

Dejan M. Malčić<sup>1</sup>  
Univerzitet u Banjoj Luci  
Filološki fakultet

# PROSTOR KAO SREDSTVO (NE)KOMUNIKACIJE U FILMOVIMA *CRVENA PUSTINJA* MICHELANGELO ANTONIONIJA I *SIGURNA* TODDA HAYNESA

*Apstrakt: Dva filmska ostvarenja nastala u različitim filmskim epohama, Crvena pustinja (Il deserto rosso, 1964) Michelangela Antonionija i Sigurna (Safe, 1995) Todda Haynesa mogu se dovesti u vezu na osnovu nekoliko idejnih, tematskih, pa i stilskih podudarnosti. Ovaj rad biće pokušaj da se rasvijetle neki aspekti i karakteristike ovih ostvarenja, da se pokaže koliko su njihove vizije svijeta i jedinstvene autorske poetike njihovih reditelja uporedive i, ako je tako, iz kojih razloga. Rad će se posebno pozabaviti načinom na koji ova dva poprilično hermetična ostvarenja ostvaruju komunikaciju sa gledaocima, kao i vrlo specifičnim sredstvima kojima postižu taj cilj, a to su, prije svega, otvoreni i zatvoreni prostori, koji pomažu da se nekomunikativna priroda ovih ostvarenja donekle ublaži.*

*Ključne riječi: Crvena pustinja, Antonioni, Sigurna, Haynes, pejzaži, praznina, enterijeri, analiza, poredenje.*

## 1. Uvod

Dva filmska ostvarenja, kvintesencijalna naslova u domenu nezavisnog, autorskog filma različitih nacionalnih kinematografija, *Crvenu pustinju (Il deserto rosso, iz 1964. godine)* italijanskog autora Michelangela Antonionija i *Sigurnu (Safe, iz 1995. godine)* američkog sineaste Todda Haynesa, razdvaja više od trideset godina filmske istorije. Uprkos tome, njihove tematske, idejne i stilske sličnosti su mnogobrojne, pa će cilj ovog rada biti da se naznače najvažnije od njih, s posebnim osvrtom na one umjetničke elemente koje reditelji oba ostvarenja koriste za sprovođenje svojih

jedinstvenih autorskih vizija, a posebno način tretiranja otvorenih i zatvorenih prostora koji pokušavaju ublažiti njihovu hermetičnost i nekomunikativnost.

Michelangelo Antonioni (rođen 1912, preminuo 2007. godine) i Todd Haynes (rođen 1961. godine) spadaju među najzanimljivije filmske autore šezdesetih i sedamdesetih, odnosno devedesetih godina prethodnog i prve decenije tekućeg vijeka. U pitanju su stvaraoci jedinstvenih autorskih pogleda na svijet i beskompromisnih autorskih vizija.

Za Michelangela Antonionija Tomislav Gavrić tvrdi da se „može svrstati, ne samo po stilskim karakteristikama već i po značaju, negdje između Fellinija, Bergmana i Bressona” (Gavrić 1995: 57).<sup>2</sup> Jasno, vremenska distanca dala nam je dovoljno sigurnosti da ga nazovemo jednim od najvećih reditelja u istoriji filmskog medija i jednim od najvećih autora filmske umjetnosti uopšte. Todd Haynes još uvijek stvara,<sup>3</sup> ali mu opus već sada ima obrise autohtono izgrađenog umjetničkog svijeta. Haynes, jedan od najreprezentativnijih filmadžija onog što se terminološki krajem devedesetih nazivalo *New Queer Cinema*,<sup>4</sup> jasno, ne bježi od metafilmičnosti,<sup>5</sup> a čini se da je upravo pri snimanju *Sigurne* imao na umu neke osnovne smjernice Antonionijeve *Crvene pustinje* (što je i jedna od hipoteza ovog rada). Pokušaćemo zato vidjeti po čemu se ova dva ostvarenja, koja *formalno* ne važe za remek-djela ova dva autora,<sup>6</sup> iako za njima kvalitativno ne zaostaju, naslanjaju jedno na drugo i po kojim kriterijumima i osnovama.

<sup>2</sup> Slično, dok promišlja o problemu forme na filmu, Jacques Rivette primjećuje da će René Clair priznati da ga neki film iz nedjeljne bioskopske ponude može zainteresovati kao gledaoca, ali „ipak je Antonioni taj pred kojim se osjeća kao običan amater” (Rivette 2018: 71), dok Ivana Kronja upravo Antonionija izdvaja kao „glavnog predstavnika italijanskog novog talasa” (Kronja 2020: 154).

<sup>3</sup> U vrijeme nastanka ovog teksta, aktuelan je njegov „vorholovski” dokumentarni film o njujorškim *underground* ikonama *The Velvet Underground*. Inače, veza Haynesa i Andyja Warhola nije slučajna. Pišući o Warholu, Branislav Miltojević zapaža: „Za [Warhola] ne postoji razlika između ljudske percepcije i umjetničkog viđenja, dok se odbacivanjem narativno-dramske radnje uspostavlja originalan metod sirovog filmskog registrovanja” (Miltojević 2020: 64), a većina Haynesovih filmova upravo i djeluje kao „sirovo” registrovana stvarnost.

