruje uvid u svojevrsno suštinsku *unheimlich* prirodu medija kazališta. *Art-horor* u narativnim kao i ne-narativnim medijima kao tematsku preokupaciju sadrži problematizaciju znanja - u odabranim primjerima radi se o dovođenju u upit naših moralnih sustava kao i konceptualnu relativizaciju. Što se tiče moralnih sustava, u *Dogvillu* dolazi do potpune izmjene vrlo radikalnih stavova: iz vjere u sustav u kojem je dobrohotnost i mogućnost imanja ljudskog dostojanstva bez mehanizama obrane i napada moguća – do prelaska u tiransku logiku. U *Ubojstvu svetog jelena*, prikazano je društvo čije su ustaljene kategorije kulture ostale jednake našima no priroda komunikacije je zakržljala i destabilizirana. Kroz proces posljednje „emotivne ljudske reakcije patnje i želje za osvetom“ dolazi se do jezivog svijeta u kojem se kulturalne postavke mijenjaju i reakcija više uopće nema.

Von Trier i Lanthimos korištenjem subverzivnih kazališnih postupaka na filmu režiraju transgresivnu prirodu art-horora. Hiperstilizacija glume u *Ubojstvu svetog jelena* destabilizira jezik i dehumanizira ljudsko lice, dok tretiranje filmskog prostora po kazališnim principima u *Dogvillu* izaziva način na koji vidimo kroz što ljudsko tijelo prolazi kada obavlja prohtjeve prihvaćenih normi kad za njih i nema razloga.

LITERATURA

Alter, Jean (1990.) „A Sociosemiotic Theory of Theatre“. University of Pennsylvania press, Philadelphia

Bawarshi, Anis S. i Reiff, Mary Jo (2010.) “Parlor Genre An Introduction to History, Theory, Research, and Pedagogy”. Press LLC

Beker, Miroslav (1999.) “Suvremene književne teorije”. Zagreb: Matica hrvatska,

Brooker, Peter (1994.) “Key Words in Brecht’s Theory and Practice of Theatre” u The Cambridge Companion to Brecht, ed. Peter Thomson and Glendyr Sacks. Cambridge: Cambridge University Press

Carlson, Marvin (1986.) "Psychic Polyphony", u Journal of Dramatic Theory and Criticism

Carroll, Noël (1990.) “The Philosophy Of Horror Or Paradoxes Of The Heart”. Routledge, New York & London (The Taylor & Francis E-Library, 2004.)

Cooke, Shelby ”The Killing of a Sacred Deer: A Modern Greek Tragedy“ http://www.uppergroundproduction.com/home/the-killing-of-a-scared-deer-a-modern-greek-tragedy (pristupljeno 19.9.2019.)

Derrida, Jacques (1980.) “The Law of Genre” (prijevod: Avital Ronell) Critical Inquiry, Vol. 7, No. 1, “On Narrative”. The University of Chicago Press Critical Inquiry

Freud, Sigmund (1919.) "The Uncanny“, MIT. Massachusetts Institute of Technology, n.d. Web. 2012.

Freud, Sigmund (1920.) “Beyond the Pleasure Principle.” U “The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud“ Volume 18, 1920-1922. London : The Hogarth Press : The Institute of Psycho-Analysis, 1955.

Ho C.-C, MacDorman K. F. (2010.) “Revisiting the uncanny valley theory: Developing and validating an alternative to the Godspeed indices”. Computers in Human Behavior 26. 1508–1518

Kageki, Norri (2012.) "An Uncanny Mind: Masahiro Mori on the Uncanny Valley and Beyond". IEEE Spectrum.

Julia Kristeva, (1982.) “Powers of Horror: An Essay on Abjection”. New York: Columbia University Press

Masschelein, Anneleen (2011.) “The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory”. Albany: State University of New York Press

Mori, M. (2012.) "The uncanny valley". prijevod: MacDorman.. IEEE Robotics and Automation.

Nickel, Philip J. (2010.) “Horror and the Idea of Everyday Life: On Skeptical Threats in Psycho and The Birds.” The Philosophy of Horror. Ed. Thomas Fahy. University Press of Kentucky

Rosmarin, Adena (1985.) “The Power of Genre.” Minneapolis: University of Minnesota Press

Spiegel, Simon (2008.) “Things Made Strange: On the Concept of "Estrangement" in Science Fiction Theory”. Science Fiction Studies Vol. 35, No. 3

Thacker, Eugene (2011.) ”In the Dust of This Planet”. Zero Books

von Trier, Lars u intervju sa Stig Bjorkman „It was like a nursery - but 20 times worse“ https://www.theguardian.com/film/2004/jan/12/1 (pristupljeno 19.9.2019.)

