Politički triler u suvremenoj američkoj kinematografiji

Bobaš, Krešimir

Doctoral thesis / Disertacija

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

https://doi.org/10.17234/diss.2022.219035

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:950275

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

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

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Krešimir Bobaš

POLITIČKI TRILER U SUVREMENOJ AMERIČKOJ KINEMATOGRAFIJI

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2022.

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Krešimir Bobaš

POLITIČKI TRILER U SUVREMENOJ AMERIČKOJ KINEMATOGRAFIJI

DOKTORSKI RAD

Mentorica:

dr. sc. Jelena Šesnić, red. prof.

Zagreb, 2022.

University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Krešimir Bobaš

THE POLITICAL THRILLER IN CONTEMPORARY AMERICAN CINEMA

DOCTORAL THESIS

Supervisor:

Dr. Jelena Šesnić, Full Professor

Zagreb, 2022

Ovaj je doktorski rad nastao u okviru potpore
Stipendije za izvrsnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

Životopis mentorice

red. prof. dr. sc. Jelena Šesnić

JELENA ŠESNIĆ rođena je u Splitu, gdje je stekla osnovno i srednjoškolsko obrazovanje. Nakon diplome Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 1998. godine zaposlena je kao znanstveni novak na Katedri za američku književnost Odsjeka za anglistiku Filozofskoga fakulteta u Zagrebu. Znanstveni magisterij stekla je 2001., a doktorat znanosti 2005. godine. Od 2011. do 2013. godine obnašala je dužnost pročelnice Odsjeka za anglistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu, a 2019. godine izabrana je u zvanje redovitoga profesora. Od 2018. do 2020. godine bila je predstojnica Katedre za amerikanistiku.

Surađivala je na nekoliko projekata MZO-a (1998. – 2012.), kao i na međunarodnome projektu HRZZ-1543 „A Cultural History of Capitalism: Britain, America, Croatia" (voditelj: prof. dr. sc. Tatjana Jukić Gregurić; 2014. – 2018.). Članica je istraživačke skupine Transatlantic Anglo-American Culture in the Long Nineteenth Century (razvojni projekt Sveučilišta u Zagrebu (2020. –). Njezini su znanstveni interesi usmjereni navlastito na istraživanje američke književnosti i kulture 19. stoljeća, metodologiju američkih studija, anglofonu hrvatsku dijasporu te studije pamćenja.

Od 1998. godine angažirana je u nastavi Odsjeka za anglistiku, a od 2007. godine sudjeluje i u nastavi Doktorskoga studija književnosti na Filozofskome fakultetu u Zagrebu. Trenutačno mentorira dvije doktorske disertacije. Od 2002. do 2004. godine koordinirala je organizaciju i izvođenje Poslijediplomskoga studija amerikanistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. U zimskome semestru 2009. godine, u sklopu Erasmus stipendije, održavala je nastavu na Sveučilištu u Grazu. Od 2010. do 2011. godine koordinirala je međunarodnu suradnju u sklopu CEEPUS mreže Inter-American Studies. Godine 2011. bila je recenzent programa Fonda za razvoj Sveučilišta u Zagrebu. Od 2017. godine redovito je angažirana kao eksterni stručnjak recenzent Europske znanstvene zaklade na recenziji MSC-IF.

Usavršavala se na nekoliko inozemnih stipendija (Fulbright Summer Institute, Fubright Predoctoral Research Fellow, European Association for American Studies, Freie Universität Berlin). Redovito izlaganjima sudjeluje na međunarodnim i domaćim skupovima. Objavljuje na engleskom i hrvatskom jeziku, a prerađeni tekst disertacije objavljen je na engleskome (Rodopi, 2007.). Sljedeća knjiga, *Mračne žene. Prikazi ženstva u američkoj književnosti 1820. – 1860.*, izašla je 2010. godine (Leykam International). Urednica je zbornika *Siting America / Sighting Modernity: Essays in Honor of Sonja Bašić* (2010.) te suurednica zbornika *The Errant Labor of the Humanities: Festschrift Presented to Stipe Grgas* (2017.).

Članica je uredništva časopisa *Književna smotra*, Matice hrvatske, HDAS-a, MLA-e, MESEA-e (The Society for Multi-Ethnic Studies: Europe and the Americas), EAAS-a (European Association for American Studies), članica predsjedništva HFD-a, suosnivačica i predsjednica Hrvatskoga udruženja za američke studije (HUAmS) te potpredsjednica AASSEE-a (Association for American Studies in South East Europe). U sklopu HUAmS-a od 2013. godine redovito suorganizira godišnje amerikanističke radionice s međunarodnim sudjelovanjem. Suurednica je e-časopisa u otvorenome pristupu *Working Papers in American Studies* (dostupan na platformi FF Open Press).

Sažetak

Glavni je cilj ovoga doktorskog rada tematizirati strukturu, značaj i položaj političkog trilera u suvremenoj američkoj kinematografiji. Politički triler kao filmološka potkategorija u okviru nadređenoga žanrovskog pojma, trilera, odlikuje se izraženom reprezentacijom političke ideologije, ikonografije i narativa, pri čemu je usko povezan s odrednicama stvarnog, takozvanog izvanfilmskog svijeta, te ih istovremeno alegorizira. Rezultat toga postupka jest prikaz izvanfilmske političke stvarnosti u filmskom dijegetskom prostoru, pri čemu on služi kao tumačenje izvanfilmskih koordinata u unutarfilmskom području. Usredotočujući se na razdoblje 21. stoljeća, ovaj doktorski rad bavi se političkim trilerima u doba suvremene američke kinematografije, koja se za potrebe analize filmskih uradaka shvaća kao vremenski odsječak od 11. rujna 2001. godine i terorističkih napada na sjeveroistoku Sjedinjenih Američkih Država, sve do 2020. godine, početka pandemije koronavirusa.

Ovaj je doktorski rad podijeljen na šest poglavlja, odnosno analitičko-istraživačkih cjelina. Nakon uvodnih napomena, druga se cjelina bavi tipološkim odrednicama američkoga političkog filma, općenito, i političkog trilera, konkretno, pri čemu se analiziraju semantičke i sintaktičke koordinate američkog političkog filma kao filmološke kategorije te ideološke, ikonografske i narativne odrednice američkog političkog trilera kao motivsko-tematski kompleksi ovoga filmskog podžanra trilera. Treća analitičko-istraživačka cjelina pruža pregled razvoja političkog filma i političkog trilera u američkoj kinematografiji tijekom 20. stoljeća, pri čemu se provodi analiza prvoga političkog trilera u američkoj kinematografiji općenito te triju njegovih motivskih i tematskih preteča. Za tom analizom slijedi analiza triju političkih trilera do kraja 20. stoljeća, a koji su imali velik utjecaj na motivsko-tematske komplekse razvoja toga filmskog podžanra u 21. stoljeću, čime se zaokružuje prikaz 20. stoljeća.

U četvrtoj istraživačkoj cjelini pruža se prikaz odjeka terorističkih napada koji su se dogodili 11. rujna 2001. godine u političkoj i filmskoj sferi, pri čemu se kao najvažnije promjene u usporedbi s 20. stoljećem ističu promjena filmskog narativa o ulozi „neprijatelja" te uvođenje pojma terorizma u američki politički diskurs. Ono predstavlja uvod petoj cjelini, u okviru koje se unutar ukupno pet potpoglavlja analiziraju motivsko-tematski kompleksi korporacija, medija, sigurnosno-obavještajnih agencija, rata i zviždača u deset političkih trilera suvremene američke kinematografije, nakon čega slijedi iznošenje završnih promišljanja.

Ključne riječi: politički triler; suvremena američka kinematografija; politički film; motivsko--tematski kompleks; tipologija političkog trilera.

Extended Abstract

The main goal of this doctoral thesis is to thematize the structure, significance, and position of the political thriller in contemporary American cinema. The political thriller as a filmological subcategory within the superior genre concept, thriller, is characterized by a pronounced representation of political ideology, iconography, and narrative, closely related to the determinants of the real, so-called "off-screen" world, and allegorizes them. The result of this process is a depiction of the off-screen political reality in the film's diegetic space, where it serves as an interpretation of the off-screen coordinates in the on-screen area. Focusing on the 21st century, this doctoral thesis deals with political thrillers in the age of contemporary American cinema, which, for the purposes of film analysis, is understood as the period from September 11th, 2001, and the terrorist attacks in the northeastern United States, until 2020, the beginning of the coronavirus pandemic.

The hypothesis of this thesis is that in contemporary American cinema there has been a double film depiction of the archetype of the "enemy," which is simultaneously understood as an "external" and "internal" enemy, and that alongside the Nazi, during World War II, Soviet, during the Cold War, or Middle Eastern enemy, during the 1980s and 1990s, the motive of the US executive power and US security-intelligence agencies has also been included among the film antagonists. Although such depictions were also present in political thrillers created during the 20th century, due to changes in the geopolitical structure, the rise of the "digital age," the spread of globalization, and the War on Terror, such an understanding of the motives of "America's enemies" became even more important. Paranoia and pessimism, atmospheres immanent to the political thriller, are generated by the inability to trust the US government and the antagonism that is created between the possible scope of action of an individual facing a powerful political apparatus. Furthermore, the notion of American exceptionalism about how an individual can tackle such threats is just as immanent to these films, albeit in a somewhat more pessimistic form than it was during most of the 20th century, which is, again, conditioned by globalization and the change of geopolitical coordinates.

At the beginning of the doctoral thesis, introductory remarks are given and an analytical-research framework is set for the further writing of the thesis. Briefly outlining the connection between the spheres of American high politics and film production between Washington, D.C., and Hollywood during the presidential terms of Donald Trump, Barack Obama, and George W. Bush, the introductory remarks serve to explain the continuation of the research procedure, as well as state the goals, hypotheses, and outlines of the analytical work

ahead. Thus, the introductory remarks contain the layout of the chapters of the doctoral thesis and set out the fundamental issues they address.

The introductory remarks are followed by a methodological chapter, in which the typological, semantic, syntactic, motivic, and thematic determinants of the American political film and political thriller are stipulated. The purpose of this second chapter is not exclusively related to the political thriller, yet it focuses on the development of the political film in American cinema, which is inevitable for the determinants of the political thriller as well. The main purpose of this chapter is to determine what the political film really is, i.e., whether it is an independent film genre or possibly another film category. Also, by answering this question, the additional goal is to determine how the political thriller can be understood as a subgenre of the thriller, as well as what its main motivic and thematic determinants are. By using the examples of numerous films from American cinema, from the beginning of the 20th century up until the first two decades of the 21st century, this chapter seeks to present how the semantic and syntactic determinants of politically connoted films affect their position within the typological categorization of the political film, determine what their main ideological and iconographical determinants are, and into which main motivic-thematic complexes the political thriller, as a subordinate to the thriller film genre, can be assigned. Although this chapter may as well be considered an introduction to the further analytical and research work, it is still crucial for the methodological reasoning and laying the foundations for subsequent chapters. In addition to dealing with purely filmological and methodological procedures, it briefly discusses the American political thriller as a sociocultural phenomenon, which will be an additional basis for the thematic, filmological, and political interpretations of the political thriller in the following chapters.

The third research unit of this doctoral thesis focuses on the development of the political film, in general, and the political thriller, in particular, in American cinema during the 20th century. Relying on the outcomes presented during the first two introductory parts of this doctoral thesis, the third chapter applies them to analytical research, which seeks to present both the political and filmological background of the political thriller subgenre in American cinema over the past century. Presenting the socio-political and historical context of the Cold War, the background without which the American political thriller cannot be interpreted, the third research unit cites the filmic predecessors of the film that is considered the first real political thriller in American cinema, which is *The Manchurian Candidate* (1962) by John Frankenheimer. Its motivic-thematic predecessors are the films *My Son, John* (1952) by Leo McCarey, *Invasion of the Body Snatchers* (1956) by Don Siegel, as well as *North by*

Northwest (1959) by Alfred Hitchcock. The three films mentioned are important because of the motivic and thematic complexes of the nuclear family (*My Son, John*), possession by "outside" forces (*Invasion of the Body Snatchers*), as well as the ambiguity of identities (*North by Northwest*), the three decisive units which Frankenheimer's film consists of. Also, before the analytical work, the historical facts and astonishing coincidences that Frankenheimer's film has with events in the off-screen world, especially with the assassination of President John Fitzgerald Kennedy a year after its release, are specified. After the analytical part, the significance of this film, i.e., the first true political thriller in American cinema, is emphasized, during the further part of the 20th century.

Immediately after Frankenheimer's film, which has left a mark on American cinema during the mid-20th century, three political thrillers are analyzed, which, due to the period they were produced in, as well as the motivic-thematic complexes shown in them, represent a transitional phase between the beginnings of the political thriller in the 20th century and its further development during the 21st century. These three political thrillers are *The Parallax View* (1974) by Alan J. Pakula, *Three Days of the Condor* (1975) by Sydney Pollack, and *Arlington Road* (1999) by Mark Pellington. These films introduce the motivic-thematic complexes of corporate influence, media power, and the work of security-intelligence agencies into the filmological discourse, three motivic-thematic complexes that are decisive for the interpretation of the political thriller in contemporary American cinema. In this section, other films are mentioned as well, which are not explicitly analyzed using the methodology presented in the second chapter of the doctoral thesis, but which are also indicative of the perception of the political thriller, both in general terms, as well as in the context of contemporary American cinema, and one of the most emblematic among them is the political thriller *All the President's Men* (1976) by Alan J. Pakula.

Rounding off the political, cultural, and filmological sphere of the 20th century in the third analytical-research unit of this doctoral thesis, in which political films, in general, and political thrillers, in particular, were produced, the fourth research unit of this doctoral thesis focuses on the American political film as a reflection of events at the beginning of the 21st century. As the "absolute event," according to the French philosopher Jean Baudrillard, this certainly includes the terrorist attacks of September 11th, 2001 and the political and social, but also the filmological consequences they had. This primarily implies the ideological, iconographic, and narrative determinants of the American political film at the dawn of the 21st century, among which one of the most significant is the change in the film narrative about the "external" enemy, which shifted from the Eastern Bloc to the Middle East, even as early as

at the end of the 20th century, but which was further strengthened by the events of September 11th. In addition to this far-reaching fact, the proclamation of the War on Terror introduced the notion of "terrorism" as a true, present, and all-encompassing threat to the American political discourse, but also to the sphere of social life, after those events. Relying on the methodological approach presented in the second, as well as the analytical outcomes of the third part of this doctoral thesis, the fourth part ends with a thematization of the events of September 11th and their filmological, but also socio-political repercussions.

In the fifth, analytical-comparative part of this doctoral thesis, everything presented during the first four parts is sublimated in the interpretation of ten political thrillers of contemporary American cinema, which were produced in the period from 2004 to 2019. These ten films are divided into a total of five motivic-thematic complexes, each of which forms a separate subchapter, and each of them analyzes two political thrillers that are indicative of the motivic-thematic complex in question. Thus, in the first, "Corporations and Politics," the films *The Manchurian Candidate* (2004) by Jonathan Demme, the remake of Frankenheimer's already mentioned film, and *Syriana* (2005) by Stephen Gaghan, are analyzed. These two films deal with the intertwining of the spheres of high politics and the corporate influence that corporations have. This first motivic-thematic complex is followed by the second, "Media and Politics," which analyzes political thrillers *State of Play* (2009) by Kevin Macdonald and *The Ides of March* (2011) by George Clooney. At the center of these two films is a combination of media and political action, within which there are often no clear boundaries and which greatly influence each other. The core of the third motivic-thematic complex is "Intelligence Agencies and Politics," and the films *Fair Game* (2010) by Doug Liman and *Zero Dark Thirty* (2012) by Kathryn Bigelow, are analyzed. In these films, the security-intelligence sphere is simultaneously criticized and praised, reflecting the dichotomy of opinions on the operation of such institutions in the "off-screen" world. The fourth motivic-thematic complex, "War and Politics," represents an analysis of the films *Green Zone* (2010) by Paul Greengrass and *Lone Survivor* (2013) by Peter Berg, which are set in the wars in Iraq and Afghanistan during the 21st century, and which expose the lies about the beginning of these wars on the one hand, as well as highlight the classic notion of American heroic war exploits, and thus exceptionalism, on the other. The fifth and last motivic-thematic complex in this chapter, "Whistleblowers and Politics," incorporates the analysis of the political thrillers *Snowden* (2016) by Oliver Stone and *The Report* (2019) by Scott Z. Burns. At their center are two individuals whose actions have exposed the activities of security-intelligence agencies and thus led to a re-examination of the current *status quo*, even at the cost of negative consequences for the protagonists.

The fifth analytical-research unit is followed by the sixth, i.e., the concluding reflections on all aspects presented during the previous five units of this doctoral thesis. The intrinsic pessimistic atmosphere in political thrillers in contemporary American cinema is largely characterized by the fact that, in addition to the terrorist threat of an “external” enemy, motives of an “internal” enemy often appear, referring to executive structures and institutions they manage. In doing so, the goals, hypotheses, and questions presented in the first research unit are repeated and the answers to them are provided, thus re-emphasizing the original scientific contribution he represents in the fields of filmology, political science, and American Studies.