<sup>4</sup> Tzv. *novi kvir film* (termin koji je skovao B. Ruby Rich u magazinu *Sight & Sound*) ponikao je u devedestim godinama dvadesetog vijeka i bio je osuđen isključivo na getoizovane tematske festivale, što zbog samih osjetljivih tema kojima se bavio, što zbog eksperimentalne prirode i neobičnih, „neprivlačnih” rediteljskih i estetskih intervencija nekonvencionalnih autora ovog pokreta (pored Haynesa, istaknuti su posebno i radovi danas priznatih autorskih imena kao što su Gus Van Sant i Gregg Araki).

<sup>5</sup> Njegovo će naredno kapitalno djelo, *Daleko od raja* (*Far From Heaven*, 2002), biti direktan *homage* autorskom prosequu i melodramama pedesetih godina dvadesetog vijeka Douglasa Sirka, kako tematski tako i stilski.

<sup>6</sup> Po relevantnom sajtu za agregirane filmske recenzije, Rotten Tomatoes, oba autora imaju naslove koji imaju višu srednju ocjenu u odnosu na *Crvenu pustinju* i *Sigurnu*.

Oba filma ubrajaju se u kreativne vrhunce, ako ne i u *najveće* uspjehe svojih autora: u pitanju su, rekli bismo, „intelektualni” umjetnički filmovi *par excellence*; njihove idiosinkratične i neponovljive umjetničko-autorske vizije sprovedene su na formalno besprijekoran način u superiorne „misaone” kinematografske stilske vježbe.

## 2. Filmovi o onome čega nema

Michelangelo Antonioni i Todd Haynes sigurno su autori kojima nije zanimljivo ono što je eksplicitno, što je gledaocima očigledno. Obojica filmsko platno koriste isključivo za realizovanje duboko ličnih i subjektivnih umjetničkih vizija. Zato i ne čudi da, u duhu pravih nezavisnih stvaralaca,<sup>7</sup> oni često (i namjerno) ostaju nedorečeni, ostavljajući samom gledaocu da dá konačno značenje onome što je na ekranu vidio. Zajedničko ovim ostvarenjima jeste specifično tretiranje glavnih gradivnih elemenata filmske umjetnosti, posebno narativnih i vizuelnih – dok je Antonioni bio jedan od pionira kontemplativne, introvertne kinematografije, Haynes to još jeste, a uvijek u očiglednom kontrastu s dominantnim mejnstrimom narativnog, „brbljajućeg” savremenog filma.<sup>8</sup>

U oba ostvarenja otvoreni prostori ili prazni zatvoreni prostori koji svejedno djeluju beskonačno postaju poprište ljudske drame koja je toliko svedena da je gotovo neprimjetna (filmovi su to u kojima se, kako se voli popularno reći, „ne dešava ništa”). U *Crvenoj pustinji* saznajemo da je glavna junakinja Giuliana (Monica Vitti) preživjela traumu nakon automobilske nesreće, ali o tom incidentu, uprkos tome što se spominje nekoliko puta u filmu, ne dobijamo više informacija. Pravi razlozi zbog kojih se protagonistkinja osjeća malaksalo, beživotno i zbog kojih je bole, kako sama navodi, „glava i tijelo”<sup>9</sup> nemaju nikakve veze sa tom nesrećom, koju autor inicijalno koristi samo da bi nas obmanuo, da bi dao tek lažni osjećaj kontinuiteta priče i privid neophodnosti (za neiskusnog gledaoca očekivanog) prisustva uzročno-posljedičnih uslovljenosti. Antonioni bi mogao minuciozno, jer mu to dopušta i minutaža i fabulaična svedenost, opisati i objasniti detalje automobilske nesreće. Neki bi

<sup>7</sup> Ovdje se ne bavimo definicijom „nezavisnog” filma u produkcijskom smislu ili u odnosu na dominantne filmske struje u vrijeme kada su nastali (iako je i to tačno, posebno u Haynesovom slučaju), već se prvenstveno misli na nepristajanje na ustupke zarad ostvarivanja „gledljivosti” ostvarenja, a zatim i njegovog komercijalnog uspjeha.

<sup>8</sup> Haynesovi su saborci danas mnogobrojni, poput, recimo, tajlandskog vizionara Apichatponga Weerasethakula, koji se čini kao najdosljedniji sljedbenik Antonionijeve, pa samim tim i poetike ranog Haynesa (uprkos potpuno drugačijoj geografskoj odrednici, koja, uostalom, nije bila prepreka ni za samog Haynesa).

<sup>9</sup> Bolest neke vrste, nikad jasno definisana, ostaje jedina izvjesna konstanta u životima glavnih junakinja i *Crvene pustinje* i *Sigurne*.

manje vješt autor pribjegao kakvom efektom melodramatičnom brzokadrirajućem flešbeku, opisujući samu nesreću ili faze oporavka od iste; Antonioni, nasuprot tome, tu mnogim stvaracima privlačnu filmsku tehniku namjerno zanemaruje, tretirajući je tek kao *afterthought*.<sup>10</sup> Po svom pesimističnom tonu, nedostatku bilo kakvog vida humora i životnosti, Antonioni u *Crvenoj pustinji* kao da se svjesno odriče jedne od „značajnijih osobina italijanske kinematografije” (Brunetta 2008: 17), koja „od tridesetih godina pa nadalje proističe iz sposobnosti da [se] posegne za nasljeđem *commedie dell'arte*” (2008: 13). Antonioni s tom tradicijom nema ništa, kao samosvjesni, originalni stvaralac konceptualno unikatnog i idejno zaokruženog opusa.