Weber, Samuel “Anxiety: The Uncanny Borderline of Psychoanalysis? “ Northwestern University, German and Comparative Literature http://journals.oregondigital.org/index.php/konturen/article/view/1376/1501 (pristupljeno 19.9.2019.)

FILMOGRAFIJA

Dogville (Lars von Trier, 2003.)

Sirotište (*El Orfanato*, J.A. Bayona, 2007.)

Ubojstvo svetog jelena (*Killing of a Sacred Deer*, Yorgos Lanthimos, (2017.)

Uljezi (*The Others*, Alejandro Amenábar, 2001.)

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij dramaturgije

Usmjerenje dramaturgija izvedbe

PORTFOLIO *MIKROIZVEDBI*

Maja Ležaić

Mentor: izv. prof. art. mr. sc. Goran Sergej Pristaš

Kolegij: Dramaturgija izvedbe

Portfolio *mikroizvedbi*

UVOD

Može li izvedba biti mala?

Ne kratka, niti sažeta… samo sitna. Malena, ne mora biti pametna. Da i dijete pomisli: „ovo je zbilja mini…“ Da se gledatelj saginje i škilji - možda za više njih niti nema mjesta i jedino mravu ona ne bi bila tijesna.

Može izvedba biti i prevelika za mrava - njega ionako nije briga..

Kako to izvedba izgleda, kad se radi rukom, a ne tijelom

ili kroz majušno povećalo gleda…

Antropolog Claude Lévi-Strauss u knjizi *Divlja Misao* iz 1962. godine predlaže da je razlog zašto su nam mali objekti privlačni i zašto nam pružaju određeno zadovoljstvo, vezani uz prirodu naše percepcije - to što ih možemo vidjeti i obuhvatiti u cijelosti, čini nam ih manje prijetećim.

> *Čini se da sve minijature posjeduju intrinzičnu estetsku kvalitetu - odakle vuku tu stalnu vrlinu ako ne upravo iz svojih dimenzija? Koja je vrlina redukcije, bilo u razmjeru ili količini svojstva? Čini se da se radi o rezultatu preokreta procesa razumijevanja. Kako bismo razumjeli stvarni objekt u njegovoj cjelini, uvijek to nastojimo činiti s obzirom na njegove dijelove. Otpor koji nam pruža nadilazimo tako da ga podijelimo. Smanjenje razmjera preokreće tu situaciju. Budući da je manji, objekt nam se kao cjelina čini manje zastrašujućim. Unutarnja vrijednost modela malog razmjera je to što odricanje svojih razumnih dimenzija kompenzira stjecanjem razumljivih dimenzija.* [73]

[73] Claude Lévi-Strauss - The Savage Mind. Garden City Press Litchworth, Hertfordshire str. 23-24

Druga teorija koja govori o odnosu ljudske percepcije spram malih stvari, bavi se njihovom percipiranom slatkoćom. Zoolog Konrad Lorenz je predložio koncept *Kindchenscheme* koja se bavi pojavom u kojoj male verzije formi i kompozicija koje vežemo uz mladunčad doživljavamo slatkim i dražesnim na evolucijskoj razini.

Ali u kazalištu nema ništa slatko, mlado niti bespomoćno.

Kao niti u potpunosti obuhvatljivo.

Veličina je relativan pojam, ali veličina u kazalištu ima vrlo fiksnu točku za relaciju. To je veličina čovjeka. Dimenzije njegovog izvođačkog tijela i priroda njegovog gledateljskog pogleda.

Veličina kazališta je s obzirom na te relacije funkcionalna, prigodna i ugodna.

No, što s prostorom u koji ljudsko tijelo ne stane, s pogledom koji ne vidi, ili koji vidi i previše ostalog… Kako izgleda kazalište koje naglašava svoju fizikalnu i doživljajnu nekompatibilnost?

MIKROIZVEDBA

Inspirirana postavkom Walserovih mikrograma, (minijaturnih tekstualnih zapisa njegovih kratkih priča i novela koje je zapisivao na poleđinama posjetnica, kutovima kalendara i marginama knjiga) počela sam se baviti idejom Mikroizvedbe. Počevši od prostornog omjera koju Walserovi mikrogrami zauzimaju nasuprot prijepisa njegovih djela u standardnom formatu, došla sam do logike po kojoj razmjer smanjenja uopće ne mora biti iznenađujuće velik za osjetno, gotovo medijsko izmicanje. Mikro nije oznaka za najmanje moguće već ju koristim za količinu smanjivanja koje zahtjeva prilagodbu i izaziva promjenu u recepciji. Budući da je jedinica kazališne veličine ljudsko tijelo - tijelo izvođača kao i gledatelja, već mali pomaci u smjeru smanjivanja izazivaju osjetne promjene u percepciji.

