

Zašto tako neozbiljno?: Filmska lica Jokera Ab ono Autoreferencijalni rad

Lisjak, Marin

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:856452>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2022-12-03**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Studij dramaturgije
Filmska dramaturgija

Marin Lisjak

Zašto tako neozbiljno: Filmska lica Jokera

Ab ono

Diplomski rad

Mentori: dr. sc. Saša Vojković, redovita profesorica

doc. art. Tomislav Zajec

Sadržaj

Odakle početi?.....	1
Nulta točka: Burton i Nicholson.....	3
<i>Tessera, sera...</i> – Nolanova i Ledgerova izvorišta	9
Bolje jednu noć princ, nego cijeli život budala.....	16
Zaključne napomene	22
Literatura	24

Odakle početi?

Letimičan pogled na trenutnu kinematografsku situaciju bez dvojbe pokazuje da se filmska i televizijska tektonika preslaguju te da u fokus kao diskurzivno dominantni žanr dolaze filmovi o stripovskim superjunacima. Tome ne svjedoči samo niz studija i zbornika, rječitih naslova poput *Adaptacija stripa: istražujući vodeći žanr suvremenog Hollywooda* (*The Comic Book Film Adaptation: Exploring Modern Hollywood's Leading Genre*; Burke 2015) ili stvaranje postdisciplinarnog akademskog polja pod imenom *studiji stripa* (engl. *comic studies*) nego i bjelodana činjenica da su se Marvelov i DC-jev svijet uvjerljivo izborili za svoje mjesto. Materijala je pregršt zbog čega proizvodni moment nimalo ne kaska, distribucija jedva prati smjene rekorda na blagajnama, a recepcijski se teško oduprijeti dojmu da stvari naprosto dihtaju. Razlozi za to su brojni, a najprikladniji termin za početak razjašnjavanja naših točaka interesa bit će Burkeov „argument konglomerata”: radi se o principu organizacije filmske industrije u kojemu ekranizacije stripova medijskim konglomeratima postaju inherentno isplative zbog njihove sposobnosti da učinkovitom franšizacijom i marketingom automatski mobiliziraju široku publiku (usp. 2015: 54). Franšize su po njemu uspješne zbog prirodno transmedijalnih procesa filmskih adaptacija stripa koji nude neprestane mogućnosti brisanja traga i pozitivne reaktivacije svih elemenata stripovskog sustava, a da u njima i dalje proizvode načelno neprekidiv i simetričan niz. Argumentacija je to čiji modus reprodukcije na razini industrije šutke podrazumijeva preferirani stripovski format *origin storyja*,¹ odnosno pripovjedne tradicije „temeljne priče o transformativnim događajima koji izdvajaju protagonista od običnog čovječanstva“ (Hatfield 2013: 3). Parafraza nam Lotmanova izvoda o premještanju lika preko granice semantičkog polja (usp. 2001: 312) pokazuje da je narativna ekonomija žanra izrazito privilegirana; *ab ovo* struktura ju *de facto* promiče na mjesto lozinke za kompletni univerzum i nudi jasan strukturni rezime za pojedini lik ili univerzum: događaj u tekstu narušava ravnotežu sustava i pokreće pripovijedanje. Da bismo, drugim riječima,

¹ Hrvatski prijevod žanra ne postoji. Ili ga se imenuje posredno (npr. „pogled na događaje koji su od Jokera učinili ono što jest“; 2017) ili se naprosto prisvaja engleska inačica. Mogući ekvivalenti bili bi *priča o postanku* ili *pozadinska priča*, no njihove konotacije ne odgovaraju posve uporabi na koju ovdje ciljamo. Mi smo, u manjku boljeg prijedloga, odabrali naizmjenično koristiti engleski original i prijevod *izvorišna priča*, a tko je bez grijeha, nek' baci prvi kamen.

razumjeli kako je nastao Spider-Man, moramo znati da je Peter Parker bio najobičniji njujorški štreber kojeg je jedan dan ugrizao radioaktivni pauk.

No ta se struktura neprestane reciklaže i permutacije očito daje pretisnuti i na okvire proizvodnje i distribucije, a ne samo na dijegezu pojedine ekranizacije. Načelno otvorene i fleksibilne forme, pogotovo nagomilane inačice *stripovskih multiverzuma* omogućuju „kontinuirano pivotiranje“ i preispisivanje poznatog sadržaja, a s tim nam se na pameti prirodno nameće ekranizirani život Jokera, vjerojatno najpoznatijeg, filmski svakako „najuskrnutijeg“ i recentno najpriznatijeg stripovskog zlikovca. Kategorija izvorišne priče uz njega osjetno pristaje s obzirom na to da se u triptihu kojim ćemo se baviti – Burton, Nolan, Phillips, odnosno Nicholson, Ledger, Phoenix – konstantno „osvježavala“ i tako postala središnja pretpostavka za svaku novu iteraciju na nekoliko razina. Prateći prijenose od jednog glumca do drugog, uz liniju režijskih okvira koji dozvoljavaju proširivanje tlocrta lika, njegov se idiom redovito modificirao i iznova artikulirao kao činjenica popularne kulture, a tim su pokretljivim označavanjem i lik i uloga stekli impozantan filmski renome. Hodogram njegove transformacije ustvari su precizan simptom šire dinamike stripovskih filmova i načina na koji oni kotiraju u filmskim institucijama pa ćemo pomoću tog trodijelnog luka nastojati trasirati njegov stripovski i filmski *ethos*, istražiti osnove pretpostavke, a uz pomoć se Genetteova termina metalepse pozabaviti izvedbenim aspektima koji su se postepeno promakli u Jokerove konstitutivne momente. Kompleksno višeglasje koje se uspostavlja između Nicholsona i Romera, Ledgera i Nicholsona, odnosno Phoenixa i sviju ostalih potaknuto je sve eksplicitnijim mijenama u *origin storyju* u publici je proizveo idealan prazni označitelj, silno opterećen kako očekivanjima od omiljena stripovskog antijunaka tako i anticipacijom nadolazećih obnova. Te ćemo procese nastojati razjasniti pomoću Bloomove *tessere* kao sažete procedure odnošenja prema prethodnicima i pokazati da su tumači i njihova izvedbena praksa postali Jokerov *a priori*. Utoliko ćemo u vidnom polju jednako držati odnos lika prema dijegetičkom sustavu – da bismo opisali ujednačena polazišta – te odnos glumca i publike prema ulozi. A u međuprostoru se tih dviju krajnosti nadamo, uspomoć kinematografski reprezentativnog modela izvorišne priče, locirati dosad nedovoljno istaknute momente presudne za Jokerovu opstojnost.

Nulta točka: Burton i Nicholson

Da bismo razjasnili Jokerove prototekstove, za početak ćemo se pozabaviti njegovim punokrvnim filmskim debijem i posegnuti za Burtonovim *Batmanom* iz one vizure iz koje mu prilazi McMahan (2005). Poglavlje otvara znakovitim paratekстом:

„Prvo su krenuli posteri, kape i majice kratkih rukava, a zatim Princeov singl broj 1 i šišmiši ubrijani u lubanje tinejdžera. Kad se *Batman* napokon sručio u kina prije tri godine, manje je to bio film, a više *korporacijski behemot...*“ (Handelman 1992: 142; cit. prema *idem*: 121; prijevod i kurziv naši)

Vrlo jasno pokazujući razvedena i premrežena polja po kojima franšiza Batmana istovremeno operira, izvadak nam je dragocjen jer na jednom mjestu okuplja informacije o interakciji filma i stripa u gabaritima masovno pokrenute industrije. U tom smislu posežemo i za „jednim od rezultata tenzije između ekonomije i estetike na kojoj se temelji komercijalna kinematografija“ (Wyatt 1994: 15), *high concept blockbusterom*. Riječ je zapravo o ekonomskoj regulaciji estetskog, odnosno o strategiji u kojoj raznoliki čimbenici – npr. zvijezde, uspješno sparivanje zvijezde i projekta, pretprodaja (kao primjerice *remake* ili adaptacija ili roman) te koncept koji reflektira nacionalni trend ili sentiment (usp. *idem*: 16) – sinergično podržavaju distribuciju filma. Premda se ne oslanja direktno na tu terminologiju, Burkeov konglomerat ustvari podrazumijeva raspoložive podudarnim kategorijama i razjašnjava industrijski princip uhodan od kasnih '90-ih. Pojam zvijezde, ikone ili sasvim jednostavno *celebrityja* u ovom kontekstu dobro pokazuje vlastitu rastezljivost s obzirom na to da se ne mora – kako genezu „ludila“ filmske publike (engl. *movie crazy*) razjašnjava Barbas (2001) – svesti na odnos publike prema kultu ličnosti glumaca, nego ga se može punopravno preusmjeriti i na redatelje kao figure s određenim simboličkim nabojem. U tom slučaju ta titula Burtonu i Nolanu sasvim sigurno pripada, i to debelo prije Batmana.

Smjestivši svoj ton „negdje između TV-serije i novih mračnih stripova“ (Nathan 2017: 43), Burton je svoj dotad već afirmiran i prepoznatljiv poetički rukopis odlučio primijeniti i na Batmana: vizualno pomno razrađeni filmovi, interes za morbidne i groteskne teme, njihovo predočavanje infantiliziranim fokalizatorom te oslanjanje na unakrsno premreženu tradiciju filma i književnosti. Osobito je, recimo, jak utjecaj tzv. *mračnog realizma* te *gotičkog senzibiliteta*, s time da uz ovo drugo treba kazati da likovi osciliraju između gotičke nostalgije i gotičke ironije; nostalgija je ishod gledateljskog iskustva – a vjerojatno i recidiv simptomatična književnopovijesnog sentimenta – dok je pak ironija režijska gesta, odnosno

obrada i „metatekstualna svijest da Burton ne uprizoruje gotičku priču, nego 'gotičku'.“ (Weinstock 2013: 26). Utoliko njegovi filmski resursi – npr. ikonografija i izlagačka svojstva „znanstvene fantastike te horora 1930-ih (osobito američki) i 1950-ih i 1960-ih (osobito britanskih i japanskih)“ (Gilić 2008: s.v. Burton, Tim) – upadljivo referiraju na uvriježene motive, teme i slike autorski preferiranih stilskih formacija, no gotički štimung – koji će se prometnuti u karakteristični dijalog s njemačkim ekspresionizmom (usp. *idem*: 50; Le Blanc i Odell 2005: 22; Decker 2014: 132) – formalno i sadržajno podrivaju humorom i sentimentalizmom (usp. Weinstock 2013). S time na pameti ustvari dolazimo bliže našim nosivim odrednicama i pokušaju da detektiramo neke polazišne strategije u predočavanju Jokera.

Fantastični autsajderi, s granice živog i mrtvog, naročito stilizirani kostimi i šminka, bizarna topografija izobličena radom kamere, precizno razrađena igra svjetla i sjene te fantastički idiom Elfmanovih glazbenih dionica standardna su oprema njegovih filmova, no u njegovu je mikrokozmosu dostupna preosmišljanju i poprima sasvim nova svojstva. Jezik se Burtonova *Batmana*, vidimo, bez problema uklapa u sve te značajke i kombinira ih sa stripovskim uporištima čiji je inventar ionako dobrim dijelom nusproizvod filmskih toposa. Budući da nam je manje važan kao simptom poetike, a više kao niz uputa kojim se oblikovala poprilično perzistentna skica Jokera na filmu – na koju se referiraju doslovce svi njegovi redatelji – nasušno je spomenuti tangentu njemačkog ekspresionizma. Za početak neonska panorama Gothama nedvosmisleno evocira Langov *Metropolis* (1927), vizualni se dizajn Pingvina u *Batman se vraća* (*Batman Returns*, 1992) preklapa s karakteristikama doktora Caligarija, a Walkenov se lik iz istog filma zove Max Shreck. U zadnja se dva primjera o direktnom prisvajanju; filma koji je definirao stilsku formaciju, *Kabinet doktora Caligarija* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920; r. Robert Wiene), a zatim i glumca koji ju je zadužio glasovitim *Nosferatu – simfonija užasa* (*Nosferatu – eine Symphonie des Grauen*, 1922; r. Friedrich Murnau). Carver pritom napominje da je migracija ključnih figura njemačkog modernizma iz europske u angloameričku kinematografiju označila i bitno preosmišljanje žanrovskih kodova pa se u Hollywoodu „gotička melodrama stapala s unutrašnjošću ekspresionizma (*interiority of Expressionism*; 2013: 120)“ što također korespondira s Burtonovim režijskim sustavom, a zatim poimence – i ne bez vruga – navodi Paula Lenija i Conrada Veidta. Osim što je ponovno riječ o zvonkim imenima filma, u SAD-u su obojica surađivali na *Čovjeku koji se smije* (*The Man Who Laughs*, 1928), Leni kao redatelj, a Veidt kao glavni glumac. Da je riječ o prototipnom Joku, ili barem da je utjecaj njemačkog

ekspresionizma i rane holivudske horor-estetike na Burtonovu konceptualizaciju Jokera znatan, doista pokazuje jedan pogled na Veidtovu cirkusku nakazu, tim više znamo li i da je ona – uz Poeove kratke priče, jednog od Burtonovih ključnih sugovornika – poslužila kao inspiracija njegovim stripovskim roditeljima; Fingeru, Kaneu i Robinsonu (usp. McMahan 2005: 129). Slijedimo li dalje McMahaninu argumentaciju, strip nam je primjerena referenca jer ekonomski premrežena razmjena počiva na intertekstualnoj, a nekad čak i hipertekstualnoj, razmjeni s ostalim diskurzivnim sustavima koji oblikuju i žanrovski hodogram (usp. *idem*: 125). Skraćeno, ekranizirani Batman u sebi okuplja i strip i TV-seriju i albume samoljepljivih sličica i Princeove spotove i ekscese u *Turbo limaču*. To ustvari ide ruku pod ruku s Barbasinim uvidom – koji doista nimalo ne remeti činjenica da se bavi razdobljem od '10-ih do '50-ih godina 20. st. – da Hollywood utječe na obožavatelje jednako koliko oni utječu na Hollywood (usp. 2001: 5). Različite je oblike potrošnje publika trebala vidjeti kao participaciju, što pak znači da je i Wyatt u pravu kada kaže da *high concept* redovito podržava nacionalni potrošački trend, odnosno rezimira rad korporacijskog behemota. Da bismo, međutim, bili u potpunom dosluhu s njegovom formulom, ovaj bi se niz trebao nadopuniti još uspješnim sparivanjem zvijezde s projektom te činjenicom da je taj projekt adaptacija stripa; karike koje onda nedostaju su Keaton i Nicholson.