Lotman i Civjan, dok analiziraju jedan drugi Antonionijev film, u kojem takođe primjećuju svjesno zanemarivanje naizgled bitnih detalja, ističu da „takvi detalji zanimaju 'ograničenog' gledaoca” (Civjan et al. 2014: 105) [navodnici moji]. Takav „ograničen” gledalac bavi se samo onim što je očigledno vidljivo, ili najvidljivije, zanima ga možda film više kao vašarska atrakcija (što jeste čest slučaj s najpopulističnijom od svih umjetnosti), nego kao umjetničko ostvarenje. Kao idejni antipod takvog pristupa, Antonioni se približava onoj ideji umjetničkog stvaralaštva za koje Bojan Jovanović kaže da je „identično pjesničkoj kreativnosti kojom se objelodanjuje do tada nepostojeće. [...] Sa suštinskog stanovišta, autentično stvaralaštvo je božansko” (Jovanović 2020: 57).

Jednako tako, u *Sigurnoj* tek možemo naslutiti razloge zbog kojih se Carol<sup>11</sup> (u vanserijskom tumačenju Julianne Moore) razboljela. Haynes je u tom smislu možda direktniji – Carol gubi dah ili svijest gotovo svaki put kad je u blizini neke hemikalije ili plina (ali, jednako kao kod Antonionija, to je tek slabšaš motiv koji inicijalno treba da zaintrigira, jednako nebitan, mada sveprisutan kao i automobilska nesreća u *Crvenoj pustinji*) – a ipak, njena dijagnoza je nepostojeća; nikakvi medicinski testovi ne uspijevaju da je postave. Tako dezorijentisan, gledalac se okreće onome što jedino zna, ali o čemu filmovi nikad ne govore direktno, onome što se zna iz konteksta,

<sup>10</sup> Inače, odmak od konvencionalne naracije kod Antonionija je, kroz njegovu rediteljsku karijeru, postajao sve progresivniji – uporediti, na primjer, relativno konvencionalnu progresiju priče u adaptaciji romana Cesarea Pavesea *Prijateljice* (*Le amiche*, 1955) Antonionijeve rane faze i avangardno remek-djelo kasnije faze, *Blowup* (1966), u kojem su dijalozi svedeni na minimum, a osnova svega su dinamične fluidne filmske slike i statične fotografije.

<sup>11</sup> Zanimljivo je primijetiti da je protagonistkinjama i *Crvene pustinje* i *Sigurne* dato pravo samo na jedno ime – Giuliana u *Crvenoj pustinji*, Carol u *Sigurnoj* nemaju porodično prezime, a to važi i za sve sporedne likove, od kojih su neki čak određeni samo funkcijom koju u filmu obavljaju, npr. „operator teleskopa” ili „instruktor aerobika”. Svedenost umjetničkog koncepta kao da se prelijeva i na najmanje pojedinosti sižea, kao da bi navođenje porodičnog prezimena likova (uobičajena praksa u igranom filmu) bilo višak informacija i ozbiljno narušilo ezoteričnu harmoniju filma.

iz spoljašnjeg okvira djela. U tom smislu, *Crvena pustinja* i *Sigurna* jesu filmovi o onome čega u njima najmanje ima, što se tek nazire ili intuitivno poima. Prvi je tako najlakše iščitati kao alegoriju na modernizaciju i industrijalizaciju poslijeratne Italije, u kojoj tehnološki napredak dovodi do alijenacije i usamljenosti.<sup>12, 13</sup> *Sigurna* je, pak, u eposi socijalno-ekonomskog optimizma ranih američkih devedesetih, potencijalna metafora za AIDS. Potvrde za te tvrdnje je, kako smo sugerisali, teško sa potpunom sigurnošću naći u samim filmovima, ali se, s obzirom na vrijeme nastanka, same nameću kao ispravne ili makar veoma moguće. Sarah Fonseca tvrdi, na primjer, da *Sigurna* izražava „stavove i tjeskobu oko krize AIDS-a” (Fonseca 2018, internet), a slično primjećuje je i David Roth dok analizira Haynesovu, kako je naziva, „bajku o bolesti” (Roth 2020, internet).

Postoje i nešto drugačije interpretacije dominantnih tema ovih ostvarenja. Nicole Seymor tako detaljno analizira zapostavljenost sporednih likova u *Sigurnoj*, tvrdeći da je film priča (i) o klasnoj nejednakosti, pa i rasizmu (s obzirom na to da su, kako primjećuje, marginalizovani likovi bez ikakvih privilegija upravo pripadnici neke etničke manjine, a njih čak i kamera zaobilazi do te mjere da se nalaze ili na marginama ili potpuno izvan kvadratura, izvan fokusa<sup>14</sup>). Ona navodi da je *Sigurna* film: „[o] patnji onih čija bol nije tako očigledno opipljiva” (Seymor 2011: 30). Njeni su argumenti sigurno validni, i ukazuju na to da film ima više od jedne fokalne tačke, jer *Sigurna* jeste djelo koje mnogo toga sugeriše, ali tek ponešto ili ništa ne razjašnjava, tako da su razičite interpretacije, koje se u pravilu redovno priklanjaju onom „nevidljivom”, neeksplicitnom, neizbjegne. Konačno, oba su filma o stvarima ili ljudima kojih, na ovaj ili onaj način, „nema”, o sentimentima i stremljenjima o kojima nam svjedoči tek njihovo odsustvo u glavnom narativnom planu ostvarenja.