Keywords: Political Thriller; Contemporary American Cinema; Political Film; Motivic--thematic Complex; Typology of the Political Thriller.

Zahvale

Oduvijek mi je bilo zanimljivo da nam je jednostavnije sjetiti se onoga što možemo nazvati svojim znanjem od onoga kako smo to znanje stekli. A cijeli je život ustvari jedna velika međuigra stjecanja i primjene naučenoga, od prvih koraka ili riječi do, evo, pisanja doktorskog rada. Od tih prvih koraka i riječi naovamo proteže se cijeli niz znanjâ koja su stečena, zaboravljena, preoblikovana, preispitana, odbačena ili nadomještena, gomila koraka koje smo učinili i neizmjerne riječi koje smo izustili. Svaki naš uspjeh ujedno je odraz naše zbirke znanja i naših mogućnosti da to znanje primijenimo. Znanje otprije desetak godina neusporedivo je s današnjim, kao što ni današnje, ustvari, neće moći biti usporedivo već sa sutrašnjim. Na trenutačnom kraju toga puta i završetku ovoga doktorskog rada, nakon godinâ pisanja, brisanja, dodavanja i oduzimanja, ove retke ispisujem osvrćući pogled unatrag i pokušavajući shvatiti komu sve moram zahvaliti za znanje – o znanosti, životu, ljubavi, sreći, sebi.

Kao prvo, najiskrenije zahvale upućujem svojoj mentorici, Jeleni Šesnić, koja me unatrag posljednjih godina bodrila savjetom i poticala da nastavim istraživački rad na ovoj temi, toliko dragoj njoj i meni. Znanje koje sam stekao tijekom toga razdoblja, kako o predmetnoj temi, tako i o sebi, o granicama koje nikad nisam mislio da ću moći prijeći, a naposljetku ipak jesam, predstavlja nemjerljiv doprinos meni kao istraživaču i akademskom građaninu, ali i osobi, zbog čega tu pomoć ni tu priliku nikad neću zaboraviti. Draga profesorice, hvala!

Znanje o tome tko sam i zašto jesam nikada ne bih mogao steći u punini u kojoj to danas činim da nije bilo mojih divnih i prekrasnih prijatelja. Da krenem ispisivati sve na čemu sam im zahvalan, trebalo bi mi i više stranica no što ih cijeli ovaj rad sadrži, zbog čega neću duljiti. Oni dobro znaju tko su, te divne osobe koje imaju poseban dio mojeg srca, a ovaj rad ne bi mogao nastati bez njihovih savjeta, podrške i, prije svega, razumijevanja, za koje se katkad pitam zavrjeđujem li ga, a na kojem ću im zauvijek biti zahvalan. Živeli vi meni, lipi moji!

Nijedno slovo ovog rada nikada ne bi moglo biti ispisano da od prvog trenutka svojeg postojanja nisam imao potpunu podršku svoje obitelji, a ponajprije roditelja, Mirjane i Jadranka. Materinji jezik kojem su me poučili i mogućnost koju su mi pružili da ljepote svijeta sagledam kroz prizmu još triju jezika najveće su znanje i najljepši dar koji itko ikome može dati, a činjenica što je on usto bio bezuvjetan, čini me poniznim i zahvalnim što sam bio te sreće da budem njihovo dijete. Ljubav prema umjetnosti, filmu, glazbi, knjizi i kulturi, promišljanja o politici i mogućnost doživljavanja blagodati života dugujem njihovoj beskrajnoj ljubavi, dubokom razumijevanju, ali i golemom odricanju, što su okolnosti zbog kojih sam im vječni dužnik, stoga neka ovaj rad, koji ujedno posvećujem njima, predstavlja skroman početak otplaćivanja toga duga.

Sve vas voli Krešo!

Anybody who can do one thing
better than anyone else in the world
is a natural friend of mine.

—Hunter S. Thompson, *Kingdom of Fear*

The classy gangster is a Hollywood invention.

—Orson Welles

Sadržaj:

1. Uvodne napomene 1

2. Tipološke, semantičke, sintaktičke, motivske i tematske odrednice američkoga političkog filma i političkog trilera 12

2.1. Tipološke odrednice američkoga političkog filma 14

2.2. Semantičke odrednice američkoga političkog filma – *ideologija* i *ikonografija* 25

2.3. Sintaktičke odrednice američkoga političkog filma – žanr ili nadžanrovska kategorija? 32

2.4. Motivske odrednice američkoga političkog trilera 36

2.5. Tematske odrednice američkoga političkog trilera 39

2.6. Američki politički triler kao sociokulturni fenomen 46

3. Razvoj američkoga političkog filma i političkog trilera u 20. stoljeću 50

3.1. Sociopolitički i povijesni kontekst Hladnog rata 53

3.2. Ideološki, ikonografski i narativni filmski preteče Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata* 66

3.2.1. Nuklearna obitelj i odnos između majke i sina – *Moj sin, John* (1952.) 68

3.2.2. Zaposjedanje putem sila „izvana" – *Invazija tjelokradica* (1956.) 72

3.2.3. Propitkivanje identiteta i susreti u vlaku – *Sjever-sjeverozapad* (1959.) 75

3.3. *Mandžurijski kandidat* (1962.) Johna Frankenheimera kao politički triler 79

3.3.1. Pozadinska priča o *Mandžurijskom kandidatu* Johna Frankenheimera 81

3.3.2. Ideološki, ikonografski i narativni aspekti *Mandžurijskog kandidata* Johna Frankenheimera 83

3.3.3. Sociokulturni značaj Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata* 89

3.4. Politički trileri nakon Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata* do 2000-ih 92

3.4.1. Preobilje paranoje ili stvarna sumnja – *Ubojice i svjedoci* (1974.) 96

3.4.2. Moć medija ili obavještajna obmana – *Tri Kondorova dana* (1975.) 99

3.4.3. Nacionalni junak ili državni neprijatelj – *Građani opasnih namjera* (1999.) 102

4. Razvoj američkoga političkog filma i političkog trilera u 21. stoljeću.....110

4.1. Američki film kao odraz političkih zbivanja početkom 21. stoljeća.....115

4.2. Ideološke, ikonografske i narativne odrednice političkog filma početkom 21. stoljeća 117

4.2.1. Promjene u filmskom narativu o *vanjskom* neprijatelju 121

4.3. Terorizam kao prijetnja u američkom političkom diskursu krajem 20. i početkom 21. stoljeća.....127

4.4. Političke posljedice terorističkih napada 11. rujna 2001. i njihov filmski odjek.....132

5. Analiza političkih trilera suvremene američke kinematografije.....147

5.1. Korporacije i politika – *Mandžurijski kandidat* (2004.) i *Syriana* (2005.) 150

5.2. Mediji i politika – *U vrtlogu igre* (2009.) i *Martovske ide* (2011.).....163

5.3. Obavještajne agencije i politika – *Poštena igra* (2010.) i *Zero Dark Thirty* (2012.)..175

5.4. Rat i politika – *Slobodna zona* (2010.) i *Jedini preživjeli* (2013.) 189

5.5. Zviždači i politika – *Snowden* (2016.) i *Izvještaj* (2019.) 201

6. Zaključak.....218

Popis slika 224

Popis filmova i televizijskih serija 225

Popis literature.....229

Životopis doktoranda.....236

1. Uvodne napomene

Kada je Donald John Trump u jeku svoje predizborne kampanje tijekom američkih[1] predsjedničkih izbora 2020. godine u mjestu Goodyear u američkoj saveznoj državi Arizoni držao govor, osvrnuo se, između ostalog, na svoju nedavnu zarazu bolešću COVID-19 te brzinu kojom ju je prebolio. Opisujući tijek liječenja, predsjednik Trump okupljenima je želio podrobnije opisati kako se osjećao nakon liječenja upotrebom paralele iz filmskog svijeta, i to upravo – Supermana. Američki superjunak, isprva nastao u stripovskom žanru, ekraniziran je u raznim televizijskim i filmskim uratcima od sredine 20. stoljeća naovamo, zbog čega je poznat brojnim uzrastima američke i svjetske publike te je postao sinonimom nadljudskih moći. „Želio sam potrgati svoju košulju", izjavio je 45. američki predsjednik kada je opisivao snagu koju je osjećao nakon ozdravljenja, referirajući se na poznati potez ovog superjunaka, „baš poput legendarnog Clarka Kenta." Kada je okupljene na svojem predizbornom skupu tada još upitao: „Je li itko možda čuo za Clarka Kenta?", fiktivnog lika s tajnim identitetom koji se pretvara u Supermana, započelo je skandiranje, a s tribina mogli su se čuti uzvici: „Su-per-trump! Su-per-trump!"[2] Granica između stvarnog političkog života i ekranizacije u tomu se trenutku izbrisala, no taj događaj nipošto nije bio neočekivan kada je riječ o karizmatičnom Trumpu koji plijeni američku i svjetsku pozornost na „malim ekranima" već četrdesetak godina.

Iako najnoviji i do sada jedini koji je na svojem primjeru povezao globalnu pandemiju bolesti i filmsku umjetnost, to nipošto nije bio prvi slučaj kada se neki američki vrhovni zapovjednik referirao na filmski svijet, a ni Donald Trump nije prvi predsjednik koji je općoj javnosti otprije poznat sa što „velikih", što „malih" ekrana. Godine 2013. njegov prethodnik, Barack Hussein Obama, na novinarsko je pitanje o tome što čini u pogledu sprječavanja predstojećih proračunskih rezova odgovorio da on nije diktator koji se može služiti „jedijevskim povezivanjem umova" da bi nagnao republikance na promjenu načina djelovanja. Okorjeli obožavatelji dviju popularnih znanstvenofantastičnih franšiza, *Zvjezdanih ratova* i *Zvjezdanih staza*, nisu s odobrenjem dočekali Obamin slučajni *faux pas*, u okviru kojeg je „jedijevske trikove s umom" iz *Ratova* povezao s tehnikom „povezivanja umova" iz *Staza*. Njegova je izjava naposljetku nakratko zasjenila stvarni problem u medijskom prikazu,

[1] Pojmovi „američki", „Amerika" i sl. za potrebe ovog rada isključivo se odnose na Sjedinjene Američke Države, pri čemu se svjesno zanemaruju njihova druga moguća značenja (kontinenti i ostale države Sjeverne i Južne Amerike itd.).

[2] Videozapis predizbornog nastupa Donalda Trumpa dostupan je na web-mjestu Economic Timesa: https://economictimes.indiatimes.com/news/international/world-news/coronavirus-treatment-made-me-feel-like-superman-donald-trump/videoshow/78923190.cms (posjećeno: 3. svibnja 2022.)

govoreći jednim dijelom o predsjednikovoj filmološkoj „neukosti", no ustvari više o veličini zadatka koji svima predstoji.[3]

U studenom 2001. godine Jack Valenti, dugogodišnji voditelj Američkog filmskog udruženja (*Motion Picture Association of America*), susreo se u Hollywoodu s Karlom Roveom, zamjenikom šefa kabineta predsjednika Georgea Walkera Busha, Obamina preteče. Predmet njihova razgovora bio je način na koji će se predstojeći „Rat protiv terorizma" prikazivati u američkim filmovima te okvirna potpora koju bi Hollywood bio spreman pružiti Bushovoj administraciji u svojoj budućoj filmskoj produkciji. Naime, posljedice terorističkih napada na američkom sjeveroistoku 11. rujna 2001. godine bile su toliko velike da se ništa nije smjelo prepustiti slučaju, dok se Hollywoodu s najviših političkih instanci moralo dati do znanja koja je njegova važnost, pozicija i utjecaj na društvo, kako u SAD-u tako i u inozemstvu.[4] Roveov nadređeni, predsjednik George Walker Bush, nedugo će zatim, točnije 26. listopada 2001. godine, tek nešto više od dva mjeseca nakon 11. rujna, donijeti takozvani „Domoljubni zakon" (*USA PATRIOT Act*), kojim će se, u borbi protiv terorizma, taj pojam, između ostalog, proširiti i na „domaći terorizam" te će se u skladu s time povećati ovlasti domaćih nadzornih tijela u pogledu borbe protiv tuzemnih, američkih, i inozemnih „neprijatelja Amerike".

Ograničivši se u prethodnim primjerima samo na zbivanja u 21. stoljeću, već je na temelju ovih triju primjera – i mandata petorice američkih predsjednika, koliko ih je do sada u 21. stoljeću bilo – jasno da postoji izravna uzročno-posljedična povezanost između zbivanja u Washingtonu, D. C.-ju na istočnoj te Hollywoodu na zapadnoj američkoj obali. Primjeri sežu i dalje u prošlost, a za gotovo svakog američkog predsjednika u 20. stoljeću moguće je pronaći izravnu poveznicu sa svijetom američke kinematografije, o čemu je više riječi u nastavku ove disertacije. Političke implikacije koje potječu s istočne obale SAD-a, a na zapadnoj se pretaču u „pokretne slike", dokaz su važnosti koju, osim u zabavnoj industriji, Hollywood zauzima i utjecajem na javno mnijenje, implicitno ili eksplicitno, američkog, ali i svjetskog stanovništva. Kako Ian Scott navodi:[5] „Film je – Hollywood ili, općenito, američka kinematografija – također postao integriranim izvorom diskursa za političku kulturu, koja sada u određenoj mjeri ne može biti dorasla nizu događaja koji se zbivaju u stvarnom svijetu. Međutim, […] u Hollywoodu se stvari, ni ranije ni danas, ne vrte oko ponavljanja i prezentacije; riječ je o

[3] Usp. HAAS ET AL., 2015: 78.
[4] Usp. SCOTT, 2011: 5.
[5] Ako nije drukčije izričito navedeno, prijevodi svih citata sa stranih jezika, poglavito engleskog, na hrvatski jezik djelo su autora disertacije.

propitkivanju i primjeni.”[6] Premda je Hollywood, i to s pravom[7], bio optuživan za pojednostavljenje javnopolitičke debate, središte američke filmske industrije odigralo je ključnu ulogu u jačanju naširoko rasprostranjene društvene i kulturalne osviještenosti o načinima na koji američke institucije funkcioniraju, a također je zaslužan za usađivanje temeljnih načela i ideala nacije u brojne naraštaje filmskih gledatelja putem ideoloških, ikonografskih, simboličkih i didaktičkih načina.

Dakle, povezanost političkog miljea i američke kinematografije vrlo je bliska i postoji gotovo od samih početaka sedme umjetnosti, odnosno njezina statusa kao masovnog medija te s njome imanentno povezanih što propagandističkih, što financijskih reperkusija. Hollywood, središte američke filmske produkcije u američkoj saveznoj državi Kaliforniji, i Washington, D. C., glavni grad SAD-a, od samih su začetaka filmske umjetnosti i njezine masovne distribucije, *nolens volens*, povezani, pri čemu je diktirani društvenopolitički aspekt, kao što je vidljivo na primjeru taktičkog dogovora oko prikaza „Rata protiv terorizma”, povremeno imao prednost pred filmsko-umjetničkim. Moć filma kao medija s velikim dosegom i odjekom, koji se može neprestano iznova reproducirati i tako pronositi određenu informaciju potencijalno beskonačnom broju gledatelja, prepoznata je već pri samom početku filmske distribucije u 20. stoljeću, a uloga koju će on odigrati ići će, uz osnovnu, zabavnu komponentu, i u korist promicanju ideoloških aspekata, koji će se u cijelosti početi očitovati u akademskim, amerikanističkim i filmološkim istraživanjima tek tijekom posljednjih nekoliko desetljeća. Međutim, što je ustvari politički film? Kako ga se može – i može li ga se uopće – usustaviti u jednu koherentnu cjelinu? Koje su filmske vrste i žanrovi zastupljeni unutar takve cjeline? I koji su status i odrednice političkog trilera, podžanra trilera, kako unutar te cjeline tako i u suvremenoj američkoj kinematografiji u prvim dvama desetljećima 21. stoljeća, okvirno od napada na Svjetski trgovački centar u New Yorku 2001. godine do početka pandemije koronavirusa 2020. godine? Ova se pitanja ubrajaju među okosnice istraživačkog rada ove disertacije te se podrobnije obrađuju u nastavku.

Kada je riječ o 21. stoljeću, očito je da se razdoblje nakon 11. rujna 2001. godine mora smatrati odvojenim od tekovina 20. stoljeća. Jedan od tih razloga jest, dakako, ekranizacija samog čina terorističkog napada na njujorški Svjetski trgovački centar, a ta je snimljena stvarnost postala indikativnijom od bilo kakve uprizorene akcijske fikcije:

---

[6] U izvorniku: „Film—Hollywood, American cinema more generally—has also become an integrated source of discourse for the political culture that in some respects now cannot match the thread of events that take place in the real world. Nevertheless, […] Hollywood is not, and never really has been, solely about replication and presentation; it is about examination and application.” SCOTT, 2011: 31.

