



UNIVERZITET U NOVOM SADU
FAKULTET TEHNIČKIH NAUKA
Departman za arhitekturu i urbanizam



Ivana Maraš

**PERCEPCIJA I IMAGINACIJA URBANOG PEJZAŽA
U XX I XXI VEKU: KINEMATOGRAFSKE
PROJEKCIJE GRADA**

DOKTORSKA DISERTACIJA

Novi Sad, 2019. godina



КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА

Редни број, РБР :	
Идентификациони број, ИБР :	
Тип документације, ТД :	Монографска документација
Тип записа, ТЗ :	Текстуални штампани материјал
Врста рада, ВР :	Докторска дисертација
Аутор, АУ :	Ивана Мараш
Ментор, МН :	др Милица Костреш, др Живко Поповић
Наслов рада, НР :	Перцепција и имагинација урбаног пејзажа у XX и XXI веку: кинематографске пројекције града
Језик публикације, ЈП :	српски
Језик извода, ЈИ :	српски
Земља публиковања, ЗП :	Република Србија
Уже географско подручје, УГП :	Војводина
Година, ГО :	2019.
Издавач, ИЗ :	Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду
Место и адреса, МА :	Нови Сад, Трг Доситеја Обрадовића 6
Физички опис рада, ФО : (поглавља/страна/ цитата/табела/слика/графика/прилога)	5/210/556/0/50/0/0
Научна област, НО :	Архитектура
Научна дисциплина, НД :	Урбанистичко планирање, пројектовање и теорија
Предметна одредница/Кључне речи, ПО :	град, простор, филм
УДК	
Чува се, ЧУ :	Библиотека Факултета техничких наука у Новом Саду
Важна напомена, ВН :	
Извод, ИЗ :	У раду су истражене бројне и различите везе између града и медија филма. Разматрано је како су филмски прикази урбаних пејзажа постали њихов интегрални, неодвојиви део и како наведено утиче на промене у сагледавању архитектонских простора и урбаног окружења, као и на промене у начину на који се са истима ступа у интеракцију. Кроз испитивање приказа градова у филмовима, истраживани су токови урбаног развоја и анализирани су и интерпретиране друштвено-просторне промене које се одвијају од почетка XX века до данас у великим европским и северноамеричким градовима.
Датум прихватања теме, ДП :	22.02.2018.
Датум одбране, ДО :	
Чланови комисије, КО :	Председник: др Дарко Реба, редовни професор
	Члан: др Радивоје Динуловић, редовни професор
	Члан: др Јелена Атанацковић Јеличић, редовни професор
	Члан: др Дубравка Лазић, редовни професор
	Члан: Стефан Арсенијевић, доцент
	Члан, ментор: др Милица Костреш, ванредни професор
	Члан, ментор: др Живко Попови, редовни професор



KEY WORDS DOCUMENTATION

Accession number, ANO :		
Identification number, INO :		
Document type, DT :	Monographic publication	
Type of record, TR :	Textual material, printed	
Contents code, CC :	Doctorate dissertation	
Author, AU :	Ivana Maraš	
Mentor, MN :	Milica Kostreš, PhD, Živko Popović, PhD	
Title, TI :	Perception and imagination of urban landscapes in 20th and 21st century: cinematic projections of city	
Language of text, LT :	serbian	
Language of abstract, LA :	serbian	
Country of publication, CP :	Republic of Serbia	
Locality of publication, LP :	Vojvodina	
Publication year, PY :	2019.	
Publisher, PB :	Author's reprint	
Publication place, PP :	Novi Sad, Trg Dositeja obradovića 6	
Physical description, PD : <small>(chapters/pages/ref./tables/pictures/graphs/appendixes)</small>	5/210/556/0/50/0/0	
Scientific field, SF :	Architecture	
Scientific discipline, SD :	Urban planning, design and theory	
Subject/Key words, S/KW :	city, space, film	
UC		
Holding data, HD :	Library of the Faculty of Technical Sciences in Novi Sad	
Note, N :		
Abstract, AB :	The thesis explores numerous and different relations between the city and film medium. It has been considered how cinematic images of urban landscape have become their integral, inseparable part, and how this influences changes in the perception of architectural spaces and the urban environment, as well as changes in the way in which people interact with them. By examining the representation of cities in films, urban development trends have been studied and socio-spatial changes taking place in large European and North American cities from the beginning of the 20th century to the present day have been analyzed and interpreted.	
Accepted by the Scientific Board on, ASB :	22th February 2018	
Defended on, DE :		
Defended Board, DB :		
President:	dr Darko Reba, full professor	Mentor's sign
Member:	dr Radivoje Dinulović, full professor	
Member:	dr Jelena Atanacković Jeličić, full professor	
Member:	dr Dubravka Lazić, full professor	
Member:	Stefan Arsenijević, docent	
Member, Mentor:	dr Milica Kostreš, assistant professor	
Member, Mentor:	dr Živko Popović, full professor	

SADRŽAJ:

1. UVOD	7
1.1. Predmet istraživanja	8
1.2. Ciljevi istraživanja	11
1.3. Zadaci istraživanja	13
1.4. Očekivani rezultati istraživanja	15
1.5. Sistem radnih hipoteza	17
1.6. Primenjene naučne metode istraživanja	18
1.7. Kritički prikaz dosadašnjih istraživanja	19
2. PERCEPCIJA URBANOG PEJZAŽA: KAKOFONIJA I SIMFONIJA	
2.1. Grad u pokretu	23
2.2. Novo urbano iskustvo	31
2.3. Kuća pokretnih slika	38
2.4. Između ulice i platna	46
2.5. Od dokumenta do fikcije	53
3. IMAGINACIJA URBANOG PEJZAŽA: IZMEĐU STVARNOSTI I SIMULACIJE	
3.1. Filmski grad	62
3.2. Priča o gradu	69
3.3. Slike grada	76
3.4. Grad između sfera	83
3.5. Kinematografski karakter grada	92
4. KINEMATOGRAFSKE PROJEKCIJE GRADA: URBANI NARATIVI I MITSKI GRADOVI	
4.1. Novi prostorni arhetipovi: (ne)mesta noir grada	100
4.2. Moderni grad: transformacija, adaptacija i prisvajanje prostora	107

4.3. Pregovori o prostoru: od metropolisa do virtuelnog grada	115
4.4. U susret gradu: prostori avanture	124
4.5. Kodirani prostor: grad i odnosi moći	132
4.6. Eksponirani grad: multiplikacija slike i prostor kontrole	144
4.7. Prostor represije: pseudograd	152
4.8. Afirmativni prostor: grad kao ideal	164
4.9. Globalni grad: dinamika savremenih prostornih odnosa	174
5. ZAVRŠNE NAPOMENE I ZAKLJUČCI	186
LITERATURA	193
ILUSTRACIJE	206

1. UVOD

1.1. Predmet istraživanja

Razvoj modernog grada imao je neospornu ulogu u kinematografskoj revoluciji i presudan uticaj na razvoj filmske umetnosti. Istovremeno, grad predstavlja dominantnu figuru u najvećem broju filmova – od pojave prvih pokretnih slika prisutna je konstantna težnja usmerena ka predstavama složenih prostornih i društvenih konstrukata na filmskom platnu. Prikazi „karakterističnih prostora, načina života i uslova života ljudi u gradu”¹, kao i specifičnih društvenih odnosa, te refleksija između različitih urbanih prostora i ljudi koji ih nastanjuju, etabliraju film kao najvažniji kulturni produkt XX veka. Stoga, predmet istraživanja su navedeni intenzivni uzajamni odnosi, odnosno tumačenje afiniteta između dinamičnih gradskih pejzaža i medija filma, kao i ispitivanje razvoja i transformacije gradova u XX i XXI veku kroz tumačenje njihovih filmskih prikaza.

Nova i nepoznata iskustva se akumuliraju u gradovima još od početka XIX veka², kao posledica nastanka i razvoja industrije, a svoj krajnji izraz pronalaze u pokretnim slikama koje početkom XX veka sjedinjuju „simbole modernosti kao što su urbani načina života, brzina, bioskop i grad”³. Valter Benjamin tvrdi da je film preuzeo ulogu emancipatora jer je kao medij bio u „korelaciji sa dubokim promenama u perceptivnom aparatusu”⁴ prostora i vremena stanovnika gradova (gledalaca), te da ih je na taj način osposobio da se suoče sa značajno izmenjenim realnim svetom – urbanim pejzažom koji ih okružuje. Tako je uspostavljena dominacija medija filma koja se nastavila tokom XX veka, a brojne predstave gradskih prostora su značajno uticale na način na koji se okruženje doživljava⁵. Otuda je „predznanje” povezano sa filmovima

¹ Shiel, M. and Fitzmaurice T. (ur.): *Cinema and the City Film and Urban Societies in Global Context*, The Blackwell Publishers Ltd., Oxford, 2001, str 1.

² Posebno ona iskustva koja su povezana sa razvojem novih vidova transporta.

³ Mennel, B.: *Cities and Cinema*, Routledge, New York, 2008, str 2.

⁴ Benjamin, W.: *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, London, 2008, str. 53.

⁵ Žan Bodrijar čak tvrdi da savremeno društvo sebe poznaje „ne-refleksivno”, isključivo kroz odraz onoga što je kamera zabeležila (AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, Routledge, New York, 2006, str. 2.).

postalo nerazdvojni deo procesa koji podrazumevaju interakciju pojedinaca i urbane sredine.

Povećana tendencija ka simuliranoj stvarnosti, manifestuje se kao „iznenadni osećaj dok hodamo gradom, da zapravo hodamo kroz filmski set”⁶, kao da je grad „iskoračio direktno iz filma”⁷. Ovako složeno iskustvo u kontaktu sa realnim gradskim prostorima posledica je toga što je film „dokumentovao, reflektovao i predstavio ljudsku interakciju u gradovima na način na koji ni jedan drugi medij nije uspeo”⁸, te zato što poseduje izuzetnu mogućnost da predstavi i „osvetli” različite oblike urbanog pejzaža. Pojava filma omogućila je doživljaj velikih makro-geografskih, društvenih i kulturnih transformacija na individualnom nivou. Uzimajući u obzir dominaciju pokretne slike i fiktivnog sveta filma od XX veka do danas, istraživanje specifičnih i karakterističnih urbanih oblika, odnosno njihovih brojnih reprezentacija na filmu, može da bude od velikog značaja pri analizi i razumevanju različitih prostornih i društvenih odnosa određenog vremena i geografije. Film je „specifično prostorni oblik kulture” i istovremeno „idealna forma kulture kroz koji prostor može da se proučava”⁹, i stoga su urbana teorija i medij filma usko povezani.

Reprodukcija prostora i simulacija realnosti na filmu, može pomoći u razumevanju kako su gradovi planirani i zamišljeni. Virtuelnim prisustvom različitih urbanih oblika i prodorom u sferu realnosti, pokretne slike nude mogućnost analize slojevitosti urbanih prostora, i istraživanje „građenih prostora modernog i postmodernog društva”¹⁰ u XX i XXI veku. Treba naglasiti da za razliku od realnog gradskog prostora, prostor filma neizbežno podrazumeva i predodređene i kontrolisane odnose. Sa druge strane, imaginativni potencijal koji film nudi je značajan jer pruža mogućnost za prevazilaženje fizičkih ograničenja gradova, postojećih građenih pejzaža, te prostornih i društvenih konstrukata, odnosno priliku za generisanje novih i izmenjenih slika gradova i urbanih prostora. Otuda prostori u gradovima danas

⁶ Clark, D.: *The Cinematic City*, Routledge, New York, 1997, str. 3.

⁷ Baudrillard, J.: *America*, Verso, London, New York, 1988, str. 55.

⁸ AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, (xi)

⁹ Shiel, M. and Fitzmaurice T.: *Cinema and the City Film and Urban Societies in Global Context*, str. 5.

¹⁰ AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, str. 4.

sve češće bivaju „zamišljeni, izgrađeni i artikulisani na osnovu filmskih iskustava”¹¹.

Filmski prikazi u velikoj meri omogućavaju suočavanje, odnosno razumevanje određenih aspekata života i stoga je njihova uloga u savremenom svetu zaista konstitutivna – film predstavlja „sigurno najpopularniji umetnički medij, a svakako jedan od malobrojnih koji može da prevaziđe klasnu pripadnost, razlike u obrazovanju i kulturi”¹². „Građena sredina i građanski identitet su u značajnoj meri izgrađeni pod uticajem filmova i filmske industrije”¹³ jer isti učestvuju u kreiranju mišljenja javnog mnjenja i utiču na stvaranje kolektivne svesti češće nego bilo koji drugi oblik kulture. Ovo istraživanje sugerise da ispitivanje kinematografskih projekcija ubanih pejzaža može imati veliki doprinos u podsticanju diskusije i kritičkog mišljenja u okviru polja arhitekture i urbanizma. To je od posebnog značaja jer podrazumeva nove načine za istraživanje razvoja gradova, kao i brojne mogućnosti za predviđanje budućih modela gradova na opipljiv način. U tom smislu, istraživanje grada, kao najvažnijeg društvenog konglomerata i kao dela prethodno navedene simbioze, zahteva promenu u percepciji, odnosno u smeru razmišljanja koji „ne počinje od grada i pomera se ka unutrašnjosti ekrana”, već „počinje sa ekranom i pomera se spolja ka gradu”¹⁴.

¹¹ Ibid.

¹² Heathcote E.: *Sideshow to Art House: The Development of the Modernist Cinema in Architectural Design*, Vol 70, No 1, Architecture+Film II, 2000, str. 71.

¹³ Shiel, M. and Fitzmaurice T.: *Cinema and the City Film and Urban Societies in Global Context*, str. 2.

¹⁴ Baudrillard, J.: *America*, str. 55.

1.2. Cilj istraživanja

U odnosu na prethodno definisan predmet i potrebe za istraživanjem, cilj doktorske disertacije podrazumeva naučno argumentovano utvrđivanje, razumevanje i objašnjenje komplementarnog i uzajamno konstitutivnog odnosa između grada i medija filma u XX i XXI veku, naglašavajući potencijal pokretnih slika kao analitičkog sredstva, odnosno njihovog značaja za razvoj kritičkog mišljenja u oblasti arhitekture i urbanizma. Osnovu za postizanje zadatog cilja činiće proučavanje kinematografskih projekcija urbanih pejzaža koji reflektuju kompleksne prostorne i društvene odnose u savremenim gradovima, uz oslanjanje na različite urbanističke i filmske teorije. Ispitivanje i razumevanje složenih gradskih konstrukata i značaja njihovih filmskih interpretacija neizostavno podrazumeva i razumevanje socio-kulturoloških i političko-ekonomskih procesa i njihovih uticaja na građenu sredinu i obrnuto.

Istraživanje je usmereno i ka utvrđivanju relevantnosti i važnosti kinematografskih projekcija gradova prilikom tumačenja i analize arhitektonsko-urbanističkih karakteristika savremenih urbanih pejzaža i anticipacije njihovih budućih modela razvoja. Brzina, pokret i simultanost, odnosno perpetualna tranzicija i transformacija su karakteristike svojstvene gradskim prostorima, a film je audiovizuelni medij koji najautentičnije „prenosi” pomenute karakteristike i omogućava, bez objektivnog prisustva, alternativan način kretanja kroz prostore grada. Dakle, cilj istraživanja je isticanje pomenute uslaglašenosti filma i urbanog prostora, koja je proizvod, kako se često naglašava, „proto-kinematografskih” atributa gradova, kao i karakteristika filmskog jezika koji omogućava predstavljanje i prenošenje kvaliteta i dinamike gradskih pejzaža.

Filmski medij karakteriše „jedinstvena vizuelna intimnost”¹⁵, koji slično kao arhitektura, „predstavlja materijal za simultanu, kolektivnu recepciju”¹⁶. Kao što je ranije sugerisano, granica između realnosti i fikcije je postala propusna, te

¹⁵ Green Leigh, N., Kenny J.: *The City of Cinema: Interpreting Urban Images on Film*, Journal of Planning Education and Research, Vol 16, No 1, 1996, str. 51.

¹⁶ Pol Virilio citira Valtera Benamina u Virilio, P.: *Kritični prostor*, Gradac, Beograd, 2011, str. 49.

razumevanje načina na koji gradovi danas funkcionišu i analiza savremenih procesa koji se u njima odvijaju, treba da uključi i interpretacije istih na filmskom platnu. Istorija kinematografije, duga više od veka, potvrđuje da su pokretne slike veoma uspešne u predstavljanju urbanog okruženja što sugeriše da istraživanje prikaza gradova u filmovima, može da pomogne u tumačenju istorije urbanog razvoja, odnosno u „interpretaciji društveno-prostornih promena”¹⁷ koje se odvijaju od početka XX veka do danas. U filmovima arhitektura, posebno gradski prostori preuzimaju ulogu „nosilaca metafora i komentara na karaktere svojih protagonista i na psihološke i sociološke, kao - i fizičke kontekste - u kojima se pomenuti nalaze”¹⁸. Time se istraživanjem „filmskih gradova” otvara mogućnost i za jasnije razumevanje „reakcija ljudi na život u gradu”, a zatim i koliko i kako na tu reakciju utiču „slike grada koje vide prikazane u filmu”¹⁹ - uticaj urbanog okruženja na ljude i ljudi na urbano okruženje u kojem žive je tema od velikog značaja za sve koji se bave arhitekturom i planiranjem gradova.

¹⁷ AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, Routledge, New York, 2006, str. 5.

¹⁸ Shonfield, K.: *Walls Have Feelings: Cult Films About Sex in 1960s London* in *Architectural Design*, 2000, Vol 70, No 1, Architecture+Film II, str. 33.

¹⁹ Green Leigh, N., Kenny J.: *The City of Cinema: Interpreting Urban Images on Film*, str. 55.

1.3. Zadaci istraživanja

Pokretne slike rasvetljavaju kompleksne prostorne odnose, te kulturološke, sociološke i ekonomske vrednosti određenog društva u kome se različita značenja proizvode i konzumiraju, čime značajno pomažu u tumačenju arhitektonskih i urbanih modela savremenih gradova. Filmovi prikazuju različite urbane procese, kao i različite tipove prostora koji podrazumevaju i reflektuju određene društvene odnose, odnosno predstavljaju skup stavova i impresija o gradu. U filmovima se obrađuju brojne urbane teme i problemi, te „iako potreba za dramatičnim efektom utiče na scenario i karakterizaciju koji su konstruisani od strane filmskih stvaralaca“, krajnji proizvod su pokretne slike koje se „oslanjaju na naše kolektivno znanje o urbanizmu“²⁰.

Dakle, filmski prikazi gradova zasnivaju se na iskustvu koje gledaoci imaju o različitim prostorima, i stoga se proizvodi utisak „poznavanja određenog okruženja i specifičnih mesta u odsustvu direktnog kontakta“²¹. Kinematografski prikazi otvaraju mogućnost „stupanja“ u gradove i urbana okruženja u kojima gledaoci nikad nisu boravili i „upoznavanje sa stanovnicima, problemima i atributima tih prostora“²², što sugeriše da filmovi mogu da se koriste „kao objektiv kroz koji ćemo posmatrati arhitekturu i gradove“²³. Izučavanje filmskih slika u kontekstu diskursa vezanog za gradove je od velikog značaja u naučno-istraživačkom i obrazovnom smislu – tumačenje predstava prostora u filmovima može znatno da pomogne u razumevanju i definisanju savremenih urbanih problema, što dalje predstavlja prvi korak u određivanju metoda za njihovo rešavanje. Na osnovu definisanog predmeta i cilja istraživanja, mogu se izdvojiti sledeći zadaci istraživanja:

1. Identifikacija i proučavanje dvosmernog uticaja između urbane sredine i medija filma od početka XX veka do danas;

²⁰ Ibid., str. 52.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Koeck, R.: *Cine Scapes*, Routledge, New York, 2013, str. 4.

2. Tumačenje i analiza razvoja i transformacije gradova u kontekstu kinematografskih interpretacija urbanih pejzaža u XX i XXI veku;
3. Razmatranje i ispitivanje teorija, praksi i procesa koje povezuju arhitekturu i urbanizam sa filmom;
4. Vrednovanje i definisanje filma kao audiovizuelnog medija koji otvara mogućnost za razmatranje arhitektonskih i urbanističkih, te socioloških, kulturoloških, političkih i ekonomskih diskursa;
5. Utvrđivanje načina za proučavanje i istraživanje gradova kroz tumačenje i analizu predstava urbanih pejzaža u kinematografskim ostvarenjima.

1.4. Očekivani rezultati istraživanja

Pokretne slike, kao što je prethodno istaknuto, dokumentuju i predstavljaju urbane prostore i društvenu interakciju u gradovima, odnosno „učestvuju u procesima produkcije i reprodukcije socijalnih odnosa u određenim prostornim konfiguracijama”²⁴, i stoga, kako Virilio tvrdi, „od početka XX veka... ekran... postaje gradski trg”²⁵. Zbog svojih specifičnih karakteristika, medij filma na efektan način reprezentuje i prikazuje slojevitost i kompleksnost gradskih prostora, čime omogućuje alternativno „čitanje” istih. Stoga se očekuje da rezultati istraživanja potvrde da istraživanja kinematografskih predstava urbanih prostora, kao i filmskog jezika uopšteno, imaju veliki značaj za razvoj kritičkog mišljenja i otvaranja novih debata i pitanja u oblasti arhitekture i urbanizma, te da filmske reprezentacije gradova ukazuju na značajne činjenice koje se mogu koristiti kao vitalni elementi u uspostavljanju novih teorija koje se bave urbanim okruženjem. Potrebno je naglasiti da je za postizanje pomenutih rezultata neophodno razviti i primeniti praksu aktivnog gledanja, nasuprot pasivnom posmatranju pokretnih slika, koje podrazumeva arhitektonsko-urbanističko istraživanje i analizu predstavljenih pejzaža, kao i procenu socioloških, kuturoloških i političkih poruka prikazanih u filmovima, te razumevanje njihovih povratnih sprega. Stoga rezultati istraživanja, između ostalog, treba da potvrde i važnost društvene dimenzije arhitekture i grada, odnosno da istaknu značaj razumevanja i uvažavanja iste u procesima koji podrazumevaju projektovanje i planiranje gradskih prostora.

Film kao audiovizuelni medij omogućuje virtuelno putovanje kroz grad, sagledavanje urbanih pejzaža i njihove arhitekture, pritom beležeći karakteristike urbanog način života. Kretanje kroz grad karakteriše sticanje niza (audiovizuelnih) utisaka o prostorima kroz koje se prolazi, a filmski medij omogućava plauzibilan „prenos” tih utisaka i time posledično utiče na formiranje impresija o prikazanim urbanim pejzažima kod gledalaca. Kao što je ranije napomenuto, brojne predstave različitih urbanih prostora i praksi na filmu,

²⁴ Mennel, B.: *Cities and Cinema*, str. 15.

²⁵ Virilio, P.: *The Lost Dimension*, Autonomedia, New York, 1991

uticale su na to da granica između realnosti i fikcije postane manje očigledna, te se očekuje da rezultati istraživanja potvrde da su kinematografski prikazi urbanog pejzaža zapravo postali njegov integralni, neodvojivi deo, odnosno da su savremeni gradovi koji su „uhvaćeni” između ova dva polja (realnosti i fikcije) podjednako „izgrađeni” od strane filmskih slika koliko i od arhitektonsko-urbanističkih elemenata. U tom smislu i sam pojam grada postaje složeniji jer predstavlja spoj realnih prostora i mentalnih slika gradskih prostora kreiranih od strane filmskog medija, što posledično utiče na promenu u „sagledavanju arhitektonskih prostora i urbanog okruženja i načinu na koji stupamo u odnos sa njima”²⁶. Dakle, očekuje se da istraživanje potvrdi da analiza i tumačenje filmskih prikaza urbanih prostora (kao i svih mehanizama koji učestvuju u njihovoj produkciji) za rezultat imaju bolje razumevanje realnih prostora i njihovih atributa, te da doprinose u diskusiji i razmatranju kvaliteta planiranih ili realizovanih prostora u gradovima.

²⁶ Koeck, R.: *Cine Scapes*, str. 173.

1.5. Sistem radnih hipoteza

Uzevši u obzir prethodno navedene ciljeve i zadatke istraživanja, odnosno očekivane rezultate istraživanja, u radu su izdvojeni i razmotreni sledeći polazni stavovi:

1. Film, autentičnije od bilo kog drugog medija, može da predstavi fizičku strukturu gradova, kao i da „prenese” karakterističnu dinamiku gradskih pejzaža koju odlikuju brzina, pokret i simultanost. Stoga, kinematografski prikazi gradova mogu da budu od velikog značaja pri identifikaciji i evaluaciji gradskih prostora.
2. Kinematografski prikazi gradova, reflektujući određene estetske, ideološke i kulturološke paradigme, utiču na percepciju fizičkih prostora gradova, kao i na interakciju pojedinca sa urbanom sredinom. Film je audiovizuelni medij koji raspolaže značajnim brojem informacija o urbanom prostoru čime produbljuje i proširuje znanja koja se tiču načina na koji gradovi funkcionišu.
3. Filmski medij ima veliki značaj u proučavanju i razumevanju određene urbane sredine i savremenih urbanih procesa. Istraživanje urbanih uslova života u savremenim gradovima i njihove korelacije sa arhitektonskim i urbanističkim modelima može se izvršiti kroz analizu različitih urbanih tema i problema koji su predstavljeni i sugerisani u filmovima.
4. Razvoj i transformacija gradova u XX i XXI veku se mogu pratiti ispitivanjem i analizom njihovih filmskih prikaza. Medij filma može pomoći u razumevanju socio-prostornih promena, odnosno u razumevanju kako se određena društvena promena manifestuje u prostoru.

1.6. Primenjene naučne metode istraživanja

Na metodološki pristup primenjen u istraživanju uticali su složenost odabrane teme, kao i njeni interdisciplinarni aspekti. Princip istraživanja se zasniva na naučnom opisivanju i objašnjenju razvoja i transformacija modernog grada u XX i XXI veku kroz ispitivanje kinematografskih projekcija urbane sredine, te kroz tumačenje međudnosa između dinamičnih gradskih pejzaža i filmskog medija. Potreba za jasnijim razumevanjem nastanka i razvoja određenih urbanih oblika u ovom i prethodnom veku, kao i njihove veze sa prostornim i društvenim kontekstom u kome nastaju, uticala je na istraživački proces, odnosno na odabir adekvatanog pristupa i metodologije istraživanja. Predmet istraživanja sagledan je uz oslanjanje na različite urbane teorije i teorije o filmu (kao i kroz one teorije koje povezuju pomenute) u cilju boljeg razumevanja i tumačenja brojnih procesa koji se paralelno odvijaju u urbanoj sredini od početka XX veka. U okviru istraživanja sistematski je korišćeno nekoliko naučnih metoda koje se koriste pri izučavanju arhitekture i umetnosti, primerenih određenim fazama i ciljevima rada. Istorijskom metodom istražen je hronološki razvoj različitih fenomena koji su uticali na razvoj modernog grada i na nastanak i razvoj filmskog medija, te na uspostavljanje njihovog intenzivnog uzajamnog odnosa. Metoda analize i komparativna metoda primenjene su u procesu sagledavanja, razumevanja i opisivanja veza i uticaja između grada i medija filma. Uz postavljen teorijski okvir i kroz odabrane primere, proučavanje prikaza različitih urbanih sredina u filmskim ostvarenjima usmereno je ka definisanju pojmova i razumevanju određenih prostornih obrazaca koji su nastali i razvili se unutar gradova u odnosu na različite istorijske, socijalne, kulturološke, ekonomske i političke kontekste. Stoga, u cilju identifikacije, razumevanja i kontekstualizacije pomenutih oblika, relacija i linija razvoja primenjene su istorijska metoda, metoda analize i tipološka metoda.

1.7. Kritički prikaz dosadašnjih istraživanja

Teoretičari u oblasti urbanih, kao i filmskih studija su ustanovili da je razvoj odnosa između grada i filma povezan sa konceptima i praksama koje su se uobličile krajem XIX i početkom XX veka, u godinama u kojima započinje brži rast i razvoj savremenog metropolisa i formiranje specifično modernog urbanog iskustva. Autori u pomenutim oblastima su saglasni da je na razvoj urbane kulture značajno uticala pojava novih umetničkih medija u XX veku, a posebno filma – dominantno modernog fenomena. Filmski medij je imao značajnu ulogu u istorijskoj prekretnici u pogledu percepcije parametara prostora i vremena i njihovog međusobnog odnosa, a načinima na koje je promena ovih činilaca uticala na dalji razvoj umetnosti, moderne arhitekture i gradova u XX veku posebno se bavio Zigfrid Gidion²⁷. Nagla urbanizacija i razvoj velikih gradova direktno su uticali na nastanak i razvoj novih prostornih oblika i društvenih normi, navika i procesa, čije međusobne relacije i uslovljenosti su razmatrali teoretičari poput Georga Zimela²⁸, Luisa Virta²⁹, Valtera Benjamina³⁰ i Maršala Bermana³¹. Temama moderne kulture u gradovima bavili su se Valter Benjamin³², Zigfrid Krakauer³³, Ervin Panofski³⁴. Među autorima koji su tumačili odnos filmskog medija i iskustva modernog života u gradovima nalaze se Ana Fridberg³⁵, Li Čarnej i Vanesa Švarc³⁶, Tom Ganing³⁷, Džejms Donald³⁸ i Barbara

²⁷ Gidion, S.: *Prostor, vreme i arhitektura*, Građevinska knjiga, Beograd, 2002.

²⁸ Simmel, G.: *The Metropolis and Mental Life*, u Wolff K.H.: *The Sociology of Georg Simmel*, The Free Press, Glencoe, Illinois, 1950.

²⁹ Wirth, L.: *Urbanism as a way of life*, *American Journal of Sociology*, Vol. 44, No. 1., 1938.

³⁰ Benjamin, W.: *Arcades Projects*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1999.

³¹ Berman, M.: *All That Is Sold Melts Into Air*, Penguin Group, New York, 1988.

³² Benjamin, W.: *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, London, 2008,

³³ Krakauer, S.: *The Mass Ornament*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995.

³⁴ Panofski, E.: *Three Essays on Style*, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995.

³⁵ Friedberg, A.: *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1994.

³⁶ Charney, L., Schwartz R. V.: *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1995.

Menel³⁹. Autori Dejvid Klark⁴⁰, Đulijana Bruno⁴¹, Mark Šiler i Toni Ficmoris⁴², Endru Veber i Ema Vilson⁴³, Sali Vestvud i Džon Vilijams⁴⁴, Ričard Koek⁴⁵, Nezir Al Sajad⁴⁶, Džejms Sanders⁴⁷ pristupili su „čitanju” i izučavanju urbanih pejzaža kroz analizu i tumačenje njihovih kinematografskih prikaza shvatajući ih kao izvor brojnih arhitektonsko-urbanističkih, društvenih, kulturoloških i ekonomskih diskursa. Đulijana Bruno⁴⁸, Fil Habard⁴⁹, Skot Mekvajer⁵⁰, Linda Kraus i Patris Petro⁵¹ bavili su se proučavanjem savremenih gradova sa interdisciplinarnog stanovišta koje uključuje razmatranje brojnih urbanih, planerskih, socioloških i umetničkih teorija uvezano sa kinematografskim prikazima gradova, posebno ističući značaj filmskog medija. Interakcija između filmskog medija i arhitekture može se uvideti razmatranjem teorija i koncepata razvijenih od strane pionira moderne arhitekture koji su se intenzivno bavili i filmskim stvaralaštvom kao što su Robert Male-Stivens⁵², Sergej Ajzenštajn⁵³ i Le Korbizje⁵⁴. Kinematografski pristup sagledava se i u arhitektonsko-

³⁷ Gunning, T.: *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana, 1991.

³⁸ Donald, J.: *Imagining the Modern City*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999.

³⁹ Mennel, B.: *Cities and Cinema*: Routledge, New York, 2008.

⁴⁰ Clark, D.: *The Cinematic City*, Routledge, New York, 1997.

⁴¹ Bruno, G.: *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*, Verso, New York, 2002.

⁴² Shiel, M. and Fitzmaurice T.: *Cinema and the City Film and Urban Societies in Global Context*, The Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 2001.

⁴³ Webber, A., Wilson, E.: *Cities in Transition*, Wallflower Press, London, 2008.

⁴⁴ Westwood, S., Williams, J.: *Imagining Cities*, Routledge, London and New York, 1997.

⁴⁵ Koeck, R.: *Cine Scapes*, New York, Routledge, 2013.

⁴⁶ AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, Routledge, New York, 2006.

⁴⁷ Sanders, J.: *Celluloid Skyline New York and the Movies*, Random House, New York, 2003.

⁴⁸ Bruno, G.: *Public Intimacy: Architecture and Visual Arts*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2007.

⁴⁹ Hubbard, P.: *City*, New York, NY: Routledge, 2006.

⁵⁰ McQuire, S.: *The Media City: Media, Architecture and Urban Space*, Sage Publications, Los Angeles, 2008.

⁵¹ Krause, L., Petro, P.: *Global Cities: Cinema, Architecture, and Urbanism in Digital a Age*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, and London, 2003.

⁵² Mallet-Stevens, R.: *Le Cinéma et les Arts*, L'Architecture, Les Cahiers du Mois, 1925.

⁵³ Eisenstein, S.: *Montage and Architecture*, The MIT Press Number 10: 110-131, 1989.

⁵⁴ Le Corbusier, Jeanneret, P.: *Oeuvre complète*, Editions Grisberger, Zurich, 1964.

urbanističkim projektima brojnih grupa u 20. veku⁵⁵, kao i u radovima arhitekata i kritičara kao što su Gordon Kalen⁵⁶, Kolin Rou i Fred Keter⁵⁷, Juhani Palasma⁵⁸, te u savremenim arhitektonskim praksama i teoretskim radovima Rema Kolhasa⁵⁹, Bernara Čumija⁶⁰ i Alda Rosija⁶¹.

⁵⁵ Kao što su projekti grupa Arhigram, Superstudio i Arhizum.

⁵⁶ Cullen, G.: *The Concise Townscape*, Oxford: Architectural Press, 2005.

⁵⁷ Rowe, K., Koetter, F: *Collage City*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, 1984.

⁵⁸ Pallasmaa, J.: *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Wiley-Academy; John Wiley & Sons, Chichester, 2005. Pallasmaa, J.: *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*, Wiley-Academy; John Wiley & Sons, Chichester, 2011.

⁵⁹ Koolhaas, R.: *Delirious New York, A retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York, 1994. Koolhaas, R., Mau, B., et.al.: *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York, 1995.

⁶⁰ Tschumi, B.: *Event Cities*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996. Tschumi, B.: *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.

⁶¹ Rossi, A.: *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1981.

2. PERCEPCIJA URBANOG PEJZAŽA: KAKOFONIJA I SIMFONIJA

2.1. Grad u pokretu

Nastanak i razvoj industrije u drugoj polovini XVIII veka izazvao je tektonske promene koje su značajno uticale na gradske pejzaže u Evropi i Americi⁶². Do početka XX veka fizički prostor gradova je radikalno transformisan, te je i način na koji se pomenuti doživljava postao značajno izmenjen. Ovo je posledica ukupnog tehničkog i tehnološkog razvoja (između ostalog i upotrebe novih materijala u izgradnji kao što su čelik i staklo), uticaja ekomskih faktora, kao i novoformiranih društvenih odnosa. Novi vidovi transporta, arhitektonsko-urbanistički oblici, prostori „tranzita” i „tokova” kao što su „arkade, mostovi, železnice, podzemne infrastrukture, letelice, neboderi, robne kuće, izložbeni paviljoni, staklene kuće i zimske bašte... označili su novu geografiju modernosti”⁶³. Time je, kako Luis Virt ističe, „praktično označena nova epoha u ljudskoj istoriji”⁶⁴ koju karakteriše dominacija urbanih konglomerata u kojima se definišu osnovne determinante savremenog života i civilizacije. Veliki gradovi postaju prostori stvaranja i sticanja kulture, mesta sa najznačajnijom ekonomskom i društvenom ulogom čiji uticaj se širi van njihovih fizičkih okvira i granica. Dinamika i mobilnost postaju osnovne karakteristike metropola, a značajno izmenjeni i sve složeniji životni procesi i ljudske aktivnosti koji se odvijaju u njima utiču na formiranje novog, specifično urbanog, „modernog” iskustva. Bilo je neophodno razumeti kompleksnu urbanu geografiju, odnosno novu dinamiku gradskih sistema koju čine mreže različitih kretanja i tokova i „prilagoditi se metropolitenskom ritmu događaja”⁶⁵ koji se odvijaju u prostoru.

⁶² Zigfrid Gidion naglašava da je industrijska revolucija promenila ukupnu sliku sveta značajnije nego socijalna revolucija u Francuskoj, a da ravnoteža koju je čovek u tom procesu izgubio ni do danas nije uspostavljena. Razvoj industrijske delatnosti uslovio je rast gradova i povećanje broja stanovnika u istima, što predstavlja najznačajniji fenomen urbanizma u XIX veku (Gidion, S.: *Prostor, vreme i arhitektura*, Građevinska knjiga, Beograd, 2002, str. 128).

⁶³ Bruno, G.: *Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric*, u Webber, A., Wilson, E.: *Cities in Transition - the Moving Image and the Modern Metropolis*, Wallflower Press, London, 2008, str. 14.

⁶⁴ Wirth, L.: *Urbanism as a way of life*, *American Journal of Sociology*, Vol. 44, No. 1., 1938, str. 4.

⁶⁵ Simmel, G.: *The Metropolis and Mental Life*, u Wolff K.H.: *The Sociology of Georg Simmel*, The Free Press, Glencoe, Illinois, 1950, str. 410.

Brzina smenjivanja različitih slika, njihova simultanost i perpetualni pokret u XX veku dovode do fundamentalne promene u shvatanju parametara prostora i vremena i njihovog međusobnog odnosa⁶⁶. Anri Lefevr tvrdi da je oko 1910. godine došlo do sveukupnog preokreta u doživljaju pomenutih pojmova koje će nadalje karakterisati fragmentacija, multiplikacija i diskontinuitet⁶⁷. Ovo je zahtevalo nove i drugačije perceptivne veštine i opažajne sposobnosti što je posledično dovelo do želje i za njihovim odgovarajućim izražavanjem. Izmenjene prostorne i vremenske koncepcije nalaze se u osnovi avangardnih umetničkih pokreta koji nastaju početkom prošlog veka kao odgovor na kontinuirani tehnički napredak, tehnološke inovacije i ubrzani razvoj nauke⁶⁸. Pomenuti pokreti, pre svega kubizam i futurizam, značajno su uticali i na arhitektonsko-urbanističke prakse koje su se razvijale tokom XX veka.

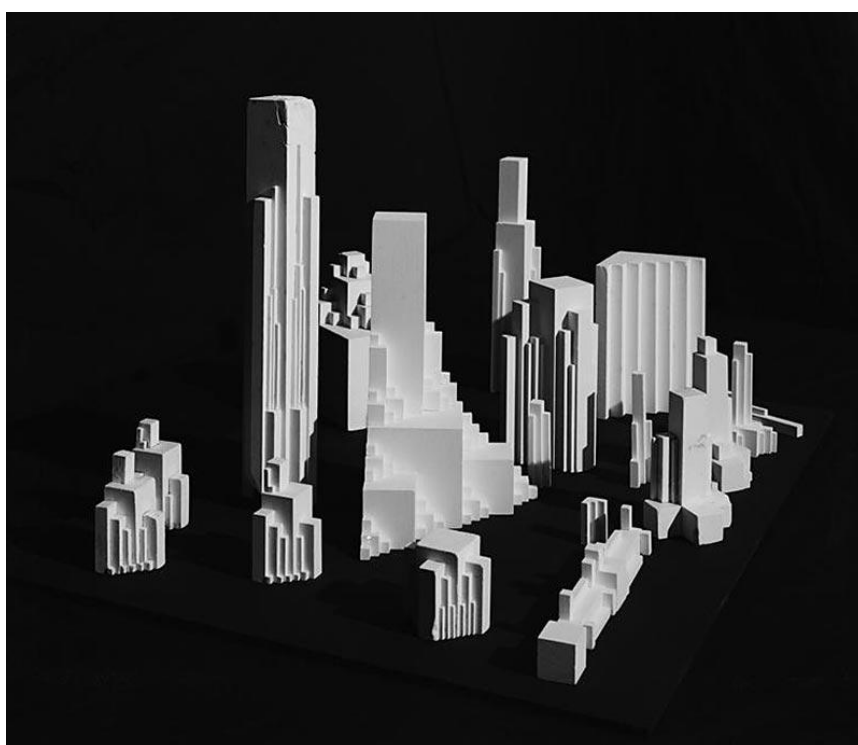
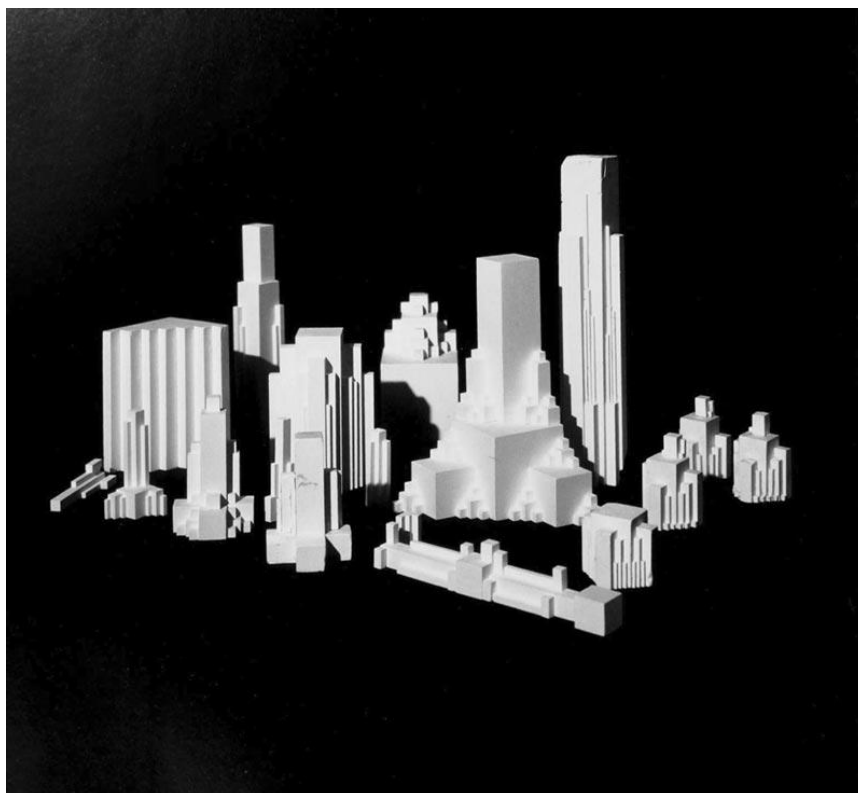
Umetnici kubizma napuštaju trodimenzionalni, klasičan način prikazivanja objekata u prostoru sa ciljem da prikažu četvrtu dimenziju (vreme) u okviru dvodimenzionalne forme slikarskog platna. Ovo postižu „kretanjem” kroz prostor, odnosno istovremenim prikazom objekata sa različitih stajnih tačaka, njihovom destrukcijom, te prikazom njihovog diskontinuiranog preklapanja čime se generiše fragmentacija ravni slike. Time „proširuju skalu optičkog viđenja”, odnosno sugerišu da se „izgled prostora menja u zavisnosti od tačke sa koje se posmatra” i da „jedna tačka posmatranja nije više dovoljna za poimanje prostora”⁶⁹. Kubističke ideje vezane za dualitet prostor-vreme u manjoj ili većoj meri utiču na razvoj novih umetničkih pravaca i pokreta, a površina kao jedna od osnovnih komponenata predstave pomenutog dualiteta

⁶⁶ Prostor i vreme pre XX veka posmatrani su kao univerzalni, stabilni, kontinualni pojmovi koji su nezavisni od iskustva pojedinca. Promeni u njihovom poimanju značajno je doprinela Teorija relativnosti Alberta Ajnštajna iz 1905. godine koja sugeriše da su prostor i vreme povezani na fundamentalni način i da zavise od kretanja i položaja posmatrača.

⁶⁷ Lefevr ističe da su u pomenutom, ključnom periodu dotadašnji spoznajni sistemi kao što su euklidski prostor i perspektiva, zajedno sa drugim uobičajenim i opšteprihvatećenim shvatanjima pojmova kao što su grad, istorija... prestali da budu referentni (Lefebvre, H.: *The Production of Space*, Blackwell Publishing, Oxford, 1991, str. 25-26).

⁶⁸ Zigfrid Gidion smatra da je proučavanje metoda ovih umetničkih pokreta neophodno u cilju objašnjenja zajedničke pozadine umetnosti, arhitekture i konstrukcije (Gidion, S.: *Prostor, vreme i arhitektura*, str. 526).

⁶⁹ Ibid., str. 280-281.



Ilustracija 1. Kazimir Malevič, *Arhitektone* (oko 1920)

postaje sve značajnije sredstvo izražavanja o čemu svedoče prostorni eksperimenti brojnih umetnika i arhitekata u narednom periodu. U isto vreme, umetnici italijanskog futurizma, glorifikujući nove mogućnosti i domete tehnologije, smatraju da je „ceo svet obogaćen novom lepotom, lepotom brzine”⁷⁰. Prvi manifest futurizma, koji je 1909. godine, napisao Filippo Tomaso Marinetti, „nedvosmisleno je sročeno u čast trijumfa industrijalizacije”, i „proglašava kulturnu dominaciju mehanizove sredine”⁷¹ na čemu će se zasnivati i kredo celokupnog pokreta. Umetnici koji svoju inspiraciju pronalaze u mehaničkoj reprodukciji, ističu dinamiku predmeta i predstava iz svakodnevnog života novim umetničkim sredstvima i postupcima, želeći da predstave njihovo kretanje u svakom mogućem trenutku. Dakle, futuristi pre svega pokazuju fascinaciju kretanjem i njihova glavna istraživanja vezana za odnos prostor-vreme usmerena su na prikaz pokreta koji za njih predstavlja temu samu po sebi. Na taj način određene su teorijske i estetske osnove na kojima će se razvijati i arhitektura futurizma, a koju odlikuje multiplikacija elemenata, njihovo prožimanje i želja za postizanjem dinamike u izrazu. Najistaknutiji predstavnik, Antonio Sant'Elia, u svom manifestu poziva na „određivanje novih oblika, novih linija, novu harmoniju profila i volumena”, na stvaranje nove, „privremene i promenjive”⁷² arhitekture, koja odgovara uslovima koje diktira brz tempo modernog života. Sant'Elia smatra da futuristički grad treba da asocira na „ogromno i užurbano brodogradilište, agilno, moderno i dinamično u svakom detalju”⁷³. Serije njegovih crteža za *Cittá Nuova* (Novi Grad) iz 1914. godine, predstavljaju vrhunac teorijskog promišljanja, odnosno generalne preokupacije članova futurističkog pokreta modernim gradom i uslovima života u istom.

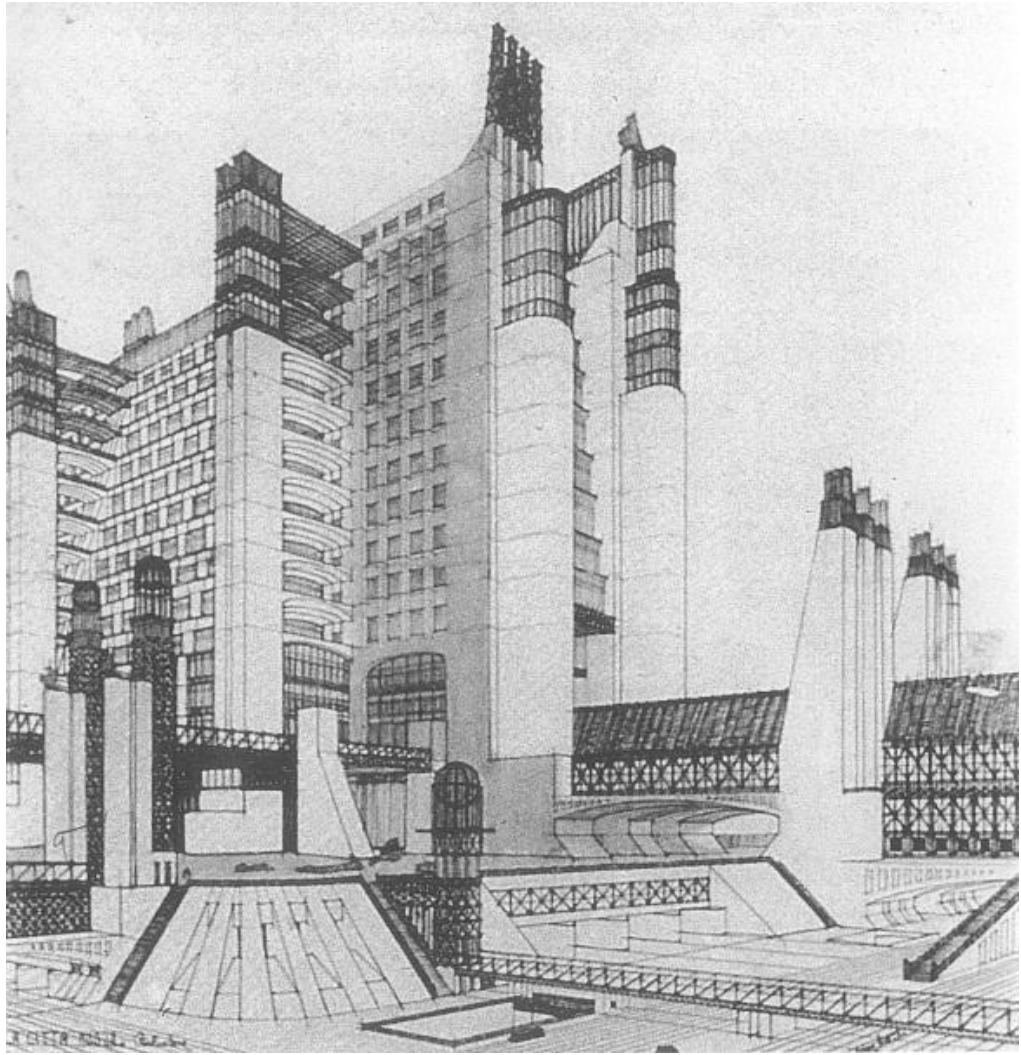
Na stvaralački opus umetnika kubizma i futurizma, uopšte na delovanje avangardnih umetničkih pokreta, neosporan uticaj imao je nastanak i razvoj

⁷⁰ Marinetti, F.T.: *The Foundation and Manifesto of Futurism* (1909) u Danchev, A.: *100 Artists' Manifestos*, Penguin Group, New York, 2011., str. 35-43.

⁷¹ Frempton, K.: *Moderna arhitektura*, Orion art, Beograd, 2004, str. 85.

⁷² Sant'Elia, A.: *Manifesto of Futuristic Architecture* (1914) u Danchev, A.: *100 Artists' Manifestos*, Penguin Group, New York, 2011., str. 134-140.

⁷³ Ibid.



Ilustracija 2. Antonio Sant'Elia, *Città Nuova* (1914)

medija filma na prelazu između XIX i XX veka⁷⁴. Umetnici avangardnih pokreta uočavaju nove mogućnosti izražavanja kroz pokretnu sliku, koja je istovremeno, uticala i na promenu u shvatanju tradicionalnih umetničkih medija. Pokretne slike, inherentno kombinujući prostor i vreme, omogućile su verodostojnu reprodukciju kretanja objekata (na platnu)⁷⁵, dok su različite manipulacije nad pokretnim slikama (modifikacija veličine, blizine, brzine... prizora „uhvaćenih” obektivom kamere) uticale na proširenje perceptivnih kapaciteta, kako Valter Benjamin naglašava, „otkrivanjem optički nesvesnog”⁷⁶. Filmski prikazi su uticali na „senzitivizaciju i skretanje pažnje ljudi na aspekte sveta koji su prethodno bili nezapaženi”⁷⁷ čime je publici omogućen „nov način susretanja sa realnošću”⁷⁸. Film postaje simbol novog, modernog doba jer je kao medij bio dovoljno fleksibilan da može da zabeleži kompleksan prostorni i socijalno-kulturni univerzum modernog grada. Pokretne slike su u celosti korespondirale sa novom dinamikom urbanih pejzaža i izmenjenim uslovima modernog života, uspevajući da prikažu i prenesu frenetičan život koji se odvija u gradovima autentičnije nego tradicionalni umetnički mediji. Na taj način formira se intenzivan uzajamni odnos između grada i filmskog medija koji je „sinhronizujući svoje narativne i reprezentativne tehnike sa pojavom radikalno novih modernih urbanih uslova”⁷⁹, uticao na bolje razumevanje novoformiranih prostornih oblika i odnosa u XX veku, te prilagođavanje istim.

⁷⁴ Filmska montaža dodatno radikalizuje promenu u sagledavanju koncepta prostor-vreme kroz postupke koji podrazumevaju njihovu fragmentaciju, kompresiju i rekonpoziciju.