### 3. Hermetičnost i nekomunikativnost

Ranko Munitić smatra da: „Filmski autor [...] mora računati [na] 'drugu', podsvjesnu dimenziju doživljaja i tumačenja, jer se [...] nehotične asocijacije odnosno

<sup>12</sup> Takođe, ako „moderni film [...] vuče svoje korijene iz traume izazvane posljednjim svjetskim ratom i nastavlja da živi u sučeljavanju sa svijetom nastalim kao posljedica tog rata” (Revault d'Allonne 2021: 57), onda je očekivano da će zahtijevati da i moderni gledalac bude samosvjesniji, i neće imati potrebu da stalno bude navođen prema „rješenju” ili poruci filma.

<sup>13</sup> Alijenaciju i industrijske pejzaže i Jaime N. Christley ističe kao „sublimaciju [Antonionijevih] omiljenih tema” (Christley 2011, internet).

<sup>14</sup> Ipak, u krajnjoj liniji, zar nisu svi, osim protagonistkinje, osuđeni na taj parazitski dio kadra, svedeni prije na figure nego na lica (scena rođendana, na primjer, gdje su Caroline bijele „prijateljice” do te mjere depersonalizovane da liče na plastične lutke iz izloga ili dio dekora prostorije u kojoj se odvija rođendansko slavlje)?

**intuitivne informacije** pojavljuju i utiču na ukupni doživljaj bez obzira htjeli mi to ili ne” (Munitić 2009: 64). Jasno, i kod Antonionija i kod Haynesa intuicija je nezaobilazna. Nekomunikativnost je često i poželjan imperativ kad se radi o umjetnosti, kako uostalom primjećuje i Th. W. Adorno tvrdnjom da „komunikacija umjetničkih djela [...] nastaje iz ne-komunikacije” (Adorno 1989: 20). Mogli bismo oba filma klasifikovati kao izrazito nekomunikativna ako bismo komunikativnost isključivo shvatili jednostrano, ili onako kako repertoarni film najčešće očekuje da je shvatimo, a to opet znači jednosmjerno, jer je njemu (takvom filmu) informacija bitnija nego evokacija, a kod Antonionija i Haynesa je, naprotiv, sve određeno aluzijom, prije implicirano nego detaljno opisano, prije nagoviješteno nego temeljno istraženo.

U tom smislu, a s obzirom na dva izrazito hermetična filmska djela, fokus ne bi trebalo da bude toliko na onome šta nam njihovi autori kroz njih „poručuju”, koliko na načinu kreiranja svjetova i odnosa među njima, pa i, ako želimo, filozofije filma (kao medija i kao umjetnosti). Međutim, kako autor može neometano plasirati svoje poruke, a da to ne djeluje artifičijelno ili suviše trivijalno?

Odgovor možda možemo potražiti i u samoj prirodi filma. Naime, film kao medij (pa onda i umjetnost) rijetko može uspješno funkcionisati i komunicirati (makar dvosmjerno) forsiranjem (isključivo) verbalne rječitosti,<sup>15</sup> jer je to prvenstveno vizuelni medij/umjetnost, kojem je glavno stvaralačko sredstvo upravo (pokretna) slika. Martine Joly, shodno tome, tvrdi sljedeće: „Otvoreno filozofski film, u kojem glumac čita neki filozofski tekst, deplasira pitanje filozofskog dometa filma” (Joly 2009: 20), navodeći sveprisutnu prazninu prostora i statičnost napuštenih objekata Antonionijevog ranijeg remek-djela *Pomračenje* (*Leclisse*, 1962) kao dobar primjer filozofskog filma. U *Crvenoj pustinji*, a zatim i u bratskom osvarenju *Sigurna*, slijede se upravo postulati koji funkcije komunikatora dodjeljuju prostorima, pejzažima, ambijentu...

#### 4. Pejzaži

*Crvena pustinja* i *Sigurna* smješteni su u (za svoje vrijeme) savremene milionske gradove. *Crvena pustinja* odvija se u Ravenni, u to doba drugoj najvećoj italijanskoj luci, sredinom šezdesetih godina dvadesetog vijeka, a *Sigurna* u modernom Los Angelesu devedesetih godina istog vijeka.

<sup>15</sup> Već smo nagovijestili da je pretjerana logoreičnost modernog filma danas gotovo paradigmatika; posebna je priča što primat u glavnim trendovskim tokovima sve više preuzimaju televizijske serije, koje se logično nadovezuju na taj trend.

Značaj Ravenne za Antonionijev film je presudan, jer on (s obzirom na postavku i glavne teme koje indirektno definiše sam *setting*) nije mogao biti snimljen bilo gdje. Matthew Gandy tvrdi da „pejzaž zauzima istaknuto mjesto u mnogim najcjenjenijim ostvarenjima italijanske kinematografije” (Gandy 2003: 219), a drugačije nije ni u *Crvenoj pustinji*, u kojoj postoji, kako on tvrdi, „estetski efekat krajolika na psihičko stanje [...] protagonista” (2003: 220). Ulice u filmu skoro su puste, a pejzaž oko velikih industrijskih postrojenja opasan i toksičan. Ipak, kako smo naznačili, Antonionijev izrazito kosmopolitski rukopis nikad nije imao tipičan „italijanski” karakter, pa se tako i *Crvena pustinja* fokusira na „fundamentalnija [...] metafizička pitanja” (Cameron et al. 1971: 112). Kako god shvaćeni, pejzaži su ogledalo psihološkog stanja protagonista, odnosno protagonistkinje, i to je jedna od rijetkih stvari koja nije obavijena velom ambivalentnosti. Ulice Ravenne zahvalne su za postizanje tog efekta, a Antonioni ih je iskoristio na najbolji način, svodeći ih na sumorni *mise-en-scène* kojim besciljno tumaraju likovi filma<sup>16</sup>.