Luk od Batmana na stripu preko Batmana u glavama stripofila pa do Batmana na ekranu tri su vrlo različite točke s bitno različitim ulozima, a teorijski je i praktično gledano jedan od osnovnih uvjeta da se strujni krug zatvori – slaže se i McMahan (2005: 124) – odabir glumca. Štoviše, Wyatt nam govori (1994: 10) da je direktno povezivanje glumačke uloge s projektom jedna od središnjih pretpostavki *high concept*-modela pa tako Clint Eastwood u akcijskom trileru automatski spada u tu kategoriju. Nama se pak čini da je potrebna dodatna razrada teze da „je film *high concept* i onda kad su uloga glumačke zvijezde i razmatrani projekt direktno vezani za određeni žanr“ (*idem*: 10) s obzirom na to da ne odgovara na pitanje podrazumijeva li Clint Eastwood u akcijskom trileru nekakav koncept, nego na pitanje podrazumijeva li Clint Eastwood akcijski triler. Općenito govoreći, a to će nam se pitanje neprestano vraćati, znamo li što je na repertoaru kad u naslovnoj ulozi vidimo Leslieja Nielsena, Jasona Stathama, Jennifer Aniston ili Zoey Deschanel? Vjerojatno da. Kako drugačije objasniti da je odabir Keatona za Batmana „izazvao zgražanje, osobito u stripovskim krugovima“ (*idem*: 134; usp. i Gordon, Jancovich i McAllister: ix)? Keaton je dotad bio tipski glumac predviđen za romantične komedije, a u stripovskih je vratara – premda se njihove adaptacije redovito oslanjaju na melodramatski program – to izazvalo zanovijetanje o neprihvatljivu doprinosu Batmanovom

univerzumu, dapače kao nešto što ga kompromitira pa ga se stoga mora i *obraniti*. Tri stvari: film je *a priori* imao publiku, ta publika nije bila filmska i osjećala se pozvanom reagirati s obzirom na supkulturni kapital, odnosno na dinamiku kojom sudjeluju u susjednom polju. Za razliku od objeručke prihvaćenog Nicholsona, čiji je nefilmski potencijal, odnosno status zvijezde nakon Kubrickova *Isijavanja* (*The Shining*, 1980) „onaj ikonoklasta, nekonformista čije su energija i vragolaštine zarazne i dopadljive“ (McMahan 2005: 124). Tim se svojim karakteristikama on idealno uklapa u koordinate raskalašenog zločinca, a vidimo da one pristaju i ostalim razmatranim kandidatima (Bowie, Dafoe, R. Williams i Curry), osobito uz Gilićevu napomenu da Burton često odabire glumce „upadljivo djetinjasta ili/i groteskna izgleda i stila (npr. J. Depp, J. Nicholson, D. DeVito, W. Ryder)“ (2008: s.v. Burton, Tim). To ne znači da radi samo s deformiranim kuriozitetima, nego da funkcionalno raspolaže izvanfilmskim resursima glumaca, a da njihov pozitivistički kapital – odnosno pomak od fizičkog do simboličkog – transformira u filmski materijal. Struktura se tog povratnog i ontološkog transfera ustvari osjetno preklapa sa Genetteovom metalepsom, odnosno „manipul[iranjem...] posebnom kauzalnom relacijom koja u jednome ili drugom značenju ujedinjuje autora i njegovo djelo, odnosno u širem smislu *stvaratelja nekoga prikaza sa samim prikazom*“ (2006: 11; kurziv naš). U slučaju Nicholsona i Keatona ponajprije govorimo o učinku kalkiranja privatnog identiteta glumca na onaj fiktivni, odnosno o okolnostima u kojima transgresija, usmjerena od „stvarnog života“ prema ekranu ili pozornici, dalekosežno zaposjeda pragove njihove sušte suprotnosti (usp. *idem*: 45-60).² A čim dalje budemo odmicali u ljuštenju Jokerovih faceta, taj će se prijenos ispostavljati za itekako uposlenu jezgu.

Tako se uzglobljen horizont gledateljskog očekivanja jasno daje napipati preletimo li letimice reakcije fanova na objave glumačke podjele ili *recastove* u poznatim serijalima, a tretman polazišnog materijala – premda pomalo bizarno – ukazuje na naročito razumijevanje tradicije kanonskog teksta. Sasvim kratko, zahvaljujući participaciji zainteresirane publike, tvrdokorno otporne figure kulturnog pamćenja u koje je svojski ulagano – npr. Batmana, Jokera ili barunicu Castelli – ne može izvoditi bilo tko. Jedini je način da se integritet prototeksta zaštititi od neadekvatne uporabe privilegirati ulogu, a ne izvedbu. Taj će mehanizam Nolan i Phillips obrnuti citatima i parafrazama fikcionalnog okvira koji statusno posve zaposjedaju onaj

² Keatonu je taj proces dobro poznat – Inárrituov se *Birdman* (2014) bavi glumcem koji se proslavio u ulozi superheroja, odbio glumiti u trećem nastavku nakon čega mu karijera gubi na intenzitetu, a desetljećima se nakon pokušava vratiti s ozbiljnijim projektima. Riječ je zapravo o metalepsi istog smjera, čiji su jedini resurs kontrolne točke Keatonove karijere.

„stvarni“, odnosno formama izvedbe čiji suvišak direktno oponira transcendentnoj auri uloge i redefinira tonus njezina dotad važećeg primata.

Bilo kako bilo, Jack Napier nam je prva stavka. Riječ je o Jokerovu građanskom imenu u *Batmanu*, a rezultat je stapanja (prema formuli **Jack** Nicholson x Alan **Napier**, glumac koji je na televiziji glumio batlera Alfreda) koje ponovno u prvi plan dovodi simptome metalepse. Unutardijegetičku poziciju određujemo pomoću njezinih ekstradijegetičkih nositelja, odnosno ni manje ni više glumcem koji tu ulogu „premijerno“ izvodi, što je metafилmsko posvajanje terena *par excellence*, a o tome bi se moglo raditi i s kvantitativnom prevagom u posvećenom filmskom vremenu. Zatim u igru ulaze i njegove psihološke karakteristike, odnosno dinamički kontrast u odnosu na naslovnog junaka – Keatonov je Batman atipično pasivan, ne naročito korpulentan i razmjerno melankoličan tako da se u akterskoj mapi *Batmana* i *Batman se vraća* težište redovito prebacuje na aktivnije, žovijalnije, šarenije, dakle plastičnije negativce (usp. Gilić 2008: s.v. Batman). Potonji opisi ni na koga ne prijanjaju toliko primjereno koliko na Nicholsona. Naročito jer je ulogu trebalo „ponovno osvojiti“ iz Romerova isuviše šašavog zaleđa i preusmjeriti nazad stripovskim korijenima. Karakteristična glumačka manira bezbrižno britkog u kombinaciji s upečatljivim stripovskim držanjem tako je zadala i šlagvort filmskom profilu crnog humora, odnosno „mračne infantilizacije“ kojom oštroumno provocira i eliminira neprijatelje (blesave dosjetke i igre riječima, igračke poput plastičnog oružja – a ako je ono pravo, karikaturalno je preveliko – rođendanskih pihalica, balona ili klaunskih broševa koji umjesto vode ispaljuju kiselinu). Joker je tako grandiozno poletan, ekscentrični sadist koji se direktno suprotstavlja stabilnom poretku, neprestano ga ironizirajući i podrivajući.

Filmsko su izvorište, uz Burtonov standardni pribor, rješenja detektivskih, pa čak i *noir*-filmova: nedodirljivi gangster faćka *kingpinovu* ženu, šuruje s korumpiranim policajcima, lice mu je zakriveno šeširo, tijelo dugim crnim kaputom čija se zastrašujuća sjena provlači ulicama punima magle, a nakraju kreće i u osvetnički pohod. Drugi su žanrovski pribrojnik filmovi strave i užasa, primjerice osakaćena ruka koja uz dramatičnu glazbu izranja iz otpadnih voda – i to nakon navodno „nepreživljive“ ozljede – zamračeno mesarenje i odmatanje unakaženog lica te posljedično rastrojavanje identiteta. Bliže tkivu filma – a zapravo njegovim metafилmskim pretpostavkama – zavirit ćemo u izvorišnu priču koju je ponudio Burton: nakon neplanskog susreta s Batmanom, Napier upada u tank kiseline i postaje manijakalni Joker, sa svim rasutim teretom koji mu je u stripu dodijeljen: ljubičasto odijelo, zabijeljeno lice, ukočen osmijeh, jeziv smijeh, persifliran humor koji eskalira u nasilje, dijabolična fiksacija na *Batmana*. Burton se, dakle pozvao na točno ona svojstva priče i lika koja spadaju u temeljni

„nauk o Batmanu“. Ostajući privremeno uz to simboličko polje, treba se posvetiti i kanonskoj priči ubojstva Wayneovih stoga što je *de facto* riječ o osnovnom *origin storyju*, odnosno aksiomu kompletnog univerzuma. Vjerojatno su mu stoga izlagačka svojstva, unatoč brojnim i nevjerojatnim preosmišljanjima, tvrdokorno opstojna: nakošeni kadrovi, stanoviti *slow-motion*, skretanje u maglovitu uličicu, naoružani pljačkaš, detalj razletjele biserne ogrlice, total mrtvih roditelja između kojih kleči Bruce. Tu sekvencu ne bismo, međutim, ni u kojoj reaktivaciji trebali shvatiti kao redundantni mig na razini klišeja, nego kao konstitutivni zamašnjak za proizvodnju junaka, odnosno unošenje izvorne neravnoteže u pripovjedni sustav. U Burtonovu je čitanju tako za ubojstvo roditelja odgovoran Jack Napier, što se prilično drastično odražava na „pogon semioze“ jer su likovi unutar nje očito uzajamni, i nerazlučivo artikuliran balast. Za naš fokus to znači da je uhodana stripovska dinamika premrežena preferiranim punktovima filmske povijesti, što je uglavnom sretna okolnost jer pokazuje različite načine na koji se *origin storyji* međusobno potenciraju, štoviše da kao sablasti opsjedaju razne oblike i medije kulturnog pamćenja. Podsjetimo, nije pitanje samo osmišljavanja pojedinog dijegetičkog univerzuma, nego i njegova „dugog daha“ u odnosu na sve nadolazeće – izvorišna je priča Jokera tako istovremeno neraskidiva od Nicholsonove i obratno. Pizzato proširuje i dodatno razrađuje Carlsonov koncept uklete pozornice – od kojega preuzimamo „spektralnu terminologiju“ – tvrdeći da „ljudski um ne projicira svoje transcendentne duhove samo na besmrtno likove Autora nego i na glumčevo materijalno tijelo [...] osobito kad pojavi zvijezde na sceni prethode totemske slike s velikog platna ili TV-ekrana“ (2006: 6; prijevod naš). To je tijelo izloženo unaprijed oblikovanom pogledu publike i neprestano proganjano njezinim „sublimiranim očekivanjima“ koja počivaju na *reciklaži* tekstova, slika, izvedbenih prostora i tijela između raznih medija (usp. *idem*), a na tom nam se tragu čini da odabir Nicholsona za ulogu Jokera – ma koliko spretan bio – u njoj nije proizveo osnovne koordinate, nego tek zaposjeo njezin stripom stečen imunitet.

Nolan se latio *reboota* franšize ranih 2000-ih, nakon što je autorski glas oblikovao pretežito u žanru *neo-noira*, akcijskog filma te (psihološkog) trilera. Prije danas kultne trilogije o Batmanu režirao je *Following* (1998), *Memento* (2000) i *Insomniu* (2002) koji svaki na svoj način nijansiraju režijski profil: strukturno je najčešće riječ o kompleksnoj naraciji na tragu „Tarantina te knjiž. djela amer. i brit. postmodernizma“ (Filmski leksikon 2008: s.v. Nolan, Christopher) dok su pripovjedački modusi uspoređivani s *babuškama* ili *kineskim kutijama* za čiji se rad ustalio naziv *puzzle box*-filma (usp. Willis 2017: 194). Konstatacija da je njegova „puka domišljatost, u kombinaciji s vještinom dodvoravanja publici, učinila tradicionalne podjele između *mainstreama* i nezavisnog filma proizvoljnima“ (Joy 2015: 1) pretjerano je egzaltirana, izvod neutemeljen, terminologija neprecizna, a konzekvence nedovoljno promišljene, no treba primijetiti da raspolaže dvjema nerazlučivo slijepljenim odrednicama, važnima i za razumijevanje Batmana: autorskom komercijalom, cerebralnim *blockbusterom*, odnosno eksperimentom u *mainstreamu* (usp. Bordwell i Thompson 2019: 68). Status postmodernista dobrim dijelom počiva na tom sijamskom srastanju; Nolan raspolaže prepoznatljivim žanrovskim strukturama – *noira* u *Following* ili *Mementu*, znanstvene fantastike u *Interstellar* (2014) ili ratnog filma u *Dunkirku* (2017) – a zatim preosmišljava njihov izražajni agregat kako bi isprojektirao vlastite svjetove.³ Podrivanje stabilnih filmskih kodova autorskim zahvatima – koji se jednako odnose na „unutarnja svojstva“ te eksterne okvire, zbirno nazvane „sirovom sinefilijom“ (*blunt-force cinephilia*; *idem*) ili „sinefilijom na veliko“ (*cinephilia writ large*; Whitney 2015: 31) – usustavilo je cijenjen rukopis na koji i filmadžije i publika izdaju bjanko-ček. Prizivajući u sjećanje Barbasin kolebljiv pojam zvijezde te Wyattovo sparivanje s projektom kao ključne elemente komunikacije s publikom, Nolanov simbolički kapital u kombinaciji s Batmanom prilično otežava ne reći *blockbuster*, a po produžetku ne reći *mainstream*, ne reći publika, multipleks, odnosno „korporacijski behemot“.⁴

³ Zbog toga ni ne iznenađuje da mu se gotovo svi filmovi svode na osebujno razrađene restrikcije; one su istovremeno strukturne metafore za svaki pojedinačni filmski svijet te njegovi okidači *sine qua non*. Bez njih bi bio prisiljen pristati na predvidljiv vokabular žanra. Batman tu ulazi bez poteškoća jer je otprilike jedina stvar koja ga razlikuje od svih ostalih superjunaka moralno načelo – koje se za ove potrebe može prekrstiti u restrikciju – da nijednog od svojih protivnika ne ubija.

⁴ Kako točno rad na IMAX-vrpici, a nezavisno ili *ne-mainstream*? 70mm format je visoko specijaliziran za IMAX-dvorane, specijalna stadionskog tipa, previđen za specijalna platna glomaznih dimenzija i specijalne projektore visoke rezolucije. Jasno, sve se konvertiranjem dade prilagoditi za lokalne potrebe Cinestara, ali s Tuškancem i

Premda Ni Fhlainn kaže da „dobar dio stiliziranih smicalica [u trilogiji] ne primjenjuje“ (2015: 158), probat ćemo pokazati da izostanak površinskih signala ne znači da ta dubinska struktura nije uspješno uposlana i u Batmanu.