[7] Usp. SCOTT, 2011: 10 i dalje.

> Kada je Svjetski trgovački centar buknuo u plamenu i sručio se na tlo dana 11. rujna [2001. godine, K. B.], brojni ljudi mislili su da *gledaju holivudski film* kojem je udahnut život. A kada se o američkom filmu razgovaralo u tomu kontekstu, brojni sugovornici izrazili su mišljenje da će *Hollywood od sada morati promijeniti svoj način djelovanja*. Dan 11. rujna, kako je rečeno, učinio je određenu vrstu filma izlišnom. To je bio akcijski film koji je prštao od eksplozija, masovnih ubojstava i domišljata junaka kojeg je sve to uništenje zabavljalo i ostavilo neokrznutim.[8]

No akcijski triler rušenja jednog od simbola New Yorka i SAD-a te pogibije brojnih ljudi, ujedno prvi izravni napad strane sile na teritorij Sjedinjenih Američkih Država[9], ustvari je bio politička „noćna mora". Nešto manje vizualno spektakularan, no u pogledu političke motivacije još izraženiji, bio je istovremeni napad na sjedište američke vojske, zgradu Pentagona, u saveznoj državi Virdžiniji, a on je još indikativniji za razinu političkog djelovanja uključenu u planiranje i provedbu ovog plana. Dakle, taj se dan s pravom može smatrati prekretnicom u načinu djelovanja američke, ali i svjetske politike te, *ipso facto*, reprezentacije politike u okviru, u ovom slučaju, vizualnih medija. Hoće li i kako će 11. rujna utjecati na buduću filmsku proizvodnju? Kako će taj utjecaj izgledati? U kojoj se mjeri u igranim filmovima smije rekreirati ili prikazivati nasilje, osobito ono politički motivirano? Koje su teme kojima će se buduća holivudska produkcija baviti? To su zasigurno neka od pitanja o kojima su Valenti i Rove razgovarali tijekom sastanka.

Na temelju do sada iznesenog, jasno je da je doba Rata protiv terorizma, koje je u 21. stoljeću otpočelo 11. rujna te je popraćeno ratom u Iraku i nemirima na Bliskom istoku općenito, razdoblje tijekom kojega, kako glasi jedna od hipoteza ove disertacije, u američkom društvu i politici vlada istovremeni strah od „vanjskog" i „unutarnjeg" neprijatelja. Bojazan od napadâ izvana, koji su se dokazali mogućima na vizualno krajnje upečatljiv način, kao i od gubitka osnovnih prava na privatnost, pravedno postupanje u slučaju sumnje na eventualno počinjenje zlodjela i slično, dodatno je pojačana stupanjem na snagu „Domoljubnog zakona" tijekom mandata predsjednika Georgea W. Busha krajem 2001. godine, i to nakon što je u Ovalni ured zasjeo nakon prilično neizvjesnih i, do današnjeg dana, krajnje kontroverznih izbora, tijesno pobijedivši svojeg protukandidata i Clintonova potpredsjednika Ala Gorea.

---

[8] U izvorniku: „When the World Trade Center erupted in fireballs and came crashing down on 9/11, many people felt they were seeing a Hollywood movie come to life. And when American film was discussed in this context, many respondents ventured the opinion that Hollywood henceforth would have to change its ways. 9/11, it was said, made a certain kind of film obsolete. That was the action film bristling with explosions, mass death, and a wisecracking hero who was amused and unscathed by all the carnage." Istaknuo K. B. PRINCE, 2009: 1.

[9] Kada je Japansko Carstvo 7. prosinca 1941. godine izvršilo napad na američku vojnu bazu u Pearl Harboru, Havaji još nisu imali status američke savezne države (tek od 12. kolovoza 1959. godine). Također, bombaški napad u Oklahoma Cityju 19. travnja 1995. godine, najpogubniji teroristički napad na tlu SAD-a do 11. rujna, bio je čin domaćeg terorista.

Zajamčene slobode američkog naroda tim su zakonom dovedene u pitanje, a pojedinačne ovlasti koje on omogućava tijelima državne vlasti inače se kao ikonografija mogu pronaći samo u svijetu političkih trilera ili pak tragedija. Međutim, kao što je eksplicirano u daljnjem tijeku ove disertacije, Bush je pri tome koračao stazama prethodnih predsjedničkih administracija, napose one predsjednika Harryja S. Trumana, tijekom koje je došlo do ograničavanja sloboda i sumnjičenja američkih građana početkom Hladnoga rata[10]. Također, kao što je spomenuto, dana 11. rujna započela je shizofrena situacija s borbom protiv terorizma na domaćoj i stranoj fronti, no on nije jedina prijetnja s kojom se američko društvo do sada moralo suočiti u 21. stoljeću. Posljedice financijske krize u 2008. godini osjećaju se do danas, a njezini uzroci pokazali su, između ostalog, da multinacionalne korporacije, koje su na temelju svojih golemih resursa gotovo istovjetne manjim državama, mogu predstavljati jednaku prijetnju američkom političkom poretku poput bilo kojeg drugog neprijatelja, ali i imati značajan utjecaj na njega. Usto, napori za suzbijanje terorizma, čiji su glavni provoditelji ključne istražno-obavještajne agencije, FBI i CIA, iznijeli su na vidjelo te uveli u raspravljački diskurs pitanja o opravdanosti upotrebe novih, masovnih i društvenih medija te digitalnih tehnologija u području ratovanja u inozemstvu i nadzora „kod kuće".

Uza te nove dosege koje je „digitalno doba" omogućilo, pojavila su se i neka stara pitanja o nehumanu ophođenju s političkim zatvorenicima i zatočenicima, čime se eksplicitno bavi film *Zero Dark Thirty* (2012.) Kathryn Bigelow. Ozračje u Americi tijekom 21. stoljeća iz političkog je aspekta iznimno zaoštreno, što samo po sebi, dakako, nije nikakav novitet, no digitalno je doba omogućilo da dođe do istovremena repliciranja i inverzije radnje filma *TV mreža* (*Network*) (1976.) Sidneyja Lumeta – televizijska mreža koja cinično iskorištava histerični nastup voditelja Howarda Bealea (Peter Finch) radi zabave gledatelja i povećanja gledanosti u suvremeno je doba postala digitalnim Levijatanom koji histeriju gledateljâ, odnosno *su*stvaratelja sadržaja, iskorištava u svrhu prikupljanja njihovih podataka, a time i stjecanja nadzora. Stoga se nameće zaključak da je politički film, a napose politički triler, izvrstan alat kojim se ta alegorizacija stvarnosti međunarodnog korporativnog utjecaja, medija, nadzora, rata i njihova raskrinkavanja putem zviždača može provesti. Također, pri tome se nameće zaključak kako je takva stvarnost *paranoična* te da u njoj vlada ozračje *pesimizma*.

Stoga ni ne čudi što politički triler u engleskomu žargonu ima i neslužbeni naziv „paranoični film" (*„paranoia film/movie"*), kojim se istovremeno aludira na ozračje koje u njemu vlada jer kao takav u svojoj unutarfilmskoj stvarnosti reflektira, alegorizira i sublimira

[10] Za više informacija o tome usp. WESTAD, 2021.

onu – *paranoičnu* i, također često, *pesimističnu* – izvanfilmsku. Upravo se zbog toga istovremeno mimetičkog i hiperboliziranog učinka za politički triler u američkoj kinematografiji može ustvrditi da je važna konstanta u američkomu sociopolitičkom diskursu jer služi kao vizualni repozitorij i refleksija šire shvaćenog razdoblja u kojemu se snima i prikazuje. U njegovu se središtu gotovo uvijek, u skladu s načelima kriminalističke fikcije, nalazi jedan protagonist-žrtva ili nekolicina njih koji bivaju suočeni s prijetnjom kako za njih tako i za *status quo* u kojemu se trenutačno nalaze. Dakle, svijet, odnosno stvarnost koja se u njemu prikazuje izbačena je iz ravnoteže i istovremeno krajnje egzistencijalistička, a protagonisti se moraj hvatati u koštac sa situacijama koje nadilaze „obično" i pri tomu zadiru u „izvanredno", no uvijek konkretno povezano sa „stvarnom", izvanfilmskom realnošću. Politički se triler odlikuje tim šire shvaćenim narativnim okvirom te ga povezuje s dramatskim sukobima političke naravi, istraživačkom radnjom, arhetipskim antagonistima i potkapacitiranim protagonistima koji su povezani sa sociopolitičkom stvarnošću, napose američkom. Koje su odlike stvarnosti koja se prikazuje i alegorizira u političkom trileru? Koji su arhetipski shvaćeni likovi protagonista, a koji antagonista američkoga političkog trilera te razlikuju li se oni u pogledu kinematografije 20. i u odnosu na 21. stoljeće? Koji su filmovi prethodili političkom trileru u američkoj kinematografiji i kakvo je bilo sociopolitičko ozračje i povijesno razdoblje tijekom kojega je on, kao filmski podžanr, nastao?

Ova disertacija bavi se upravo tim pitanjima i preokupacijama. U njezinim prvim dvama poglavljima, koja zajednički tvore preliminarni, uvodni dio, nastojat će se prikazati kako se motivski kompleks „političkog" uprizoruje u filmovima i kako se njegovo postojanje izražava u narativu, temi te na vizualnoj ravni, da spomenemo samo neke od njih. Politički film kao amalgam političke sfere i filmske razine propitkuje status obaju čimbenika u tomu području dodira. Što ustvari jest politički film? Može li se klasificirati kao žanr ili je ipak riječ o filmološkoj kategoriji koja je nadžanrovska komponenta te kojoj su raznoliki i raznovrsni filmski žanrovi podređeni? I, naposljetku, što je ustvari politički triler? Može li uopće postojati definicija političkog trilera kao potkategorije te ionako disparatne i ambivalentne žanrovske odrednice? Koja su obilježja trilera i zašto je, u svrhu pisanja ove disertacije, upravo on odabran kao sredstvo kojim se nastoji pokazati alegorizacija shizofreno nastrojene stvarnosti u suvremenoj američkoj kinematografiji? Naposljetku, koji je to metodološki postupak kojim će se filmovi karakterizirani kao politički trileri u suvremenoj američkoj kinematografiji analizirati i tumačiti? Dosadašnja istraživanja iscrpno su se bavila statusom političkog filma u američkoj kinematografiji, no segment političkog trilera spomenut je samo kao njezin integrativni dio, istovjetan svim ostalima. Razloga tomu je nekoliko. Politički triler doživio je

najveće procvate tijekom 1960-ih, 1970-ih i početkom 1990-ih godina, što su, retrospektivno gledano, politički ujedno najzaoštrenija razdoblja u američkoj povijesti 20. stoljeća. No s obzirom na činjenicu da je 21. stoljeće polučilo do sada neviđenim reperkusijama u pogledu političke situacije i stvarnosti, politički je triler, što je ujedno jedna od hipoteza ove disertacije, dobio na značaju te svojom hiperboliziranom i superlativnom tematizacijom zbivanja u stvarnom svijetu postaje idealnim sredstvom za alegorizirano uprizorenje te nove stvarnosti. Te će preokupacije ujedno predstavljati temelj za istraživački i analitički rad u narednim poglavljima.

Treće poglavlje ove disertacije bavi se problematizacijom statusa političkog filma, implicitno, te političkog trilera, eksplicitno, u američkoj kinematografiji 20. stoljeća. Tijekom tih stotinu godina tehnološki doseg snimanja, pohrane i, naposljetku, ekranizacije uveo je revoluciju u način informiranja i zabave širih slojeva društva, a prodro je i u sferu političkoga kao idealan način za dopiranje do ciljnog biračkog tijela putem prizora isprva na velikom platnu, a zatim i na malim ekranima. Mogućnosti koje su time bile pružene u pogledu promicanja određena mišljenja, političkog opredjeljenja ili ideološke didaktike stubokom su promijenile način na koji se – svakodnevna, društvena i politička – kultura percipira, recipira i, naposljetku, generira. Nakon što se u prvim dvama, uvodnim poglavljima podrobnije elaboriralo što politički film i, napose, politički triler u kontekstu američke kinematografije u značenjskom, vizualnom i narativnom pogledu jesu te koji se metodološki okvir može primijeniti na analizu filmskih političkih trilera, treće je poglavlje podijeljeno na četiri potpoglavlja. U prvom potpoglavlju daje se kratak političko-povijesni pregled razdoblja od 1930-ih do 1950-ih godina u Sjedinjenim Američkim Državama, desetljećâ koja su ključna i koja su prethodila pojavi političkog trilera na početkom 1960-ih godina. U drugom potpoglavlju, nakon takve političko-povijesne eksplikacije, tematiziraju se tri filmska uratka iz 1950-ih godina koji se mogu smatrati neposrednim tematskim i motivskim pretečama filmova podžanra političkog trilera početkom 1960-ih godina. Pri tome je riječ o filmovima *Moj sin, John* (*My Son John*) (1952.) Lea McCareyja, *Invazija tjelokradica* (*Invasion of the Body Snatchers*) (1956.) Dona Siegela te *Sjever-sjeverozapad* (*North by Northwest*) (1959.) Alfreda Hitchcocka. Dakako, kao središnji istraživačko-analitički korpus, kako za analizu drugih u ovomu poglavlju analiziranih filmova, tako i za pripremu analitičko-istraživačkog rada u petom poglavlju, služi *Mandžurijski kandidat* (*The Manchurian Candidate*) (1962.) Johna Frankenheimera, središte trećeg potpoglavlja, a čiji se *remake* Jonathana Demmea iz 2004. godine analizira u petom, analitičkom poglavlju. Za filmskom analizom *Mandžurijskog kandidata* slijedi četvrto potpoglavlje koje sadržava pregled političkih trilera do kraja

20. stoljeća, među kojima se posebno ističu *Ubojice i svjedoci* (*The Parallax View*) (1974.) Alana Jaya Pakule, *Tri Kondorova dana* (*Three Days of the Condor*) (1975.) Sidneyja Pollacka te *Građani opasnih namjera* (*Arlington Road*) (1999.) Marka Pellingtona. Spomenuti filmovi služe kao kontekst i, zbog svojih političko-filmskih motiva i narativa, kao interpretativne orijentacijske točke pri faktičkom, linearnom pružanju takva razvojnog pregleda. Ta vrsta filmološke analize ujedno predstavlja *modus operandi* pri tumačenju filmova u petom, analitičkom poglavlju disertacije. Kako je nastajao politički triler i koji je njegov status unutar filmske povijesti 20. stoljeća? Ovim se pitanjima bavi treće poglavlje, eksplicitno se pri tome nadovezujući na drugo i implicitno polažući temelj za naredna, istraživačka i analitička poglavlja ove disertacije.

Težište četvrtog poglavlja disertacije razvoj su i status političkog trilera u 21. stoljeću. Nadovezujući se izravno na treće poglavlje disertacije, ovo poglavlje tematizira razdoblje nakon kulturološko-političkog reza između 20. i 21. stoljeća, koji je uslijedio nakon terorističkih napada 11. rujna 2001. godine, zbog čega je novo tisućljeće dobilo jednu do tada nepostojeću tematsku komponentu, ali i društvenu preokupaciju. Novonastala zbivanja koja su uslijedila kao reakcija na taj događaj, kao što je u ovomu poglavlju već u kratkim crtama objašnjeno, u velikoj će se mjeri odraziti i na tematsku dimenziju američkoga političkog filma, a nove geopolitičke silnice bit će pogodan katalizator za razvoj podžanra političkog trilera. Motivsko-tematski kompleksi koje su, kao što će biti razvidno iz trećeg poglavlja, uspostavili politički filmovi 20. stoljeća nastavit će se i u novom tisućljeću, no oni će biti dodatno zaoštreni u novoj društvenopolitičkoj stvarnosti. Ona je, uz ključnu 2001. godinu, obilježena cjelokupnim predsjedničkim mandatom Georgea Walkera Busha i invazijom na Bliski istok, financijskom krizom koja je poharala američke i svjetske burze 2008. godine, dolaskom na vlast prvoga afroameričkog predsjednika, Baracka Husseina Obame, predsjedničkim mandatom Donalda Johna Trumpa te početkom globalne pandemije bolesti COVID-19 2020. godine, čime će se zaokružiti prvi vremenski odjeljak 21. stoljeća te će ta godina ujedno predstavljati završnu za potrebe ovog istraživanja. Indikativno je što su ova zbivanja prva dva desetljeća 21. stoljeća učinila epohom bez presedana u američkoj, ali i svjetskoj povijesti.