U *Sigurnoj*, Carol je prisiljena da pobjegne iz svog savršenog doma u institut koji će je (neuspješno) liječiti od „bolesti dvadesetog vijeka”<sup>17</sup>. Roy Grundmann primjećuje značajnu razliku u pogledu pejzaža koji okružuju Carol u manje urbanoj sredini: „Od ovog trenutka vizuelni identitet filma se promijenio kako bi podržao [tu promjenu]. Dok je prva polovina filma upadljivo stilizovana, izražavajući artifičijelnost predgrađa u kojem Carol živi, druga polovina izgleda 'prirodnije', sve sa snimcima životinja u divljini i pustinjским zalaskom sunca” (Grundmann 1995: 25). Prirodan izgled drugog djela filma je, ne slučajno, stavljen pod navodnike, jer nam već Haynes sugerije da je on, samo iz nekih drugačijih razloga, jednako poguban za njegovu nesretnu heroinu, kako nam uostalom potvrđuje, ili makar sugerije, i sam dalji narativni tok filma.

## 5. Stilizovani enterijeri

Vizuelna komponenta u ostvarenjima *Crvena pustinja* i *Sigurna*, s obzirom na minimalno prisustvo dijaloga i umjetničke nadnarativne koncepte, svakako je

<sup>16</sup> Besciljno tumaranje kao lajtmotiv djeluje kao preuzeto od kapitalne prekretnice u savremenom italijanskom filmu, *Slatkog života* (*La dolce vita*, 1960) Federica Fellinija, s kojim je Michelangelo Antonioni sigurno bio upoznat, premda je on s tim motivom koketirao i u prethodnim ostvarenjima, posebno u trilogiji nastaloj ranije te iste decenije koju čine *Avantura* (*L'Avventura*, 1960), *Noć* (*La Notte*, 1961), i *Pomračenje* (*L'Eclisse*, 1962).

<sup>17</sup> U samom filmu ta bolest naziva se *environmental illness*, ali se njeni uzroci, kao ni posljedice, jasno ne otkrivaju. Postoji tek sveprisutni (kroz prvi dio filma) propagandni slogan kojim se „oboljeli” pozivaju na liječenje od „nečeg” savremenog.

presudna. Sve je u ovim filmovima odmjereno, geometrijski precizno i arhitektonski isplanirano. Dobija se utisak da njihova dizajnerska svedenost funkcioniše kao direktan produžetak emotivno škrte egzekucije filma, i da su one međusobno komplementarne. Enterijeri su u *Sigurnoj* hladni i negostoljubivi. Njihova iskalkulisana sterilnost služi kao kontrapunkt „zagađenom” i haotičnom spoljašnjem svijetu, ali i kao privremeno utočište protagonista. Posmatramo tako Haynesovu Carol u razvučenoj i, reklo bi se, nepotrebnoj sceni namještanja novog kauča u dnevnoj sobi. Dostavljač postavlja pomenuti objekat u prostoriju, ali se ispostavlja da to nije onaj koji je ona naručila, nije iste boje („Ne uklapa se jer mi nemamo ništa crne boje, zato nismo ni naručili ništa crno”, tvrdi Carol). Blaga frustracija koju Carol ispoljava kao da predstavlja maksimum njene emocionalne ekspresije, ali i nešto najbliže nekoj vrsti aktivnosti koja je ispunjava. Mizanscena je u potpunosti svedena – u prostoriji se, osim kauča i ormara, ne nalazi gotovo ništa drugo. Ipak, i to je dovoljno da bi se doveo u krizu njen identitet, što navodi Dragana Rubešu da se retorički zapita: „Ko je ona ako više nije kadra kao uzoran pripadnik kalifornijske srednje klase kupovati namještaj, odlaziti kod frizera i voziti vlastita kola? Ko smo mi zapravo?” (Rubeša 2003: 57).

*Crvena pustinja* je jednako tako rastrzana između neprijateljskog vanjskog okruženja i svedenih enterijera. Prostori definišu raspoloženje glavnih likova. Već na samom početku, u sveopštem sivilu periferije, jedino se Giulianina crvena kosa i zeleni kaput nameću kao kontrapunkt njenom monotonom monohromatskom okruženju: činjenica da je *Crvena pustinja* prvi Antonionijev film koji je snimio u boji zato prevazilazi okvire pukog kurioziteta. Najživotnija scena filma – jedina u kojoj se protagonisti ponašaju kao ljudi od krvi i mesa – smještena je u improvizovanu sobicu obojenu u žarkocrvenu boju. Nekoliko minuta kasnije ta će sobica biti uništena, što i simbolički određuje potonuće glavne junakinje u dalju izolaciju. Iako su u *Crvenoj pustinji* enterijeri uglavnom „mrtvi”, postoje izuzeci. Recimo, prostor koji Giuliana planira uzeti u zakup (u kome bi „nešto” prodavala) išaran je različitim farbama jakog intenziteta i tako najsličniji djelima apstraktnog ekspresionizma Jacksona Pollocka. Aluzije na moderno slikarstvo, ali i na niz novih umjetničkih formi koje, jednako kao i industrijska revolucija, mijenjaju naš svijet, sveprisutne su. Primjećuje to i Matthew Gandy, ukazujući na interdisciplinarni karakter moderne umjetnosti: „Sa [ovim] raznovrsnim kulturnim referencama na apstraktnu umjetnost, kao i na razvoj u arhitekturi, dizajnu, pa čak i u avangardnoj elektronskoj muzici, Antonioni nam predstavlja nekakav kinematografski *Gesamtwerk*, koji pokušava da pruži sintezu svih umjetnosti u jedno kompletno djelo moderne umjetnosti” (Gandy 2003: 228). Slično, o uticaju i značaju boje Tomislav Gavrić kaže sljedeće: „Kod Antonionija