⁷⁵ Interesantno je spomenuti seriju fotografija Edvarda Majbridža iz 1878. godine koje predstavljaju „niz zaustavljenih trenutaka koji razlažu konjski galop” kroz postepeni prikaz kretanja nogu životinje. Svrha fotografskog eksperimenta „Sali Gardner u galopu” („Konj u pokretu”) bila je da se otkrije da li životinja u bilo kom momentu odiže kompletno sve četiri noge od zemlje jer ljudsko oko pri brzini konja u galopu nije u stanju to da percipira. U vreme objavljivanja ova serija fotografija izazvala je pravu vizuelnu revoluciju, a danas se smatra pretečom prvih pokretnih slika (Žiro, T.: *Film i tehnologija*, Clio, Beograd, 2003, str. 68-69).

⁷⁶ Benjamin, W.: *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, London, 2008, str. 37.

⁷⁷ Clark, D.: *The Cinematic City*, Routledge, New York, 1997, str. 2.

⁷⁸ Shaviro, S.: *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2006, str. 40.

⁷⁹ AlSaiyad, N.: *Cinematic Urbanism*, Routledge, New York, 2006, str. 3.

Proučavanje rane istorije filma, koju većina teoretičara vezuje za period pre 1907. godine, ukazuje da su prvi filmovi, nazvani *actualités*⁸⁰, najčešće predstavljali zabeleške različitih, svakodnevnih događaja u gradovima⁸¹. Osnovni motivi u pomenutim filmovima su ljudi i objekti u pokretu – prikazivali su kretanje železničkih vozova⁸², zabavne parkove (rolerkostere), ulične scene, gradske panorame zabeležene iz vozila koja se kreću (najčešće iz vozova). Pomenute panorame, snimane uglavnom u periodu između 1896. i 1903. godine, posebno su interesantne jer su omogućile ekstenzivan prikaz gradskih pejzaža koji upravo u tom periodu prolaze kroz proces transformacije i značajno se menjaju. Pored navedenog, putovanje vozom i železnički transport su u velikoj meri uticali i na formiranje gledalačkog iskustva koje će kako Džonatan Kreri ističe, oblikovati nov tip individue – „posmatrača”⁸³. Putnik koji nepomično sedi i posmatra, kroz okvir prozora, pejzaže koji se brzo smenjuju, pandan je pasivnom gledaocu čija pažnja je usmerena ka „uokvirenom spektaklu koji promiče”⁸⁴ na filmskom platnu u biskopskoj sali. Prve pokretne slike bile su usmerene ka maksimalnom „prenosu” intenziteta urbanog života i aktivnosti u gradovima, predstavljajući nova iskustva i fenomene koji se odvijaju u visoko urbanizovanim sredinama, tako pružajući važne informacije o životu u velikim gradovima. Stoga, medij filma uticao je na to da stanovnici modifikuju svoje reakcije i ponašanje u odnosu na nove procese i uslove života u gradu, čime filmovi postaju posrednici

⁸⁰ Termin *actualités* (*actuality* film) odnosi se na filmove koji prikazuju snimke stvarnih događaja bez narativnih pretenzija. U praksi, ovi filmovi prethodili su nastanku dokumentarnog filma (Abel, R.; *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, New York, 2006, str. 6-8).

⁸¹ Prva javna filmska projekcija održala se u Parizu, 1895. godine na kojoj je prikazana nekolicina kratkih filmova braće Ogista i Luja Limijera.

⁸² Za projekciju filma braće Limijer „Dolazak voza na stanicu” iz 1896. godine, vezuje se fenomen nazvan „efekat voza” koji se odnosi na burnu reakciju publike koja je videvši voz da se približava na filmskom platnu ispoljila intenzivna osećanja straha i panike, te po nekim tvrdnjama čak i bežala iz sale. Teoretičar Tom Gunning tvrdi da reakcija publike najverovatnije nije bila u toj meri dramatična, ali da „efekat voza” treba uvažiti zbog njegovog metaforičkog značaja (Gunning, T.: *The Birth of Film Out of the Spirit of Modernity* u Perry, T.: *Masterpieces of Modernist Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 2006, str. 19).

⁸³ Cray, J.: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, London, 1992, str. 14.

⁸⁴ Aumont, J.: *The Variable Eye, or the Mobilization of the Gaze* u Dudley Andrew, J.: *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*, University of Texas Press, Austin, 1997, str. 236.

između spoljašnjeg sveta i publike, odnosno građana. Na taj način, medij filma „premošćuje pukotinu između spoljašnje i unutrašnje realnosti” i otvara „nove oblasti osećanja”⁸⁵ što je, kako Gidion naglašava, jedan od osnovnih ciljeva umetnosti.

⁸⁵ Gidion, S.: *Prostor, vreme i arhitektura*, str. 278-279.

2.2. Novo urbano iskustvo

Početak XX veka, veliki evropski i severnoamerički gradovi, kao što su Pariz, London, Berlin, Moskva i Njujork, preuzimaju važnu ulogu u daljoj evoluciji filmskog medija. Pomenuti urbani konglomerati, u svakom pogledu, postaju nosioci razvoja – uz razvijen sistem transporta i komunikacija, u njima se ostvaruje i konstantan tehničko-tehnološki napredak. Istovremeno, u većini navedenih gradova razvijala se i veoma aktivna umetnička scena. Od sredine XIX veka, ovi gradovi prolaze kroz kontinuirane urbane transformacije i složene strukturne promene, značajne po obimu izvršenih intervencija. Potreba za smeštajem velikog i narastajućeg broja stanovnika u ovim urbanim područjima uslovlila je izgradnju većeg broja stambenih jedinica, te novih javnih površina, trgova i parkova, a pomenute intervencije neretko su podrazumevale i rušenje starih delova grada u cilju proširenja uličnih profila. Među njima, posebno je značajna urbana rekonstrukcija Pariza, sprovedena tokom druge polovine XIX veka pod patronatom Napoleona III, a po planu barona Osmana. Pomenuta rekonstrukcija transformisala je Pariz iz grada koji se organski razvijao u planirani grad u kojem će novoprojektovani prostorni oblici uticati na stvaranje modernih društveno-kulturnih formi i obrazaca. Upravo zato, iako Pariz nije bio jedini grad koji je omogućio pogodno tle za razvoj filmske umetnosti, od strane teoretičara je prepoznat kao „suštinski i simbolički važan”⁸⁶.

Osnovni ciljevi Osmanove modernizacije Pariza podrazumevali su „unapređenje uslova života, transporta i infrastrukture”⁸⁷, usled čega je gradski pejzaž značajno izmenjen. Probijeni su novi, široki pravci sa namerom da vizuelno povežu i dodatno istaknu monumentalne građevine i spomenike, kao i da omoguće bolju fizičku vezu između delova grada, odnosno saobraćajnu komunikaciju između železničkih stanica. Prostorne koncepcije koje je baron Osman utvrdio za Pariz, značajno su uticale i na planove rekonstrukcije i

⁸⁶ Mennel, B.: *Cities and Cinema*, Routledge, New York, 2008, str. 7.

⁸⁷ Panerai, P. Castex, J. Depaule, J.C. Samuels, I.: *Urban Forms: The Death and Life of the Urban Block*, Architectural Press, Oxford, 2004, str. 6.



Ilustracija 3. Šarl Marvil, *Avenija Opere* (1877)



Ilustracija 4. Šarl Marvil, *Osmanov bulevar* (1876)

proširenja u drugim gradovima Evrope tokom druge polovine XIX veka⁸⁸. Osnovni strukturalni elementi, bulevari i avenije, omogućili su „diversifikaciju i umnožavanje distributivnih funkcija u složenom kontekstu uz efikasan razmeštaj ljudi, hrane, vode i gasa i uklanjanja otpada”⁸⁹. Na taj način, kako Kolin Rou⁹⁰ navodi, Osman je stvorio vertikalno organizovan grad koji sa jedne strane čini podzemni svet kanala i moderne infrastrukture, dok se sa druge strane nalazi „supersvet” Garnijeove opere⁹¹. Ovakva prostorna diferencijacija na gornje i donje urbane svetove postaće tema brojnih filmskih ostvarenja, među kojima su „Metropolis” (*Metropolis*, 1927) Frica Langa, „Treći čovek”⁹² (*The Third Man*, 1949) Kerola Rida, „Delikatesna radnja” (*Delicatessen*, 1991) Žan Pjer Ženea i franšizi „Matriks” (*The Matrix*, 1999) sestara Lane i Lili Vačauski, u kojima je naglašena vertikalna urbana struktura uvek indikativna za razlike koje se tiču ideoloških vrednosti ili klasnih podela. Pomenuta tema uticaće i na konstrukciju različitih urbanih mitova o „ljudima krticama” – organizovanim društvenim grupama koje žive pod zemljom, a koji su protagonisti u više naučnofantastičnih romana, stripova, igranih serija i filmova. Pored toga, život pod zemljom tema je više knjiga i dokumentarnih filmova o stvarnim stanarima podzemnih tunela, mahom društvenih autsajdera, kao što je film „Tamni dani” (*Dark Days*, 2000) Marka Singera, koji prati grupu beskućnika koja je sredinom devedesetih godina prošlog veka živela u napuštenom delu podzemnog metro sistema u Njujorku („Tunel slobode”).

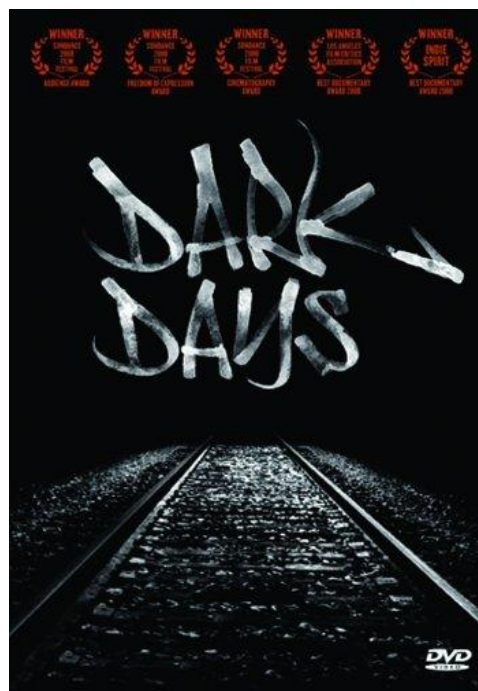
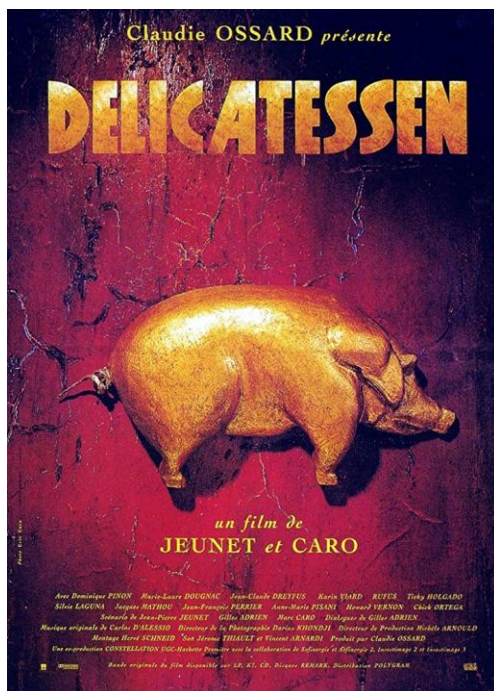
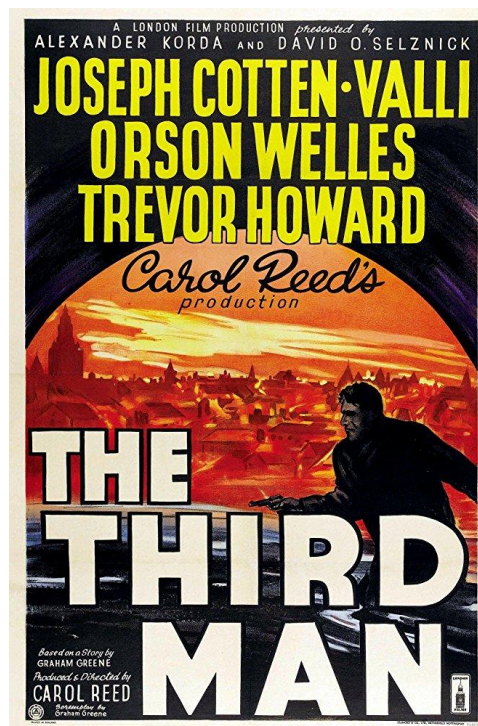
⁸⁸ Principi i ideje koje je Osman utvrdio imali su uticaj čak i na planove za gradove u Sjedinjenim Američkim Državama, kao što je plan Danijela Bernama za Čikago iz 1909. godine (Frempton, K.: *Moderna arhitektura*, Orion art, Beograd, 2004, str. 23-24).

⁸⁹ Panerai, P. Castex, J. Depaule, J.C. Samuels, I.: *Urban Forms: The Death and Life of the Urban Block*, str. 6.

⁹⁰ Rowe, K. Koetter, F.: *Collage City*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, and London, 1984, str. 44-45.

⁹¹ Opera Garnije (Palata Garnije) jedan je od objekata izgrađenih je u sklopu obnove Pariza u vreme cara Napoleona III. Projekat nove zgrade opere i baleta poveren je Šarlu Garnijeu, a Baron Osman je nadgledao izgradnju objekta koja je trajala od 1861. do 1874. godine.

⁹² Radnja filma Treći čovek odvija se u Beču, upravo u jednom od gradova u kojem su sprovedeni Osmanovi planerski principi. Pomenuti film ima status kultnog o čemu posebno svedoči to što se i danas organizuju turističke ture kroz bečke podzemne kanale gde su se delovi filma snimali („Tura Treći čovek”).



Ilustracija 5. Filmski plakati – „Metropolis” (1927), „Treći čovek” (1949)
„Delikatեսna radnja” (1991), „Tamni dani” (2000)

Moderni, urbani uslovi života koji su se razvili u XX veku, čvrsto uporište imaju upravo u devetnaestovekovnom Parizu. Sredinom XIX veka, francuski pesnik Šarl Bodler koji je živio i stvarao u periodu kada se sprovodila sistematska rekonstrukcija Pariza, prvi je artikulirao evidentne promene u urbanom životu, koje su, između ostalog, bile proizvod prostornih intervencija koje je izvršio baron Osman. Kako Maršal Berman navodi, Bodler je bio svedok „modernizacije koja se odvijala pored njega i iznad njegove glave i ispod njegovih nogu”, a koji sebe nije doživljavao samo kao „posmatrača, već kao učesnika i protagonista”⁹³ u tom procesu. Šarl Bodler je utvrdio specifične kvalitete modernog života, karakteristične po njihovoj „fluidnosti”, „lebdećoj postojanosti”, koji zahtevaju nove načine umetničkog izražavanja. Stoga je i insistirao na tome da umetnici treba da tragaju za drugačijim umetničkim formama koje će u potpunosti moći da prikažu novo, moderno urbano iskustvo, što će poći za rukom stvaraocima tek pola veka kasnije, posebno sa pojavom i razvojem filmskog medija.

Maršal Berman u svojoj teoriji modernosti posebno ističe važnost bulevara koje smatra „najspektakularnijom urbanom inovacijom XIX veka i odlučnim probom u modernizaciji tradicionalnog grada”⁹⁴. Pomenuti urbani elementi, zarad čije izgradnje je srušen veliki deo naselja u kojima su živeli pripadnici nižih društvenih slojeva, imali su glavnu ulogu u kreiranju spektakularne i idilične slike grada. Značajni u društveno-ekonomskom, kao i u estetskom pogledu, Osmanovi široki bulevari⁹⁵ sa novootvorenim kafeima i restoranima, postali su simbol, karakterističan kulturni model, urbanog života Pariza⁹⁶. Sa druge strane, ovaj prostorni gest će omogućiti, po prvi put,

⁹³ Berman, M.: *All That Is Sold Melts Into Air*, Penguin Group, New York, 1988, str. 146.

⁹⁴ Ibid., str. 150.

⁹⁵ Široki bulevari su projektovani i građeni sa ciljem da onemoguće postavljanje barikada koje su imale veliku ulogu u prethodnim revolucijama u Francuskoj, odnosno da „osiguraju” Pariz od građanskog rata. Pored toga, nove ulice su obezbedile najkraće putanje od kasarni do naselja u kojima je živela radnička klasa. Kako Benjamin navodi, teoretičari su navedene poteze označili kao „strateško ulepšavanje” (Benjamin, W.: *Arcades Projects*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1999, str. 107).

⁹⁶ Umetnici iz različitih sfera delovanja su od druge polovine XIX veka nalazili konstatnu inspiraciju u dinamičnom urbanom životu koji se odvijao na bulevarima glavnog grada Francuske. Posebno je važno spomenuti filmove francuskog Novog talasa (*La Nouvelle Vague*), koji krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina XX veka, koriste upečatljive

neposredan susret velikog broja ljudi koji pripadaju različitim društvenim slojevima i grupama. Za razumevanje uloge koju su bulevari imali u kreiranju novih formi javnih susretanja između ljudi iz različitih klasa, Maršal Berman koristi upravo pesmu Šarla Bodlera „Oči siromašnih” iz zbirke „Spleen Pariza”⁹⁷. U pomenutoj pesmi, zaljubljeni par, dok sedi u kafeu na jednom od novootvorenih bulevara, biva suočen sa siromašnom porodicom, čiji članovi fascinirano posmatraju unutrašnjost kafea kroz staklo. Dakle, iako je kafe u privatnom vlasništvu i stoga nije dostupan svakome, nalazi se na bulevaru, javnom gradskom prostoru koji je bio namenjen svima i stoga je izložen pogledima. Reakcija momka i devojke na prizor spolja, dramatično je drugačija – dok devojka želi da menadžer kafea siromašne skloni iz njenog vidokruga, momak, okružen prenatlaženim raskošem, oseća krivicu zbog svog povlašćenog položaja. Ovakav susret, primorava par da sukobi mišljenje i pogled na svet koji je radikalno drugačiji u ideološkom i političkom smislu, te pesnik nedvosmisleno ukazuje na to kako modernizacija grada istovremeno ima uticaj i na formiranje novih iskustava koja utiču na modernizaciju mišljenja građana⁹⁸. Bulevari, kao i javni trgovi i parkovi, osim što su transformisali fizički prostor grada, uticali su na formiranje novih tipova društvenih odnosa, te posledično uticali na promenu u „unutrašnjem životu” stanovnika. Na sličan način će filmovi od početka XX veka, omogućavati publici suočavanje sa različitim društveno-prostornim oblicima, gde će staklo kafea (koje kod Bodlera predstavlja određenu vrstu „duplog ekrana”⁹⁹) biti zamenjeno filmskim platnom.

Arhitektonsko-urbanističke intervencije sprovedene u Parizu, kao i u drugim velikim gradovima širom Evrope i Severne Amerike imale su za cilj da omoguće nove vidove urbanizacije, industrijalizacije, ekonomske proizvodnje i akumulacije kapitala. U tom kontekstu važno je spomenuti čuveni esej „Metropolis i duhovni život” iz 1903. godine u kojem Georg Zimel analizira efekte

elemente gradskog pejzaža koje je osmislio i sproveo Osman da bi prikazali karakteristično urbano iskustvo koje nudi Pariz.

⁹⁷ Berman, M.: *All That Is Sold Melts Into Air*, str. 148.

⁹⁸ Maršal Berman sugeriše i da bi se samo sedam godina nakon što je pesma napisana i četiri godine nakon Bodlerove smrti, 1871. godine (Pariska komuna), momak i devojka najverovatnije našli na suprotnim stranama (momak kao liberalni levičar, a devojka na strani političke desnice) (Berman, M.: *All That Is Sold Melts Into Air*, str. 154).

⁹⁹ AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, Routledge, New York, 2006, str. 3.

koje veliki gradovi imaju na intelektualni i emotivni život individue¹⁰⁰. Zimel tumači i objašnjava specifičan način na koji se odvija društveni život u modernom vremenu, a koji odlikuje mnoštvo susreta koji su po svom karakteru kratkotrajni i „u prolazu”. Život u metropoli, „sa svakim prelaskom ulice, sa tempom i multiplikacijom ekonomskog, profesionalnog i socijalnog života”, podrazumeva „brzo gomilanje slika koje se neprekidno menjaju, oštar diskonuitet u samo jednom pogledu, neočekivane utiske”¹⁰¹. Upravo su pokretne slike uspele da „odgovore” na ovako ubrzan tempo urbanog života – film je istupio kao umetnička forma za kojom je Bodler sredinom XIX veka tragao, ona koja može da „uhvati” fizički i društveni prostor modernog grada. Stanovnici velikih gradova primorani su da se naviknu na kontinuirano snažne impresije, neprekidne i brojne „šokove”, koje podrazumeva život u istom. Georg Zimel navodi da su upravo brzina i raznolikost društveno-ekonomskih interakcija, uticali na stvaranje novog, „metropolitenskog” tipa ličnosti, karakteristično „blaziranog stava”, ali i nedvosmisleno ističe da život u metropolisu obezbeđuje značajno uvećan stepen individualnosti i slobode u odnosu na život u malim gradovima ili ruralnim područjima. U svom drugom poznatom eseju „Stranac”¹⁰² Zimel navodi da su stanovnici modernog grada bliski u fizičkom prostoru, ali udaljeni u društvenom. Time ukazuje na osobinu tipičnu za stanovnike velikih gradova koji su naseljeni „strancima” i doživljeni od strane „stranaca”. U takvoj urbanoj sredini početkom XX veka razvio se novi arhitektonski program koji je predstavljao, odnosno predstavlja „mesto susreta grupe stranaca koja se okuplja da bi praktikovala javnu intimnost”¹⁰³ – bioskop.

¹⁰⁰ Simmel, G.: The Metropolis and Mental Life, u Wolff K.H. (ed.): *The Sociology of Georg Simmel*, The Free Press, Glencoe, Illinois, 1950. str. 409-424.

¹⁰¹ Ibid., str. 410.

¹⁰² Simmel, G.: The Stranger, u Wolff K.H. (ed.): *The Sociology of Georg Simmel*, The Free Press, Glencoe, Illinois, 1950, str. 402-408.

¹⁰³ Bruno, G.: Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric, u Webber, A., Wilson, E. (eds.): *Cities in Transition: The Moving Image and the Modern Metropolis*, Wallflower Press, London, 2008, str. 17.

2.3. Kuća pokretnih slika

Drastične tehnološke, ekonomske i demografske promene koje su nastupile na prelazu između XIX i XX veka u velikim evropskim i severnoameričkim gradovima, trajno su izmenile do tada utvrđene oblike percepcije, te posledično uticale na, kako to Georg Zimmel definiše, „mentalni život” urbanog stanovništva. Izmenjeni izgled gradskih pejzaža i sve veći broj stanovnika – „stranaca” koji se u istima susretao, te novoformirana društvena pravila i norme, uticali su na razvoj različitih modernih praksi (zahtevali su drugačije, moderne prakse) koje bi omogućile „habituaciju stanovnika gradova na nove uslove i iskustva života u metropolisu”¹⁰⁴. Upravo su filmovi i bioskopi, kao kuće pokretnih slika, posredovali u procesu prilagođavanja stanovnika na novu realnost metropolisa. Uloga bioskopa u prvoj polovini XX veka bila je izuzetno velika, pre svega zbog neosporne „homologije između bioskopskog iskustva i urbanog iskustva, koje podjednako karakterišu distrakcija, difuzija i anonimnost”¹⁰⁵. Otuda su pojava i razvoj arhitektonskog programa bioskopa nedvosmisleno povezani sa rastom i razvojem (velikih) gradova u kojima se nametnula potreba i ostvarila mogućnost za organizovanje popularne zabave za veliki broj ljudi. Na taj način bioskop je pronašao svoje mesto među kulturnim simbolima „nove ere” kao što su džez, radio, književno-umetnički časopisi, te oblakoderi, moderne robne kuće i njihovi izlozi, neonski znakovi i bilbordi.

Pokretne slike u gradovima počele su da se prikazuju na uređajima kao što su kinetoscopi i mutoscopi u „peni arkadama”¹⁰⁶, specifičnim gradskim prostorima koji su bili locirani na glavnim pešačkim pravcima, uglavnom uz druge komercijalne sadržaje i objekte pozorišta. Pored trgovačkih arkada, „peni arkade” bile su prostori u kojima su stanovnici trošili višak slobodnog vremena i novca, odnosno, kako to Benjamin definiše, predstavljale su mesta dokolice¹⁰⁷ u

¹⁰⁴ Benjamin, W.: *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, London, 2008, str. 5.

¹⁰⁵ Donald, J.: *Imagining the Modern City*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, str. 64.

¹⁰⁶ Naziv sugerise da je korišćenje većine uređaja u „peni arkadama” koštalo peni.

¹⁰⁷ Benjamin, W.: *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, str. 329.

modernom gradu. Kinetoskopi i mutoskopi, koji su ušli u komercijalnu upotrebu oko 1894. godine, podrazumevali su drugačije gledalačko iskustvo od kolektivnog iskustva koje „nudi” bioskop jer su bili namenjeni samo jednom gledaocu. Shvatajući nedostatke ovakvog principa prikazivanja filmova, pre svega u odnosu na komercijalnu isplativost, mnogi pronalazači i preduzetnici, predvođeni Tomasom Edisonom i braćom Limijer, ubrzo su uspeli da stvore oblik filma koji je mogao da se prikazuje većoj grupi ljudi istovremeno. U početku, (kratki) filmovi su se prikazivali i u dvoranama i pozorištima, između činova pozorišnih predstava i muzičkih koncerata, ili kao „putujući” filmski spektakli koji su se održavali u sklopu organizovanih javnih okupljanja poput vašara i sajмова ili u zabavnim parkovima.

Razvoj filmske slike je tokom vremena uticao na evoluciju objekata koji su prilagođeni i specijalno dizajnirani za njihovo prikazivanje. U Sjedinjenim Američkim Državama prvi objekti ovog tipa – nikelodioni¹⁰⁸ su predstavljali unapređen idejni koncept nekoliko prethodnih prostora u kojima su se projektovale pokretne slike, a u kojima je, u kontinuitetu, emitovan veći broj kratkih filmova tokom dana. Ulična fasada pomenutih objekata bila je upečatljiva – jako osvetljena sa ciljem da privuče prolaznike, i suprotno tome, jednostavne, skromno opremljene unutrašnjosti. Publika u nikelodionima nije bila „homogena ili nepromenljiva”¹⁰⁹, ipak, većina autora smatra da su žene i deca, kao i evropski imigranti, kao najverniji posetioci, bili posebno važni za njihov razvoj i popularizaciju u okviru zajednica. Iako su postojali relativno kratko, do 1915. godine, teoretičari su saglasni da su ovi objekti i objekti sličnog tipa u Evropi, imali važnu ulogu u kreiranju gledalačke¹¹⁰ publike koja će uvrstiti odlazak u bioskop u svoju (novu) dnevnu, odnosno životnu rutinu. Nikelodioni su postali prevaziđeni jer su sve brojniji posetioci zahtevali duži program (što je

¹⁰⁸ Reč nikelodion potiče od engleske reči nikel (nickel) koja je označavala 5 centi (cenu ulaznice) i grčke reči odeon - zatvoreni teatar. Prvi nikelodion je otvoren 1905. godine, da bi se zatim u kratkom vremenskom periodu niz ovih objekata osnovao širom Sjedinjenih Američkih Država što je značajno uticalo na razvoj filmske industrije, kao i na sistem distribucije filmova.

¹⁰⁹ Abel, R. (ed.): *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, New York, 2006, str. 689.

¹¹⁰ Mirijam Hensen napominje da je termin „gledalac” (koji je obuhvatio sve prethodno pomenute grupe posetilaca) postao uobičajen oko 1910. godine (Hansen, M.: *Babel&Babilon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1991, str. 84).

kontinuirani napredak filmske tehnike i tehnologije i omogućio) i bolje uslove za gledanje filmova. Stoga su se sredinom dvadesetih godina prošlog veka u velikim evropskim i severnoameričkim gradovima počele projektovati i graditi „filmske palate” koje su po svojim arhitektonskim karakteristikama asociirale na objekte pozorišta.

„Filmske palate”, sa svojom upečatljivom arhitekturom, učestvovala su u promovisanju kulta pokretne slike i u formiranju moderne, kosmopolitske publike. Kako Barbara Menel navodi, karakteristični po ekstravagantnom dizajnu enterijera i eksterijera, pomenuti objekti postaju nova mesta moderne zabave za stanovnike u velikim gradovima¹¹¹. Tekst Zigfrida Krakauera „Kult distrakcije” iz 1926. godine o „palatama” slika u Berlinu je posebno značajan socio-kulturološki diskurs posvećen ovim „hramovima za kultivizaciju zadovoljstva”¹¹². U njima se okuplja zajednica obožavatelja – gledalaca, a „razonoda podiže na nivo kulture”, te Krakauer sugerise da berlinske palate – bioskopi, „namenjene masama”¹¹³, predstavljaju paradigmu javnog života u modernom metropolisu. Mirijam Hansen naglašava da je za Zigfrida Krakauera značaj filma i bioskopa kao novih oblika popularne kulture bio u tome što su „ustanovili specifično modernu formu kolektivnog”¹¹⁴. Za razliku od većine kritičara – savremenika, Krakauer nije razmatrao masovne medije u kontekstu njihove autentičnosti, odnosno neautentičnosti¹¹⁵. Kako Hansen ističe, razlika između ova dva pojma, po Krakaueru, postaje irelevantna, uzimajući u obzir činjenicu da su film kao masovni medij i bioskop kao situacioni okvir njegove

¹¹¹ Menel, B.: *Cities and Cinema*, Routledge, New York, 2008, str. 7.

¹¹² „Velike kuće slika u Berlinu su palate distrakcije; zvati ih bioskopima [*Kinos*] bi bilo uvredljivo” (Kraucer, Z.: *The Mass Ornament*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995, str. 323).

¹¹³ Ibid., str. 324.

¹¹⁴ Hansen, M.: America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity, u Charney, L., Schwartz R. V.: *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1995, str. 374.

¹¹⁵ Valter Benjamin navodi da se pojavom tehničke reprodukcije gubi neponovljivost „ovde i sada” umetničkog dela. Reprodukcija je umetničko delo učinila „lakše dostupnim” i ono se u svom reprodukovanom obliku može konzumirati van institucija kulture koje su do tada bile namenjene susretu posmatrača sa delom (Benjamin, W: *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*).



Ilustracija 6. August Zander, *Berlin* (1929)

receptije, predstavljali „verovatno jedino polje na kom je omogućena demokratizacija kulture“¹¹⁶.

U prvim decenijama XX veka, bioskopi su predstavljali isključivo urbani fenomen i značajno su uticali na „fasade i topografiju gradova“¹¹⁷. Redovni posetioci bioskopskih projekcija, pored pripadnika radničke klase, ubrzo su postali i pripadnici srednje klase stanovništva, a to je uslovalo izgradnju većeg broja bioskopa i njihovu transformaciju u monumentalne „palate“. Bioskopske dvorane gradile su se kako u centralnim delovima, tako i u predgrađima gradova, te su tokom procesa rapidne urbanizacije u prvoj polovini XX veka imale dve važne uloge – u uspostavljanju nove društvene dinamike u centrima gradova, i kao elementi identiteta u predgrađima (inače monotonog arhitektonsko-urbanističkog karaktera). Bitno je istaći da su objekti bioskopa, kao novi tip javnih prostora u modernom gradu, omogućili odstupnicu od dotadašnjih društvenih i kulturoloških normi i učestvovali u formiranju novih. Otuda bi bilo važno spomenuti seriju eseja „Kontinuirane performanse“¹¹⁸ engleske književnice i novinarkе Doroti Ričardson u kojima autorka analizira različite delove grada Londona u kojima postoje bioskopske dvorane, otkrivajući i tumačeći njihove implikacije. Ričardson proučava bioskope na čuvenom londonskom Vest Endu – prevažodno mesta zabave i razonode, zatim u slamovima u kojima imaju ulogu „posrednika“ – otvaraju „prozor“ u „drugi“ svet, te bioskope u predgrađima koji postaju mesta eskapizma, mahom za žensku populaciju koja najveći deo svog vremena provodi u kući. Tokom tridesetih godina prošlog veka, bioskopi su predstavljali mesto bekstva u svet filmskih imaginacija koje, kako Doroti Ričardson ističe, „umornima nude mogućnost kontemplativne distance i -savršenog odmora-“¹¹⁹.

U godinama posle Drugog svetskog rata, gradi se manji broj bioskopa koji, u izvesnoj meri, gube svoj pređašnji značaj – „rat, Holokaust i Hladni rat

¹¹⁶ Hansen, M.: *America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity*, str. 374.

¹¹⁷ Menzel, B.: *Cities and Cinema*, str. 6.

¹¹⁸ Eseji „Kontinuirane performanse“ (*Continuous Performances*), objavljeni su u časopisu „Krupni plan“ (*Close up 1927-1933*) koji je bio posvećen filmu i filmskoj teoriji.

¹¹⁹ Donald, J., Friedberg A., Marcus, L. (ed.): *Close up 1927-1933: Cinema and Modernism*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1998, str. 151.

ogolili su filmske iluzije”¹²⁰. Arhitekturi bioskopa, nakon tridesetih godina 20. veka, uglavnom nije posvećivana ozbiljnija pažnja. Pomenuto je posledica, između ostalog, shvatanja objekata bioskopa kao „komercijalno održivih” prostora kojima stoga nije neophodna „posebna asistencija”¹²¹ (za razliku, na primer, od objekata pozorišta). Interesantno je spomenuti veoma popularnu formu bioskopa tokom pedesetih i šezdesetih godina XX veka u Sjedinjenim Američkim Državama – „anti-objekat” autobioskopa (*drive-in*)¹²². Pomenuta bioskopska struktura na otvorenom sastojala se od opremljene pozornice sa platnom za prikazivanje filmova i većeg parking prostora sa kog su posetioci gledali filmove iz privatnosti svojih automobila. Autobioskopi se mogu razmatrati i u kontekstu pojma „nemesta”, francuskog antropologa Mark Ožea, kao tranzitni prostori koji ne „stvaraju organsku socijalnu mrežu, već ugovornu usamljenost”¹²³.

Tokom sedamdesetih i osamdesetih godina razvili su se multipleksi i megapleksi, objekti velikog kapaciteta sa više projekcijskih sala za prikazivanje filmova, sličnih estetskih i funkcionalnih karakteristika. Ovi kompleksi, popularni i danas, najčešće su građeni, odnosno grade se uz i u tržišnim centrima u centralnim delovima gradova i pogotovo predgrađima. Uslovi za gledanje filmova u pomenutim objektima su na visokom nivou – platna velikih dimenzija, *surround* zvuk i udobna sedišta su, između ostalog, razlozi zbog koji su isti ostali konkurentni. Multipleksi i megapleksi su posle dugog niza godina, u izvesnoj meri, „vratili” iskustvo „izlaska- u odnosu na koncept života koji se prevashodno zasnivao na -ostanku u kući-”, na šta su posebno uticali „privatni“ mediji kao što su telefon, radio, televizija¹²⁴, i kasnije, internet i računari. Pomenuti mediji su omogućili „diseminaciju javnih događaja i diskursa” u privatne prostore domova,

¹²⁰ Heathcote E.: *Sideshow to Art House: The Development of the Modernist Cinema* u *Architectural Design*, Vol 70, No 1, Architecture+Film II, 2000, str. 71.

¹²¹ Ibid.

¹²² Prvi autobioskopi (*drive-in*) izgrađeni su tridesetih godina 20. veka, a najveću popularnost su doživeli sredinom prošlog veka.

¹²³ Ože, M.: *Nemesta*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2005, str. 89-90.

¹²⁴ Donald, J.: *Imagining the Modern City*, str. 64.



Ilustracija 7. Džordž Enel, *Autobioskop* (oko 1950)



Ilustracija 8. Halton arhiva, *Autobioskop u Njujorku* (1951)

pretvarajući iste u centre dešavanja, za razliku od bioskopa, koji su sa druge strane, „otvorili javne prostore u gradovima za žene, radničku klasu, ili migrante u getoima velikih metropola”¹²⁵ i omogućili specifično gledalačko iskustvo. U 20. veku, javni prostori bioskopa su učinili „vidljivim” *druge* društvene grupe, i omogućili interakciju između različitih društvenih grupa u gradovima. Kako Mirijem Hensen navodi, bioskopi su „evoluirali u vid društvenog diskursa u kojem su različite grupe nastojale da pronađu način da izađu na kraj sa traumatičnim uticajem modernizacije”¹²⁶.

¹²⁵ Ibid., str. 68.

¹²⁶ Hansen, M.: *America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity*, str. 365-366.

2.4. Između ulice i platna

„Ulica... jedino validno polje iskustva.”¹²⁷

Andre Breton

Od svog nastanka, bioskopi su nosioci urbane dinamike, važni elementi gradskog prostora – epitom „urbanog”. Odlazak u bioskop uspostavio se kao obavezni ritual stanovnika gradova tokom prve polovine prošlog veka, dok su filmovi bili „vodiči” za život u urbanim sredinama. Kako Đulijana Bruno ističe, „priča o gradu stanovala je u filmskoj kući”¹²⁸. Otuda, od prvih pokretnih slika, postoji snažna korelacija između grada i medija filma – susret sa površinom platna podrazumevao je i susret sa dinamičnom urbanom kulturom. Vremenom, uloga i značaj bioskopa su izmenjeni – proučavanjem razvoja i transformacije objekta bioskopa, od nikelodiona do megapleksa, može se sagledati na koji način su se menjale i transformisale kulturne prakse u gradovima. Sa druge strane, filmovi su od dvadesetih godina prošlog veka, u kontinuitetu, nastavili da „podučavaju” publiku širom sveta na koji način da vidi i zamišlja urbanu sredinu. Pomenuto je neminovno uticalo na percepciju i konceptualizaciju grada kod gledalaca – stanovnika, kao i na delovanje u istom.

Na taj način, „zamišljeni pejzaž grada je postao, neizbežno, kinematografski pejzaž”¹²⁹. Ovo je, između ostalog, posledica toga što je film audiovizuelni medij koji verodostojno i uverljivo prikazuje karakteristike dinamičnih gradskih pejzaža, te prenosom brzine i pokreta, reflektuje lična iskustva stanovnika o urbanim prostorima. Pored pomenute, kako Zigfrid Krakauer tvrdi „sklonosti medija prema strujanju života”, prema ritmu grada

¹²⁷ Citirano u Jukes, P.: *A Shout in the Street: An Excursion into the Modern City*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, California, 1991, str. xi.

¹²⁸ Bruno, G.: *Site-seeing: Architecture and the Moving Image* u *Wide Angle*, Vol 19, No 4, *Cityscapes I*, Ohio University School of Film, 1997, str. 13.

¹²⁹ Donald, J.: *Imagining the Modern City*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, str. 68.

koji karakterišu „prolazne impresije i slučajni susreti”¹³⁰, izvesno da je na sliku koja se formira o gradu značajno uticao i razvoj narativnog filma – gledaoci su skloni poistovećivanju sa protagonistima i načinom na koji isti doživljavaju određene urbane prostore. Navedeno upravo nudi objašnjenje kako i zašto se realni prostori gradova doživljavaju kao „zaposednuti”¹³¹. Kinematografske projekcije uticale su na kolektivnu imaginaciju gradova, te na utvrđivanje određenih stavova i formiranje različitih impresija o urbanim pejzažima. Grad, kao protagonista i „nosilac” priče u filmovima, uticao je i na percepciju urbanih i arhitektonskih formi. Pol Virilio ističe tvrdnju Valtera Benjamina da arhitektura, kao i film, „predstavlja materijal za simultanu, kolektivnu recepciju” i povezuje je sa izjavom režisera Rene Klera – „umetnost koja je najbliža filmu je arhitektura”¹³². Teoretičari sugerišu da je, vremenom, film počeo da se „samodefiniše kao arhitektonska praksa: umetnička forma ulice, instrument u *izgradnji* gradskih prizora”¹³³. Stoga, nije ni neobičan uticaj „specifičnih kinematografskih ostvarenja na arhitekta i planere, koji su često projektovali gradove kao da su filmski setovi koji čekaju da ih nasele hiljade ljudi”¹³⁴.

Brojne filmske predstave karakterističnih panorama velikih gradova i ulica – javnih prostora koji beleže najveću aktivnost, dodatno su učvrstile pomenute kao osobite urbane simbole. U kolektivnoj imaginaciji, ovi konstrukti (panorame i ulice), proizvod su arhitektonskog delovanja i urbanog planiranja, koliko i filmskih slika (kao istaknuti motivi u kinematografskoj praksi). Teoretičari prave jasnu razliku između ove dve kontrastne perspektive, potenciraju njihovu međusobnu „neusklađenost” dodeljujući im različita značenja. Panorama predstavlja onipotentan, autoritativan i privilegovan pogled, iz daljine i od gore, na urbani pejzaž. U pomenutom slučaju, grad predstavlja statičnu, kontrolisanu celinu koja je „lišena” ljudskih aktivnosti i

¹³⁰ Kracauer, S.: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, Princeton, 1997, str. 72.

¹³¹ Donald, J.: *Imagining the Modern City*, str. 68.

¹³² Virilio, P.: *The Lost Dimension*, Semiotext(e), Columbia University, New York, 1991, str. 69.

¹³³ Bruno, G.: *Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric*, u Webber, A., Wilson, E.: *Cities in Transition: The Moving Image and the Modern Metropolis*, Wallflower Press, London, 2008, str. 15.

¹³⁴ Hubbard, P.: *City*, Routledge, New York, 2006, str. 63.

interakcija, dok se na nivou ulice, sa druge strane, odvija, odnosno spoznaje svakodnevni život stanovnika u svom sveukupnom intenzitetu (nivo „življenog“). Ove dve tačke posmatranja ne predstavljaju alternativu jedna drugoj – grad je ambivalentan, dvoznačan entitet, istovremeno transparentan i racionalan, odnosno „neuhvatljiv“, promenljiv i naglašeno subjektivan. Upravo jukstapozicija ova dva pogleda i njihovih značenja utiče na kompleksan utisak koji se stiče o gradovima i na sagledavanje gradskih pejzaža kao fantastičnih, oniričkih i mističnih.

Kako Mišel de Serto navodi, panorama-grad je „teorijski“ (to jest, vizuelni) simulakrum, ukratko slika čiji je uslov postojanja zaborav i nepoznavanje praksi“, puka reprezentacija, „optički artefakt“¹³⁵. Dalje, de Serto, posmatra panoramu-grad kao panoptičku konstrukciju koja je proizvod aktivnosti „urbanista, planera ili kartografa“¹³⁶ – kroz mape, planove i modele, urbane celine se sagledavaju kao jasno razumljiv totalitet. Panoramski prikazi skupine objekata i urbane infrastrukture neosporno uslovljavaju i određenu reakciju kod gledalaca – posmatrača. Ovako apstahovan pogled na gradski pejzaž „gradi“ karakteristične misaone predstave u značajnoj meri zahvaljujući brojnim filmskim reprezentacijama urbanih panorama. Arhitekta i režiser Džejms Sanders, na primer, izdvaja jednu od najprepoznatljivijih i najčuvanijih urbanih silueta – njujorškog Menhetna. Analizirajući efekat koji izaziva pomenuta silueta, on navodi: „...nama je poznato to uzvišeno mesto u daljini – i poznat nam je, takođe, taj talas emocija koji nas preplavi kada ga ugledamo“¹³⁷. Karakteristična linija, definisana neboderima, već „decenijama ima snažan uticaj na milione pojedinaca... za koje objekti-kule predstavljaju opredmećenje širokog raspona ljudskih osećanja i impulsa“¹³⁸.

Mišel de Serto, kao što je napomenuto, izdvaja i svakodnevne prostorne prakse stanovnika gradova koji žive „dole ispod“ (teorijskih konstrukata)

¹³⁵ Certeau, M. de.: *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984, str. 92-93.

¹³⁶ Ibid., str. 93.

¹³⁷ Sanders navodi i reči istoričara umetnosti Vinsenta Skalija – „Neboderi su najdirljiviji objekti modernog vremena“ (Sanders, J.: *Celluloid Skyline*, Alfred A. Knopf, New York, 2003, str. 94.).

¹³⁸ Ibid., str. 95.

„geometrijskog” ili „geografskog” prostora, kao i ishode tih urbanih praksi¹³⁹. Dok su aktivnosti gradskih planera usmerene ka „prevazilaženju i artikulisanju protivrečnosti” koje urbane anglomeracije podrazumevaju, stanovnici – pešaci sudeluju u aktivnostima koje su „strane” teorijskom poimanju prostora – oni hodaju gradom i učestvuju u posebnoj, „drugoj prostornosti” („antropološko, poetsko i mitsko iskustvo o prostoru”). Kako de Serto navodi, „migracioni, ili metaforički, grad se na taj način *uvlači* u jasan tekst planiranog i čitljivog grada”¹⁴⁰. „Pogled odozgo”, sa visine, onemogućava sagledavanje grada kao konstantno dinamičnog entiteta – „priča počinje na nivou prizemlja, sa koracima”¹⁴¹ hiljade stanovnika – učesnika u „životu” ulice koji svojim svakodnevnim delovanjem *menjaju* grad, pretvarajući ga u kategoriju iskustva. Arhitektonsko-urbanističke forme, koliko i ljudske aktivnosti i socijalne interakcije, čine izrazito pitoreskni karakter ulica koji, od prvih pokretnih slika, „privlači” filmske stvaraoce. Ulični ritmovi i aktivnosti se u kinematografskim predstavama sažimaju čime se njihova upečatljiva vizuelna moć dodatno uvećava. Brojni filmski prikazi energičnog života koji se odvija na ulicama, posebno na trotoarima Londona, Pariza, Berlina, Njujorka i Los Anđelesa su ovim urbanim centrima „osigurali” kulturni status. Otuda je u slučaju navedenih (i mnogih drugih) velikih gradova, vremenom postalo teško proceniti gde se završava *prava* ulica, a počinje *ona* iz fikcije.

Svakodnevni „život” ulice podrazumeva izvesnu kontradiktornost – sa jedne strane, na javnom prostoru ulice odvija se niz opštih, ponavljajućih i prozaičnih aktivnosti, dok istovremeno, ulica predstavlja mesto otpora, emancipacije i neprestane transformacije, na kome se ruše postavljene barijere i negiraju unapred određeni i podrazumevani obrasci ponašanja. Pomenuti dualizam bio je predmet proučavanja i Valtera Benjamina, čija su tumačenja

¹³⁹ Razlikom između praksi prostorno-planerskih profesija i praksi svakodnevnog života u gradovima bavio se i francuski sociolog Anri Lefevr. Poznata je Lefevrova trodelna podela na *prostorne prakse, delovanja, radnje* (prostor u svom uobičajenom obliku, rutine koje čine svakodnevnicu), *predstave prostora* (konceptualizovani prostor koji „kreiraju” ekspertska znanja-profesionalci) i *prostore predstave* („živeći” prostor nastao u okvirima svakodnevnog života) (Lefebvre, H.: *The Production of Space*, Blackwell, Oxford, 1991. str. 33-39).

¹⁴⁰ Certeau, M. de.: *The Practice of Everyday Life*, str. 93-94.

¹⁴¹ Ibid., str. 97.

uobičajenih, koliko i onih manje običnih, opskurnih i teže razumljivih elemenata urbanog života od posebnog značaja. U eseju „Pariz, prestonica devetnaestog veka”¹⁴² iz 1935. godine, koristeći poeziju Šarla Bodlera¹⁴³ Benjamin uvodi lik *flâneur*¹⁴⁴-a u naučni diskurs. Za Bodlera i njegove literarne savremenike, *flâneur* predstavlja „strastvenog posmatrača”, koji, naizgled besciljno, luta gradom – ulice devetnaestovekovnog Pariza za njega predstavljaju izvor konstantne umetničke inspiracije. Benjamin razmatra *flâneur*-a u kontekstu novog, modernog iskustva – kao metaforu za poseban način vizuelne percepcije, koji se razvija na prelasku između XIX i XX veka, a u vezi je sa novouspostavljenim urbanim i društvenim oblicima i njihovim međuodnosima. *Flâneur*¹⁴⁵ je prototip modernog čoveka sa viškom slobodnog vremena – urbanog istraživača, koji „traži utočište u gomili”¹⁴⁶, i istovremeno je neodvojivi deo gradskog pejzaža i njegov distancirani posmatrač. Značajan broj autora posmatra figuru *flâneur*-a, kao i sam čin šetnje – *flânerie*, kao urbane fenomene koji su na postepen, ali direktan način uticali na uspostavljanje prakse odlaska u bioskop i popularizaciju filmskog medija. Prve kuće pokretnih slika nalazile su se na nivou ulice, pristupalo im se direktno sa trotoara, a po izgledu i veličini su bile veoma slične drugim trgovačkim i zanatskim prodavnicama, sa nešto upečatljivijom prednjom fasadom¹⁴⁷. Kratkotrajno zaustavljanje u ovim objektima u kojima su se prikazivali kratkometražni filmovi, za kratko vreme je postalo obavezna praksa stanovnika u toku šetnje gradom. Stoga, Đulijana Bruno navodi da je „film rođen na pločniku”, te da je i blisko učestvovao u razvoju grada¹⁴⁸. Dejvid Klark tvrdi da su *flânerie* i bioskop (film) „promenili društveno značenje prisustva”¹⁴⁹ –

¹⁴² Benjamin, V.: *The Arcades Project*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1999, str. 3-26 (Paris, Capital of the Nineteenth Century).

¹⁴³ Sličan pristup će primeniti pedeset godina kasnije i američki filozof Maršal Berman (vidi poglavlje 2.2.).

¹⁴⁴ U prevodu sa francuskog jezika *flâneur* je šetač-dokoličar, a glagol *flânerie* označava šetnju gradom bez posebnog cilja (duž bulevara, kroz parkove, trgovačke arkade...).

¹⁴⁵ Važno je spomenuti da su nakon Valtera Benjamina brojni teoretičari kroz figuru *flâneur*-a nastojali da objasne, između ostalog, prostor grada kao klasno i rodno određen, otuđenost modernog čoveka, korene masovne kulture i tako dalje.

¹⁴⁶ Paris, Capital of the Nineteenth Century u Benjamin, V.: *The Arcades Project*, str. 21.

¹⁴⁷ Vidi poglavlje 2.3.

¹⁴⁸ Bruno, G.: *Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric*, str. 14.

¹⁴⁹ Clark, D.: *The Cinematic City*, Routledge, New York, 1997, str. 5.



Ilustracija 9. Pol Strand, *Siti Hol Park* (1915)

biti i *ovde* i *tamo*. Otuda, gledanje filma može se razumeti kao imaginarni vid šetnje (*flânerie*) – slično putniku u vozu koji posmatra pejzaže koji se smenjuju ili *flâneur*-u koji luta ulicama grada i istražuje urbani pejzaž, i „filmski gledalac... putuje kroz vreme u arhitektonskoj montaži”¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Bruno, G.: *Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric*, str. 14.

2.5. Od dokumenta do fikcije

U prvim decenijama XX veka, brojni umetnici i teoretičari (često i sami umetnici), uočili su vezu između frenetičnih ritmova modernog grada i reprezentacijskih mogućnosti kinematografskog aparata. Kako je ranije istaknuto, prvi filmski zapisi bili su usmereni na prikaz ljudi i objekata u pokretu i nije postojao, kako Ervin Panofski navodi, bilo kakav „objektivan interes za određenu temu, još manje estetski interes u formalnom prikazu predmeta”¹⁵¹. Dalje, Panofski naglašava da „nije umetnički nagon uslovio otkriće i postepeno usavršavanje nove tehnike” već da je „tehnički izum doveo do otkrića i postepenog usavršavanja nove umetnosti”¹⁵². Energija, brzina i pokret, intenzivni vizuelni utisci, karakteristični za urbane pejzaže, stvorili su potrebu za novim medijem. Impesije u gradovima sustižu i smenjuju jedna drugu velikom brzinom, i pri tom se preklapaju, te su umetnici u prvoj polovini prošlog veka, težili ka tome da daju formalan izraz, kako Anri Bergson navodi, toj „kaliedoskopskoj”¹⁵³ svesti. Filmski stvaraoci sagledavali su novu, dinamičnu stvarnost modernog grada i urbanu kulturu u kinematografskim okvirima – u filmovima umnožene slike i njihovi „multiplicirani fragmenti bivaju sklopljeni po novom zakonu”¹⁵⁴ – zakonu filmske montaže. Montaža je omogućila spajanje i kombinovanje više različitih perspektiva u cilju predstavljanja „istovremenih realnosti”, ali i „izgradnju” alternativne stvarnosti.

Modernistička estetika se posebno oslanjala na kreativne potencijale filma, odnosno na postupak montaže koji se primenjivao u procesu umetničkog stvaranja. Sergej Ajzejnštajn, pionir u teoriji i praksi filmske montaže, ističe da postoji upadljiva sličnost između muzičkog pravca džez, oblika vizuelne artikulacije u kubizmu kao slikarskom pravcu¹⁵⁵ i modernih gradskih pejzaža i

¹⁵¹ Panofsky, E.: *Three Essays on Style*, The MIT Press, Cambridge, 1995, str. 15.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Šato, D.: *Film i filozofija*, Clio, Beograd, 2011, str. 68.

¹⁵⁴ Benjamin, W.: *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2008, str. 35.