Mikro ne označava proces simplifikacije ili smanjenog potencijala za doživljajnost. Težnja mikroizvedbe nije izrada kompaktnih i jezgrovitih produkata već svojevrsni kazališni eksperiment koji otvara kazališne procese postupku smanjivanja.

Dramaturški postupci koji proizlaze iz pretpostavke minimizacije odgovaraju suvremenim kazališnim tendencijama: naglašavanje fizikalne i doživljajne nekompatibilnosti ljudskog tijela, naglašavanje antropocentrizma, a s obzirom na potencijalne alokacije izvedbe na ne-ljudske izvođače – strojnost; Prokazivanje kazališnih postavka koje se temelje na vizualnosti; Intermedijalnost putem korištenje filtera u obliku leće kamere; Proces re-uokvirivanja; Re-kodifikacija uslijed perceptivne distorzije…

Mikroizvedbi ne pristupam putem naglaska na vremenski malim okvirima kao što su primjerice abrevijacije Shakespeareovih djela, futuristička sintetička drama ili Beckettova *Dijela bez riječi.* Također, namjera je izbjeći naglasak na izjavnosti i konačnosti postupka kao što je često slučaj u logici i estetici performansa čiji su okviri često izložbeno minimizirani. Ignoriranjem vremenskog aspekta izvedbe kao protencijala za minimizaciju, usredotočujem se i bavim arhitekturom prostora izvedbe.

Ono što me intrigira je izvedba čije su postavke podvrgnute minimiziranju. Bila ta postavka veličina prostora izvedbe, gledališta, organizacijska logika ili određenost gledanja... Izvedba u kojoj se podrzumijeva mikro-pristup nekoj od tih postavki – sadrži kvalitetu mikroizvedbe.

REGISTRI MIKROIZVEDBE

Važni kriteriji za izradu koncepata mikroizvedbi pokazali su se u obliku mogućnosti minimizacije prostora, organizatorskih logika izvedbe i pogleda.

PROSTOR

Minimizacijski pristupi prostoru se dijele na predmetne, tjelesne i spekulativne prostore.

1. RUPE U HORIZONTU – prostori koje percipiramo kao objekte
2. STOLNE SCENE – objekti: zatvorene cjeline, kontejneri, ogledala, pomični objekti
3. ŠIROKI REZOVI – potprostori (separei), prolazi (tjesnaci), obrisi
4. MIKRO SVEMIRI – prostori za čiju je vidljivost potrebno uvećanje
5. PROZORI – izolirane cjeline okvira, linijski horizont
6. DIJELOVI TIJELA – izolacije dijelova tijela izvođača
7. PROSTORI BLISKOSTI – tijelo izvođača
8. *CROP* I *ZOOM* – prostori određeni kadriranjem

IRIS

Pristupi organizaciji mikroizvedbe s obzirom na logike reprezentacije

1. *PEEPHOLE* (stvaranje promatračkog okanca) – ne minimizira se prostor u kojem se izvodi već vidljiva veličina tog prostora.
2. ODRAZ U ŽLICI (sažimanje) – drukčije od minimizacije; podrazumijeva distorziju ili „izrezivanje“
3. *I SPY WITH MY LITTLE EYE* (izolacija) – svjetlosna, fizička, intermedijalna
4. *ZOOM-OUT* (radikalizacije perspektive) – npr. lažna minimizacija, topografski pogled
5. LUTKINA KUĆA (minimizacija crne kutije)
6. POVEĆALO (pogled mikroskopom ili drugim medijem)
7. ZATVARANJE VRATA MRAKA (zatvorenih očiju)
8. SIK-SAK-SUK (prostorna bliskost) – udaljenost između tijela / udaljenost tijela i arhitekture prostora

POGLED

Ova relacija se tiče vidljivosti odnosno određenosti gledanja s obzirom na organizacijsku pozicioniranost elemenata izvedbe.

1. FOKUS (određenost pogleda s obzirom na to kako utječe na fokus) - moguće sagledavanje / gledanje prestaje biti gledanje i postaje blizina / intermedijalna perspektiva
2. UČINAK (određenost pogleda s obzirom na učinak koji izaziva) - izazivanje skučenosti / fizikalna nekompatibilnosti / postizanje intime
3. BLISKOST (određenost pogleda s obzirom na fizičku bliskost) - postojanje jasne rampe između gledatelja i izvedbe / gledatelj je u prostoru izvedbe kako bi je sagledao / pogled je teleportiran putem kamere, leće...