[...] boja je odnos između objekta i psihološkog stanja posmatrača, u tom smislu što uzajamno utiču jedno na drugo; predmet svojom bojom vrši određenu sugestiju na posmatrača, tj. boja se mijenja u zavisnosti od namjere ili sklonosti subjekta koji opaža” (Gavrić 2021: 354). Gavrić, specifično, sugeriše da je obojeni žarki enterijer *Crvene pustinje* u direktnoj vezi s „subjektivnom nestvarnošću” (2021: 354) junakinje<sup>18</sup>.

## 6. Giuliana i Carol, očajne domaćice ograničene kontrolisanim prostorima

Junakinje oba filma su sredovječne, dobrostojeće domaćice više srednje klase koje žive u strogo kontrolisanim i (pa i od njih samih) uređenim prostorima. Ipak, njihove socijalne interakcije su ili nepostojeće ili neobično neispunjavajuće. Giuliana u *Crvenoj pustinji* je, čini se, manje izolovana; često je na ekranu vidimo u društvu supruga i prijatelja, čak i nasmijanu; ostavlja utisak osobe koja se makar *uklapa*, koju drugi vide kao dio funkcionalnog kolektiva. Konačno, u liku Corrada (Richard Harris) Giuliana nalazi jedinu osobu s kojom dijeli međusobno razumijevanje (makar zato što su, kako autor sugeriše, oboje jednako usamljeni i nesretni). Čak i Carol u *Sigurnoj*, čiji je život, pa i zbog bolesti, mnogo više jednoličan, a svaka životna realija tek dio svakodnevnog sumorne životne kolotečine, uspijeva, ali tek nakon bijega iz urbanog inferna, naći *nekog* (iz, rekli bismo, istih ili sličnih razloga, a to u ovom slučaju znači – iz pozicije izolovanosti socijalno disfunkcionalne individue).

Ipak, njihov klinički manjak emocija i gotovo katatonična psihološka statičnost, njihova monotona facijalna ekspresija i fizička pasivnost ne ostavljaju mnogo nade u pogledu njihove uspješne buduće socijalizacije. Obje junakinje naizgled nalaze srodne duše, ali se čini da su, kao u kakvom obrnutom sartrrovskom egzistencijalističkom paklu, i dalje same, nemoćne da pomognu ni sebi ni svojim najbližima (scena sinovljeve privremene paralize u *Crvenoj pustinji* ili nepostojanje bilo kakve interakcije među supružnicima u *Sigurnoj*, na primjer). Roy Grundmann tvrdi da Todd Haynes traži od nas da se identifikujemo sa nekim ko „nema identitet” (Grundmann, 1995: 25), a Nicole Seymour pita se možemo li uopšte prihvatiti Carol kao bilo šta drugo nego kao još jedno „toksično tijelo” (Seymour 2011: 38). Ipak, ova konstatacija je preekstremna, jer ovakvi antilikovi nisu tek beživotne marionete u

<sup>18</sup> Tom zanimljivom sintagmom, „subjektivna nestvarnost”, koja djeluje kao manji oksimoron od „subjektivne stvarnosti”, kao da se sugeriše da je junakinja svjesno napravila odmak od svog okruženja kojem tako nerado pripada, što je, s obzirom na nepostojanje mogućnosti izbora u mjestu u kojem je zarobljena, gotovo ravno herojskom činu.

rukama reditelja – stvaraoca. Iskupljujuće je to što je sve ono što vidimo u filmovima zapravo subjektivna vizija glavnih junakinja. Drugim riječima, ne upoznajemo spoljašni svijet preko njih, već njih preko spoljašnjeg svijeta, unutrašnjih i vanjskih prostora. U ekstremnijoj klasifikaciji mogli bismo se upitati i koliko je taj postojeći svijet uopšte stvaran. Naravno, u realnosti inherentnoj samim filmovima on to jeste, jer ne postoje pouzdane indikacije za suprotnu tvrdnju, ali čak i u tom slučaju, ostaje nam alegorijsko tumačenje sadržaja, kroz vizije glavnih junakinja.

Promišljanje o neophodnosti postojanja empatije prema filmskim likovima (ili, konačno, o likovima bilo kog umjetničkog djela) navelo je Anne Gjelsvik da se zapita: „Ako je najveća snaga filma kao medija u tome što nas približava ljudskosti, ima li slučajeva kada se previše približi?” (Gjelsvik 2021: 98). Jesmo li mi kao posmatrači utonuli preduboko u subjektivni svijet naših heroina? Ako je odgovor afirmativan, onda je to dobro, jer je to jedini način da se kompenzuje izgubljena ljudskost i toplina usljed rediteljskog, stilski superiornog, ali ipak manirizma. Prisustvo empatije nije moguće kvantifikovati, ali da je nema, da zaista ne saosjećamo sa Giulianom i Carol, ne bi li i *Crvena pustinja* i *Sigurna* bile tek stilske neobičnosti, zanimljive tek s fenomenološkog, istorijskog ili akademskog aspekta, lišene onog humanističkog što umjetničko djelo čini vrijednim razmatranja, analize ili, prosto, „konzumiranja”? Pitanje je više retoričko, jer odgovor je zapravo jasan.