¹⁵⁵ Sergej Ajzejnštajn koristi termin *cinématisme*, za pomenute oblike koji su, kako je smatrao, povezani sa filmskom umetnošću (knjiga *Cinématisme: Peinture et cinema*).

njihove arhitekture (ispoljavanje principa montaže). Pomenuti režiser i teoretičar navodi: „dovoljno je samo na trenutak da pogledamo grupu kubističkih slika, pa da se uverimo da smo ono što se događa na tim slikama već čuli u džez muzici... ova veza podjednako je očigledna i u arhitektonskom pejzažu – klasična arhitektura ima isti odnos sa klasičnom muzikom, kao što moderni urbani pejzaž ima sa džezom”¹⁵⁶. Ajzenštaj posebno razmatra vizuelne impresije koje ostavlja „moderna urbana scena, pogotovo ona velikog grada noću”, nazivajući je „plastičnim ekvivalentom džezu”¹⁵⁷. Naročito naglašava odsustvo perspektive koju „spira noćno more svetlećih reklama... farovi na automobilima u pokretu... svetlucavi odsjaji na mokrim pločnicima... poništavaju naš osećaj za pravac (šta je gore? šta je dole?)...”¹⁵⁸.

Moderni urbani pejzaž (fragmentiran, diskontinuitentan, kontradiktoran) je, dakle, snažno uticao na nastanak i razvoj umetničkog i estetskog izražavanja kroz montažu. Posebno je važno spomenuti umetnika i teoretičara Lasla Moholji-Nađa koji je u svojoj knjizi „Slika, fotografija, film” predstavio projekat za film „Dinamika metropolisa” (1921-1922) koji nije realizovan. Moholji-Nadž je, pre svega, želeo da iskoristi mogućnosti filmskog medija u pogledu „konstruisanja” nove realnosti, a manje je bio zainteresovan za doslovnu, autentičnu predstavu „prave prirode” modernog grada – „namera filma „Dinamika metropolisa” nije da podučava... niti da priča priču... njegov efekat treba da bude vizuelan, čisto vizuelan”¹⁵⁹. Dalje, Laslo Moholji-Nadž naglašava da je krajnji cilj povezati različite elemente urbanog pejzaža isključivo na osnovu njihovih „fotografskih, optičkih odnosa”, u skup događaja u vremenu i prostoru i na taj način „aktivno uključiti gledaoca u dinamiku grada”¹⁶⁰. U poglavlju „Produkcija reprodukcija”¹⁶¹ pomenuti teoretičar pravi razliku između reprodukcije koja podrazumeva „ponavljanje odnosa koji već postoje bez

¹⁵⁶ „Zaista, rimski trgovi i vile, parkovi i terase Versaja, mogu biti „prototipi” za strukturu klasične muzike” (Eisenstein, S.: *The Film Sense*, Meridian Books, New York, 1957, str. 98).

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid., str. 98-99.

¹⁵⁹ Moholy-Nagy, L.: *Painting, Photography, Film*, Lund Humphries, London, 1969, str. 123.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid., str. 30-31.

Close-up.
The movement continues with a car dashing towards the left. A house, always the same one, is seen opposite the car in the centre of the picture (the house is continually being brought back to the centre from the right; this produces a stiff jerky motion). Another car appears. This one travels simultaneously in the opposite direction, towards the right.

This passage as a brutal introduction to the breathless race, the hubbub of the city.

The rhythm, which is strong now, gradually slackens during the course of the film.



A tiger paces furiously round and round its cage

TEMPO TEMPO TEMPO

Row of houses on one side of the street, translucent, races right towards the first house. Row of houses runs off right and reappears from right to left. Rows of houses facing one another, translucent, rushing in opposite directions, and the cars moving ever more swiftly, soon giving rise to FLICKERING

**TEMPO
TEMPO
TEMPO
TEMPO**



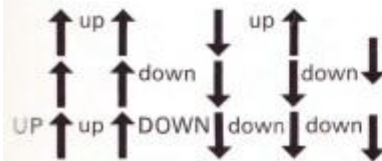
The tiger:
Contrast between the open unimpeded rushing and the oppression, constriction. So as to accustom the public from the outset to surprises and lack of logic.

Quite clear – up at the top – signals :

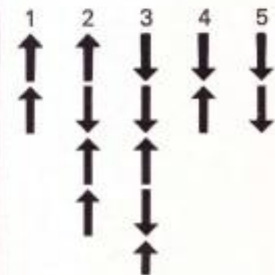


(Close-up.)

All automatic, au-to-ma-tic in movement



Shunting yard Sidings



Ilustracija 10. Laslo Moholji-Nađ, *Dinamika Metropolisa* (1921-1922)



Ilustracija 11. Pol Ledent, *Metropolis* (1923)

unapređenja tačaka gledišta” i produkcije koja „prvenstveno služi ljudskom razvoju” jer „uspostavlja nove, prethodno nepoznate veze... između poznatih i još uvek nepoznatih optičkih, akustičnih i drugih funkcionalnih fenomena”, na taj način proširujući opseg i moć ljudskog vizuelnog aparatusa. Važno je spomenuti da je u knjizi „Slika, fotografija, film”, objavljen i upečatljiv kolaž Pola Citroena „Metropolis” iz 1923. godine, sastavljen od više desetina isečaka iz časopisa i razglednica¹⁶². Između iluzije i stvarnosti, pomenuti kolaž imaginarnog grada nastao spajanjem i kombinovanjem značajnog broja fragmenata postojećih arhitektonskih oblika i urbane infrastrukture, ostavlja intenzivan utisak.

Navedeni primeri, između ostalog, ilustruju opštu fascinaciju umetnika i teoretičara mogućnostima novih tehnologija u pogledu produkcije i reprodukcije stvarnosti, kao i poverenje u potencijale istih. Početkom dvadesetog veka, kako Pol Virilio naglašava, američki i evropski gledaoci „više nisu mogli da veruju svojim očima” – kod publike „vera u percepciju” je postala podređena „veri” u oko kamere¹⁶³. Sovjetski režiser, scenarista i teoretičar Dziga Vertov insistirao je na tome da „nesavršeno” ljudsko oko ne može da sagleda svu kompleksnost modernog grada i brojne aktivnosti koje podrazumeva moderan, urbani način života – „naše oči vide veoma loše i veoma malo... filmska kamera je izmišljena da bi prodrila duboko u vidljivi svet, da bi istraživala i snimala vizuelne pojave, tako da ne bismo zaboravljali šta se dešava i šta se mora uzeti u obzir u budućnosti”¹⁶⁴. Vertov je smatrao da film mora da bude „fabrika za proizvodnju činjenica”, te da treba da pruži direktan i objektivan pogled na život u gradu, odnosno da omogući „dekodiranje života onakvog kakav zapravo jeste”¹⁶⁵. Stoga je nastojao da prikaže „istinu na ekranu” uz pomoć „sveprisutnog” oka kamere koje može „da učini nevidljivo vidljivim, nejasno jasnim, da pokaže ono što je skriveno...”¹⁶⁶. Teoretičar Džejms Donald poredi Vertovljevu utopijsku želju za „apsolutnom transparentnošću” sa idejama Le Korbizjea i njegovim radikalnim

¹⁶² Smatra se da je Citroenov „Metropolis” posebno uticao na režisera Frica Langa i njegov istoimeni film iz 1927. godine.

¹⁶³ Virilio, P.: *The Vision Machine*, British Film Institute, London, Indiana University Press, Bloomington, 1994. str. 13.

¹⁶⁴ Vertov, D.: *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Michelson, A. (ed.), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1984, str. 67.

¹⁶⁵ Ibid., str. 66.

¹⁶⁶ Ibid., str. 41-42.

urbanističkim planovima iz dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka koji reflektuju opsesiju redom i kontrolom, u potpunosti negirajući grad kao celinu koja se organski razvija¹⁶⁷. Donald naglašava da su Vertov, kao i Le Korbizije „predviđali novi, tehnološki i harmoničan okvir iskustava koji bi odredio društveno ponašanje i tako stvorio novi tip osobe”¹⁶⁸. Vertov je smatrao da je film „oslobađajuća svetlost” koja može da iskoreni dotadašnje opresivne društvene odnose čineći ih transparentnim „jednom zauvek”, dok je za Le Korbizjea uspostavljanje novog društvenog reda zahtevalo „apsolutnu represiju tragova istorije, sećanja i želja iz grada”¹⁶⁹. U korbizijanskim gradovima „savršene” budućnosti, „sveprisutno” i „svemoćno” oko kamere Dzige Vertova, zamenjuje „sveprisutni” i „svemoćni” arhitekta.

Dziga Vertov je svoje ideje predstavio kroz nekolicinu filmova od kojih je sigurno najpoznatiji „Čovek sa filmskom kamerom” (*Man with a Movie Camera*, 1929) iz 1929. godine, a teoretičari su saglasni da pomenuto avangardno ostvarenje predstavlja jedno od najznačajnijih dostignuća u istoriji kinematografije. Osnovna namera režisera je bila da prikaže dinamiku modernog grada „oslanjajući” se mahom na konstruktivističke i futurističke estetske principe. „Čovek sa filmskom kamerom” je sniman na više lokacija u Rusiji i Ukrajini (Moskva, Odesa, Kijev) i predstavlja skup kamerom zabeleženih događaja i interakcija koji su montirani tako da sačinjavaju složene vizuelne ritmove i obrasce. Različite urbane teme predstavljene su kroz niz tematskih segmenata, na čiju sukcesiju utiče sličnost u formi i/ili sadržaju između snimaka, i koji su odraz, kako režiser ističe, „nesvesnog života” grada. Vertov nije želeo da prikaže samo portret grada ili da napravi puki zapis o istom – film „Čovek sa filmskom kamerom” se može shvatiti kao analitički prikaz urbane sredine, te kao „promišljanje, utopijsko i kritičko, o dinamičnom međudejstvu života i tehnologije”¹⁷⁰. Film Dzige Vertova jedno je od „vrhunskih poetskih podviga”

¹⁶⁷ Le Korbizjeov Plan Voezan (1922-1925) za Pariz, na primer, predviđa rušenje centra grada uz zadržavanje isključivo monumentalnih objekata.

¹⁶⁸ Donald, J.: *Imagining the Modern City*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, str. 84.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid., str 79.

kinematografije – „uzbuđenje, energija, odvažnost i veština”¹⁷¹ opredmećeni u istom i danas su podjednako fascinantni.

„Čovek sa filmskom kamerom” se formalno i stilski svrstava u žanr *gradskih simfonija*¹⁷² – avangardnih filmova iz dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka koji u dokumentarnom stilu predstavljaju različite urbane motive. U ovim filmovima moderni metropolis figuriše kao centralni lik – filmski stvaraoci su autentične dokumentarne snimke montirali tako da prikažu kompleksne i ubrzane gradske ritmove i intenzitet modernog urbanog života. Veliki gradovi su, kako je već istaknuto, uticali na vizuelnu percepciju, odnosno na formiranje novih narativnih oblika i vidova estetskog predstavljanja, te je u *gradskim simfonijama* moderno urbano iskustvo izraženo kroz „apstraktne oblike i kompozicije, kratke priče i filmsku montažu”¹⁷³. Pored Vertovljevog filma, verovatno najčuveniji film koji pripada ovom žanru je „Berlin: simfonija velegrada” (*Berlin: Symphony of a Great City*, 1927) iz 1927. godine, nemačkog režisera Valtera Rutmana. Slično kao i Vertov, Rutman je težio da „reprodukuje psihičko i vizuelno iskustvo modernosti bez uporišta u konvencionalnom narativu”¹⁷⁴, sledeći estetiku kubizma¹⁷⁵. Osnovna ideja iza Rutmanovog ostvarenja je objektivni prikaz jednog dinamičnog dana u „životu” velikog grada, u ovom slučaju Berlina. U filmu su predstavljeni različiti arhitektonski oblici i elementi urbanog pejzaža, kao i razni vidovi društvenih aktivnosti koje se „odigravaju” u gradu u periodu od jutra do večeri. Posebno su istaknute mreže „komunikacija, transporta, kretanja i razmena”¹⁷⁶, te javni prostori ulica – glavna mesta susreta i događaja i najvažniji nosioci urbane dinamike.

Film „Berlin: simfonija velegrada” je zabeležio „tejlorističke i fordističke dimenzije modernog grada”, odnosno prikazao nov, moderan način života kao

¹⁷¹ O'Pray, M: *Avant-garde Film*, Columbia University Press, New York, 2003, str. 34.

¹⁷² Nakon druge polovine XX veka, ovi filmovi izgubili su na aktuelnosti, međutim, njihovi narativni mehanizmi su i danas relevantni i u upotrebi („...u vidu muzičkih spotova, eksperimentalnih radova koji se bave pokretnom slikom, marketinških videa, kratkih montažnih intervala u narativnom filmu”) (Penz, F., Koeck, R. (ed.): *Cinematic Urban Geographies*, Palgrave Macmillan, New York, 2017, str. 275).

¹⁷³ Mennel, B.: *Cities and Cinema*, Routledge, New York, 2008, str. 23.

¹⁷⁴ Ibid., str. 37.

¹⁷⁵ Ideje primenjene u pomenutim filmovima su anticipirale ili se paralelno razvijale sa sličnim konceptima u likovnoj umetnosti i književnosti.

¹⁷⁶ Džejsms Donald citira Volfganga Natera u Donald, J.: *Imagining the Modern City*, str. 77.

rezultat „tejlorističke proizvodnje, fordističke potrošnje i urbanog spektakla”¹⁷⁷. Valter Rutman pokazuje da mehanizovani procesi sve više i intenzivnije „učestvuju” u svakodnevnom životu stanovnika, međutim, prema tom fenomenu zauzima indiferentan stav, zbog čega je njegov film kritikovan od izvesnog broja teoretičara. Zigfrid Krakauer ističe da se Rutmanov film „oslanja na formalne kvalitete predmeta, a ne na njihovo značenje” i da stoga pruža isključivo „vizuelno zadovoljstvo lišeno dubljeg smisla”, dok Sergej Ajzenštaj smatra da je Rutman koristio kameru „samo kao alat za proizvodnju bezumne zabave i voajerističkog zadovoljstva”, te da je propustio da „prikaže kritičku analizu modernog života u gradu”¹⁷⁸. Sa druge strane, brojni teoretičari ističu da je Rutman „odgovorio” na fragmentirano i apstraktno iskustvo modernosti upravo kroz „estetiku montaže, ritam i odbacivanja tradicionalnog narativa”¹⁷⁹. „Berlin: simfonija velegrada” je svakako sveobuhvatan filmski zapis o životu u metropolitenskoj sredini u prvoj polovini XX veka, posebno značajan jer omogućava sagledavanje sila i faktora koji su uticali na formiranje novih društveno-ekonomskih i kulturnih procesa, odnosno oblikovali moderne gradske pejzaže.

¹⁷⁷ AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, Routledge, New York, 2006, str. 24-39.

¹⁷⁸ Citirano u Strathausen, C.: *Uncanny Spaces: The city in Ruttmann and Vertov*, u Shiel, M., Fitzmaurice, T. (ed.): *Screening the City*, Verso, London, New York, 2003, str. 27-28.

¹⁷⁹ Mennel, B.: *Cities and Cinema*, str. 39-40.

3. IMAGINACIJA URBANOG PEJZAŽA: IZMEĐU STVARNOSTI I SIMULACIJE

3.1. Filmski grad

„ ... opasnost nije u tome da se kinematografija ne shvati ozbiljno, već da se fikcija kinematografije ne shvati dovoljno ozbiljno.”¹⁸⁰

Slavoj Žižek

Filmski grad je fiktivna urbana celina koja kroz brojne imaginarne pejzaže učestvuje u „proizvodnji” realnog gradskog prostora i koja je istovremeno „podržana” posredstvom istog. Teoretičar i umetnik Viktor Bergin ističe da je „grad u našem stvarnom iskustvu *u isto vreme* i postojeće fizičko okruženje, i grad u romanu, filmu, fotografiji, grad koji vidimo na televiziji, grad u stripu, grad u „pita” grafikonu...”¹⁸¹. Susreti ljudi, objekata i mesta u gradu postaju osnova za narativnu strukturu (filma) koja „otkriva inače nevidljivu dimenziju grada – ukrštanje individualnih i kolektivnih narativa”¹⁸². Filmske predstave gradskih pejzaža mogu da predstavljaju ulaz u „svet urbanih snova” kada se izvesni „psihički prostor može materijalizovati” samo kroz arhitekturu koja „nastaje” u okviru filmskog studija i „genijalnu umetnost specijalnih efekata”¹⁸³ koji mogu da se postignu u istom. Pomenuti tip filmskih gradova obično podrazumeva distopijsku viziju urbane sredine koja se ne može poistovetiti sa postojećim, stvarnim mestom, ili može delimično. Sa druge strane kinematografskog spektra su filmovi snimljeni na autentičnim lokacijama koji utiču na to da „epizodni i situacioni filmski narativi „prevode” stvarne gradske prostore u ekspresivne narativne prostore”¹⁸⁴. U ovom slučaju, dakle, radnja se odvija na mestu koje se može identifikovati, a naslov filma neretko obuhvata ime lokacije. Naravno, značajan broj „gradskih” filmova proizvod je kombinacije prethodno navedenih opcija – studijske arhitekture, bilo da su u pitanju replike postojećih objekata i prostora ili originalni dizajn, kao i snimanja na lokaciji.

¹⁸⁰ Srećko Horvat citira Slavoj Žižeka u Pogovoru u Žižek, S.: *Pervertitov vodič kroz film*, Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb, 2008, str. 198.

¹⁸¹ Džejs Donald citira Viktora Begina u Donald, J.: *Imagining the Modern City*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, str. 8.

¹⁸² Livesey, G.: Fictional Cities, u Perez-Gomez, A., Parcell St. (ed.): *Chora 1: Intervals in Philosophy of Architecture*, McGill-Queens University Press, Montreal, 1994, str. 113.

¹⁸³ Donald, J.: *Imagining the Modern City*, str. 86.

¹⁸⁴ Koeck, R.: *Cine-Scapes*, Routledge, New York, 2013, str. 40

Tradicija predstavljanja fiktivnih urbanih prostora u filmovima ustanovljena je u prvim decenijama XX veka, od ostvarenja kao što su „Metropolis” (*Metropolis*, 1927) i „Stvari koje dolaze” (*Things to Come*, 1936). Filmski teoretičar i stvaralac Piter Volen navodi da se grad koji je „proizveden” u studiju, kao što je slučaj u gorepomenutim filmovima, „percipira kao neka vrsta prostora iz snova, kao delirični svet koji je pre psihološka, nego sociološka projekcija” jer „udovoljava” nesvesnim željama, strahovima i fantazijama¹⁸⁵. Ipak, kako Džejms Donald naglašava, koliko god „preterane ili nesuptilne” umeju da budu ideje o gradu predstavljene u ovim filmovima, one uvek mogu u izvesnoj meri da „osvetle” specifično iskustvo o životu u istom¹⁸⁶. Filmska umetnost i moderni grad razvijali su se istovremeno, te je „osećaj da urbani poredak razuma, transparentnosti i tehnologije sadrži seme diskontinuiteta, nestabilnosti, nereda i haosa”¹⁸⁷ veoma brzo „našao” svoj izraz i na filmskom platnu u vidu kinematografskih slika budućih distopija. Pomenuti uvid je imao značajan uticaj na vizuelne prikaze gradskih pejzaža naročito u narativnom i estetskom žanru naučno-fantastičnih filmova. Vizije grada budućnosti u ostvarenjima „Metropolis” i „Stvari koje dolaze” su inspirisane, svaka na svoj način, modernističkim gradom, kao i korbizijanskim principima gradogradnje iz dvadesetih godina prošlog veka koji, između ostalog, podrazumevaju jasno izraženu hijerarhiju i programsko zoniranje. U oba filma dominantna tema je i materijalno razaranje grada kao posledica tehnološkog napretka koji izmiče kontroli – u Fric Langovom „Metropolisu” pomenuto je predstavljeno kroz vezu tehnologije i kapitalističke proizvodnje, a u ostvarenju „Stvari koje dolaze” Vilijem Kameron Menzisa kroz vezu tehnologije i rata. Poznato je da „utopije, kada se „poguraju” do logičnog zaključka, postaju distopije; i obrnuto, da sve distopije u sebi sadrže san o utopiji”¹⁸⁸, i upravo je ova karakteristična dualnost predstavljena u ovim filmovima, kao i u većini drugih, kulturnih ostvarenja naučno-fantastičnog žanra.

¹⁸⁵ Ralf Vilit citira Pitera Volena u Willet, R.: *The Naked City*, Manchester University Press, Manchester, 1996, str. 99.

¹⁸⁶ Donald, J.: *Imagining the Modern City*, str. 86.

¹⁸⁷ Prakash, R.: Introduction, u Prakash, R. (ed.): *Noir Urbanisms*, Princeton University Press, Princeton, 2010, str. 6.

¹⁸⁸ AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, Routledge, New York, 2006, str. 7.

Naziv filma „Brazil”¹⁸⁹ (*Brazil*, 1985) britanskog režisera Teri Gilijama iz 1985. godine, kao i u slučaju Langovog filma „Metropolis”, odnosi se na imaginarni grad budućnosti koji je centralna tema ostvarenja i mesto u kome se radnja istog odvija. Komentarišući film, režiser je naveo da favorizuje „magični realizam” koji „proširuje način” na koji se svet sagledava, i kroz apstrakciju realnog „nudi” komentar na isti¹⁹⁰. U Gilijamovom ostvarenju, Brazil je uznemiravajuće mesto, iako povremeno i komično predstavljeno – karakterišu ga totalitarizam, represija i birokratija, a u njemu žive blazirani i apatični stanovnici, figurativno (i doslovno) lobotomizirani, izloženi arbitrarnom ispoljavanju moći vlasti. Kako Salman Ruždi navodi, čini se da je budućnost u Gilijamovom gradu „otkazana” – „... sutra nije samo „mesto” koje još uvek nije stiglo, već ono koje možda nikad neće stići... kao i odeća koju Džonatan Prajs (koji glumi Sema Lorija, anti-heroja Brazila) nosi u filmu, ideja o budućnosti je pomalo zastarela”¹⁹¹. „Brazil” je ostvarenje u čijem nastanku nisu „učestvovala” detaljno razrađene postavke „imaginarnih” studijskih pejzaža, iako je pomenuto karakteristično za filmove naučno-fantastičnog žanra, već je film sniman na različitim lokacijama, uglavnom u napuštenim industrijskim kompleksima u Velikoj Britaniji i Francuskoj¹⁹². Interesantno je spomenuti lokaciju „futurističkog” kompleksa u kojem kao pripadnik više klase živi glavni protagonist Sem, a koji se zapravo nalazi u istočnom pariskom predgrađu Noazi le Gran i namenjen je socijalnom stanovanju. Masivne, „onostrane” strukture stambenog naselja *Les Espaces d'AbraXas* (1978-1983) – projekat španskog arhitekta Rikarda Bofilja, kreiraju specifičnu atmosferu koju je režiser interpretirao i u fragmentima „preneo” na platno¹⁹³. U filmu su posebno upečatljive i završne scene u kojima se može videti autoput „praćen”

¹⁸⁹ Teri Gilijam je u intervjuu sa Salman Ruždijem otkrio da je imao nameru da film nazove „1984½”, kao omaž romanu Džordža Orvela „1984” (1949) i filmu „8½” (1963) Federika Felinija, ali da je od te namere odustao. Naziv filma potiče od istoimene pesme brazilskog kompozitora Ari Baroza (*Aquarela do Brasil*) koja se nalazi i na saundtreku filma (<https://believermag.com/an-interview-with-terry-gilliam/>).

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Rushdie, S.: *The Location of Brazil*, u Rushdie, S.: *Imaginary Homelands*, Granta Books, London, 1991, str. 120.

¹⁹² AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, str. 82.

¹⁹³ Pored filma *Brazil*, na ovoj lokaciji je sniman i film „Igre gladi: Sjaj slobode” iz 2014/2015. godine.



Ilustracija 12. „Brazil” (1985)

nepreglednim nizom velikih reklamnih bilborda koji zaklanjaju opustošeni (post)industrijski pejzaž. Pomenute konstrukcije Brazila asociraju na jednu od aktivnosti u procesu urbane obnove koja podrazumeva prekrivanje devastiranih objekata, uglavnom predviđenih za rušenje, reklamnim platnima značajnih dimenzija („teme” na platnima najčešće su vezane za konkretan grad). Kako Ričard Koek ističe, ove znakovne strukture „nisu arhitektura, već urbani artefakti koji imaju ulogu u brediranju gradova, a oslanjaju se na mehanizme koji podstiču *selektivni odnos između (projektovane) slike i (stvarnog) identiteta*”¹⁹⁴. Nova „koža” zgrade dizajnirana je sa idejom da „prikrije i zatamni prisutnu fizičku stvarnost”, što predstavlja pokušaj stvaranja „simulacije drugog reda” – *simulakruma* koji „zamagluje granicu između realnosti i predstave”¹⁹⁵.

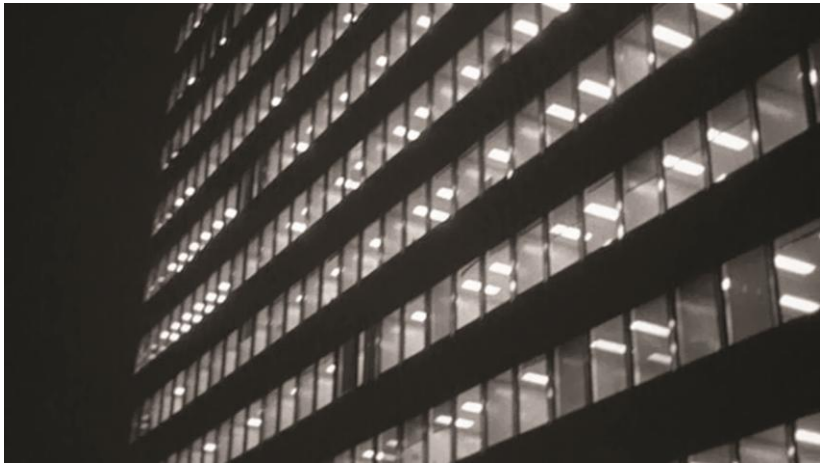
Slično kao i Brazil, futuristički grad Alfavil iz istoimenog naučno-fantastičnog ostvarenja Žan-Lik Godara, „stvoren” je u potpunosti na stvarnim pariskim lokacijama, uz izostavljanje karakterističnih arhitektonsko-urbanističkih simbola francuske prestonice, ali najinteresantnije, bez primene specijalnih efekata. „Alfavil” (*Alphaville*, 1965) je snimljen u noar stilu, te u filmu dominiraju predstave noćnih pejzaža Pariza, kao i modernistički ambijenti koji reflektuju otuđeno društvo, ali istovremeno kreiraju i atmosferu „izuzetnih poetskih kvaliteta”¹⁹⁶. Glavni protagonist Godarovog ostvarenja je tajni agent Lemi Košn¹⁹⁷ čiji zadatak je da „porazi” Alfa 60, centralni računar koji u potpunosti upravlja gradom, odnosno nadzire i kontroliše njegove stanovnike. Pomenuti računar, delo naučnika Leonarda von Brauna, omogućio je uspostavljanje tehnokratsko-totalitarnog režima – u distopijskom Alfavilu slobodna misao je zabranjena, kao i koncepti poput ljubavi i emocija, a pojedinci koji iste pokazuju ili na bilo koji način deluju „ne-logično”, bivaju eliminisani. U ostvarenju francusko-švajcarskog režisera, budućnost je u sadašnjosti (odnosno, prošlosti) – mesto radnje može se identifikovati kao francuska prestonica

¹⁹⁴ Koeck, R.: *Cine-Scapes*, str. 135-136.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Silverman K., Farocki, H.: *Speaking about Godard*, New York University Press, New York and London, str. 59.

¹⁹⁷ Lik Lemi Košna, agenta Federalnog istražnog biroa, a zatim privatnog detektiva, originalno je stvorio britanski književnik Piter Čejni tridesetih godina XX veka. Romani o Košnu bili su izuzetno popularni u Francuskoj posle Drugog svetskog rata.



Ilustracija 13. „Alfavil” (1965)

šezdesetih godina prošlog veka, i stoga se film „Alfaviil”, kako Entoni Isthoup ističe, može „čitati” na dva načina. Isthoup navodi da je prvi način shvatanje pomenutog filma kao „političke satire” u kontekstu „centralizovane nedemokratske hijerarhije korporativnog kapitalizma” (računar koji upravlja gradom), dok je drugi „osuda” usmerena ka savremenom gradu kao „otuđujućoj i nehumanoj” sredini¹⁹⁸. Važno je naglasiti da u slučaju Alfavila, „efekat otuđenja” nije postignut prikazima radikalno novog i drugačijeg urbanog dizajna, već sagledavanjem „poznatog grada na nepoznate načine kroz narativ koji je projektovan na gradski pejzaž”¹⁹⁹. U tom kontekstu, interesantno je uporediti Godarov „Alfaviil” sa podjednako kulturnim ostvarenjem „Istrebljivač” (*Blade Runner*, 1982) režisera Ridlija Skota iz 1982. godine. Noar karakteri i ljubavni odnos u centru priče, večita noć, upečatljiva upotreba osvetljenja, te način glume, neke su od očiglednih narativnih i stilskih sličnosti između ova dva filma. Sa druge strane, u Skotovom filmu naglašeno je da se radnja odvija u (realnom) gradu Los Anđelesu, pa ipak pomenuti je kroz studijski dizajn i primenu specijalnih efekata, izmenjen do neprepoznatljivosti. Iako se u filmu „Istrebljivač” „pojaviuju” poznati losanđeleski arhitektonski simboli, posebno eksploatisani u filmskoj industriji, kao što su Bredberi zgrada, Junion železnička stanica i kuća Enis arhitekta Frenk Lojd Rajta, prikazani urbani pejzaž ne asocira na najveći kalifornijski grad. Neretko upravo razlika između onoga što neki grad „zapravo jeste” i onoga što „postaje” u svrhu konstruisanja određenog narativa, posledično utiče (u manjoj ili većoj meri) na promenu slike o istom, koliko i na „jačinu” predstavljene filmske priče.

¹⁹⁸ Easthope, A: Cinécities in the Sixties, u Clarke, D.B.: *The Cinematic City*, Routledge, New York, 1997, str. 134-135.

¹⁹⁹ Menel, B.: *Cities and Cinema*, Routledge, New York, 2008, str. 134.

3.2. Priča o gradu

„Gde je [zapravo] bioskop? Napolju, svuda oko vas, širom grada, to čudesno, kontinuirano izvođenje filmova i scenarija.”²⁰⁰

Žan Bodrijar

Shvatanje da je relativno „lako” simulirati izgrađeno okruženje, „otvorilo” je niz mogućnosti i izbora za filmske stvaraoce koji još od prvih decenija prošlog veka ne moraju da se „ograničavaju” na postojeće urbane prostore, već mogu da ih kreiraju u skladu sa diktatima svoje mašte. Navedeno omogućava i određenu vrstu kontrole nad procesom proizvodnje filmova jer sineasti ne zavise od „nepredvidljivog spoljašnjeg sveta – lošeg vremena, arhitektonskog stila koji je van konteksta, pilota koji odbijaju da lete između visokih zgrada...”²⁰¹. Pored toga, možda i najvažniji razlog za oslanjanje na studio je to što se u istom lakše ostvaruje „doslednost atmosfere [filma], gde se svaki detalj može konstruisati tako da odgovara svrsi”²⁰². Ipak, u teorijskim debatama uglavnom je data prednost snimanju filmova na lokaciji, dok se argumenti za „korišćenje” „stvarnog” mesta umesto konstruisanog seta razlikuju. Jedno od obrazloženja je da su filmovi, između ostalog, važni zapisi o urbanim prostorima zabeleženi kamerom, koja može „namerno ili slučajno da „uhvati” nešto što će (neminovno) nestati ili se promeniti”²⁰³. Drugi pravac argumentacije usmeren je „manje ka tome šta kamera može da „uhvati” i više ka mogućnostima koje se „otvaraju kroz sam proces snimanja na lokaciji”²⁰⁴. Sugestija da se kroz „susret” filma i urbanog prostora može „otkriti” nešto što nije „unapred planirano ili nije deo već osmišljene koncepcije samog filma”²⁰⁵, značajno je uticala na filmsku teoriju i praksu.

²⁰⁰ Baudrillard, J.: *America*, Verso, London, 1989, str. 54.

²⁰¹ Nowell-Smith, G.: *Cities: Real and Imagined*, u Shiel, M., Fitzmaurice, T. (ed.): *Cinema and the City*, Blackwell Publishing, Oxford, 2001, str. 100.

²⁰² Ibid., str.103.

²⁰³ Pratt, G., San Juan, R.M.: *Film and Urban Space: Critical Possibilities*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014, str. 18.

²⁰⁴ Glavni eksponent pomenutog pravca je teoretičar Zigfrid Krakauer (Ibid., str. 18-19).

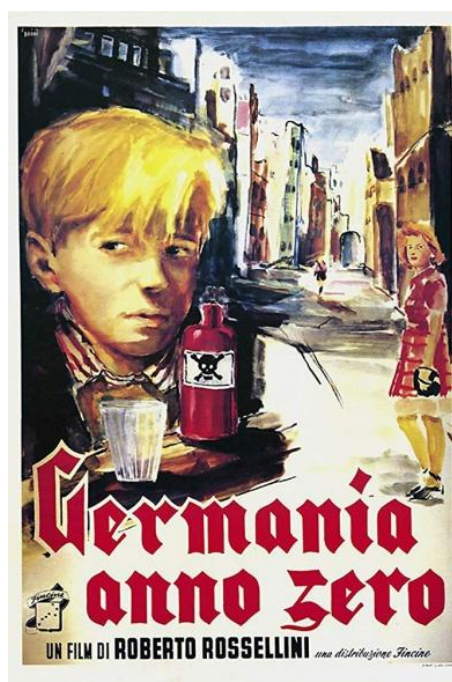
²⁰⁵ Ibid., str. 19.

U filmu, grad može biti „samo slika” u pozadini, ali i aktivni učesnik u narativu, koliko i subjekt istog. Upravo zbog toga što je urbana sredina često nepredvidljiva i neretko „odbija” da se u potpunosti „povinuje” zahtevima priče, u filmovima često „preuzima” ulogu protagoniste. Ideja o gradu kao protagonisti prisutna je još od prvih kinematografskih ostvarenja u dokumentarnom stilu iz ere nemog filma, u kojima su grad i gradski život uglavnom prikazivani u izrazito pozitivnom kontekstu²⁰⁶. Ipak, između dvadesetih i četrdesetih godina 20. veka, filmski stvaraoci su se većinom „povukli” u zatvorene prostore studija. Kako Fransoa Pens navodi, jedan od razloga za pomenuto bio je i taj što u godinama posle Prvog svetskog rata „filmovi snimani na lokacijama nisu imali sanjalački vizuelni kvalitet koji su gledaoci želeli” za razliku od onih snimanih na tada već „fantastično dizajniranim setovima”²⁰⁷. Sredinom četrdesetih godina prošlog veka interesovanje za snimanje na autentičnim lokacijama se inteziviralo – nove tehnologije, kao i „ideološka želja za odvajanjem od anti-naturalizma studijske tradicije” posebno su uticali na razvoj „gramatike naturalizma, ili neorealizma, koja je evoluirala u želji da „suštinski izrazi” grad”²⁰⁸. Dakle, ideja o gradu kao protagonisti, ovog puta u narativnom filmu, postaje ponovo relevantna krajem Drugog svetskog rata, najpre u italijanskom neorealizmu. Tokom jednodecenijskog perioda, filmskih stvaraoci u Italiji bili su usmereni ka predstavama razorenih gradskih pejzaža, kao i posleratnog stanja u društvu, između ostalog u težnji da naprave odstupnicu od fašističkog kulturnog nasleđa. Prvi „veliki” film italijanskog neorealizma bio je „Rim, otvoreni grad” (*Rome, Open City*, 1945) iz 1945. godine, režisera Roberta Roselinija, koji je snimljen neposredno posle kapitulacije nemačkih oružanih snaga u Italiji. Pored navedenog filma, ostvarenja „Paiza” (*Paisan*, 1946) i „Nemačka, godine nulte” (*Germany, Year Zero*, 1948), deo su Roselinijeve posleratne trilogije u kojima su

²⁰⁶ Ostvarenja „Berlin: simfonija velegrada” (1927) i „Čovek sa filmskom kamerom” (1929) verovatno su najpoznatiji dokumentarci o gradovima u kojima se ispitivala brzina, diskontinuitet i fragmentacija gradskog pejzaža. Navedeni filmovi su gledaocima pomogli u razumevanju modernog urbanog života, te im omogućili da postanu politički angažovani učesnici u istom (vidi poglavlje 2.5.).

²⁰⁷ Pens, F.: Capturing and Building Space, Time and Motion, u Thomas, M., Pens, F. (ed.): *Architectures of Illusion*, Intellect Books, Bristol, 2003, str. 150.

²⁰⁸ Ibid., str. 153.



Ilustracija 14. Filmski plakati – „Rim, otvoreni grad” (1945),
 „Paiza” (1946), „Nemačka, godine nulte” (1948)

na upečatljiv i autentičan način predstavljene ratom razorene urbane sredine, te uslovi života ljudi u istima.

Većina teoretičara je saglasna da je „Rim, otvoreni grad” revolucionarni, radikalni i inventivni film koji je „odmah, očigledno i trajno” promenio tok filmske istorije²⁰⁹. Roselinijevo ostvarenje, proizvod provokativnog spoja fiktivnog narativa i stvarnih slika razrušenog pejzaža glavnog grada Italije, postalo je simbol „nove vrste političkog filma”²¹⁰. Suprotno naslovu, film ne prikazuje „otvoren grad” (izraz koji je tokom Drugog svetskog rata označavao demilitarizovanu urbanu zonu), već upravo suprotno, prikazan je grad pod nacističkom vojnom okupacijom. Radnja ostvarenja „smeštena” je u 1944. godinu, a glavni grad Italije je „*podeljen* – sa jedne strane su nemačke trupe i policija zajedno sa Italijanima saradnicima, a sa druge antifašistički borci i „obični” građani Rima”²¹¹. Odabirom stvarnih lokacija, Roberto Roselini je dokumentovao urbani pejzaž obeležen godinama konflikta i destrukcije, što „Rim, otvoreni grad” čini jedinstvenim zapisom o onome što se dogodilo tokom vremena fašističke vladavine. Iako je Roselinijevo ostvarenje nesumnjivo značajno i autentično vizuelno svedočanstvo, Dejvid Forgaks ističe i da je istovremeno urbani prostor u filmu „retorički organizovan”, te da „implicirane prostorne metafore i simboli nameću „uredne oblike” na istorijski „neuredne” događaje, baš kao što jasni prostorni kontrasti pojačavaju društvene i moralne polaritete koji su konstruisani u priči”²¹². Na primer, događaji koji čine radnju filma „Rim, otvoreni grad” mahom se odvijaju u enterijerima kuća i stambenim četvrtima, kao i na ulicama. Osim Španskog trga, poznati spomenici glavnog grada Italije mogu se videti još samo u dugim panoramskim kadrovima koji „otvaraju i zatvaraju” filmsku priču. Forgaks tvrdi da su u filmu tendenciozno izostavljene turističke atrakcije i simboli fašističke moći, te da Roselini na taj

²⁰⁹ Gottlieb, S. (ed.): *Roberto Rossellini's Rome Open City*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, (i).

²¹⁰ Pratt, G., San Juan, R.M.: *Film and Urban Space: Critical Possibilities*, str. 20.

²¹¹ Forgacs, D.: Space, Rhetoric, and the Divided City in *Roma città aperta*, u Gottlieb, S. (ed.): *Roberto Rossellini's Rome Open City*, str. 106.

²¹² Dejvid Forgaks navodi i da selektivan odabir predstavljenih događaja kreira sugestivnu sliku, te da su u filmu znatno manje „zastupljena” neka sećanja, pre svega ona koja se tiču „političke podele među Italijanima, krivice zbog nepružanja otpora, kukavičluka, ili kolaboracije sa okupatorom” (Ibid., str. 107-109).



Ilustracija 15. „Rim, otvoreni grad” (1945)

način briše tragove fašističkog režima i „vraća” Rim njegovim stanovnicima: „... ono što je izbrisano ili odsutno iz geografije filma isto je toliko važno za njegov ukupni izraz i za retorički tretman njegove teme, koliko i ono što je prikazano”²¹³. Dalje, Rim je u filmu predstavljen kao vertikalno podeljen grad – nadzor, odnosno kontrola nalaze se „u rukama” Nemaca koji imaju „privilegovan” pogled na grad iz daljine, odozgo, kroz mape i objektiv kamere (fotografije). Sa druge strane, ovaj pogled „moći” u filmu istovremeno predstavlja i izraz ograničenja jer se „ispod” nalaze prostori ulica koji *poznaju i koriste* stanovnici i aktivisti Otpora, usled čega okupator ne može u potpunosti da kontroliše njihove aktivnosti²¹⁴. Pored vertikalne podele na mesta nadzora i otpora, Rosellini je predstavio i „horizontalnu mrežu” Rima prikazom kretanja protagonista kroz isti, dok je preko setova simboličkih suprotnosti, odnosno smišljeno „kontrastnih lokacija” (centar i periferija, kancelarija Gestapoa i crkva, naselje u kojem živi radnička klasa i ono u kojem žive pripadnici više klase), predstavljena društvena diferencijacija u gradskom prostoru²¹⁵. Forgaks, dakle, zaključuje da postoje različitih nivoi na kojima je prostor u filmu „Rim, otvoreni grad” „iskorišćen” za „retoričku strategiju opisivanja podeljenog grada i jačanja društvenih i moralnih kontrasta unutar iste”, kao i da su pomenuti nivoi integrisani kako bi „ubedili publiku da vidi ljude, mesta i događaje na određen način”²¹⁶.

Kao što je već naglašeno, stvaraoci italijanskog neorealizma „odbacili” su prethodne filmske prakse koje su podrazumevale snimanje u studiju, i neretko su definisali svoje filmove kao suprotnost „bezumnom spektaklu i melodrami holivudskih filmova”, te „suvišnom formalizmu i dekoraciji... eskapizmu i frivolnosti” italijanskih filmova tridesetih godina prošlog veka²¹⁷. Filmovi italijanskog neorealizma „učvrstili” su novi filmski jezik i značajno uticali na stvaraoce francuskog novog talasa koji su „izlaskom” na ulice grada, takođe

²¹³ Ibid., str. 109-112.

²¹⁴ Dualizam panorama – ulica posebno je razmatrao Mišel De Serto u knjizi „Invencija svakodnevnice” (vidi poglavlje 2.4.) (Ibid., str. 112-119.).

²¹⁵ Ibid., str. 119-123.

²¹⁶ Ibid., str. 127.

²¹⁷ Gottlieb, S.: Rossellini, *Open City*, and Neorealism, u Gottlieb, S. (ed.): *Roberto Rossellini's Rome Open City*, str. 33.

reagovali protiv studijskog sistema u Francuskoj i „stavili” još veći fokus na snimanje na lokacijama, u urbanim pejzažima (vidi poglavlje 4.4.). Filmski kritičar i teoretičar francuskog novog talasa Andre Bazin, posebno je cenio ostvarenja neorealizma, snimanje na lokaciji i angažovanje naturščika koje su favorizovali italijanski sineasti: „Ne bi bilo preterivanje reći da je „Kradljivci bicikla”²¹⁸ priča o šetnji oca i sina kroz Rim”²¹⁹, svojevremeno je komentarisao Bazin, analizirajući film²²⁰.

U kontekstu snimanja na lokaciji, važno bi bilo spomenuti i film „Praznik u Rimu” (*Roman Holiday*, 1953) iz 1953. godine, režisera Vilijama Vajlera, koji se smatra prvim holivudskim ostvarenjem u čijoj uvodnoj špici je istaknuta tvrdnja, upućena publici, da je film u potpunosti snimljen u Rimu: „Ovaj film je je fotografisan i snimljen u celosti u Rimu, Italija”. Protagonistkinja je princeza Ana koju glumi Odri Hepbern, a radnja filma se zasniva na njenom „putovanju” kroz grad Rim. Prateći princezinu urbanu avanuru, u filmu je predstavljen i dinamični život glavnog grada Italije kroz duge kadrove koji nisu nužno vezani za narativ samog filma. Važno je istaći, međutim, da se efekti snimanja na lokaciji ne mogu odvojiti od montaže filma čiji cilj je uglavnom kreiranje jedinstvenog koncepta, usled čega „topografija” grada često biva preuređena. Pomenuto smanjuje kompleksnost stvarnog urbanog prostora i istom dodeljuje mono-identitet – na primer, u filmu „Praznik u Rimu” filmske sekvence različitih delova grada montirane su gotovo u maniru turističke brošure, kao kontinuirani niz poznatih spomenika, odnosno urbanih celina²²¹. Pomenuto, naravno, ne utiče na argumentaciju sa početka poglavlja, te stoga i film „Praznik u Rimu” koji je snimljen na autentičnim lokacijama, nesumnjivo predstavlja važan zapis o gradskom pejzažu italijanske prestonice u ranim pedesetim godinama 20. veka.

²¹⁸ Film „Kradljivci bicikla” (1948) je režirao Vittorio de Sica. Smatra se da je pomenuti, pored filma „Rim otvoreni grad” „pokrenuo” italijanski neorealizam.

²¹⁹ Bazin, A.: *Bicycle Thief*, u Gray, H. (ed.): *What is Cinema? Volume 2 by André Bazin*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2005, str. 55.

²²⁰ Od ukupnog opusa italijanskih neorealista, smatra se da je na stvaraoce francuskog novog talasa, najveći uticaj imao film Roberta Roselinija „Putovanje u Italiju” iz 1954. godine.

²²¹ Pratt, G., San Juan, R.M.: *Film and Urban Space: Critical Possibilities*, str. 21-22.

3.3. Slike grada

„Značajan deo našeg interesa proizilazi iz radoznalosti da li će naša impresija podsećati na sliku koju smo već videli [u fimovima]... Da li je Fontana di Trevi u Rimu zaista onakva kakvom je predstavljena u filmu „Tri novčića u fontani”? Da li je Hong Kong kao u [filmu] „Ljubav je sjajna stvar”? ... Odlazimo [na mesta] ne da bi testirali sliku po stvarnosti već da bi testirali stvarnost po slici.”²²²

Danijel Borstin

U popularnim urbanim destinacijama, kao što su, između ostalih, Njujork, Los Anđeles, Rim, London ili Pariz, organizuju se turistički obilasci poznatih filmskih lokacija²²³. Posećivanje lokacija prikazanih u filmovima predstavlja svesni „pokušaj da se „iznova” doživi filmsko iskustvo”, odnosno ostvari „prostorni susret” sa filmom, i poslednjih godina, postaje sve popularnija aktivnost. Pomenuti čin, dakle, više je vezan za film nego za sam prostor – posetioci, zapravo, žele da iskuse „prostorni kvalitet” nekadašnjeg filmskog seta, te da povežu vizuelne uspomene sa konkretnim mestom²²⁴. Na taj način, urbana sredina postaje „kinematografski konstrukt”, odnosno hibridni sistem „prostora sa platna” i „filmskog” prostora sa konkretne lokacije²²⁵. Tako, na primer, u Rimu postoji ponuda za osmočasovnu turu koja obuhvata obilazak svih lokacija na kojima se snimao Oskarom nagrađeni film Paola Sorentina „Velika lepota” (*The Great Beauty*, 2013) (*On the traces of: 'The Great Beauty' the movie*). Još jedna tematska tura u italijanskoj prestonici je *La Dolce Vita (La Dolce Vita Movie Tour, Rome back to the 60's)* u okviru koje je moguće organizovano posetiti lokacije koje se pojavljuju u istoimenom filmskom klasiku Federika Felinija iz 1960. godine. Ponuda, naravno, uključuje obilazak verovatno najpoznatije fontane na

²²² Boorstin, D.J.: *The Image*, Vintage Books, New York, 1987, str. 116.

²²³ Neke od tura su: Njujork (*TMC Classic Film Tour of New York; When Harry met Seinfeld Tour; Central Park TV and Movie Sites Walking Tour*); Los Anđeles (*Downtown Los Angeles Filming Locations Walking Tour; Hollywood - Behind the Scenes Walking Tour; Los Angeles Movie Locations Bus Tour*); London (*Movie Hotspot Walking Tour of London; Sherlock Holmes Film Location Tour in London; James Bond Tour*). Ture u Rimu i Parizu su detaljnije obrađene u tekstu.

²²⁴ Koeck, R.: *Cine-Scapes*, Routledge, New York, 2013, str. 40-41.

²²⁵ Ibid., str. 40.



Ilustracija 16. „Sladak život” (1960)

svetu – Fontane di Trevi arhitekta Nikole Salvija, koja evocira „filmsko” sećanje na antologijsku scenu sa Silvijom (Anita Ekberg) i Marčelom (Marčelo Mastrojani). Neobilazan je i odlazak do ulice Vittorio Veneto²²⁶, u koju je „smešten” deo radnje Felinijevog ostvarenja, što je posebno uticalo na popularnost iste među turistima koji je identifikuju kao mesto „slatkog života” („celebriti” kulture) Rima²²⁷. Paradoksalno, za razliku od scena u Fontani di Trevi, one iz Veneto ulice nisu snimljene na autentičnoj lokaciji već je replika pomenute ulice napravljena u Ćinećita studijima, koje je takođe moguće obići u okviru organizovane ture (*Cinecittà Shows Off*). Kako Piter Bondanella ističe, „evidentno” je da je ulica rekonstruisana u studiju jer su scene iz filma „snimljene na ravnoj ulici, dok je stvarna Veneto ulica duga, pod kosinom i krivudava”²²⁸. Bondanella naglašava da su scenograf Pjero Đerardi i Federiko Felini tokom snimanja filma, stalno prolazili kroz isti ritual – „prvo bi pokušali da pronađu autentičnu lokaciju u Rimu... ali bi se ova potraga uvek završavala tako što Felini odbacuje „stvarnost” u korist veštački kreirane lokacije u studiju”²²⁹. U slučaju lokacija Fontane di Trevi ili drevnog zamka Basano di Sutri, koje su autentične, „moglo bi se tvrditi da su stvarna mesta već bila dovoljno „felinijevska” i da im nije bio potreban „dodir” maestra”²³⁰.

Slično kao u Rimu, tako i u glavnom gradu Francuske postoje brojne „filmske” lokacije koje turisti, u organizaciji²³¹ ili samostalno, ne propuštaju da obiđu. Posebno su aktuelne one na Monmartru, naročito iz filma „Čudesna sudbina Amelije Pulen” (*Amélie*, 2001), režisera Žan Pjer Ženea – kafe „Dva

²²⁶ Veneto ulica figuriše i u pomenutom filmu Paola Sorentina, koji se može posmatrati kao svojevrsan omaž Felinijevom ostvarenju. Interesatno je spomenuti i Vudi Alenov omaž Feliniju u filmu „Rimu s ljubavlju” (*To Rome with Love*, 2012), kada Leopoldo Pizanelo (Roberto Benini) koji je u jednom momentu bio poznat bez naročitog razloga, trči niz Veneto ulicu (bezuspešno) moleći da ga neko (ponovo) prepozna.

²²⁷ U Veneto ulici postoji i spomen ploča posvećena režiseru – „Federiku Feliniju koji je Veneto ulicu učinio delom filma 'Sladak život' (*La Dolce Vita*, 1960)”.

²²⁸ Rekonstrukcijom ulice, Felini je mogao da postigne mnogo više stvari koje je želeo, nego da je morao da snima u stvarnoj ulici, sa pravim saobraćajem i prolaznicima (Bondanella, P.: *The Films of Federico Fellini*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, str. 74).

²²⁹ Slično se dogodilo i sa Karakalanim termama i stepenicama u Bazilici Svetog Petra (Ibid., str. 90-91.).

²³⁰ Ibid., str. 91

²³¹ *Paris Walking Tour: Movie and TV Show Locations; Paris Movie Tour of Montmartre; 3-hour Private Amélie Poulain Movie Locations Tour of Paris.*

mlina” u Lepik ulici i piljarnica „La But” u Ulici Tri brata, u kojima su naknadno dodati brojni detalji koji se referišu na Ženeov film. Interesantno je spomenuti da Žene nije želeo da snima film na autentičnim lokacijama, već u studiju, da bi lakše predstavio „sanjalačku”, „nerealnu” viziju Pariza, međutim, rekonstrukcija Monmartra za potrebe filma je bila nesplativa. Režiser je istakao da su „očistili” ulice od automobila, prefarbali grafite na zidovima, zamenili postojeće plakate raznobojnijim verzijama i slično, odnosno, da su pokušali da uspostave što više kontrole nad estetskim kvalitetima grada, dok se post-produkcija „pobrinula” za ostalo²³². Različite intervencije na lokacijama (i replikama), kao u slučaju filmova „Slatki život” i „Čudesna sudbina Amelije Pulen”, često se primenjuju. Takođe, treba naglasiti i da širi prostorni kontekst lokacija često nije prikazan u filmovima. Navedeno utiče na percepciju okruženja, koje u stvarnosti može da bude znatno drugačije, ponekad i razočaravajuće, pa ipak, pomenuto ne umanjuje interesovanje turista. Obilaskom lokacija, posetioci zapravo pokazuju želju da „ponovo” odu na *to* mesto koje, pre svega, „pripoveda” određenu filmsku priču. Filmske priče, „smeštene” u gradovima, predstavljaju (fiktivne) događaje koji se odvijaju u urbanim topografijama, i na taj način, zapravo, konstituišu fiktivnog „parnjaka” stvarnom gradu. Urbane sredine „sadrže” kinematografske tačke ili zone („hotspotove”) u kojima se prostor „na lokaciji”, „prepliće” sa „filmskim” prostorom iz sećanja²³³. Ukoliko su prikazane u filmu, naizgled „obične” lokacije, postaju ekspresivni narativni prostori „ugrađeni” u stvarne urbane pejzaže²³⁴. Naravno, snimanje filmova u gradovima ima istoriju dužu od jednog veka, što je neminovno uticalo, odnosno utiče na formiranje velikog arhiva „filmskih” urbanih iskustava kod gledalaca. Otuda prostorni „kvazi „dežavu” susret” može da se odvija i na mestima na kojima nije sniman određeni film, odnosno može da se dogodi na bilo kom mestu u gradu gde „deponovana prostorna informacija” biva „oživljena” posredstvom filmske memorije gledalaca²³⁵.