Iako je Hladni rat službeno okončan krajem 20. stoljeća, novostvoreni društveni poredak i okolnosti bili su okidač za početak Rata protiv terorizma koji je, uz inozemne vojne intervencije, između ostalog, pobudio i, donekle, ujedno produbio sumnju da lik „državnog neprijatelja" više ne potječe samo izvan domaćeg okruženja, već da se on krije (i) u „vlastitim redovima", što je odredba o domaćem terorizmu „Domoljubnog zakona" i potvrdila. Politički film, općenito gledano, i politički triler, uže shvaćeno, u suvremenoj američkoj kinematografiji

pri tome odražavaju stvarnost tako što se, u još većoj mjeri od svojih preteča, usredotočuju na aspekte kao što su mediji i ratno stanje, no na temelju novih prilika, mogućnosti i tehnoloških dosega također se bave novim političkim temama, na primjer, obavještajnim i korporativnim zviždačima, utjecaju masovnih medija i internetske mreže na političke procese ili pak ratnim zbivanjima kao čvorištem silnica političko-obavještajnog utjecaja, koji u novijoj povijesti usto poprima korporativnu komponentu. Dodatni čimbenik u takvu diskursu predstavlja, kako se u ovoj disertaciji naziva, „digitalno doba", koje u svojem današnjem obliku u 20. stoljeću nije postojalo i koje teme nadzora, propagande te čak i ratovanja podiže na jednu sasvim novu razinu. Koje su značajke političkog trilera u 21. stoljeću? Po čemu ti filmovi nalikuju i na temelju čega se razlikuju od svojih preteča iz 20. stoljeća? Ovo poglavlje u okviru disertacije služi kao dodatni eksplikacijski okvir, unutar kojeg se ističu glavne sličnosti i razlike s 20. stoljećem, kako društveno-političke tako i filmološke, iznesene u trećem poglavlju te se postavlja interpretacijski temelj za naredni, analitički dio u petom poglavlju disertacije.

Za četvrtim, istraživačkim poglavljem slijedi peto poglavlje, koje ujedno predstavlja središnji, analitički korpus ove disertacije. Na temelju činjenica o filmološkim i podžanrovskim odrednicama političkog trilera te društvenopolitičkom okolnostima u Sjedinjenim Američkim Državama tijekom 20. i 21. stoljeća iznesenih u prethodnim poglavljima disertacije, ovo je poglavlje podijeljeno na pet potpoglavlja. Svako od njih tematizira jedan od ključnih aspekata američkoga društvenog i političkog života putem političkih trilera koji se u njima analiziraju. S obzirom na glavne implikacije iznesene u prethodnim poglavljima, napose u četvrtomu, koje tematizira situaciju u 21. stoljeću, njihove su preokupacije „Korporacije i politika", „Mediji i politika", „Obavještajne agencije i politika", „Rat i politika" te „Zviždači i politika", a u svakom od njih provodi se komparativna filmološka analiza dvaju političkih trilera reprezentativnih za dotični motivsko-tematski kompleks. Analiza filmova provodi se filmološkom metodologijom analize i interpretacije narativa, semantičke razine i ikonografije koju određeni film posreduje, uz amerikanističko, kulturološko i politološko čitanje te tumačenje analiziranih motiva.

U prvom potpoglavlju „Korporacije i politika" analiziraju se filmovi *Mandžurijski kandidat* (*The Manchurian Candidate*) Jonathana Demmea, *remake* Frankenheimerova filma iz 1962. godine, i *Syriana* (2005.) Stephena Gaghana, koji predstavljaju paradigmatske primjere korporativnog utjecaja na sferu političkoga. U drugom potpoglavlju „Mediji i politika" analiziraju se filmovi *U vrtlogu igre* (*State of Play*) (2009.) Kevina Macdonalda i *Martovske ide* (*The Ides of March*) (2011.) Georgea Clooneyja o međusobnoj povezanosti političke sfere i medijskih kanala te utjecaju koji potonji mogu imati. U trećem potpoglavlju

„Obavještajne agencije i politika” analiziraju se filmovi *Poštena igra* (*Fair Game*) (2010.) Douga Limana i *Zero Dark Thirty* (2012.) Kathryn Bigelow o utjecaju koji obavještajne agencije imaju na pojedinca, kao i mogućnostima djelovanja pojedinca unutar njihova dosega. U četvrtom potpoglavlju „Rat i politika” analiziraju se filmovi *Slobodna zona* (*Green Zone*) (2010.) Paula Greengrassa i *Jedini preživjeli* (*Lone Survivor*) (2013.) Petera Berga o suvremenu načinu ratovanja i utjecaju takve vrste ratovanja na pojedinca koji u njemu sudjeluje. U petom i posljednjem potpoglavlju, „Zviždači i politika”, analiziraju se filmovi *Snowden* (2016.) Olivera Stonea i *Izvještaj* (*The Report*) (2019.) Scotta Z. Burnsa o zataškavanju ključnih informacija i nezakonitim radnjama u okviru rada obavještajnih agencija i vladinih tijela te pojedincima koji su takve nepravilnosti naposljetku raskrinkali. Koji su novi motivsko--tematski kompleksi političkog trilera u suvremenoj američkoj kinematografiji? Korespondira li njihova motivsko-narativna razina s onom njihovih preteča i u kojoj to mjeri čini? Postoje li naznake za budući smjer razvoja političkog trilera u američkoj kinematografiji? Ovim filmovima pruža se sadržajni pregled političkih trilera u suvremenoj američkoj kinematografiji te se nastoji odgovoriti na ova središnja pitanja, a pri njihovoj analizi u obzir se uzimaju kako filmološki tako i kulturološki te politološki aspekti.

U šestom i završnom poglavlju ove disertacije sažimaju se saznanja dobivena na temelju istraživačko-analitičkog rada provedena u njezinim prethodnim petorim poglavljima te ponovno isticanje triju hipoteza koje predstavljaju njezin izvorni znanstveni doprinos. Ovo istraživanje stoga predstavlja izvorni znanstveni doprinos dvjema disciplinama. Kao prvo, u okviru filmološkog čitanja nastoji promisliti i pojasniti terminološke nejasnoće kada je riječ o segmentu filmske genealogije, ponajprije u odnosu između trilera kao žanra i političkog trilera kao njegova podžanra, ali i u okviru kategorizacije političkog filma. Kao drugo, ostvaruje se doprinos disciplini amerikanistike tako što doprinosi shvaćanju načina na koji politički film (općenito) i politički triler (konkretno) alegoriziraju američku sociopolitičku stvarnost, odnosno kakva je stvarnost na temelju koje to čine. Zbog tih dviju instanci moguće je tumačiti filmsku ikonografiju kao imanentno povezanu sa svijetom u kojemu počiva i stoga ovisnu o njemu, baš kao i aktera koji na tu stvarnosnu sferu istovremeno utječe. S obzirom na globalni doseg američke kinematografije, time se iznova potvrđuje opravdanost ovakva pothvata te njegova prikladnost u pogledu anticipacije i problematizacije tendencija koje se mogu očitovati i u drugim nacionalnim kulturama spram njihovih političkih sustava.

Kada je u intervjuu u britanskom filmskom časopisu *Picturegoer* u 1936. godini Alfred Hitchcock, redatelj koji je u tomu trenutku još stvarao u okviru britanske kinematografije, izjavio: „Naša nas je civilizacija u tolikoj mjeri zaštitila i zagradila da iz prve ruke nije moguće

doživjeti dovoljnu količinu *uzbuđenja*"[11], pozvao se na mondeni i monotoni karakter svakodnevice te činjenicu kako su onodobni svijet i društvo rezultat urbane industrijalizacije, masovne socijalizacije, učmalosti srednje klase i tlapnji dvadesetog stoljeća općenito. Stoga ne čudi što je triler kao filmski žanr usmjeren na to da probije granice „svakodnevnoga" i učini ga nečim „posebnim", što predstavlja uzbudljiv bijeg iz monotonosti svijeta koji se u svojoj srži ne smatra gotovo nimalo uzbudljivim. Naposljetku, etimologija riječi „triler" potječe od srednjoengleskog pojma *to thrill*, koji u prijevodu znači „probiti", odnosno „probušiti".[12] Dakle, triler nastoji nadoknaditi nepustolovni karakter suvremenosti i upotpuniti ga daškom uzbuđenja, pri čemu ne odlazi u predindustrijsku prošlost, već se poigrava temporalnim razinama tehnološki napredna društva. Međutim, kada mu se pridoda eksplicitno politička komponenta, okruži ga se neprestanim priljevom podražaja digitalnog doba te ga se postavi u središte kaotičnih zbivanja 21. stoljeća, može li i dalje biti riječ o jednakoj potrebi ili želji za „dodatnim *uzbuđenjem*", za „*probijanjem* svakodnevice"? Kada prikazi na vijestima počnu nalikovati onome što inače gledamo u akcijskim i političkim trilerima, a stvarne mjere koje vlast donosi nalikuju onima distopičnih režima, hoće li se i filmske preokupacije voditi za njima? I, naposljetku, u kojoj se mjeri stvarnost unutar filmskog imaginarija zaista alegorizira, a u kojoj se zapravo imitira? Cilj ove disertacije jest ponuditi odgovore upravo na ova pitanja.

[11] U izvorniku: „Our civilization has so screened and sheltered us that it isn't practicable to experience sufficient thrills at firsthand." Istaknuo K. B. Cit. prema RUBIN, 1999: 15.
[12] Usp. RUBIN, 1999: 7 – 8.

2. Tipološke, semantičke, sintaktičke, motivske i tematske odrednice američkoga političkog filma i političkog trilera

Tijekom 20. stoljeća najznačajniji je doprinos kako domaćoj, američkoj, popularnoj kulturi tako i njezinu globalnom izvozu nesumnjivo ostvarila američka filmska industrija. Pri tome je Hollywood kao njezino središte djelovao poput, kako to Michael Coyne naziva, „dvosmjernog zrcala”[13] – kroza nj ostatak svijeta može vidjeti Ameriku, dok Amerikanci vide isključivo sebe. Filmski stvaratelji tako su se s pomoću filmskog medija i umjetnosti koristili receptivno iznimno prikladnim – vizualnim – sredstvom kako bi domaćim gledateljima instruktivno, a ostatku globalne publike deskriptivno mogli predočiti ključne nacionalne mitove kao odraze kako pojedinačnih stremljenja pojedinca tako i društva te očekivanja koja ono ima prema pojedincu. Također, taj se konačni rezultat u obliku filmskog uratka zatim može izvoziti ostatku svijeta kao vješto zapakiran primjerak američke ideologije.

Ta je ideologija od samih početaka američkog sudjelovanja u proizvodnji sedme umjetnosti i masovne distribucije konačnih proizvoda toga pothvata imala vrlo uzak moralistički spektar koji je film u svojem konačnom obliku morao ispunjavati. Na primjer, društveni izopćenici koji u vesternima jašu na konjima i bore se protiv hirova mjesnih despota, oslobađajući stanovništvo, među kojem je često i poneka ljepotica, od njegova jarma. Junački podvizi tijekom brojnih ratova u kojima je Amerika u 20. stoljeću sudjelovala kao odrazi domoljublja i pravilna načina sudjelovanja u društvenom poretku, bilo kao pobjednici ili ponosni gubitnici. Političke zakulisne igre uvijek se mogu razriješiti, dobro će naposljetku prevladati nad zlom, a ako trenutačni vlastodržac već nije utjelovljenje najviših vrlina kojima će „spasiti dan”, naposljetku će njegovo mjesto zauzeti netko tko će se odlikovati upravo njima. Naime, za spašavanje američkog društvenog poretka i vrijednosti potreban je samo taj „jedan dobar čovjek”. Naposljetku, jedan od najboljih odraza te američke ideologije jest činjenica što, u skladu s uzusima, film mora završiti sretno. Sretan završetak – *happy end* – holivudskih uradaka kultura je odavanja počasti maksimi da se dobrota i pravednost uvijek isplate, a da će na kraju pobijediti onaj tko to svojim vrlinama i zasluži. „Holivudska Amerika zemlja je sretnih završetaka”, kaže Michael Coyne. „U američkim se filmovima posvuda može pronaći *ideologija*.”[14]

Takvo uprizorenje ideologije, dakako, ne smije djelovati kao da se nameće eksplicitno didaktičkim metodama po načelu pokude, „mahanja kažiprstom”, već mora biti zakamuflirano

[13] Usp. COYNE, 2008: 7 i dalje.
[14] U izvorniku: „Hollywood’s America is the land of happy endings. In American movies, ideology is everywhere.” Istaknuo K. B. COYNE, 2008: 8.

zabavnim karakterom po kojemu bi se filmska industrija prvenstveno i, barem naočigled, trebala odlikovati. Ta kamuflaža, barem kada je riječ o domaćoj, američkoj publici, provodi se *ad nauseam.* Naime, ideologija je instanca koja nam pomaže da pojmimo svijet oko sebe. Njezina je glavna odlika što, u njezinu poimanju, recipijent shvaća kako trenutačni *status quo* izgleda te je li zadovoljan njime ili ga želi odbaciti. Stanovnici „zemlje slobodnih i doma hrabrih", osim temeljnih vrlina „života, slobode i potrage za srećom", pravno-ideoloških ustavnih odrednica, smatraju da se ne vode nikakvom posebnom ideologijom te da ona ustvari predstavlja komponentu koja se izravno kosi upravo s tim osnovnim načelima na kojima se američko društvo temelji. Stoga se i svako posredovanje ideologije, pa tako i ono filmsko, mora činiti kao da nije to što jest, već da je nešto sasvim drugo. A što kada je riječ o politici, toj „najmrskijoj"[15] od svih ideoloških pojavnica? I to još u filmovima kao primjerima *par excellence* odmaka od stvarnog života i njegove romantizacije?

Brojni žanrovi američke kinematografije u određenoj mjeri počivaju na načelu da je potrebno prikazati pojedinca koji, iako je bio podvrgnut raznim kušnjama u okviru filmske radnje, nadvladava sve prepreke koje mu se ispriječe na putu – činjenicom što je u konačnici djelovao unutar postojećeg poretka te s pomoću alata koji su u okviru njega dostupni i prihvatljivi – te da se naposljetku društvenopolitički poredak ponovno uspostavlja u onoj mjeri u kojoj bi to i „morao", zbog čega gledatelj filma nakon odjavne špice može predahnuti i biti siguran da je *status quo*, kako filmski tako i stvarni, onakav kakav bi i trebao biti. Međutim, takva pasivnost indikativna je, kao što je eksplicirano u daljnjem tijeku ove disertacije, upravo za žanr trilera, za gledateljsku instancu koja se, poistovjećivanjem s filmskim junakom, pasivizira do te mjere da se u cijelosti prepusti tijeku radnje. Međutim, koliko god je to dobro – te čak i poželjno – za gledateljski doživljaj i recepciju filma, subliminalna ideologija koja se time posreduje prilično je konzervativna te u suprotnosti s političkim liberalizmom i pluralizmom koje „najstarija svjetska demokracija" naposljetku i predstavlja.

Drugo poglavlje disertacije podijeljeno je na šest potpoglavlja. U prvim trima tematiziraju se tipološke, semantičke i sintaktičke odrednice američkoga političkog filma općenito, pri čemu će on biti shvaćen kao istovremeno nadređeni i suplementarni pojam političkom trileru. Zatim se eksplicira može li se politički film shvatiti kao zasebna žanrovska

[15] Ispitivanja javnog mnijenja pokazala su da je povjerenje Amerikanaca u političare i politički sustav vrlo nisko. Zanimanje „političara" puno je niže svrstano od medicinskih, pravnih, inženjerskih, obrazovnih, stomatoloških ili vjerskih. Gallupovo istraživanje provedeno 2013. godine pokazalo je da bi svega 8 % ispitanika ocijenilo iskrenost i etičke standarde zastupnika u Kongresu „visokima" ili „vrlo visokima", pri čemu su jedino lobisti dobili nižu ocjenu od 6 %. Medicinske sestre, farmaceuti i osnovnoškolski učitelji bili su pri samom vrhu kada je riječ o visokim ocjenama. Također, početkom 2013. godine, ocjena odobrenja za zastupnike u Kongresu bila je pri vrijednošću od svega 14 %, što je, prema Gallupu, najniža ocjena u povijesti. Usp. HAAS ET AL., 2015: 17 i dalje.

odrednica ili je pri tome ipak riječ o filmološkoj kategoriji koja obuhvaća veći broj filmskih žanrova te se analiziraju dodatne implikacije povezane s takvom problematikom. Također, ta potpoglavlja služe kao dodatni eksplikacijski diskurs za naredna tri potpoglavlja, koja se isključivo bave političkim trilerom te njegovim semantičkim i narativnim odrednicama, motivsko-tematskim kompleksima od kojih se sastoji i na koje je podijeljen, kao i njegovim položajem unutar sociopolitičke sfere američkog društva. Pri tome se nastoji odrediti položaj političkog trilera u okviru američke kinematografije te njegovo dodatno zaoštravanje tumačene i prikazane (političke) stvarnosti. Cilj ovakve raščlambe jest pružiti pregled konstelacije političkog filma te političkog trilera unutar američke kinematografije, zasebno, te njihove komplementarnosti i imanentne povezanosti nadžanra trilera i podžanra političkog trilera, što će ujedno poslužiti kao metodološki okvir za tumačenje filmskih uradaka u narednim poglavljima ove disertacije.