## 7. Alternativni utopijski prostori

U oba ostvarenja „stvarni” svijet je sumoran, prljav, nezdrav, zagađen. Mada *Sigurna* svojoj junakinji nudi jedan uređeniji, prijemčiviji ambijent u odnosu na Giuliano u *Crvenoj pustinji*, njoj, preosjetljivoj na sve njegove toksine, to ne znači mnogo. Zato, uprkos njihovim nominalnim razlikama, ne bi bilo pogrešno staviti znak jednakosti između svjetova *Crvene pustinje* i *Sigurne*.

Nasuprot „stvarnim” prostorima, inherentnim samim filmovima, čini se da u *Crvenoj pustinji* i *Sigurnoj* postoje neka druga mjesta, koja mogu, makar privremeno, ponuditi utočište od svakodnevnog (a u slučaju ovih filmova i doslovno nepodnošljivog gradskog) sivila. Haynesova protagonistkinja, nakon niza napada i epileptičnih epizoda, nastoji pronaći izlaz u kampu za samouzlječenje, daleko od urbane vreve, na periferiji grada. U gotovo netaknutoj prirodi postoje bungalovi koji sadrže tek ono najosnovnije neophodno ljudskom biću (što je možda i – ambivalentna je poruka autora – sasvim dovoljno za sreću). Ništa više. Ovaj svijet djeluje savršen, samodovoljan, ali ne postoji jasna svijest o njegovoj funkcionalnosti. Haynes s očiglednim cinizmom posmatra ovaj *new age* institut, a Carol, kojoj su do

tada već sva čula utrnula, a vjerovatno i emocije, nije u stanju da osjeti razliku. Zato je taj alternativni svijet, utočište u koje se Carol sklonila, možda jednako neefikasan, a za nju samu možda i još represivniji od modernog urbanog ambijenta koji ju je do tada definisao. Ipak, on predstavlja privremeni bijeg u „bolje”.

Alternativni prostor u *Crvenoj pustinji* je onaj fiktivni, nepostojeći, nastao u magičnoj narativnoj digresiji u kojoj nas Antonioni vodi na rajsku usamljenu plažu, netaknutu od strane čovjeka. Ova scena je u strogom kontrastu s ostatkom filma, u svakom mogućem smislu, scena u kojoj je i samoća dobila utopijsko-romantičarsku dimenziju, i postala konačno iskupljujuća, prije nego degradirajuća. Ta scena je čak i vizuelno na različitom kraju duginog spektra: nasuprot morbidnom sivilu ostatka filma, ovih desetak minuta, okupanih svjetlom i bojama, konačno prikazuju mjesto na kojem bi neko, *de facto*, želio da bude. Ograničenje ovog svijeta, za samu Giulianu, jeste upravo to što je u pitanju samo – fikcija.

Međutim, utopija *Crvene pustinje* nije, kao u Haynesovoj drami, cinično-sarkastična. Teško je odati se utisku da se Haynes blago podsmijeva svom ruralnom *new age*, zapravo, kultu; Antonionijeva utopija, s druge strane, progovara čistotom i humanističkim jezikom jednog mita, s tim što je i taj mit tu, u *Crvenoj pustinji*, uhvaćen u trenutku, „fotografisan” u svojoj najpotentnijoj somnambulnoj ljepoti. On funkcioniše kao antipod glavnom filmu na najmanje dva nivoa; stilski, djelujući kao pozitiv glavnog vizuelnog negativa, a zatim i samom svojom minutažom.

U oba slučaja, ovi svjetovi se „sanjaju” na javi, to su prostori u koje se bježi kao u kakav utopijski arkadijski eden koji treba da ublaži nepodnošljivu egzistencijalnu tjeskobu. Bojan Jovanović tvrdi da „[mi] ne sanjamo samo dok spavamo, već sanjamo i otvorenih očiju tokom doživljaja vizija, halucinacija i sanjarenja, kada oslabi svjesna kontrola nad egom [...] i upravo se identičan proces koristi u filmu, alternativnom filmu” (Jovanović 2020: 27).

Povratak u „stvarnost”, nakon fantazmagorične utopijske narativne i vizuelne digresije, za obje junakinje je poražavajući. Giuliana ostaje osuđena na depresivnu periferiju Ravenne, koja, konačno, djeluje kao postindustrijska distopija, kao konačno poprište kakvog postapokaliptičnog naučnofantastičnog filma. Carol se, „izliječena”<sup>19</sup> od svih toksina modernog, okreće dostupnoj *new age* self-help terapiji, čija je neefikasnost evidentna empatičnom gledaocu (posebno u nepodnošljivo turobnoj završnoj sekvenci), dok za nju predstavlja tek gorku masku samoobmane.

<sup>19</sup> Carol je, jasno, izliječena samo ako tu riječ stavimo pod navodnike, jer je njeno ozdravljenje uporedivo sa onim Kubrickovog antijunaka u *Paklenoj pomorandži* (*A Clockwork Orange*, 1971). Taj ironični završetak je možda slučajan, ali veza s Kubrickom sigurno nije, pa se, između ostalog, može primijetiti kako su setovi i dekoru u Haynesovom filmu dizajnirani upravo *kjubrikovski* – hladni, precizni, vještački predjeli i/ili enterijeri fascinantni u svojoj indiferentnosti prema ljudskim patnjama.