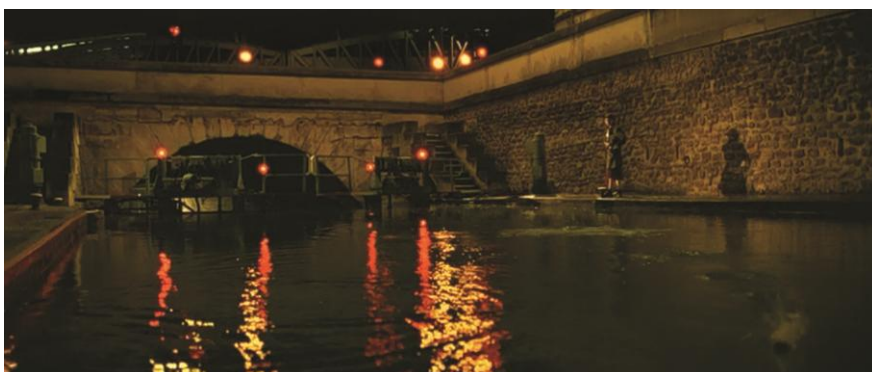
²³² Intervju sa Žan Pjer Ženeom, jesen, 2001. godine.

https://filmmakermagazine.com/archives/issues/fall2001/features/magnificent_obsession.php

²³³ Koeck, R.: *Cine-Scapes*, str. 45.

²³⁴ *Ibid.*, str. 47.

²³⁵ *Ibid.*



Ilustracija 17. „Čudesna sudbina Amelije Pulen“ (2001)

Bilo bi važno, međutim, obratiti pažnju i na negativne aspekte (filmskog) turizma koji se odnose na „transformaciju” urbanog prostora u „proizvod”, isključivo namenjen potrošnji i konzumaciji, što neretko onemogućava autentičan oblik interakcije sa istim. Na ovaj način, promovise se „virtuelna, fetišizirana geografija grada”, a primarna funkcija urbanog pejzaža postaje (ta) da isti bude „viđen” (ali ne i „doživljen”)²³⁶. Pri tome, i slika grada biva „kompresovana”, svedena na skup prepoznatljivih (filmskih) spomenika i znamenitosti u gradu. Ova *prepoznatljivost*, paradoksalno, čini grad manje *autentičnim*. U tom kontekstu, interesantno je spomenuti knjigu „Slika jednog grada” iz 1960. godine, u kojoj urbanista i teoretičar Kevin Linč sugeriše da brojni gradovi nisu dovoljno upečatljivi i da ih je lako zaboraviti, te naglašava važnost onoga što naziva „vidljivost”, odnosno „slikovitost” i „čitljivost” urbanih sredina. Linč navodi da će čitljiv grad biti „onaj, čije je delove ili belege ili ulice lako razaznati i identifikovati”, te da će „izrazito zamišljivi (očigledan, čitljiv ili vidljiv) grad... izgledati lepo uobličen, izrazit, upečatljiv, on će privlačiti naš pogled, ali i sluh da pažljivije posmatramo i oslušujemo, te da tako više učestvujemo. Pod tim okolnostima će čulno shvatanje okoline biti ne samo olakšano, već i prošireno, i produbljeno”²³⁷. Čini se da Kevin Linč nije predvideo da će postavljeni zadatak biti isuviše dobro „obavljen”, i da će komodifikacija urbanog pejzaža posredovana spektaklom za pola veka stvoriti upravo suprotan problem – „hiper prepoznatljivost i trenutno prepoznavanje”²³⁸ gradova, u kojima „medijska slika ima autoritet i prednost nad „direktnim posmatranjem” i „življenim” prostorom”²³⁹.

Dakle, filmovi su postali jedno od sredstava u brediranju gradova, i stoga snimanje istih u urbanim sredinama, neosporno, ima uticaj na razvoj turizma, odnosno pozitivan efekat na lokalnu ekonomiju. Takođe, očigledna je i trenutna dobit od planiranja i snimanja filmova na lokaciji, kroz angažovanje lokalnog

²³⁶ Roberts, L.: Projecting Place: Location Mapping, Consumption, and Cinematographic Tourism, u Koeck, R., Robert, L. (ed.): *The City and the Moving Image*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, str. 183-184.

²³⁷ Linč, K.: *Slika jednog grada*, Izdavačko preduzeće građevinska knjiga, Beograd, 1974, str. 1-18.

²³⁸ Abbas, A.: Cinema, the City and the Cinematic, u Krause, L., Petro, P. (ed.): *Global Cities*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, and London, str. 157.

²³⁹ Roberts, L.: Projecting Place, str. 201.

stanovništva, te servisa i usluga vezanih za filmsku produkciju. Otuda se gradovi, pogotovo na severnoameričkom kontinetu, kroz brojne marketinške inicijative, kao i poreske i finansijske olakšice, aktivno promovišu kao lokacije za snimanje filmova. Ipak, instrumentalizacija gradova kako bi „služili” „filmskim” ciljevima, ima svoje posledice. Lokacije na kojima se snimaju filmovi, kao što je i ranije navedeno, često se transformišu kako bi odgovarale reprezentativnim potrebama filma, te se čak i u ostvarenjima koja „imaju” kulturno-kritičke ambicije neretko primenjuje pomenuto. Kako Džeraldin Prat navodi, poslednjih godina snimanje na lokaciji je gotovo više okrenuto „prerušavanju” nego „otkrivanju” određenih urbanih prostora²⁴⁰. Vankuver, na primer, jedan je od gradova u kojem je američka filmska industrija²⁴¹ posebno aktivna, a čiji delovi, za potrebe filma, najčešće bivaju „prerušeni” u određeni (bilo koji) američki grad. Naravno, ova vrsta „zamene” je uvek rizična jer gledaoci mogu da prepoznaju da je u pitanju „maska”. U slučaju drugog kanadskog grada – Toronta, međutim, tvrdi se da ni ovako nešto više nije moguće, jer su brojne inicijative da se „privuče” snimanje filmova u istom, rezultirale time da centralno jezgro grada postane beskarakterno, generičko ne-mesto²⁴².

²⁴⁰ Pratt, G., San Juan, R.M.: *Film and Urban Space: Critical Possibilities*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014, str. 22.

²⁴¹ Kolokvijalni naziv za filmsku produkciju i/ili filmske lokacije u Kanadi, posebno u gradovima Torontu i Vankuveru je Severni Holivud.

²⁴² Pratt, G., San Juan, R.M.: *Film and Urban Space: Critical Possibilities*, str. 22.

3.4. Grad između sfera

„ ... arhitektonski objekti, kao i svi drugi „proizvodi“ kulture... grade se i izgrađuju iznova i iznova, svaki put kada su predstavljeni kroz drugi medij, svaki put kada se okolina promeni, svaki put kada su doživljeni od strane (različitih) ljudi... priča o arhitekturi nije završena onog trenutka kada je objekat završen... ona tada tek počinje.”²⁴³

Ejdrijen Forti

Grad može da se shvati kao „zbirka priča koje su zapisane i koje nastavljaju da se ispisuju tokom vremena”²⁴⁴, a arhitektura (grada) je od suštinskog značaja za beleženje i predstavljanje tih priča i evociranje („filmskih” i drugih) uspomena. Teoretičari ističu da je prostor i teško zamisliti „kao samo takav”, te da je ljudska imaginacija „suštinski narativna” – „ ... ono što mi uvek zamišljamo su događaji koji se odvijaju” na nekom mestu²⁴⁵. (Filmski, književni, urbani, arhitektonski) prostor se, dakle, „utvrđuje” kroz određeni skup događaja, kroz čin naracije. U tom kontekstu, treba naglasiti da arhitektura i film, kako Ričard Koeck sugeriše, „imaju više zajedničkih svojstava, od kojih je „naracija”, posebno važna za prenos informacija „ugrađenih” u prostor” – „sineasti će potvrditi... svaka filmska priča bez dobrog zapleta biće promašaj... isto se možda može primeniti i na gradove. Gradovi koji nemaju koherentnu prostorno-narativnu strukturu... zaplet... uglavnom ne ostavljaju trajni utisak”²⁴⁶.

Teorijske i projektantske metode brojnih savremenih arhitekata su podrazumevale, odnosno podrazumevaju razmatranje odnosa između arhitekture i narativa. Pomenuti odnos, može se manifestovati na više načina: arhitekta mogu da uključe naraciju i narativne strukture u svoj rad; gradski prostori, odnosno objekti u gradu mogu da se shvate kao „pozadina” koja će

²⁴³ Forty, A.: Forweword, u Borden, I., Kerr, J., Pivaro A. (ed.): *Strangely Familiar: Narratives of Architecture in the City*, Routledge, London, 1996, (v).

²⁴⁴ Livesey, G.: Fictional Cities, u Perez-Gomez, A., Parcell St. (ed.): *Chora 1: Intervals in Philosophy of Architecture*, McGill-Queens University Press, Montreal, 1994, str. 110.

²⁴⁵ Donald, J.: *Imagining the Modern City*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, str. 123.

²⁴⁶ Koeck, R.: *Cine-Scapes*, Routledge, New York, 2013, str. 12. (Navedeno se ne odnosi na apstraktni film.)



Ilustracija 18. Voren Čolk, Četvrto izdanje časopisa Arhigram (stranica) (1964)

omogućiti razvijanje ili modifikaciju narativa (arhitektura kao mesto odvijanja narativa); ili sami objekti i prostori, kroz memoriju i asocijaciju, mogu da predstavljaju određeni narativ (arhitektura kao narativ)²⁴⁷. Tako, na primer, članovi avangardne arhitektonske grupe Arhigram, osnovane početkom šezdesetih godina XX veka u Londonu, svoje zamisli mahom nisu mogli da prikažu na konvencionalan način, odnosno isključivo kroz (klasične) arhitektonske crteže. Stoga, da bi predstavili svoje ideje o gradovima budućnosti²⁴⁸, engleske arhitekte oslanjale su se na narativnu strukturu, blisku mediju stripa, kao i na tehniku kolažiranja. Grupa Arhigram značajno je uticala na italijanske arhitekate i dizajnere biroa Superstudio, osnovanog 1966. godine u Firenci, kao i na članove studija Arhizum Asocijati, formiranog iste godine, takođe u Firenci. Arhitekate pomenutih kolektiva, „usvojile” su širi pogled, sa filozofsko-antropološkim uporištem, na dizajn, arhitekturu i grad, a svoje radikalne projekte i kritičke ideje, razvijali su kroz fiktivne priče i predstavljali ih u vidu foto-kolaža, storibordova i filmova²⁴⁹. Teoretičari su saglasni da je rad navedenih avangardnih italijanskih grupa, pogotovo biroa Superstudio, imao veliki uticaj na brojne arhitekate, između ostalih, Zahu Hadid i Bernar Čumija, a pogotovo na Rem Kolhasa, što je posebno vidljivo u prvim teorijskim radovima holandskog arhitekate. Posebno je interesantan Kolhasov konceptualni projekat *City of the Captive Globe* iz 1972. godine, produkt saradnje sa arhitektom Zoe Zengelis, kasnije prikazan i u knjizi „Deliričan Njujork” (*Delirious New York*, 1978) – delu koje je po Kolhasovim rečima, „retroaktivni manifest... mitskog ostrva” Menhetn²⁵⁰. U knjizi, holandski arhitekta istražuje ikonične njujorške „proizvode”, kao što su Koni Ajlend, neboder (hotel Waldorf Astorija, Empajer Stejt Bilding), Rokfeler Centar, Radio Siti Mjuzik Hol i tako dalje, da bi istu završio dodatkom pod naslovom „Izmišljeni zaključak” u kome izlaže više različitih, metaforičnih arhitektonskih projekata za Njujork. Jedan od navedenih

²⁴⁷ Livesey, G.: *Fictional Cities*, str. 114-115.

²⁴⁸ Neki od najpoznatijih su: *Plug-in-City (1964)*; *The Walking City (1964)*; *Instant City (1968)*.

²⁴⁹ Najpoznatiji projekti su *Continuous Monument: An Architectural Model for Total Urbanisation* (Superstudio) iz 1969. godine i *No-Stop City* (Arhizum Asocijati) iz iste godine.

²⁵⁰ Koolhaas, R.: *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York, 1994, str. 9.



Ilustracija 19. Rem Koolhaas, *City of the Captive Globe* (1972)

projekata je i spomenuti *City of the Captive Globe* koji se fokusira na njujoršku, strogo ortogonalnu urbanu matricu koja, paradoksalno, „podržava” mnoštvo funkcija. Projekat je predstavljen kroz crtež na kome je prikazana ortogonalna šema gradskih blokova, a funkcija i identitet svakog bloka određeni su kroz različite i često nesaglasne arhitektonske filozofije, odnosno objekte, među kojima su strukture El Lisickog, Le Korbizjea, Volasa Harisona i drugih. Kako Kolhas navodi, svaki blok predstavlja „grad u gradu”, a svi prikazani objekti – arhitektonske *Institucije*, „zajedno formiraju ogroman inkubator sveta”, što je „status” koji ima i realni Menhetn²⁵¹. Polazeći od stava da su „promene suština metropolitanske kulture... a suština koncepta grada čitav niz različitih trajanja”, i sa „osvrtnom” na Menhetn, holandski arhitekta predlaže urbani model u kojem je raznovrsnost omogućena unfikacijom, gde „postojani monoliti slave nestabilnost metropolisa”²⁵². Dakle, projekti poput Rem Kolhasovog *City of the Captive Globe*, pokazuju kako se „narativna struktura” određene urbane sredine može promeniti pričom „dodatkom od strane arhitekta, koja se razvila iz čitanja grada”²⁵³, u ovom slučaju Njujorka.

Zasnovani na konceptu sekvenci i događaja, određeni arhitektonski i urbani prostori, kao što su na primer oni projektovani od strane francusko-švajcarskog arhitekta Bernar Čumija, imaju posebno izražen „narativni kvalitet”: „... naš rad sugeriše da se „proizvodi” arhitekture – njihova društvena relevantnost i formalni kvaliteti – ne mogu odvojiti od događaja koji se u njima 'dešavaju’”²⁵⁴. Dalje, Čumi tvrdi da ne postoji „čist prostor”, te da aktivnosti „neizbežno i bezobzirno narušavaju *arhitektonsku čistoću*”²⁵⁵. Kako navodi francusko-švajcarski arhitekta, više nije moguće osloniti se na pretpostavku da će „iskustvo ljudi o prostoru biti određeno planom arhitekta za taj prostor, da su objekat i *korišćenje* objekta ista stvar ili da postoji transparentan odnos između

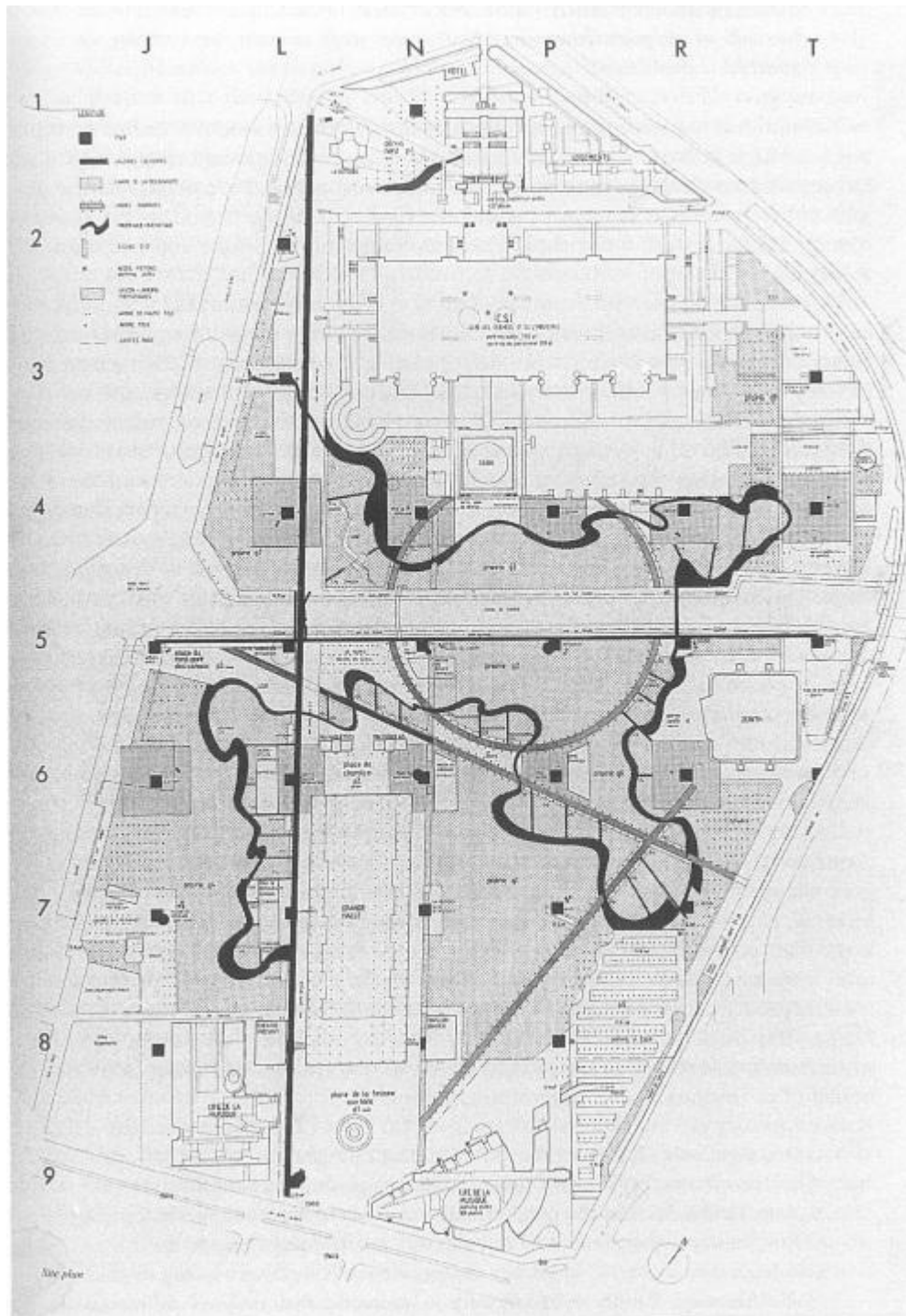
²⁵¹ Ibid., str. 294.

²⁵² Ibid., str. 295.

²⁵³ Livesey, G.: *Fictional Cities*, str. 115.

²⁵⁴ Tschumi, B.: *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, str. 139.

²⁵⁵ *Thresholds/Bernard Tschumi: Architecture and Event*, 1994, The Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/423>



Ilustracija 20. Bernard Čumi, *Plan za park La Vilet* (1984-1987)

prostora i kretanja tela unutar prostora"²⁵⁶. Čumi sugeriše da je upravo „disjunkcija između korišćenja, forme, i društvenih vrednosti, ono što daje arhitekturi subverzivnu i kreativnu moć"²⁵⁷ – „... mi naseljavamo fragmentiran prostor, sačinjen od slučajnosti, u kome su figure dezintegrisane... nakon vekova razvoja i favorizovanja „stabilne slike ('postojanost', 'ravnoteža', 'harmonija')", danas je nesumnjiva prednost data „nestabilnoj slici" („... filmovi, televizija, zatim kompjuterski generisane slike, i... (među nekolicinom arhitekata) disjunkcija, dislokacija, dekonstrukcija")²⁵⁸. Navedena teorijska gledišta, Bernar Čumi je pokušao i da „prevede" u prostor prilikom projektovanja kompleksne strukture pariskog parka La Vilet (*Parc de la Villete*, 1984-1987), svog verovatno najpoznatijeg dela. Čumijev plan za pomenuti park „pokazuje" tendencije ka projektantskoj praksi koja podrazumeva fleksibilnost, uvažava razlike i dopušta promene – „... arhitekta-dekonstruktivisti sagledavaju arhitekturu manje kao funkcionalističku, a više kao performativnu... iako ne očekuju da će fizička struktura njihovih objekata biti bez posledica, oni nemaju želju da odrede te posledice, i znaju da to ne mogu učiniti čak i da žele"²⁵⁹. Naravno, *zamišljanje* društvenih odnosa i događaja koji će se odvijati u određenim objektima i gradskim prostorima, neizostavni je deo procesa projektovanja i planiranja. Ipak, kako Džejms Donald naglašava, veoma je važno ne napraviti (korbizijansku²⁶⁰) grešku pretpostavljajući da će određeni projektantski ili planerski „produkt" imati društvene posledice koje su u potpunosti predvidljive.

Ispitivanjem „sukoba" između „trajnih" arhitektonskih oblika i slučajnih susreta, odnosno događaja koji se ne mogu predvideti, posebno se bavio i arhitekta i teoretičar Aldo Rosi, koji je arhitekturu posmatrao kao „sredstvo koje

²⁵⁶ U savremenom urbanom društvu, bilo kakav „uzročno posledični odnos između forme, upotrebe, funkcije i socio-ekonomske strukture postao koliko nemoguć, toliko i prevaziđen" (Džejms Donald citira Bernara Čumija u Donald, J.: *Imagining the Modern City*, str. 140).

²⁵⁷ Ibid.

²⁵⁸ Tschumi, B.: *Architecture and Disjunction*, str. 193.

²⁵⁹ Donald, J.: *Imagining the Modern City*, str. 143.

²⁶⁰ Donald sugeriše da je „tragična greška" u Le Korbizijeovom radu, možda najpre to što nije mogao da „napravi odgovarajući prelaz između svoje potrage za vanvremenskim vrednostima arhitektonskog oblika i svog političkog uverenja da se te vrednosti mogu nametnuti „neposlušnom" čovečanstvu kroz eksploataciju resursa modernih tehnologija i modernog kapitalizma" (Ibid.).



Ilustracija 21. Aldo Rosi, *Il Teatro del Mondo* (1979)

podstiče razvoj događaja”²⁶¹. Iako je Rosi dugo povezivan sa praksom „racionalističkog i naučnog ispitivanja gradova”, Grejam Lajvzi ističe da su u istraživanjima italijanskog arhitekta, „nadrealističke kontonacije” očigledne²⁶². Otuda se Rosijevi projekti, na primer, često porede sa delima Đorđa de Kirika – osnivača metafizičkog slikarstva, pravca koji je značajno uticao na umetnike nadrealističkog pokreta. Izvesne ambijentalne karakteristike de Kirikovih slika, slično kao i radovi Alda Rosija, gotovo „najavljuju” razvoj događaja – „... u mojim projektima, ili idejama za projekte, pokušavam da zaustavim događaj neposredno pre nego što se desi, kao da arhitekta može da predvidi (i u određenom smislu i uspeva da predvidi) odvijanje života u objektu”²⁶³. Poznato je da je Aldo Rosi navodio pozorište kao osnovno „sredstvo” koje „koristi” da bi razumeo vezu između arhitekture i događaja, te njegovi objekti imaju izražen „scenični” karakter, iako su svakako manje „privremeni” u odnosu na pozorišnu scenografiju²⁶⁴. Istovremeno, Rosi prihvata i da pozorište, za razliku od arhitektonskog, odnosno urbanog prostora, predstavlja kontrolisan sistem u kome se ništa ne događa slučajno. Italijanski arhitekta, kako Lajvzi sugeriše, „ozbiljno razmišlja o javnim gradskim prostorima i o mogućnosti „kreiranja” događaja, i time narativa”, te navodi da je Rosijev projekat privremenog objekta pozorišta *Il Teatro del Mondo* (1979) za Venecijansko bijenale, primer koji to najbolje ilustruje²⁶⁵.

²⁶¹ Rossi, A.: *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1981, str. 3.

²⁶² Livesey, G.: *Fictional Cities*, str. 116.

²⁶³ Rossi, A.: *A Scientific Autobiography*, str. 6.

²⁶⁴ „Pozorište je veoma slično arhitekturi, jer oba uključuju događaj – njegov početak, razvoj, i zaključak. Bez događaja nema pozorišta i nema arhitekture” (Rossi, A.: *A Scientific Autobiography*, str. 48).

²⁶⁵ Livesey, G.: *Fictional Cities*, str. 117.

3.5. Kinematografski karakter grada

„Samo film može da učini novu arhitekturu razumljivom.”²⁶⁶

Zigfrid Gidion

„Najveći deo mog [projektantskog] rada je montaža... prostorna montaža.”²⁶⁷

Rem Kolhas

Gradovi, kao i filmovi, dakle, mogu imati narativne karakteristike, međutim, za razliku od filma, pomenute karakteristike u arhitekturi „povezane su sa „telesnim” pokretom kroz prostor, kao i sa društvenim praksama koje se odvijaju u tom prostoru”²⁶⁸. Ričard Koek ističe, koristeći analogiju Moris Merlo-Pontija, da ljudsko telo nije samo pasivan objekat u prostoru ili vremenu, već da ono, kako Merlo-Ponti naglašava, „naseljava prostor i vreme”, te da „naše kretanje kroz i aktivnosti u urbanom prostoru, utiču na način na koji se određeni prostor „montira”, i stoga, na njegov narativ”²⁶⁹. Kao što je ranije istaknuto, dinamika modernog grada, kako u prostornom, tako i u društvenom, ekonomskom i političkom smislu, uticala je na nastanak i razvoj filmske montaže, kao sredstva izražavanja. Takođe, teoretičari navode da je moderni urbani pejzaž uticao na formiranje „montažnog oka” koje je „sposobno da izgradi novu realnost iz mnoštva fragmentarnih, kontradiktornih, i suvišnih informacija”²⁷⁰. Otuda, pojam montaže „dobija dvostruku konotaciju”: istovremeno predstavlja „karakteristiku modernog urbanog života” (fragmentacija) i „uslov za proizvodnju značenja” u istom (povezivanje fragmenata u relativno integrisan sistem)²⁷¹. Od dvadesetih godina XX veka, teorija filmske montaže bila je deo

²⁶⁶ Izjava Zigfrid Gidiona iz 1929. godine, posebno se odnosila na stambeni kompleks u Pesku, predgrađu Bordoja u Francuskoj, koji je projektovao Le Korbizje (Penz, F.: *Capturing and Building Space, Time and Motion*, u Thomas, M., Penz, F. (ed.): *Architectures of Illusion*, Intellect Books, Bristol, 2003, str. 146).

²⁶⁷ Đulijana Bruno citira Rem Kolhasa u Bruno, G.: *Atlas of Emotion: Journeys in Art Architecture and Film*, Verso, New York, 2018, str. 68.

²⁶⁸ Koeck, R.: *Cine-Montage: The Spatial Editing of Cities*, u Koeck, R., Robert, L. (ed.): *The City and the Moving Image*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2010, str. 210.

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Ričard Koek citira Sten Alena i Dajanu Agrest u Koeck, R.: *Cine-Scapes*, Routledge, New York, 2013, str. 16.

²⁷¹ Ričard Koek citira Džonatana Belera, Ibid.

brojnih teorijskih i praktičnih radova, vezanih, pre svega, za koncepte prostorne artikulacije i percepcije u kontekstu modernosti, koji su aktuelni i relevantni i danas, u savremenoj arhitektonskoj misli, kao i praksi.

U poznatom eseju „Montaža i arhitektura”, napisanom tridesetih godina prošlog veka, Sergej Ajzenštajn predstavio je pionirsku teoriju koja se bavi vezom između arhitektonskog sklopa i filmskog jezika. Sovjetski teoretičar i režiser je u pomenutom eseju izdvojio dve, kako ih sam naziva – „staze” (*path*) kojima se posmatrač (odnosno njegovo oko) „kreće” kroz prostor: arhitektonsku stazu kojom se „posmatrač kreće kroz niz pažljivo raspoređenih fenomena koje sagledava u skladu sa sopstvenom vizuelnom percepcijom; i kinematografsku, „zamišljenu stazu koju slede oči... i um” nepokretnog posmatrača „preko mnoštva fenomena, udaljenih vremenski i prostorno, i okupljenih u određenoj sekvenci u jedan smisleni koncept”²⁷². Sergej Ajzenštajn, dakle, sugeriše da film (ne)pokretnom posmatraču „omogućava” da se „kreće” duž zamišljenog puta, odnosno da povezuje „razne [vizuelne] utiske koji prolaze ispred njega”²⁷³. Dalje, Ajzenštajn navodi da je u ovoj „sposobnosti”, arhitektura „nesumnjivi prethodnik”²⁷⁴ filma jer kretanje kroz arhitektonske ili urbane prostore, takođe, podrazumeva vizuelno povezivanje elemenata u prostoru. Posmatrano na taj način, „vizuelni konzument” arhitektonskih i urbanih prostora zapravo predstavlja prototip filmskog gledaoca, a „filmska staza” – modernu verziju „arhitektonske maršute”²⁷⁵ – „arhitektonski ansambl... je montaža sa stanovišta pokretnog posmatrača”, dok je „kinematografska montaža, takođe, sredstvo za „povezivanje” u jednoj tački – ekranu – raznih elemenata (fragmenata) snimljenih u različitim veličinama, sa različitim tačkama gledišta i strana”²⁷⁶.

²⁷² Eisenstein S.: *Montage and Architecture*, Introduction by Yve-Alan Bois, *Assemblage*, No. 10, December, 1989, pp. 110-131, The MIT Press, str. 116.

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ „[Umetnici različitih pravaca] nisu kroz sliku uspeli da prikažu potpunu predstavu fenomena u njegovoj punoj vizuelnoj multidimenzionalnosti (bilo je nebrojenih pokušaja [početkom XX veka]). Samo je filmska kamera rešila ovaj problem na ravnoj površini, međutim, njen nesumnjiv prethodnik u ovoj sposobnosti je – arhitektura” (Eisenstein S.: *Montage and Architecture*, str. 117).

²⁷⁵ Bruno, G.: *Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric*, u Webber, A., Wilson, E.: *Cities in Transition*, Wallflower Press, London and New York, str. 19.

²⁷⁶ Đulijana Bruno citira Ajzenštajna, Ibid.

Sergej Ajzenštajn u svom eseju posebno izdvaja deo teksta iz knjige „Istorija arhitekture” francuskog istoričara arhitekture Ogista Šoazija, koji se odnosi na detaljnu analizu atinskog Akropolja (iz različitih perspektiva), i tvrdi da „Akropolj u Atini ima pravo da se naziva savršenim primerom jednog od najstarijih filmova”, te sugeriše čitaocima da pomenuti tekst „posmatraju očima filmskog stvaraoča”²⁷⁷. Sovjetski teoretičar i režiser navodi da je „teško zamisliti montažnu sekvencu za arhitektonski ansambl, suptilnije komponovanu, kadar po kadar, od one koju naše noge stvaraju šetajući se između zgrada na Akropolju”²⁷⁸. Šoazijeve pažljivo predstavljene „sekvence” Akropolja, navode Ajzenštajna da „spekuliše o poželjnom vremenskom trajanju svake slike” opisane od strane francuskog istoričara, ističući da je „moguće da postoji jasna veza između tempa posmatračevih pokreta (kretanja) i ritma samih zgrada”, kao i njihovog međusobnog rastojanja²⁷⁹. Slično tome, deceniju ranije u knjizi „Ka pravoj arhitekturi”, Le Korbizje se poziva na redosled prostora i pravaca kretanja na atinskom Akropolju, na pažljivo postavljene ose koje su „vodič” kroz isti, i navodi da prostor Akropolja „predstavlja veštinu velikog režisera”²⁸⁰. Kako Antoni Vidler sugeriše, čini se da je dvojici stvaralaca „ponovno čitanje kanonskog monumenta” pomoglo u definisanju onoga što su smatrali „'istinskom' i 'pravom' modernističkom estetikom”²⁸¹. Otuda, koncept „staze” Sergeja Ajzenštajna u značajnoj meri reflektuje upravo Le Korbizejovu ideju o „arhitektonskoj promenadi” (*promenade architecturale*) iz dvadesetih godina prošlog veka, koja je ujedno bila centralna tema u većini njegovih arhitektonskih i urbanističkih projekata. Za njega, „arhitektonska promenade” (slično kao „osa” Akropolja) predstavlja put kroz izgrađeni prostor, praćen nizom slika koje se smenjuju pred očima posmatrača dok korača kroz arhitektonsku (urbanu) strukturu. Le Korbizje dodeljuje gotovo kinematografske attribute arhitekturi, navodeći da se ista „ceni u pokretu”, dok čovek hoda i kreće se sa jednog mesta na drugo, i dodaje da „prava arhitektonska promenade [nudi] konstatne

²⁷⁷ Eisenstein S.: *Montage and Architecture*, str. 117.

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Vidler, A.: *Warped Space*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, England, 2000, str. 121.

²⁸⁰ Le Korbizje, *Ka pravoj arhitekturi*, Građevinska knjiga, Beograd, 1999, str. 39.

²⁸¹ Vidler, A.: *Warped Space*, str. 121.

promene prizora, često neočekivane i na momente iznenađujuće²⁸². Švajcarsko-francuski arhitekta je i isticao da su „arhitektura i film jedine dve umetnosti (našeg) vremena”, i smatrao da ono o čemu on razmišlja u svom radu, Sergej Ajzenštajn, čija je ostvarenja cenio, primenjuje u filmovima²⁸³. Sa svoje strane, sovjetski režiser i teoretičar, pored toga što je i sam imao iskustva na polju arhitekture, bio je i pristalica Le Korbizjeove arhitektonske estetike, te sličnost u konceptima koje su gotovo paralelno razvijali i primenjivali u praksi, svaki u okvirima „zakona” svog domena, nije neobična.

Dakle, jasno je ustanovljeno da su se (i kako) „arhitektonske veštine, misli i forme infiltrirale u filmsku produkciju”, međutim, posebno je važno, kako Ričard Koek ističe, osvrnuti se na načine na koje su „kinematografski principi uticali na diskusije o arhitekturi i urbanom dizajnu”²⁸⁴. Tako, na primer, Koek navodi da je Rober Male-Stivens, jedan od pionira francuskog arhitektonskog modernizma, smatrao da moderna arhitektura ima kinematografska svojstva jer se u suštini, kao i film, sastoji od „slika u pokretu”²⁸⁵. Slično, istoričar i teoretičar arhitekture Zigfrid Gidion je insistirao da „samo film (pre nego fotografija)” može (razumljivo) da „uhvati” suštinu Le Korbizjeove (moderne) arhitekture, odnosno njen „multi-perspektivni karakter (pokret)”²⁸⁶. U poznatoj knjizi „Gradski pejzaž”²⁸⁷, britanski arhitekta Gordon Kalen razradio je koncept „sagledavanje u seriji” koji je predstavio kroz crteže i tekst, kao svojevrsni storibord. Kalen je „putujući” kroz niz urbanih prostora, zapravo analizirao gradski pejzaž „kadar po kadar”. Dalje, u knjizi „Jezik uzorka: gradovi, zgrade, konstrukcije” američki arhitekta Kristofer Aleksander „naučno razdvaja arhitektonski dizajn u gramatiku zasebnih jedinica ili obrazaca”, koji se u zavisnosti od situacije mogu rastavljati, ponovo sastavljati (montirati) i „primeniti na bilo koju šemu, tako da rezultat svaki put bude skladno kreirano

²⁸² Đulijana Bruno citira Le Korbizjea u Bruno, G.: *Atlas of Emotion*, Verso, New York, str. 58.

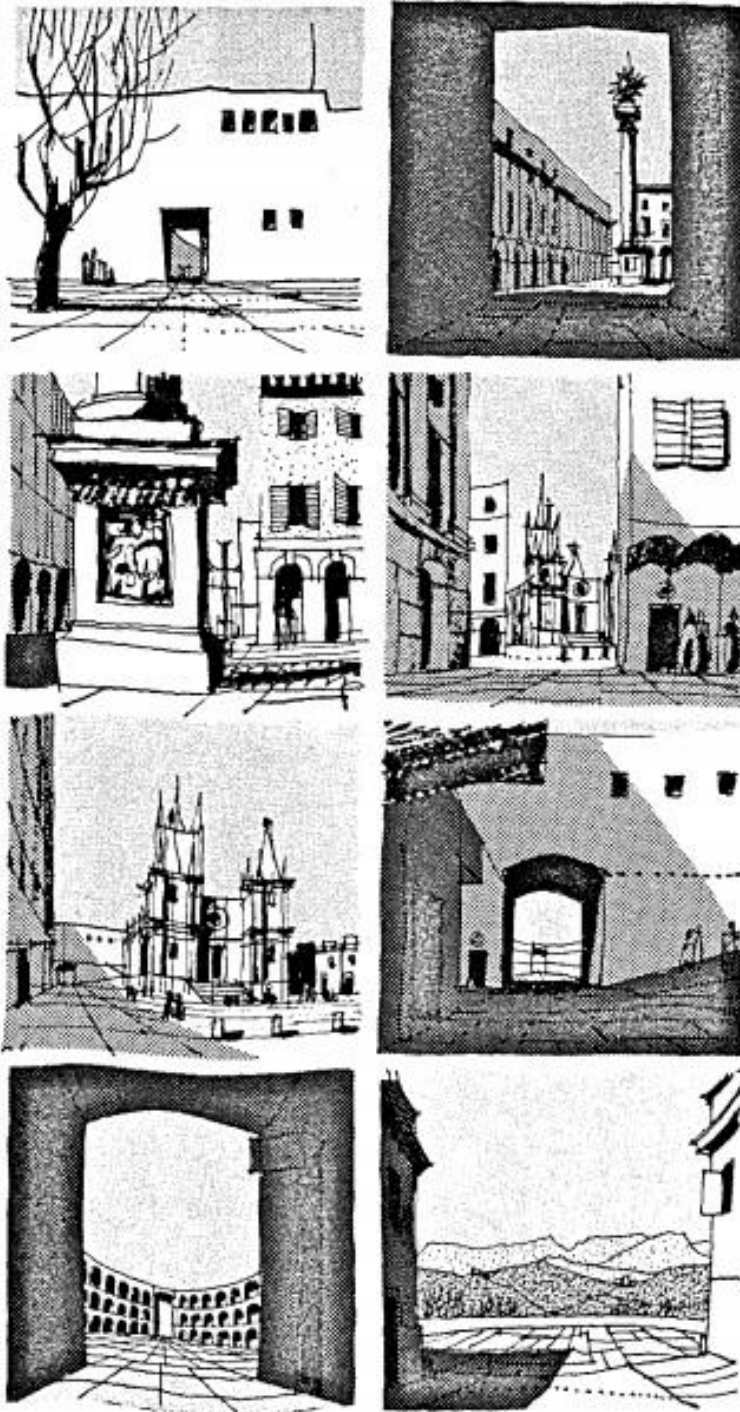
²⁸³ Bruno, G.: *Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric*, str. 20.

²⁸⁴ Koeck, R.: *Cine-Scapes*, str. 10.

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ Ričard Koek citira Zigfrida Gidiona, Ibid.

²⁸⁷ Kalen, G.: *Gradski pejzaž*, Građevinska knjiga, Beograd, 2007.



Ilustracija 22. Gordon Kalen, *Gradski pejzaž (sagledavanje u seriji)* (1961)

okruženje”²⁸⁸. Takođe, teoretičari arhitekture Kolin Rou i Fred Keter u knjizi „Grad kolaž”²⁸⁹ sugerišu da se gradovi od 17. veka sastoje od „dvosmislenih i složenih” objekata, da su „dezintegrisani i fragmentisani”, te pozivaju na „prosvetljenu, pluralističku projektantsku strategiju” *kolažiranja* istorijskih referenci „pored i u savremenim arhitektonskim ostvarenjima”²⁹⁰.

Uzevši u obzir navedeno, Ričard Koek sugeriše da je moguće primeniti kinematografske tehnike²⁹¹ u procesu analize i tumačenja arhitektonskih i urbanih formi, i taj način „otvoriti” neke nove perspektive sagledavanja pomenutih. Koek izdvaja četiri kategorije – urbani kontinuitet, urbanu montažu, urbane rezove i urbano rastvaranje, i sugeriše da ovakvo nekonvencionalno „čitanje” gradova može da ima značajnu ulogu u tumačenju njihovog vizuelnog karaktera, ali i u otkrivanju drugih (skrivenih) slojeva svakodnevnih društvenih praksi, koje u odnosu sa fizičkom strukturom gradova, oblikuju urbane pejzaže²⁹². Stanovnici gradova okruženi su „proizvodima” arhitekata i planera, međutim, većina nije obučena u projektatskoj ili planerskoj disciplini. Sa druge strane, oni su od ranog detinjstva izloženi aktivnoj i pasivnoj „potrošnji” pokretnih slika, pa se može pretpostaviti da koncepti povezani sa filmskom produkcijom, mogu da pomognu u razumevanju načina koji se arhitektonski i urbani prostori koriste. Ričard Koek naglašava da ovakav pristup ima svoje nedostatke, i da je otvoren za ličnu interpretaciju, međutim, gradovi kao kompleksni društveno-kulturni sistemi, možda i „zahtevaju” primenu modela koji je upravo manje precizan, striktan i omogućava više različitih čitanja²⁹³. Otuda ovakav tip istraživanja može da pruži određeni balans u kombinaciji sa „strogom” numerikom i statističkim metodama koje često dominiraju u arhitektonskoj i planerskoj praksi. Ispitivanjem narativa koji se odvijaju u

²⁸⁸ Koeck, R.: *Cine-Montage: The Spatial Editing of Cities*, str. 209-210.

²⁸⁹ Rowe, K. Koetter, F.: *Collage City*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, and London, 1984.

²⁹⁰ Koeck, R.: *Cine-Montage: The Spatial Editing of Cities*, str. 210.

²⁹¹ Koek navodi da se mogu primeniti strategije kao što su linearna ili nelinearna montaža, kao i tehnike kao što su rez (momentalna promena jednog kadra u drugi), pretapanje (postepeno pretapanje jedne slike u drugu) i druge (Koeck, R.: *Cine-Scapes*, str. 74).

²⁹² Ibid.

²⁹³ Koeck, R.: *Cine-Scapes*, str. 83.

urbanom prostoru (gde, zašto i kako se odvijaju), možda je moguće bolje razumeti načine na koje se grad doživljava, kao i načine na koje stanovnici učestvuju u životu istog.

4. KINEMATOGRAFSKE PROJEKCIJE GRADA: URBANI NARATIVI I MITSKI GRADOVI

4.1. Novi prostorni arhetipovi: (ne)mesta noir grada

Izrazito „mračne” predstave urbanih pejzaža karakteristične su za holivudske kriminalističke drame iz četrdesetih i pedesetih godina prošlog veka koje čine ciklus *noir* filmova²⁹⁴. Zaštitni znak pomenutog filmskog ciklusa je moderni američki grad – „grad noći” – simbol moralnog sunovrata, iskušenja, opasnosti i otuđenja. Izvesne tematske i stilske karakteristike film noir „duguje” filmovima nastalim u Vajmarskoj republici (1918-1933) tokom druge decenije XX veka. U tom periodu, fascinacija javnim prostorom ulice odražavala je tehnološke promene koje su omogućile nov i drugačiji vid života u gradu – ulice su osvetljene i život na istima postao je „vidljiv i noću”. Kako Barbara Menel naglašava, pomenuto je „otvorilo još jednu dimenziju” za društvenu interakciju, koja je našla svoj „put” i do filmskog platna²⁹⁵. Filmsko stvaralaštvo u Vajmarskoj republici, između ostalog, obeležile su predstave metropolitenskih²⁹⁶ „opasnosti i zadovoljstava... kriminal, anonimnost, nemoral, nezaposlenost i klasna borba sa jedne strane i pokret, brzina, zabava i oslobođena erotika sa druge strane”²⁹⁷. Dihotomija modernog urbanog života je jedan od osnovnih motiva i u noir filmovima – noir grad je istovremeno prostor konflikta u kome se društvene konvencije osporavaju, ali i uzbuđljivo mesto koje pruža mogućnost izbora i uvažava individualnu slobodu. Otuda u noir filmovima, život u ruralnoj sredini ili malom gradu nije predstavljen kao „spasonosna alternativa”²⁹⁸, uprkos svim pretnjama i iskušenjima koja „vrebaju” u modernom metropolisu.

²⁹⁴ Pod ciklusom noir filmova podrazumeva se istorijski ograničena grupa filmova koji dele zajedničke industrijske prakse, vizuelna obeležja, narativni obrazac i način predstave (urbanog) prostora (Edvard Dimendberg citiran u Menel, B.: *Cities and Cinema*, Routledge, New York, 2008, str. 48). U poglavlju, ciklus noir filmova razmatraće se isključivo kao „holivudski fenomen” sredine XX veka (Krutnik, F.: *In a Lonely Street*, Routledge, London and New York, 1991. str. 24).

²⁹⁵ Menel, B.: *Cities and Cinema*, Routledge, New York, 2008, str. 32.

²⁹⁶ U najvećem broju ostvarenja radnja se odvija u Berlinu.

²⁹⁷ Menel, B.: *Cities and Cinema*, str. 23.

²⁹⁸ Krutnik, F.: *Something More than Night*, u Clark, D.: *The Cinematic City*, Routledge, New York, 1997, str. 88.



Ilustracija 23. Dvostruka obmana (*Double Indemnity*, 1944)



Ilustracija 24. Grimizna ulica (*Scarlet Street*, 1945)



Ilustracija 25. Duboki san (*The Big Sleep*, 1946)

„Zaista, istinski domen noir filma je noć, baš kao što je neizbežan teren noir filma grad.”²⁹⁹

Holivudski noir filmovi imaju ujednačene i prepoznatljive estetske i formalne karakteristike. Svojestven crno-beli vizuelni stil, upečatljiva primena jakih tonalnih kontrasta između svetlosti i tame, odnosno posebno naglašene i stilizovane senke stvaraju dramatičan efekat³⁰⁰. Konstatno napeta atmosfera u noir filmovima postignuta je specifičnom upotrebom osvetljenja u prostoru, kojim se neprekidno „najavljuje” opasnost (pored toga, osvetljenje se „prilagođava” motivaciji i karakteru protagonista). Predstave noćnih pejzaža grada u noir filmovima izazivaju osećanje straha i nelagode – (ne)osvetljeni urbani prostori „sugerišu” pritajenu opasnost, te potencijalni izliv nasilja. Frenk Krutnik navodi da je osobit utisak „zatvorenosti” (*enclosedness*) i „enteriornosti” (*interiority*) noir grada „intenziviran praksom snimanja u studiju”³⁰¹, u artificijelnom okruženju. Dalje, Krutnik naglašava da su „ulice *tamnog* grada neretko neobično prazne – javni, društveni svet preplavljen je ličnim traumama”³⁰². (Puste) ulice su urbano okruženje u kojima se često odvijaju delovi priče u noir filmovima – one su mesta susreta, traumatičnih događaja, zločina, moralno upitnih radnji i pobuda. U modernom noir gradu, javna sfera ulice, najvažnijeg društvenog prostora, postaje sinonim za otuđenje.

„Uličnu tamu činilo je nešto više od noći.”³⁰³

Teoretičari sugerišu da su holivudski noir filmovi produkt uznemirujućih iskustva vezanih za „posleratno kapitalističko restrukturiranje urbanog života” u modernim američkim gradovima, te da su, u tom kontekstu, pomenuti filmovi „izrazili nostalgiju za gradom koji nestaje i strah od

²⁹⁹ Dixon, W.W.: *Film Noir and the Cinema of Paranoia*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2009. str 3.

³⁰⁰ Estetika noir filma razvijala se pod uticajem filmova nemačkog ekspresionizma u Vajmarskoj republici.

³⁰¹ U noir filmovima često su kombinovani „autentični” snimci gradskih prostora sa stilizovanim kjaroskuro scenama snimljenim u studiju. Krutnik, F.: *Something More than Night*, str. 91-92.

³⁰² Ibid.

³⁰³ Rejmond Čendler citiran u Naremore, J.: *More Than Night*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1998, str. 8.



Ilustracija 26. Gilda (*Gilda*, 1946)

novonastajućih urbanih formi”³⁰⁴. Nagla urbanizacija i brojni društveni konflikti uticali su na pesimističku percepciju društvene stvarnosti – stanovnici noar grada su uglavnom nasilni i skloni samodestrukciji, a njihovi postupci su često beskrupulozni. U noar filmovima, međuljudski odnosi su predstavljeni kao površni i proračunati, podređeni ličnom interesu, a individualna ljudska htenja, želje i strasti dolaze do izražaja. Protagonisti bivaju „izgubljeni” među „masama”, u „svetu panike, distrakcije i buke”, ali sa druge strane, u „nemilosrdnom” urbanom okruženju „nalaze potvrdu sopstvene individualnosti”³⁰⁵ i slobode. U noar gradu, stanovnici ruše rodne stereotipe i osporavaju rodne uloge. Muški protagonisti često ne mogu da preoblikuju svoj identitet u okolnostima različitim od onih na koji su navikli (manja sredina), te ne uspevaju da se prilagode „pravilima” modernog života u gradu. Ova „kriza muškosti” je odgovor na prisustvo „fatalne žene” (*femme fatale*), „dominantnog ženskog karaktera koji na kraju biva kažnjen zbog svojih transgresija”³⁰⁶. Sa druge strane, u brojnim noar filmovima muški protagonisti, zajedno sa *femme fatale*, odbacuju ustaljene društvene konvencije i predodređene uloge, odnosno negiraju klasičan model porodične zajednice.

(Ne)mesta noar grada

„Ipak, nemesta su mera našeg doba: tu meru možemo i brojčano odrediti ako površine, zapremine i dužine svedemo na istu jedinicu, i onda saberemo sve vazdušne, železničke i drumske puteve, sva pokretna staništa koja nazivamo „saobraćajnim sredstvima” (avione, vozove, autobuse), sve aerodrome, kolodvore... sve hotelske lance, zabavne parkove, sve ogromne tržne centre... a najzad i ono složeno klupko kablovskih ili bežičnih mreža rasutih po svemiru, a čija je svrha krajnje neobična komunikacija – koja se često svodi na to da jedinka, zapravo, opšti isključivo sa slikom same sebe.”³⁰⁷

³⁰⁴ Prakash, G.: *Noir Urbanisms*, Princeton University of Press, Princeton and Oxford, 2010, str. 7.

³⁰⁵ Dickos, A.: *Street with No Name*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2002, str. 63.

³⁰⁶ *Femme fatale* je u beskrajnoj potrazi za zadovoljstvima i karakteriše je „blazirani stav”, psihički fenomen koji je Georg Zimmel vezivao za velike gradove (vidi poglavlje 2) (Mennel, B.: *Cities and Cinema*, str. 47).

³⁰⁷ Ože, M.: *Nemesta*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2005, str. 76.

Holivudski film noar „vezan” je za izrazito urbana, gradska područja velikih američkih gradova³⁰⁸. U noar filmovima potenciraju se karakteristične grupe „tranzitnih” gradskih prostora – ulice, železničke stanice (vozovi), te supermarketi, barovi, kafei, restorani i hoteli. Pomenuti ikonični prostori noar grada su mesta u kojima se usamljeni stanovnici, često članovi različitih društvenih grupa, upoznaju, susreću, komuniciraju i međusobno konfrotiraju. U filmovima noar, javni prostori su evidentno favorizovani u odnosu na privatne (prostore doma). Na taj način, protagonistima se „uskraćuje okruženje sigurnosti, udobnosti” ili osećaj „pripadnosti”³⁰⁹ – na primer, hotelske sobe su bezličan prostor sa kojim stanar ne može istinski da se poistoveti, dok je čin obedovanja, koji tradicionalno implicira bliskost, premešten iz prostora kuće u javni prostor restorana. Noar filmovi reflektuju strah od novih, modernih prostornih oblika i društvenih obrazaca – noar grad je predstavljen kao mesto u kojem žive usamljene individue, čiji svet sačinjavaju „privremeni” prostori i kratkotrajni susreti, „u prolazu”. Broj „raskošnih ili neljudskih tranzitnih prostora i privremenih skloništa” (modernog noar grada) je u „našem” vremenu „nadmodernosti”, kako naglašava antropolog Mark Ože, multipliciran – „... nadmodernost je individualnoj svesti nametnula sasvim novo iskustvo usamljenosti, neposredno povezano sa pojavom nemesta i njihovog umnožavanja”³¹⁰.

Los Angeles

„Smeštanje” filmske industrije u gradsku četvrt Holivuda dvadesetih godina prošlog veka, uticalo je da Los Angeles postane grad – filmski set, „u-

³⁰⁸ Važno je naglasiti da se početkom pedesetih godina prošlog veka, radnja izvesnog broja ostvarenja „seli” i u predgrađa (pre svega onih filmova čija se priča odvija u Los Angelesu).