2.1. Tipološke odrednice američkoga političkog filma

Kao što Elizabeth i Peter J. Haas te Terry Christensen u svojem drugom, proširenom izdanju studije *Projecting Politics: Political Messages in American Films* ističu: „Filmovi su uvijek više od puke zabave. Oni mogu rasvijetliti naše društvo i politički sustav. Mogu poboljšati razumijevanje vladavine i politike. Neki od njih mogu i oblikovati način na koji mislimo te kako se osjećamo u vezi s politikom i sudjelovanjem u političkom procesu. Pojedini filmovi uvelike se trude uvjeravati, promičući politička stajališta o trenutačnim zbivanjima.” [16] Prvenstveni je cilj „filmova o politici”, odnosno „filmova s političkim motivima ili aspektima”, dakle, promicati određenu zamisao, ideju ili informaciju. Zbog ekonomičnosti, ali i prikladnosti te uvriježenosti toga pojma, „politički film” odnosit će se u okviru ove disertacije, kao nadređeni pojam, na brojne inačice tumačenja filmova koji sadrže političke motive. Hollywood, središte američke filmske proizvodnje, od svojih je začetaka ozbiljno shvaćao svoju ulogu svojevrsne „nacionalne dalekovidnice” i promicatelja američkih demokratskih vrijednosti te je, u skladu s time, i pronašao svoje mjesto pod suncem američkih političkih analiza. „Sudbina nas kao nacije”, rekao je američki povjesničar Richard Hofstadter, pozivajući se, dakako, na američku naciju, „nije imati ideologiju, *već biti ideologija*.”[17] Ideologija kao

[16] U izvorniku: „Movies are always more than mere entertainment. They can illuminate our society and political system. They can increase our understanding of government and politics. Some also can shape the way we think and feel about politics and political participation. Some films try very hard to persuade, advocating policy positions on current issues.” HAAS ET AL., 2015: 53.

[17] U izvorniku: „[O]ur fate as a nation is not to have an ideology, but to be one.” Istaknuo K. B. Cit. prema SCOTT, 2011: 21.

sustav vrijednosti u svojoj se željenoj inačici replicira toliko puta da ne samo da postaje odrazom *statusa quo*, već i njegovim utjelovljenjem, subverzivnim, ali sveprisutnim. Upravo je ta ideološka subverzivnost i sveprisutnost, odnosno inherentnost, polazište tumačenja političkih motiva u američkoj kinematografiji.

Nipošto ne negirajući niti dovodeći u pitanje umjetničku ni zabavljačku vrijednost koju filmski uradak sâm po sebi ima, osnovna analiza filmskih uradaka i proizvodnje za potrebe ove disertacije usredotočena je na njihovu povezanost s američkim političkim sustavom. Međutim, pri tome se postavlja pitanje kako se jedan medij koji je upravo poznat po svojoj „zabavljačkoj" ulozi može opteretiti prilično nepopularnom simbolikom, kao što je ona politička, te svejedno požeti uspjeh, barem do te mjere da ne bude potpuno zaboravljen u filmskoj povijesti? Haasovi i Christensen u pogledu toga ističu: „Politička namjera u pravilu nalikuje normativnoj (ili osuđujućoj) političkoj teoriji zato što namjerava prosuditi, propisati i/ili uvjeriti. Filmovi koji pršte od namjernih političkih poruka eksplicitno preispituju vrijednosti publike te je čak mogu nagnati na političko djelovanje. S druge strane, političke poruke brojnih filmova možda neće biti očigledne publici zbog izobilja međusobno konkurentnih kinematografskih tema – koje su prije osobne nego političke."[18] U ovomu kratkom opisu sažeta je i glavna premisa koja se krije iza pitanja što politički film ustvari jest, odnosno od čega se on sastoji. Iz navedenog se može iščitati da je (politička) ideologija svakako osnovna komponenta na kojoj politički film počiva, odnosno namjera da posreduje određenu, politički obojenu poruku, misao ili stav, iako je prikaz takve ideologije u većini slučajeva iskrivljen, prenategnut ili pak, naizgled, nepostojeći. „Većina američkih filmova izbjegava, zanemaruje, suviše pojednostavljuje ili omalovažava političku ideologiju, no ideologija je ključna za naše razumijevanje politike. Ideologije nam pomažu pronaći smisao u svijetu koji nas okružuje. One nam pomažu donijeti odluku o tome jesmo li zadovoljni *statusom quo* ili ga želimo promijeniti. Svi mi [(američki) gledatelji, K. B.] imamo određenu ideologiju, no brojni Amerikanci pretvaraju se da je nemaju, a to čini i većina naših filmova."[19] Dakle, ideološka subverzivnost američkoga političkog filma ono je što ga i čini toliko pogodnim za propagiranje određene, političko-ideološki motivirane zamisli –

[18] U izvorniku: „Political intent generally resembles normative (or judgmental) political theory in that it seeks to judge, prescribe, and/or persuade. Films that are loaded with intentional political messages explicitly challenge the values of the audience and may even incite it to political action. On the other hand, the political messages of many movies may be lost on the audience amid a sea of competing cinematic themes—usually more personal than political." HAAS ET AL., 2015: 10.

[19] U izvorniku: „Most Americans avoid, ignore, oversimplify, or denigrate political ideology, yet ideology is essential if we are to understand politics. Ideologies help us make sense of the world around us. They help us decide whether we are satisfied with the status quo or willing to change it. All of us have some sort of ideology, but many Americans pretend they have none, and so do most of our movies." HAAS ET AL., 2015: 18.

činjenica što se može činiti da je nema, no ona gotovo uvijek, na razini film – gledatelj, u određenu obliku ipak postoji.

Takva polivalentnost i, unatoč prilično jasno definiranoj osnovi, odnosno upravo zbog nje, postojanje „ideološkog aspekta" razlozi su zašto je američki politički film uvelike razgranat sustav unutar filmoloških istraživanja. Što je ustvari politički film? Postoji li žanr političkog filma ili je on konstrukt naknadnih čitanja i povezivanja nečega što je raspršeno po brojnim razinama filmoloških analiza, žanrova i motivskih kompleksa? Koje su njegove odlike i po čemu se za određeni film može reći da je „politički"? Jedna od osnovnih metoda jest tumačiti određeni film prema njegovu sadržaju, odnosno prema količini političkih motiva koje uprizoruje ili koji u njemu postoje na subverzivnoj ravni. U okviru takva pristupa

> političkim se filmovima smatraju oni koji prikazuju razne aspekte političkog sustava, posebno (no ne i nužno) političke ustanove, političke aktere i/ili politički sustav. Dok bi gotovo svaki film koji se usredotočuje na politički sadržaj takve vrste ispunjavao uvjete da ga se smatra dovoljno političkim, brojni drugi filmovi, od kojih su neki gotovo u potpunosti lišeni eksplicitnih političkih referenci, isključeni su uslijed takva pristupa. No u određenu smislu svaki film ima politički značaj i značenje. Svi filmovi posreduju ideje o političkoj važnosti, čak i ako samo pripovijedaju neke priče umjesto drugih ili ako daju prednost stajalištu jednog lika umjesto nekog drugog.[20]

Politički film, dakle, prvenstveno se odlikuje ideološkom komponentom koja može biti izražena na različite načine, no pri tome se postavljaju dva pitanja u vezi s daljnjim odrednicama političkog filma: kako se ta ideologija ispoljava, odnosno vizualizira, te je li politički film ustvari filmski rod ili žanr ili ipak drukčija filmska kategorija? Kada je riječ o prvom pitanju, komponenta ideološkog sadržaja često je i jedina poveznica između cjelokupnog, iznimno disparatnog niza filmova koji se mogu karakterizirati kao „politički". Iako zanimljiva za filmološko tumačenje, politička poruka u filmovima može se ispoljavati kao suviše monotona ne poveže li se s već ustaljenim žanrovskim odrednicama filma, bilo komedijom, dramom, satirom ili trilerom, te ne iskoristi li njegov već dokazani *modus operandi* za uspjelo uprizorenje toga nastojanja. Film kao što je *Prijedlog i usvajanje* (*Advise & Consent*) (1962.) Otta Premingera izrazito je prikladan za akademsko tumačenje u filmu sadržane političke intencije, no ovu dramu, čija se radnja odvija u demokratskom središtu zgrade

[20] U izvorniku: „political films are presumed to be those that depict various aspects of the political system, especially (but not necessarily) political institutions, political actors, and/or the political system. Whereas nearly every movie that focuses on political content of this type would probably qualify as sufficiently political, many other films, some entirely devoid of explicit political references, are excluded using this approach. But in a sense, every film has political significance and meaning. All films transmit ideas of political importance if only by telling some stories instead of others or by favoring one character's point of view over another's." HAAS ET AL., 2015: 5.

američkog Kongresa na Capitol Hillu u Washingtonu, D. C., „obični" gledatelj može smatrati suhoparnom, monotonom i nezanimljivom. Ideološko se posredovanje, dakle, stoga povezuje s već poznatim žanrovskim odrednicama kako bi i poruka koju prenosi bila prijemčiva i zanimljiva širem gledateljstvu. No bez obzira na vrijednosni sud, Ian Scott ističe kako je Hollywoodu uprizorenje ideologije pošlo za rukom jer mu je, uza stapanje s već ustaljenim žanrovima, uspjelo političku ideologiju povezati s mitologijom: „Ono u što je Hollywood znakovito prodro bila je mitologija u srcu američke demokracije. Demokratski simboli nacije u jednakoj su mjeri povezani svojim ikoničkim političkim strukturama kao i bilo kojim drugim oblicima amerikanizma. Hollywood se pažljivo koristio tim slikovitim prikazima kao odrednicom političkog diskursa u brojnim filmskim žanrovima."[21] Ikonografija Bijele kuće, Capitol Hilla ili spomenika Lincoln Memorial, baš poput predsjedničkih naličja iz američke prošlosti i sadašnjosti, indikatori su postojanja (*ideološke*) političke poruke te pomoć pri njezinoj vizualizaciji i posredovanju.

Odredivši temeljni način uprizorenja političkih poruka u političkom filmu, dolazimo do drugog pitanja, odnosno kako se on tumači u filmološkom okviru? Kako Janet Staiger ističe: „Holivudski filmovi nikada nisu bili 'čisti' – odnosno, jednostavno djeljivi u kategorije. Jedino što je bilo čisto jesu iskreni pokušaji pronalaska reda u raznolikosti." [22] Uz općenitu primjenjivost te tvrdnje, situacija se dodatno zaoštrava kada se pokuša odrediti što „politički film" – shvaćen kao rod, žanr ili pak kao kategorija – ustvari jest. Iako politički triler *JFK* (1991.) Olivera Stonea, priča o drukčijem tumačenju događaja u vezi s ubojstvom predsjednika Johna Fitzgeralda Kennedyja iz 1963. godine, svakako jest film koji se može uvrstiti u kategoriju „političkoga", može li se isto učiniti s dramom *Wall Street* (1987.) istog redatelja o korporativnim i burzovnim makinacijama? Je li eksplicitni karakter trilera *JFK* o političkim spletkama na najvišoj razini razlog da se *Wall Street* kao „obična" drama ne uvrsti u istu kategoriju jer nije riječ o teoriji zavjere[23] oko ubojstva predsjednika, već uprizorenju načina funkcioniranja američkog monetarno-financijskog sustava, koji bi se jednako tako mogao smatrati politički relevantnim? Također, je li psihološki triler *Taksist* (*Taxi Driver*) (1976.) Martina Scorseseja, u kojemu Travis Bickle (Robert De Niro) planira ubojstvo predsjedničkog kandidata, politički film, dok to biografska komedija *Vuk s Wall Streeta* (*The Wolf of Wall*

[21] U izvorniku: „What Hollywood has tapped into more meaningfully has been the mythology at the heart of American democracy. The nation's democratic symbols are as much tied together by its iconic political structures as by other forms of Americanism. Hollywood has been careful to utilise this imagery as a signifier of political discourse in many genres of movie-making." SCOTT, 2011: 24 – 25.
[22] U izvorniku: „Hollywood films have never been 'pure'—that is, easily arranged into categories. All that has been pure has been sincere attempts to find order among variety." Cit. prema HAAS ET AL., 2015: 11.
[23] Za više informacija o tome usp. KNIGHT, 2001.

Street) (2013.) istog redatelja, u kojoj se raskrinkava međunarodna zavjera s pranjem novca i financijskim prijevarama, nije jer su takvi motivi za „razinu niži" od (visoko)političkih? Ovakvih je primjera u filmskoj povijesti nebrojeno, zbog čega u načelu postoji podjela na „čisto političke" i „političko-reflektivne" filmove, koji se razlikuju po većem ili manjem udjelu sadržaja političko-ideoloških motiva u određenom filmu, a o koja se podrobnije tematizira u daljnjem tijeku rada.

Dakle, kao što je već navedeno, holivudska filmska produkcija oduvijek je bila neposredno povezana s političkim zbivanjima u SAD-u, a 21. stoljeće nanovo je definiralo razmjer te opseg toga utjecaja i isprepletenosti. Razdoblje „Rata protiv terorizma" koje je zatim uslijedilo u američkoj i svjetskoj politici protezalo se duž nekoliko instanci, od onih najviše političke moći do emocionalne reakcije „običnih građana". U svojoj je estetici nasilje bilo toliko intrinzično i sveobuhvatno da se činilo gotovo nesavladivim. Dakako, bojazan i strahovi od napada stranih, neprijateljski nastrojenih sila ne predstavljaju ništa novo – Amerika je sudjelovala u Drugom svjetskom ratu upravo zato da smanji vjerojatnost njihova nastupanja, dok je Hladni rat koji je uslijedio nakon njega bio ispit za živce kako političara tako i širokih slojeva građanstva – cjelokupne zapadne hemisfere – tijekom gotovo pola stoljeća. Ti su obrasci razmišljanja utrli temelje poimanju politike i terorizma u ozračju psihološkog ratovanja, gdje se „ništa ne događa", no u svakom se trenutku „nešto može dogoditi", a taj način razmišljanja nipošto nije nestao sa službenim krajem Hladnog rata početkom 1990-ih godina. Razlog tomu djelomično je taj što zapadni demokratski režimi, pa tako i američki, neprestano žive u stanju pripravnosti na nove napade, a pripremanje na njih ne može se provesti bez kršenja određenih tradicija, na primjer, onih demokratskog poretka, kojima se jamče osobne slobode i neometana, nenadzirana komunikacija. Ozračje straha tako je postalo sastavnim dijelom suvremena života. Kako Stephen Prince ističe: „Političko nasilje postoji već stoljećima. Ono što ga danas čini smrtonosnijim i u većoj mjeri zastrašujućim jesu *nove tehnologije nasilja i masovne komunikacije*."[24]

Stoga se američka filmska produkcija u 21. stoljeću od one u 20. stoljeću razlikuje po nekoliko odlučujućih čimbenika. Kao što je navedeno, to su poglavito globalna borba protiv terorizma, u koju se uključio SAD i njegovi vojni saveznici, neprestana prijetnja od napada na domaćem, američkom, tlu te postojanje sredstava masovne komunikacije kojima se omogućavaju kako suvremeni načini ratovanja, tako i dalekosežna koordinacija u okviru

[24] U izvorniku: „Political violence is centuries old. What makes it deadlier today and more intimidating are new technologies of violence and mass communication." Istaknuo K. B. PRINCE, 2009: 3.

organizacije potencijalnih napada. Naravno, osim tehnološkog napretka, ništa od toga, pojedinačno gledano, ne predstavlja novitet, no sagledano u kontekstu sinkroniciteta, rezultat je shizofrena situacija u kojoj pojedinac istovremeno strahuje za svoj život na zrakoplovnim letovima, u neboderima ili na cesti uslijed djelovanja *stranih sila*, dok ga istovremeno tlače ograničenja njegove osobne slobode kretanja i komuniciranja koje je proglasila *domaća vlada,* a čiji je cilj, paradoksalno, umanjiti vjerojatnost nastupanja prvih događaja. Dihotomija *stranog* i *domaćeg*, *saveznika* i *neprijatelja* pri tome poprima dvojake razmjere, a u određenim se aspektima i međusobno preklapa. Moglo bi se reći da se spektakl akcijskog trilera koji je videosnimka 11. rujna predstavljala pretvara u subverzivniji, politički triler koji se nadovezuje na te događaje kao njegova neposredna posljedica. Prisluškivanje, korporativne makinacije, medijski utjecaj, nadzor obavještajnih agencija i prijavitelji, odnosno, takozvani „zviždači" koji raskrinkavaju zakulisne spletke u središtima moći – bojazni i stvarnost današnjice, no svakako ne i noviteti. Američka filmska industrija već se više od pola stoljeća bavi tim aspektima psiho-političkog djelovanja u okviru već spomenute podžanrovske odrednice, one političkog trilera.