## 8. U potrazi za zaključkom

*Crvena pustinja* i *Sigurna*, dva ostvarenja nastala u različitim kinematografijama, na dva različita kontinenta i u različitim decenijama, svako na svoj način, u prkosnoj borbi protiv filmskih konvencija, nekomunikativno insistiraju na tome da je implikacija važnija od „studioznog” pristupa. Ova dva drska filmska (pa i) eksperimenta, dva hermetična antifilma (u odnosu na postulate tradicionalne kinematografije), dovoljno elokventna, a opet asketski suzdržana, predstavljaju nam slične svjetove (uprkos njihovim naizgled esencijalnim razlikama) u kojima je nemoguće živjeti.

U oba ostvarenja otvoreni i zatvoreni prostori presudno utiču na ponašanje i sudbine glavnih junaka, ili ih definišu, ali, isto tako, nijedan od sineasta ne nudi konačne i direktne odgovore, dopuštajući gledaocima da dođu do vlastite interpretacije viđenog. Podudarnosti *Crvene pustinja* i *Sigurne* su mnogobrojne, a razlike dovoljne da bi se u njima, nezavisno od istorijsko-socijalne pozadine, prepoznale univerzalne istine o alijenaciji, depresiji i, konačno, problemu identiteta ljudskog bića.

## Literatura

1. Adorno, Theodor W. (1989), *Théorie esthétique*, Paris: Klincksieck.
2. Brunetta, Gian Piero (2008), „Identitet italijanskog filma”, *Vek italijanskog filma*, Beograd: Clio, 13–29.
3. Cameron, Ian, Robin Wood (1971), *Antonioni*, New York: Praeger.
4. Christley, Jaime N. (2011), „Review: *Red Desert*”, <https://www.slantmagazine.com/film/red-desert/> <https://www.slantmagazine.com/film/red-desert/> [22. 5. 2022]
5. Civjan, Jurij, Jurij Lotman (2014), *Dijalog sa ekranom*, Beograd: Filmski centar Srbije.
6. Fonseca, Sarah (2018), „8 Queer Horror Films to Watch This Halloween”, <https://www.them.us/story/queer-horror-films-list> [22. 5. 2022]
7. Gandy, Matthew (2003), „Landscapes of Deliquescence in Michelangelo Antonioni’s *Red Desert*”, *Transactions of the Institute of British Geographers* (Vol. 28, No. 2), London: Wiley on behalf of The Royal Geographical Society, 218–237.
8. Gavrić, Tomislav (1995), *Enciklopedija filmskih reditelja (A–G)*, Beograd: NEA.
9. Gavrić, Tomislav (2021), *Teorija filmske kritike: Elementi za promišljanje filma*, Beograd: Filmski centar Srbije.
10. Gjelsvik, Anne (2021), *Šta je film?*, Beograd: Karpos.
11. Grundmann, Roy (1995), „How clean was my valley: Todd Haynes’s *Safe*”, *Cinéaste* (Vol. 21, No. 4). New York: Cineaste Publishers, Inc., 22–25.
12. Joly, Martine (2009), *Slika i njeno tumačenje*, Beograd: Clio.
13. Jovanović, Bojan (2020), *Negovana divljina: Film i alternativni film*, Beograd: Dom kulture Studentski grad.

14. Kronja, Ivana (2020), *Estetika avangardnog i eksperimentalnog filma: telo, rod i identitet*, Beograd: Filmski centar Srbije.
15. Milojević, Branislav (2020), *Filmovi bez filma*, Niš: Niški kulturni centar.
16. Munitić, Ranko (2009), *Filmska slika i stvarnost*, Beograd: Filmski centar Srbije.
17. Revault d'Allonne, Fabrice (2021), *Za „moderan” film*, Beograd: FMK.
18. Rivette, Jacques (2018), *Tekstovi i razgovori*, Beograd: FMK.
19. Roth, David (2020), "Todd Hayne's masterpiece *Safe* is now a tale of two plagues", <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/todd-hayness-masterpiece-safe-is-now-a-tale-of-two-plagues> [22. 5. 2022]
20. Rubeša, Dragan (2003), „Todd Haynes: Celuloidni vizionar”, *Hollywood* (br. 90). Zagreb: Vedis d.o.o., 56–60.
21. Seymor, Nicole (2011), „It's Just Not Turning Up”: Cinematic Vision and Environmental Justice in Todd Hayne's *Safe*”, *Cinema Journal* (Vol. 50, No. 4). Baltimore: University of Texas Press, 22–47.
22. Urlich, Gregor, Enno Patalas (1998), *Istorija filmske umetnosti*, Beograd: Sfinga.

Dejan M. Malčić  
University of Banja Luka  
Faculty of Philology

## SPACE AS A MEANS OF (NON)COMMUNICATION IN MICHELANGELO ANTONIONI'S *RED DESERT* AND TODD HAYNES' *SAFE*

### *Summary*

Two movies from two very different movie eras, Michelangelo Antonioni's *Red Desert* (*Il deserto rosso*, made in 1964) and Todd Haynes' *Safe* (made in 1995), can be linked one with the other, based on several conceptual, thematic and stylistic similarities. This paper will be an attempt to highlight some aspects and characteristics of these major cinematic achievements, to show how much their worldviews and their directors' unique visions are comparable, and if so, for what reasons. The paper specifically examines the way these rather hermetic movies try to communicate with their viewers, by employing very specific means to achieve that goal, primarily open and closed spaces that help diminish the non-communicative nature of these works.

► **Key words:** *Red Desert*, Antonioni, *Safe*, Haynes, landscapes, emptiness, interiors, analysis, comparison.