³⁰⁹ Ričard Dajer ističe da su privatni prostori prikazani u filmovima noar najčešće domovi negativnih junaka, te da se identifikuju kao „abnormalni” jer pripadaju samcima („nekompletnim” ljudima), parovima bez dece ili gej parovima. Da su ovi domovi „abnormalni”, iskazuje se i kroz njihov „luksuzni” enterijer koji se sasvim razlikuje od udobne i „normalne”, „obične porodične kuće” (Citirano u Krutnik, F.: *Something More than Night*, str. 93).

³¹⁰ Ože, M.: *Nemesta*, str. 74-110.

topija, doslovce, ne-mesto (ili stoga bilo koje mesto)”³¹¹, odnosno urbana celina koju su filmovi, po potrebi, (pre)projektovani. Dugi niz godina, filmski stvaraoci nisu pokazivali interesovanje za „život” grada van zidina holivudskih studija i „beklotova”³¹² u kojima su se nalazile replike drugih (velikih američkih) gradova. Ipak, četrdesetih godina XX veka, Los Anđeles postaje istaknuti kinematografski subjekt noar filmskog ciklusa. Činilo se kao da je najveći kalifornijski grad – imaginaran, bez stvarne istorije, te je stoga bio perfektna „alegorija za modernost”³¹³. Na pomenuto je uticalo i „otkrivanje” Bunker Hila, u tom periodu mračne, urbane i upečatljivo mistične losanđeleske četvrti. Bunker Hil sa ruiniranim objektima, gotičkim šarmom i noćnim životom je bio „sve ono što Los Anđeles, suburban i banalan od rođjenja, nije”³¹⁴. Kao što je istaknuto, u noar filmovima poseban fokus je stavljen na predstave gradova kao opasnih i otuđenih – ponekad su ti gradovi bili Nju Orleans, Čikago ili San Francisko, ali uglavnom su to bili Njujork i Los Anđeles³¹⁵. Od pedesetih godina prošlog veka, radnja sve značajnijeg broja noar filmova odvija se u Los Anđelesu, u četvrti Bunker Hil, na mestima poput Ejndžls Flajta, Gradske većnice Los Anđelesa, Junion železničke stanice, u barovima na Centralnoj aveniji ili vilama u Malibuu i Pasadeni. Na taj način, holivudski noar filmovi uticali su na formiranje prepoznatljive slike Los Anđelesa, koji posle dve decenije postaje više od „beklota”³¹⁶.

³¹¹ Davis, M.: *Bunker Hill: Hollywood's Dark Shadow*, u Shiel, M. and Fitzmaurice T.: *Cinema and the City Film and Urban Societies in Global Context*, The Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 2001, str. 35.

³¹² Prostor uz filmski studio na kome su izgrađeni permanentni arhitektonski objekti (eksterijer) i urbani elementi – delovi naselja za scene „na otvorenom”, ili prostor za privremenu scensku postavku.

³¹³ Mennel, B.: *Cities and Cinema*, str. 46.

³¹⁴ Davis, M.: *Bunker Hill: Hollywood's Dark Shadow*, str. 33.

³¹⁵ Mark Šil navodi da je radnja smeštena u Los Anđelesu u 114 noar ostvarenja, u Njujorku u 110, u San Francisku u 36, u Čikagu u 12, u Nju Orleansu u 9 ostvarenja, dok se ostali gradovi „pojavljuju” u četiri ili manje noar filma (Shiel, M.: *A Regional Geography of Film Noir*, u Prakash, G.: *Noir Urbanisms*, Princeton University of Press, Princeton and Oxford, 2010, str. 79-80).

³¹⁶ Na pomenuto su uticali i pisac Džon Fante (radnja romana „Upitaj prah” iz 1939. godine se jednim delom odvija u četvrti Bunker Hil), a posebno pisac i scenarista Rejmond Čendler koji je „kreirao noar mapu Los Anđelesa koju će kasnije Holivud koristiti kao vodič” (Davis, M.: *Bunker Hill: Hollywood's Dark Shadow*, str. 36).

4.2. Moderni grad: transformacija, adaptacija i prisvajanje prostora

Transformacija fizičke i društvene strukture grada pod uticajem kapitalističke modernizacije je dominantna tema u filmovima francuskog režisera, glumca i scenariste Žaka Tatija. Pomenuti filmski stvaralac je u svojim ostvarenjima prikazao značajne društveno-ekonomske promene koje su nastupile pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka u glavnom gradu Francuske usled procesa urbanizacije, izmenjene dinamike u odnosu rad – slobodno vreme, te formiranja potrošačkog mentaliteta. Filmovi Žaka Tatija spadaju u istaknuta dela evropske kinematografije i predstavljaju kritički osvrt na „uslove rada, naučni racionalizam, kontrolu, standardizaciju i disciplinu”³¹⁷, odnosno na moderno urbano iskustvo. U Tatijevim filmovima fokus je direktno usmeren na prikaz prostornih manifestacija osnovnih načela modernog pokreta, te njihovog uticaja na stanovnike i načina na koji ih isti interpretiraju. U kontekstu Tatijevog stvaralaštva, interesantno je spomenuti Le Korbizjeovu čuvenu podelu grada na četiri osnovne funkcije – stanovanje, rekreacija, rad i saobraćaj, objavljenoj u dokumentu Atinska povelja iz 1943. godine. Navedene kategorije, iako bez očigledne namere, gotovo u celosti definišu kinematografski korpus francuskog režisera³¹⁸. Arhitektura (grada) je zaista glavna „zvezda” u ostvarenjima Žaka Tatija.

Najznačajniji filmovi Tatijevog umetničkog opusa, „Moj ujak” (*Mon Oncle*, 1958) i „Vreme igre” (*Playtime*, 1967), nastali su u decenijama u kojima je urbani pejzaž francuske prestonice „trpeo” značajne promene. Otuda nije neobično interesovanje koje je francuski filmski stvaralac pokazao za novoformirane fizičke oblike modernog Pariza, te urbani život koji se odvijao u okvirima istog. Sredinom XX veka glavni grad Francuske „suočio” se sa novim talasom „osmanizacije” – „između 1954. i 1974. godine, 24 procenta građevinske površine podvrgnuto je rušenju i obnovi, i čitave gradske četvrti bile su

³¹⁷ AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, Routledge, New York, 2006, str. 9.

³¹⁸ Hilliker, L.: *In the Modernist Mirror: Jacques Tati and the Parisian Landscape*, *The French Review*, Vol 76, No 2, 2002, str. 318-329.

razrušene i (re)konfigurisane u ime urbane obnove”³¹⁹. Tokom pedesetih godina prošlog veka, francuska prestonica se „suočila” sa ozbiljnom stambenom krizom koja je počela da se manifestuje još u tridesetim godinama, a dodatno se intenzivirala u godinama posle posle Drugog svetskog rata. Više od polovine stanovnika, mahom pripadnika bele radničke klase, usled kontinuiranog rasta zakupa i cene stanovanja, vremenom biva primorano da se iseli iz centralnog gradskog jezgra, a značajan broj objekata „prolazi” kroz promenu namene iz stambene u poslovnu. Dodatni pritisak na raspoložive stambene jedinice bio je prouzrokovao i „dekolonizacijom” koja je uticala na brži „priliv stanovništva, i vremenom se većina migranata, posebno onih iz Severne Afrike, uselila u *bidonvilles* (neformalna naselja) na obodima grada”³²⁰. U decenijama koje su usledile je stoga bilo neophodno na brz i efikasan način zadovoljiti narastajuće potrebe za smeštajem sve većeg broja stanovnika. Sredinom XX veka projektuju se novi stambeni kompleksi, nazvani *les grands ensembles*, koji su se idejno u značajnoj meri „oslanjali” na modernističke ideje iz dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka. Pomenuti kompleksi višespratnih objekata velikih gabarita i sa značajnim brojem stambenih jedinica, podignuti na periferiji Pariza, smatraju se najvažnijim produktom posleratne degolovske političke ere na poljima urbanog i regionalnog planiranja³²¹. Kako Mari naglašava, ovi urbani sklopovi, u koje je smeštena šestina stanovnika metropolitenskog regiona Pariza, zasnovani su „na principu razdvajanja stanovanja, industrije i poslovanja, i sve veće upotrebe automobilske prevoza”³²². Manuel Kastels navodi da od šezdesetih godina XX veka prigradskim pejzažom Pariza dominiraju *les grands ensembles*, koji su vremenom postali podjednako karakteristično obeležje

³¹⁹ Ockman, J.: *Architecture in a Mode of Distraction: Eight Takes on Jacques Tati's Playtime*, u Lamster, M. (ed.): *Architecture and Film*, Princeton Architectural Press, New York, 2000, str. 182.

³²⁰ AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, str. 97.

³²¹ U različitim predgrađima (*banlieue*) danas živi oko osamdeset procenata stanovništva pariskog regiona. Postoji značajna razlika između predgrađa (*banlieue défavorisée* – „nepovoljno predgrađe” i *aisée banlieue* – „komforno predgrađe”) u pogledu gustine naseljenosti, kvaliteta objekata, te posledično životnog standarda stanovništva koje živi u istima (niži, srednji, viši stalež). Film „Mržnja” (1995) Metju Kasovica jedno je od najpoznatijih, kulturnih ostvarenja čija radnja je „smeštena” u siromašno predgrađe Pariza.

³²² Citirano u Marie, L.: *Jacques Tati's Play Time as New Babylon*, u Shiel, M. and Fitzmaurice T.: *Cinema and the City Film and Urban Societies in Global Context*, The Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 2001, str. 258.

francuske prestonice kao i Ajfelov toranj³²³. Viši standard stanovanja u ovim „suburbanim višespratnicama” postignut je (jedino) u pogledu boljih sanitarno-higijenskih uslova i veće stambene površine po stanovniku. Sa druge strane, kao posledica nedostatka nestambenih sadržaja, u ovim naseljima nije uspostavljen dinamičan javni i društveni život, karakterističan za francusku kulturu. Kako Norma Evenson tvrdi „u tradicionalnom pariskom kvartu XX veka život se često „razlivao” is skućenog prostora kuće na širi fizički i društveni prostor ulica, piljarnica i kafea” i to je „dodatno podsticalo nostalgiju za tradicionalnim načinom urbanog života” u francuskoj prestonici³²⁴.

Važno je istaći i da je tokom pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka u Francuskoj, kao i u ostatku Evrope, proces „amerikanizacije” bio veoma izražen. Finansijska podrška koju su Sjedinjene Američke Države pružale nakon Drugog svetskog rata, uticala je na snažan „ekonomski rast i industrijalizaciju”, ali time se i „otvorio” put za plasiranje američkih proizvoda – francusko tržište je bilo „preplavljeno američkim uređajima, automobilima, modom, muzikom, filmovima... a to je istovremeno izazivalo i anti-američke sentimente”³²⁵. Kristin Ros sugeriše da je došlo do „reinvencije” kuće kao „privatne sfere” što je bilo izazvano, odnosno omogućeno velikom zastupljenošću američkih proizvoda i tehnologija – moderni aparati za domaćinstvo imali su veliki uticaj na „urbani životni stil”, te je tako, na primer, perionica u kvartu postala suvišna jer je sve više domaćinstava posedovalo veš mašinu, veliki frižideri za čuvanje hrane učinili svakodnevnu, „sitnu” kupovinu nepotrebnom, dok su Francuzi, u značajnoj meri, zamenili ručavanje u restoranu, onim kod kuće³²⁶.

U filmu „Moj ujak”, Žak Tati insistira na dve dijametralno suprotne urbane „realnosti” francuske prestonice. Deo radnje filma odvija se u novim, modernističkim objektima u kojima je svakodnevni život predstavljen kao banalan i monoton, ispunjen repetativnim aktivnostima, dok je drugi deo radnje smešten u tradicionalnu gradsku četvrt u kojoj je urbani život prikazan kao

³²³ Castells, M.: *The City and the Grassroots*, Edward Arnold Ltd., London, str. 75.

³²⁴ Norma Evenson citirana u AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, str. 98.

³²⁵ AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, str. 99.

³²⁶ Ibid.

raznolik, spontan i dinamičan³²⁷. Film se „*kreće* napred-nazad, ne bez sentimentalnosti“, između „modernističkog miljea“ i starih urbanih celina Pariza³²⁸. „Stari“ i „novi“ svet u filmu razdvaja prostor koji je u procesu rušenja i transformacije, iza kojeg se vide nizovi istovetnih modernističkih višeporodičnih stambenih objekata. Glavni lik u ostvarenju „Moj ujak“ je gospodin Ilo, Tatijev alterego, član „stare“ pariske zajednice, koji živi u trošnoj stambenoj zgradi sa besmisleno, odnosno karikirano velikim brojem stepenica. Kako Edvin Hitkot naglašava „... u Iloovom svetu, sve je sporo, lično i neefikasno; ulični čistač nikada ne čisti, on samo razgovara, piljari sede za stolovima ispred kafea i odatle obavljaju svoj posao, Ilo čita stare novine koje vise ispred ribarnice pre nego što se u njih umota riba. Vreme prolazi sporo i nema stvarno značenje...“³²⁹. Antiteza životu gospodina Iloa je život koji vode njegovi bliski rođaci Arpelovi koji žive u „sterilnoj“ modernističkoj vili čiji dizajn uslovljava rigidne obrasce ponašanja njenih stanara. Prikazi kuće Arpelovih i života u istoj, praćeni su zaglušujućom bukom različitih savremenih kućnih aparata. Pandan „privatnoj sferi“ pomenute vile je „visoko efikasna“ fabrika za proizvodnju elemenata od plastike u kojoj radi gospodin Arpel, svedenog enterijera, u kojoj mahom uniformisani radnici obavljaju krajnje jednoličan posao, okruženi zvukom mašina³³⁰. Gospodin Ilo, prototip Benjaminovog odsutnog, rastrojenog posmatrača, ne uspeva da se prilagodi svetu u kome tehnologija, racionalizam i minimalizam dominiraju, te izaziva niz komičnih događaja koji čine osnovnu radnju filma. U vreme kada je „Moj ujak“ sniman, promene u svakodnevnom životu još nisu bile u potpunosti prihvaćene, a teoretičari su saglasni da je film oštra satira modernističkih principa, „američkog“ načina života, ciničan pogled na novouspostavljene, (uskoro) dominantne vrednosti u francuskom društvu, te (ozbiljna) kritika potrošačke kulture i konzumerizma.

³²⁷ Kada predstavlja stari pariski kraj, režiser ne pokazuje unutrašnjost objekata, time dodatno sugerišući da se „sav“ život odvija na javnim gradskim prostorima, ulicama i trgovima. Sa druge strane, drugi deo radnje je gotovo u celosti smešten u modernističke enterijere, kao i u geometrijski uređeno dvorište kuće Uloovih rođaka.

³²⁸ Ockman, J.: *Architecture in a Mode of Distraction*, str. 181.

³²⁹ Heathcote, E.: *Modernism as Enemy*, u *Architectural Design*, Vol 70, No 1, *Architecture+Film II*, 2000, str. 22.

³³⁰ Važno je napomenuti da je Žak Tati nije oslanjao na primere postojeće modernističke arhitekture u gradu već je sam konstruisao svoj „modernistički univerzum“ Arpelove fabrike i vile, kao i stari objekat koji pripada romantizovanoj prošlosti u kome živi Ilo.



Ilustracija 27. „Moj ujak” (1958)

Film „Vreme igre” je u potpunosti fokusiran na moderno urbano okruženje – „istorijski šarm” Pariza nije „prisutan” u ovom Tatijevom ostvarenju. Radnja filma se mahom odvija u javnim gradskim prostorima i enterijerima korporativnih i (pratećih) uslužnih objekta. Poznate arhitektonske znamenitosti francuske prestonice³³¹ pojavlju se tek kao refleksije u „sveprisutnom staklu”³³² modernističkih objekata. Za film „Vreme igre”, francuski režiser je u celosti razradio i „podigao” kompleksan filmski set – minijaturni grad, naknadno nazvan „Tativil”. Pomenuti „grad” činili su autentični elementi urbanog pejzaža i infrastrukture – saobraćajnice, višespratni objekti sa apartmanima, poslovni objekti i kancelarije, hotel, supermarket, restoran³³³. Glavni protagonist u filmu je ponovo gospodin Ilo, dok je radnja ostvarenja zasnovana na seriji događaja koji se dešavaju tokom jednog dana u Parizu. U prvom delu filma, Tati na komičan način sugeriše da su (turistima) šanse za autentično parisko kulturološko iskustvo u značajnoj meri redukovane, da ujednačeni dizajn modernističkih objekata onemogućava intuitivno „snalaženje” u prostoru, te da je međuljudska verbalna komunikacija svedena na minimum (grupa američkih turista zbunjena generičkim karakterom arhitektonskih objekata i urbanog pejzaža nije sigurna da je stigla u Pariz, dezorjentisani Ilo okružen identičnim i ponavljajućim elementima u enterijeru karakterističnim za korporativnu arhitekturu (neuspešno) pokušava da stigne na zakazani poslovni sastanak, u modernom stanu Iloovog prijatelja razgovor brzo „zamire” i svi se okupljaju ispred televizora...). Kako Džoan Okman navodi, grad u filmu „Vreme igre” čini „arbitrarni sistem znakova i slika gde je informacija zamenila prirodu i istoriju... strelice, mape, poster, fotografije i reklame se množe, nudeći nerazumljive i bezlične poruke”³³⁴.

Interesantno je spomenuti da je Žak Tati kontinuirano isticao da „nije protiv” modernističke arhitekture per se, i da njegova satira nije usmerena na

³³¹ U filmu su samo na trenutke „pojavljuju” pariski monumentalni spomenici – Ajfelov toranj, bazilika Sakre ker, Trijumfalna kapija, Trg Konkord i tako dalje.

³³² Hilliker, L.: *In the Modernist Mirror: Jaques Tati and the Parisian Landscape*, str. 326.

³³³ „Tati je takođe nameravao da zadrži filmski set i posle završetka snimanja filma kao stalni grad-studio koji bi mogli da koriste i drugi režiseri. Ironično, set je porušen u cilju izgradnje nove trase autoputa” (Ockman, J.: *Architecture in a Mode of Distraction*, str. 195).

³³⁴ Ockman, J.: *Architecture in a Mode of Distraction*, str. 183.



Ilustracija 28. „Vreme igre” (1967)

same „prostore već na način na koji se oni koriste”³³⁵ – „da sam imao nešto protiv modernističke arhitekture, pokazao bih najružnije objekte”, međutim, „Tativil” je izgrađen tako da „nijedan arhitekta ne bi mogao da kaže ništa protiv. Uradio sam najbolje što se moglo. Ove zgrade su prelepe”³³⁶. U skladu sa navedenim, čini se i da drugi deo filma „Vreme igre” „nosi” nešto drugačiju poruku. Tako, na primer, Ilo u restoranu (u kom se odvija deo radnje) nehotice ruši deo enterijera i time započinje seriju lakših „nezgoda”, što isprva stvara konfuziju. Ipak, posetioci i zaposleni vrlo brzo počinju (zaista) da se opuštaju, zabavljaju i da međusobno komuniciraju, a „granice između društvenih klasa, kao i između rada i igre, postaju manje jasne i privremeno nestaju”³³⁷. Dalje, u poslednjoj sceni filma, Tati prikazuje kružni tok, koji asocira na ringišpil sa automobilima, sugerišući da grad može biti shvaćen kao veliko igralište, te da moderno urbano okruženje „krije” veliki potencijal za „igru”. Ijan Borden tvrdi da je film „Vreme igre” u potpunosti „pozitivan pokušaj da se ponovo afirmišu poetski aspekti modernog života”, kao i „... iskustveni i komični potencijali moderne arhitekture”³³⁸. Kroz film, i gospodin Ilo se prilagođava novim uslovima urbanog života i počinje da otkriva zadovoljstva i mogućnosti koje pruža grad kao „mesto refleksija, vizija, iskaza, buke, ritmova, putovanja, razmena – mesto modernih i materijalnih užitaka”³³⁹.

³³⁵ Citirano u Ockman, J.: *Architecture in a Mode of Distraction*, str. 192.

³³⁶ Citirano u Borden, I: *Material Sounds*, u *Architectural Design*, Vol 70, No 1, *Architecture+Film II*, 2000, str. 27-28.

³³⁷ Hilliker, L.: *In the Modernist Mirror: Jaques Tati and the Parisian Landscape*, str. 325.

³³⁸ Borden, I: *Material Sounds*, str. 28.

³³⁹ *Ibid.*, str. 31.

4.3. Pregovori o prostoru: od metropolisa do virtuelnog grada

„Mračne” predstave gradskih pejzaža dominiraju na filmskom platnu od prvih decenija prošlog veka, a svaka naredna generacija filmskih stvaralaca beskompromisno je prikazivala sve beznadežnije slike urbane budućnosti. Vizije gradova su se kroz istoriju kinematografije, posebno u naučno-fantastičnim ostvarenjima³⁴⁰ koja se najdirektnije „bave” budućnošću, značajno menjale. U prvim filmovima pomenutog žanra moderni grad je bio sinonim za budućnost, i sineasti su isti posmatrali kao „polje rasprave” o utopijskim, odnosno distopijskim idejama društva – „Metropolis” (*Metropolis*, 1927). Futurističko urbano okruženje ranih naučno-fantastičnih filmova kasnije su zamenila ostvarenja čija se radnja odvija u budućnosti, ali u ruiniranim ili retrofitiranim urbanim pejzažima – „Istrebljivač” (*Blade Runner*, 1982). Intenzivan razvoj novih računarskih tehnologija, digitalnih medija i virtuelne realnosti krajem 20. i početkom 21. veka, uticao je i utiče na brojna naučno-fantastična ostvarenja u kojima se tehnološki napredak razmatra u naglašeno distopijskom kontekstu³⁴¹. U pomenutim filmovima podjednako su zastupljene „objektivne” predstave današnjih gradova, ali i apokaliptične vizije istih – „Matriks” (*The Matrix*, 1999).

(1)

„Kada smo imali dvadeset godina, čuli smo za nebudere. Otkrili smo ih sa oduševljenjem u filmovima. Bili su arhitektura budućnosti, baš kao što je film bio umetnost budućnosti...”³⁴²

U poznatom filmskom klasiku „Metropolis” iz 1927. godine, austrijsko-nemačkog režisera Fric Langa, predstavljena je izrazito mračna vizija urbane

³⁴⁰ Naučno-fantastični filmovi često su na „udaru” kritike zbog izostanka „novelističkih karaktera”, međutim, to je posledica kako teoretičari navode, nerazumevanja principa na kom žanr naučne fantastike „funkcioniše”, a koji pre podrazumeva diskusiju o društvima i civilizacijama, nego o pojedincima.

³⁴¹ Paradoksalno, naučno-fantastična ostvarenja usmerena su ka prikazu negativnih aspekata razvoja tehnologije i potencijalnih pretnji koje ista predstavlja za čovečanstvo, dok se filmski stvaraoci istovremeno u značajnoj meri „oslanjaju” upravo na tehnološki napredak u realizaciji svojih ideja.

³⁴² Žan-Pol Sartr citiran u Sanders, J.: *Celluloid Skyline*, Alfred A. Knopf, New York, 2003, str. 105.

budućnosti, te ideja o karakterističnom izgledu gradskog pejzaža koji je oblikovan pod snažnim uticajem kapitalističkih sila. Radnja Langovog ostvarenja smeštena je u futuristički, vertikalno organizovani grad upečatljive arhitekture³⁴³ – Metropolis, čiji je vizuelni identitet, između ostalog, rezultat i režiserove impresije neboderima i siluetom Njujorka. Vertikalni urbani sistem po kome je organizovan pomenuti grad sugeruje strogu i izraženu društvenu hijerarhiju – gornji nivoi, odnosno prostori iznad zemlje, „rezervisani” su za privilegovane članove društva – višu klasu, dok na donjim, podzemnim nivoima žive i rade pripadnici radničke, potlačene klase. Na taj način, film Fric Langa omogućava sagledavanje i razumevanje „složenog odnosa između kapitala, države i grada”³⁴⁴. Prostorna organizacija Metropolisa inicirala je novu predstavljačku tradiciju u distopijskim filmovima u cilju „kritike lažnih utopijskih vizija korporativnog kapitalizma i državnog monopola”³⁴⁵. U filmu „Metropolis” prikazano je da moderni grad „služi” opresivnom sistemu (kapitalizma), dok se istovremeno glorifikuje estetika modernističke arhitekture i ističe kult mašine. Zapravo, Langov film objedinjuje dva različita stava (odbacivanje i imitaciju) nemačkih stvaralaca prema američkoj urbanoj modernosti tokom dvadesetih godina prošlog veka – „sa jedne strane, stav umetnika nemačkog ekspresionističkog pokreta... koji su kreirali apokaliptične slike urbane destrukcije”, i sa druge, umetnika pokreta „Nove Stvarnosti koji su tehnologiju, mašine i veliki grad razmatrali u pozitivnom smislu”³⁴⁶.

Važno je naglasiti da je film „Metropolis” u potpunosti snimljen u studiju – dizajneri su konstruisali veliki broj maketa objekata znatnih dimenzija, a pored modernističke arhitekture, u filmu su prikazani i elementi karakteristični za druge arhitektonske stilove, poput art-dekoa i gotskog stila. Model grada, koji su činile „futurističke višespratnice i transportni sistemi”, snažno vizuelno asocira

³⁴³ „Taj film [Metropolis] je ostavio tako neizbrisiv utisak na umove celog Zapadnog sveta, da više niko ne može da zamisli drugačiju sliku budućiosti od one koja podrazumeva kule povezane rampama” (David, S.: Behind the Scenes of "Logan's Run", American Cinematographer, Vol 57, No 6, 1976).

³⁴⁴ AlSayyad, N.: Cinematic Urbanism, Routledge, New York, 2006, str. 73.

³⁴⁵ Ibid., str 72.

³⁴⁶ Kaes, A: The Phantasm of the Apocalypse, u Prakash, G. (ed.): Noir Urbanisms, Princeton University of Press, Princeton and Oxford, 2010, str. 19-20.



Ilustracija 29. „Metropolis” (1927)

na „supergradove Herbert Džorž Velsa i Savremeni grad Le Korbizjea”³⁴⁷, te na arhitektonsko-urbanističke vizije Antonia Sent'Elia. Kako bi predstavio grad budućnosti, Fric Lang je značajno unapredio filmsku tehnologiju – „Metropolis” je „zasnovan na specijalnim efektima, kao i na dekoru i osvetljenju”³⁴⁸, što će postati karakteristično i za sva potonja naučno-fantastična ostvarenja. Bitno je i napomenuti da su teoretičari većinom saglasni da je dugotrajna „vizuelna i intelektualna privlačnost” „Metropolisa” rezultat fascinacije predstavljenom „estetskom vizijom modernosti”, pre nego naivnom „kritičkom diskusijom”³⁴⁹ o istoj – „na kraju, apsurdna melodramatična priča je „zamaglila” svaki ozbiljan argument o klasnom sukobu” koji je iznet u filmu³⁵⁰.

(2)

Urbani pejzaž (prošle) budućnosti

„Istrebljivač”³⁵¹ je po rečima Ridlija Skota, autora ovog naučno-fantastičnog, *future noir* ostvarenja iz 1982. godine, *četrdeset godina star film, smešten četrdeset godina u budućnost*. U pomenutom filmu predstavljen je apokaliptični, retrofuturistički gradski pejzaž, dakle, „istovremeno arhaičan i futurističan”³⁵². Prikazani eklektični, hibridni urbani karakter, postignut „citiranjem” različitih (istorijskih) stilova³⁵³, jedan je od (brojnih) razloga zbog kog teoretičari Skotovo kultno ostvarenje razmatraju kao metaforu „postmodernog stanja”. Konkretno, vizuelni identitet filma sugerše da su

³⁴⁷ Staiger, J.: *Future Noir: Contemporary Representations of Visionary Cities*, East-West Film Journal, Vol 3, No 1, 1988., str. 31.

³⁴⁸ Kuk, Devid A.: *Istorija filma I*, Ars Clio, Beograd, 2018, str. 109.

³⁴⁹ Mennel, B.: *Cities and Cinema*, Routledge, New York, 2008, str. 44.

³⁵⁰ Sanders, J.: *Celluloid Skyline*, Alfred A. Knopf, New York, 2003, str. 107.

³⁵¹ Film „Istrebljivač” je slobodna adaptacija romana „Sanjaju li androidi električne ovce?” pisca Filipa K. Dika.

³⁵² Citirano u Doel, M.A., Clark, D. B.: *From Ramble City to the Screening of the Eye*, u Clark, D. B.: *The Cinematic City*, Routledge, New York, 1997, str. 142.

³⁵³ Filmsku scenografiju, između ostalog, kreiraju: elementi staroegipatskog, starogrčkog, orijentalnog stila... majanske arhitekture; segmenti Enis Braun kuće arhitekta Frenk Lojd Rajta; losanđeleska Bredberi zgrada; set „Ulica Njujorka” koji se koristio u filmovima čija radnja je „smeštena” u pomenuti grad... Očigledno je i „pozivanje” na koncept organizacije gradskog pejzaža u filmu „Metropolis” koji upućuje na hijerarhijsko društveno uređenje.

„određenost i jedinstvenost arhitekture partikularnog mesta, kulture i vremena, izgubljeni u postmodernizmu”³⁵⁴.

Na samom početku filma „Istrebljivač” naglašeno je da se radnja istog odvija u 2019. godini, u gradu Los Anđelesu, ipak, dominantno vertikalna prostorna struktura, koju čine megaobjekti „zbijeni” jedni uz druge, asocira na velike gradove istočne obale Sjedinjenih Američkih Država ili zemalja dalekog istoka. Kako Đulijana Bruno navodi, u filmu Ridlija Skota nije predstavljena „stvarna, već imaginarna geografija”, odnosno svojevrsan interkulturalni urbani sistem koji čini skup „izmeštenih” znakova iz „...stvarnih gradova, razglednica, reklama, filmova...”³⁵⁵. Večiti mrak koji dodatno akcentuje neonsko osvetljenje, dominantni reklamni bilbordi, kao i kiša koja konstatno pada, zaštitni su znaci ovog filmskog grada. Istovremeno grandiozan i očigledno „u propadanju”, urbani pejzaž u filmu „Istrebljivač” „funkcioniše” na (paradoksalnom) principu „lepote užasa”.

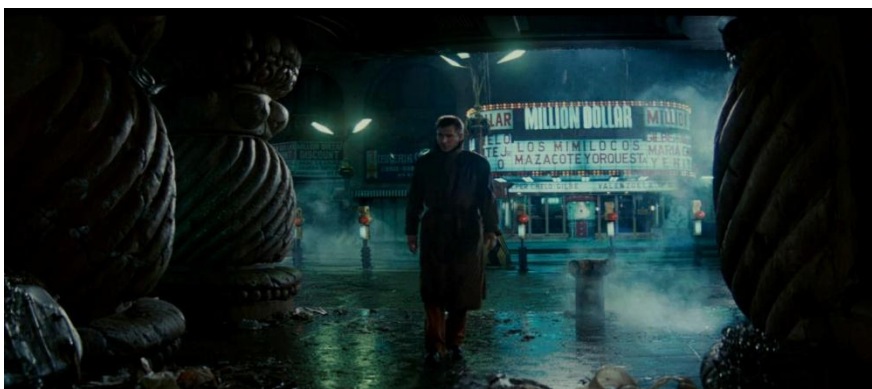
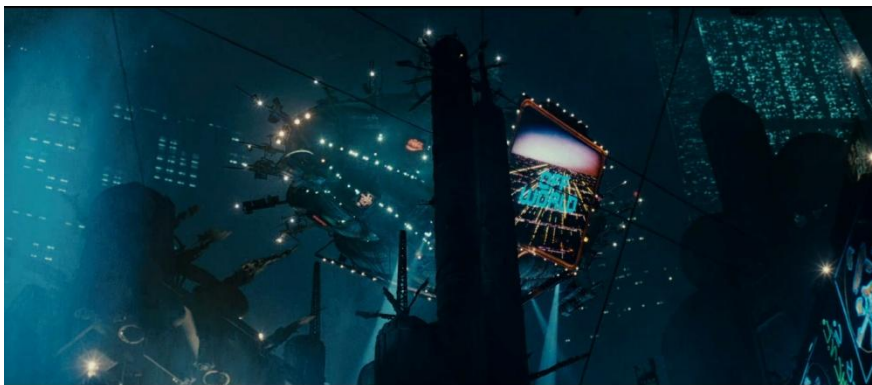
U ostvarenju Ridlija Skota, fiktivni grad Los Anđeles, slično postojećem kalifornijskom urbanom konglomeratu, radikalno je fragmentisan i decentralizovan. Stoga, oba Los Anđelesa, imaginarni i stvarni, primer su postmodernog grada bez centra, odnosno grada koji je „ceo centar ili je decentralizovan, a sadržaji se rasipaju u svim smerovima”³⁵⁶. Ekstenzivni „sigurnosni” sistemi nadzora i (fizičkog) obezbeđenja, prikazani u filmu su još jedna od sličnosti. Kako teoretičar Majk Dejvis navodi „u gradovima, kao što je Los Anđeles, na lošoj strani postmodernosti, primećuje se neverovatna tendencija da se urbani dizajn, arhitektura i policijski aparat spoje u jedinstven, sveobuhvatni sigurnosni napor”³⁵⁷. Otuda, Dejvis i tvrdi da su „holivudske pop apokalipse i petparačka naučna fantastika”, zapravo bili realističniji i politički perceptivniji od brojnih urbanih teorija u predstavljanju i

³⁵⁴ Bruno, G.: *Ramble City: Postmodernism and "Blade Runner"*, October, Vol 41, 1987, str. 66.

³⁵⁵ Ibid.

³⁵⁶ Sobchach, V.: *Cities on the Edge of Time: The Urban Science Fiction Film*, u Kuhn, A. (ed.): *Alien Zone II: The Spaces of Science Fiction Cinema*, Verso Books, New York, 1999., str. 83.

³⁵⁷ Davis, M.: *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, Verso, London, New York, 2006, str. 224.



Ilustracija 30. „Istrebljivač“ (1982)

objašnjenju očigledne „militarizacije grada” i „programiranog očvršćavanja urbane površine” Los Anđelesa koje se dogodilo tokom „društvenih polarizacija za vreme Reganove ere”³⁵⁸.

(3)

„To će biti grad koji nije smešten ni na jednoj određenoj površini na Zemlji, oblikovan protokom informacija... njegova mesta biće konstruisana virtuelno od strane softvera umesto fizički od kamena i drveta, i biće povezana logičkim vezama pre nego vratima, pasažima, i ulicama.”³⁵⁹

U filmu „Matriks” iz 1999. godine, režiserskog dua Vačauski, predstavljene su različite ideje o urbanom prostoru budućnosti. U pomenutom naučno-fantastičnom ostvarenju prikazano je više vizija gradskog pejzaža u XXI veku. Najveći deo filmske radnje odvija se u izgrađenom okruženju koje asocira na bilo koju, odnosno svaku „zapadnjačku metropolu”. Film je zapravo sniman u Sidneju, međutim, isti je izmešten iz konteksta i prikazan bez prepoznatljivih elemenata identiteta, odnosno gradskih znamenitosti. Urbanu pozadinu čine generički arhitektonsko-urbanistički sklopovi stambenih i javnih objekata, infrastrukturnih mreža, kao i javnih prostora koji su „izdvojeni” iz pomenutog grada. Kako priča u filmu napreduje, biva otkriveno da gore opisan grad zapravo ne postoji već da je deo simulirane realnosti „Matriks”. U 2199. godini, veštačka inteligencija je savladala ljudsku i našla način da je drži pod kontrolom, u zarobljeništvu, u okviru kompjuterski generisanog sveta. Ljudi su u perpetualnom stanju sna, odnosno u „virtuelnom zatvoru vlastitih umova” i ono što vide je samo „metalna projekcija digitalne sopstvenosti”³⁶⁰. Materijalna stvarnost koju vide oko sebe je zapravo virtuelna i kodirana od strane kompjutera.

Dakle, prestonica XXI veka u filmu „Matriks” nije fizički artikulisan prostor, već proizvod tokova podataka, struktura „sačinjena” od informacija. Interesantno je naglasiti da danas, dve decenije nakon prvog prikazivanja filma,

³⁵⁸ Ibid., str. 223.

³⁵⁹ Arhitekta i teoretičar Vilijam Dž. Mičel citiran u Jenkins, H.: Looking at the City in The Matrix Franchise, u Webber, A., Wilson, E. (ed.): *Cities in Transition*, Wallflower Press, London, New York, 2008, str. 188.

³⁶⁰ Mennel, B.: *Cities and Cinema*, Routledge, New York, 2008, str. 143-144.



Ilustracija 31. „Matriks” (1999)

nove medijske platforme koninuirano kreiraju virtuelne prostore za društvenu interakciju, i sve više i intenzivnije učestvuju u oblikovanju savremenog urbanog iskustva. Kako Skot Mekvajer ističe, mediji poput filma, telefona i radija su bili „najspektakularnija manifestacija paralelne dislokacije *društvenih* odnosa prostora i vremena”³⁶¹ u prošlom veku, kao što su to u XXI veku, gorenavedene platforme. U filmu „Matriks” je prikazano i da u stvarnom svetu, napušteni gradovi („pustinja realnog”³⁶²) u kojima je živela ljudska populacija „leže” u ruševinama. Jedini preostali grad u kome živi mali broj „budnih” ljudi je Zajon, smešten u blizini Zemljinog jezgra, u kome je osnovana alternativna civilizacija³⁶³. U tom kontekstu, važno je i napomenuti da su sa kontinuiranim napretkom na polju digitalnih medija i tehnologija, vizije gradova u naučno-fantastičnim ostvarenjima postale manje „futurističke” u pogledu arhitektonsko-urbanističkih formi i kompozicija (moderni grad više ne predstavlja vrhunac ljudskog dostignuća). Više se insistira na predstavi postojećih, realnih gradova koji su u procesu (ubrzanog) propadanja ili, u drugom slučaju, gradova kao svemirskih brodova, odnosno stanica na drugim planetama.

³⁶¹ McQuire, S.: *The Media City*, SAGE Publications Ltd, London, 2008., str. 127.

³⁶² Kada se glavni protagonist probudi u „razrušenoj” i „opustošenoj”, ali istovremeno spektakularnoj stvarnosti, dočekuje ga konstatacija „Dobrodošao u pustinju realnog”. Termin „pustinja realnog” je prvi upotrebio francuski filozof Žan Bodrijar u svojoj knjizi „Simulakrumi i simulacija” iz 1981. godine, koja je imala veliki uticaj na kreatore filma. Sa druge strane, Bodrijar je smatrao da tvorci filma „Matriks” nisu razumeli njegov rad na dobar način (videti i Slavoj Žižek, „Dobrodošli u pustinju Realnog”).

³⁶³ U filmu je naglašeno da je borba između ljudske rase i robota „uništila prirodni poredak” – ljudi su zatamnili nebo da bi onemogućili robotima pristup solarnoj energiji, ali su roboti za uzvrat iskoristili, odnosno „koriste ljudska tela kao alternativni izvor bioelektrične energije” (Jenkins, H.: *Looking at the City in The Matrix Franchise*, str. 185).

4.4. U susret gradu: prostori avanture

Pokret francuski novi talas³⁶⁴ (*la nouvelle vague*³⁶⁵) nastao je kao reakcija na studijski sistem u Francuskoj koji su karakterisali „visoka produkcijska vrednost, prvenstveno književne adaptacije, visoka posećenost i zarada u bioskopima, i ograničen broj filmskih stvaralaca koji su pravili većinu filmova”³⁶⁶. Grupa sineasta okupljena oko pokreta koji je nastao krajm pedesetih godina XX veka, imala je veliki i trajni uticaj na umetnike kako u Francuskoj, tako i u ostatku Evrope i sveta. Filmovi novog talasa su prvu teorijsku potku dobili sredinom prošlog veka, kada je francuski filmski kritičar i režiser Aleksandar Astrik objavio članak o „konceptu kamera-stilo, koji dozvoljava filmu „da postane sredstvo izražavanja isto toliko gipko i suptilno kao što je pisani jezik”, pa prema tome daje stvaraočima status autora”³⁶⁷. Astrikove teorije, u kojima je predlagao razvijanje novog oblika audio-vizuelnog jezika, nastavila je da razrađuje grupa kritičara, kasnije najznačajnijih reditelja novog talasa, u časopisu *Cahiers du cinéma*, osnovanom 1951. godine („Filmske sveske”)³⁶⁸. Kako Dejvid Kuk naglašava, dva najvažnija principa kritičara iz pomenutog časopisa bila su „odbacivanje estetike montaže u korist mizanscena, opšteg plana i dubinske kompozicije”³⁶⁹ i „autorska politika” (*auteurs*) koja je podrazumevala da film treba da bude „medij ličnog estetskog izraza i da su prema tome najbolji filmovi

³⁶⁴ Kritičar Mišel Mari sugeriše da je francuski novi talas bio koherentan pokret, koji je postojao u ograničenom vremenskom periodu, i na čiju pojavu je uticao niz simultanih, međusobno uslovljenih faktora vezanih za period pedesetih godina XX veka (Marie, M.: *The French New Wave*, Blackwell Publishing Ltd, Malden Oxford Carlton, 2003, str. 2).

³⁶⁵ Interesantno je spomenuti da izraz *la nouvelle vague*, koji se danas konkretno odnosi na period u istoriji francuske kinematografije, u početku nije bio povezan sa filmom. Izraz se pojavio u sociološkom istraživanju fenomena posleratne generacije, da bi zatim bio popularizovan i primenjen u kontekstu novih filmskih tendencija (koje su bile u suprotnosti sa dotadašnjim procesom stvaranja filmova) od strane novinarke Fransoaz Žiro u nedeljniku „Ekspres” (*L'Express*) (Ibid., str 5).

³⁶⁶ Menel, B.: *Cities and Cinema*, Routledge, New York, 2008, str. 63.

³⁶⁷ Kuk, Dejvid A.: *Istorija filma I*, Ars Clio, Beograd, 2018, str. 391.

³⁶⁸ Ibid., str. 391-392.

³⁶⁹ Za francuski novi talas karakterističan je „neravnomeran, eliptičan stil montaže, u koji spada veliki procenat montažnih skokova unutar scena, kao i neslaganja između scena, što je u službi uništenja duhovnog i vremenskog kontinuiteta koji bi gledalac trebalo da prihvati prilikom gledanja filma” (Ibid., str. 395).

oni koji najjasnije nose „potpis” svojih autora – pečat njene ili njegove ličnosti, vodećih opsesija i ključnih tema”³⁷⁰.

Rapidan razvoj filmske tehnologije omogućio je režiserima francuskog novog talasa³⁷¹ da se „oslobode” nametnutih ograničenja u tom trenutku dominantne estetike poznate kao „tradicija kvaliteta”, i uopšte tendencija tadašnjih mejnstrim studijskih filmova. Stvaraoci novog talasa su favorizovali „mali broj članova ekipe, direktan zvuk i amaterske ili manje poznate profesionalne glumce”, improvizovane dijaloge „u cilju kreiranja iskustva autentičnosti”³⁷², a naročito snimanje na lokaciji, koje je omogućeno unapređenom i dostupnijom filmskom opremom. U tom kontekstu, izuzetno je važno istaći da je francuski novi talas izrazito vezan za Pariz, te da je većina istaknutih predstavnika istog imala posebno emotivan odnos prema pomenutom gradu³⁷³. Udaljavajući se od snimanja u filmskim studijima, stvaraoci novog talasa su zapravo snimali filmove na lokacijama koje su najbolje poznavali, na mestima na kojima su radili i živeli – kafei, ulice i parkovi koji pre nisu prikazivani, počeli su da se pojavljuju na filmskom platnu. Kako je režiser Žan Lik Godar naglasio, grad je postao inspiracija za film: „... često, dobijem ideju za film gledajući [određenu] lokaciju... u filmu „Do poslednjeg daha”, moji protagonisti bi videli Aveniju Jelisejska polja šezdeset puta dnevno, tako da je to naravno moralo biti prikazano”³⁷⁴. Odlučni u potrazi za inovativnom i autentičnom perspektivom, autori pokreta razvili su specifičan, gotovo dokumentarni način predstavljanja pariskog pejzaža i urbanog života francuske prestonice. Sa kamerom u rukama, režiseri su pratili glumce u (besciljnoj) šetnji ulicama Pariza, time evocirajući figuru Bodlerovog *flâneur*-a. Scenario nije bio unapred strogo određen, tako da su Krakauerovi i Zimelovi „slučajni” i susreti „u prolazu”

³⁷⁰ Ibid., str. 392-393.

³⁷¹ Najznačajniji filmski autori novog talasa su Fransoa Trifo, Žan Lik Godar, Erik Romer, Žak Rivet (*Cahiers du cinéma*), kao i Alan Rene, Anjes Varda, Žak Demi (*The Left Bank* ili *Rive Gauche*).

³⁷² Menzel, B.: *Cities and Cinema*, str. 62.

³⁷³ Neki od režisera novog talasa kao što su Žan Lik Godar, Fransoa Trifo i Žak Rivet su radnju svojih filmova često „smeštali” u Pariz (Godar i Trifo su bili i rođeni Parižani), dok su, na primer, Žak Demi i Erik Romer davali prednost ruralnijim predelima.

³⁷⁴ Penz, F.: *Capturing and Building Space, Time and Motion*, u Thomas, M., Penz, F. (ed.): *Architectures of Illusion*, Intellect Books, Bristol, 2003, str. 155.



Ilustracija 32. „Do poslednjeg daha” (1960)

često uticali na tok snimanja i filmsku naraciju. Istovremeno, umetnici pokreta posebno su akcentovali vizuelno upečatljive arhitektonsko-urbanističke elemente iz XIX veka – legat barona Osmana, ali i prostorne veze između objekata, ljudi i mesta. Grad novog talasa, dakle, nije bio definisan samo svojim fizičkim strukturama već posebno i „linijama kretanja i vezama, strujanjem energije i protokom informacija, dobara, i tela...”³⁷⁵. „Nove kamere i tehnike montaže” mogle su da „uhvate” kontinuirani pokret, saobraćaj i brzinu francuske prestonice³⁷⁶ – „nekontrolisana masa tela, objekata, prodavnica, automobila, uličnih znakova, i filmskih reklama... zajedno su činili mizanscen Pariza” pedesetih i šezdesetih godina XX veka³⁷⁷.

U ostvarenju „Do poslednjeg daha” (*Breathless*, 1960), režiser Žan Lik Godar³⁷⁸ težio je da autentično prikaže urbanu topografiju francuske prestonice, odnosno da svoj filmski grad uspostavi što je moguće više kao stvarni. Radnja filma prati glavne protagoniste, Mišela – sitnog kriminalca, koji na samom početku filma čini krupan zločin, i amerčku studentkinju Patrisiju u urbanoj avanturi kroz prometne ulice, objekte, restorane, kafee i istorijske spomenike Pariza. Kako Barbara Menel ističe, oba filmska karaktera su „bez korena” i žive „nestalnim životima”³⁷⁹ (Mišel je bio u Marseju, Rimu, raspituje se da li se prijatelj vratio iz Španije, zaljubljen je u ženu iz Sjedinjenih Američkih Država, planira ponovo put u Italiju...). Dakle, Mišel i Patrisija zapravo vode, ono što sociolog Zigmunt Bauman naziva „fluidnim životom”, koji nameće „moderno fluidno društvo”, i koji podrazumeva niz novih početaka i trenutno sklopljenih identiteta (u jednom trenutku biva otkriveno da je Mišelovo pravo ime Laslo Kovač, te nije razjašnjeno do kraja da li je Parižanin, kao što sam tvrdi)³⁸⁰. Slično kao u filmovima noir³⁸¹, u Godarovom ostvarenju data je prednost tranzicionim prostorima – na primer, značajan deo filmske radnje, koja je oslonjena na

³⁷⁵ Tweedie, J.: *The Age of New Waves*, Oxford University Press, New York, 2013, str. 85.

³⁷⁶ Naomi Grin citirana u Mennel, B.: *Cities and Cinema*, str. 63.

³⁷⁷ Tweedie, J.: *The Age of New Waves*, str. 87.

³⁷⁸ „Do poslednjeg daha” se uz filmove „400 udaraca” Fransoa Trifoa i „Hirošima, ljubavi moja” Alen Rene, smatra najuticajnijim filmom francuskog novog talasa.

³⁷⁹ Mennel, B.: *Cities and Cinema*, str. 79.

³⁸⁰ Bauman, Z.: *Fluidni život*, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2009.

³⁸¹ Takođe, činom izdaje glavnog muškog protagoniste na kraju filma, glavni ženski lik „učitava” *femme fatale* iz noir filmova.

slobodnu improvizaciju glumaca, odvija se u hotelskoj sobi. U filmu „Do poslednjeg daha” „prisutne” su i druge jasne reference na Sjedinjene Američke Države, a pomenuto je posledica snažnog uticaja američke (potrošačke) kulture u posleratnim decenijama u Francuskoj (videti poglavlje 4.2.). Kako Mari naglašava prikazane su slika Hemfri Bogarta i kancelarije Njujork Herald Tribjuna, deo radnje odvija se u pariskom bioskopu MekMehon koji prikazuje isključivo filmove iz Sjedinjenih Država, i konačno, Godar je film posvetio američkom studiju (*Monogram Pictures*) poznatom po filmovima B produkcije kojima se divio³⁸². Otuda teoretičari sugerišu da je upravo u trenutku kada je predstavljen kao stvaran i autentičan, Pariz paradoksalno postao „manje francuski”³⁸³. U filmu „Do poslednjeg daha” Godar je prisvojio američke simbole i reinterpretirao ih u kontekstu urbane kulture francuske prestonice (na primer, džez muzika koja prati film „ambijentalno reinterpretira Pariz”), te je na taj način „reinterpretirao i francuski nacionalni narativ”³⁸⁴.

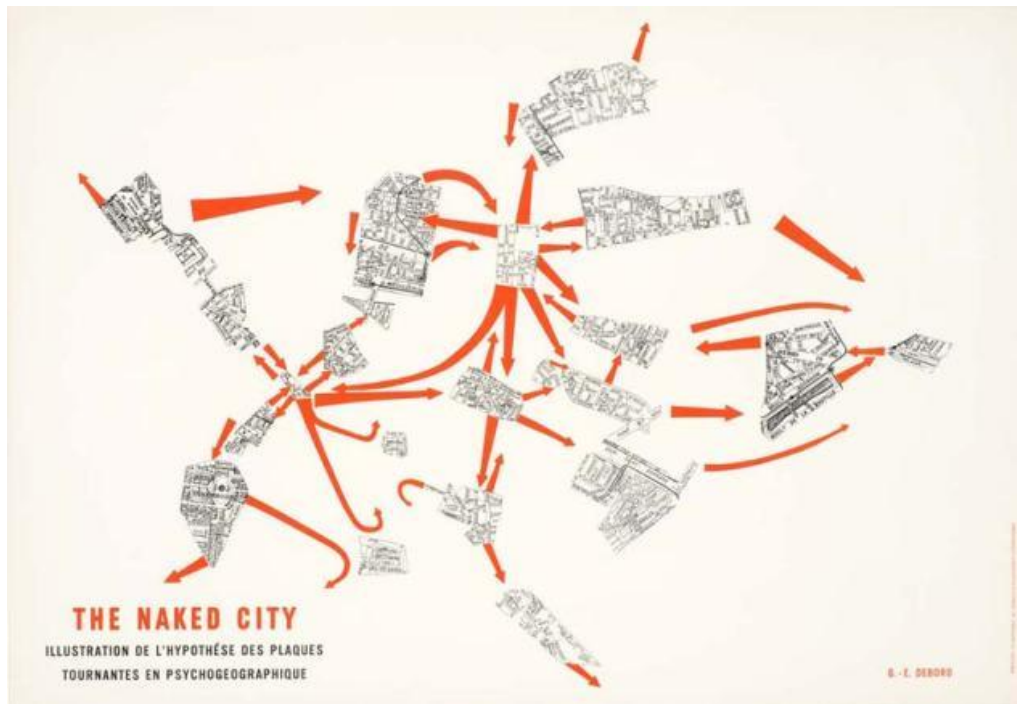
Prikazi neplaniranih, spontanih „putovanja” glavnih protagonista kroz urbani pejzaž, bez određenog cilja ili plana, posebno su karakteristični za kultne filmove ranog francuskog talasa. Interesantno je napomenuti da je aktivnost „lutanja” kroz ulice grada, koja podrazumeva odstupanje od ustaljenih, svakodnevnih obrazaca, te podstiče spontane događaje u (urbanom) prostoru i utiče na ponašanje učesnika, bila predmet razmatranja i u više radova francuskih teoretičara, a posebno radova Gi Debor, u godinama kada se pokret novog talasa i razvijao. Francuski teoretičar, filozof i filmski stvaralac je 1956. godine definisao strategiju za istraživanje gradova *dérive* kao (neplanirano) „putovanje” kroz (uglavnom) urbani pejzaž, tokom kojeg, u određenom vremenskom periodu, osobe „zanemaruju svoje svakodnevne aktivnosti, kao i sve druge uobičajene motive za kretanje i akciju, i dopuštaju da ih privuku atrakcije [određenog] terena i susreti koje tamo pronalaze”³⁸⁵. Inventivna strategija *dérive* deo je Gi Deborove šire studije o psihogeografiji, koja se bavi proučavanjem

³⁸² Marie, M.: *The French New Wave*, str. 45-46.

³⁸³ Naomi Grin citirana u Mennel, B.: *Cities and Cinema*, str. 77.