Pri izradi Portfolia mikroizvedbi koristila sam se kombinatornim sistemom rošade mikro-postavki On se temelji na velikom broju mogućih kombinacija postupaka minimizacije u kazališnim registrima te nudi mnoštvo inspirativnih i kreativnih mogućnosti.

PORTFOLIO[74]

1. **360°**

Koncept izvedbe:

Gledatelji se nalaze i mogu kretati po kružnom prostoru. U sredini prostora se nalazi propadalište koje vodi na nižu etapu (kat ispod gledališta) na kojoj se nalaze izvođači. Iz propadališta se propinje cilindrično ogledalo. Ogledalo je pod nagibom i na njemu se vide distorzirani oblici izvedbe s etape ispod. Na etapi ispod, izvođači se kreću ukrug oko centra osi propadališta i njihove kretnje su tako vidljive gledateljima putem refleksije ogledala. Izvođači mogu imitirati približne brzine i smjer kretnji gledatelja čiji odraz oni vide. Gledatelj vizuru izvedbe, s kata ispod, gleda putem stvorenog promatračkog okanca u obliku ogledala. Pritom se ne minimizira prostor u kojem se izvedba događa već je relativizirana vidljiva veličina tog prostora putem procesa sažimanja njegove vidljive slike. On je ograničeno vidljiv s obzirom na blizinu izvođača centralnoj osi propadališta. Ograničeno je vidljiv i određenošću vizure svakog od gledatelja s obzirom na samo jedan segment cilindričnog ogledala koji može sagledati iz svoje pozicije. Rampa između gledatelja i izvedbe u ovom se slučaj ne nalazi na horizontalnoj ravni već se oni nalaze vertikalno - jedni su ispod (odnosno iznad) drugih. Prostor mikroizvedbe je gledatelju spekulativan budući da ga sagledava samo u distorziranoj refleksiji.

Mikro-POSTAVKE:
Određenost gledanja (s obzirom na fizičku bliskost): - postojanje jasne rampe između gledatelja i izvedbe
Pristup organizaciji: - sažimanje – drukčije od minimizacije; podrazumijeva distorziju ili „izrezivanje“
Prostor mikroizvedbe: -spekulativni prostor– određeni kadriranjem; ograničeno vidljiv

*inspiririrano anamorfičnim skulpturama i radovima Jontya Hurwitza i Williama Kentridga

[74] *koncepti izvedba su poredani po redosljedu nastanka
** Koncepti izvedba su proizvedeni nasumičnom kombinatorikom Mikro-POSTAVKI

2. **Paralaksa u retrovizoru**

Koncept izvedbe:

Preciznim pomicanjem relativno malog ogledala s uvećanjem ispred pažljivo raspoređenog gledališta mogu se stvarati kutevi unutar kojih je moguće pojedinom gledatelju predstaviti odraz drugog gledatelja iz gledališta. Prikazi lica gledatelja mogu djelovati kao različite uloge iz primjerice nekog kanoniziranog dramskog djela - oslanjajući se na to da njihovi gledateljski izrazi mogu po montažnoj teoriji Leva Kulješova, s obzirom na kontekst teksta djelovati kao nositelji uloga. Kulješovljeva teorija govori da percepciju ljudskog lica doživljavamo s obzirom na kontekst. Ukoliko bi se kontekst izmjene vizuala lica iz publike podudarao sa sadržajem djela, mogao bi se uspostaviti kod u kojem bi svaki od gledatelja kao percepciju lica dramskih likova imao percepciju lica drugih gledatelja. Gledalište se sastoji od par kaskadnih redova sjedišta koja su precizno polukružno razmještena i na koja sjedaju gledatelji. Zvučna snimka glasovne izvedbe drame se čuje sa zvučnika. Ispred njih, na „sceni“, postavljena je vrlo kompleksna konstrukcija pomičnih ogledala. Njihova sitna pomicanja su računalno programirana tako da pri svakom prizoru, odnosno izmjeni likova u drami, svakom od gledatelja u publici bude vidljiva refleksija drugih odabranih gledatelja. Tako primjerice osoba koja sjedi na mjestu *red 2, sjedalo 3* ima iskustvo gledanja izvedbe u kojoj se određena ogledala na sceni pomiču tako da kad god bude scena između Desdemone i Jaga, osoba u jednom odrazu na sceni vidi lice osobe sa sjedala *red 1, sjedalo 1* (Jago) i lice osobe sa sjedala *red 1, sjedalo 5* (Desdemona). Takav princip vrijedi za svaku od osoba u publici koje mora biti minimalno onoliko koliko je likova u drami. Svakom od gledatelja se netko drugi iz publike veže za određeni lik, te oni sami „igraju“ određene likove u odrazima ogledala ostalim gledateljima.