Za to nam ponovno koristi dinamika izvorišne priče: „dopadala [mu se] ideja popunjavanja interesantne praznine“ (Taylor 2015: 62), a ta se praznina zvala „nitko nikada nije napravio ovaj *origin story*, i to kao akcijski film, neku vrstu suvremenog akcijskog *blockbustera*“ (Feinberg 2015). Redatelj poznat po intuitivnoj demontaži i proizvodnji novih sadržaja unutar donekle prozirne mehanike ponovio je svoju tipičnu gestu; raspolažući s više preferiranih estetskih repera, maketu jednog žanra prokrvio je komponentama drugog, što mu je dozvolilo svjesno posezanje za dramaturgijom izvorišne priče. To nam dobro pokazuje ime *Batman: Početak* (*Batman Begins*, 2005) koje nas deiktički pozicionira na sami početak priče i preispisuje njezino izvorište, a ono jednako podrazumijeva i Batmana i preostale likove njegova univerzuma. Trilogija o Batmanu je, drugim riječima, prva proizvela narativni kontinuitet tako što je *origin story* ispunila strukturom *Bildungsromana*; od neiskusne mladosti preko psihofizičkog sazrijevanja do obješenog plašta, luk je ustvari uravnotežio sve formativne etape likova. To je izravna posljedica oslanjanja na stripove koji se zaokupljaju sličnim periodima – *Batman: Year One* (1987) već naslovom jasno podcrtava o čemu je riječ dok *The Man Who Falls* (1989) opisuje najranije faze Bruceova odraslog života. U duhu koncepcije da bi ovaj Batman trebao biti uokviren „prepoznatljivom, suvremenom stvarnosti u kojoj se izdiže izuzetna herojska figura“ (Graser i Dunkley; cit. prema Wainer 2014: 143), odnosno režijski uobičajenom stremljenju hiperrealizmu, prinosimo i Millerov predgovor *Batman: Year One*:

Ako je vaše jedino sjećanje na Batmana ono kad Adam West i Burt Ward izmjenjuju ofucane fraze dok mlate gostujuće glumačke zvijezde poput Vincenta Pricea i Cesara Romera, nadam se da će vam ova knjiga biti iznenađenje. Meni Batman nikad nije bio smiješan.

(2017: 7)

Kinotekom smo već u problemu. Budući da njihove dvorane te kapacitete nemaju, jedini način da njegove filmove pogledamo kao preferirana, intendirana ili pak idealna publika je izlet na Lanište. IMAX je utoliko – neovisno o Nolanovu idealu kinematografske veličanstvenosti – ipak sinonim za dominantnu diskurzivnu praksu, za *blockbustere*, multiplekse, masovnu publiku, *lovebox*-rezervacije, preskupe kokice i *gold-class* prenemaganja pa ga je nemoguće isključiti iz razmatranja postindustrijski organizirane kinematografije. A s time da jedna industrija hrani drugu je krenulo upravo u Batman-trilogiji (usp. *idem*: 31-43).

Sudeći po više puta ustanovljenoj činjenici da je Batmanov univerzum učinio mračnijim, ozbiljnijim i nasilnijim, nije ni Nolanu, a pomak prema tome omogućio mu je karakteristični dijalog s filmskom tradicijom, koji će se ispostaviti kao osobito važan za modeliranje Jokera. U tom je smislu prva stavka iskušani teren *noira*, a kao operativnu pretpostavku preuzimamo Molloyin podesan uvid da „Nolanova historizacija *noir*-filma kao izraza društvenih tjeskoba u određenom trenutku sugerira da je [*noir*-film] dovoljno pokretljiv i elastičan da se prilagodi znatnim prisvajanjima u različitim kontekstima“ (2010: 87). Autorski opsesivna tema dvojništva, podložena ekskursima u „velike teme“ (identitet, istina, moral, pravda, smrtnost...), pretenciozno eklektičnim, istraumatiziranim junacima u urbanom pejzažu te nasilnim crnim humorom – da popišemo samo neke od Jokerovih psiholoških podstava – pokazuju da *noir* kao skup postupaka čak i u superherojskom filmu pronalazi prihvatljive utore. Posve u skladu s galerijom uobičajenih negativaca, Nolan nas je u *Vitezu tame* (*The Dark Knight*, 2008) suočio s antagonistom koji pokreće sustav, no u ovom slučaju je taj antagonist radikalno trom i njegovi prijestupi nisu rezultat sustava, metode ili ritma, nego „valunga“ i improvizacije. Tomu svjedoče Jokerova pitanja poput „zar ti djelujem kao tip koji ima plan“ i odgovor „ja sam pas koji ganja aute“, prepuštanje nasilja slučaju – recimo pat-pozicija detoniranja bombi – te filozofem da je kaos pošten. Jokerov je *ethos*, dakle, taj da nema krajnji cilj; ima ga deklarativno i praktično radi organizacije naracije, ali u Nolana on naprosto ne želi ništa postići, što je parafraza „izvorišne“ stripovske dinamike s Batmanom: „ono što se dogodi kada se nezaustavljiva sila sudari s nepokretnim predmetom“.⁵

Pritom je „svog brata [i suscenarista] prisilio da prije raspisivanja Jokera [pogleda *Testament dr. Mabusea* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933; r. Fritz Lang), jer je „prije ko potrebno istražiti svakome tko pokušava napisati superzlikovca“ (Nolan 2016). Uspostavljajući vezu s njemačkim ekspresionizmom – dapače, njegovim oglednim primjerkom – Nolan je posredno ostao u dosluhu s Burtonovim čistopisom Jokera, a to pokazuje da je uloga i dalje čvrsto usidrena u leđa filmske povijesti. Za konkretne psihološke karakteristike preuzimamo Radićevu karakterizaciju Mabusea kao kanonskog negativca koji je direktan nusproizvod „društva koje je omogućilo takva zlikovca [...] karizmatičnog manipulatora čiji cilj nije uspostava sređena autokratskog poretka, nego vječna (anarhoidna) subverzija“ (2008: s.v.

⁵ Sve su citati iz filma i u tlocrt *noira* se uklapaju i zbog tezične logoreje. Likovima je, naime, prepuštena tolika elaboracija vlastitog podteksta da fokus filma nije na slijeđenju pripovijedanja, nego na razradi pretencioznih filozofema koji nam „telefoniraju“ premise univerzuma. Oni su na neki način „titl“ ili „druga ekspozicija“ filmske priče koja nije nešto što se događa popratno, nego paralelno.

Doktor Mabuse kockar). Situacija je, što se Jokera tiče, uvjerljivo podudarna. Za razliku od Burtona, međutim, u Nolana Joker nema nikakve veze sa smrću Wayneovih. Ta nam je razmjerno velika izmjena njihovih *origin storyja* važna jer, pomalo neočekivano, osnažuje antagonizam i podržava aporetičan odnos s Batmanom; kaže Joker da se oni „međusobno nadopunjuju“ te da se boji da su „osuđeni na [igru mačke i miša] zauvijek“. Parafraza njihova odnosa je sukob dijametralnih pozicija maskiranih likova; Keatonov je Batman definiran Nicholsonovim Jokerom, odnosno Bruce Wayne je kodiran radom Jacka Napiera. Situacija je s Ledgerom i Baleom posve drugačija jer se opozicija ni ne može utemeljiti pomoću građanskog identiteta – ne samo zato što ga Joker nema nego i zato što je dramaturška osovina njihova odnosa sukob dvaju kamufliranih i međusobno nedostupnih entiteta. Utoliko se subverzija koju spominje Radić može dovesti i u vezu sa Žižekom premisom „skidanja maske s plemenite laži“ (usp. *Pervertitov uvod u ideologiju; Pervert's Guide to Ideology*, 2012; r. Sophie Fiennes), u ovom slučaju Jokerovoj opsesivnoj fiksaciji na činjenicu da laž o Batmanu proizvodi stabilnost u sustavu te da je jedini način da se poredak ugrozi otkrivanje istine. Za Jokera je istina neproziran identitet ispod Batmanove maske, no za Batmana je istina zazoran pogled na Jokerovu masku. Za obojicu je ta maska neotuđiv element, bez nje Joker *de facto* ne postoji. Štoviše, on *jest* svoja maska i s njom je potpuno srastao, a ispod nje – nema ničeg.

Ta se konstitutivna praznina odrazila i na strukturu njegove izvorišne priče, odnosno na najvažniju Nolanovu intervenciju u Jokera – njezinu metatekstualnu lakomost. Refren *origin storyja* je porijeklo njegovih ožiljaka, no razrada se svaki put razlikuje (nasilni otac, nestabilna žena, a treća je prekinuta) i okuplja nekoliko izvorišnih priča, a da se ni za koju decidirano ne veže. Sve verzije postaju jednako valjani, tj. nevaljani resursi za izgradnju lika. Nolan se oslanja na štigu kanonskih i apokrifnih priča o Jokeru i svako nas od njih vodi dalje od njegova polazišnog konteksta, a ustvari bliže njemu. Svaka ga priča „preciznije promašuje“ što je za univerzum kojemu pripada ustvari pravovjerna pozicija. Nolan izbjegavanjem središnjeg mjesta Jokerova identiteta najpreciznije pogađa osnovno neznanje koje o njemu dijele stripaši i filmaši. A učinak je hiperprodukcije informacija zapravo njihov krajnji deficit – ostaje jednaka enigma kao što je to oduvijek i bio, što je ono što ga čini „neprobavljivim šumom“. Najstrašnija stvar oko Jokera nije „to da ne poštuje novac“ (Hoberman 2012: 185) niti da neselektivno rešeta nasumične građane, nego da iza njega ne postoji nikakva pozadinska priča koja bi opravdala ili strukturirala to remećenje sustava. Ta „potpuna odsutnost identitetskih informacija nije pokazatelj da je Joker uspješno sakrio tko on zapravo jest, nego da naprosto nema identitet koji može sakriti“ (McGowan 2012: 136), što je direktan refleks stripa – *Batman: strašan vic*

(*Batman: The Killing Joke*) uglavljuje Jokerova ispovijest o vlastitoj prošlosti koje se „nekad sjeti na jedan način, nekad na drugi. Ako ću već imati prošlost, radije bih imao više izbora (usp. Moore 1988: 39). Metatekstualni transfer priča o Jokeru tako legitimira i njegov anarhičan dijegetički *ethos* jer se izruguje ideji da je katalizator odnosa, njegovo opravdanje ili nužnost *origin story*. I upravo zato što „konkretan“ *origin story* izostaje, Joker nema krajnji cilj niti motivaciju. Kada bi pristao na „minimum čitljivosti“ koji bi u njemu proizvela pozadinska priča, prestao bi funkcionirati kao nepredvidljiva varijabla u sustavu. Dok god nema jasnih koordinata koje bi regulirale njegovu poziciju, njegovo „semiotičko divljanje“ ustvari poprima obrise metode koja po nužnosti doziva određenja apsoluta, kaosa, hirovitosti, zloslutnosti, nasilja te krajnje „radikalnog nihilizma“. A ako smo u cijelu ovu priču ušli preko maske promaknute na funkciju lica – tj. laži koja zatamljuje nepoželjnu istinu i jamči stabilan poredak – ne pristaje li vektor raskrinkavanja zapravo idealno uz onaj lik koji *de facto* nema koordinate, točnije uz onog antagonista koji nema što skriti, nego je svojom maskom ustvari zazorno transparentan?

Ako već unutarfilmska zapremnina Jokera nema *origin story*, metaleptični skok na ulogu nadomjestit će tu oskudicu jer je Ledgerova kulturna interpretacija nametnula „samo takav“ izvedbeni standard koji se šutke nameće i kao prototekst lika. Da ne trčimo pred rudo, trebalo bi započeti s identično intoniranom „gungulom među fanovima oko [njegove] primjerenosti za Jokera“ (Owczarski 2015: 147) koju smo sreli i s Keatonovim Batmanom: ne odgovara ulozi jer je „preveliki ljepotan“, jer je u svojoj karijeri uglavnom glumio u filmovima za tinejdžere, jer je kasnije u karijeri glumio ovisnika i homoseksualnog kauboja (usp. *idem*). Opet, dakle, djelatno polje *high concepta* i nesretno sparivanje uloge s „druge strane rampe“ aktiviraju tip znanja koje tobože inhibira adekvatan pretisak na Batmanov univerzum i direktno ugrožavaju njegovu nepovredivost. Metalepsa je ovdje ponovno usmjerena od stvarnosti prema ekranu i nazubljena činjenicom da se Ledger – između nepreglednih stripova, razmetljivog i cijenjenog Nicholsona te Hamillova panteona crtića i video-igara – „za naklonost fanova i ležernih gledatelja sukobljavao s mnoštvom verzija popularnog Jokera“ (*idem*: 148); jednako s, vidimo, fikcionalnom i nefikcionalnom konkurencijom transcendentnih duhova. Kruženje je tih podozrivih imperativa diktiralo i drugačiji odnos prema ulozi – Ledger je izvedbu kalio *agonom* spram Nicholsona, koji „nije preporučao da se ekranizirani strip shvati preozbiljno“ (Hassoun 2015: 12). S tim se na pameti ponovno – nakon odnosa Romero-Nicholson – susrećemo s autorskim korigiranjem kao izvedbenim principom, ovaj put na relaciji Nicholson-Ledger. A zbog metodološkog nam presedana, odnosno sve ambicioznijih glumačkih pothvata, u vidno

polje poduprta metalepsom pristizhe *tessera* – termin iz *tjeskobe utjecaja* (engl. *Anxiety of Influence*; Bloom 1997: 49-73) – „znak priznanja“ koji podrazumijeva da „[p]jesnik antitetički 'nadopunjuje' svog prethodnika, čitajući roditeljsku pjesmu tako da zadrži njezine izraze, ali ih drugačije koristi, kao da prethodnik nije otišao dovoljno daleko“ (*idem*: 14).