³⁸⁴ Ibid., str. 79.

³⁸⁵ Knabb, K. (ed.): *Situationist International Anthology*, Bureau of Public Secrets, Berkeley, 2006, str. 20.



Ilustracija 33. Gi Debor, *The Naked City* (1957)

„preciznih zakona i specifičnih efekata geografskog okruženja, svesno organizovanog ili ne, na emocije i ponašanje pojedinca”³⁸⁶.

U filmu Fransa Trifo „400 udaraca”³⁸⁷ (*The 400 Blows*, 1959), francuska prestonica postaje veliko igralište za glavnog protagonistu, dečaka Antoana Doanela i njegove prijatelje, koji se nesputano kreću i „naseljavaju” dinamičan gradski pejzaž. Prikazi atrakcija i uzbudljivih iskustava koje nudi Pariz u suprotnosti su sa prikazom atmosfere koja „vlada” u unutrašnjim prostorima (stan i učionica), a koja reflektuje ono što Antoan doživljava kao represivnu i monotonu svakodnevicu³⁸⁸. Trifo u svom ostvarenju glorifikuje francusku metropolu i kroz niz višeminutnih snimaka isključivo pariskog pejzaža, izuzetog od ljudskog prisustva i prateće naracije. Pariz u filmu, zapravo je jedina „pouzdana” figura u životu Antoana Doanela – gradske ulice, kafei i dečakovo susedstvo zamenjuju (turbulentno) okruženje doma, te on u pomenutima ostvaruje i bliske odnose. Važno je naglasiti da karakteristična artikulacija urbanog prostora kreira osnovni dramski ritam u filmovima francuskog novog talasa. Kako Džejs Tvidi ističe, zajedničko za većinu filmova pokreta je „kombinacija mladih ljudi i gradova, tela i betona... [čini se da protagonisti] često nemaju ništa drugo da rade osim da šetaju kroz grad”³⁸⁹. Figura u pokretu postaje i „podrška za oči i uši koji apsorbuju i procesuiraju mnoštvo informacija prisutnih u ulicama, arhitekturi, i masi ljudi... kao kamera koja pažljivo putuje kroz grad, telo postaje uređaj za snimanje događaja širom grada”³⁹⁰. Protagonisti „upijaju” Pariz koji se kroz njih reflektuje – „grad je zamišljen kao produžetak tela u pokretu, a telo kao produžetak filma”³⁹¹.

³⁸⁶ Ibid., str. 76.

³⁸⁷ Film „400 udaraca” je prvi u Trifoovoj triologiji o Antoanu Doanelu, sledio ga je „Antoan i Kolet”, a zatim „Ukradeni poljupci”.

³⁸⁸ Pomenuti utisak postignut je i prisustvom (scene u gradu), odnosno odsustvom (scene u stanu i učionici) muzičke podloge koja prati film (Mennel, B.: *Cities and Cinema*, str. 68).

³⁸⁹ Tweedie, J.: *The Age of New Waves*, str. 90.

³⁹⁰ Ibid.

³⁹¹ Ibid.



Ilustracija 34. „400 udaraca” (1959)

4.5. Kodirani prostor: grad i odnosi moći

Brojni teoretičari tvrde da je prostor „materijalno i kulturno proizveden”, te da nije „urođen i inertan, meren [isključivo] geometrijski, već da je integralni i promenljivi deo svakodnevnog života, intimno povezan sa društvenim i ličnim ritualima i aktivnostima”³⁹². Rasa, etnička pripadnost, klasa i rod u značajnoj meri određuju ljudske slobode i mobilnost u urbanom prostoru. „Prisvajanje i korišćenje prostora su politički činovi”³⁹³, te tipovi prostora koje određene društvene grupe „poseduju” ili „ne poseduju”, ili one u koje im je pristup omogućen ili onemogućen, mogu iste afirmisati i osnažiti ili ih učiniti nemoćnim i marginalnim. Način na koji pojedinci iz različitih sredina doživljavaju urbani prostor, odnosno načini na koji gradska sredina podstiče ili sputava razvoj društvenih veza i odnosa između stanovnika različitog porekla, materijalnog statusa, opredeljenja... mogu se identifikovati kroz različite predstave prostora i prostorne metafore prikazane u filmovima. Pored toga što se odnosi koje različite društvene grupe imaju prema gradu i iskustvima života u istom mogu razumeti kroz filmske predstave, važno je i naglasiti da različite ideologije ne prethode već se upravo „proizvode kroz istorijsku dokumentaciju i kulturne oblike reprezentacije”³⁹⁴.

(1)

„U Njujorku imate osam miliona ljudi koji žive jedni na drugima, a ljudi polude kad je vruće. Napetost raste. Može da vam se desi da naletite na nekoga i da zbog toga nastradate.”

Spajk Li

Radnja verovatno najznačajnijeg ostvarenja u opusu američkog režisera Spajk Lija „Uradi pravu stvar” (*Do the Right Thing*, 1989) iz 1989. godine, u celosti je „smeštena” u četvrt Bedford-Stajvesent (Bed-Staj) u Bruklinu. Lijev kulturni film prikazuje seriju događaja koji se odvijaju tokom najtoplijeg njujorškog dana u jednom susedstvu pomenute četvrti, u leto 1988. godine.

³⁹² Rendell, J.: Introduction: 'Gender, Space', u Rendell, J., Penner, B., Borden, I.: *Gender Space Architecture*, Routledge, London and New York, 2003, str. 102.

³⁹³ Bel Huks citira Pratibu Parmar u Hooks, B.: *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*, Routledge, New York and London, str. 235.

³⁹⁴ Rendell, J.: Introduction: 'Gender, Space', str. 105.

Brojni kritičari naglašavaju da ostvarenje „Uradi pravu stvar”³⁹⁵ označava „radikalan preokret u stilu” režisera – iako su predstavljeni komični karakteri i situacije, Spajk Li se u filmu bavi pitanjem (smrtnih) „posledica rasizma u Njujorku i Sjedinjenim Američkim Državama”³⁹⁶. Filmski kritičar Dejvid Ansen je svojevremeno istakao: „Izađete iz bioskopa iznenađeni, zamišljeni, iscrpljeni... [„Uradi pravu stvar”] je najsavremeniji i najupućeniji pogled na rasizam koji je neki američki filmski stvaralc pružio”³⁹⁷. Dakle, glavna tema u ostvarenju „Uradi pravu stvar” je rasni, odnosno klasni antagonizam koji, kako Spajk Li sugerše, konstatno „tinja” u američkom društvu. Lijev film je postao kulturni fenomen – tokom prikazivanja u bioskopima, brojne televizijske kuće i novine posvetile su značajnu pažnju ostvarenju, kao i pitanjima o rasnoj nepravdi koje je isto pokrenulo³⁹⁸. Spajk Li je u ovom filmu uspostavio i osnovne estetske principe kojih će kao filmski stvaralac pridržavati, dok će uloga *ekscesa* u društvenim interakcijama, postati jedna od najvažnijih tema i u većini njegovih kasnijih ostvarenja³⁹⁹.

Kao što je napomenuto, „Uradi pravu stvar” prikazuje dan u životu stanovnika multietničkog bruklinskog bloka, koji su „tipični”, donekle karikirani, predstavnici svojih zajednica (poseban akcenat stavljen je na afro-američku zajednicu⁴⁰⁰). Važna tema koja se „proteže” kroz ceo film je „poistovećivanje stanovnika sa njihovim susedstvom”: „na različite načine, [stanovnici] svoje

³⁹⁵ Film „Uradi pravu stvar” inspirisan je incidentom na rasnoj osnovi koji se dogodio u Hauard Biču, italijansko-američkoj četvrti u Kvinsu (Njujork) u decembru 1986. godine, kada je trojicu pripadnika negroidne rase napala grupa „belih” mladića, pri čemu je jedan od trojice, u pokušaju da pobjegne, smrtno nastradao (Abrams, D.: *Spike Lee: Director*, Chelsea House Publishers, New York, 2008, str. 46).

³⁹⁶ McGowan, T.: *Contemporary Film Directors: Spike Lee*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago and Springfield, 2014, str. 11 str.

³⁹⁷ Citirano u Abrams, D.: *Spike Lee: Director*, str. 51.

³⁹⁸ McGowan, T.: *Contemporary Film Directors: Spike Lee*, str. 11.

³⁹⁹ Ibid., str. 12-13.

⁴⁰⁰ Neki od karaktera su lokalni di-džej *Senor Love Daddy*; matrijarh *Mother Sister*, koja sedi na prozoru i motri na komšiluk; pacifista *Da Mayor*, lokalni alkoholičar-beskućnik; *Radio-Raheem*, mladić sa velikim kasetofonom sa kog se čuje glasna muzika; mentalno zaostali *Smiley* koji nosi fotografije Martin Luter Kinga i Malkom Eksa; konstatno revoltiran mladić *Buggin' Out*; *Corner Men - ML*, *Sweet Dick Willie* i *Coconut Sid*, trojica lokalaca koji ceo dan provode na ulici, sede i razgovaraju; tinejdžeri koji „vise” u komšiluku i tako dalje.



Ilustracija 35. „Uradi pravu stvar” (1989)

prisustvo tamo vide kao izražavanje fundamentalnog *prava na grad*⁴⁰¹. U prvom delu filma, Bedford-Stajvesent susedstvo predstavljeno je kao američki „kotoa za pretapanje“⁴⁰² (*melting pot*) – prikazana je „zavodljiva, romantizovana verzija zajednice“ u kojoj „različiti i kompleksni identiteti žive zajedno“⁴⁰³. Ipak, od početka je jasno i da se odmah ispod površine nalaze „pukotine između rasa i etničkih grupa koje su zaista duboke, i koje ubrzo bivaju otkrivene“⁴⁰⁴. U tom kontekstu, teoretičar Nezir Alsajad i ističe da „... hibridni prostori ne podstiču uvek slavne pluralističke tendencije ili multikulturene prakse koje se smatraju sinonimom za globalizaciju... podjednako je tačno da na hibridnim mestima ne borave uvek „hibridni“ ljudi, baš kao što i „hibridni“ ljudi ne stvaraju uvek hibridna mesta“⁴⁰⁵.

U filmu prikazano je da je najtopliji dan u godini, primorao većinu stanovnika Bed-Staj susedstva da izađu iz svojih neklimatizovanih kuća na javni prostor ulice koja tako postaje urbana arena, središte društvenih interakcija i događaja. Osim na ulici, deo radnje odvija se u stanovima protagonista, radio stanici lokalnog di-džeja, piljarnici čiji su vlasnici imigranti iz Koreje, i najvažnije, u lokalnoj piceriji, centralnom prostoru u filmu, koju vodi Amerikanac italijanskog porekla Sal sa svoja dva sina, a u kojoj je kao dostavljač, zaposlen Afroamerikanac Muki, glavni protagonista. U Spajk Lijevim ostvarenjima, prostorno okruženje u kojem se odvija filmska priča često je restriktivno – pomenuto je posebno evidentno u filmu „Uradi pravu stvar“, u kom protagonisti ne napuštaju okvire jednog bloka u Bruklinu. Čini se da letnja vrućina time postaje još nesnosnija – „bez mogućnosti da negde pobegnemo, toplota koju generišu i sami pojedinci počinje da guši, a neprijateljstvo koje se manifestuje, posledica je odsustva bilo kakve „spoljašnjosti“... obzirom da nemaju gde da odu,

⁴⁰¹ AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, Routledge, New York, 2006, str. 193.

⁴⁰² „Kotoa za pretapanje“ je metafora za homogenizaciju heterogenog društva i tradicionalno se odnosi na asimilaciju imigranata u Sjedinjene Američke Države (spajanje različitih kultura u jednu zajedničku, harmoničnu celinu).

⁴⁰³ AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, str. 206.

⁴⁰⁴ Ibid., str. 193.

⁴⁰⁵ Ibid., str. 207.



Ilustracija 36. „Uradi pravu stvar” (zid slavnih) (1989)

protagonisti se neizbežno sukobljavaju jedni sa drugima”, i na kraju „postupaju protiv sopstvenog interesa i interesa društva u celini”⁴⁰⁶.

Dakle, kao i vremenske prilike, međuljudski odnosi su na tački ključanja: niz manjih konflikata na kraju dana će eskalirati u ozbiljan sukob koji će rezultirati ubistvom mladog Afroamerikanca Radio Rahima od strane policije (čemu je prethodio sukob mladića i vlasnika picerije), i posledičnom kontrareakcijom – kompletnim demoliranjem objekta picerije, koje je Muki inicirao, a okupljena grupa revoltiranih stanovnika prihvatila. Važno je, međutim, primetiti da je (i zbog čega je) pomenuti čin bio usmeren konkretno na prostor picerije. Navedenim incidentima prethodila je konfrontacija između dvojice protagonista – Sala i Bagin Auta (zajedno sa Radio Rahimom i Smajlijem) koji je sugerisao da na „zid slavnih” u piceriji, pored istaknutih Italoamerikanaca, treba postaviti i fotografije „crne braće”. Pozivajući se na privatno vlasništvo, Sal odbija predlog (uz opasku da kad otvori svoj lokal, „može da radi šta hoće”⁴⁰⁷), dok Bagin Aut smatra da predloženo ima smisla uzveši u obzir da su posetioци picerije u najvećem broju Afroamerikanci. Picerija je vrsta „hibridnog prostora” – istovremeno je javni restoran, međutim, privatno vlasništvo nad istim je neosporno. Odnosno, za Sala restoran je i privatni i javni prostor, dok sa druge strane, za Afroamerikance nije ni jedno ni drugo⁴⁰⁸. Kako teoretičar Vilijam Dž. T. Mičel sugeriše, Salov restoran je „hibrid određene etničke identifikacije i opšteg javnog identiteta”⁴⁰⁹. Za Sala „Zid” je važan „ne samo zato što se na njemu nalaze slike poznatih Italijana, već zato što su to i poznati Amerikanci (Frenk Sinatra, Džo DiMađio, Lajza Mineli, Mario Komo) koji su omogućili Italijanima da misle o sebi kao o Americancima”⁴¹⁰, punopravnim učesnicima u javnoj sferi⁴¹¹. Sa druge

⁴⁰⁶ McGowan, T.: *Contemporary Film Directors: Spike Lee*, str. 112-113.

⁴⁰⁷ Salov restoran, kao i svaka „klasična liberalna javna sfera, počiva na temeljima privatne svojine što „izlazi na videlo” onog trenutka kada javna inkluzivnost [restorana] biva osporena” (Mitchell, W. J. T.: *The Violence of Public Art: "Do the Right Thing"*, *Critical Inquiry*, Vol. 16, No. 4, 1990, str. 893).

⁴⁰⁸ Finnegan, E. H.: (Still) Fighting the Power, u Conrad M. T. (ed): *The Philosophy of Spike Lee*, The University Press of Kentucky, 2011, str. 83.

⁴⁰⁹ Mitchell, W. J. T.: *The Violence of Public Art: "Do the Right Thing"*, str. 894.

⁴¹⁰ Ibid.

⁴¹¹ Termin javna sfera (javno mnjenje) može se tumačiti i u kontekstu teorija nemačkog filozofa Jirgena Habermasa kao prostor (u širem smislu) u kome se deo privatnog života premešta u javni domen, a čijom pojavom je označena kapitalistička faza razvoja društva.

strane, „Zid” je važan za Baging Auta jer predstavlja „isključenje iz javne sfere”⁴¹², odnosno, Salov „zid slavnih”, „sinegdoha njegovog privatnog vlasništva” nad jednim od glavnih javnih prostora u filmu, simbol je (neuspešnih) pokušaja Afroamerikanaca da „uđu” u ono što Hana Arent naziva „prostor pojavnosti”⁴¹³. Kako Mičel sugerije, javni prostori u kojima Afroamerikanci „postizu vidljivost” su polje javnog života – popularne kulture ili marginalizovane ulične umetnosti „otpora” – grafiti umetnosti, koje ne predstavljaju (pravu) javnu sferu, te preko kojih ne mogu da se afirmišu kao ravnopravni građani⁴¹⁴. Upravo u tom kontekstu, interesantno je i spomenuti dijalog između Mukija i Salovog sina Pina, latentnog rasiste, koji tvrdi da iako su njegovi omiljeni sportista, muzičar i glumac Afroamerikanci, pomenuti nisu „zaista crnci... da su više od crnaca”, čime sugerije da uspeh Afroamerikanaca u „belom” svetu iste automatski „diskvalifikuje” kao figure sa kojima može ostatak rase da se poistoveti (iako su u najvećem broj slučajeva i poznati Afroamerikanci u vlasništvu „belačkih” (filmskih, muzičkih i drugih) korporacija). Gorepomenuti prostori javnog života, iako glamurozni i važni, nemaju značaj kao Salova picerija, skromno parče „prave Amerike” koje podrazumeva ekonomsko učešće i time puno članstvo u američkoj javnoj sferi⁴¹⁵.

(2)

„Los Anđeles je najusamljeniji i nabrutalniji američki grad; Njujork je preko zime jezivo hladan ali ipak postoji osećaj šašavog druženja i topline; Los Anđeles je džungla.”

Džek Keruak

U filmu „Pad” (*Falling Down*, 1993) iz 1993. godine, režisera Džoela Šumahera, prikazan je najveći kalifornijski grad – mesto različitosti i konflikta

Javna sfera omogućava pojedincu da izrazi svoje interese, te da formira određeni identitet kroz odnos i potvrdu drugih u domenu iste. Javna sfera je (apstraktni) prostor dijaloga čiji je fizički okvir u ovom slučaju picerija (Habermas, J.: *The Structural Transformation of the Public Sphere*, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, 1991).

⁴¹² Mitchell, W. J. T.: *The Violence of Public Art: "Do the Right Thing"*, str. 894.

⁴¹³ Kako Elizabet Finegan navodi, za Hanu Arent „prostor pojavnosti” je „javna” arena gde ljudi mogu da se okupe, govore i deluju u dogovoru jedni sa drugima. „Samo u javnom prostoru, kako Arent objašnjava, možemo da koristimo naše reči i dela i tako se 'ubacimo u ljudski svet'” (Finnegan, E. H.: (Still) Fighting the Power, str. 82-83).

⁴¹⁴ Mitchell, W. J. T.: *The Violence of Public Art: "Do the Right Thing"*, str. 894.

⁴¹⁵ Ibid., str. 894-895.

koje karakterišu fragmentacija, decentralizacija i pluralitet. Pomenuto ostvarenje predstavlja „dislokaciju između subjekta i grada“⁴¹⁶, tipičnu za postmoderni urbani pejzaž – Šumaherov Los Angeles, kao prototip postmodernog grada, reflektuje visok stepen *otuđenja*, a poseban fokus stavljen je na prikaz „krize muškosti“⁴¹⁷ kroz urbani prostor, odnosno u urbanom prostoru. Glavni protagonist u filmu „Pad“ je Vilijam Foster (Di-Fens), pripadnik (nekada) privilegovane društvene grupe (beli muškarac iz (*white-collar*) srednje klase,) koga „putovanje“ kroz pejzaž Los Angelesa podstiče na niz agresivnih reakcija i postupaka. Tokom filma, Fosterov bes eksponencijalno raste i manifestuje se kroz seriju događaja koji čine radnju filma. Nasiličko ponašanje incirano je zastojem na autoputu – rastuća tenzija i neprijateljska atmosfera izazvana saobraćajnim zagušenjem, koju Džonatan Bel naziva losanđeleskim „najuspešnijim izvoznim proizvodom“ (*road rage*)⁴¹⁸, podstiču (potisnutu) agresiju glavnog protagonistu. U pomenutoj, prvoj sceni u filmu, kako Lijam Kenedi sugeriše, prikazani zastoj u saobraćaju, te besni pojedinci zatvoreni u automobilima, zapravo simbolišu strogu podelu koja postoji u okviru rasno mešovitog društva Sjedinjenih Američkih Država, zemlje u kojoj različiti ljudi žive „zonirani u svojim privatnim prostorima, izolovani u sopstvenim brigama, i sa agresivnim stavom prema svima drugima“⁴¹⁹. U filmu „Pad“ posebno je akcentovana nekoherentnost najvećeg kalifornijskog grada čije delove (različita etnička susedstva, napuštene parkove, rezidencijalne četvrti sa kontrolisanim pristupom, privatne golf terene i tako dalje...) povezuje jedino (preopterećeni) autoput koji je prestao da „funkcioniše“⁴²⁰. Prikazano je i da losanđeleskim pejzažom dominiraju tipizovani objekti, proizvodi i usluge (supermarketi, lanci restorana brze ishrane, prodavnice oružja) dok javnih prostora zapravo i nema.

⁴¹⁶ Mahoney, E.: 'The People in Parentheses', u Clarke, D.B.: *The Cinematic City*, Routledge, New York, 1997, str. 174.

⁴¹⁷ Ibid., 174.

⁴¹⁸ Bell, J.: *LA and the Architecture of Disaster*, u *Architectural Design*, Vol 70, No 1, Architecture+Film II, 2000, str. 51.

⁴¹⁹ Kennedy, L.: *Race and Urban Space in Contemporary American Culture*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2000, str. 36.

⁴²⁰ Time autoput prestaje da vrši (osnovnu) funkciju povezivanja suburbane privatne sfere i javne sfere radnog mesta (AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, Routledge, New York, 2006, str. 135-137).



Ilustracija 37. „Pad” (1993)

Na početku filma, usled nemogućnosti da izdrži gužvu, vrućinu i stres na autoputu, Foster napušta svoj automobil i nastavlja put kroz Los Anđeles peške. Kako radnja odmiče, postaje jasno da on zapravo nema „gde da stigne” – otpušten je sa posla kao tehnološki višak, dok je od žene rastavljen i ima zabranu prilaska zajedničkom detetu, kao i njoj (iako tokom filma pokazuje upornu nameru da prisustvuje ćerkinom rođendanu, biva očigledno da je taj plan u startu „osujećen”). Pošto je ostao bez zaposlenja, kao i uloga supruga i oca, dakle bez identiteta „običnog”, „belog” muškarca, uobičajene reakcije straha i nesigurnosti kod glavnog protagoniste ustupaju mesto paranoji i agresiji. Kroz niz različitih susreta u „uskomešanom” urbanom pejzažu koji „ključa od stotinu različitih kultura”⁴²¹, Vilijem Foster „potvrđuje” da za njega više nema mesta u tom gradu – kategorija koju koju on predstavlja („beli” muškarac, *white-collar* radnik) je „prevaziđena”, odnosno „više nije standard po kojem se svi drugi mere”⁴²². „Otuđena” i „strana” urbana topografija kroz koju se „neprikladni” Di-Fens kroz ceo film kreće, „reflektuje komponente njegove poremećene subjektivnosti”⁴²³. Za psihotičnog Fostera, Los Anđeles je „nečitljiv” i „neprijateljski”, „izvan [njegove] kontrole”⁴²⁴ koju će na nasilan način (neuspešno) pokušati ponovo da uspostavi.

„Ovo više nije tvoja kuća.” („Pad”)

Pored toga što se glavni protagonista oseća „isključeno” iz javne sfere Los Anđelesa „prisvojene” od strane rasnih, etničkih i klasnih „drugih” koji polažu pravo na određenu „teritoriju” (kroz film stupa u agresivnu interakciju sa korejskim trgovcem, članovima latinoameričke bande, ljudima sa društvene margine, neofašistom, imućnim članovima zajednice i tako dalje), za njega više nema mesta ni u privatnom prostoru doma u koji mu je žena (polni, odnosno rodni „drugi”) zabranila pristup. Film „Pad” usmeren je ka „dramatizaciji predrasuda i anksioznosti belog muškarca”⁴²⁵ i preuzima utvrđene kodove „muškosti”, te u pomenutom ostvarenju žene, kao i rasne i etničke manjine

⁴²¹ Bell, J.: *LA and the Architecture of Disaster*, str. 51.

⁴²² Kerol Klover citirana u AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, str. 136.

⁴²³ Kennedy, L.: *Race and Urban Space in Contemporary American Culture*, str. 36.

⁴²⁴ Mahoney, E.: 'The People in Parentheses', str. 174.

⁴²⁵ Kennedy, L.: *Race and Urban Space in Contemporary American Culture*, str. 35.

figurišu samo kao masa „drugih” koja „predstavlja pretnju autoritetu belih muškaraca”⁴²⁶. U tom kontekstu, treba naglasiti da je Šumaherovo ostvarenje „pretprelo” ozbiljne kritike na račun rasne i etničke stereotipizacije, pogotovo od strane zajednice Azijskih Amerikanaca i lationameričke zajednice, ali i kritike koje se odnose na krajnje stereotipno predstavljanje odnosa prostor – ženski rod u filmu. Kroz istoriju, žene su bile dominantno „vezane” za *kuću* što je uticalo na shvatanje privatnog prostora doma kao „domena posebno rezervisanog za žene”, a pomenuto „pojačava rodne stereotipe i održava tradicionalno shvatanje porodice”⁴²⁷. Teoretičari ističu i da je kuća „prostorna i vremenska metafora za konvencionalnu 'podelu uloga’” – u istoj, muškaracu – „glavi kuće” su (bila) dodeljena mesta autoriteta, privatnosti (sopstvena radna soba), kao i prostori dokolice (prostor za hobi ili posebna stolica za odmor), dok žena-domaćica nije imala, odnosno nema lični prostor već je vezana za zajedničke i servisne prostore⁴²⁸. U filmu „Pad” prikazi Fosterovih izliva nasilja u javnom prostoru jukstapozicionirani su sa scenama koje se odvijaju u privatnom prostoru (nekada) njegove kuće u koju više ne može da se vrati, i u kojoj je, kao i u javnoj sferi grada „suvišan” i „nepoželjan”. Ovakav princip ocenjen je od strane kritičara kao tendenciozan, odnosno kao onaj koji sugeriše da je ponašanje glavnog protagoniste uzrokovano promenom odnosa moći u „domaćem” prostoru kuće, odnosno uspostavljanjem „ženske” dominacije u istom⁴²⁹. Dalje, teoretičarka Đulijana Bruno ističe da je fiksirani „binarni sistem” (javni „muški” – privatni „ženski” prostor⁴³⁰) „imobilizovao ženski subjekt u prostor kuće i izbrisao ga sa

⁴²⁶ Ibid., str. 41.

⁴²⁷ Kanes Weisman, L.: 'Women's Environmental Rights: A Manifesto', u Rendell, J., Penner, B., Borden, I.: *Gender Space Architecture*, Routledge, London and New York, 2003, str. 2.

⁴²⁸ Ibid.

⁴²⁹ Pomenuti utisak dodatno je pojačan time što je bivša žena glavnog protagoniste predstavljena kao „rasejana i neurotična”, te je prikazano i da je policijski službenik kog je pozvala u strahu od mogućih Fosterovih postupaka nepoverljiv u odnosu na njen zaključak da je pomenuti potencijalno opasan (Mahoney, E.: 'The People in Parentheses', str. 177.).

⁴³⁰ Kako teoretičarka Džejn Rendel ističe, najdominantnija predstava odnosa rod i prostor oslanja se na „opozicioni i hijerarhijski sistem 'odvojenih sfera' koji se sastoji od dominantnog javnog, muškog polja produkcije (grad) i podređenog privatnog, ženskog polja reprodukcije (kuća)”. Ova ideologija koja „odvaja grad od kuće, javno od privatnog, produkciju od reprodukcije, i muškarce od žena podjednako je patrijarhalna i kapitalistička... i ne opisuje u celosti iskustva urbanog života svih stanovnika”. Rendel

mape urbane mobilnosti"⁴³¹. Kuća se često posmatra kao početak i krajnje odredište putovanja (rezervisanog za muškarce), i predstavlja njegovu „antitezu“, a kako Bruno ističe, „povratak kući“ u „psihonalazi predstavlja rekurentnu fantaziju... (često) „belih“ muškaraca“⁴³². Strah vezan za „muško putovanje“ je da po povratku sa istog, „putnik“ neće naći isti dom, odnosno ženu koju je ostavio iza sebe⁴³³. Čini se, otuda posmatrano, da je Fosterovo „odisejsko“ filmsko „putovanje“ kroz losanđeleski pejzaž pun izazova, na samom početku osuđeno na neuspeh – on nema gde da se vrati.

naglašava da se „[stereotipne] pretpostavke koje se odnose na pol, rod i prostor sadržane u okviru ove binarne hijerarhije stalno i iznova reprodukuju“ (Rendell, J.: Introduction: 'Gender, Space', str. 103).

⁴³¹ Bruno, G.: *Public Intimacy*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2007, str. 165.

⁴³² Ibid., str. 165-166.

⁴³³ Ibid., str.166.

4.6. Ekspozirani grad: multiplikacija slike i prostor kontrole

Francuski filozof Pol Virilio u poznatom eseju „Preekspozirani grad“ navodi da je koncept granice više puta transformisan: „od grebena do prirodnog zaklona, preko kamenih bedema, granična površina je zabeležila nebrojene vidljive i nevidljive transformacije od kojih je interfejs verovatno poslednja“⁴³⁴. Kako Virilio sugeriše, granice urbanih naselja više nisu fizički definisane već ih određuju elektronski uređaji, odnosno široko raspostranjeni i neretko nezaobilazni sistemi elektronskog nadzora prisutni na javnim kao i u privatnim prostorima – „... ritual prolaza... je postao imanentan... u grad se ne ulazi kroz kapiju niti kroz trijumfalni luk, nego kroz sistem elektronskog saslušanja. Korisnici puta više nisu shvaćeni kao stanovnici grada... Oni su sada sagovornici u permanentnom tranzitu“⁴³⁵. Gradovi se kontinuirano reuspostavljaju kroz nebrojene i različite vrste *ekrana*, i tako, kako tvrdi francuski filozof, pod uticajem temporalnosti naprednih tehnologija, zapravo deurbanizuju i dematerijalizuju. Informacione tehnologije su na taj način promenile ljudsku percepciju, te hronološko vreme i fizička distanca više nemaju nekadašnji značaj. Ekran je naglo postao sredstvo kroz koje se urbana sredina doživljava, a novi mediji su kreirali virtuelni grad („koncentracija naseljavanja bez naselja“) koji danas koegzistira sa fizičkim, a u kojem „ljudi zauzimaju transportno i transmisiono vreme umesto da nastanjuju prostor“⁴³⁶. Virilio tvrdi da su mreže sistema nadzora i multiplikacija slike doveli do „paradoksalnog momenta u kome se neprovidnost građevinskih materijala redukuje na nulu“, time nudeći „svet bez antipoda i bez prikrivenih aspekata, svet u kome je neprovidnost samo trenutna pauza... [gde] dodir i kontakt ustupaju mesto televizuelnom susretu“⁴³⁷. Preekspozirani grad formiraju stalni tokovi slika pre nego arhitektonski elementi, to je mesto u kome sve postoji u isto vreme i ništa nije postojano.

U knjizi „Grad panike“ Pol Virilio sugeriše da su sredstva masovne komunikacije uticala na kreiranje kolektivne vizije koja se svela na halucinaciju

⁴³⁴ Virilio, P.: *Kritični prostor*, Gradac K, Čačak – Beograd, 2011, str. 9.

⁴³⁵ Ibid., str 8.

⁴³⁶ Ibid., str. 10.

⁴³⁷ Ibid., str. 9-13.

„jedne slike” – gradskog pejzaža večitih nesreća, na prizor kataklizme i katastrofe. Virilio navodi da pomenuta sredstva generišu „gradove panike” – „muzeje užasa” koji „jasnije nego sve teorije urbanog haosa ukazuju na činjenicu da je najveća katastrofa dvadesetog veka sam grad, savremeni metropolis – katastrofa napretka”⁴³⁸. Francuski filozof smatra da se na taj način upravlja „javnim strahom”⁴³⁹ i ispituje doza „terora koju mogu da podnesu mase u metropolama”⁴⁴⁰. U tom kontekstu, čini se da ne postoji konkretnije oličenje „grada panike” od Los Anđelesa čiji se urbani pejzaž decenijama eksploatiše u svrhu „veličanja” (filmskog) nasilja. Kako Džonatan Bel naglašava, najveći kalifornijski grad je „prostrano kinematografsko igralište” u kom filmski stvaraoci na efektan način „orkestriraju filmski spektakl katastrofe” – „konstantno pod pretnjom prirodne kataklizme, i kulturološki predisponiran na epske nivoe predskazujućih hiperbola, Los Anđeles je sinonim za katastrofu, bilo da istu izaziva čovek, priroda ili imaginacija”⁴⁴¹. Teoretičar Majk Dejvis je u knjizi „Ekologija straha”⁴⁴² naveo više od 130 knjiga i filmova od početka XX veka u kojima je centralna tema destrukcija Los Anđelesa, grada u kome „objekti postoje da bi bili srušeni, parkirani automobili da bi bili smrskani, trotoari da bi bili podignuti, merači brzine da bi popucali i autoputevi da bi se njima vozilo brzo i nekontrolisano, a sve u slavu Tehnikolora”⁴⁴³.

„Najveći smo izvoznici paranoje. Svakome je potreban neprijatelj.” („Kraj nasilja”)

U filmu „Kraj nasilja” (*The End of Violence*, 1997) iz 1997. godine, nemačkog režisera Vim Vendersa, teme naprednih tehnologija, sistema nadzora i novih medija razmotrene su u okviru šireg društvenog konteksta, odnosno u korelaciji sa društvenim pojavama kao što su otuđenje, proizvodnja i kontrola nasilja, te konstruisanje (kolektivnog) straha. Radnja filma smeštena je u Los

⁴³⁸ Virilio, P.: Grad panike, u Bojanić, P., Đokić, V. (ur.): *Misliti grad*, Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, Beograd, 2011., str. 162.

⁴³⁹ Ibid., str. 161.

⁴⁴⁰ Ibid., str. 166.

⁴⁴¹ Bell, J.: *LA and the Architecture of Disaster*, u *Architectural Design*, Vol 70, No 1, *Architecture+Film II*, 2000, str. 51-52.

⁴⁴² Davis, M.: *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*, Metropolitan Books, New York, 1998.

⁴⁴³ Bell, J.: *LA and the Architecture of Disaster*, str. 52.

Anđeles, a glavni protagonista je uspešan filmski producent Majk Maks koji je svoju paranoju i strah od kako navodi – „iznenadnog napada“, „neprijatelja“ i „nepoznatih“, pretvorio u unosan posao proizvodnje filmova čija je glavna tema nasilje – „ ... nikada niste sasvim svesni koliko i šta utiče na vas. Kao malog, filmovi su me na smrt plašili. Tako sam, kad sam odrastao, počeo da se bavim filmom“. Prikazano je i da površni odnosi dominiraju u životu glavnog protagoniste, da je otuđen od supruge koja najavljuje da će ga ostaviti, te da je isključivo orijentisan na aspekte poslovnog života i motivisan profitom. Na početku filma, Majk Maks dobija elektronsku poštu od Rej Beringa, naučnika koga je upoznao nekoliko meseci ranije na konferenciji, a koja sadrži dokument o poverljivom vladinom projektu razvoja sistema elektronskog nadzora. Nedugo nakon toga, Maks je kidnapovan i zamalo pogubljen, što su zabeležile nadzorne kamere i što će zatim videti i Rej Bering na snimku istih u svojoj laboratoriji u losanđeleskoj Grifit opservatoriji. Ubrzo je otkriveno da je producent uspeo da pobegne, da su dvojica otmičara koji su imali nesuglasce oko toga da li da poštede život taocu ubijeni, kao i da je za njihovo ubistvo osumnjičen Maks, koga nešto kasnije povređenog i u polusvesnom stanju pronalazi porodica latinoameričkih baštovana i pruža mu smeštaj i posao. Do kraja filma biva otkriveno da glavni protagonista ne namerava da se vrati svom predašnjem životu, i u poslednjem monologu saopštava kako ga je stvarni, stalno očekivani napad, zapravo oslobodio anksioznosti i paranoje – „ ... tokom svih onih godina dok sam čekao taj iznenadni napad... ja sam postao neprijatelj. I kada je konačno došao neprijatelj koga sam očekivao... oslobodili su me“.

„Kamera je postala naš najbolji inspektor.“⁴⁴⁴

Paralelno sa scenama sa Majk Maksom, u filmu „Kraj nasilja“ prikazan je niz scena u kojima je centralni karakter gorepomenuti Rej Bering, povučeni naučnik koji je za američku vladu razvio projekat sistema nadzora čiji cilj je da „okonča svo nasilje“. Bering je počeo da testira sistem koji još uvek nije u zvaničnoj upotrebi i sa kojim javnost nije upoznata, ali istovremeno izražava zabrinutost zbog krajnjih posledica takve tehnologije i onoga što ista podrazumeva. U nameri da podeli sa nekim detalje projekta, kao što je već

⁴⁴⁴ Pol Virilio citira Džon F. Kenedija u Virilio, P.: *Kritični prostor*, str. 13.



Ilustracija 38. „Kraj nasilja” (1997)

pomenuto, šalje dokumentaciju producentu Majk Maksu. Kako radnja filma napreduje, Bering zahvaljujući nadzornom sistemu otkriva da je producent bio meta i da je nakon što su plaćeni otmičari odustali od ubistva, neko ubio njih, slučajno promašivši Maksa. Pošto je shvatio da je dokument koji je poslao Maksu pravi motiv iza otmice (i ubistava), Bering se u poslednjim minutima filma nalazi sa detektivom zaduženim za slučaj, međutim, pre nego što podeli svoja saznanja, biva ubijen hicem iz daljine. Na kraju, sugerisano je da će orvelovski sistem nadzora Los Anđelesa, odnosno njegovih građana, dalje nastaviti nesmetano da se razvija, uz otvoreno pitanje narušavanja građanskih sloboda i ostavljenu sumnju da pomenuti zaista može da stane na kraj nasilju.

„Naše društvo nije društvo spektakla, već prismotre;... Mnogo smo manje [antički] Grci nego što verujemo. Nismo ni u amfiteatru ni na pozornici već u Panoptičkoj mašini.”⁴⁴⁵

Teoretičar Majk Dejvis u tekstu „Tvrđava Los Anđeles” ističe da je u najvećem kalifornijskom gradu „opsednutost sigurnosnim sistemima” u svrhu „odbrane luksuznih životnih stilova”, pod pretnjom „oružanog odgovora”, „prevedena” u specifično represivan režim u kome je sloboda kretanja stanovnika ograničena⁴⁴⁶. U Los Anđelesu – „gradu tvrđavi”, „sigurnost” je „simbol prestiža”, i ima manje veze sa osećajem „lične bezbednosti”, odnosno sa objektivnom ugroženošću iste, a više sa paranoičnom potrebom za ostvarenjem većeg stepena „lične izolacije” u stambenom, poslovnom ili nekom drugom okruženju, od „'nepoželjnih' grupa i individua, kao i masa uopšte”⁴⁴⁷. Ovakva „militarizacija” Los Anđelesa postignuta je kroz upotrebu sistema nadzora, te kroz karakteristične arhitektonsko-urbanističke prakse – najveći kalifornijski grad podeljen je na „utvrđene” stambene enklave ili predgrađa kojima je pristup ograničen, dok su javni prostori u velikoj meri negirani. Navedeno, kako Dejvis naglašava, otežava sprovođenje bilo kakvog vida urbane obnove, značajno

⁴⁴⁵ Foucault, M.: *Discipline and Punish: The Birth of Prison*, Vintage Books, New York, 1995, str. 217.

⁴⁴⁶ Davis, M.: *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, Verso, London, New York, 2006, str. 223.

⁴⁴⁷ Ibid., 224.

umanjuje izgleda za povećanje obima društvenih integracija, i ima dalekosežne posledice na društvene odnose⁴⁴⁸.

Slično tome, i u Vendersovom filmu je sugerisano da je Los Angeles grad u kojem kamere istovremeno „kreiraju“ strah od nasilja i predstavljaju sredstvo za prevazilaženje istog⁴⁴⁹. Sa jedne strane, filmska industrija akcentuje nasilje, te „proizvodi“ strah i fiktivne neprijatelje, što posledično utiče na društvenu percepciju pretnje, te podstiče građane da budu pod konstantnim oprezom. Sa druge strane, u filmu, američka vlada pokušava da okonča nasilje kroz moralno upitan, tajni sistem nadzora i kontrole svakodnevnog života stanovnika, čija zaštita tajnosti, paradoksalno, podrazumeva žrtvovanje života ljudi. U ostvarenju „Kraj nasilja“, nagovešteno je i da stanovnici Los Angelesa isti doživljavaju kao filmski set, sebe kao filmske junake, a ljude oko sebe kao (potencijalne) neprijatelje⁴⁵⁰. Otuda, francuski filozof Pol Virilio i ističe da „... više nego Venturijev Las Vegas⁴⁵¹, Holivud zaslužuje urbanističku stipendiju, jer je, posle gradova-pozorišta antike i italijanske renesanse, on bio prvi grad-bioskop (Ćinećita), grad živog bioskopa gde se mahnito mešaju i spajaju kulise i realnost, evidencije poreza i scenarija, živi i živi mrtvaci... kada je Francis Ford Coppola, u *One from the heart*, elektronski ubacio svoje glumce u Las Vegas sagrađen u prirodnoj veličini u Zoetrope studijima u Holivudu... on je nadmašio Venturija ne tako što je demonstrirao višeznačnost savremene arhitekture, nego zato što je otkrio „avetinjski karakter“ grada i njegovih stanovnika“⁴⁵².

Vendersov „avetinjski“ Los Angeles je „antisocijalni“ grad, neprijateljska urbana sredina u kojoj usamljeni stanovnici žive „prostorno i emocionalno udaljeni jedni od drugih“⁴⁵³. U tom kontekstu, posebno je interesantno spomenuti režiserovu rekonstrukciju scene u filmu „Kraj nasilja“ po uzoru na sliku „Noćne ptice“, najpoznatijeg dela američkog slikara Edvarda Hopera. Vim Venders često ističe da je veliki poštovalac Hoperovog stvaralaštva, kao i da je

⁴⁴⁸ Ibid.

⁴⁴⁹ AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, Routledge, New York, 2006, str. 160.

⁴⁵⁰ Ibid., str. 161.

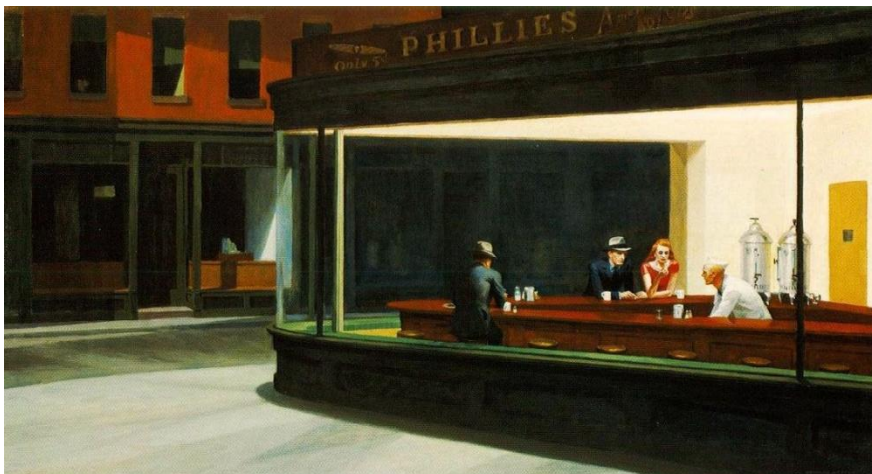
⁴⁵¹ Robert Venturi je bio američki arhitekta koji je zajedno sa arhitektama Deniz Skot Braun i Stivenom Ajzenurom napisao knjigu „Pouke Las Vegasa“.

⁴⁵² Virilio, P.: *Kritični prostor*, str. 18-19.

⁴⁵³ AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, Routledge, New York, 2006, str. 159.



Ilustracija 39. „Kraj nasilja” (rekonstrukcija scene) (1997)



Ilustracija 40. Edvard Hoper, *Noćne ptice* (1942)

opus pomenutog umetnika imao veliki uticaj na formiranje njegovog kinematografskog stila. Nemački režiser navodi da gledajući dela američkog slikara „ ... stičemo utisak da se upravo dogodilo nešto strašno ili da će se tek dogoditi. To je specifični kvalitet koji je Hoper znao kako da „ugradi” u svoje slike... kada ponovo pogledate istu sliku sa vremenskim razmakom od deset minuta, mogli biste se zakleti da se nešto [u međuvremenu] dogodilo [na istoj]”⁴⁵⁴. Hoperova dela, Venders ističe, nastajala su kada je američki narativni film bio na vrhuncu i mogu se tumačiti u tom kontekstu – na svim slikama dominiraju prizori koji se „čitaju” kao „zatišje pred buru” ili kao oni koji su već „pretrpeli” dramatični susret, te „prenose” osećaj bespomoćnosti i zlokobnosti. Uzevši u obzir navedeno, nije neobično što je u ostvarenju „Kraj nasilja” nemački režiser napravio veoma jasan omaž delu „Noćne ptice”, iako se Vendersova scena neznatno razlikuje od one na slici. U filmu, Vim Venders prikazuje samo dvoje protagonista i unutrašnjost lokala čime stavlja akcenat na radnju koja se odvija u samom restoranu, na taj način naglašavajući karakteristični narativ koji Hoperove slike „poseduju”. Slika američkog umetnika koja sugeriše usamljenost pojedinca u modernom svetu, te neprestano „najavljuje” razvoj nekog dramatičnog događaja je iz očiglednih razloga „pretvorena” u filmski kadar u Vendersovom ostvarenju „Kraj nasilja”.

⁴⁵⁴ Intervju sa Vim Vendersom u dokumentarnom filmu *Edward Hopper and the Black Canvas*, kustos Dider Otinger, 2012.

4.7. Prostor represije: pseudograd

„Zadovoljstvo koje ispoljavamo u odnosu na podražavanje – kao što su stari znali – nešto je najprirodnije za čovekov duh, ali mi ovde ne uživamo samo u savršenom podražavanju, mi takođe uživamo u ubeđenju da je podražavanje dostiglo svoj vrhunac, i da će stvarnost nakon toga uvek biti manje vrednosti.”⁴⁵⁵

Umberto Eko

Sredinom XX veka, arhitekta, urbanisti i planeri iz Evrope, a posebno stručnjaci iz Sjedinjenih Američkih Država, na veoma optimističan i pozitivan način sagledavali su moguće pravce budućeg razvoja gradova. Američki teoretičar Edvard Sodža ističe da se tokom pedesetih godina prošlog veka „sve činilo mogućim”, te da je bilo mesta za „smela razmišljanja o preostalim problemima moderne metropole”, posebno o onim koji su se ticali neizostavne potrebe da se „ukroti nezasito i često nekontrolisano širenje predgrađa”, i posledično omogući neophodan „preporod” siromašnih delova gradskih središta⁴⁵⁶. U naredne dve decenije, međutim, dolazi do pada privrednog rasta, odnosno globalne recesije, kao i do novih tipova urbanizacije, a time i do značajnih promena u svetskim urbanim centrima u kojima se formiraju brojni zahtevi (pokrenuti različitim društvenim uzrocima) za sprovođenje temeljnih reformi. Rapidne, i činjenično, teško predvidive promene kroz koje su prolazili urbani pejzaži, arhitekti i urbanisti, kao i kompletna planerska profesija, dočekali su nespremni. U pomenutom periodu, kako Sodža navodi, „optimizam je zamenjen oskudicom, a sve ono što je nekada bilo sigurno i uzimano zdravo za gotovo, što je bilo povezano s modernizmom metropole, uključujući nade i snove o novom urbanom dizajnu, činilo se da se raspršuje u vazduhu”⁴⁵⁷. U tom kontekstu, a kao izuzetak od prethodno navedenog, veoma je važno spomenuti pokret Novi urbanizam, nastao početkom osamdesetih godina XX veka u Sjedinjenim Američkim Državama, čiji su članovi zadržali planerski i

⁴⁵⁵ Eko, U.: Grad robota, u Bojanić, P., Đokić, V. (ur.): *Misliti grad*, Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, Beograd, 2011., str. 157.

⁴⁵⁶ Sodža, E.: Drugi novi urbanizam, u Bojanić, P., Đokić, V. (ur.): *Misliti grad*, Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, Beograd, 2011., str. 192.

⁴⁵⁷ Ibid.

projektantski entuzijazam, usput razvijajući specifičan pristup problemu oblikovanja gradova. Danas, koliko i u vreme nastanka pokreta, principi i uverenja na kojima se Novi urbanizam zasniva, predmet su ozbiljnih teorijskih rasprava, kao posledice suprotstavljenih stavova teoretičara. Rasprave o onome za šta se zalažu arhitekti i planeri Novog urbanizma, pokreta koji je sa jedne strane dobijao, odnosno dobija „nekritičke pohvale”, a sa druge „oštre kritike”, tek će dobiti na „težini”. Kako teoretičar Edvard Robins smatra, te rasprave bi trebale da ispituju stvarni značaj Novog urbanizma, „pošto tek predstoje izazovi” sa kojima će se se gradovi suočavati tokom XXI veka⁴⁵⁸.

Novi urbanizam, tvrde pobornici istog, „nudi brojne važne odgovore na izazove savremenog urbanizma” – za njih, kako Robins navodi, pokret, odnosno njegovi članovi, važni su „činioci otpora u odnosu na neprestano urbano širenje i fragmentaciju”, koji „daju glas onima koji uviđaju da središte grada propada”, i „prepoznaju društvenu otuđenost koja nastaje u konvencionalnim predgrađima”⁴⁵⁹. Arhitekta i planeri – Novourbanisti, ističući manjkavosti modernističkog projektovanja i planiranja gradova, „zagovaraju zajedništvo, smisao za regionalni poredak, te manju zavisnost od automobila, što navodi na pomisao da oni pružaju važno umirujuće sredstvo za ove urbane bolesti”⁴⁶⁰. Umesto rečju gradovi (*cities*), Novourbanisti najčešće, i sa jasnom namerom, svoje tvorevine nazivaju „varošima” (*towns*), dakle, terminom koji evocira sliku „pitomijeg” urbanog okruženja, i „budi” pozitivne asocijacije u pogledu kvaliteta i vrste društvenih odnosa koje takav tip naselja (treba da) „podržava”. Novourbanistička naselja najčešće se podižu na relativno izolovanim lokacijama, ali predstavljaju, smatraju njihovi planeri, kvalitetnu alternativu klasičnim američkim predgrađima. Svoja naselja, Novourbanisti definišu kao *urbana* jer u istima postoje javni prostori (centar), objekti namenjeni kulturi, edukaciji i poslovanju, kao i različite stambene tipologije, odnosno tipovi stanovanja. Posebno je važno napomenuti da se prilikom planiranja, projektovanja i izgradnje ovih celina, arhitekta pokreta jasno pridržavaju niza unapred

⁴⁵⁸ Robins, E.: Novi urbanizam u dvadeset prvom veku: progres ili problem?, u Bojanić, P., Đokić, V. (ur.): *Misliti grad*, Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, Beograd, 2011., str. 198.

⁴⁵⁹ Ibid.

⁴⁶⁰ Ibid.

utvrđenih kodova i pravila, u skladu sa kojima svi objekti i prostori treba da budu usaglašeni, te insistiraju na ambijentalnoj doslednosti i skladnosti, čovekomernosti, kao i razmerama koje pogoduju pešacima⁴⁶¹. Novourbanistički arhitektonski izraz najčešće se temelji na imitaciji lokalne graditeljske tradicije (komercijalna vernakularna arhitektura), koju „prate” elementi karakteristični za arhitekturu neoklasicizma i postmodernu arhitekturu. Treba naglasiti da arhitekta pokreta teže da reinterpretiraju prostorne karakteristike malih gradova jer smatraju da pomenute karakteristike, između ostalog, direktno i nedvosmisleno podstiču „odgovarajuću” društvenu interakciju. Konkretno, Novourbanisti žele da stvore „osećaj sigurnosti planiranjem koje podrazumeva „pogled na ulicu”, prisnost sa susedima koja se ostvaruje kroz susedne ograde pa čak i kapije” i na taj način, kako sugerise Edvard Robins, zapravo „prodaju viziju zajednice” koja je ukorenjena u „nostalgiji za životom u malom gradu i okruženju”, (pre)naglašavajući značaj „tradicionalnih kuća i urbane estetike”⁴⁶². Dakle, članovi pokreta, paradoksalno, odgovor na urbane probleme sadašnjosti, pronalaze u konstituisanju idealnog grada budućnosti koji već postoji u imaginarnoj prošlosti.

Najpoznatiji savremeni „eksperimenti” Novog urbanizma su „tradicionalna stambena susedstva” (*traditional neighbourhood development*), izgrađena u saveznoj američkoj državi Floridi – Sisajd (*Seaside*) i Selebriješ (*Celebration*), a bilo bi važno spomenuti i Paundberi⁴⁶³ (*Poundbery*), „tradicionalni grad” u ceremonijalnoj engleskoj grofoviji Dorset u Velikoj Britaniji koji je „proizvod”, kako Edvard Sodža navodi, „skromnije imenovane, ali možda tačnije opisane britanske varijante”⁴⁶⁴ pokreta, Neo-tradicionalnog urbanizma. Izgradnju „komercijalno uspešnog” Selebriješna (1997) je finansirala

⁴⁶¹ Povelja Novog urbanizma kojom su definisani principi i ciljevi pokreta, doneta je 1994. godine, na prvom Kongresu Novog urbanizma.

<https://www.cnu.org/who-we-are/charter-new-urbanism>

⁴⁶² Robins, E.: Novi urbanizam u dvadeset prvom veku: progres ili problem?, str. 198.