Mikro-POSTAVKE:

Određenost gledanja (s obzirom na fizičku bliskost): - gledatelj je u prostoru izvedbe kako bi je sagledao

Pristup organizaciji: - izolacija – kadriranje

Prostor mikroizvedbe: - ogledalo – prostor odraza

3. **Pritvaranje „četvrtog zida“**

Koncept izvedbe:

Ovaj jednostavni koncept uzima postavke klasične kazališne predstave. Postavlja se princip u kojem se proscenijski zastor podigne samo nekoliko desetaka centimetara od poda. Odnosno, potrebno je plošno zatvoriti kazališnu rampu u cijelosti, osim u relativno tankoj horizontalnoj liniji kroz koju je moguće gledati odvijanje događaja na sceni. S obzirom na okvir koji se postavlja, dolazi do paralakse onog što gledatelji vide s obzirom na njihovu poziciju u klasičnom gledalištu. Vidljivi dio izvedbe varira i s obzirom na udaljenost izvođača od rampe. Ta linija, odnosno prorez ima zanimljiv učinak na poziciju gledatelja budući da je teško sagledavati kretnje na toliko širokoj horizontalnoj ravni čak i kada prostor izvedbe djeluje minimalno. Trud koji se ulaže u gledanje izvedbe može djelovati zamjetno veće s obzirom na manjak informacija koji je vidljiv i dostupan kroz tanki prorez cjelokupne izvedbe.

Mikro-POSTAVKE:
Određenost gledanja (s obzirom na fizičku bliskost): - postojanje jasne rampe između gledatelja i izvedbe
Pristup organizaciji: - promatračko okance - ne minimizira se prostor već vidljiva veličina tog prostora.
Prostor mikroizvedbe: - okvir – linija

4. ***Tilt-shift* maketa**

Koncept izvedbe:

Adaptacija drame Petera Handkea: *Sat tokom kojeg nismo znali ništa jedni o drugima*. Na sceni se nalazi maketa velikog prostora, primjerice maketa Nove Bolnice u Dubravi. Na sceni je vidljivo da se lutkarskom logikom, po maketi pomiču sitne figure. Vidljivo je i da se oko makete kamerom snima i u stvarnom vremenu reproducira snimka na platnu vidljivom gledateljima. Postupak lažne minimizacije se postiže tako da je snimka koja se zapravo prikazuje, stvarna snimka dronom s eksterijera područja Nove bolnice koja je snimana *tilt-shift* tehnikom koja omogućava iluziju snimke diorame, odnosno lutkarske predstave na maketi.

*primjer tilt-shift tehnike snimanja https://www.youtube.com/watch?v=bmdmx-ZcVvE

Mikro-POSTAVKE:
Određenost gledanja (s obzirom na to kako utječe na fokus): - intermedijalna perspektiva
Pristup organizaciji: - radikalizacije perspektive – lažna minimizacija
Prostor mikroizvedbe: - vidljivi objekti – zatvorene cjeline

5. **Rat mikroba**

Koncept izvedbe:

Gledateljima su na sceni istovremeno vidljive Petrijeva zdjelica nad kojom se nalazi mikroskop, kao i projekcija snimljena kamerom iz vizure mikroskopske leće. Uvođenjem različitih kultura i tvari u Petrijevu zdjelicu, narušava se, opustošuje i ponovno nastanjuje mikroflora iste Petrijeve zdjelice. Gledatelji imaju pristup interaktivnom sučelju unutar kojeg biraju koju će novu kulturu izvođač uvesti u zdjelicu –on pripovijeda i opisuje svaku od njih, njihove sposobnosti i obilježja, način rasta i razvoja te način na koji ih druga kultura uništava nakon što ju se uvodi - njihove reakcije na izmjenjivanje stanja i pojave u samoj sferi zdjelice. Dok publika odabire hoće li određena flora nastaviti živjeti ili će njen okoliš postati nepogodan, izvođač drži poetiziranu lekciju o prirodama mikroorganizama u zdjelici čijim biosferama trenutno upravljaju.