Ako pjesnika i pjesmu zamijenimo glumcem i izvedbom, a zatim priznamo, odnosno prepoznamo Nicholsonov izražajni primat, temeljni mit Ledgerova „ulaska u ulogu“ postaje nešto prozirniji: dugotrajna izolacija u hotelskoj sobi, eksperimentiranje raznim timbrovima, slaganje iscrpnog dnevnika Jokera, intenzivno utrenirano držanje i posljedična nesanica (usp. Hassoun 2015: 12) glumačke su pripreme kojih se ne bi posramio ni Daniel Day Lewis, a Ledgerova se prerana smrt u bapskim pričama također dovodi u vezu s psihičkim poteškoćama nakon istraživanja uloge i „izlaska iz nje“. Sve su te sitne antiteze išle „uz dlaku“ formama pamćenja vezanima za Jokera, a dodatna je kreativna nadmoć – u odnosu na, recimo, Nicholsonovo nadopisivanje Burtonovih dijaloga (*idem*) – iskazana Ledgerovim režiranjem Jokerovih filmskih uradaka iz čega se tijekom marketinške kampanje ustvari ispostavilo da je on „primarni razlog zašto pogledati film“ (Owczarski 2015: 156). Rezulata je takva treninga to da je do drugog tjedna distribucije bilo jasno da je uvjerljivo plastičan prikaz Jokerova *habitus* „ništa manje doli očaravajuć“ (Garneau 2015: 42): zastrašujuće nepredvidljiv cinik iz čijih je tikova nemoguće predvidjeti sljedeći potez ili očitati bilo kakav tip pouzdane informacije; za razliku od trajno sarkastičnog Nicholsona, Ledger je uznemirujuće hektičan – od cinizma i crnog humora do naglih naleta agresije, improviziranih i neizvjesnih manipulacija. Gdje Nicholson persiflira ugladenost i dovitljivost, Ledger pogrbljeno pita čemu ozbiljnost, ako Nicholson poteže karikaturalno dug pištolj, Ledger nasumično prazni mitraljez, kad Nicholson retušira ideološke oznake, Ledger ih istrebljuje. Bloom napominje da *tessera* posuđuje od „mističnih religija gdje se podudaranje dviju glinenih krhotina koristilo za međusobno prepoznavanje“ (1997: 67) i točno u tome smislu tumačimo direktno prelijevanje Nicholsonovih gesti na tijelo novog Jokera; Ledger prepoznaje njegove izraze, ali te krhotine prisvaja i u svoju izvedbu ugrađuje tako da znače na drugi način. Utoliko je njegov obol ekscentrična karika koja se pak ispostavlja za ono što tobožnjoj cjelini nedostaje, ono što ju kao *fragmentarnu cjelinu* nadopunjuje.

Njegov je glumački doprinos, ukratko, nemjerljiv, a posthumni je *Oscar* nepovratno fiksirao nove izvedbene i dramaturške moduse. Učinke njegove „studije lika“ dan danas osjetimo kao interpretativni i izvedbeni zalog te neosporivu kulturnu činjenicu koja je dotad ikonične stupove Jokera pretvorila u filmske anakronizme, ako ne i atavizme. Tako i prvi put dolazimo do promjene metaleptičnog tijeka. Uzmemo li u obzir „tračersku“ okolnost njegove

iznenadne smrti, Ledgerova se izvedba preko ekrana probila u „stvarni svijet“ i nastanila ulogu doslovce kao sablast, odnosno nesvodivi ostatak koji uhodi i zaposjeda svakog novog izvođača svojim neizrecivim, a podrazumijevanim podtekstom. Na stanovit način, dakle, i dalje govorimo o *origin storyju*, samo ga ovaj put odmičemo od dijegetičkog konteksta. Potvrdu tih fantomskih udova i dalje pronalazimo pomoću Letove *tessere*. Kaže da je „radio štošta da stvori dinamiku, da stvori element iznenađenja, spontanost kako bi stvarno srušio bilo kakve zidove koji bi eventualno postojali. Joker je netko tko ne poštuje stvari kao što su privatni prostor ili granice“ (Sampson 2016). Puna svijest – tjeskobna svijest – o tomu da je interpretativna sjena svojski nabačena pa da za Jokera treba posvećeniji glumački pristup za posljedicu je imala polusmislene ispade poput slanja mrtvih svinja, iskorištenih metaka i analnih perlica kolegicama i kolegama iz *Odreda otpisanih* (*Suicide Squad*, 2016; r. David Ayer), no pokazuje da se – baš kako kaže Genetteova računica i Ledgerov Nicholson – stvaratelj nekoga prikaza doista stopio sa samim prikazom. Da bi se Leto pozicionirao kao dostojan baštinik i stupio na istovremeno sveto i ukleto tlo kolektivnog sjećanja, potrebno je podudarnom metodologijom u osmišljavanju izvorišne priče otići korak dalje od Ledgerove izvedbe. Ona se prenijela u „stvarni“ svijet – mogli bismo reći i svijet industrije – kao metaleptična kripta u kojoj je pohranjen temeljni pribor za rad s ulogom.

Bolje jednu noć princ, nego cijeli život budala

Šlagvortovi koji su se tijekom ove rasprave nametnuli kao pouzdani indikatori, odnosno kriteriji „jokerovštine“ s predstojećim nam se filmom vraćaju kao sinergični bumerang. Nešto je doduše teže, s obzirom na dotada demonstrirane režijske interese, ustanoviti one stavke po kojima se Joker čini kao Phillipsova predvidljiva ekstenzija – kao što smo to uspjeli identificirati u Burtona i/ili Nolana – jer se, posve kratko, ovaj projekt ni po čemu ne da podvesti pod njegove karakteristične poteze. No upravo taj otklon služi kao rječita najava, ako ne i sinegdoha, produktivnih diskontinuiteta s kojima nas suočavaju njegov *Joker* (2019) i Phoenixov Joker; diskontinuiteta koji će pritom neprestano ukazivati na „dugi dah“ lika i uloge, odnosno na činjenicu da veći dio dosad utvrđenih varijabli – čak i uz pozamašnu reviziju Jokerovih danosti – „tvrdoglavo opstaje“.

Za početak, *Joker* od uigranog kapaciteta evidentno odudara po osnovnoj dijegetičkoj pretpostavci jer se radi o potpunoj inverziji tipična aktantskog razmještaja. Joker je dobio samostalan film, što znači da se ne pojavljuje kao relativno aktivna propovska kulisa, nego kao navlastiti protagonist posve odcijepljen od dvoznačne i međusobno nadopunjujuće petlje s Batmanom. Ako smo eliminirali Batmana, nije nategnuto pretpostaviti da smo barem donekle odustali i od predvidljiva žanrovskog pejzaža. Dok su Burtonovi i Nolanovi doprinosi krovno određeni kao filmovi o superjunacima, Phillipsov se *Joker* – ne bez jakih razloga – vodi kao psihološki triler, a to presvlačenje ide na ruku našim razmatranjima jer se glavnina filmskog izlaganja uopće ne tiče Jokera, nego prilično „intimne studije lika fokusirane na izoliranog i zlostavljanog profesionalnog klauna koji pada u ludilo“ (Keegan 2019). Osim što doista djeluje kao sasvim uvjerljiv *logline* za psihološki triler, izvod je strukturalno koristan jer po prvi put ne koristi *origin story* kao prigodnu narativnu popudbinu, nego punokrvni pripovjedni modus. Taj se pomak odrazio na mehanizam rada s ulogom, i to tako što je pospješio učinak „Ledgerova poučka“; izvorišna priča kao oblik filmskog vremena naprosto po inerciji iziskuje pomnije proučavanje lika jer mu je narativni fokus, odnosno obaveza „razotkrivanje tajne“. Ako na metatekstualnoj razini registriramo deficit Batmana, odnosno izostanak Jokerove strukturne protuteže, jedini preostali resurs je intenzivan razvoj njegova samostalnog jezika. Jedina logična posljedica takva istraživačkog procesa je autodijegetički, a po produžetku i nepouzdanu pripovjedač. Za dio toga se pobrinula već spomenuta ostavština stripa *Batman: strašan vic* – najprimjetnije Phillipsova izjava da Fleck „možda nije Joker. Ovo je samo jedna verzija Jokerova porijekla. Verzija koju prepričava tip u sobi mentalne ustanove. Nisam baš siguran da

je on najpouzdaniji pripovjedač na svijetu“ (Scharf 2019). Ponovno se, vidimo, pristaje na pluralnost Jokerovih izvorišnih priča, osobito na činjenicu da ih on sam o sebi proizvodi. Uzbudljiva je enigma njegova podrijetla dakle – u stripu i na filmu, i u čitatelja i gledatelja te unatoč nominalnom okviru *origin storyja* – uzdržana upravo dvoznačnim izlagačkim principom, skokovima u fokalizaciji, krovnim aranžmanom analepse gdje subjekt iskaza *de facto* sustiže subjekt iskazivanja te figurom čiji iskazi pogađaju sve problematične punktove autobiografskog svjedočastva. Rigganov aparat, primjerice, za ogledne primjere nepouzdanih pripovjedača, među ostalima, navodi luđaka (engl. *madman*) i klauna (engl. *clown*); prvom su upitni percepcija stvarnosti i razum, potonji svjesno intervenira u priču ne bi li se poigrao s očekivanjima (usp. 1982).⁶ Za koju god se od tih varijanti odlučili, Phillipsov Joker elementarno „dihta“, pogotovo jer obje direktno operiraju unutar diskurzivnog procjepa u kojemu zadržavanje autentičnosti iskaza nije moguće: čin svjedočenja se za Flecka infrastrukturno preklapa sa žanrom terapije, odnosno prostorom između fikcije i istine koji je dominantno upogonjen autonaracijom zbog čega ostaje ustrajno neposvjedočiv, nedostupan vanjskom pogledu i nesvodiv na bilo kakav sebi strani jezik. Jedini dostupni iskaz je neprestano kompromitiran neprevodivom privatnošću iskustva, a konačno svjedočanstvo koje bi verificiralo „stvarno stanje“ – odnosno izbacilo nas na privilegirano motrište – izostaje i „čuva tajnu“ točno na onom mjestu, točno u onom žanru u kojemu bi ona trebala biti posve razvlaštena. Utoliko zadnja rečenica filma – „ne biste shvatili [vic]“ – nije slučajnost.

Dogodio se, dakle, interesantan obrat u kojemu forma prototeksta više ne služi kao zona medijacije između nekolicine predložaka, nego se promiče na status teksta. Sva Jokerova ishodišta su stubokom redefinirana, a ta redefinicija postaje nosivi princip organizacije materijala. No upravo zbog onoga što smo u Ledgera nazvali prazninom, odnosno potragom za ništavlukom ispod maske, prepriča „trpi“ tako radikalne intervencije od uvriježenih modela reprezentacije. Uz sve je te otklone Jokerova maska bila izložena stanovitom riziku „kliznuća iz okvira“, no rješenje se pronašlo u kulminaciji nihilizma koji je najjasnije određen formom njegova devijantnog smijeha. Dugotrajno istraživanje Jokerove inherentne nedovršenosti – koja je navodno postala tvorbeni princip za Phillippsa i Phoenixa – proizvela je u njegovu

⁶ Dodatnu potvrdu za oslabljenu vjerodostojnost nalazimo i u službenom scenariju predanom na razmatranje za *Oscar*, koji se vodi pod naslovom *Joker/ an origin*. Interpretativno pomalo zapinjemo u prijevodu, ali izdvajamo znakovitu uporabu neodređenog člana. Umjesto ultimativnog, apsolutnog ili konačnog prizvuka određenog člana *the* – jedine važeće i obvezatne priče koja „jednom zauvijek“ imobilizira nastanak Jokera – nudi nam se *neko*, možebitno, samo još jedno od čitanja njegove geneze.

propoznatljivu osmijehu oksimoron; suprotno modelu usuglašenog „smijanja smiješnomu“, izraz se i smisao Fleckova nekontroliranog smijeha afektivno razilaze. Cijelo se vrijeme on čini kao „izvitoperena“ i prisilna grimasa (prvobitno je ustvari rezultat dijagnoze, zatim sam nasilno rasteže svoje lice, majka mu neprestano govori da se smije, čak ga zove Srećko...), sve je to dakle kodirano kao posljedica izvanjskih imperativa koji su za minimalni uvjet njegova subjekta nametnuli poremećaj. No u trenutku u kojemu prihvaća – baš kao i Mooreov *stand-up* komičar – da mu život nije tragedija, nego komedija, izraz se i smisao tog smijeha sinkroniziraju, a Arthur shvaća je to „pravi on“; taj smijeh postaje „vrsta spoznaje“, životna filozofija, odnosno reakcija i u trenutku u kojem se s njom poistovjeti dolazi do punog srastanja s elementarnim nemarom za bilo kakav tip moralnog reda. Time na površinu izbija Joker i njegov karakterističan psihološki prostor. Maska, drugim riječima, nije navučena na lice, nego napokon svučena s njega, zbog čega – posve logično, prihvatimo li korijen njegova prezimena – više ni ne može funkcionirati kao mrlja, nego sastavni dio sustava. Dolazi dakle do uskrsnuća *u masku komedije*, koja u tom smislu znači katarzično prihvaćanje vlastite pozicije u stanju potpunog zastoja, neka vrsta smijeha samome sebi i uživanju u nemoći sustava. Ako se Arthur nekontrolirano smije *od* boli, Joker se svjesno smije *jer* boli, a komičnost leži u minimalnom prosvjedu potrebnom za tu slobodu.

Takav prosvjed metafilmski nalikuje i primjerima koji se tiču posljednje važne prenamjene referentnog polja, filmske lektire. Jedini stabilni član filmske formule – koji prilično usuglašeno pokazuje da je njemački ekspresionizam što se Jokerova identiteta tiče evidentno obavezni filmski predak – je *Čovjek koji se smije*, za sve se ostalo punio nešto svježijim označiteljima: *Jokerovo* se filmsko pamćenje eksplicite poziva na tradiciju tzv. Novog Hollywooda, a kod uglavnom oslanja na diskurzivne parafraze holivudskih sedamdesetih.⁷ U to ulaze Lumetovi *neo-noir* filmovi *Serpico* (1960) te *Pasje poslijepodne* (*Dog Day Afternoon*, 1975), Scorseseovi psihološki trileri i crne komedije (*Ulice zla*, 1973; *Taksist*, 1976; *Kralj komedije*, 1982) te Formanov *Let iznad kukavičjeg gnijezda* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975). De Niro napokon ostvaruje san iz *Kralja komedije* i postaje obožavani voditelj kojeg sad pak idolizira Fleck, Fleck simulira razgovor s njim pripremajući se za nastup u dnevnom

⁷ Prvi signal koji precizira pomak u toj tradiciji je ustvari metafilmsko reteriranje. U odnosu na Burtona i Nolana, koji se u špicu pripadajućih Batmana pozivaju na znameniti zlatni štit *Warner Brosa*, Phillips je prigodno posegnuo za napuštenim logotipom Saula Bassa iz 1972. Da bi dakle ponudio ključ za tumačenje *Jokera*, odnosno da bi ga jasnije sinkronizirao s „duhovnom klimom“ filmova koje smo gore naveli, poziva se i na okolne oznake njihova izlaganja, prenamjenjujući im aktivnu podlogu.

boravku i mijenja ime prije prijenosa uživo kao Rupert Pupkin, ima samo negativne misli kao Travis Bickle kojeg nedvosmisleno – sadržajno i improvizacijski – evocira koreografijom u zrcalu zahoda, završni trijumf nasilja podsjeća na rastrojenost Lumetove *Mreže* (*Network*, 1976) te malo vjerojatni i svojski medijski popraćen uspon antijunaka u *Pasjem poslijepodnevju*; vidimo da je inventuru univerzuma zaista teško svesti na okružje u kojemu smo dosad zaticali Jokera.