⁴⁶³ Grad Paundberi podiže se kontinuirano od 1993. godine, na posedu koje je u vlasništvu vojvodstva Kornvel u Engleskoj. Pomenuto naselje gradi se na osnovu plana luksemburškog arhitekta Leona Kriera, jednog od predstavnika pokreta Novi urbanizam, i po principima Čarlsa, princa od Velsa, poznatog po izraženim planerskim interesovanjima i stavovima.

⁴⁶⁴ Sodža, E.: Drugi novi urbanizam, str. 193.



Ilustracija 41. Erik I. Džonson, *Selebrejšn* (1997)



Ilustracija 42. Glavna ulica (*Main Street*) u Diznilendu (2018)

„Dizni” korporacija, čiji su čelnici bili „pokrenuti” nostalgijom za „starom Amerikom” i željom da „stvore” ne samo stambeno naselje, već i „osećaj zajednice”. Pored „obećanja” da je Selebrenjsko naselje u kojem se nalaze ustanove i usluge svetske klase, brošura grada je zainteresovane kupce nekretnina „uveravala” i da je isti „... mesto u kojem komšije pozdravljaju komšije u tišini letnjeg sumraka... mesto koje [vas] vraća u doba nevinosti...”⁴⁶⁵. Veliki deo komercijalnog uspeha i popularnosti, ovaj novourbanistički grad „duguje” svojoj povezanosti sa „Dizni” korporacijom – menadžer projekta Piter Ramel ističe da su „ljudi stekli utisak da će selidba u „Dizni grad” značiti da će njihovi travnjaci uvek biti bez korova, a da će njihova deca [u školi] dobijati isključivo petice”⁴⁶⁶. Posebno je interesantno istaći da je Volt Dizni, osnivač korporacije, pedesetih godina prošlog veka predstavio projekat sličan Selebrenjskom, poznat kao „Eksperimentalni prototip zajednice budućnosti” (*Experimental Prototype Community of Tomorrow, EPCOT*), urbani kompleks u kojem su trebali da žive njegovi zaposleni. Nekoliko decenija kasnije, izgrađen je „Diznijev” grad budućnosti, u skladu sa novourbanističkim planerskim idejama, i posebno važno „neotradicionalnom estetikom”, kao najupečatljivijim elementom identiteta naselja. Slično kao i u većini drugih ostvarenja Novog urbanizma, sve građene strukture u Selebrenjskom, „regulisane” su „Knjigom obrazaca” (*Pattern Book*), i nisu podložne promenama, odnosno „zaštićene” su „kodovima, ugovorima i ograničenjima (*Codes, Covenants and Restrictions*)”⁴⁶⁷. Upravo zato, Edvard Roberts tvrdi da Novourbanisti, pokušavajući da naprave odstupnicu od modernističke prakse, bivaju „uhvaćeni” u istu zamku: „Novi urbanizam, kao [i] modernizam, može biti „optužen” za jedan vid esencijalizma, u kojem se svi aspekti složenog i raznolikog urbanog sveta, svode na skup jedinstvenih i

⁴⁶⁵ Citirano u Portella, A.: *Visual Pollution: Advertising, Signage and Environmental Quality*, Routledge, Abingdon, New York, 2014, str. 86.

⁴⁶⁶ „What Disney's city of the future, built to look like a past, says about the present” (Yesterdayland), *The Economist*, 2016.

<https://www.economist.com/united-states/2016/12/24/what-disneys-city-of-the-future-built-to-look-like-the-past-says-about-the-present>

⁴⁶⁷ AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, Routledge, New York, 2006, str. 212.

autoritativnih principa, i sumiraju u niz jednostavnih izraza, i strateških vizuelnih i verbalnih diskursa”⁴⁶⁸.

Sa druge strane, Nezir Alsajad ističe tvrdnju francuskog filozofa Žana Bodrijara da je modernistički ideal o gradu, u poslednjim decenijama XX veka, zamenjen postmodernističkom nostalgijom za „udobnim gnezdrom”. Ova „nova anti-urbana vizija urbane utopije”, podrazumeva „zamenu” javnih prostora „idealizovanim”, „naturalizovanim” prostorima koji su „simbol svega što je lepo”, ali koji, kako Bodrijar smatra, „negiraju mogućnost” javnog okupljanja⁴⁶⁹. Slično, u eseju „Vidimo se u Diznilendu”, američki arhitekta i kritičar Majkl Sorkin sugeriše da „pseudo-javni prostori”, poput onih u Diznilendu, „nude” „pojednostavljeno, prečišćeno iskustvo”, te da je problem što su isti, pogotovo u gradovima kao što je Los Anđeles, prihvaćeni kao surogat neposrednim, „nedisciplinovano kompleksnim” javnim gradskim prostorima, u kojima se odvijaju, između ostalog, i društveni konflikti i političke borbe⁴⁷⁰. Na taj način, u Diznilendu, ali i novourbanističkim naseljima poput Selebrestona, „aktivno učešće građana u urbanom životu”, biva zamenjeno „pasivnim konzumerizmom u pažljivo kontrolisanim privatnim pejzažima”, čiji stanovnici bivaju „degradirani u puke potrošače”⁴⁷¹. Otuda, komentarišući fenomen „čarobnog sveta” Diznilenda kao „u stvari veoma lukave komercijalne stvarnosti”, Umberto Eko ističe: „ ... kao alegorija potrošačkog društva, mesto potpunog ikonizma, Diznilend je takođe mesto potpune pasivnosti. Njegovi posetioci moraju biti saglasni da se ponašaju kao njegovi roboti. Pristup svakoj atrakciji je regulisan metalnim ogradama sistema „lavirint”, koji obeshrabruje bilo kakvu individualnu inicijativu... [ukoliko plati ulaz] posetilac može dobiti ne samo „pravu stvar”, nego i obilje rekonstruisane istine”⁴⁷².

⁴⁶⁸ Edvard Roberts citiran u Knox, P.L.: *Metroburbia, USA*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2008, str. 109.

⁴⁶⁹ Žan Bodrijar citiran u AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, str. 212-213., takođe Baudrillard, J.: *America*, Verso, London, New York, 1988, str. 42-43.

⁴⁷⁰ Majkl Sorkin citiran u AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, str. 213., takođe Sorkin, M.: *See You in Disneyland*, u Sorkin, M. (ed.): *Variations on Theme Park*, Hill and Wang, New York, 1992, str. 205-232.

⁴⁷¹ Ibid.

⁴⁷² Eko, U.: *Grad robota*, str. 158.

„Dao sam Trumanu šansu da vodi normalan život. Svet, mesto u kome živite je bolesno mesto. Svet treba da bude poput Sihejvena.” („Trumanov šou”)

Radnja ostvarenja „Trumanov šou” (*The Truman Show*, 1998) iz 1998. godine, režisera Pitera Vira, „smeštena” je u „idilični” ostrvski gradić Sihejven u kojem (oduvek) živi glavni protagonist Truman Barbenk – prodavac osiguranja koji „vodi” skladan, naizgled „običan”, porodični život. Na samom početku filma, objašnjeno je da je Trumana, odmah nakon rođenja, usvojila velika korporacija, te da je on od prvih minuta svog života, zapravo, glavna zvezda popularne televizijske „rijaliti” emisije u kojoj „učestvuje” potpuno nesvesno, praćen hiljadama kamera koje „prenose” sve aspekte njegovog života širokoj gledalačkoj publici. Mali primorski grad Sihejven, dom glavnog protagoniste, „postoji” samo kao televizijski set u okviru kupole impresivnih dimenzija u Holivudu, dok su njegova uvek dobro raspoložena supruga, najbolji prijatelj, prijatni susedi i kolege, kao i slučajni prolaznici, u stvari, glumci i statisti. Važno je naglasiti, međutim, da je film „Trumanov šou” zapravo snimljen u ranije spomenutom naselju Sisajd, prvom i najpoznatijem novourbanističkom „tradicionalnom stambenom susedstvu”, podignutom duž obalnog pojasa u Floridi. Građevinski pravilnik⁴⁷³ i gradski plan Sisajda (1985) su „razradili” arhitekture Andreas Duani i Elizabet Plater-Cibek, „jedan veći skup arhitekata projektovao je stambene i javne zgrade”, a glavni konsultat je bio luksemburški arhitekta, planer i teoretičar Leon Krier, koji je isticao da je osnovni cilj postići veći stepen društvene integracije u naselju kroz *doslednu* primenu propisanih projektatskih i planerskih metoda⁴⁷⁴. Vinsent Skali, američki istoričar umetnosti i čuveni profesor Jejl univerziteta, strastveni zagovornik i „duhovni otac” pokreta Novi urbanizam, tvrdio je da je u Sisajdu ono na čemu Krier insistirao i ostvareno, te da je ovo naselje „postiglo više uspeha nego bilo koje drugo arhitektonsko delo

⁴⁷³ „Pravilnik je težio harmoničnoj raznolikosti, uključujući uputstva za proporcije, dimenzije i materijale, projektujući i karakteristične detalje koji su traženi, kao što su duboki tremovi na fasadama, visoke uske prozore, prave uske ulice koje usmeravaju pogled ili imaju vizuelne završetke, kao što su vidikovci ili zajednički basen ili kupalište, parkiranje na ulici, izdvojene garaže postavljene u dnu parcele, čelične krovove, tremovi koji zauzimaju tačno određen procenat fasadnog platna, drvene ograde, podzemne servisne kablove i boje koje ulaze u okvir posebnog, pastelnog kolorita” (Elin, N: *Postmoderni urbanizam*, ORION-ART, Beograd, 2002, str. 91-92).

⁴⁷⁴ Ibid.

našeg vremena, u kreiranju imidža zajednice⁴⁷⁵. Drugi teoretičari, opet, tvrde da je Skalijeva tvrdnja „i suviše tačna”, odnosno da je u Sisajdu, Trumanovom Sihejvenu, postignuto samo to – „slika zajednice”, kao i da su Novourbanisti, skloni projektantskom fanatizmu, u naivnom uverenju da će „upravljanje aspektima kao što su arhitektonski dizajn, ulična orijentacija i vizuelna perspektiva nekako inherentno „usaditi” osećaj zajednice”⁴⁷⁶.

Upravo zato, brojni kritičari sugerišu da je odabir fizičkog okruženja u kom se odvija radnja filma „Trumanov šou”, tendenciozan i krajnje ironičan. Teoretičar Robert Biuka navodi da Virovo ostvarenje, u stvari, „nudi *metatekstualni komentar* na neotradicionalizam, nostalgiju, i planiranu (ili prinudnu) zajednicu” koji je razumljiv (samo) onim gledaocima koji su upoznati sa istorijom i filozofijom „iza” naselja Sisajd⁴⁷⁷. Biuka navodi i da prikazom „stroge kontrole i zatočeništva pod maskom „starovremenske” zajednice” koja je zasnovana na „teroru” vrednosti, Piter Vir u filmu „evocira dva najnovija (i filozofski veoma kompleksna) pravca u američkoj suburbanizaciji: razvoj neotradicionalnih novourbanističkih naselja i sve popularnijih (sub)urbanih celina sa kontrolisanim pristupom (*gated communities*)”⁴⁷⁸. U tom kontekstu, interesantno je spomenuti tvrdnju francuskog filozofa Žana Bodrijara, da je u Sjedinjenim Američkim Državama, od osamdesetih godina XX veka, „na delu” opsežna „operacija čišćenja”, opsesivna želja za „oslobađanjem od smeća i patine”, „vraćanje u prvobitno stanje čistoće”⁴⁷⁹, a sa čime, očigledno, korespondiraju nostalgične, neotradicionalne vizije arhitekata Novog urbanizma. Novourbanisti teže da „ponovo stvore”, ne samo društvene institucije i fizičke prostore tradicionalnih američkih gradića prošlosti, već i idealizovane verzije pomenutih, kakvi „postoje” samo na filmu i televiziji („... baš kao prava stvar, samo bolje”)⁴⁸⁰. Stoga, kako Nezir Alsajad ističe, novourbanistička naselja mogu

⁴⁷⁵ Vinsent Skali citiran u Beuka, R.: *SuburbiaNation*, Palgrave Macmillan, New York, Hampshire, 2004, str. 232.

⁴⁷⁶ Ibid.

⁴⁷⁷ Ibid., str. 229.

⁴⁷⁸ Ibid., str. 230.

⁴⁷⁹ Žan Bodrijar citiran u AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, str. 226., takođe Baudrillard, J.: *America*, Verso, London, New York, 1988, str. 32.

⁴⁸⁰ Ibid., 226-227.



Ilustracija 43. „Trumanov šou“ (1998)

da se shvate kao „kopije bez originala”, Bodrijarovi simulakrumi⁴⁸¹, „odvojeni” od predmeta koji pokušavaju da reprodukuju⁴⁸².

„Neka mi neko pomogne, ponašam se spontano!” („Trumanov šou”)

U ostvarenju „Trumanov šou”, kao što je ranije spomenuto, prikazano je da glavni protagonist Truman Barbenk, zvezda „rijaliti” emisije, „živi” „idealan”, „savršen” život (*picture-perfect life* iz Selebrejšn brošure), u startu bez ideje o tome da se isti emituje publici⁴⁸³. Kako radnja filma napreduje, Truman biva suočen sa nizom neobičnih događaja, koji su posledice slučajnih, tehničkih grešaka u studiju, kao i neopreznosti angažovanih glumaca, te počinje da izražava sumnju u autentičnost i spontani tok svog savršenog, iako „mlakog” života koji se rutinski odvija. Postepeno, glavni protagonist stiče sve snažnije uverenje da ga neko posmatra, postaje nepoverljiv prema svom okruženju i „bliskim” ljudima koji pokušavaju da ga ubede da je bezrazložno paranoičan. Truman, stoga, donosi odluku da, po prvi put, napusti „poznati teren” rodnog grada, uprkos različitim taktikama, porukama i tematski konstruisanim strahovima koji su imali za cilj da ga (zauvek) zadrže u Sihejvenu, te do kraja filma uspeva da stigne do oslikane nebeske pozadine – kulise – koja doslovno označava kraj njemu poznatog sveta, na taj način potvrđujući opravdanost svojih sumnji. U poslednjoj sceni, idejni tvorac emisije Kristof, pokušava da ubedi Trumana da ostane, međutim, glavna zvezda ipak napušta sihejevski pejzaž kontrole i zatočeništva, u želji da otkrije spoljašnji, „pravi” svet.

⁴⁸¹ Filozof Žan Bodrijar izdvaja više nivoa podražavanja stvarnosti („uzastopne faze slike”): odraz duboke realnosti; maskirane i izvitoperene realnosti; prikrivanje odsustva realnosti (original više nije prisutan); i potpuno odsustvo veze sa realnošću – *simulakrum*. Francuski mislilac sugerise da je „karakteristična histerija našeg vremena: histerija produkcije i reprodukcije stvarnog... ono što celokupno jedno društvo nastoji neprekidno da proizvede i da reprodukuje, to je vaskrsavanje stvarnog koje mu izmiče” (Bodrijar, Ž.: *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 9-10. i 26-27).

⁴⁸² AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, str. 226.

⁴⁸³ Imajući u vidu pomenuto, interesantno je i istaći da se u Virovom ostvarenju, zapravo, Fukoova „dva režima moći” – nadzor i spektakl, podudaraju, a ne isključuju, odnosno smenjuju (vidi poglavlje 4.6.) (Crary, J.: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, London, 1992, str. 18).

„Projektovanje grada iz snova je lako. Obnavljanje postojećeg [„živog” grada] zahteva maštu.”⁴⁸⁴

Francuski filozof Mišel Fuko ističe da se „sloboda sastoji u kritičkoj refleksiji o sadašnjem trenutku”, naglašavajući da je „naša istorija takva da ne možemo da biramo opcije iz prošlosti, kao iz kataloga (mi u stvari uvek počinjemo negde), i da ne možemo unapred utvrditi određeni ideal koji će rešiti sve probleme sa kojima ćemo se suočiti (zapravo, takav ideal ne postoji)”⁴⁸⁵. Teoretičar Edvard Soža smatra da je kredo novourbanističkog pokreta upravo „odvratio pažnju sa delotvornog razumevanja aktuelnog novog urbanizma koji se oblikuje nakon krizom razorenih šezdesetih godina”, kao i da su arhitekta Novog urbanizma, na temeljima tada nastale „teorijske praznine i profesionalne zbrke”, čvrsto utvrdili „svoj oslonac i izazov, nudeći svetu kroz utešno povlačenje u idealizovanu prošlost, izlaz iz nerazumljivog haosa sadašnjosti”⁴⁸⁶. Pritom, kako Endru Ros tvrdi, Novourbanisti u pokušaju da „ubrzaju istorijske okolnosti koje stvaraju lokalni karakter i zamenjujući nepisano prenošenje tradicije razrađenim oblicima regulacije... rizikuju institucionalizovanje društvenih normi do te mere da ugrožavaju slobodu stanovnika”⁴⁸⁷. Sa druge strane, određeni broj teoretičara misli da navedeno, paradoksalno, koliko i zabrinjavajuće, zapravo predstavlja najprivlačniji aspekt novourbanističkih gradića za (buduće) stanovnike. U ovim naseljima uspostavljen je „čitav niz ograničenja koja vlasnicima kuća jamče vrednost njihovih investicija”, dok „kodovi i druge restrikcije podrazumevaju da zajednica neće menjati svoj fizički oblik i izgled”⁴⁸⁸. „Novi urbanizam pruža sigurnost na račun široke slobode izbora u svetu koji postaje sve opasniji za život”, objašnjava teoretičar Edvard Robins, navodeći reči arhitekta Roberta Sterna: „U društvu slobodnog kapitala čoveku je potrebna kontrola – ne možete imati zajednicu bez kontrole... Ubeđen sam da ta kontrola u

⁴⁸⁴ Džejn Džejkobs citirana u Donald, J.: *Imagining the Modern City*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, str. 122.

⁴⁸⁵ Mišel Fuko citiran u Donald, J.: *Imagining the Modern City*, str. 124.

⁴⁸⁶ Sodža, E.: *Drugi novi urbanizam*, str. 193.

⁴⁸⁷ Endru Ros citiran u AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, str. 229.

⁴⁸⁸ Robins, E.: *Novi urbanizam u dvadeset prvom veku: progres ili problem?*, str. 198.

stvari oslobađa ljude. Ona navodi ljude da misle da su njihove investicije sigurne. Disciplina može da oslobodi čoveka"⁴⁸⁹.

⁴⁸⁹ Ibid., 198-199.

4.8. Afirmativni prostor: grad kao ideal

„... Obožavao je Njujork. Idealizovao ga je van svake proporcije.”

Ajzak Dejvis (Vudi Alen)

Njujork, jedan od najuzbudljivijih gradova sveta, tema je filmskih ostvarenja u kontinuitetu dužem od pola veka. Zajedno, pomenuta ostvarenja, oblikovala su „jedinствeno, koherentno mesto u kojem izvanredni ljudi čine senzacionalne, zabavne, romantične, strašne stvari”⁴⁹⁰. *Filmski* Njujork je „grad”, kako Džeјms Sanders ističe, „toliko gust u strukturi, tako „bogat” u sećanju i asocijaciji i osećaju za mesto, da formira zapanjujuće urbano prisustvo”⁴⁹¹. Ovaj američki metropolis, kao uostalom i svi veliki gradovi, predstavlja „više od geografskog ili ekonomskog entiteta: on je posebno mesto koje čine slike i stil, sećanje i snovi”⁴⁹². U Njujorku, gradu „moćnih slika, oštarih vertikalaa i brzopokretnih horizontalaa, svetlih zidovaa i tamnih senki i suptilnih tonaliteta između”, već početkom XX veka, nalazile su se „najviše zgrade na svetu i najprometnija luka, najveći brodovi i najduži mostovi... imao je statuu visine petnaestak spratovaa i park veličine preko tri kvadratna kilometra... i imao je ljude – milione i milione ljudi... koji ispunjavaju svaki centimetar prostora”⁴⁹³. Filmskim stvaraocima bilo je jasno da se nalaze na pragu „najvećeg šoua na planeti”, te je otuda i filmska industrija Sjedinjenih Američkih Država, početkom prošlog veka, gotovo u celosti bila „smeštena” u Njujorku, na ostrvu Menhetn, gde su se proizvodili prvi američki komercijalni filmovi.

Tokom kasnih dvadesetih godina XX veka, međutim, došlo je do značajne promene – veliki deo filmske industrije „preselio” se iz metropole na istočnoj obali u nekolicinu predgrađa Los Anđelesa – Glendeјl, Edendeјl, Kulver Siti, i posebno, Holivud. Razlozi za pomenuto bili su brojni: nedostatak prostora za produkciju i postprodukciju, pojava zvučnog filma (tačnije, prvih „*talkies*” filmovaa sa dijalogom), odnosno tim povodom i u tom trenutku, nepremostivih

⁴⁹⁰ Sanders, J.: *Celluloid Skyline*, Alfred A. Knopf, New York, 2003, str. 4.

⁴⁹¹ Ibid.

⁴⁹² Ibid.

⁴⁹³ Ibid., str. 21-25.



Ilustracija 44. „Romansa na Menhetnu” (1934)

tehničkih problema (nemogućnost da se tokom snimanja izoluje saobraćajna i pozadinska buka njujorških ulica), i naravno, finansijski problemi uzrokovani padom berze i Velikom depresijom. Navedeni prelazak pratila je i migracija intelektualne elite, brojnih autora i umetnika – već početkom tridesetih godina prošlog veka njujorški pisci, umetnički direktori, glumci i producenti, pronašli su drugi dom u Holivudu. S obzirom da više nisu mogli da snimaju filmove u Njujorku, isti su „podigli” u losanđeleskim filmskim studijima, i na taj način ga „doveli” pred kamere. Potaknuti nostalgijom, tokom naredne dve decenije, do pedesetih godina XX veka, filmski stvaraoci su kreirali grad iz snova, koristeći „njujoršku ikonografiju: nebodere, penthaus apartmane, mostove, neonska svetla”, pritom reprodukujući intenzivne ulične ritmove ovog urbanog konglomerata⁴⁹⁴. U navedenim decenijama, Holivud je „stvorio” jedinstvenu estetiku mitskog – filmskog Njujorka, u kome je sve moguće i ostvarivo. Iako su i „kriminal, siromaštvo i strah, i dalje „postojali” na filmskim ulicama” ovog grada [na primer, „Ulica bez izlaza” (*Dead End*, 1937) ili „Goli grad” (*Naked city*, 1948)]⁴⁹⁵, tokom tih godina, uobličena je romantična ideja o američkoj metropoli, „konzistentnog i koherentnog urbanog identiteta koji prevazilazi svaki pojedinačni film”⁴⁹⁶.

„Jednog dana pašće prava kiša i opraeće svu ovu prljavštinu sa ulica.”
(„Taksista”)

U decenijama nakon završetka Drugog svetskog rata, pod uticajem, pre svega, italijanskog neorealizma, „stvarni” grad Njujork se ponovo „vraća” na scenu – filmovi su snimani na lokacijama, a autentični, „sirovi” urbani kvaliteti, bivaju suprotstavljeni sanjalačkim prikazima grada. Zapravo, kako Nezir Alsajad naglašava, tokom ovog perioda, oba „svojsva” grada su bila glorifikovana, i sve što je bilo važno je da isti „nije sastavljen od plastičnih nebodera”⁴⁹⁷. U tom kontekstu, bitno je spomenuti da se Njujork, šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka, „suočavao” sa ozbiljnim društvenim problemima, te da su pomenuti „našli” put do filmskog platna, što je posledično uticalo na promenu ranije

⁴⁹⁴ Quart, L.: *Woody Allen's New York*, u *Cineaste*, Vol. 19, Issue 2/3, 1992, str. 16.

⁴⁹⁵ Ibid.

⁴⁹⁶ Sanders, J.: *Celluloid Skyline*, str. 62.

⁴⁹⁷ AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, Routledge, New York, 2006, str. 171.

formirane „holivudske slike“ o istočnoj američkoj metropoli. Teoretičar Leonard Quart ističe da je Njujork „... od filma [Džona Šlesingera] „Ponoćni kauboj“ (*Midnight Cowboy*, 1969) preko Skorsezeovog ostvarenja „Taksista“ (*Taxi Driver*, 1976) do Lumetovog „Q&A“ (*Q&A*, 1990), i bezbroj filmova o nasilju“, na platnu predstavljen kao „traumatizovan grad, „preplavljen“ narkoticima, prostitucijom i uličnim kriminalom, „prožet“ ulicama punim smeća i objektima sa „grafiti-ožiljcima“, i „praćen“ neskladnom simfonijom sirena i alarma, koja konstatno svira kao muzička pratnja u pozadini“⁴⁹⁸. Ipak, teoretičari ističu da je i ovakva pesimistična predstava grada, podržana prikazom kolapsa moralnih vrednosti, takođe učinila, odnosno čini Njujork privlačnim i uzbudljivim. Tako je Skorsezeov grad u filmu „Taksista“, na primer, „perverzno lep“, smatra Quart: „[prikazi] pare koja izlazi iz poklopaca šahtova, hidranti koji ispuštaju vodu, i zlokobne figure koje svetlucaju u sparnoj letnjoj noći“, formiraju podjednako „fantazmagorične“ slike Njujorka, koliko i holivudske „dezifinkovane, mirnije verzije“ istog⁴⁹⁹. Ostvarenje „Taksista“ „nudi“ jednu od brojnih tačaka gledišta – onu Martina Skorsezea, režisera i člana „njujorškog kvarteta“ koji još čine Vudi Alen, Spajk Li i Sidni Lumet. Pomenuti režiseri su verovatno najznačajniji reinterpreteri Njujorka, a njihova etnička različitost, kao i drugačiji umetnički pristupi, doprineli su razumevanju društvene složenosti jedne od najvećih svetskih metropola⁵⁰⁰.

„Njujork je bio njegov grad. I uvek će biti.“ („Menhetn“)

Posle Vijetnamskog rata (1955-1975), afere Votergejt (1972-1974) i naftnog embarga (1973), stanovništvo Sjedinjenih Američkih Država je žudelo, kako Alsajad ističe, za nekom vrstom „moralne jasnoće“⁵⁰¹. Sedamdesete godine XX veka obeležila je i evidentna nostalgija za Njujorkom kao ikonom modernizma, a čežnjive i melanholične predstave grada, u izvesnoj meri, ponovo „zauzimaju“ mesto na filmskom platnu. Tvorac najznačajnijih kinematografskih afirmacija urbanog života Njujorka (kasnije i drugih, pre svega evropskih gradova), sasvim sigurno je američki režiser, pisac, glumac i komičar Vudi Alen,

⁴⁹⁸ Quart, L.: *Woody Allen's New York*, str. 17.

⁴⁹⁹ Ibid.

⁵⁰⁰ Sanders, J.: *Celluloid Skyline*, str. 429.

⁵⁰¹ AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, str. 171.



Ilustracija 45. „Taksista” (1976)

u čijim filmovima, urbana sredina, uvek predstavlja predmet idealizacije, simbol slobode i lepote, kao i „izvor“ konstatnog uzbuđenja i energije. Stvaralački opus Vudi Alena je gotovo u celosti „smešten“ u Njujork, a ostvarenja „Eni Hol“ (*Annie Hall*, 1977), „Menhetn“ (*Manhattan*, 1979), pogotovo, i „Dani radija“ (*Radio Days*, 1987) svrstavaju se u najupečatljivije omaže američkom metropolisu na istočnoj obali. Poznata i posebno impresivna je Alenova „deklaracija ljubavi“ rodnom gradu artikulisana na početku filma „Menhetn“ – uz zvuke kompozicije „Rapsodija u plavom“, američkog kompozitora i pijaniste Džordža Geršvina, smenjuju se monohromatske slike monumentalnih njujorških objekata i ikoničnih urbanih pejzaža: Empajer stejt bildinga, Bruklinskog mosta, Central parka, stadiona Njujork Jenkisa, poznatih nebodera, karakteristične siluete Njujorka, „kanjonskih“ ulica punih ljudi. Ove prizore „prati“ i govor glavnog protagoniste Ajzaka Dejvisa (Vudi Alena), koji pokušava da pronađe odgovarajući narativni stil za knjigu koju piše, pritom koristeći grad kao referentni okvir: „Prvo poglavlje... Njujork je za njega, bez obzira na godišnje doba, i dalje bio crno-beli grad koji pulsira uz sjajne melodije Džordža Geršvina... bio je previše romantičan u vezi Menhetna, kao uostalom i u vezi svega ostalog. Uživao je u gužvi i saobraćajnoj vrevi. Za njega, Njujork je značio lepe žene, tipove sa „uličnom“ pameću koji umeju da se snađu... bio je snažan i romantičan isto kao i grad koji je voleo“. Vudi Alen u uvodnom delu filma „Menhetn“, dakle, otkriva krajnje ličnu kinematografsku topografiju Njujorka, koja dalje može da se analizira, kako smatra teoretičarka Tereza Kastro, u kontekstu pojma „topofilija“. Navedeni pojam isprva je upotrebio francuski filozof Gaston Bašlar 1957. godine, u knjizi „Poetika prostora“⁵⁰², da bi, 1960. godine, bio preuzet od strane Situacionističke internacionale, a zatim popularizovan od strane kinesko-američkog geografa Ji Fu Tuana u studiji o percepciji okruženja (1974)⁵⁰³. Prema Tuanu, kako Kastro navodi, termin „topofilija“, odnosi se na sve „emocionalne veze ljudskog bića sa materijalnim okruženjem“ koje, kako geograf ističe, mogu

⁵⁰² Bachelard, G.: *The Poetic of Space*, Beacon Press, Boston, 1994.

⁵⁰³ Castro, T.: Mapping the City through Film: From 'Tophophilia' to Urban Mapscales, u Koeck, R., Robert, L. (ed.): *The City and the Moving Image*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, str. 146.



Ilustracija 46. „Menhetn“ (1979)

veoma da se razlikuju „po prirodi i intenzitetu”⁵⁰⁴. Prikazana intimna, lična urbana geografija u ostvarenjima Vudi Alena nesumnjivo ostavlja upečatljiv uticaj na gledaoce, te isti pri poseti Njujorku, neretko „provode vreme tražeći grad koji su videli u njegovim filmovima”, na taj način pokušavajući da „podmire” filmske scene i stvarnu urbanu sredinu⁵⁰⁵. Đulijana Bruno, otuda, tvrdi da je film vid „moderne kartografije”⁵⁰⁶, te da kinematografsko mapiranje gradova od strane filmskih stvaralaca, kreira, struktuiše i transformiše „našu geografsku imaginaciju” i utiče na način na koji „razumemo urbanu sredinu i kako se u istoj ponašamo”⁵⁰⁷.

Važno je istaći, međutim, da je Alenova „istina” o Njujorku u ostvarenju „Menheten” (kao i u drugim filmovima) pažljivo „oblikovana” i namerno selektivna. Pomenuti grad on percipira bez previše iluzija i sa svešću o društvenim problemima („... Prvo poglavlje: obožavao je Njujork, iako je za njega, isti bio metafora za urušavanje kulture; koliko je teško živeti u društvu otupelom od kriminala, televizije, droge, smeća...”), nastavlja da ga voli uprkos tome, ali i nepokolebljivo „odbija da dozvoli” *pravoj prirodi* ove metropole da poremeti njegovu kinematografsku viziju „rajskog grada”⁵⁰⁸. U Vudi Alenovom Njujorku društveni problemi ne postoje, a odsustvo interesa za „slojevit” prikaz urbanog života je očigledno. U filmovima „Eni Hol” i „Menhetn”, glavni protagonisti žive u bezbednim krajevima grada, bezbrižno šetaju ulicama, posećuju muzeje, sastaju se u „trendi” restoranima i noćnim klubovima, čime se „plasira” „personalizovan” i „stilizovan” Njujork koji je zapravo „dostupan” samo članovima privilegovane, intelektualne klase⁵⁰⁹. Predstava urbanog pejzaža u pomenutim filmovima nalikuje na turističku mapu: prikazani su ikonični objekti, spomenici, istorijska mesta i centri kulture, ali prikazan je i život u Njujorku kao „gradu inteligencije”,

⁵⁰⁴ Tereza Kastro citira Ji Fu Tuana u Ibid., takođe Tuan, Y.: *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, str. 93.

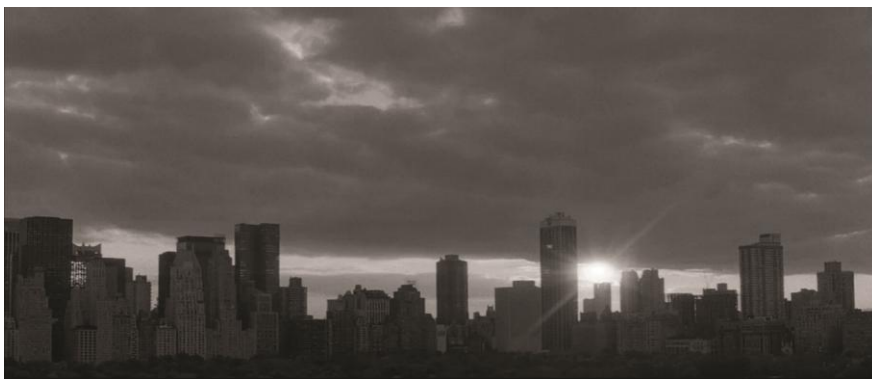
⁵⁰⁵ Neuman, M.: Emigrating to New York in 3-D: Stereoscopic Vision in IMAX's Cinematic City, u Shiel, M. and Fitzmaurice T.: *Cinema and the City Film and Urban Societies in Global Context*, The Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 2001, str. 119.

⁵⁰⁶ Bruno, G.: Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric, u Webber, A., Wilson, E.: *Cities in Transition*, Wallflower Press, London and New York, str. 26.

⁵⁰⁷ Castro, T.: Mapping the City through Film: From 'Tophophilia' to Urban Mapscales, str. 154.

⁵⁰⁸ Quart, L.: *Woody Allen's New York*, str. 18.

⁵⁰⁹ AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, str. 182.



Ilustracija 47. „Menhetn” (1979)

koji je „mnogo više” od mape koju koriste posetioci⁵¹⁰. Vudi Alen je svesno, dakle, stvorio grad koji svakako nije „rajski”, ali koji je, za njega, tom idealu najbliži, i u kome, ostavljajući (sumornu) dnevnu stvarnost „po strani”, postoje susedstva, ulice i trenuci u kojima su „snovi dostižni”. Otuda, nezaboravne urbane slike koje je ovaj filmski stvaralac kreirao, pružaju utehu i nadu onima koji veruju da će „delikatna ravnoteža između sna i noćne more u Njujorku”⁵¹¹ biti trajno sačuvana.

⁵¹⁰ Ibid., str.183.

⁵¹¹ Quart, L.: *Woody Allen's New York*, str. 19.

4.9. Globalni grad: dinamika savremenih prostornih odnosa

„... Brzina svetlosti ne samo da transformiše svet. Ona postaje svet. Globalizacija je brzina svetlosti.”⁵¹²

Pol Virilio

„Globalizacija je proces koji generiše kontradiktorne prostore, koje karakterišu konflikti, unutrašnja diferencijacija, i kontinuirani „prelasci” granica. Globalni grad je simbol ovog stanja.”⁵¹³

Saskia Sassen

U poslednjim decenijama XX veka, u teorijskim razmatranjima posvećenim gradovima i urbanim fenomenima, pogotovo u onim Saskije Sassen, Rema Kolhasa, Manuela Kastelsa i Dejvida Harvija, termin („klasični”) metropolis biva zamenjen terminima postindustrijski ili globalni grad⁵¹⁴. Pomenuta holandsko-američka teoretičarka i profesorica na odseku za sociologiju Univerziteta Kolumbija, Saskia Sassen, koja se bavi proučavanjem gradova, globalizacije i migracija sa posebnim fokusom, kako sama navodi, na tri ključne varijable – nejednakost, rodna pitanja i digitalizaciju, posebno je doprinela popularizaciji termina *globalni grad*, objavljivanjem knjige istoimenog naziva – „Globalni grad: Njujork, London, Tokio” (1991). U drugoj polovini prošlog veka, kako Sassen objašnjava u knjizi, „prostorno rasuta, ali globalno integrisana organizacija ekonomske aktivnosti” stvorila je „novu stratešku ulogu za velike gradove”, što je uslovalo promene u načinu njihovog funkcionisanja⁵¹⁵. Navedene promene, značajno su uticale na prostornu organizaciju, društvenu strukturu i ekonomske aktivnosti velikih urbanih centara, te se tako, Sassen navodi,

⁵¹² Armitage, J. (ed.): *Virilio Live: Selected Interviews*, SAGE Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, 2001. str. 185.

⁵¹³ Sassen, S.: *Whose City is it?*, u Brenner, N., Keil, R. (ed.): *The Global Cities Reader*, Routledge, Abington, New York, 2006, str. 360.

⁵¹⁴ Elsaesser, T.: *In the City but Not Bounded by It: Cinema in the Global, the Generic and the Cluster City*, u Andersson, J., Lawrence, W. (ed.): *Global Cinematic Cities*, Columbia University Press, New York, Chichester West Sussex, 2016, str. 20.

⁵¹⁵ Saskia Sassen sugeriše da su gradovi počeli da funkcionišu na četiri nova načina: prvo, kao komandne tačke u organizaciji svetske ekonomije; drugo, kao ključne lokacije za finansije i specijalizovane usluge; treće, kao mesta proizvodnje i inovacija; i četvrto kao tržište za proizvode i inovacije (Sassen, S.: *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, New Jersey, Oxford, 1991, str. 3-4).

„pojavio novi tip grada”⁵¹⁶. „Novi”, globalni gradovi su finansijska čvorišta, odnosno sedišta multinacionalnih kompanija, kao i međunarodnih organizacija, imaju berzu koja „trguje globalno”, ali i sve vrste specijalizovanih usluga – „od advokatskih kancelarija i trgovinskih lanaca... do otmenih restorana i precenjenih nekretnina”⁵¹⁷. Pored milionske populacije, karakteriše ih raznovrsna etnička struktura stanovništva, kao i veliki „kontrasti između imućnih i siromašnih”, odnosno „privilegovanih i marginalizovanih”⁵¹⁸. Kulturna „ponuda” u globalnim gradovima je „široka” i „raznovrsna”, i stoga su među najpopularnijim turističkim destinacijama, a razvijena saobraćajna infrastruktura omogućava visok stepen mobilnosti unutar i između ovih urbanih centara. Treba spomenuti, takođe, i da određeni autori insistiraju na tome da su u „uslovima savremene globalizacije svi gradovi globalni” jer „deluju u savremenom prostoru tokova koji im omogućava globalni doseg kada okolnosti to zahtevaju”, i da otuda, iako je „globalni grad” uvrežen termin za vodeće metropole koje artikulišu globalne tokove, više nije moguće govoriti o „ne-globalnim” gradovima⁵¹⁹. Svakako, ono što je posebno važno naglasiti je da teoretičari, Sasen pogotovo, smatraju da globalizacija i digitalizacija signaliziraju nove mogućnosti političkog delovanja: „... druga strana globalnog grada je to da isti predstavlja neku novu graničnu zonu u kojoj se susreće ogroman broj ljudi. Oni koji nemaju moć, koji su u nepovoljnom položaju, autsajderi, pripadnici manjina izloženi diskriminaciji – mogu postati vidljivi u globalnim gradovima... a to signalizira mogućnost nove vrste politike usmerene na nove tipove političkih aktera. Ne radi se samo o tome da li imate ili nemate moć. Postoje nove hibridne osnove iz kojih se može delovati”⁵²⁰.

Filmska ostvarenja su deo globalnog toka kulturnih proizvoda, i pored toga, neretko predstavljaju globalizaciju vizuelno i kroz narativ⁵²¹. Tematski,

⁵¹⁶ „Vodeći primeri u ovom trenutku su Njujork, London i Tokio” (Ibid., str. 4.).

⁵¹⁷ Elsaesser, T.: *In the City but Not Bounded by It: Cinema in the Global, the Generic and the Cluster City*, str. 20.

⁵¹⁸ Ibid. 20-21.

⁵¹⁹ Fil Habard citira Piter Džejms Tejlora u Hubbard, P.: *City*, Routledge, New York, 2006, str. 185.

⁵²⁰ Sassen, S.: *Reading the City in a Global Digital Age*, u Krause, L., Petro, P.: *Global Cities*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, London, 2003, str. 25.

⁵²¹ Mennel, B.: *Cities and Cinema*, Routledge, New York, 2008, str. 196.

ovakva ostvarenja, obuhvataju različite aspekte globalizacije kao što su migracija radne snage, protok kulture i međunarodni turizam, zatim transnacionalna komodifikacija i postkolonijalizam, te transnacionalno obrazovanje i transnacionalni kapital⁵²². Asimetrični odnosi moći, nejednakost i veliki kontrasti karakteristični za globalne gradove, koliko i borbe, podstaknute, pre svega, željom za kvalitetnijim životom i „pronalaženjem” vlastitog mesta i identiteta u ovim urbanim konglomeratima, generišu upečatljive filmske priče. Pored toga, u filmovima u čijem se fokusu nalaze globalni gradovi, kako naglašava Tomas Elzaser, često su prikazani pritisci koje „vrše” multikulturalne zajednice na urbani prostor⁵²³. Ovo je posebno karakteristično za ostvarenja čija je radnja „smeštena” u evropske urbane centre poput Pariza i Londona, odnosno u glavne gradove nekadašnjih kolonijalnih sila. U tom kontekstu, Elzaser ističe: „stara metropola „transformisana” u globalni grad je ona u koju je „Treći svet” došao sa željom da bude deo „Prvog sveta”, na taj način uspostavljajući uzajmnu zavisnost i otvarajući tokove razmene koji se kreću od droge preko prostitucije, do trgovine ljudima i organima... stara metropola transformisana u globalni grad je ona koju proganja njena kolonijalna prošlost, za koju se, dve generacije posle, iznenada ispostavlja da zapravo i nije prošlost”⁵²⁴. Veoma je važno, međutim, napomenuti i da Tomas Elzaser tvrdi da većina kinematografskih ostvarenja koja se „tiču” globalnog grada, zapravo i „nisu filmovi o globalnom gradu per se, ili o društvenim kontrastima i etničkoj mržnji i sukobima”, već da stvaraoci inspiraciju za narativ pronalaze u ključnim karakteristikama velikih urbanih centara koje se tiču ukrštanja unutar i između različitih mreža, usled čega životi stanovnika (na filmskom platnu) bivaju prepleteni na slučajne i često fatalne načine⁵²⁵. U pomenutim filmovima, prikazani su nepredvidljivost života koji se u trenutku može radikalno izmeniti i međusobna povezanost ljudi koja se ne temelji na etničkoj pripadnosti, porodici ili naciji, već „nastupa” kao posledica nesreće, nepredvidljivih okolnosti ili slučajnosti. Ovakva ostvarenja, smatra Elzaser, „makar posredno i indirektno”, uvek podstiču sledeća pitanja: „Na snazi

⁵²² Ibid., str. 201.

⁵²³ Elsaesser, T.: In the City but Not Bounded by It: Cinema in the Global, the Generic and the Cluster City, str. 21.

⁵²⁴ Ibid., str. 21-22.

⁵²⁵ Ibid., str. 22.

kojih vrednosti i kojih izbora ljudska zajednica može da preživi, i na kakvoj posvećenosti ili solidarnosti može biti zasnovan održivi društveni ugovor, kada je slučaj ono što nas okuplja i kada posledice vladaju našim životima?”⁵²⁶

„Osećam se tako usamljeno, čak i kad sam okružena ljudima.” („Izgubljeni u prevodu”)

Pored gorepomenutih narativa usmerenih ka prikazu efekata procesa globalizacije, filmska ostvarenja čija se radnja odvija u svetskim urbanim centrima, često „nude” i nove „globalne verzije” starih (kinematografskih) tema „vezanih” za gradove, a pre svih, *otuđenja*. Navedena tema se u ovim „novim” ostvarenjima, kako Barbara Menel sugeriše, uglavnom manifestuje kroz prikaze „zastupljenosti turista, poslovnih putnika i raseljavanja migranata u okviru globalne mreže”⁵²⁷, te u tom kontekstu, ističe termin *ethnoscape*, odnosno *etnolik*⁵²⁸, koji je predstavio indijsko-američki antropolog Ardžun Apaduraj, verovatno najuticajniji teoretičar globalizacije. Naime, *etnolik*, jedan je od „pet globalnih kulturnih tokova”⁵²⁹ izdvojenih od strane Apaduraja, a pomenuti teoretičar ga definiše kao „krajolik osoba koje čine naš pomični svet” kao što su „turisti, imigranati, izbeglice, azilanati, gostujuć radnici i druge pokretne grupe i pojednici koji predstavljaju suštinsku osobinu sveta i po svemu sudeći utiču na

⁵²⁶ Ibid., str. 23.

⁵²⁷ Mennel, B.: *Cities and Cinema*, str. 202.

⁵²⁸ „Sufiks lik nam omogućava nam da ukažemo na fluidne, nepravilne oblike tih krajolika, oblike koji su jednako karakteristični za internacionalni kapital kao i za internacionalni stil odevanja” (Apaduraj, A.: *Kultura i globalizacija*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2011, str. 56).

⁵²⁹ Ostali tokovi su: *tehnolik* koji se odnosi na „globalnu konfiguraciju tehnologije – takođe fluidnu – i činjenicu da tehnologija, kako visoka, tako i ona manje sofisticirana, kako mehanička tako i informaciona, velikom brzinom prelazi donedavno neprekoračive granice”; *finansolik* se odnosi na „globalni kapital sklon tome da obrazuje krajolik koji je misteriozniji, brži i teži za snalaženje nego ijedan ranije: valutna tržišta, nacionalne berze i spekulacije u oblasti roba i usluga proteruju neviđenom brzinom ogromne svote novca kroz nacionalnu obrtnu rampu, a svaka razlika, pa i ona izražena najmanjom jedinicom vremena i prostora, može imati ogromne implikacije”; *medijalik* se odnosi na „distribuciju elektronske proizvodnje i širenja informacija (novine, magazini, televizijske stanice i filmski studiji) koji su sada pristupačne sve većem broju privatnih i javnih interesa širom sveta”, kao i „na slike sveta koje mediji stvaraju”; i *ideolik* koji takođe čine „nizovi slika, ali oni su često otvoreno političkog karaktera i često su povezani sa državnim ideologijama i s protivideologijama pokreta koji su izričito usmereni na osvajanje državne vlasti ili nekog njenog dela” (Ibid., str. 56-60).

politiku nacija (i onu između nacija) u dosad neviđenom stepenu"⁵³⁰. Pomenute grupe i pojedinci koji naseljavaju globalne gradove, najčešće „dolaze” sa različitih i udaljenih mesta, i čine pokretne, transnacionalne i fiktivne zajednice.

U filmu „Izgubljeni u prevodu” (*Lost in Translation*, 2003), američke scenaristkinje i režiserke Sofije Kopole, kreiran je upravo „etnoskejp” poslovnih putnika i turista u glavnom gradu Japana, u ovom slučaju, imućnijih članova društva. Radnja Kopolinog ostvarenja „prati” Boba Harisa, slavnog američkog glumca na „zalasku” karijere, koji dolazi u Tokio da bi snimio reklamu za viski, i mladu amerikanku Šarlot, koja je u pomenuti grad došla sa svojim mužem, poznatim fotografom. Oni borave u istom hotelu (*Park Hyatt Tokio*)⁵³¹ i susreću se u prolazu, sve dok jedne večeri, podjednako mučeni nesanicom i usamljenošću kao posledicom svojih neuspešnih brakova, ne započnu razgovor u hotelskom baru (*New York Bar*). U nastavku, prikazan je razvoj nekonvencionalnog, platonskog odnosa između Kopolinih melanholičnih protagonista, odnosno uspostavljanje prijateljstva i iskrene privrženosti nakon nekoliko zajednički provedenih dana, da bi se naposljetku, posle antologijske scene rastanka, Bob vratio u Sjedinjene Američke Države. Tokom filma, Bob i Šarlot uglavnom učestvuju u aktivnostima karakterističnim za turiste koji borave u hotelima, kao što su sedenje u pomenutom baru, odlazak do teretane ili hotelskog bazena. Besani protagonisti, takođe, deo vremena provode i na ulicama Tokija, kao i u restoranima i klubovima, upoznavajući noćni život glavnog grada Japana⁵³². Interesantno je spomenuti da teoretičarka Marija San Filipo smatra da su „dve strane” japanske prestonice prikazane u filmu zapravo „audiovizuelna metafora” za Bobov i Šarlotin „pogled na svet”: sa jedne strane miran ambijent tokijskog hotela predstavlja Bobovu želju da bude „ostavljen na miru”, dok energična atmosfera na ulicama grada odgovara Šarlotinoj spremnosti da „izađe” u svet⁵³³.

⁵³⁰ Ibid., 56-57.

⁵³¹ Danas je u ovom hotelu moguće rezervirati specijalan petodnevni aranžman pod nazivom „Izgubljeni u prevodu”.

⁵³² Jedine scene snimljene van Tokija su ona u kojoj Bob igra golf ispred planine Fuži, kao i scene u kojima Šarlot putuje i boravi u Kjotu.

⁵³³ San Filippo, M.: *Lost in Translation*, u *Cineaste*, Vol. 29, Issue 1, 2003, str. 28.



Ilustracija 48. „Izgubljeni u prevodu” (2003)

New York Bar u kome se protagonisti upoznaju, može se shvatiti kao simbol homogenizovane, odnosno „ujednačene” kulture karakteristične za globalne gradove: u njemu borave poslovni ljudi i turisti različitih nacionalnosti, čiji stil i ponašanje, međutim, ne upućuju ni na kakve kulturološke razlike. Svi posetioci bara na poslednjem spratu hotela, okruženi večernjim pejzažem grada kojim dominira neonsko osvetljenje, sede za svojim stolovima uz piće i slušaju džez standarde koje izvodi bend. Japanska prestonica je najčešće prikazana „u daljini”, kroz prozore hotelskih soba ili iz vozila u pokretu čime je postignuta poetična, neosporno privlačna atmosfera: režiserka Sofija Kopola je i naglasila da je „Izgubljeni u prevodu” svojevrsno „ljubavno pismo” Tokiju, kao i da je hotel *Park Hyatt Tokio* jedno od njenih „omiljenih mesta na svetu”⁵³⁴. U Kopolinom filmu, međutim, nisu predstavljene autentične „avanture putnika” koji upoznaju stranu kulturu što je u filmovima „često povezano sa samootkrivanjem”⁵³⁵, već se naprotiv, vizuelnim jezikom i svedenim dijalogom potencira Bobov i Šarlotin osećaj otuđenosti i izolacije. Protagonisti nemaju uporište u svom maternjem jeziku (na šta naslov filma i upućuje), imaju problem sa nesanicom kao posledicom vremenskih razlika i stoga se upuštaju u noćne šetnje i provod, pritom ne uspevajući da se razumeju niti da uspostave trajnije veze sa ljudima koje susreću. Jedina bliska veza je ona koja se formira između dvoje sunarodnika koji se nalaze daleko od doma i članova porodice sa kojima i pored savremenih načina komunikacije, isto tako, ne mogu da ostvare „stvaran” kontakt (Šarlot sa majkom, a Bob sa suprugom), čime se sugerije ne samo geografska, već i emotivna „udaljenost”, čak i od bliskih ljudi. U filmu, takođe, nije predstavljen nijedan „potpuno razvijen karakter” japanskog porekla iako se radnja odvija u Tokiju, zbog čega su Sofiji Kopoli bile upućene i kritike⁵³⁶. Sa druge strane, filmska priča se i „gradi” iz „ugla” dvoje glavnih protagonista: generalno neizinteresovanog, koliko i odsutnog Boba, i Šarlot, koja „puna tihe

⁵³⁴ Mitchell, W.: *Sofia Coppola talks about "Lost in Translation", her Love story that's not nerdy*, IndieWire, februar, 2004.

<https://www.indiewire.com/2004/02/sofia-coppola-talks-about-lost-in-translation-her-love-story-thats-not-nerdy-79158/>

⁵³⁵ Menzel, B.: *Cities and Cinema*, str. 203.

⁵³⁶ Georgas, H.: *Lost in Translation*, u DiMare, P. C.: *Movies in American History*, ABC-CLIO, Santa Barbara, Denver, Oxford, 2011, str. 313.

inteligencije”⁵³⁷, provodi vreme posmatrajući urbani pejzaž (i njegove stanovnike) u želji da „pronađe svoje mesto” u istom. U ostvarenju „Izgubljeni u prevodu”, smatra Barbara Menel, zapravo „dominira” transnacionalni svet putnika „biznis klase” koji se većinom „sastoji” od generičkih prostora aerodroma, hotela i restorana, usled čega doživljaj stranih nacija i gradova biva „ograničen” i često podložan stereotipima, a međuljudska komunikacija uglavnom svedena na slučajne, kratke i površne susrete⁵³⁸.