Međutim, kada se spomene „akcijski triler" ili „politički triler", nameće se pitanje o tome koja je konkretna razlika između tih podžanrovskih odrednica? I koliko je indikativna činjenica što su oba ova filmološka pojma određena istim nazivom – anglizmom „triler"? Kako bi se dublje prodrlo u ovaj tematski kompleks, potrebno je postaviti pitanje o tome što filmski žanr uopće jest. Nikica Gilić u pogledu toga argumentira: „S obzirom na raznovrsnost igranofilmskih žanrova, za početak je najbolje iskušati tek provizornu i radnu definiciju prema kojoj je filmski žanr naziv za skupinu filmova sličnog sadržaja, odnosno teme, a često i forme, pri čemu je i prepoznavanje tih sličnosti u interpretativnoj zajednici (gledatelja, stvaratelja, kritičara...) od presudne važnosti."[25] Dakle, okvirno se može reći da je žanr skupina filmova čiji sadržaj korespondira s drugim filmovima jednakog sadržaja i koji se naknadno mogu svrstati u jednu te istu žanrovsku kategoriju. Na temelju takve sličnosti sadržaja i obzora očekivanja pojednostavljeno se može ustvrditi da filmski scenarist/redatelj zna kako mora postupiti da bi, u najširem smislu gledano, ispunio određena očekivanja filmskog gledatelja. Dakako, postoji i razlika između igranofilmskih, dokumentarističkih i eksperimentalnih filmskih žanrova, no za potrebe ove disertacije tematiziraju se žanrovske odrednice igranofilmskih uradaka.

[25] GILIĆ, 2013: 45.

Detaljniju definiciju igranofilmskih žanrova nudi Tom Ryall: „Žanrovi se mogu definirati kao sheme/oblici/stilovi/strukture koje nadilaze pojedina umjetnička djela, a nadziru i umjetnikovo stvaranje djela i način na koji ih publika čita."[26] Prema tomu se tumačenju filmski žanr ne može jednostavno shvatiti kao skupina filmova s većom ili manjom sličnošću među tematskim kompleksima koje dijele, već kao svojevrsna nadfilmska struktura koja u sebi također objedinjuje naizgled disparatne i konkurentne uratke u širu strukturu. Iako Ryallova definicija ne spominje izričito „sadržaj", ipak su s njime povezane „sheme" i „oblici" – tema, motivsko-vizualna koherentnost te narativ[27] – implicitno obuhvaćeni. Dakle, za filmski se žanr može reći da je nadređena kategorija određenoj skupini filmova koja nije temporalno uvjetovana – odnosno, neovisna je o godini nastanka filma – već je na temelju određene količine shema, motiva i tema od kojih se filmski uradak sastoji žanrovska kategorizacija uvrštava u svoj, semantičko-klasifikacijski utvrđeni sustav. Na tragu tomu je i tumačenje žanra kao konstrukta koji prema Cvetanu Todorovu, Fredricu Jamesonu, Ricku Altmanu te drugim teoretičarima i analitičarima žanra funkcionira na dvije razine: *semantičkoj*, povezanoj sa specifičnim znakovima s pomoću kojih se značenje proizvodi, i *sintaktičkoj*, koja upućuje na općenitu vezu između tih znakova.[28] Iako su se autori ove, u ovom primjeru, dakako, pojednostavljeno prikazane, teorije prvenstveno referirali na žanrove u književnosti, osnovna paralela zbog fabularne i tematske sličnosti između narativa odnosi se i na sve ostale žanrove, pa tako i one filmske.

Dakle, prema tome se, na primjer, u žanr vesterna može uvrstiti svaki film čija se radnja odvija na američkom („Divljem") zapadu sredinom i u drugoj polovici 19. stoljeća, bez obzira na to je li riječ o filmu *Velika pljačka vlaka* (*The Great Train Robbery*) (1903.), prvom *vesternu* uopće, redatelja Edwina S. Portera, *Dobar, loš, zao* (*The Good, the Bad and the Ugly*) (1966.), legendarnom špageti-*vesternu* Sergija Leonea (v. Slika 1., str. 21), ili *Ples s vukovima* (*Dances With Wolves*) (1990.), epskom *vesternu* Kevina Costnera, jer se oni, unatoč neizbježnim promjenama u pogledu načina snimanja, tematskih preokupacija i različitih podžanrovskih oblika koji se tijekom vremena i uz razvoj tehnoloških mogućnosti, umjetničkog izražaja i gledateljskih preferencija neminovno mijenjaju, i dalje mogu prepoznati kao međusobno srodni. Žanr je, dakle, kao uže shvaćeni hiperonim i nadređena kategorija različitim filmovima, dovoljno fiksan sustav da bi ujedno bio porozan i promjenjiv te da bi se – tijekom vremena,

[26] Cit. prema GILIĆ, 2013. Usp. LACEY, 2000.
[27] Za više informacija o tome usp. CHATMAN, 1978.
[28] Usp. RUBIN, 1999: 4 i dalje.

napretkom tehnologije i sl. – mogle preispitivati te nanovo definirati njegove semantičke i sintaktičke odrednice.[29]

Slika 1. Antijunak Blondie / Čovjek bez imena (Clint Eastwood) u filmu *Dobar, loš, zao* (1966.) Sergija Leonea. Već je na temelju ovoga kadra, zbog kostimografije i scenografije, očigledno da je riječ o prizoru iz vesterna.

Iako je vestern zbog svoje motivike – dakle, *ikonografije* – prilično prepoznatljiv žanr, koji i u svoj svojoj raznolikosti ipak posjeduje indikativne poveznice zbog kojih se može jednostavno držati na okupu, što je sa žanrom trilera? Gilić o trileru kaže: „Triler, s prototipskim i vrhunskim primjerima iz Hitchcockova opusa [...] formira svijet oko temeljne ugroženosti junaka. Ključno je pritom izazivanje suosjećanja s junakom pomoću niza dramaturških *ikonografskih* i fokalizacijskih mehanizama (gledatelj mora vidjeti ono što junak vidi, osjetiti njegove ugode i nelagode), kombinirano s djelomično 'sveznajućim' postupnim odavanjem informacija koje junak ne zna, a koje gledatelju pojašnjavaju opasnost situacije."[30] Osvrćući se na filmski opus britanskog filmskog redatelja Alfreda Hitchcocka[31], Gilić uz njegovo redateljsko djelovanje i razdoblje oko 1940. godine smješta početak trilera kao zasebnog filmskog žanra. Međutim, usporedi li se žanr vesterna i žanr trilera, zbog goleme količine filmova koji se mogu svrstati u potonji jednostavno nije moguće govoriti o jednakom klasifikacijskom postupku pri određivanju pripada li određeni film žanru trilera ili ne.

[29] Usp. BOGGS, 2020.
[30] Istaknuo K. B. GILIĆ, 2013: 68.
[31] Alfred Hitchcock ujedno je prvi filmski redatelj koji je na velikom platnu prikazao terorističko bombardiranje u svojem filmu *Sabotaža* (*Sabotage*) (1936.). Međutim, tu ne može biti riječ o prvom takvu prikazu u američkoj kinematografiji jer je Hitchcock tada još djelovao u okviru britanske. Usp. PRINCE, 2019.

Kako se to onda može, odnosno može li se uopće učiniti? Kako naglašava Martin Rubin u svojoj studiji o filmskim trilerima: „Koncept 'trilera' okvirno se nalazi u području između propisne žanrovske odrednice i opisne kvalitete koja je povezana s drugim, jasnije definiranim žanrovima – kao što su špijunski triler, detektivski triler, horor-triler. Ne postoji definicija za čisti, zasebni 'triler-triler'. Triler se može konceptualizirati kao 'metažanr' koji pod svojim okriljem okuplja razne druge žanrove te kao odjeljak spektra kojim je obojen svaki od tih zasebnih žanrova."[32] Stoga se hibridnost filmskog žanra trilera očituje i na razinama koje inače služe za konkretnije definiranje žanrovskih odrednica *per se*, a proizlaze iz *semantičko*-sadržajne i *sintaktičko*-korelativne razine. To su značenjska razina, u koju se ubrajaju određene teme i, dakako, motivika i ikonografija – dakle, sadržaj – s jedne te način povezivanja općenitih veza, uzoraka i strukturalnih elemenata – dakle, međuodnos – s druge strane. Uzme li se ponovno kao primjer toga vestern, na *semantičkoj* se razini mogu istaknuti teme kao što su odjeća – kaubojske čizme, šeširi – i scenografija – prašnjava mjestašca, zadimljeni *salooni* – te krajolici jugozapadnog SAD-a, teme osvete, borbe protiv lokalnih despota ili usvajanja temeljnih vrlina i vrijednosti kojima se američki narod i demokracija odlikuju, dok su *sintaktički* usko povezane teme društvene izopćenosti i naknadne socijalne integracije junaka, borbe između sila „dobra" i „zla", oprečnosti između „divljine" i „civilizacije" ili pak suočavanja s neprijateljem. Međutim, zbog hibridnosti trilera i njegove pozicije kao svojevrsnog „metažanra" gotovo je nemoguće izdvojiti tek nekoliko indikativnih *ikonografskih* elemenata koji bi poslužili kao klasične konotacije pojmu „trilera", zbog čega je takav *semantički* pristup pri njegovu određivanju, u najmanju ruku, nedorečen. U trileru se mogu pojavljivati, na primjer, kiborzi, lopovi, vanzemaljci i duhovi ili pak teroristi, predsjednici, tajni agenti i vojnici. Dakle, pri određivanju žanra trilera presudna je njegova *sintaktička* razina, koja se izražava u elementima koncepta, fabularno-motivskih međuodnosa i strukture.

Međutim, što je onda jedna od glavnih odrednica trilera, bio on akcijski ili politički, kada već sâm po sebi ne može biti, kako to Rubin navodi, „triler-triler"? Ima li John McClane (Bruce Willis), odvažni njujorški policajac u filmu *Umri muški* (*Die Hard*) (1988.) Johna McTiernana, ikakve druge veze s vratolomijama agenta Ethana Hunta (Tom Cruise) iz filma *Nemoguća misija* (*Mission: Impossible*) (1996.) Briana De Palme, osim što je kod obaju filmova riječ o visokobudžetnim produkcijama koje su kasnije prerasle u filmske serijale? Kod

[32] U izvorniku: „The concept of 'thriller' falls somewhere between a genre proper and a descriptive quality that is attached to other, more clearly defined genres—such as spy thriller, detective thriller, horror thriller. There is possibly no such thing as a pure, freestanding 'thriller thriller.' The thriller can be conceptualized as a 'metagenre' that gathers several other genres under its umbrella, and as a band in the spectrum that colors each of those particular genres." RUBIN, 1999: 4.

ovih dvaju akcijskih filmova sličnost se još može nazreti, no što je s filmom *Sedam* (*Seven*) (1995.) Davida Finchera? Iako je i on po svojoj žanrovskoj odrednici triler (doduše, kriminalistički), prosječan bi se gledatelj na spomen filma *Umri muški* vjerojatno prije sjetio *Nemoguće misije* nego Fincherova klasika. Pridodamo li ovom nizu primjera još *Šesto čulo* (*Sixth Sense*) (1999.) M. Nighta Shyamalana (nadnaravni psihološki triler) ili *Cijenu istine* (*The Lincoln Lawyer*) (2011.) Brada Furmana (pravni triler), očigledno je da *semantičko*-sadržajna razina zbilja nije ono po čemu bi ih gledatelj povezao. No pri tome je upravo gledateljska instanca ono što Martin Rubin ističe kao jedan od ključeva za tumačenje i međusobno usustavljivanje filmova u žanr trilera:

> Trileri se u pravilu odlikuju iznimnim stupnjem pasivnosti u pogledu junaka s kojima se mi kao gledatelji poistovjećujemo. Ti junaci češće podnose djelovanje nego što oni sami djeluju; oni su uhvaćeni u kovitlacu zbivanja nad kojima imaju vrlo malo kontrole. Triler pobuđuje, kako u junaku tako i u gledatelju, snažan osjećaj prepuštenosti zbivanjima, gubitka kontrole. Pitanje kontrole središnja je dijalektika trilera, usko povezana sa sadomazohizmom. Triler je oblik s izraženom sadomazohističkom privlačnošću: crpimo užitak iz promatranja patnje likova (npr. Caryja Granta kako visi s ruba litice u [Hitchcockovu filmu, K. B.] *Sjever-sjeverozapad*), no i mi sami patimo uslijed poistovjećivanja s tim likovima. Triler dobrano iscrpljuje kako junaka tako i publiku.[33]

Aspekt gubitka kontrole, nemogućnosti potpunog poimanja svih razmjera protivnika ili sile kojoj je junak, ali i gledatelj izložen te posljedični osjećaji nesigurnosti, paranoje i straha ujedno podsjećaju na snimke terorističkih napada 11. rujna. Iako pri tome, dakako, nije riječ o filmskoj fikciji, već o surovoj stvarnosti, percepcija gledanja nečega i način poistovjećivanja s nečime što se do tada doimalo nemogućim gotovo su jednaki. Sadomazohistički užitak, prema Rubinovu tumačenju, promatranja rušenja tornjeva Svjetskoga trgovačkog centra i stvarne pogibije nekoliko tisuća ljudi kod promatrača je, barem u većini slučajeva, izostao, a napetost koja je proizlazila iz cjelokupne situacije nije imala ni natruhu katarze, već, uslijed poistovjećivanja sa žrtvama, gotovo isključivo traume, i to kolektivne. Skoro staromodan čin otmice prometnog sredstva, u ovom slučaju zrakoplova, i njegova zabijanja u zgrade popraćen suvremenim emitiranjem uživo internetskim putem i na televizijskim postajama diljem svijeta nalikuje nečemu što bi se moglo dogoditi, na primjer, u filmu *Umri muški* ili *Nemoguća misija*.

[33] U izvorniku: „Thrillers characteristically feature a remarkable degree of passivity on the part of the heroes with whom we as spectators identify. These heroes are often acted upon more than they act; they are swept up in a rush of events over which they have little control. The thriller creates, in both hero and spectator, a strong sense of being carried away, of surrendering oneself. Control-vulnerability is a central dialectic of the thriller, closely related to sadism-masochism. The thriller is a form with strong sadomasochistic appeal: We derive pleasure from watching characters suffer (e.g., Cary Grant hanging from the edge of a cliff in *North by Northwest*), but we ourselves also suffer by virtue of identifying with those characters. The thriller puts both hero and audience through the wringer." RUBIN, 1999: 7.

Tako je granica između fikcionalnog svijeta filma i stvarnosti bila izbrisana, no rezultat nije bio benigan kao što je slučaj s Trumpovim poistovjećivanjem sa Supermanom ili Obaminim lapsusom koji je razjario obožavatelje znanstvenofantastičnoga filmskog žanra.

Obrazloživši osnovne premise političkog filma, koje se detaljnije analiziraju u daljnjem tijeku ovog poglavlja, potrebno je spomenuti da je američki politički film neprestano prisutna kategorija u holivudskoj produkciji već od 1930-ih godina, iako je svoje istaknute početke imao i ranije, što se podrobnije tematizira u trećem poglavlju ove disertacije. Kao što je već navedeno, politički film nikada nije bio ključan čimbenik u postizanju dalekosežnog tržišnog uspjeha, a u skladu s time ni pretjerane omiljenosti među gledateljima, ali je zato njegov kvalitativni doprinos kako filmskoj povijesti, tako i američkoj popularnoj te političkoj kulturi tijekom 20. i 21. stoljeća itekako značajan. Iako postoji bojazan od toga da je „čisto politički" film na blagajnama kinodvorana ujedno siguran znak za njegov neuspjeh, ovaj se „žanr" – kako ga Michael Coyne naziva[34] – iskazao kao sastavni dio američke kinematografije koji tematizira i uprizoruje neke od glavnih tema, problema i situacija u samoj srži američkoga (političkog) života. Njegov utjecaj, dakle, seže od razdoblja Velike depresije tijekom 1930-ih i Drugoga svjetskog rata, japanskog napada na Pearl Harbor i sudbine američkih vojnika na europskim bojištima, preko političkih procesa pod „redateljskom palicom" senatora Josepha McCarthyja[35] tijekom 1950-ih i ubojstva Johna F. Kennedyja 1963. sve do Vijetnamskog rata i afere Watergate u 1970-ima, Reaganovih 1980-ih i Clintonovih 1990-ih te do 21. stoljeća nakon 11. rujna 2001. godine, pandemije bolesti COVID-19 i početka ruske invazije na Ukrajinu, pri čemu je pasivno dokumentirao, no i aktivno sudjelovao u oblikovanju američkog, ali i međunarodnog svakodnevnog i političkog života. Kako Michael Coyne ističe: „*Žanr* [politički film] se zasigurno stilski promijenio od 1930-ih godina, no teme pravednosti, jednakopravnosti i predanosti američkom idealu demokracije dosljedno su ostale sastavni dio velikog dijela tih filmova – uz ključne, prepoznatljive nadnarativne komponente koje su izraženo i redovito prisutne."[36] Dakle, ovdje iznova dolazimo do dvaju temeljnih istraživačkih pitanja o tome što politički film ustvari jest, odnosno koja su njegova temeljna obilježja – dakle, njegova

[34] COYNE, 2008: 10.