Po tom ključu ne treba zaboraviti ni na *typecasting* primarno nadziran uzorno odrađenim glumačkim poslom. Pogledamo li protagoniste Phillipsove filmske lektire, u prvi plan izbijaju Pacino, de Niro i Nicholson, već onda teškaši glume po metodi (engl. *method acting*) – tehnike koja je i danas u SAD-u sinonim za izvrsnost – a ptičja perspektiva nad ostatkom Batmanovih ekranizacija s lakoćom okuplja i njih i njihove mlađe sljedbenike (npr. Oldman, Bale, Hardy, Ledger, Leto). Već smo kazali, Jokera su svojski obilježile ikone čije su monumentalne izvedbe fenotipski odvojene, ali genotipski ujednačene u razumijevanju njegova povlaštenog mjesta. Metafilmski naprosto ne možemo zanemariti bjelodanu činjenicu da o prethodnim izvedbama, u svakom intervjuu, svaki novi glumac kojemu je Joker povjeren govori kao „velikom zalogaju“. Raznolik se, dakle, katalog Jokerova filmskog jezika do te mjere ugradio u implicitne okvire uloge da se fokus s permutacije njenih prepoznatljivih odrednica preusmjerio, ili barem proširio, na svojstva svake pojedinačne izvedbe, a svako je iduće preuzimanje štafetne palice stubokom opterećeno, Pizzatovim rječnikom rečeno, besmrtnim likom i glumčevim materijalnim tijelom; ukratko, interpretativnim sjenama i duhovima. Pa ako je praksa Jokera prepustiti „osobenjacima“, a po putu smo vidjeli da je, utoliko se – kao odjek glumačkih poetika '70-ih, kao svijest o prethodnim izvedbama i po liniji Jokerove simboličke zapremnine – Phillipsova predaja palice notornom, ali učinkovitim „metodičaru“ Phoenixu doima kao potpuno logičan potez. Pogotovo jer je nakon *Gospodara* (*The Master*, 2012; r. Paul Thomas Anderson), *Nje* (*Her*, 2013; r. Spike Jonze) i *Iskupljenja u New Yorku* (*You Were Never Really Here*, 2017; r. Lynne Ramsay) postao „as u rukavu“ filmova o samotnjacima, zbog čega ga je publika spremno dočekala.

Njegov se glumački angažman ustvari sastoji od već prepoznatljivih glumačkih procedura, a možda je najjasnije započeti s bilježnicom dosjetki za *stand-up* kao prvim metaleptičnim mostom; ona funkcionira na prvom koraku doslovno kao Ledgerova ukleta ostavština, točnije relikvijski predložak unesen u dijegezu istovremeno kao Phoenixov dnevnik rada i kao unutarfilmski materijal lika. To navodimo posebno jer su „[Phillips i Phoenix] suradnički i svakodnevno istraživali nove aspekte lika i nijanse njegove ličnosti, sve do zadnjeg

dana snimanja“ (Stern 2019), što znači da je uloga *de facto* imala status *work-in-progress*-projekta i na određen način neprestano tjerala dodatno proučavanje i domišljanje Jokerova *ethosa*. Ponovno je, dakle, lik iziskavao angažiraniji pristup ulozi, što je ustvari nadopuna Ledgerove glinene pločice. Invarijanta Jokera je poprilično stabilizirana, a Phoenixov doprinos sinkretičan; u njegovu su izvedbenu varijantu jednako ugrađene komponente njegovih dotadašnjih tumača kao i njihov gotovo hamletovski prestiž zbog čega ponovljene geste prethodnika, a ni njihov realni domet u publici, ne iznenađuju. Tako treba navesti i upadljivo slabu fizičku konstituciju na kojoj je radio mjesecima i koja je bila „prvi korak za ulaz u film“, za koju se ispostavilo da psihološki djeluje tobože blagotvorno jer „počneš ludjeti kad počneš gubiti toliku težinu u takvom vremenskom okviru“ (*idem*). I doista, novokodirani su smijeh, ekstremna predanost mršavljenju od 23 kile u manje od mjesec dana, a onda očito i konačno psihološko stanje podržali izvedbeni *novum*. Tome treba dodati neprestan proces Phoenixova istraživanja, produktivne izolacije radi lociranja Jokerovih osobina, eksperimentiranje s tjelesnim mogućnostima, redovitu improvizaciju i preosmišljavanje scena, navodne ispade na setu te istraživanje psihoprofila znamenitih psihopata (usp. Itzkoff 2019), a možda ponajviše svijest o „izuzetnim očekivanjima“ (*idem*). Izolacija, istraživanje, a naročito posveta i liku i glumcu koja premašuje granice platna sve su „vrhunaravni umjetnički signali“, tj. emblemi kojima se mora uresiti nova inkarnacija da bi svladala njezin ukleti poligon.

Phoenixova konstatacija da se nije vodio prethodnim iteracijama lika (usp. Martin 2019) onda pomalo zbunjuje – što s podudarnostima njegova, Ledgerova i Letova procesa „ulaska u lik“, zašto se eksplicite oslanja na dnevnik, što s potrebom da se odmakne od precizno ustanovljene motivacije jer je želio da „lik ostane misterij“ (Anderson 2019), kako raspolagati impulsom da mu je smijeh ciljano drugačije kodiran od Hamillova i kako točno *Let iznad kukavičjeg gnijezda* ne znači implicitni dijalog s Nicholsonom ili proučavanje autsajdera antiautoritarnih i antiestablišment-sentimenata? Sve su to, naime, dugovi koje je besmisleno izostaviti iz jednadžbe jer se direktno naslanjaju na „metafizičko umijeće Jokera“ čiji bi intenzitet Phoenix – s obzirom na dotad demonstrirani kalibar – trebao znati izdržati. Metaleptični se transferi za njegovu izvedbu kreću ovaj put od ekrana prema ekranu s međupostajom „stvarnosti“ koja to kruženje, što zbog Phoenixove izvedbene akribičnosti što zbog nosivosti Jokerova *habitusa*, dodatno nabija, a zatim i nadopunjuje. Phoenixov „prigušeno glasan“ i melankoličan Fleck ponovno nadilazi svoj matični kontekst prenamjenjujući središnje glumačke elemente koje su u ulogu pohranili doajeni. I ponovno, baš kako nam je sugerirao

Bloom, antitetičkim (p)osvajanjem u njemu proizvodimo novo značenje, a s njime i novu postaju Jokerove teleologije.

Kaže Gilić da „zvijezde nastaju u interakciji filmske komunikacije (na relaciji djelo - gledatelj) i društveno šire, kinematografske komunikacije u koju spadaju i reklame za filmove, intervjui sa glumcima i redateljima“ (2006: 61). Ako je to ispravno – a uspomoć Wyatta smo ustanovili da jest, tim više postavimo li i nagrade kao osigurač javnog statusa – trebali bismo se zapitati kakav su utjecaj na industriju imali Ledgerov i Phoenixov *Oscar*, kakav Phoenixove laude na SAG-nagradama, BAFTA-i, a možda ponajviše što nam o Jokeru i njegovim nositeljima govori *Zlatni lav*? Manje je to, premda neosporivo jest, potvrda mijene filmske tektonike u korist stripovskih filmova, a više priznavanje izuzetnog kapitala uložila koja se neplanski prometnula u lakmus-papir glumačkog majstorstva. O toj su *ekonomiji prestiža* (usp. English, 2005) jednako obaviješteni glumci i recepcija, a cirkuliranje kulturne vrijednosti ima svojski učinak na obje strane komunikacijskog kanala, zbog čega „raspakiravanje“ poprilično anagramiranog lika redovito završava na proizvodnji novog značenja. Škropljenje uloge takvom reputacijom htjeli-ne htjeli u njoj proizvodi drugačiji tip kredibiliteta i vrijednosti zbog čega ona apriorno prerasta svoju relativno neutralnu aktersku poziciju i pretvara se u neki tip glumačke nasljedne linije, kanonskog – i to jednako u smislu popisa i mjere – prototekstualnog klinča koji u raspisanoj invenciji traži nove naglaske. A ništa nije jasnija potvrda toga da refleksi *tessere* tu partituru zaista trajno nastanjuje ili uhodi – odnosno urušava ontološki poredak lik-uloaga-gluma – od Phoenixova zahvalnog govora na SAG-nagradama, preciznije završne, strahovito eksplicitne invokacije; naime da „stoji na ramenima svog najdražeg glumca, Heatha Ledgera“.

Zaključne napomene

Joško Lokas postavlja pitanje „Tko je režirao glasovitu trilogiju o Batmanu?“ Ponuđeni su Burton, Schumacher i Nolan, a mladi natjecatelj *Potjere* odmah, i na oduševljenje voditelja, samouvjerenog odgovara da se – parafraziramo – takav Joker ne zaboravlja. Izvučemo li podtekst pomalo banalne mizanscene, imamo Batmana i Jokera, Batmana kao Jokera, a uz minimum opreznosti pretpostavljamo da imamo i Ledgera kao ultimativnog Jokera. Riječ je o rasporedu koji nam je, što se Jokera tiče, sada već dobro poznat, tim više jer nam se kao pouzdani alat iskazao *origin story*. Pomoću njega smo bitno lakše uspjeli ustanoviti morfološki hod lika, po etapama usporediti izvedbene (is)korake i zapravo detektirati Jokerov etalon. I upravo se zahvaljujući ukočenom zaleđu lika – njemačkom ekspresionizmu, pedesecima godina stripa, *high conceptu*, ujednačenim filmskim precima, statusu zvijezde s jedne i druge strane ekrana, a prije svega njegovoj neproradivoj izvorišnoj priči – interpretativni suvišak proizveo ulogom, točnije fokusom na glumačke izvedbe. Bujajuća bi glumačka razrada Jokerovih aspekata bez dinamične strukture izvorišne priče bila posve nemoguća, a u tom nam se smislu važnim ispostavio eksponencijalni porast vrijednosti filmskog lica: ako nam je početna pozicija Romero, koji za vlastitu izvedbu odbija obrijati glasovite brkove (usp. Hassoun 2015: 11), kako smo završili na Phoenixu koji se za nju izglednijuje? Jaz između tih dviju izvedbenih krajnosti – i njihovih međufaza – značenjski je prezasićen, a kako stvari zasad stoje, teško da ćemo ga zatrpati Stanislavskim. Prestiž je uloge – njezin stanoviti *je ne sais quoi* – najavio Nicholson, dodatno zaoštrio Ledger i njegova mitološka izvedba, a metaleptično se izbacivanje tih elemenata onkraj platna pretvorilo u itekako uposlenu profesionalnu relikviju, fantomsku anamnezu, odnosno samorazumljivu etidu i za tvrdokorne obožavatelje i za prestolonasljednike.

Nuspojava je tog *a priori* da se u Jokeru sa svih strana komunikacijskog kanala fiksirao princip izvedbene tjeskobe, odnosno povišene svijesti o konstitutivnom paradoksu uloge – s jedne strane obvezi za autentičnim rezom koji jamči eskalirajuće tumačenje, a s druge potrebom da taj rez bude razriješen u vidu prepoznavanja izvedbene sablasti koja jamči njegov kontinuitet. Paradoks, međutim, ne proizlazi iz nemogućnosti tog prijelaza, nego iz istovremene percepcije koherencije i razlike, osobito s obzirom na reciklažu gesti u svim trima filmovima. Rasjedi koji se pritom rastvaraju pokazuju da se uloga na izvjestan način rascjepkala, a njezini fragmenti prešutno situirali na razne točke kulturnog pamćenja interakcijom umjetničkih i socijalnih pomaka prema imaginiranom, središnje ispražnjenom idealu. Ti su fragmenti

ontološki razdvojeni udaljenim praksama – režijskim poetikama, izvedbenim modusima, tipovima recepcije i totemskim priznanjima – no vrlo konkretno konvergiraju na svakoj glumačkoj (re)interpretaciji. Sve to u zamršenoj povratnoj sprezi potkožno nastanjuje Jokera kao njegov istinski *origin story* – njegovo prešutno prastanje ili sablasna pretpriča – uposlen daleko prije, ako ne i posve mimo, dijegetičkog univerzuma. U tom se smislu pitanje koje smo naznačili na početku može parafrazirati hijazmom: znamo li što je na repertoaru ako XY glumi Jokera? Ne. No obratnim putom, od Jokera prema XY-u – kako stvari zasad stoje – s određenom sigurnošću možemo pretpostaviti što nas čeka. I to je već nešto.

Literatura

Barbas, Samantha (2001). *Movie Crazy: Fans, Stars, and the Cult of Celebrity*. Palgrave Macmillan US.

Bloom, Harold (1997). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford University Press, USA.

Bordwell David i Kristin Thompson (2019). *Christopher Nolan: A Labyrinth of Linkages (2nd edition)*. dostupno na <http://www.davidbordwell.net/books/nolan.php>

Burke, Liam (2015). *The Comic Book Film Adaptation: Exploring Modern Hollywood's Leading Genre*. University Press of Mississippi.

Carver, Stephen (2013). "He wants to be just like Vincent Price": Influence and Intertext in the Gothic Films of Tim Burton. U: *The Works of Tim Burton: Margins To Mainstream*. Palgrave Macmillan US.

Decker, Kevin S (2014). Culture, Hermeneutics, and the Batman. U: *The Philosophy of Tim Burton*. University of Kentucky Press.

English, James F (2005). *The Economy of Prestige: Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value*. Harvard University Press.

Feinberg, Scott (2015). *Christopher Nolan on 'Interstellar' Critics, Making Original Films and Shunning Cellphones and Email (Q&A)*. dostupno na: <https://www.hollywoodreporter.com/race/christopher-nolan-interstellar-critics-making-760897>

Garneau, Eric (2015). Lady Haha: Performativity, Super-sanity, and the Mutability of Identity. U: *The Joker: A Serious Study of the Clown Prince of Crime*. University Press of Mississippi. Str. 33 – 48.

Genette, Gérard (2006). *Metalepsa: od figure do fikcije*. Disput.

Gilić, Nikica (2006). O konstrukciji i čitanju zvijezda. U: *Književna smotra*, br. 139. Str. 59-69.

Gilić, Nikica (2008-2020). Batman. U: *Filmski leksikon*. dostupno na <http://film.lzmk.hr/>

Gilić, Nikica (2008-2020). Christopher Nolan. U: *Filmski leksikon*. dostupno na <http://film.lzmk.hr/>

Gilić, Nikica (2008-2020). Tim Burton. U: *Filmski leksikon*. dostupno na <http://film.lzmk.hr/>

Gordon, Ian, Marc Jancovich i Matthew P. McAllister (2007). Introduction. U: *Comic Books*. University Press of Mississippi.

Hassoun, Dan (2015). Shifting Makeups: The Joker As Performance Style From Romero To Ledger. U: *The Joker: A Serious Study of the Clown Prince of Crime*. University Press of Mississippi. Str. 3 – 18.

Hatfield, Charles (2013). Historical Considerations. U: *The Superhero Reader*. University Press of Mississippi.

Hoberman, James (2012). *Film After Film: (Or, What Became of 21st Century Cinema?)*. Verso.