Mikro-POSTAVKE:
Određenost gledanja (s obzirom na fizičku bliskost): - pogled je teleportiran putem kamere, leće...
Pristup organizaciji: - pogled mikroskopom
Prostor mikroizvedbe: - mikroskopski prostori - prostor za čiju je vidljivost potrebno uvećanje

6. **Crna kutijica**

Koncept izvedbe:

Gledatelji se nalaze pred malom verzijom kazališne crne kutije u kojoj se nalazi trodimenzionalni minijaturni okoliš unutar kojeg se odvija izvedba, primjerice, Ibsenove *Lutkine kuće*. Kutija se nalazi malo iznad gledališta ili u podnožju gledališta arenskog tipa. Kretnje unutar nje su potpuno mehanizirane ili lutkarskog tipa. Vrlo je lako sagledati cjelovitost izvedbe odjednom no sadržaj kutije, iako bogat, nije u potpunosti kompatibilan gledateljskoj vizuri s obzirom na perspektivu, odnosno daljinu iz koje se gleda. Pomaci u kutiji većinu vremena djeluju minimalno a gledatelji za vrijeme cijele izvedbe, kako bi čuli verbalnu radnju komada, moraju vrlo blizu uhu pridržavati mali radio koji se ne može dovoljno poglasniti. Gledatelja je puno i oni koji sjede u prvom redu su u jasnoj prednosti nad svim ostalim gledateljima. Naglašena je fizikalna nekompatibilnost i neprilagođenost postavki.

Mikro-POSTAVKE:
Određenost gledanja (s obzirom na učinak): - fizikalna nekompatibilnost
Pristup organizaciji: - minimizacija crne kutije
Prostor mikroizvedbe (s obzirom na okvir): - kontejner – može sadržavati nešto

7. **Senzorijalni tunel**

Koncept izvedbe:

Izvedba se događa u potpunom mraku ili je gledateljima na očima povez. Nisu u mogućnosti percipirati vizualne podražaje. Izloženi su raznim senzorijalnim podražajima: toplini, hladnoći, mirisima, senzacijama dodira, vibracijama, gubljenju osjećaja orijentacije… Izvedba se bavi iskustvom trenutka u životu bića koja su rođene bez sposobnosti vida i sluha. Izvedba se svodi na iskustvo podražaja koji su dramatizirani kako bi gledatelji kroz njihovu kompoziciju mogli polagano učiti prepoznavati određena simplificirana i stilizirana univerzalna životna iskustva. Pomoću izmjenjivanja topline i hladnoće se sugerira izmjenjivanje dana i noći, osjećanje određenog tipa vibracija prati pojavu ugodnih mirisa dok drugi tip vibracija izaziva gubitak osjećaja orijentacije koje se ostvaruje ljuljanjem podloge na kojoj se gledatelji nalaze. Kroz izvedbu se također napreduje u kompleksnije komponirano senzorijalno iskustvo koje ritmičnom i estetskom izmjenom različitih vibracija, ritmova, gibanja, toplih i hladnih strujanja čini nešto poput senzorijalne simfonije.

Mikro-POSTAVKE:

Određenost gledanja (s obzirom na to kako utječe na fokus): - gledanje prestaje biti gledanje i postaje blizina

Pristup organizaciji : - zatvorenih očiju

Prostor mikroizvedbe: - pomični objekti – kreću se kroz prostor

8. **Tjesnac iz kuta**

Koncept za izvedbu:

Izvedba se odvija u prostoru koji je postavljen slično logici prostora crkve. Gledalište je postavljeno kao što su postavljeni redovi u crkvi, s prazninom od ulaza do oltara. Izvedba se ne odvija na sceni, koja bi zauzimala mjesto oltara, već na drugoj strani prostorije, na mjestu ulaza u crkvu. Ondje se nalazi visoki, duboki vertikalni prolaz, odnosno tjesnac. Budući da je gledalište postavljeno tako da nitko ne može gledati direktno u tjesnac, već u njega gledaju pod kutem, ovisno koliko su od središnjeg prolaza udaljeni, još se više minimizira mogućnost sagledavanja njegovog dubinskog prostora. Ovaj koncept se drži sličnih postavki kao onaj iz mikroizvedbe 3: *Pritvaranje „četvrtog zida“* u kojem je izvedba publici vidljiva samo u obliku duge tanke horizontalne linije na sceni. Izvedba bi se bavila problematizacijom nevidljivih dinamika unutar religijskih redova.