[35] O dosezima McCarthyjeva utjecaja govori i američki politički novinar Richard Rovere kada 1960. godine piše o tome kako su McCarthyjevi „taoci" bili i dvojica američkih predsjednika, barem u onoj mjeri u kojoj su to predsjednici uopće mogli biti, i to upravo Harry S. Truman te njegov nasljednik Dwight David Eisenhower, jer su od 1950. do 1954. godine svoje planove morali usklađivati s McCarthyjevima i odborima kojima je on predsjedao, zbog čega katkad uopće niti nisu mogli djelovati. Usp. ROVERE, 1960: 5 – 6.

[36] U izvorniku: „The genre has certainly changed stylistically since the early 1930s, but the themes of fairness, equality and devotion to the American ideal of democracy have consistently remained integral to the vast majority of these films—with crucial identifiable über-narrative components featuring prominently and regularly." Istaknuo K. B. COYNE, 2008: 10.

semantička razina – te je li kod njega – *sintaktički* gledano – posrijedi žanrovska ili ipak nadžanrovska kategorija, što se problematizira u narednim potpoglavljima.

2.2. Semantičke odrednice američkoga političkog filma – *ideologija* i *ikonografija*

Iz političkog se aspekta za film zbilja može reći da je kao društvena pojava jedinstven. Neograničena mogućnost reprodukcije, dopiranje do širokih slojeva društva i, ne i najmanje važno, financijski trošak potreban za njegovu produkciju te dobit koja se na temelju njegove distribucije može ostvariti, a koja je s vremenom i popratnim proizvodima povezanim s *ikonografijom* određenog filma samo rasla, govore u prilog tome. Stoga ne čudi što je njegova politizacija uslijedila već pri samom početku njegove distribucije i pridobivanja statusa kao masovnog zabavljačkog medija. Međutim, njegov je status u pogledu Prvog amandmana američkog Ustava o pravu na slobodu govora i mišljenja bio nejasan.[37] Je li riječ o umjetničkom izričaju? Ili je ipak posrijedi opravdana bojazan po utjecaj koji ima na šire društvene slojeve, koja se ne može prepustiti zabavljačkoj industriji? A što je s moralnom i etičkom komponentom – s *ideologijom* – koju filmski prizori – dakle, njegova *ikonografija* – posreduju u okviru razvoja filmske radnje – dakle, *narativa*?

Kada je riječ o *ideologiji*, uvijek je istovremeno riječ o svojevrsnoj mitologiji jer je *ideologija*, u svojoj srži, narativ koji se temelji na određenim društvenim okosnicama, koje s vremenom postaju mitovima i koja se ponavlja *ad infinitum*, do mjere u kojoj gube svoj kredibilitet – kao i potrebu za njegovim posjedovanjem uopće – već postaju ustaljenom maksimom koja je gotovo isključivo monolitna i nepromjenjiva. Upravo je to posrijedi kada je riječ o američkoj ideologiji, za koju Richard Hofstadter kaže da je Amerika ustvari nema, nego da ona sama po sebi *jest* ideologija, i njezinu prikazu u filmovima, koji je *per se* politiziran. A počelo te ideologije seže natrag u povijest, sve do dolaska prvih engleskih kolonizatora na tlo današnjih Sjedinjenih Američkih Država. Od broda Mayflower na kojem su se otisnuli iz Europe i dospjeli do Plymouthske stijene, na kojoj su se 1620. godine kolonizatori i iskrcali, pa do donošenja Deklaracije o neovisnosti od Ujedinjene Kraljevine 4. srpnja 1776. godine te preko Georgea Washingtona, prvoga američkog predsjednika, Građanskog rata i Abrahama Lincolna, Franklina Delana Roosevelta i Velike depresije sve do ubojstva Johna Fitzgeralda Kennedyja i afere Watergate, prema riječima Michaela Coynea, „američki osjećaj nacionalne

[37] Usp. GIANOS, 1998: 45 i dalje.

pripadnosti temelji se u jednakoj mjeri na *mitologiji* kao i na republikanskoj filozofiji, vojnim pobjedama ili priručnicima za samopomoć."[38]

To su ujedno neki od omiljenih motiva – *ikonografskih* elemenata – koje politički film prikazuje jer se smatraju paradigmatskima i „sigurnima" – Abraham Lincoln kao iskupitelj robova i moralni pobjednik američkoga Građanskog rata poprimio je gotovo mesijanske dimenzije u filmskim prikazima, a preispitivanje ili revaloriziranje njegova statusa tabuizirano je i „neprimjereno". Dapače, stvarne političke ličnosti iz prošlosti, kao što su Lincoln – na primjer, u filmu *Abraham Lincoln* (1930.) Davida Warka Griffitha – ili Franklin Delano Roosevelt, u filmovima se prikazuju toliko hagiografski da čak postaju „dosadnima i neuvjerljivima"[39]. Motivska važnost Abrahama Lincolna u razvoju političkog trilera dodatno će biti eksplicirana na filmskim primjerima u narednim poglavljima ove disertacije, čime se dodatno mitologizira njegov ideološki status unutar američke historiografije i kinematografije. Dakle, preuzevši primat promicanja ideala o jedinstvu američke nacije – unatoč svim njezinim različitostima – ili postojanju američkih vrlina kao istaknutih vrijednosti kojima svaki građanin mora stremiti, a koje utjelovljuju ličnosti kao što je „Dobri Abe", film je 20. stoljeće obilježio kao nijedan masovni medij do tada te je, zbog već navedenih razloga, odabran kao idealno sredstvo za njihovo propagiranje.

Bez obzira na *ideološke* implikacije i *ikonografske* reprezentacije, nameće se pitanje kako njihova kombinacija ustvari tvori *semantiku* političkog filma, odnosno može li se takva značenjska ravan „političkog" uopće šire definirati kako bi se mogli izlučiti filmovi koji ustvari jesu „politički" te razlikovati od onih koji to nisu? U suštini, kao što je već navedeno, na funkcionalno-pragmatičkoj razini može se smatrati da je svaki odabir u pogledu radnje, narativa ili, primjerice, odnosa među filmskim likovima politički konotiran te da *ipso facto* predstavlja određeno političko opredjeljenje. Davanje prednosti viđenju jednog lika pred drugim, preferiranje, recimo, konzervativnog svjetonazora naspram liberalnog – što je česta pojava u filmovima žanra vesterna – ili pak pripovijedanja „muških" i „ženskih" priča, odnosno položaja žena u stvarnom društvu alegoriziranom u američkim filmovima 1930-ih i 1940-ih godina, može se smatrati odlukom za ovo ili ono političko opredjeljenje, odnosno svrstavanje cjelokupnog filma u sferu „političkog".

Dakako, takva je kategorizacija suviše pojednostavljena te ona u većoj mjeri sprječava usustavljivanje nego što ga omogućuje, zbog čega se u svrhu daljnjeg istraživačkog rada u

[38] U izvorniku: „America's sense of nationhood was founded as much on mythology as on republican philosophy, military victories or self-help manuals." Istaknuo K. B. COYNE, 2008: 10.
[39] Usp. HAAS ET AL., 2015: 16 – 17.

okviru ove disertacije smatra da je politički film onaj koji se odlikuje stvarnim, eksplicitnim političkim sadržajem na *ideološkoj* i *ikonografskoj* razini. Uz taj *ideološko-ikonografski* politički sadržaj, važno je spomenuti i namjeru. Film se kao umjetnički uradak i medij, kao što je već spomenuto, prvenstveno odlikuje svojom namjerom da „zabavi" i „zaradi", što korespondira s pojmom *entertainment industry* („zabavljačka industrija", odnosno sprega zabave i zarade), a čiji je film integrativni dio. Međutim, i ovdje se postavlja pitanje o tome je li filmski uradak ustvari rezultat rada pojedinca ili ipak skupine koja istovremeno ovisi o zadovoljavanju uzusa filmskog svijeta i ukusa filmske publike koja, naposljetku, plaća da ga pogleda? Političke poruke koje se mogu iščitati iz bilo kojeg filma u većoj su mjeri ipak odraz općenite namjere, viđenja i svjetonazora instance tumača nego filmskog redatelja.

Stoga se ta sinestezija empirijskog i normativnog očituje u sprezi sadržaja i namjere. Dakle, političkim se filmom može smatrati svaki film čiji je sadržaj, ma koliko alegoriziran, subverzivan ili realističan bio, ustvari „politički". Ta se ideološka premisa empirijskog zatim očituje na normativnoj razini *ikonografskog*, odnosno filmskog uprizorenja. Naravno, za film *Lincoln* (2012.) Stevena Spielberga gledatelju će odmah, već i po nazivu filma, biti jasno što može očekivati od njega – političku biografiju, možda čak i hagiografiju, jedne od najvećih političkih ličnosti američke povijesti, pri čemu su empirijska i normativna razina – dakle, sadržaja i namjere – gotovo samorazumljive. Ideologija je u tomu primjeru neprikosnovena i bjelodana. Međutim, što je s već spomenutim pravnim trilerom *Cijena istine* (2011.), čiji naslov u engleskom izvorniku glasi *The Lincoln Lawyer*? Dok se narativ filma Brada Furmana razvija, postaje evidentno da se naslov odnosi na činjenicu da glavni lik Mick Haller (Matthew McConaughey) svoje odvjetničko-pravne poslove uglavnom sklapa i provodi iz svojeg automobila marke Lincoln. Indikativan je i prijevod filmskog naslova na hrvatski jezik jer je Haller uvjeren da je njegov klijent kriv, a radnja filma temelji se na tome kako da mu tu krivnju i dokaže, odnosno koja je „cijena istine" koju će taj naizgled opori i mrzovoljni, ali moralno svejedno pozitivni odvjetnik na kraju morati platiti kako bi „dobro" moglo prevagnuti nad „zlim". Sadržajno, dakle, empirijski, Furmanov film nije u jednakoj kategoriji „političkog" poput Spielbergova *Lincolna*, iako se, zbog svoje tematike, implicitno referira i na stanje američkog pravosuđa u cijelosti, no njegov naslov zasigurno je namjeravana, dakle, normativna aluzija na status nedodirljive ličnosti američke povijesti. Činjenica što je i sâm „Dobri Abe" po zanimanju bio odvjetnik dodatni je indikator takva nahođenja, a, unatoč tome što je implicitno *ikonografski* – vizualni – element izostao, onaj *ideološki* – nomenklatura – itekako je prisutan, što je zasigurno bila svjesna – politička – odluka u pogledu distribucije filma, njegova pohoda

na kinoblagajne i očekivane recepcije potencijalnih gledatelja. Zato je u političkom filmu, napose u američkoj kinematografiji, uvijek riječ o sadržaju i namjeri te sprezi između njih.

Također, kada je riječ o američkom filmu, može se ustvrditi da je u većini slučajeva riječ o uprizorenju američke ideologije. Hofstadterovo *bivanje* ideologijom umjesto *imanja* ideologije čest je motiv američkoga političkog filma, bez obzira na to pojavljuju li se istovremeno predsjednici, vašingtonske znamenitosti ili ključni povijesni događaji. Zato se za američki politički film može reći da se bavi temeljnim američkim preokupacijama. Američke vrline „igranja po pravilima", napornog rada i nesputanih mogućnosti sredstva su kojima se dolazi do cilja ostvarivanja takozvanog „američkog sna", čije su temelje utrli motivi Mayflowera, Deklaracije o neovisnosti i Građanskog rata. S obzirom na to da se smatraju uzvišenima, mitologizirane su i utkane u tkivo ideologije koja *jest* Amerika. Međutim, uz činjenicu da ih je potrebno očuvati, potrebno ih je i obraniti pred onima koji podrivaju mogućnost ostvarivanja američkog sna. Stoga velika količina američkih političkih filmova tematizira prijetnje tomu poretku *iznutra*, iz „vlastitih redova", pogotovo prije razdoblja zahuktavanja Hladnog rata 1960-ih, nakon čega se fokus premješta na *vanjskog* neprijatelja, koji se mora infiltrirati u američki poredak da bi mu zaista mogao nauditi. Izvana, naime, već sâme američke vrline štite poredak od svakog negativnog utjecaja. „Američka izuzetnost, predodžba o tome da se Sjedinjene Američke Države razlikuju od svih drugih društava i da su im, implicitno, nadmoćne, nazire se ispod površine brojnih američkih političkih filmova, a istovremeno tvori dio diskursa brojnih […] holivudskih žanrova (među kojima je najistaknutiji vestern)."[40] Prema toj se logici može izvući zaključak da Americi, ako je zaista drukčija i bolja od drugih, jedino njezini pripadnici, Amerikanci, mogu nanijeti štetu. Takvo je mišljenje postupno gubilo na zamahu u drugoj polovici 20. stoljeća, a naprasno je prekinuto 11. rujna 2001. godine. Američki je ekscepcionalizam smatrao da jedino neposlušni građani koji djeluju protivno načelima vrline i dobrohotnosti čije su putove utabali George Washington ili Abraham Lincoln, arhetipski mitovi koji se perpetuiraju ideologijom, mogu predstavljati prijetnju postojećem poretku, a da *vanjski neprijatelj* nema nikakve izglede da to učini.

U takvoj je dihotomiji očigledno da postoji opreka između individualnog i kolektivnog, da će određeni pojedinac možda pokušati počiniti zlodjelo, no da je naposljetku i samo jedan pojedinac potreban da se ta nepravda ispravi ili prijetnja otkloni. To bi se, načelno, moglo

[40] U izvorniku: „ American exceptionalism, the notion that the United States is different from (and, by implication, superior to) all other societies, is discernible beneath the surface of many American political films, just as it constitutes part of the discourse of several […] Hollywood genres (most notably, the Western)." COYNE, 2008: 12. Za više informacija u vezi s pojmom „američkog ekscepcionalizma" usp. SPANOS, 2008; PEASE, 2009; NEAL, 2010; HADENIUS, 2015.

smatrati počelom američke ideologije, da se „dan spašava" i „opasnost otklanja" mitom o konačnoj pobjedi „dobra", čije je utjelovljenje sama Amerika. Međutim, takvo romantizirano viđenje američke stvarnosti prevladavalo je u prvoj polovici 20. stoljeća. Nadilaženje posljedica Velike depresije i pobjeda u Drugom svjetskom ratu dodatno su osnažili to viđenje nedodirljivosti i ispravnosti američkog „načina života", a status Franklina D. Roosevelta i tropa američkog vojnika uzdigli na onaj Washingtona ili Lincolna. Pojedinac je taj koji odlučuje hoće li djelovati u skladu s tim vrlinama ili protivno njima te hoće li svojim radnjama ugroziti kolektiv ili ga spasiti.

Iako treće poglavlje ove disertacije temeljitije tematizira ove aspekte, ovdje se zaključno može reći da je perpetuiranje ideologije između sadržaja i namjere – na filmskoj razini – te pojedinca i kolektiva – na narativnoj razini – temeljna odlika stupnja političkog opredjeljenja određenog filma. Kako ističe Vivian C. Sobchack: „Američki filmovi suočavali su se kako *prikriveno* tako i *otvoreno* s napetostima koje su inherentne našem [američkom] konceptu osobnog uspjeha i njegovoj paradoksalnoj rastrganosti između dvaju impulsa – demokratskog, etičkog, socijalnog i usmjerenog na rad s jedne te elitističkog, pragmatičnog, individualističkog i usmjerenog na nagradu s druge strane."[41] Instance „prikrivenog" i „otvorenog" ili „subverzivnog" i „očitog" ono su na čemu počiva i pokušaj klasifikacije političkog filma kao nadređenog pojma kada je potrebno odrediti može li se određeni film smatrati „političkim" ili ne.