Itzkoff, Dave (2019). *Joaquin Phoenix, the Wild Card of 'Joker'*. dostupno na: <https://www.nytimes.com/2019/09/10/movies/joaquin-phoenix-joker.html>

Jolin, Dan (2009). *The Making Of The Joker*. dostupno na: <https://web.archive.org/web/20131209000355/http://www.empireonline.com/features/heath-ledger-joker>

Joy, Stuart (2015). Dreaming a Little Bigger, Darling. U: *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible*. Columbia University Press. Str. 1 – 16.

Keegan, Rebecca (2019). *Making of 'Joker': How Todd Phillips' "Bold Swing" Became a Study in Madness*. dostupno na: <https://www.hollywoodreporter.com/news/making-joker-how-todd-phillips-bold-swing-became-a-study-madness-1264882>

Le Blanc, Michelle i Colin Odell (2005). *Tim Burton*. Pocket Essentials.

Lotman, Jurij Mihajlovič (2001). *Struktura umjetničkog teksta*. Alfa.

McGowan, Todd (2012). *The Fictional Christopher Nolan*. University of Texas Press.

McMahan, Alison (2005). *Films of Tim Burton: Animating Live Action in Contemporary Hollywood*. Continuum.

Michileen, Martin (2019). *How Joaquin Phoenix transformed into the Joker*. dostupno na: <https://www.looper.com/165773/how-joaquin-phoenix-transformed-into-the-joker/>

Miller, Frank i David Mazzucchelli (2017). *Batman: godina prva*. Fibra.

Molloy, Claire (2010). *Memento*. Edinburgh University Press.

[Moore, Alan i Brian Bollard \(2017\). *Batman: strašan vic*. Fibra](#)

Nathan, Ian (2017). *Tim Burton: The Iconic Filmmaker And His Work*. Aurum press.

Ní Fhlainn, Sorcha (2015). 'You keep telling yourself what you know, but what do you believe?': Cultural Spin, Puzzle Films and Mind Games in the Cinema of Christopher Nolan. U: *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible*. Columbia University Press. 147 – 163.

Nolan, Christopher (2016). *Christopher Nolan's Top 10*. dostupno na: <https://web.archive.org/web/20161112112129/https://www.criterion.com/explore/191-christopher-nolan-s-top-10>.

Owczarski, Kim (2015). "Why so serious?" Warner Bros.' Use of the Joker in Marketing The Dark Knight. U: *The Joker: A Serious Study of the Clown Prince of Crime*. University Press of Mississippi. Str. 146 – 164.

Pizzato, Mark (2006). *Ghosts of Theatre and Film in the Brain*. Palgrave Macmillan US.

Radić, Damir (2008-2020). Doktor Mabuse kockar. U: *Filmski leksikon*. dostupno na: <http://film.lzmk.hr/>

[Riggan, William \(1982\). *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. University of Oklahoma Press.](#)

Sampson, Mike (2016). *From Used Condoms to Dead Pigs, a List of All the Creepy Things Jared Leto Sent His 'Suicide Squad' Co-Stars*. dostupno na: <https://screencrush.com/jared-letto-joker-creepy-gifts-suicide-squad/>.

Scharf, Zack (2019). *Todd Phillips Clears Up a Big Mystery About That Ambiguous 'Joker' Ending*. dostupno na: <https://www.indiewire.com/2019/12/todd-phillips-joker-ending-mental-institution-1202199215/>.

Stern, Marlow (2019). Joaquin Phoenix on His Joker Transformation: 'You Start to Go Mad'. dostupno na: <https://www.thedailybeast.com/joaquin-phoenix-on-his-joker-transformation-you-start-to-go-mad>.

Taylor, Tosha (2015). Saints, Sinners and Terrorists: The Women of Christopher Nolan's Gotham. U: *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible*. Columbia University Press. Str. 62 – 73.

Wainer, Alex M (2014). *Soul of the Dark Knight: Batman as Mythic Figure in Comics and Film*. McFarland & Company.

Weinstock, Jeffrey A (2013). Mainstream Outsider: Burton Adapts Burton. U: *The Works of Tim Burton: Margins To Mainstream*. Palgrave Macmillan US.

Whitney, Allison (2015). Cinephilia Writ Large: IMAX in Christopher Nolan's The Dark Knight and The Dark Knight Rises. U: *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible*. Columbia University Press. Str. 31 – 43.

Willis, Louis-Paul (2017). Engaging Otherness through Following: Subjectivity and Contemporary Film Spectatorship. U: *The Philosophy of Christopher Nolan*. Lexington Books.

Wyatt, Justin (1994). *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*. University of Texas Press.

Autoreferencijalni tekst

Prerano sam i preneglo upisao Akademiju. Kino mi je bilo izlika da se vidim s prijateljima i nisam razumio što gledam, kazalište je značilo križanje sata razrednika u Gavelli i nisam razumio što gledam, a radio nedjeljno čišćenje kuće. Jedino što me na neku foru tangiralo je bila televizija jer sam s prijateljima religiozno proždirao svaku seriju koja nam je pala pod ruke. Ali nikad mi nije padalo na pamet da bih se konkretno mogao baviti nečim takvim, pogotovo jer nisam znao ni u kojem točno svojstvu. Kompletni aranžman posla u kreativni mi je djelovao kao fatamorgana rezervirana za nekog drugog u mojoj neposrednoj blizini, ali ne i mene. Mitološka priča, dakle, o početku mog pisanja ne postoji. Nisam ovo oduvijek želio studirati, nisam „osjetio poziv“ kad sam prvi put gledao *Lost in Translation*, ne sjećam se večeri sklupčanih uz mamu i *Alisu u zemlji čudesa* i definitivno nisam kao mali u spomenare pisao da želim biti scenarist. Došao sam na prijemni jer mi je prijatelj do čijeg mi je mišljenja i danas previše stalo rekao da bi mi to dobro išlo, a i zato što sam u tom trenutku bježao glavom bez obzira od povijesti staroslavenske pismenosti. U mojoj je glavi ADU imala *panache* eldorada: puno bliskih prijatelja koji su kul jer snimaju filmove, istetoviranih umjetnika koji se ekscentrično oblače, čiji se kolegiji zovu *Nenarativne strukture u narativnom filmu*, koji uz piće čavrljaju o naravi umjetnosti i kojem god redatelju koji mi je tada zvučao dovoljno pretenciozno da mi bude intrigantan i pritom govore šifriranim jezikom štriha, švenka, šnita, teška za koji sam kimao glavom kao da ga razumijem i nasmiješio se zadovoljno da nitko nije prokljuvio da nemam mrtve veze o čemu se razgovara. Činilo mi se važnim za „samoostvarenje“ da budem dio tog muvinga. Došao sam na prijemni nezreo i nespreman – ali iz nekog razloga uvjeren da mi život duguje više od anonimnog studiranja na FFZG – s ne baš najjasnijom predodžbom oko toga što dramaturgija zapravo jest, siguran da me kazalište vidjeti neće i siguran da na ADU pripadam.

Paralelno dok ispisujem ovaj tekst, gledam u radove koje sam predao za prijemni. Koliko god ne znao što je meni tada bilo, pitam se što je bilo komisiji. Znao sam da moram ispasti duhovit, obrazovan i provokativan pa sam posegnuo za naslovima koji će ići na ruku mojoj eklektičnosti: *Pustinja*, *Veliki Lebowski*, *Dundo Maroje* (?!), *Ponosna Afroditu*, *Peer Gynt* – da ne bude *Nora*, a za malo šmeška *Metropolis*, neki Lynch za kojeg se bojim da je *Izgubljena cesta* i tipa Lukas Nola da ne ispadne točno ono što je u tom trenutku bilo neupitno; da ništa domaćeg vidio nisam. Sve, dakle, odreda rariteti za koje nitko osim njegovog komparatističkog veličanstva nije čuo. Teorijski nešto nalik (*Anti*)teleologija adaptacije –

između ovoga i onoga, poezija vezanog stiha – prepisana iz bilježnice koju nikome nisam dao da čita, ali sam svima govorio da postoji – i motivacijsko u kojem sam lagao da mi upis dramaturgije nije toliko važan jer nisam „umjetnost-ili-smrt-tip“. ?????????????? Jer kao u mojoj glavi, to je HC-dramaturgija koja će ih sve oboriti s nogu. Nemam pojma... uglavnom od 385 potrebnih bodova za upad skupio sam 387, i tu je nešto počelo. Bio sam jako sretan, ali sam se doslovno istovremeno osjećao – kako mi to iz ove perspektive djeluje – samo sretno. U smislu da sam pukom srećom tamo završio, a ipak sam dao sve od sebe. Iako nisam ni trebao ni mogao više, ta su mi dva boda – pogotovo na Filipovih 2189637129 – bila jasna i glasna poruka na koju ću potrošiti cijelu prvu godinu. Ne znam s kim se natječem, ali osjećam da gubim.

Sjedim na *Analizi filma*, osjećam se kao uljez. Ljudi predlažu filmove odasvud, ja znam otprilike za *Titanic*, a po temperaturi sobe osjetim da je predložen ironično. Ne znam što se događa, svi oduševljeno ili zgroženo uskliču na tuđe prijedloge – malo nam svima daju do znanja da oni imaju već tekmi u nogama – misle da mu/joj je taj prekomercijalan, da je najbolji neki raniji za koji isto nisam čuo. Turković pita jesmo primijetili kako se ritmizira scena, s treće strane neki komentari da nisu svi likovi sprovedeni do kraja pa struktura zasjeni odnos, ali tom se domislio montažom. Super opaska. Ili barem zvuči super jer nisam baš siguran što to točno znači, ali mi ima smisla. Djeluje kao da je na mjestu, samo ja to ništa ne vidim. I neugodno mi je to priznati. Di su sad Barthes i Derrida da me izvuku iz problema?! Jesu svi ubrali da sam se uvalio preko glave? Jer u biti mi *Titanic* uopće nije loš, samo me sram to priznati jer teški *art* valjda živi za Bressona – a i taj će se načekati par godina dok ga ne otkrijem – ovo je *basic*.

I takav panični fijasko na svakom kolegiju, negdje trokira, nešto mi očito fali, odlučno kaskam za duhovnom klimom faksa, zapravo ovdje ne pripadam i svi oko mene to razumiju. Sve ustvari proizlazi iz osjećaja nelagode da nešto nisam pogledao, pročitao, vidio, usvojio... odnosno da nisam spreman na jednostavan i sasvim prihvatljiv odgovor „ne znam“. A malo poduzimam po pitanju toga da se to promijeni. U međuvremenu sam razvio strategiju preživljavanja: kad me netko pita jesam li gledao/čitao/vidio/čuo/igrao [generički klasik], naprosto bih izmislio neku blesavu priču i izvalio potpunu glupost npr. jel to ono kad se na krovu zapali mačka i onda dijete ima noćne more? Druga osoba – s punim pravom zbunjena – odgovori ne, a ja onda kao brzo kažem aha da da, ne to mu/joj/im je onaj drugi, nemrem se sjetit kak se zove i tako se izvučem. Jedino Filip pati sa mnom i tu smo izjednačeno iskreni. Tako je do danas ostalo, i da je to jedina stvar koju sam dobio s Odsjeka, bilo bi dovoljno. Ali na pismima ću zasjati...

Na pismima. Gubim. Živce. Ništa ne ide kako treba i ta „prirodna pozicija pisanja“ da je tekst ustrajno neutralan prema mojim očekivanjima je potrajala. Opet gatom, pišem vježbe za nekog drugog, za sve druge koji će ih slušati na nastavi, jedino o čemu razmišljam je da ispadam netaleantiran, a pritom mi zbilja ne ide i ne mogu napisati jednog slova. Ustvari nemam pojma što radim i gubim ravnotežu prije pisma. Hrvam se s pritiskom da je ono što raspisujem banalno pa prodajem muda pod bubrege s nabrijanim strukturama, kineskim kutijama i kao nekim teškim, intelektualnim temama da ne bi bilo da sam se ušvercao na instituciju, nego da ti drugi nešto nisu shvatili. Na silu dovršavam zadatke da bih bar ispao marljiv student i cijelo mi vrijeme pozornost odvlače te vanjske odrednice kojima kompenziram manjak kreativnog *outputa*. Dakle, forma je sadržaj, okej. Ali i sadržaj je sadržaj. A njega nema. I ne dolazi mi. Ali možda je svima tako – Filip isto pati. Ne baš. Tea svakako ne. Natku za tri godine dolazi sin, briga njega. Sunčici isto. Janko. Ali svima nam se događa taj neki protok nasumičnosti koji ne znamo shendlati. I najgore u svemu tome je što ustvari ne znam slušati. I to ne u nekom *kumbaya*-smislu „slušanja autorskog instinkta“, nego u smislu posvećenog – a češće nego ikad, dobronamjernog – prepuštanja radu teksta ili savjetima mentora. Uporno proizvodim pretenciozne konstrukcije, jedva ih pravdam, a istovremeno se opirem pomoći. A na sve to lupam monologe koji ne doprinose mom procesu niti pomažu drugima da u vlastitima izdrže. Danas mi se čini da je upravo to polazišna točka u kojoj se događa dramaturgija. Sve što sam odradio ostavilo mi je dojam disanja s *Operilom*. Da, zrak prolazi i dišem, ali ustvari osjetim da je to došlo s nekog drugog mjesta koje sam ponutrio bez da ga ustvari razumijem i da pod kožom nešto ipak ne dihta. I na tome je nekako ostalo, sve se dovršilo po inerciji, prva godina je prošla u fejkanju procesa ili provlačenju na hermetične koncepte koji ni meni samome nisu bili dokraja jasni. Budući da ih nitko nije detaljnije propitivao, nije mi padalo na pamet talasati i raskrinkati se. Ali pisanje bez odgode i dalje ne vidim kao nešto moje.

Na drugoj godini sam samome sebi počeo postavljati pitanje što bih volio napisati i kako. Ali odgovore proizvodim na silu, stječem krivi dojam da sam posve jasno definirao svoj autorski glas i da sam u stanju prevlasti nad mojim pisanjem. Znam da me zanimaju deformirani obiteljski odnosi i znam da – kao i svi velikani prije mene – radim punokrvnu crnu, brbljavu komediju. Sve podređujem tom predznanju i ne dam dz-prostora za razvijanje u produktivnijem ili beskorisnijem smjeru jer to znači da ne znam što radim. Ovako smo u sigurnoj zoni, svjesni problema, a svijest o problemu znači napredak. I baš mi je ta cinična distanca, koja ironizira bilo kakav tip konkretnog otvaranja problema i „istine situacije, lika ili priče“, bila potvrda da nešto dobro radim. Jer sam blesav. To što mi svi likovi zvuče isto i to što se ni u kojoj sceni

ništa ne događa nije argument da iz prostora drame – koju tad vidim kao podređenu i preosjetljivu – promislim i film, nego potvrda da je sve pod kontrolom i da točno znam što se događa. Dramsko je uvijek značilo nešto krivo, preotvoreno slinavosti i pametovanju, a i u stalnom riziku „proklizavanja“ u zonu nepredvidljivosti. Film je bio čvršći i jasnije definiran. Ali opet se ni kroz njega ne uspijevam probiti.