„Prošlost je samo priča koju sami sebi pričamo.” („Ona”)

„Generički grad... nije ništa drugo nego odraz sadašnje potrebe i sposobnosti. To je grad bez istorije. Dovoljno velik za svakog. Lak. Ne treba da se održava. Ako postane previše mali, samo se proširi. Ako dotraje, samouništi se i obnovi. Jednako je uzbudljiv – ili neuzbudljiv – svuda... kao holivudski beklot, može da proizvede novi identitet svakog ponedeljka ujutru.”⁵³⁹

„Izvrstan portret grada koji dolazi”, „predivno zamišljena, ali veoma ostvariva vizija Los Anđelesa”, zatim „osunčani tehnopolis namenjen pešacima”, kao i „postmoderna [urbana] pastorala”⁵⁴⁰, samo su neki od komentara koji se odnose na kreirani vizuelni identitet losanđeleskog pejzaža sutrašnjice u kinematografskom ostvarenju „Ona” (*Her*, 2013) iz 2013. godine. U pomenutom filmu, američki režiser Spajk Džonz sugerše da će u „bliskoj budućnosti”, siluetom najvećeg kalifornijskog grada „dominirati” visoke kule i objekti sa zelenim krovovima, te da će ulice i vazduh biti čisti, a saobraćaj sveden na minimum: „... [oduvek] postoji nada da bi centar Los Anđelesa mogao da postane nešto praktično, privlačno i poželjno za život... to smo sada [u filmu] stvorili”⁵⁴¹, naglašava dizajner produkcije Kit „K. K.” Baret. Film „Ona” sniman je na

⁵³⁷ Ibid.

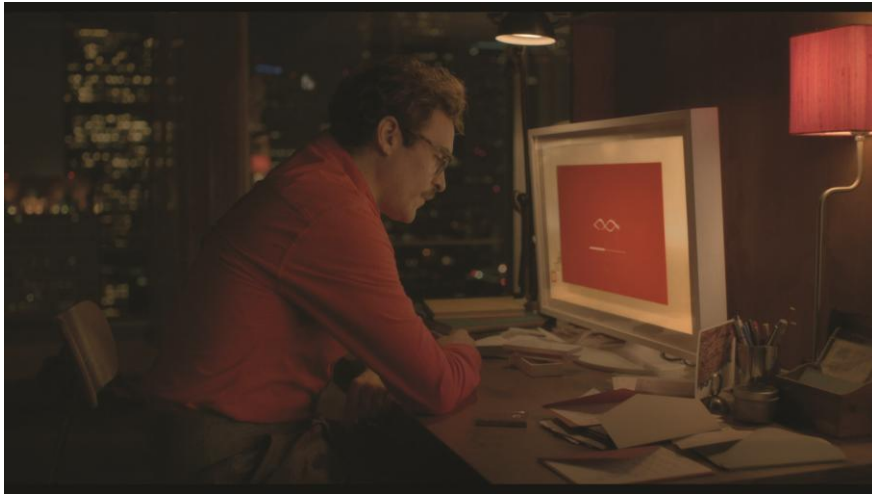
⁵³⁸ Menel, B.: *Cities and Cinema*, str. 203.

⁵³⁹ Koolhaas, R., Mau, B., et.al.: *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York, 1995, str. 1249-1250.

⁵⁴⁰ Citirano u Webb, L.: When Harry Met Siri: Digital Romcom and the Global City in Spike Jonze's *Her*, u Andersson, J., Lawrence, W. (ed.): *Global Cinematic Cities*, Columbia University Press, New York, Chichester West Sussex, 2016, str. 95-96.

⁵⁴¹ *How The Her Filmmakers Created A Utopian Los Angeles Of The Not-Too-Distant Future*, Curbed Los Angeles, Curbed Staff, decembar, 2013.

<https://la.curbed.com/2013/12/18/10166216/how-the-her-filmmakers-created-a-utopian-los-angeles-of-the>



Ilustracija 49. „Ona” (2013)

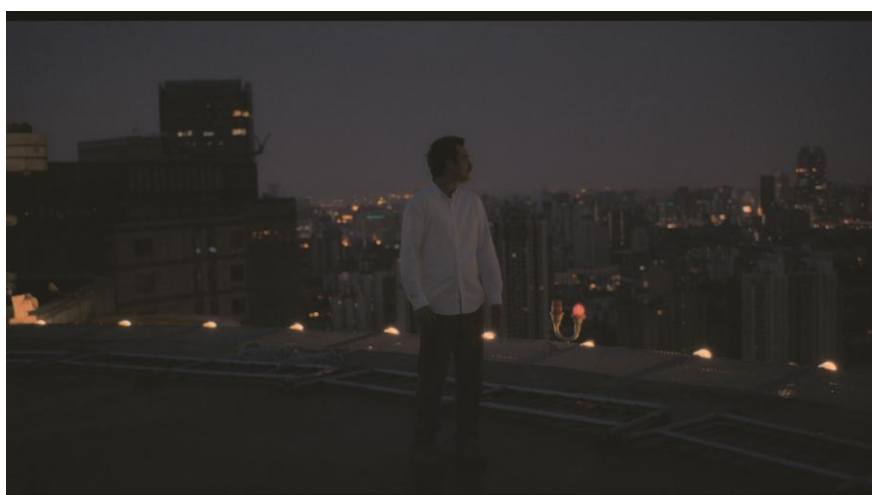
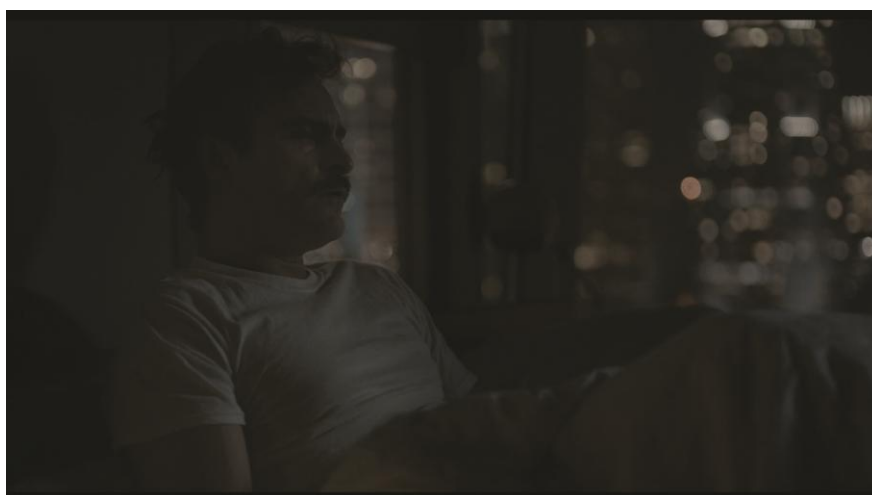
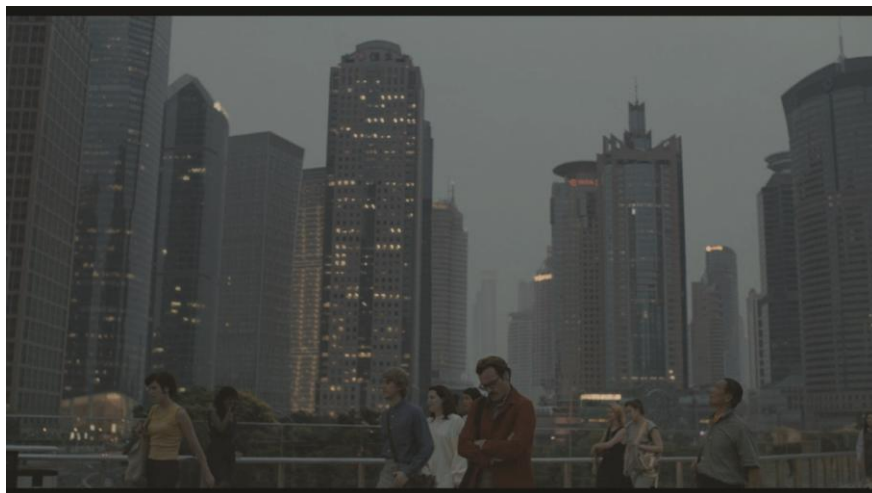
lokacijama u Los Anđelesu i u Šangaju (tačnije u poslovnom okrugu Pudong), a predstavljena vizija grada, kako Baret ističe, direktno je povezana sa aspiracijama i snovima njegovih autora o budućem urbanom razvoju: „Očistili smo grad – eliminisali smo ono što nam nije bilo interesantno i zadržali smo objekte i arhitekturu koja nas zanima... kolažirali smo zgrade [iz Pudonga] koje su nam se svidеле i napravili kolekciju za film. Tako je stvorena nova, gusto izgrađena, ali ne i klaustrofobična urbana celina”⁵⁴². Džonzova flmska priča o usamljenom piscu Tedoru Tvombliju koji (posle neuspešnog braka) ulazi u vezu sa Samantom, inteligentnim kompjuterskim operativnim sistemom koji ima ženski glas i ličnost, dakle, ne „nudi” samo ideju o tome kako bi ljudi u (ne tako dalekoj) budućnosti mogli da ostvaruju veze i pronalaze ljubav, nego i kako bi urbana sredina sutrašnjice mogla da izgleda. U filmu „Ona”, smatra Lorens Veb, kinematografske ideje o gradu budućnosti su „revidirane i ažurirane”, a pomenuto je postignuto „kombinovanjem generičkih okvira” navedenih žanrova: romantične komedije, koja je često „usko vezana” za urbanu sadašnjost, i u kojoj je prikaz grada najčešće „fundamentalno pozitivan, čak utopijski” jer je filmska radnja „fokusirana” na mogućnost pronalaženja „prave osobe” među mnoštvom „drugih”; i naučne fantastike, odnosno filmova u kojima se pre svega „razmatra” distopijski karakter urbane budućnosti kao posledice tehnološkog napretka, odnosno (negativnih) promena koje isti neminovno „donosi” (u ovom konkretnom slučaju, kakav efekat globalizacija i digitalni mediji imaju/mogu imati na autentičan život pojedinca i autentičnost urbane kulture generalno)⁵⁴³.

Pored navedenog, interesantno je istaći da je u ostvarenju „Ona”, suprotno većini savremenih romantičnih komedija čija radnja je „smeštena” u neki od velikih gradova, akcenat nije „stavljen” na prikaze istorijskih centara i značajnih, ikoničnih objekata. Naprotiv, u Džonzovom filmu čini se da su prošlost, odnosno istorijsko urbano nasleđe „nepovratno izgubljeni” čime se evocira, kako Lorens Veb navodi, proces homogenizacija globalnih gradova koji podrazumeva aktivno uklanjanje lokalnog identiteta⁵⁴⁴. Prikazani Los Anđeles „u

⁵⁴² Ibid.

⁵⁴³ Webb, L.: When Harry Met Siri: Digital Romcom and the Global City in Spike Jonze's Her, str. 96-97.

⁵⁴⁴ Ibid., str. 106.



Ilustracija 50. „Ona” (2013)

svojoj funkcionalnoj, a ipak homogenoj glatkoći”, podseća na „generički grad” Rema Kolhasa koji, za pomenutog arhitektu i teoretičara, „nudi” specifično „estetsko i emotivno iskustvo”: „... to je mesto slabih i isprekidanih osećanja, retkih emocija, diskretno i misteriozno kao veliki prostor osvetljen stonom lampom... umesto koncentracije – simultano prisustvo – u Generičkom Gradu individualni „momenti” su veoma udaljeni u cilju stvaranja transa gotovo neprimetnih estetskih iskustava: varijacija boja u fluorescentnom osvetljenju poslovne zgrade neposredno pre zalaska sunca, suptilnost razlika belih nijansi na neonskom znaku koji svetli...”⁵⁴⁵. Navedeni Kolhasov opis korespondira sa estetikom predstavljenom u filmu – urbani prostori u Džonzovom ostvarenju definisani su „glatkoćom i modulacijom”, a ne „šokom i fragmentacijom” karakterističnim za modernistički grad⁵⁴⁶, te je otuda i stvoren kinematografski Los Anđeles budućnosti koji, po želji njegovih kreatora, ostavlja utisak „ugodnosti, udobnosti i prilagodljivosti”⁵⁴⁷. Sa druge strane, važno je naglasiti da u filmu „Ona”, predstavljenom „generičkom gradu bez prošlosti” kontrabalans „pruža” insistiranje autora filma na prikazu izvesnih aspekata materijalne kulture prošlih vremena, što je posebno uočljivo na nivou enterijera (dizajn kancelarije u kojoj Tvombli radi osmišljen je pod očiglednim uticajem modernizma sredine XX veka), kostimografije i uopšte dominantnog vizuelnog stila⁵⁴⁸. Direktor fotografije Hojt van Hojtema istakao je da je primenio različite stilske strategije kako bi izbegao asocijacije sa naučnom fantastikom i tehnologijom (poput eliminisanja plave boje sa palete filma), što je po njegovim rečima trebalo da stvori „svet koje je taktilan i prijatan: sasvim suprotno distopijskom”⁵⁴⁹.

⁵⁴⁵ Ibid., takođe Koolhaas, R., Mau, B., et.al.: *S,M,L,XL*, str. 1250.

⁵⁴⁶ Ibid., str. 107.

⁵⁴⁷ *How The Her Filmmakers Created A Utopian Los Angeles Of The Not-Too-Distant Future, Curbed Los Angeles*, Curbed Staff, decembar, 2013.

⁵⁴⁸ Webb, L.: *When Harry Met Siri: Digital Romcom and the Global City in Spike Jonze's Her*, str. 107-108.

⁵⁴⁹ Ibid., str. 108., takođe Geffner, D.: *The Way She Haunts My Dreams*, International Cinematographer's Guild Magazine, januar, 2014.

<http://www.icgmagazine.com/web/the-way-she-hunts-my-dreams/>

5. ZAVRŠNE NAPOMENE I ZAKLJUČCI

U prethodne dve decenije, odnos između medija filma i grada prepoznat je kao izuzetno važan, te je isti, posledično, postao veoma produktivno interdisciplinarno područje naučnog istraživanja. Savremeni teorijski pristupi na polju navedenog odnosa, dakle, uključujuju širok spektar disciplina, počevši od filmskih i medijskih studija preko sociologije i urbane geografije do urbanizma, arhitekture i vizuelne kulture. U filmskim studijama, grad je prepoznat kao „arhetipski temelj za ispitivanje vizuelnog i čulnog iskustva, forme i stila, percepcije, spoznaje i značenja filmske slike i filmskog teksta”⁵⁵⁰. Istovremeno, urbane studije i srodne discipline su „ojačane”, koliko i „revitalizovane” naglašavanjem uloge koju audiovizuelni mediji, a pre svih film, imaju u „proizvodnji prostora i kulturnom dinamizmu urbane ekonomije”⁵⁵¹. Upravo je navedeni međuzavisni i dvosmerni teorijski proces, prepoznat i započet krajem devedesetih godina XX veka, značajno uticao na promenu u razumevanju prostora gradova, ali i na način na koji se razmišlja o filmovima.

Od svog nastanka filmovi „uspevaju” da predstave prostornu kompleksnost gradova, kao i da izraze karakterističnu dinamiku urbanih pejzaža kroz različite kinematografske postupke. Upravo zato su teoretičari od Valtera Benjamina – „suočeni sa šokantnim novitetima modernosti, masovnog društva, proizvodnje i mehaničke produkcije”, do Žana Bodrijara – „očarani zlosutnim glamurom postmodernizma, individualizma, potrošnje i elektronske reprodukcije” – prepoznali i tumačili korelativnu vezu između grada i filma, odnosno između mobilnosti, te vizuelnih i zvučnih senzacija karakterističnih za iste⁵⁵². Otuda su u doktorskoj disertaciji razmotrene i akcentovane brojne i različite veze između grada i medija filma koje su se „uspostavile” još na početku XX veka – u godinama kada je film imao ulogu *emancipatora*, upoznavajući gledaoce sa radikalno izmenjenim prostornim odnosima i novouspostavljenom dinamičnom urbanom kulturom, umanjujući tako traumatične uticaje modernizacije, odnosno omogućujući razumevanje novoformiranih uslova i

⁵⁵⁰ Shiel, M., Fitzmaurice T. (ed.): *Screening the City*, Verso, London, New York, 2003, str. 2.

⁵⁵¹ Andersson, J., Lawrence, W. (ed.): *Global Cinematic Cities*, Columbia University Press, New York, Chichester West Sussex, 2016, str. 1.

⁵⁵² Shiel, M. and Fitzmaurice T. (ur.): *Cinema and the City Film and Urban Societies in Global Context*, The Blackwell Publishers Ltd., Oxford, 2001, str 1.

iskustava života u gradu, i time, prilagođavanje na iste. Na taj način, tokom istraživanja je i utvrđen status filma kao simbola modernog doba koji autentičnije nego drugi mediji može da „zabeleži” složene prostorne i društveno-kulturne sisteme grada koje karakterišu brzina, pokret i simultanost. Pored toga, u istraživanju su posebno izdvojeni i razmatrani simbolički arhetipovi novog urbanog iskustva: figura *flâneur*-a koju je u naučni diskurs uveo Valter Benjamin, a koja predstavlja prototip modernog čoveka „oblikovanog” pod zajedničkim uticajem „novih urbanih prostora, tehnologija i novih ekonomskih i simboličkih funkcija slika i proizvoda – oblika veštačkog osvetljenja, nove upotrebe ogledala, arhitekture stakla i čelika, železnice, muzeja, vrtova, fotografije, mode, gužve”⁵⁵³, kao i novi, karakteristični „metropolitenski” tip ličnosti, „formiran” pod uticajem brzine i raznolikosti društveno-ekonomskih interakcija u gradovima, a kojeg je definisao Georg Zimel.

Izmenjeni izgled urbanih pejzaža, sve veći broj stanovnika koji se u istima susretao, kao i novoustanovljeni društveni oblici, pravila i norme na početku XX veka, uticali su na razvoj različitih modernih praksi koje su omogućile adaptaciju stanovnika na život u velikim gradovima. U tom kontekstu, kroz teorijske diskusije artikulisane od strane Zigfrida Krakauera, Mirjam Hensen i Doroti Ričardson, zaključeno je da su upravo filmovi i bioskop, kao „kuća pokretnih slika” i novoformirani arhitektonski program u XX veku, imali značajnu ulogu u procesu prilagođavanja stanovnika na novu realnost metropolisa. Dalje, u doktorskoj disertaciji film je prepoznat kao medij koji produbljuje i proširuje znanja koja se tiču načina na koji gradovi funkcionišu. Značajne tehnološke, ekonomske i demografske promene koje su nastupile na prelazu između XIX i XX veka u velikim evropskim i severnoameričkim gradovima, izmenile su do tada utvrđene oblike percepcije i uticale na formiranje novih narativnih oblika i vidova estetskog predstavljanja. Brojni umetnici i teoretičari uočili su vezu između dinamičnih ritmova modernog grada i reprezentacijskih mogućnosti kinematografskog aparata, te je stoga, uz oslanjanje na teorijske radove Sergeja Ajzenštajna i Lasla Moholji Nađa, utvrđeno na koji način je u prvim decenijama XX veka moderni urbani pejzaž

⁵⁵³ Crary, J.: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, London, 1992, str. 19-20.

uticao na nastanak i razvoj umetničkog i estetskog izražavanja kroz montažu. U radu, filmovi „Čovek sa filmskom kamerom” (*Man with a Movie Camera*, 1929) i „Berlin: simfonija velegrada” (*Berlin: Symphony of a Great City*, 1927), posebno su izdvojeni kao ostvarenja u kojima su stvaraoci autentične dokumentarne snimke montirali tako da prikažu kompleksne i ubrzane gradske ritmove i intenzitet modernog urbanog života.

U daljem istraživanju, utvrđeno je da filmske predstave urbanih pejzaža, reflektuju određene estetske, ideološke i kulturološke paradigme, i tako utiču na percepciju prostora gradova. U tom kontekstu, razmatran je koncept *filmskog grada*, kao fiktivne urbane sredine koja je „materijalizovana” u okviru filmskog studija, a koja istovremeno učestvuje u „proizvodnji” realnog gradskog prostora i „podržana” je posredstvom istog. Pomenuti tip filmskih gradova obično podrazumeva distopijsku viziju urbane sredine koja se ne može poistovetiti sa postojećim, stvarnim mestom, ili može delimično, što je utvrđeno na primerima ostvarenja „Metropolis” (*Metropolis*, 1927) i „Stvari koje dolaze” (*Things to Come*, 1936). Takođe, razmatrani su i filmovi sa druge strane kinematografskog spektra – oni snimljeni na autentičnim lokacijama, u kojima se radnja, dakle, odvija na mestu koje se može identifikovati, te je utvrđeno da ovakva ostvarenja kroz „epizodne i situacione narative „prevode” stvarne gradske prostore u ekspresivne narativne prostore”⁵⁵⁴. Tako je na osnovu primera filmova „Brazil” (*Brazil*, 1985), „Alfaviil” (*Alphaville*, 1965) i „Istrebljivač” (*Blade Runner*, 1982) zaključeno da razlika između onoga što neki grad „zapravo jeste” i onoga što „postaje” u svrhu konstruisanja određenog narativa, posledično utiče (u manjoj ili većoj meri) na promenu slike o istom, koliko i na „jačinu” predstavljene filmske priče. Pored toga, važno je naglasiti da u filmu, grad može biti „samo slika” u pozadini, ali i aktivni učesnik u narativu, koliko i subjekt istog, kako je u istraživanju i pokazano. Urbana sredina je često „nepredvidljiva” i neretko „odbija” da se u potpunosti „povinuje” zahtevima priče, te u filmovima često „preuzima” ulogu protagoniste što je utvrđeno na primeru prvog „velikog” filma italijanskog neorealizma – „Rim, otvoreni grad” (*Rome, Open City*, 1945).

⁵⁵⁴ Koeck, R.: *Cine-Scapes*, Routledge, New York, 2013, str. 40

Ukoliko su prikazane u filmu, kao što je već navedeno, naizgled „obične” lokacije, postaju ekspresivni narativni prostori „ugrađeni” u stvarne urbane pejzaže. Filmske priče, „smeštene” u gradovima, predstavljaju (fiktivne) događaje koji se odvijaju u urbanim topografijama, i na taj način, zapravo, konstituišu fiktivnog „parnjaka” stvarnom gradu, što posledično značajno utiče na percepciju okruženja, koliko i na interakciju pojedinaca sa urbanom sredinom. U tom kontekstu, u istraživanju je prepoznato i utvrđeno da popularna praksa posećivanja lokacija prikazanih u filmovima (na primerima „Sladak život” (*La Dolce Vita*, 1960), Rim; „Amelija Pulen” (*Amélie*, 2002), Pariz) predstavlja svesni „pokušaj da se „iznova” doživi filmsko iskustvo”, odnosno ostvari „*prostorni susret*” sa filmom, te da na taj način, stvarne urbane celine postaju specifični konstrukti koje sačinjavaju „prostori sa platna”, kao i „filmski” prostori sa konkretnih lokacija. Pored toga, tokom istraživanja akcentovani su i negativni aspekti (filmskog) turizma koji se odnose na „transformaciju” urbanog prostora u „proizvod”, isključivo namenjen potrošnji i konzumaciji, što neretko onemogućava autentičan oblik interakcije sa istim.

U doktorskoj disertaciji, takođe, utvrđeno je da postoje teorije, prakse i procesi koji povezuju arhitekturu i urbanizam sa filmom. U tom kontekstu, treba naglasiti da arhitektura, odnosno urbanizam i film, imaju nekolicinu zajedničkih svojstava, od kojih je „naracija” u istraživanju prepoznata kao posebno važna. Radovi arhitekata Roberta Venturija, Bernara Čumija, Rema Kolhasa i mnogih drugih, upućuju na to da je „arhitektonsko-urbanistički diskurs postmodernizma bio „oživljen” kinematografijom, što je dovelo do ponavljajuće mantre da arhitekti [kako Robert Venturi ističe] moraju da „uče” od Las Vegasa, tematskih parkova i bioskopa, sugerišući [na taj način] da naracija i fantazija „koriste” urbanom okruženju... kao i da dimenzije vremena, sećanja i životnih ciklusa treba da budu vidljive na objektima, ulicama i susedstvima”⁵⁵⁵. Dakle, teorijske i projektantske metode brojnih savremenih arhitekata su podrazumevale, odnosno podrazumevaju ispitivanje odnosa između arhitekture i narativa, a na koje se sve načine pomenuti odnos može manifestovati, uočeno je kroz

⁵⁵⁵ Elsaesser, T.: In the City but Not Bounded by It: Cinema in the Global, the Generic and the Cluster City, u Andersson, J., Lawrence, W. (ed.): *Global Cinematic Cities*, Columbia University Press, New York, Chichester West Sussex, 2016, str. 21.

razmatranje teorijskih radova, projekata i (izvedenih) objekata arhitektonskih grupa kao što su Arhigram, Superstudio i Arhizum Asocijati, zatim gorepomenutih Rema Kolhasa i Bernar Čumija, te Alda Rosija. Pored navedenog, u istraživanju posebna pažnja je ukazana ideji da se neke od osnovnih kinematografskih tehnika mogu koristiti u interpretaciji arhitektonskih i urbanih sredina. Stoga su u radu razmatrani koncepti koje su gotovo paralelno razvijali i primenjivali (svaki u okvirima „zakona“ svog domena) Sergej Ajzenštajn i Le Korbizje, a koji se bave vezom između arhitektonskog sklopa i filmskog jezika. Takođe, načini na koje su „kinematografski principi uticali na diskusije o arhitekturi i urbanom dizajnu“, „osvetljeni“ su kroz sumirani prikaz radova teoretičara Robert Male-Stivensa, Zigfrida Gidiona, Gordona Kalena, Kristofer Aleksandera, Kolin Roua i Freda Ketera, a isto tako, razmotrena je i sugestija da je kroz primenu kinematografskih tehnika u procesu analize i tumačenja arhitektonskih i urbanih formi, moguće „otvoriti“ neke nove perspektive sagledavanja pomenutih⁵⁵⁶.

U „interakciji“ sa gradom, film „nosi“ mnoštvo značenja kojima se otkrivaju elementi urbanističkih, arhitektonskih, kulturnih, društvenih i istorijskih formi, te na taj način podstiče diskusiju i kritičko razmišljanje. Kinematografske predstave gradova odražavaju moderno i postmoderno urbano stanje na brojne načine, što je u drugom delu doktorske disertacije pokazano kroz analizu niza filmova koji „pokrivaju“ period od gotovo jednog veka, a čija radnja je „smeštena“ u velike svetske gradove: tako je ispitivanjem ciklusa noir filmova dat uvid u karakterističnu dihotomiju modernog urbanog života, odnosno grada koji je istovremeno prostor konflikta u kome se društvene konvencije osporavaju, ali i uzbuđljivo mesto koje pruža mogućnost izbora i uvažava individualnu slobodu; kroz analizu filmova Žaka Tatija „Moj ujak“ (*Mon Oncle*, 1958) i „Vreme igre“ (*Playtime*, 1967) predstavljene su transformacije fizičke i društvene strukture grada pod uticajem kapitalističke modernizacije; kulturna naučno-fantastična ostvarenja „Metropolis“ (*Metropolis*, 1927), „Istrebljivač“ (*Blade Runner*, 1982) i „Matriks“ (*The Matrix*, 1999) razmatrana su u kontekstu vizija budućih gradova, te kao „polje rasprave“ o utopijskim,

⁵⁵⁶ Koeck, R.: *Cine-Scapes*, str. 10.

odnosno distopijskim idejama društva; kroz ostvarenja francuskog novog talasa ispitivani su specifični odnosi koji se uspostavljaju između stanovnika i urbanog pejzaža; na koji način rasa, etnička pripadnost, klasa i rod utiču na doživljaj urbanog prostora, te kako gradska sredina podstiče ili sputava razvoj društvenih veza i odnosa, identifikovano je kroz filmove „Uradi pravu stvar” (*Do the Right Thing*, 1989) i „Pad” (*Falling Down*, 1993); u okviru analize filma „Kraj nasilja” (*The End of Violence*, 1997) akcentovani su uticaji naprednih tehnologija, sistema nadzora i novih medija na urbani pejzaž, uslove života u gradovima i međuljudske odnose; specifični pravci razvoja američke suburbanizacije i njihove društvene implikacije razmatrani su u kontekstu filma „Trumanov šou” (*The Truman Show*, 1998); filmovi Vudi Alena su izdvojeni i analizirani kao primeri najznačajnijih kinematografskih afirmacija urbanog života, u kojima je urbana sredina uvek predmet idealizacije; na kraju, filmovi „Izgubljeni u prevodu” (*Lost in Translation*, 2003) i „Ona” (*Her*, 2013) identifikovani su kao kinematografska ostvarenja koja predstavljaju globalizaciju vizuelno i kroz narativ, i u tom kontekstu su razmatrani. Tokom istraživanja, dakle, utvrđeno je da filmovi, ukoliko se shvate kao analitičko sredstvo, otvaraju mogućnost za razmatranje brojnih arhitektonskih i urbanističkih diskursa, te socioloških, kulturoloških, političkih i ekonomskih pojava, odnosno njihovih prostornih manifestacija.

LITERATURA

1. Abel, R.: *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge, New York, 2006.
2. Abrams, D.: *Spike Lee: Director*, Chelsea House Publishers, New York, 2008, str. 46.
3. Allen, R., Turvey, M. (ur.): *Camera Obscura, Camera Lucida*, Amsterdam University Press, 2003.
4. AlSayyad, N.: *Cinematic Urbanism*, Routledge, New York, 2006.
5. Andersson, J., Lawrence, W. (ed.): *Global Cinematic Cities*, Columbia University Press, New York, Chichester West Sussex, 2016.
6. Antonioni, M.: *The Architecture of Vision*, Marsilio Publishers, New York, 1995.
7. Apaduraj, A.: *Kultura i globalizacija*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2011.
8. Armitage, J. (ed.): *Virilio Live: Selected Interviews*, SAGE Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, 2001.
9. Bachelard, G.: *The Poetic of Space*, Beacon Press, Boston, 1994.
10. Banham, R.: *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*, University Allen Lane, London, 1971.
11. Barber, S.: *Projected Cities, Cinema and Urban Space*, Cromwell Press, Wiltshire, 2002.
12. Baudrillard, J.: *America*, Verso, London, New York, 1988.
13. Bauman, Z.: *Fluidni život*, Mediterran Publishing, Novi Sad, 2009.
14. Bell, J.: *LA and the Architecture of Disaster*, u *Architectural Design*, Vol 70, No 1, Architecture+Film II, 2000.
15. Benjamin, W.: *Arcades Projects*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1999.
16. Benjamin, W.: *The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2008.

17. Berman, M.: *All That Is Sold Melts Into Air*, Penguin Group, New York, 1988.
18. Berman, M.: *Modernism in the Streets*, Verso, London, New York, 2017.
19. Beuka, R.: *SuburbiaNation*, Palgrave Macmillan, New York, Hampshire, 2004.
20. Bodrijar, Ž.: *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
21. Bojanić, P., Đokić, V. (ur.): *Misliti grad*, Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, Beograd, 2011., str. 162.
22. Bondanella, P.: *The Films of Federico Fellini*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, str. 74.
23. Boorstin, D.J.: *The Image*, Vintage Books, New York, 1987, str. 116.
24. Borden, I., Kerr, J., Pivaro A. (ed.): *Strangely Familiar: Narratives of Architecture in the City*, Routledge, London, 1996.
25. Borden, I: *Material Sounds*, u *Architectural Design*, Vol 70, No 1, *Architecture+Film II*, 2000, str. 27-28.
26. Brenner, N., Keil, R. (ed.): *The Global Cities Reader*, Routledge, Abington, New York, 2006.
27. Bruno, G.: *Site-seeing: Architecture and the Moving Image* u *Wide Angle*, Vol 19, No 4, *Cityscapes I*, Ohio University School of Film, 1997.
28. Bruno, G.: *Atlas of Emotion: Journeys in Art Architecture and Film*, Verso, New York, 2018.
29. Bruno, G.: *Public Intimacy: Architecture and Visual Arts*, The Mit Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2007.
30. Bruno, G.: *Ramble City: Postmodernism and "Blade Runner"*, *October*, Vol 41, 1987.
31. Bruno, G.: *Surface*, Verso, The University of Chicago Press, Chicago, London, 2014.

32. Castells, M.: *City, Class and Power*, The Macmillan Press Ltd, New York, 1978.
33. Castells, M.: *The City and the Grassroots*, Edward Arnold Ltd., London, 1983.
34. Certeau, M. de: *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984.
35. Charney, L., Schwartz R. V. (ed.): *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1995.
36. *Charter-new-urbanism* <https://www.cnu.org/who-we-are/charter-new-urbanism> [pristupljeno 06.11.2018.]
37. Clark, D.B.: *The Cinematic City*, Routledge, New York, 1997.
38. Connolly, M.: *The Place of Artists' Cinema*, Intellect Books, Bristol, Chicago, 2009.
39. Conrad M. T. (ed): *The Philosophy of Spike Lee*, The University Press of Kentucky, 2011.
40. Crary, J.: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, 1992.
41. Curbed Staff, *How The Her Filmmakers Created A Utopian Los Angeles Of The Not-Too-Distant Future*, Curbed Los Angeles, decembar, 2013. [Pristupljeno 17.01.2019.] <https://la.curbed.com/2013/12/18/10166216/how-the-her-filmmakers-created-a-utopian-los-angeles-of-the>
42. Danchev, A.: *100 Artists' Manifestos*, Penguin Group, New York, 2011.
43. David, S.: Behind the Scenes of "Logan's Run", *American Cinematographer*, Vol 57, No 6, 1976.
44. Davis, M.: *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, Verso, London, New York, 2006.
45. Davis, M.: *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*, Metropolitan Books, New York, 1998.

46. Delez, Ž.: *Pokretne slike*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 1998.
47. Dickos, A.: *Street with No Name*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2002.
48. DiMare, P. C.: *Movies in American History*, ABC-CLIO, Santa Barbara, Denver, Oxford, 2011.
49. Dixon, W.W.: *Film Noir and the Cinema of Paranoia*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2009.
50. Donald, J., Friedberg A., Marcus, L. (ed.): *Close up 1927-1933: Cinema and Modernism*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1998.
51. Donald, J.: *Imagining the Modern City*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999.
52. Dudley Andrew, J. (ed.): *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*, University of Texas Press, Austin, 1997.
53. Dženks, Č.: *Moderni pokreti u arhitekturi*, Građevinska knjiga, Beograd, 1986.
54. Eisenstein S.: *Montage and Architecture*, Introduction by Yve-Alan Bois, *Assemblage*, No. 10, December, 1989, pp. 110-131, The MIT Press, str. 116.
55. Eisenstein, S.: *The Film Sense*, Meridian Books, New York, 1957.
56. Elin, N.: *Integral Urbanism*, Routledge, New York, London, 2006.
57. Elin, N.: *Postmoderni urbanizam*, Orion Art, Beograd, 2002.
58. Foucault, M.: *Discipline and Punish: The Birth of Prison*, Vintage Books, New York, 1995.
59. Foucault, M.: *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*, *Diacritics* Vol.16, The Johns Hopkins University Press, Maryland, 1986.
60. Frempton, K.: *Moderna arhitektura*, Orion art, Beograd, 2004.

61. Friedberg, A.: *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1994.
62. Fullwood, N.: *Cinema, Gender, and Everyday Space*, Palgrave Macmillan, New York, 2016.
63. Geffner, D.: *The Way She Haunts My Dreams*, International Cinematographer's Guild Magazine, januar, 2014. [pristupljeno 14.01.2019.] <http://www.icgmagazine.com/web/the-way-she-hunts-my-dreams/>
64. Gidion, S.: *Prostor, vreme i arhitektura*, Građevinska knjiga, Beograd, 2002.
65. Gottlieb, S. (ed.): *Roberto Rossellini's Rome Open City*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
66. Gray, H. (ed.): *What is Cinema? Volume 2 by André Bazin*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2005.
67. Green Leigh, N., Kenny J.: *The City of Cinema: Interpreting Urban Images on Film*, Journal of Planning Education and Research, Vol 16, No 1, 1996.
68. Gunning, T.: *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana, 1991.
69. Habermas, J.: *The Structural Transformation of the Public Sphere*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991.
70. Hall, P.: *Cities of Tomorrow*, Blackwell, Oxford, 1988
71. Hansen, M.: *Babel&Babilon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1991.
72. Harvey, D.: *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into Origins of Cultural Change*, Blackwell publishing, Oxford, 1989.
73. Heathcote E.: *Sideshow to Art House: The Development of the Modernist Cinema u Architectural Design*, Vol 70, No 1, Architecture+Film II, 2000.
74. Hilliker, L.: *In the Modernist Mirror: Jaques Tati and the Parisian Landscape*, The French Review, Vol 76, No 2, 2002.

75. Holl, S., Pallasmaa, J., Pérez-Gómez, A.: *Questions of Perception*, William Stout Publishers, San Francisco, 2006.
76. Hooks, B.: *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*, Routledge, New York and London, str. 235.
77. Hubbard, P.: *City*, Routledge, New York, 2006.
78. Jukes, P.: *A Shout in the Street: An Excursion into the Modern City*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, California, 1991.
79. Kalen, G.: *Gradski pejzaž*, Građevinska knjiga, Beograd, 2007.
80. Kennedy, L.: *Race and Urban Space in Contemporary American Culture*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2000.
81. Knabb, K. (ed.): *Situationist International Anthology*, Bureau of Public Secrets, Berkeley, 2006.
82. Knox, P.L.: *Metroburbia, USA*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2008.
83. Koeck, R., Robert, L. (ed.): *The City and the Moving Image*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2010.
84. Koeck, R.: *Cine-Scapes*, Routledge, New York, 2013.
85. Konstantarakos, M.: *Spaces in European Cinema*, Intellect Books, Exeter, Portland, 2000.
86. Koolhaas, R., Mau, B., et.al.: *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York, 1995.
87. Koolhaas, R.: *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York, 1994.
88. Kracauer, S.: *The Mass Ornament*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995.
89. Kracauer, S.: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton University Press, Princeton, 1997.

90. Krause, L., Petro, P. (ed.): *Global Cities: Cinema, Architecture, and Urbanism in Digital a Age*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, and London, 2003.
91. Krutnik, F.: *In a Lonely Street*, Routlege, London and New York, 1991.
92. Kuhn, A. (ed.): *Alien Zone II: The Spaces of Science Fiction Cinema*, Verso Books, New York, 1999.
93. Kuk, Dejvid A.: *Istorija filma I*, Ars Clio, Beograd, 2018.
94. Kuk, Dejvid A.: *Istorija filma II*, Ars Clio, Beograd, 2018.
95. Lamster, M. (ed.): *Architecture and Film*, Princeton Architectural Press, New York, 2000, str. 182.
96. Lawrence, M., Lury, K.: *The Zoo and Screen Media*, Palgrave Macmillan, New York, 2016.
97. Le Korbizje, *Ka pravoj arhitekturi*, Građevinska knjiga, Beograd, 1999.
98. Leach, N., (ur.): *Rethinking Architecture*, Routledge, New York, London, 1996.
99. Lefebvre, H.: *The Production of Space*, Blackwell Publishing, Oxford, 2009.
100. Lefebvre, H.: *Writings on Cities*, The Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 1996.
101. Linč, K.: *Slika jednog grada*, Izdavačko preduzeće građevinska knjiga, Beograd, 1974.
102. Lindner, C.: *Imagining New York*, Oxford University Press, New York, 2015.
103. Mamford, L.: *Grad u istoriji*, Book & Marso, Subotica, 2006.
104. Marie, M.: *The French New Wave*, Blackwell Publishing Ltd, Malden Oxford Carlton, 2003.
105. McGowan, T.: *Contemporary Film Directors: Spike Lee*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago and Springfield, 2014.

106. McQuire, S.: *The Media City: Media, Architecture and Urban Space*, SAGE Publications Ltd, London, Los Angeles, 2008.
107. Mennel, B.: *Cities and Cinema*: Routledge, New York, 2008.
108. Mitchell, W. J. T.: *The Violence of Public Art: "Do the Right Thing"*, *Critical Inquiry*, Vol. 16, No. 4, 1990.
109. Mitchell, W.: *Sofia Coppola talks about "Lost in Translation", her Love story that's not nerdy*, IndieWire, februar, 2004. [pristupljeno 24.12.2018.] <https://www.indiewire.com/2004/02/sofia-coppola-talks-about-lost-in-translation-her-love-story-thats-not-nerdy-79158/>
110. Moholy-Nagy, L.: *Painting, Photography, Film*, Lund Humphries, London, 1969.
111. Naremore, J.: *More Than Night*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1998.
112. O'Pray, M: *Avant-garde Film*, Columbia University Press, New York, 2003.
113. Otinger, D. (kustos), Intervju sa Vim Vendersom u dokumentarnom filmu *Edward Hopper and the Black Canvas*, 2012. [pristupljeno 11.10.2018.]
114. Ože, M.: *Nemesta*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2005.
115. Pallasmaa, J.: *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*, Wiley-Academy; John Wiley & Sons, Chichester, 2011.
116. Pallasmaa, J.: *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Wiley-Academy; John Wiley & Sons, Chichester, 2005.
117. Panerai, P. Castex, J. Depaule, J.C. Samuels, I.: *Urban Forms: The Death and Life of the Urban Block*, Architectural Press, Oxford, 2004.
118. Panofski, E.: *Three Essays on Style*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995.
119. Parker, A.: *Urban Film and Everyday Practice*, Palgrave Macmillan, New York, 2016.

120. Penz, F., Koeck, R. (ed.): *Cinematic Urban Geographies*, Palgrave Macmillan, New York, 2017.
121. Pérez-Gómez, A., Parcell, S.: *Chora Volume One*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston, London, Ithaca, 1994.
122. Pérez-Gómez, A., Parcell, S.: *Chora Volume Three*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston, London, Ithaca, 1996.
123. Pérez-Gómez, A., Parcell, S.: *Chora Volume Two*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston, London, Ithaca, 1999.
124. Perry, T. (ed.): *Masterpieces of Modernist Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 2006.
125. Portella, A.: *Visual Pollution: Advertising, Signage and Enviromental Quality*, Routledge, Abingdon, New York, 2014.
126. Prakash, G. (ed.): *Noir Urbanisms Dystopic Images of the Modern City*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 2010.
127. Pratt, G., San Juan, R.M.: *Film and Urban Space: Critical Possibilities*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
128. Pride, R.: *Magnificent Obsession*, 2001. [pristupljeno 02.09.2018.]
https://filmmakermagazine.com/archives/issues/fall2001/features/magnificent_obsession.php
129. Quart, L.: *Woody Allen's New York*, u *Cineaste*, Vol. 19, Issue 2/3, 1992.
130. Rendell, J., Penner, B., Borden, I.: *Gender Space Architecture*, Routledge, London and New York, 2003.
131. Rosi, A.: *Arhitektura grada*, Građevinska knjiga i Premis, Beograd, 1996.
132. Rossi, A.: *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1981.
133. Rowe, K., Koetter, F.: *Collage City*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, 1984.

134. Rushdie, S.: *An Interview with Terry Gilliam*, 2003. [pristupljeno 15.08.2018.] <https://believermag.com/an-interview-with-terry-gilliam/>
135. Rushdie, S.: *Imaginary Homelands*, Granta Books, London, 1991.
136. Sadler, S.: *Archigram: Architecture Without Architecture*, The MIT Press, Cambridge, London, 2005.
137. San Filippo, M.: *Lost in Translation*, u *Cineaste*, Vol. 29, Issue 1, 2003.
138. Sanders, J.: *Celluloid Skyline New York and the Movies*, Random House, New York, 2003.
139. Sanders, J.: *Scenes from the City Filmmaking in New York 1966-2006*, Rizzoli International Publications, Inc. New York, 2006.
140. Sassen, S.: *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, New Jersey, Oxford, 1991.
141. Šato, D.: *Film i filozofija*, Clio, Beograd, 2011.
142. Schleier, M.: *Skyscraper Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2009.
143. Shaviro, S.: *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2006.
144. Shearer, M.: *New York City and the Hollywood Musical*, Palgrave Macmillan, New York, 2016.
145. Shiel, M., Fitzmaurice, T. (ed.): *Cinema and the City Film and Urban Societies in Global Context*, The Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2001.
146. Shiel, M., Fitzmaurice, T. (ed.): *Screening the City*, Verso, London, New York, 2003.
147. Shonfield, K.: *Walls Have Feelings: Cult Fims About Sex in 1960s London* in *Architectural Design*, Vol 70, No 1, Architecture+Film II, 2000.
148. Silverman K., Farocki, H.: *Speaking about Godard*, New York University Press, New York and London, 1998.

149. Soja, E.W.: *Postmetropolis*, Critical Studies of Cities and Regions, Blackwell, Publishing, Oxford, 2000.
150. Sorkin, M. (ed.): *Variations on Theme Park*, Hill and Wang, New York, 1992.
151. Staiger, J.: *Future Noir: Contemporary Representations of Visionary Cities*, East-West Film Journal, Vol 3, No 1, 1988.
152. Thomas, M., Penz, F. (ed.): *Architectures of Illusion*, Intellect Books, Bristol, 2003.
153. Thomas, M., Penz, F. (ed.): *Cinema and Architecture*, British Film Institute, London, 1997.
154. *Thresholds/Bernard Tschumi: Architecture and Event*, The Museum of Modern Art 1994. [pristupljeno 21.08.2018.] <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/423>
155. Tschumi, B.: *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.
156. Tschumi, B.: *Event Cities*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.
157. Tuan, Y.: *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1974.
158. Tweedie, J.: *The Age of New Waves*, Oxford University Press, New York, 2013.
159. Vertov, D.: *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vetov*, Michelson, A. (ed.), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1984.
160. Vidler, A.: *Warped Space*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, London, England, 2000.
161. Virilio, P.: *Kritični prostor*, Gradac K, Čačak – Beograd, 2011.
162. Virilio, P.: *The Lost Dimension*, Semiotext(e), Columbia University, New York, 1991.

163. Virilio, P.: *The Vision Machine*, British Film Institute, London, Indiana University Press, Bloomington, 1994.
164. Watson, R.: *Film and Television in Education*, The Falmer Press, London, New York, Philadelphia, 1990.
165. Webber, A., Wilson, E. (ed.): *Cities in Transition: The Moving Image and the Modern Metropolis*, Wallflower Press, London, 2008.
166. Westwood, S., Williams, J.: *Imaginig Cities*, Routlege, London and New York, 1997.
167. *What Disney's city of the future, built to look like a past, says about the present (Yesterdayland)*, The Economist, Decembar, 2016. [pristupljeno 28.11.2018.] <https://www.economist.com/united-states/2016/12/24/what-disneys-city-of-the-future-built-to-look-like-the-past-says-about-the-present>
168. Willet, R.: *The Naked City*, Manchester University Press, Manchester, 1996.
169. Wilson, E.: *The Sphinx in the City*, Virago Press, London, 1991.
170. Wirth, L: *Urbanism as a way of life*, American Journal of Sociology, Vol. 44, No. 1., 1938.
171. Wolff K.H.: *The Sociology of Georg Simmel*, The Free Press, Glencoe, Illinois, 1950.
172. Žiro, T.: *Film i tehnologija*, Clio, Beograd, 2003.
173. Žižek, S.: *Isptivanje realnog*, Akdemska knjiga, Novi Sad, 2006.
174. Žižek, S.: *Pervertitov vodič kroz film*, Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb, 2008.
175. Žoli, M.: *Slika i njeno tumačenje*, Clio, Beograd, 2009.

ILUSTRACIJE

Ilustracija 1. Socks Studio, jul, 2015. [pristupljeno 14.09.2017.]

<http://socks-studio.com/2015/07/15/kazimir-malevichs-arkhitektons/>

Ilustracija 2. Donald, J.: *Imagining the Modern City*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, str. 87.

Ilustracija 3. Donald, J.: *Imagining the Modern City*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, str. 40.

Ilustracija 4. Donald, J.: *Imagining the Modern City*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, str. 40.

Ilustracija 5. IMDb [pristupljeno 18.10.2017.]

https://www.imdb.com/title/tt0017136/?ref_=nv_sr_1

https://www.imdb.com/title/tt0041959/?ref_=nv_sr_1

https://www.imdb.com/title/tt0101700/?ref_=nv_sr_1

https://www.imdb.com/title/tt0235327/?ref_=nv_sr_2

Ilustracija 6. Donald, J.: *Imagining the Modern City*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, str. 67.

Ilustracija 7. The Drive Staff: *The First Drive-In Theater Opened 83 Years Ago Today*, The Drive, jun, 2016. [pristupljeno 17.02.2018.]

<http://thedrive.com/vintage/3842/the-first-drive-in-theater-opened-83-years-ago-today>

Ilustracija 8. The Drive Staff: *The First Drive-In Theater Opened 83 Years Ago Today*, The Drive, jun, 2016. [pristupljeno 17.02.2018.]

<http://thedrive.com/vintage/3842/the-first-drive-in-theater-opened-83-years-ago-today>

Ilustracija 9. Lindner, C.: *Imagining New York*, Oxford University Press, New York, 2015, str. 144.

Ilustracija 10. Moholy-Nagy, L.: *Painting, Photography, Film*, Lund Humphries, London, 1969, str. 125.

Ilustracija 11. Moholy-Nagy, L.: *Painting, Photography, Film*, Lund Humphries, London, 1969, str. 107.

Ilustracija 12. Film „Brazil” (*Brasil*, 1985)

- Ilustracija 13.** Film „Alfaviil“ (*Alphaville*, 1965)
- Ilustracija 14.** IMDb [pristupljeno 18.08.2018.]
https://www.imdb.com/title/tt0038890/?ref_=nv_sr_1
https://www.imdb.com/title/tt0038823/?ref_=nv_sr_3
https://www.imdb.com/title/tt0039417/?ref_=nv_sr_6
- Ilustracija 15.** Film „Rim, otvoreni grad“ (*Rome, Open City*, 1945)
- Ilustracija 16.** Film „Sladak život“ (*La Dolce Vita*, 1960)
- Ilustracija 17.** Film „Čudesna sudbina Amelije Pulen“ (*Amélie*, 2001)
- Ilustracija 18.** Sadler, S.: *Archigram: Architecture Without Architecture*, The MIT Press, Cambridge, London, 2005, str. 38.
- Ilustracija 19.** Koolhaas, R.: *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York, 1994, str. 295.
- Ilustracija 20.** Donald, J.: *Imagining the Modern City*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999, str. 141.
- Ilustracija 21.** Rossi, A.: *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1981, str. 107.
- Ilustracija 22.** Cullen, G.: *The Concise Townscape*, Van Nostrand, New York, 1961, str. 17.
- Ilustracija 23.** Dickos, A.: *Street with No Name*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2002, str. 158.
- Ilustracija 24.** Dickos, A.: *Street with No Name*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2002, str. 27.
- Ilustracija 25.** Ilustracija 24. Dickos, A.: *Street with No Name*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2002, str. 111.
- Ilustracija 26.** Ilustracija 24. Dickos, A.: *Street with No Name*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2002, str. 144.
- Ilustracija 27.** Film „Moj ujak“ (*Mon Oncle*, 1958)
- Ilustracija 28.** Film „Vreme igre“ (*Playtime*, 1967)
- Ilustracija 29.** Film „Metropolis“ (*Metropolis*, 1927)

- Ilustracija 30.** Film „Istrebljivač“ (*Blade Runner*, 1982)
- Ilustracija 31.** Film „Matriks“ (*The Matrix*, 1999)
- Ilustracija 32.** Film „Do poslednjeg daha“ (*Breathless*, 1960)
- Ilustracija 33.** Walsh, P.: *Photowalk*, jul, 2013. [pristupljeno 04.05.2018.]
<https://paulwalshphotographyblog.wordpress.com/2013/07/08/the-naked-city/>
- Ilustracija 34.** Film „400 udaraca“ (*The 400 Blows*, 1959)
- Ilustracija 35.** Film „Uradi pravu stvar“ (*Do the Right Thing*, 1989)
- Ilustracija 36.** Film „Uradi pravu stvar“ (*Do the Right Thing*, 1989)
- Ilustracija 37.** Film „Pad“ (*Falling Down*, 1993)
- Ilustracija 38.** Film „Kraj nasilja“ (*The End of Violence*, 1997)
- Ilustracija 39.** Film „Kraj nasilja“ (*The End of Violence*, 1997)
- Ilustracija 40.** Edvard Hopper: *Paintings, Biography, and Quotes* [pristupljeno 14.09.2018.]
<https://www.edwardhopper.net/nighthawks.jsp#prettyPhoto>
- Ilustracija 41.** Wachs A.: *Celebration, FL is ruined by mold and shoddy construction, residents say*, *The Architect's Newspaper*, novembar, 2016. [pristupljeno 05.12.2018.]
<https://archpaper.com/2016/11/celebration-fl-mold-shoddy-construction/>
- Ilustracija 42.** Sudock, J.: *A Walk in the Park: Painterly Clouds Above Disneyland Park*, *Disney Parks Blog*, avgust, 2018. [pristupljeno 12.12.2018.]
<https://disneyarks.disney.go.com/blog/2018/08/a-walk-in-the-park-painterly-clouds-above-disneyland-park/>
- Ilustracija 43.** Film „Trumanov šou“ (*The Truman Show*, 1998)
- Ilustracija 44.** Sanders, J.: *Celluloid Skyline New York and the Movies*, *Randome House*, New York, 2003, str. 61.
- Ilustracija 45.** Film „Taksista“ (*Taxi Driver*, 1976)
- Ilustracija 46.** Film „Menhetn“ (*Manhattan*, 1979)
- Ilustracija 47.** Film „Menhetn“ (*Manhattan*, 1979)

Ilustracija 48. Film „Izgubljeni u prevodu“ (*Lost in Translation*, 2003)

Ilustracija 49. Film „Ona“ (*Her*, 2013)

Ilustracija 50. Film „Ona“ (*Her*, 2013)