Mikro-POSTAVKE:
Određenost gledanja (s obzirom na učinak): - fizikalna nekompatibilnost
Pristup organizaciji : - promatračko okance - ne minimizira se prostor izvedbe već vidljiva veličina tog prostora.
Prostor mikroizvedbe: - vidljivi prostori – tjesnac – shvaćen kao prolaz

9. **U vizualnom zaostatku**

Koncept za izvedbu:

Gledatelji se nalaze u relativno maloj zatvorenoj prostoriji koja sadrži veliko platno na kojem se odvija ogromna projekcija videa plesne izvedbe koju izvođači uživo izvode u istoj prostoriji. Video je prikazan po principu određenih montažnih rezova zbog kojih prijenos pokreta nije realan već zastaje i usporen je. To stvara dodatnu razlika u doživljaju izvedbe uživo i putem medija. S obzirom na prostornu postavljenost izvedbe u kojoj se radi o skučenom prostoru u kojem su gledateljske stolice unaprijed postavljene pred veliko projekcijsko platno, cilj je postići da se kao fokus nalaže gledanje izvedbenih kretnji kroz projekciju kamere unatoč neposrednoj blizini stvarnog izvođačkog tijela. To se može postići i kroz npr. zvukovnu/ritmičku podlogu koja podupire montažni princip viđenja kretnji putem projekcije.

Mikro-POSTAVKE:
Određenost gledanja (s obzirom na to kako utječe na fokus): - intermedijalna perspektiva
Pristup organizaciji : -sažimanje – drukčije od minimizacije; podrazumijeva distorziju ili „izrezivanje“
Prostor mikroizvedbe: -okviri - izolirana cjelina – sugerira zatvaranje; ograničenost prostora

10. **Kruna odozgo**

Koncept za izvedbu:

Gledatelji se nalaze na staklenom podu (ili rešetkastoj konstrukciji) ispod kojeg se odvija predstava. Predstava je, zbog količine ljudi koja se nalazi na gledalištu, vrlo teško i ograničeno vidljiva gledateljima. Budući da imaju topografsku perspektivu na scenu, izvođačima (ako ih vide) vide samo krune njihovih glava, ramena i možebitno stopala. Ovim jednostavnim pomakom perspektive se naglašava fizikalna nekompatibilnost u doživljavanju ljudskih figura i njihovog izričaja nasuprot uobičajenom kazališnom tipu frontalnog pogleda na izvođačko tijelo.

Mikro-POSTAVKE:
Određenost gledanja (s obzirom na učinak): - fizikalne nekompatibilnosti
Pristup organizaciji : - radikalizacija perspektive – npr. topografski pogled
Prostor mikroizvedbe: - tijelo izvođača

11. **Ruke - slagalice**

Koncept za izvedbu:

Svaki od gledatelja na dlanu ili nadlanici dobiva različit fragment istog crteža. Cilj izvedbe je pronalaženjem vlastitog mjesta među ostalim gledateljima i izvođačima položiti svoju ruku na određeno mjesto u donosu na druge kako bi se sastavio cjelokupni vizual – slagalica. Gledatelj pritom ne može sagledati sliku već, kao i ostali, nagađa gdje njegova ruka pripada i traži svoje mjesto među ostalima.

Mikro-POSTAVKE:
Određenost gledanja (s obzirom na to kako utječe na fokus): - gledanje prestaje biti gledanje i postaje blizina
Pristup organizaciji : - prostorna bliskost - udaljenost između jednog (ili više) tijela drugim tijelima
Prostor mikroizvedbe: - dijelovi tijela

12. **Odgođeni obrisi (*Minesweeper*)**

Koncept za izvedbu:

Izvedba se odvija u malom prostoru u kojem se nalazi ekran na kojem se prikazuje snimka iste te prostorije i ekrana u njoj. Ta snimka kasni minutu i uvijek prikazuje ono što je snimljeno u prostorije prije 60 sekundi. Gledatelji gledaju projekciju snimke te prostorije na kojoj se dobro vidi ekran na kojem izvođač u prostoriji može vidjeti događaje iz iste prostorije od prije 60 sekundi. Gledatelji se nalaze u prostoru ograđenom panoima, na jednom od kojih gledaju projekciju „izvođačke prostorije“ U njoj se izmjenjuju izvođači koji promatraju svoj zakašnjeli odraz i reagiraju na njega. Nakon nekoliko minuta izvedbe, na projekciji se vidi kako se pano u „izvođačkoj prostoriji“ sruši i izvođač se uspije izmaknuti. U isto vrijeme se sruši jedan od panoa kojim je ograđena publika - padne na prazni prostor. Drugi izvođač ulazi u „izvođačku prostoriju i na ekranu vidi ostatak snimke prethodne osobe prije nego je na nju pao pano. Kada prođe 60 sekundi, vidimo zakašnjeli pad panoa na snimci, koji se odvije istovremeno kao i novi pad panoa u izvođačkoj sobi, kao i pad panoa pored gledališta. Takvi ciklusi se ponavljaju uz varijacije u kojima ponekad izostane pad nekog od panoa, što može uzrokovati izostajanje pada panoa i na snimci 60 sekundi kasnije... Kako se prostor gledališta smanjuje s obzirom na rušenje „zidova“ oko njega, projekcija snimke se s panoa izmiješta na gledalište. Projecira se direktno na njihov prostor odozgo. Kako bi pratili događanja u „izvođačkoj prostoriji“ moraju ih pretpostavljati kroz sjene koje vide na sebi i među sobom. Gledatelji su okruženi popadalim panoima od kojih preostaje još jedan koji bi trebao pri sljedećem ciklusu pasti točno na njihovo mjesto. No, iako je u prethodnom ciklusu bilo pada panoa pored gledališta kao i pada na snimci od prije 60 sekundi, na kraju nema pada panoa na snimci niti posljednjeg panoa u gledalištu te se zatvara krug padanja. Iako je riječ o jednostavnoj logici uzročno posljedičnih akcija, zbog vremenskih odmaka i repetativnosti radnje se postiže dezorijentiranost gledatelja.

Mikro-POSTAVKE:

Određenost gledanja (s obzirom na to kako utječe na fokus): - intermedijalna perspektiva

Pristup organizaciji : - udaljenost tijela i arhitekture prostora

Prostor mikroizvedbe: - obris – prostor čiji oblik čini arhitektura prostora

*inspirirano instalacijom *Time Delay Room* Dana Grahama

PREZENTACIJSKI MODUS IZVEDBI

Prezentacijski modus izvedbi podijeljen je u cikluse koji grupiraju izvedbe s obzirom na njihove stilske odrednice.

PRVI CIKLUS

360°

Tilt-shift maketa

U vizualnom zaostatku

Odgođeni obrisi

Izvedbe iz ovog ciklusa rade na izazivanju perceptivne nesigurnosti i odgode putem distorziranja sadržaja.

DRUGI CIKLUS

Pritvaranje četvrtog zida

Crna kutijica

Kruna odozgo

Tjesnac iz kuta

Izvedbe iz ovog ciklusa naglašavaju nemogućnost sagledavanja s obzirom na fizikalne nekompatibilnosti.

TREĆI CIKLUS

Paralaksa u retrovizoru

Senzorijalni tunel

Ruke slagalice

Rat mikroba

Izvedbe iz ovog ciklusa sadrže zajedničku postavku unutar koje gledatelji nisu samo promatrači već njihovo sudjelovanje čini izvedbu.

ZAKLJUČAK

Nema ništa malo u narativima, temama ili poetskom stilu Walserovih mikrograma – samo je jedan aspekt njihove reprezentacije podložen procesu minimizacije a to je otežavanje čitalačkog procesa. Od vremena Walserova suvremenika, Bertolta Brechta, u izvedbenim umjetnostima je ustaljen postupak naglašenog ogolijevanja perspektiva vezan uz dramsku reprezentaciju stvarnosti. Srž mikroizvedbe vidim kao proces relativiziranja perspektiva vezanih uz izvedbene postavke kazališta, ne kao način činjenja kazališta ili izvedbenog iskustva - malim.

Putem bavljenja s idejom minimizacije, usredotočila sam se na bavljenje arhitekturom kazališnog prostora i pozicijom koju ljudsko tijelo i pogled mogu imati u njemu.

Portfolio mikroizvedbi je produkt kreativnog dramaturškog procesa eksperimentiranja s minimizacijom postavki odabranih kazališnih registara. Kroz njihovo kombinatoričko sučeljavanje došlo je do akumulacije određenih tipova i pristupa prostoru i perspektivi. S obzirom na to da se logika koncepata većine izvedbi temelji na arhitekturi kazališnog prostora, neke od njih su scenografski vrlo zahtjevne i njihova realizacije zahtjeva arhitekturalnu, logističku i računalnu provjeru. Ciklusi u koje su izvedbe organizirane temelje se na stilskom i tematskom izričaju a proizlaze iz njihovih srodnih ili zajedničkih postavki.

Nemoguće je smanjiti količinu kazališnih svojstva no odricanjem njegovih razumnih dimenzija, otvara se prostor bavljenja s izvedbenim oprugama koje prokazuju perceptivne postavke gledanja kazališne predstave.

LITERATURA

Lévi-Strauss , Claude (.),„The Savage Mind“. Garden City Press Litchworth, Hertfordshire