Tomu je kumovao strogo utreniran, i potpuno oprečan, odnos FFZG-kolegija prema tekstu; ohlađeno i nepristrano seciranje koje sastavne procese na ADU s podsmijehom tretira kao inferiorno i neadekvatno razumijevanje fudbala, odnosno u kojem je bilo kakav tip prisnijeg kontakta s onime što ti tekst radi afektivni atavizam koji treba prevladati. Zaljubljen sam u teoriju književnosti i njezine opskurne odvetke i mislim da sam u njima pronašao mnogo toga što danas definira moj rukopis i odnos prema tekstu – sasvim sigurno neki tekstovi ne bi izgledali tako „originalno“ kako mi neki sada izgledaju da nisam pripustio te poticaje. Nešto mi tu jako odgovara. Ali nisam više mogao slušati taj tip nervoze i počelo se događati da me kolegiji na ADU lišavaju stroge distance koju forsira Filozofski i daju mi u biti puno više resursa za čitanje i pisanje; teorijski tekstovi mi u globalu prestaju biti zanimljivi kao alat kojim ću razlohati nešto na sastavne dijelove ili neko sredstvo pripitomljavanja svega što se u tekstu događa. Poanta je bila upravo suprotno, da se ne može sve obuhvatiti, a da sam se preko potencijalno zanimljivih momenata prekobicnuo. Kad sam se počeo odupirati tom *defaultnom* razdvajanju jednog i drugog studija i međusobno ih propustio jedne u druge, nešto se otključalo. Grč u pisanju je lagano nestajao. Pronašao sam neki bočati hibrid koji mi je do danas ostao strahovito zanimljiv kao tip izražavanja između analitičke strogosti i potpunog manjka nadzora u pismu. Inače iskreno i nepokolebljivo vjerujem da nas iscrpan dijalog s teorijom može opismeniti u drugačiju odgovornost prema vlastitim i tuđim tekstovima, pisati i čitati „kako spada“, bez predumišljaja i od nule. Tu sam negdje počeo uviđati važnost pronalaska sugovornika koji je dovoljno lud da poslušati tvoje gluposti do kraja i gurne te s litice u eksperimentiranje s vlastitim sposobnostima. Problem je i dalje bio, premda to tad nisam shvaćao, u tome da su mi se čvrste strukture i glasni postupci, također nuspojava teorije, prtili u posvećen rad s likom – bez kojeg mi danas ne pada na pamet otvoriti *Word*. I dalje se, nakon dvije godine, držim autorske zihalice „povlaštenog razumijevanja forme“ od koje u biti ne dobivam ništa konkretno niti sam nešto zadovoljan konačnim proizvodom, ali tu smo gdje smo.

Tek sam na trećoj godini uspio ispucati iskren tekst. Nije bio dobar, ali je bio 1/1 moj. Scenariji za seriju su mi jako dragi, i do dan danas projekt koji sam najviše razradio i s kojim sam najdalje dobacio. Na određen način su oni kulminacija miniprojekta koji sam si zacrtao u

glavi na drugoj godini, pa čisto po toj liniji najuspjeliji i najuzbudljiviji oblik onoga što sam dotada probao izvesti s filmom, ali nisu pružali „produktivni otpor“. Serija me držala na iskušanom terenu i u tipičnim spisateljskim navikama koje nisu iziskivale ozbiljno razmatanje rukopisa. Ali na trećoj godini je stvari ozbiljno protresla drama *Komarci*. Na kraj BA-a došao sam otvorenih karata i sa svjesnom namjerom da ove godine olabavim predrasude i istražim spisateljske mogućnosti jer mi se činilo da stagniram. U toj sam ogođenosti iskopao par tinitus-tema kojima sam se očito imao potrebu vratiti, nedovršenim vježbama koje se nisu baš primile, ali su neprestano rezonirale i prvi put shvatio kako bi izgledalo „nešto moje“. U tom padu napona se nije našeo nijedan scenarij, nego samo dramuljci, situacijice, lik tu lik tamo, sve s *Dramskog 1 i 2* i zajedničkim nazivnikom koji me evidentno svrbio. Imao sam tu sreću da mi u prvom semestru prof. Zajec, a drugom prof. Kaštelan nisu dali da odustanem, nego me natjerali da potegnem krastu i podnesem sve što će možda doći. Shvatio sam taj tekst stvarno ozbiljno i i kad sam si „dozvolio“ kretati se po istraženo neistraženom teritoriju su, akustično i ne baš samouvjereni, ali refleksno pristizali motivi koji se odjednom perfektno sporazumijevaju. I sami me vuku prema odredištu. Odjednom se i struktura pojavila bez da sam ju morao unaprijed ocrtavati, i likove poznajem – ne samo jer se kreću po rubu privatnog iskustva nego i jer su na neki način tu, stvarni za mene i meni bitni – dijalozi funkcioniraju bez sile, scene su rahle, ali logične iznutra i izvana premda to nisam planirao, nema drastičnih i nabrijanih skokova, nego sve neki prirodni sljevovi koji se premrežavaju. Dogodilo se ukratko to da sam se oslobodio u pisanju, da u njemu stvarno intimno uživam i nešto suvislo gradim. Kraja nema. Ne znam kamo idem, ne zna ni tekst i ta je atmosfera ovaj put točna, a ne problematična. Klišeji da tekst piše sebe samog ostao je klišeji – dobro sam potegnulo da konačna verzija liči na nešto suvislo – ali sam se osjećao zadovoljno da po prvi put iz mene ne izlaze opća mjesta, nego materijal koji ne moram nadzirati.

Privatni jezici, sitne geste, strah od zadanosti i nepokretnosti, odnosno nematerijalna kosturnica obiteljskih odnosa mi „bez srama“ postaju važni, nešto čemu se neprestano vraćam i temeljna „istina“ svih svjetova koje ću smišljati. Otkad ih prihvaćam kao konstitutivne momente svog pisma, prestajem pisanje shvaćati kao obavezu o koju se neprestano spotičem, čijih se klišeja bojim i koja se nikako ne da raspetljati, nego samo namjestiti i pokrpati. Postaje mi važna pojava koja oduzima veće količine dana i interesa, a stvari koje me muče, koje vidim i slušam, koje nastojim razumjeti pronalaze svoj prirodni oblik. Ja u tome sudjelujem skoro kao posrednik i nude mi toliko mogućnosti. Kad sam se tako „uzemljio“, prestao sam kriti da su mi uglavnom super *blockbusteri*, a da me malo pila gledati *Hiroshima, mon amour* ili treći val

nezavisnog rodezijskog dokumentarizma. A da me puno pilaju ljudi koji to usiljeno proždiru jer ih to navodno čini zanimljivima. Stvar je samo bila u tome da je ta averzija dolazila s istog mjesta kao i u tih ljudi, samo obrnutog predznaka. Kad je nestala potreba za dokazivanjem, istovremeno sam počeo pomirljivo i „otvorena duha“ srkati baš sve, a to se odrazilo i na moj pristup pisanju. Veći dio toga je bilo lišavanje straha od srama, i jednom kad sam spustio gard da je malo seljački biti ranjiv, neke poluge su proradile. Mislim bilo je krajnje vrijeme. Nije me više briga je li to nekome dobro ili loše, svejedno mi je za ocjenu na kraju godine, ne zanima me jesam li ispaio talentiran, važno mi postaje to da je taj tekst iskren i fer. Iskren u namjeri, a fer prema meni i, evo, fer prema likovima (s) kojima nešto radim. Tek tu mi se, dakle, čini da stvari počinju imati smisla, jasno vidim smisao svog studiranja dramaturgije i od tada stvarno svaki tekst pišem s užitkom. Film me još uvijek jako zanima, ali drama počinje sve stvarnije nasrtati i dozvoljava mi – kao fleksibilniji način mišljenja i pisanja – preosmisliti scenarističke taktike. Otad mi granica dramskog i filmskog postaje, osim formalnih prohtjeva, posve propusna i jasno vidim kako jedan mehanizam nadopunjuje drugi.

18.9.2020. je, 23.26. Pišem ove retke nakon što sam se vratio s Ivanine i Helenine premijere na *Danima satire*. Bilo je super. Ali neki „meštri od struke“, to je njima sve nešto površno, predirektno, to nije teatar, šta ne bi taj tekst bio bolji da..., evo recimo ona scena kad je mogla izgledat ovako..., ja bi to onako... i taj razgovor mi se čini besmislen. Spominjem to jer mislim da se otprilike istovremeno s promjenom mog pristupa pisanju promijenio i način mog razgovora o pisanju i odnošenja prema tuđim procesima. Imam dojam da se kao zajednica jedva čekamo dočekati na nož, odnosno da je jedan od načina na koje se potvrđujemo kao legitimni sugovornici – pogotovo na prve dvije godine – da se britko obrušimo na kolege jer to tobože pokazuje neki stupanj baratanja materijom. Umjesto da se međusobno podržavamo i pokušavamo zajedno naći načine da ideja proradi onako kako si je to netko zamislio. Ne govorim o izigravanju UNICEF-ambasadora i pomirljivom pružanju ruke bez ikakvih kriterija, ali ZFF je trebao dobiti netko drugi, ono je smeće, predstava je užas, tekst horor, ova ne zna glumit, ovaj se preserava. Šta je to. Okej, nekad je nešto loše. Naprosto je. *General* je loš. I šta onda? Između ostalog – šta smo mi, profesionalci? Idemo pročitati tekst, pogledati probu, pitati se koliko je budžet srezan, koliko su vremena imali, što su htjeli postići, KOJA JE NETKO GODINA kad se laća nečeg ambicioznijeg i na kraju – je li to izvorni art ili dokument s kojim se netko uči? Gotovo uvijek je ovo drugo. I nije uvijek uspjelo. Pa šta? Maraton je, nije šprint. I svako malo nekom puste crijeva. Dugo mi je dakle trebalo da se otarasim predrasuda i stava da kritizirati znači uputiti kritiku, a ne promisliti „iz unutra“ zašto nešto izgleda tako kako

izgleda. To je isto dio one „iskrenosti“ koju sam gore spomenuo, elementarnu pristojnost da ne spominjem. Nitko od nas ne piše, nego učimo pisati. Za to treba vrijeme i stvarno treba podrška. Ne sve je super, genijalac si podrška, nego kameleonska sposobnost da od nekog drugog primiš nešto posve drugo pa da se oboje naučite nositi s tim ili si pomognete da se to preusmjeri u nešto zdravije za konkretni predložak. To je dramaturški zadatak *par excellence*, značenje izraza „kazalište ili film su kolektivni čin“ i rezime otprilike najboljeg posla na svijetu, doktoriranja scenarija. Ali pronaći ili se okružiti ljudima od povjerenja kojima bi se izložio u trenutku u kojem ništa ne liči ni na što, a ti bi baš jako da to nalikuje na nešto je užasno naporan, iritantan, tužan, neizvjestan i dug ciklus pokušaja i još dvije pogreške.

Dakle treća godina, a zapravo prva smisljena. Žao mi je da sam prve dvije godine potratio. Doslovno potratio. Ali razvio sam nešto nalik autorskom za koje sad vidim da je moglo doći samo tako kako je došlo, bez forsiranja, pa mi utoliko cijeli put iz jednog mraka u drugi djeluje jasno i na neki način prirodno. Trebalo je naprosto prihvatiti činjenicu da studiram i onda u miru studirati. A i ljepota je navodno u putovanju, a ne u odredištu.

Paralelno upisujem teorijske i praktične kolegije s montaže i sve više surađujem s montažerima na kojekakvim projektima. A ti ljudi sve ovo što je meni trebalo tri godine i dva faksa, znaju očito s majčinim mlijekom. Ili su samo informirano došli na odsjek koji ih je zanimao. Kako bilo da bilo, stvarno pročitaju scenarij, a to je na ADU nevjerojatna rijetkost. Uvijek će netko pročitati tekst, ali način na koji montažeri misle o njemu i pokušavaju ga provariti je dragocjen. Kao kolege i odsjek bismo mogli puno naučiti od njih. Učinkoviti su, brzo i dobro vide probleme, sređuju ih, intuitivno razumiju mehaniku teksta, jasnije podlažu likove, prvi mi komentiraju ritam, postavljaju točna pitanja i pomažu istražiti koje su mogućnosti filma da ispriča moju priču, a ne obratno. Naučili su me gledati na drugačiji način, gledati ono što sam napisao drugačije i obraćati pozornost na stvari o kojima dotad uopće nisam mislio. Dakle tip montažerskog mišljenja sve više počinje interferirati u procese mog pisanja pa ubrzo shvaćam da između filmske dramaturgije i montaže nema ama baš nikakve razlike. Bavimo se istim stvarima samo na različitim etapama procesa. Ali onda zaglibim i probam upisati montažu. BA. Ne upadnem. Sve okej. Nemam posao. Ne znam pisati. Ništa neće biti od mene.

Međutim to mi je kompenzirao golemi proboj „suverenog pisanja“ na MA-razini, koji je samo i isključivo posljedica mojih mentora – prof. Matišić i prof. Zajec su mi u ove tri godine stvarno predano pomagali da neke temeljne principe pisanja „privatiziram“, odnosno da razvijem autorsku metodu, glas, stil... S profesorom Matišićem sam naučio izdržati u traženju

priče i lika iz scene u scenu, bez ikakve unaprijed zacrtane strukture. Obožavam to. Ispisivati scene koje još ništa ne znače. Dakle ne priča u kojoj se dogodi ovo i ono pa smo onda na kraju s velikim obratom. Nego kako biti usred tog svijeta, ali ga „puštamo da se razvija“. Uz njega sam stvarno postao alergičan na vulkanizerski govor o pisanju, o nekim dijelovima motora, *story device*, *plot engine*, *inciting incident*, kao da je logika svake priče u špranci, a ne u logici priče. Treba samo porihstat špur i getribu pa smo u dobrom filmu. Ne volim znati da slijedi *midpoint* i ne volim da mi se umjetno pumpa ritam lika i priče jer smo na četrspetoj minuti. To je, po mom sudu, smrt svakog „kreativnog“ i iskrenog odnošenja prema svojim svjetovima. (Profesor Zajec si sad misli da ne bismo bili u onakvoj histeriji dva tjedna prije završnih da sam ovogodišnje stvari raspisao u formi scenoslijeda, ali ne znam... mislim da bi. Racionalizacija!) Naučio sam i da je sasvim u redu imati solidnih 40 stranica i onda ih baciti u smeće jer nisu to, ili ih tretirati kao pripremu za konkretni rad. To nam se dvaput dogodilo i svaki put mi je došlo da se bacim s LEKS-a. Ali je svaki put to bila ispravna odluka. „Vidi, Marine, ja mislim... oprost, ali vidi sad ovu priču, pa to je film koji bi ja gledao, a ti? Vidiš kako se sad priča oblikuje sama od sebe, kako te vuče iz jednog u drugo.“ I stvarno je bilo tako. Profesor Matišić mi je prvi pokazao kako je to pisati ogromnu priču, probiti se kroz nju, što znači točno razraditi gomilu likova, kako im dati da pričaju drugačije od mene, kako tražiti ton filma i kako othrvati se pritisku pothvata da se tako velika struktura „objavi“ bez mog posredovanja. Ukratko prvi put sam napisao dugi metar, a da me profesor nije držao za ruku, neprestano me bodrio i gurao dalje kad mi se činilo da ništa nema smisla, pitaj boga gdje bih završio. U Vrapču. S profesorom Matišićem sam propisao u punom smislu te riječi.

Druga godina MA-a prolazi s profesorom Zajecom u krajnjoj prezasićenosti studentskim obavezama. Filozofski pišem diplomski oko kojeg se cipelaram, skupljam neke bezvezne ECTS-e da ne bih plaćao studije, lupam neke seminare, ali zapravo me samo zanima s njime raditi na opsežnom projektu koji ide... ali ne ide. Histerija, grč, nervoza, diploma, zamrznuta godina u zadnji čas. *Restart*. Druga godina MA-a prolazi s profesorom Zajecom u krajnjoj nezasićenosti studentskim obavezama, po prvi put sam slobodan od paralelnog studija i udaram glavom o armirani beton. Isti projekt, nešto suvislije razrađen, ali stvari ne primaju. Tu prvi put čujem da je moguće da se tekst i ti naprosto niste potrefili u sretnom trenutku, da je to sasvim okej i da se možda treba strpiti do sinkronizacije. Pokušavamo s nečim drugim. I to drugo se pretvara u moj vrhunac; bez ikakvih predumišljaja o kvaliteti, samo o tome da jasno vidim da brusim ono što sam tijekom BA-a i MA-a usvojio i da to usmjeravam u nešto „tematski“ ili „autorski“ zrelo. Inače, profesoru već samo po kvantiteti zajednički raspisanih

tekstova i stečenih ljudskih i dramaturških vještina dugujem gotovo sve od onoga što znam i nijedan tip mentoriranja ni stečenog znanja za mene ne bi toliko zasjao da ga nisam proizvodio u dijalogu s njim. Sudjelovati u takvom odnosu, koji u prvi plan postavlja autorsku metodu i uči te sinkronizirati se s materijalom, dug je koji ću teško vratiti. S njime sam neizmjereno narastao kao samostalni pisac, ali vještine koje sam stekao ne mogu precizirati. Jer nisu konkretne, tiču se osvještavanja vlastitih procesa i ispravnog postavljanja pitanja o tome koliko je tvoj tekst živ i stvaran za tebe. S njime shvaćam da pišem iz potrebe.

Inače, najviše me oko izlaska s Akademije muči to da vidim da se jako oslanjam na mentorsku pomoć da se probijem kroz materijal. Čak i kad mi je jasan. Osjećam sigurnost i nervozu istovremeno oko toga da prelazim iz zaštićene zone u solo rad, odnosno da više nema Skypea ili zivkanja na telefon.

Nasreću, dogodilo se da sam blesavim spletom sretnih okolnosti dobio posao na NovojTV. Dijalogist na sapunici. Lošoj sapunici. Uglavnom s lošom ekipom i puno neispravne komunikacije. Sve skupa vrlo nezdrava atmosfera s kojom nikad ne znaš na čemu si. Ali scenarijska praksa samo takva. *Storilajn* stigne kad stigne, štoperica se pali, pet dana i deri. Imati cca 20 likova istovremeno na pameti, loviti kontinuitete s blokovima, s prethodnom epizodom i nadolazećom, pogoditi tonalitet i stil serije, a onda i likova, „biti smiješan“ ili „jako romantičan“ na zapovijed, ići kontra svoje scenarijske intuicije, i tjedno ispisati cca 80 stranica teksta, a sve to s punom sviješću da bilo tko u bilo kojem trenutku može izletiti s projekta – i da si ti kao najzeleniji član vrlo lako na tom popisu – utreniralo mi je ruku u neku posve drugačiju kondiciju. S obzirom na to da sam bio jako sretan da sam tijekom studija razvio metodu, kompenzirao sam i previše uživao u razvlačenju istraživanja, a premalo se bavio konkretnim pisanjem. Sapunica je u tome jako pomogla. Osamostalila me, ubrzala, skratila put do preciziranja nekih točaka i naučila anticipirati probleme, tako da uopće ne želim zauzimati hoh-distancu prema tom poslu, kao da je to fahidiotizam „nižeg reda“ koji se odrađuje s pola glave i blokira kreativni kanal šundom. Naprosto nije tako. Odnosno ako ga blokira, radi to umorom i kroničnom iscrpljenošću. A čulo se takvih komentara. Jer studenti dramaturgije baš i ne snimaju filmove i ne rade masu predstava, ali kad bi ih se pustilo, nagledali bismo se avangardističkih revolucija? Od istih onih kolega koji slom živaca tretiraju kao autorsku poetiku? A *mainstream* za koji nas se dobrim dijelom obrazuje odjednom je „porod od tmine“ i nešto ispod časti čime prebijamo rentu da ne bi bilo da u nama ne čuči jedan Ivšić. Osjećam stanovito zadovoljstvo znajući da je tridesetak maltene cjelovečernjih scenarija koje sam

napisao vidjelo unutrašnju stranu ekrana. Vidio sam i čuo svoje rečenice iz tjedna u tjedan. I to je baš lijepo.

A lijepo je zbog boga oca odrađenih ADU-suradnji, izazovnih najviše po razini stresa koji se – za razliku od sapunice – trpi besplatno. Radio sam kao dramaturg ili scenarist na tri smislene suradnje – Filip Zadro puta dva i klasa Ševo. Prve dvije su mi dosta rano pokazale koliko je dramaturgu važan redatelj, i obrnuto i da se iz tog odnosa može mnogo dobiti ako redatelj može jasno artikulirati i surađivati, a u kombinaciji sa zadnjim i da biti dramaturg ne znači samo preštrihati Čehova, nego sjedati na svakoj probi, predano slušati i loviti osamsto bilježaka odjednom, znati odgovarati na pitanja i nositi se s kojekakvim valunzima. Kad sam Zadra kasnije pitao da mi režira neki kratki, odgovorio je da mu se scenarij jako sviđa, ali da njega zanima raditi horor ili *Big Brother* pa kao sori ne. Svjestan sam da zvuči kao isprika kad netko nije spreman za brak, ali nije bila, i taj tip jasnog odjeljivanja svoje objektivne sposobnosti od vlastitih subjektivnih interesa mi je isto pokazao kako jasnije pozicionirati vlastite afinitete i naučim reći ne i iskomunicirati vlastite ideje s drugima.

Neplodnih je pak suradnji bilo više nego što želim priznati, nekada i mojom krivicom. Često sam se našao u situacijama gdje sam na suradnju pozvan u dosta odmakloj fazi scenarija, i ustvari treba obaviti kozmetiku pa je bilo kakav prirodni ritam projekta automatski blokiran. I onda čitaš taj tekst, ali sadržaja često nema. Redatelji ga proizvode na drugi način, kao slike, asocijacije, zbirove motiva i *bliceve*, ali kad se postavi najgore pitanje na svijetu – „o čemu je taj film“ – ne znamo ništa iskomunicirati, ne postoje ideje ili problemi koji nas interesiraju, nego brejnstormaš *ad infinitum* dok napokon ne odluče što bi najradije radili jer imamo sve manje vremena. U biti takve suradnje izgledaju kao da lamataš rukama po zraku i nadaš se da ćeš pogoditi jednog komarca, a nakraju završe na nečemu što si predložio prije tri sata, dana, tjedna zapravo dobro. E, onda ispišeš prvu ruku, *feedback* bude... nedorečen? Nešto ne valja, ali ne znaju točno što. Jer ne znaju pročitati scenarij. Ne replike. Nego scenarij. Onda ponavljaš proces pregovaranja oko provedbe ideje – malo si i ti tu kriv, jer se ljutiš da mu ovo remek-djelo nije remek-djelo – i neprestano razgovarate u paralelnim linijama, nikako da se spojite. Naročito me boli autorski projekt *Partibrejkers* koji sam dugo i ozbiljno istraživao s prof. Kaštelan, manje zbog konačnog proizvoda, a više zbog nesuvisle količine kontrole koju sam prepustio nad projektom koji se ionako jedva osovio. U njoj se pak nevjerojatno važnom ispostavila okolnost koja nama na Odsjeku, ali stvarno nikada, ne predstavlja problem – uloga

mentora. Neimenovani predavač s produkcije⁸ nadgledao je realizaciju kratkiša komentarima: „meni je ovaj film dosadan, bilo bi bolje da...“, „likovi ti se zovu Maša i Mara, zbunjujuće mi je to pratiti“, „film koji nema jedinstvo mjesta, vremena i radnje nije dobar film“. Da se razumijemo, taj scenarij nije bez grijeha, ali što reći na to? Ako se kreneš opirati, ispadaš primadona, a ako se svineš, radiš film koji ti ne odgovara. To nije mentor. A ja sam se dao svinuti. Na kraju je to bila tek baza ledene sante, a do vrha ćemo se još dugo penjati. Međutim sretna okolnost je da sam samome sebi postavio određene granice i ustanovio predradnje koje se moraju osigurati da to pisanje postalo moje; više ne pišem u leru, nego kad imam nešto za reći; što se međuljudske interakcije tiče, znam odsjeći neproduktivni *input* iz jednadžbe i usmjeriti se na rad. Ali nikada scenaristiku neću vidjeti kao punjenje jednog roka u *Excel* tablici bez konkretnog zaloga zašto pričamo priču.

U najreskijem mogućem kontrastu stoje dva nevjerovatno važna profesionalna iskustva. Na praktikumu sam raspisao prvu ruku nekog kratkog s prof. Zajecom, mama me upoznala s producenticom jer sam imao samo 24 godine, ta producentica je pročitala scenarij i rekla amo. Ustanovili smo da treba druga ruka, ali da to trenutno nije prioritet, nego da želimo naći redatelja koji će nam u tome pomoći. Pitala me koga imam na pameti i odgovorio sam Juditu koju ne znam ali smo si po senzibilitetu valjda tu negdje ali to je ludo jer je ona profi i radi i radi prekrasno i sigurno kuha neki svoj projekt i nema vremena plus ne znam ju i ne znam kako da dođem do nje a i da znam vjerojatno bi odbila – „to uopće nije loša ideja, imam ti ja njen broj – nazovi ju“. Jesam, ona je zbilja prihvatila i ta se suradnja za mene pretvorila u nešto posebno. Način rada na tom scenariju je neprocjenjiv. Vidio sam koliko je lijepo kad s nekim iscrpno radiš od početka, mic po mic odmataš probleme, analiziraš postupke, ali u službi lika, pričaš o važnim stvarima i postavljaš ispravna pitanja o svijetu koji ste probali stvoriti. Pronašao sam nekoga kome je jednako stalo do teksta, i jednako stalo do toga da zajedno udarate glavom o zid, i zbog toga ju nevjerovatno cijenim. *Nota bene* – montažerka. Premda je projekt u međuvremenu propao, nastavili smo surađivati na nekim drugima i uz nju sam naučio strahovito puno važnog o tome kako se sluša, piše i surađuje, bez traženja kompromisa jer svi želimo istu stvar. Bez nje sigurno ne bih ovako mislio pisanje, a kad me danas kolege zamole da nešto pročitam, vidim da zbog načina na koji je razgovarala sa mnom, to mogu izvesti vještije, iskrenije i bolje nego prije. Mislim da je to zato što sam naučio vjerovati tekstu. Lako mu se prepustim, a onda ga i bolje vidim „iznutra“, i vidim koji motori mogu teći prirodnije. A

⁸ Arsen Anton Ostojić.

posebno volim vidjeti da je smišljanje eventualnih rješenja nekome koristilo onako kako još uvijek koristi meni.

Zadnji formativni moment dogodio se s Helenom na Ljetnim igrama. U biti sam taj posao dobio preko Ivane jer ona nešto nije mogla pa me preporučila jer je draga, a onda sam zbog količine obaveza zvao Filipa da mi, kao i bezbroj puta dosad, pomogne izvesti projekt od početka do kraja. Sad mi se možda čini da je to bila kriva procjena, i to samo zato što se temeljila na nesigurnosti da mogu sam odvaliti taj posao. No proces koji smo za *Zlatno libro* prošli bilo je nešto najzdravije, najljepše i najuzbudljivije s čim sam se profesionalno susreo. Radili smo adaptaciju opskurnih dubrovačkih bajki – Helena je jasno odredila što ju zanima, to se potpuno preklapalo s Filipovim i mojim interesima tako da smo u to pisanje uletjeli i izletjeli potpuno bezbolno. Prava čarolija, i konačni poraz mog antiteatarskog garda, dogodila se kad smo tekst pustili glumcima i Heleni. Nadišli su ga, izokrenuli, postavili na glavu i u njemu pronašli stvari koje Filip i ja nismo mogli ni predvidjeti. Pitali su me za savjete... nisam na to navikao. Ne sjedim u zadnjem redu kao senilna baka na ručku koju svi ušutkavaju. Mogu li ovako, jel te smeta onako, samo reci ako ti previše prtljam po replikama, a jel možemo probat ovaku foru umjesto one. I po prvi put nisam osjetio nikakvu defenzivnost prema svojim dionicama. Osjećao sam se toliko ugodno da cijeli tim toliko angažirano sudjeluje u izvedbi da sam refleksno znao da će ponuditi nešto što predstavi „čini dobro“. I tako je stvarno bilo. Vidjeti ljude da s našim tekstom prelaze u zonu potpune sigurnosti i lakoće, promatrati kako mali tim predano i kontinuirano daje ali doslovno sve od sebe da pronađe još nešto što nismo vidjeli je neopisivo. A Helenina apsolutna fleksibilnost i nepokolebljiva vizija kaosa dozvolila mi je da iskusim drugačiji ritam kazališta koji ću nastojati replicirati u svakom nadolazećem projektu. I podbaciti jer je ekipa koju je okupila bila, eto, naprosto nezamjenjiva. Takvo bih iskustvo poželio svakom dramaturgu jer pokazuje punu radost i opseg ludog dramaturškog sna. A ne znamo ni da ga imamo.

Ako pravilnik kaže da u autoreferencijalnom radu student predstavlja refleksije i poetička opredjeljenja, bojim se da sam podbacio. Međutim, čini mi se da dramaturgija za mene znači odgovarati na pitanja, tako da je dolazak do točke u kojoj prostor refleksije znači zonu autorskog mira i sigurnosti oko rukopisa dovoljno blizak odgovor na pitanje o mojoj poetici. S obzirom na to odakle smo krenuli, to je nekako najviše čemu smo se mogli nadati.