Stoga se kao pokušaj definiranja tipologije političkog filma pojednostavljeno može reći da je riječ o stupnju na koji određeni film *otvoreno* ili *prikriveno* tematizira političke teme. Ideologija i ikonografija koje su prisutne u filmu također su indikativan pokazatelj za to može li se određeni film karakterizirati kao „politički", no one, dakako, nisu jedine odrednice s pomoću kojih se to čini. Kao temelj pri tome može poslužiti tipologija navedena u studiji *Projecting Politics: Political Messages in American Films*. U njoj autori Elizabeth Haas, Terry Christensen i Peter J. Haas pružaju matricu u koju se može svrstati većina filmova bilo koje odrednice, dakle, ne samo oni *otvoreno* politički, a s pomoću nje moguće je odrediti stupanj političkoga koji određeni film posjeduje.[42] U osnovi se ta tipologija temelji na određivanju filmova koji su „čisto politički", dakle, čija su poruka, motivika, tema i/ili narativ *otvorenog* političkog karaktera, te „političko-reflektivni", odnosno, čije su odrednice *prikrivene* naravi

[41] U izvorniku: „American films have both covertly and overtly confronted the tensions inherent in our concept of personal success and its paradoxical suspension of two contradictory impulses–one democratic, ethical, social, and work-oriented, the other elitist, pragmatic, individualistic, and reward-oriented." Istaknuo K. B. SOBCHACK, 1980: 291.
[42] Usp. HAAS ET AL., 2015: 10 i dalje.

kada je riječ o uprizorenju politike. Stoga je očigledno da se ti filmovi razlikuju i u pogledu političke namjere, sprege empirijskog i normativa: logično je da će *otvoreni*, „čisto politički" filmovi imati veći udio političkih narativa, dok će kod *prikrivenih*, „političko-reflektivnih" filmova taj udio, dakako, biti manji.

Međutim, pri tome je, kako i sami autori navode, potrebno obratiti pozornost na to da činjenica što se određeni film karakterizira kao „čisto politički" za sobom ne povlači nužno zaključak da je taj film u većoj ili manjoj mjeri „politički" od drugih. U ovomu pokušaju pronalaska reda u raznolikosti to jedino znači da će njegov normativ, dakle, njegova namjera, na temelju empirijskih, dakle, sadržajnih datosti, recipijentu vjerojatno biti trenutno očita, kao kada je riječ, na primjer, o Spielbergovu *Lincolnu*. Unatoč pogodnosti takva filma za amerikanističko i filmološko čitanje u političkom ključu, ta očiglednost i samorazumljivost određenom dijelu šire publike mogu, zbog već spomenute nepopularnosti teme političkoga, biti odbojne te mu njegova očita transparentnost ustvari, posljedično, može narušiti izglede postizanja uspjeha i povoljne kritičke recepcije. Stoga se može zaključiti kako su „čisto politički" filmovi oni koji se empirijski referiraju na izbore, političare, političke procese, vladina tijela ili politička zbivanja. Filmovi koji se analiziraju u petom poglavlju ove disertacije također se ubrajaju u tipološku kategoriju „čisto političkih" filmova.

S druge se strane ovoga tipološkog spektra nalaze „političko-reflektivni" filmovi, odnosno oni koji, unatoč djelomično čak i očitom političkom sadržaju, ne posreduju nikakvu indikativnu političku poruku. Takvi se filmovi praktično koriste političkim imaginarijem – obnašateljima političkih dužnosti, institucijama, procesima – koji zatim služi kao poprište radnje koja, naposljetku, nema nikakve izravne poveznice s miljeom političkog, već im on samo služi kao pozadina. Iako to čine na subverzivan način, ovakvi filmovi posebno su značajni u pogledu podastiranja simboličkih referencijalnih točki kada je riječ o političkim fenomenima. To je utoliko važnije ukoliko se osvijesti činjenica da masovna publika, dakle, širi slojevi građanstva, ne doživljavaju svijet političkog kao nešto s čime imaju izravan doticaj, već se njihove percepcije o njemu temelje na simboličkim reprezentacijama i kroz njih filtriraju, a medij filma jedna je od, kao što je već spomenuto, najeksplicitnijih. Filmovi smješteni u kvazipolitički kontekst, u kojemu je za potrebe uprizorenja izdvojeno ono najreprezentativnije, dakle, ikonografija koja je naširoko poznata i koja se bez poteškoća prepoznaje kao politička, izvori su simboličkog sadržaja koji služi informiranju o radu političkog sustava u cijelosti. Iako Haasovi i Christensen u svojoj tipologiji navode još dva primjera, one „autorskih političkih" filmova i „socijalno-reflektivnih" filmova, potrebno je uzeti u obzir da oni samo predstavljaju gradaciju „čisto političkih" i „političko-reflektivnih" i prilično disparatne međukategorije koje

su suviše subjektivizirane i ambivalentne te se u previše primjera podudaraju s temeljnim odrednicama „čisto političkih" i „političko-reflektivnih" filmova, a da bi ih bilo potrebno dodatno uzimati u obzir ili provoditi daljnju raščlambu u okviru ove disertacije.[43]

Slika 2. Mickey Haller (Matthew McConaughey) i njegov vozač Earl (Laurence Mason) u Hallerovu Lincolnu, dok Haller obavlja poslovne telefonske pozive, u filmu *Cijena istine* (2011.) Brada Furmana. Pojam „Lincoln" u engleskom nazivu filma, *The Lincoln Lawyer*, odmah evocira poveznicu s Abrahamom Lincolnom kako zbog automobila koji nosi njegovo ime, tako i po odvjetničkom radu koji Haller obavlja. Iako nije „čisto-politički" film, Furmanova *Cijena istine* referira se na Lincolnov lik i emocije koje evocira među gledateljima.

Kada je riječ o filmskoj biografiji predsjednika Abrahama Lincolna, gledatelj je svjestan da taj film ispunjava sve razine potrebne da ga se klasificira kao politički: *ideologiju* – razdoblje američkoga Građanskog rata i ulogu koju je Abraham Lincoln tijekom njega imao – koju posreduje već poznatom *ikonografijom* – odgovarajuća kostimografija i scenografija – upotpunjuje eksplicitnim političkim *sadržajem* – rat i podijeljenost SAD-a sredinom 19. stoljeća te Lincoln kao predsjednik države – uz isključivo takvu *namjeru* – svjesno snimanje biografskog filma. Dakle, kod Griffithova filma *Abraham Lincoln* ili Spielbergova *Lincolna* zasigurno je riječ o „čisto političkim" filmovima. Uzme li se, s druge strane, kao primjer Furmanova *Cijena istine*, odnosno *The Lincoln Lawyer* (v. Slika 2.), može se reći da ispunjava *ideološki* kriterij – karijeristički odvjetnik kojemu je ipak stalo do pobjede dobra, pravde i pravednosti – no već pri *ikonografiji* situacija nije toliko jednoznačna kao kod „čisto političkih" filmova jer je samo sporadično politička, jednako kao i *sadržaj* ili *namjera*, pri čemu se postojanje barem nekakve političke angažiranosti ovoga filma može iščitati, kao što je već

[43] Za više informacija o ovim dvjema kategorijama usp. HAAS ET AL., 2015: 13 – 14.

spomenuto, iz njegova naslova. Stoga se može doći do zaključka kako je kod Furmanova filma riječ o „političko-reflektivnom" filmu.

Dakle, u okviru određivanja semantike američkoga političkog filma potrebno je naglasiti da ona počiva na dvama načelima: empirijsko-normativnom (*ideologija* i *ikonografija* kojom se ona prikazuje) te političke namjere i političkog sadržaja (opseg kojim određeni film odražava politički imaginarij te razina namjere kojom to čini). Kao što je već spomenuto, motiv predsjednika Lincolna pronaći će svoje istaknuto mjesto i među prvim izdancima podžanra političkoga trilera te filmovima koji su mu izravno prethodili, što se podrobnije tematizira u narednom poglavlju ove disertacije. Naposljetku, nakon što se evaluiraju sve komponente koje je potrebno zadovoljiti, moguće je doći do zaključka da je kod političkog filma koji se analizira riječ o „čisto političkom" ili „političko-reflektivnom" filmu, pri čemu prvi zadovoljava više navedenih kriterija, a potonji manje. Sve druge razlike između semantičkih odrednica političkog filma počivaju u korelacijama između tih odrednica. Međutim, nakon određivanja *semantike* američkoga političkog filma, postavlja se pitanje kako se filmovi *sintaktički* kategoriziraju u tomu pogledu? Žanrovski, kao što su to učinili autori nekolicina studija o američkomu političkom filmu? Ili pak nadžanrovski, kao zasebnu cjelinu koja je neovisna o žanru?

2.3. Sintaktičke odrednice američkoga političkog filma – žanr ili nadžanrovska kategorija?

Kao što je već spomenuto, Michael Coyne u svojoj studiji *Hollywood Goes to Washington* politički film kao filmološku kategoriju dosljedno naziva pojmom „žanr". Isto čini Ian Scott kada u uvodnom poglavlju svoje studije *American Politics in Hollywood Film* problematizira status filmskog žanra te propitkuje može li se politički film sa svojim brojnim i raznovrsnim inačicama također svrstati pod pojam filmskog žanra. Coyne to pitanje uopće ne problematizira, a na jednom mjestu navodi da je politički film „transžanrovski", uspoređujući ga čak i sa žanrom trilera[44], odnosno da u sebi može sadržavati razne žanrovske odrednice i da ne ovisi o njima, no pri tome ne čini nikakvu terminološku distinkciju, već od početka i dosljedno rabi pojam „žanra" kada govori o političkom filmu kao filmološkoj kategoriji.

Takva terminološka diskrepancija ipak je zbunjujuća za ovaj prilično važan filmološki aspekt. Za razliku od njega, Scott se ipak podrobnije dotiče toga problema, no ne nudi konkretan odgovor na pitanje može li se politički film smatrati zasebnim žanrom ili je ipak

[44] Usp. COYNE, 2008: 9.

nadređena kategorija raznim žanrovskim oblicima. Konkretnija polemika o tome povela se u već spomenutoj studiji *Projecting Politics: Political Messages in American Films*. U njoj autori ističu da u dosadašnjim akademskim i kritičkim bavljenjima temom političkog filma nije bilo jednoglasnog zaključka o tome je li pri tome riječ o, jednostavno rečeno, žanrovskoj ili nadžanrovskoj filmološkoj kategoriji. Autori se pri tome pozivaju na dva primjera. Prvi je taj što se u četvrtom izdanju publikacije iz 2012. godine *Film Genre Reader*, mjerodavnom vodiču za filmološke studije i žanrovsku tematiku, među trideset i šest poglavlja nijedno ne bavi izričito temom političkog filma. Za razliku od toga, drugi je primjer publikacija *Moving Image Genre Form Guide* američke Kongresne knjižnice, koja među svojim iscrpnim popisom od ukupno 125 filmskih žanrova, u okviru kojih se mogu pronaći i neki dubioznih naziva poput „gradska simfonija" (*city symphony*), pod žanrom „političkoga" navodi jednu donekle zbunjujuću definiciju toga što politički film ustvari jest: „Fikcijsko djelo usredotočeno na politički milje, najčešće kandidata, izbora te izabranih ili imenovanih dužnosnika. Pojedini protagonisti mogu biti korumpirani ili imati diktatorske crte."[45] Činjenica što politički film nije uvršten u *Film Genre Reader*, no nalazi se na iscrpnom popisu više od stotinu filmskih žanrova uvrštenih u *Moving Image Genre Form Guide*, nije toliko naznaka oskudice ili nepostojanja dovoljne količine filmova koji bi se mogli smatrati političkima koliko široko rasprostranjena izostanka konsenzusa o tome koje su to kvalitete po kojima se politički film – shvaćen kao žanr, kategorija ili ipak nešto treće – odlikuje.[46]

Razloga tomu je nekoliko, a ponajprije taj koliko se monolitnim ili poroznim shvati sâm pojam filmskog žanra. Kao što je već bilo spomenuto, filmski žanr predstavlja konsenzus između filmskih autora i njihove publike, kategoriju koja je dovoljno čvrsta da bi mogla imati svoje uhodane i utvrđene konvencije te dovoljno promjenjiva da bi mogla ići ukorak s vremenom i razvojem što tehnologije, što ukusa. S autorske strane postoji potreba za ispunjavanjem određenih očekivanja, dok gledateljska instanca, dakle, u širem pojmu publika, na temelju žanrovske odrednice naslućuje osnovne informacije o filmu koji namjerava pogledati te u skladu s time što, u najširem smislu, od toga uratka može očekivati. Ako im je do smijeha, vjerojatno se neće odlučiti za *Schindlerovu listu* (*Schindler's List*) (1993.), epsku povijesnu dramu Stevena Spielberga, kao što ni od *10 razloga zašto te mrzim* (*10 Things I Hate About You*) (1999.) Gila Jungera zasigurno neće očekivati suviše filmsko-narativne dubine ili historicističkih tema. Dakle, žanrovska je komponenta ujedno estetska percepcija i društvena

[45] U izvorniku: „Fictional work centering on the political milieu, often of candidates, elections, and elective or appointive office. Some of the protagonists may be corrupt or dictatorial." Cit. prema HAAS ET AL., 2015: 6.
[46] Usp. HAAS ET AL., 2015: 5 – 7.

recepcija – ono što žanr kao monolitnu kategoriju uvijek iznova potvrđuje jest upravo njegov obzor očekivanja i mjera u kojoj ga, u ovom slučaju, film kao izdanak i predmet uvrštavanja ispunjava. Međutim, kategorija žanra uvijek je *per definitionem* i porozna, barem do određene mjere, čime se jamči mogućnost njegova razvoja i daljnjeg napretka. Kako to Phillip L. Gianos u svojoj studiji *Politics and Politicians in American Film* naglašava:

> Dio zadovoljstva u promatranju i analizi žanrovskih filmova počiva u varijacijama koje žanr dopušta. Zreli žanr stvara i definira zatvoreni, autoreferencijalni svemir o kojemu publika posjeduje pregršt znanja, no u kojemu postoji prostor za varijacije, pod uvjetom da one ne odstupaju suviše od konvencija žanra. Žanrovi nisu luđačke košulje za kreativne filmaše ništa više negoli je forma sonate za skladatelje ili haikua za pjesnike. Čak i jasno definirana umjetnost – odnosno, možda upravo ona koja je jasno definirana – dopušta kreativnost u pogledu varijacija.[47]

No je li ta žanrovska komponenta, koliko god istovremeno monolitna i porozna bila, prikladna za upotrebu kada je riječ o političkom filmu? Je li on ravnopravan, recimo, vesternu, trileru, drami ili komediji? Ili je, upravo zbog njegove svestranosti, potrebno koristiti se drukčijim pojmom za njegovu jednoznačn(ij)u definiciju? Iako bi se time ova problematika uvelike pojednostavnila i unatoč tome što je praktičnije, uslijed već spomenuta izostanka konsenzusa, rabiti pojam „žanr" kada je riječ o političkom filmu, na temelju iznesenih činjenica, on ipak ne predstavlja filmski žanr u smislu, recimo, vesterna, trilera, drame ili komedije. Za filmsku trilogiju o trima američkim predsjednicima, *JFK* (1991.), *Nixon* (1995.) i *W.* (2008.)[48] Olivera Stonea, svakako se može reći da je riječ o „čisto političkim" filmovima, što je razvidno već i iz njihovih naslova. No jesu li oni „istovjetni" filmu *Predsjedničke laži* (*Wag the Dog*) (1997.) Barryja Levinsona, komedije o fiktivnoj američkoj invaziji na Albaniju u svrhu zataškavanja skandala sa seksualnim napastovanjem u Bijeloj kući, koja je izašla otprilike u isto vrijeme kada je izbio skandal na relaciji Clinton – Lewinsky? Stoneove biografske drame i Levinsonova politička komedija svakako dijele poveznicu „političkoga", no je li to dovoljno da ih se svrsta u jedan te isti žanr?

---

[47] U izvorniku: „Part of the pleasure in viewing and analyzing genre films lies in the variations a genre permits. A mature genre creates and defines a closed, selfreferential universe about which much is known by the audience but in which there is room for variations provided they do not stray too far from the genre's conventions. Genres are not straitjackets for creative filmmakers any more than the sonata form is for composers or haiku is for poets. Even a well-defined art form—perhaps especially a well-defined one—invites creativity in the development of variations." GIANOS, 1998: 7.

[48] Naziv Stoneova filma *W.* odnosi se na srednje ime 43. američkog predsjednika Georgea *Walkera* Busha, a taj je nadimak dobio u svrhu razlikovanja od 41. američkog predsjednika, Georgea *Herberta Walkera* Busha, njegova oca.

Uvedemo li još treću komponentu, film *Svi predsjednikovi ljudi* (*All the President's Men*) Alana J. Pakule, postavlja se pitanje može li se i on shvatiti kao biografsko predstavljanje predsjedničkog mandata Richarda Milhousa Nixona i afere Watergate koji je istovjetan Stoneovu *Nixonu* ili pak komediji *Dick* (1999.) Andrewa Fleminga sa satiričkim prikazom 37. američkog predsjednika? Ma koliko monolitan i ujedno porozan bio, tradicionalno shvaćenu filmskom žanru nedostaje potrebna elastičnost da bi pomirio sve ove, već na prvi pogled očigledne, disparatne i međusobno nepomirljive razlike. Iako se možda može doimati paušalnom ili trivijalnom, već ovakva osnovna usporedba pokazuje da situacija u vezi sa žanrovskom odrednicom političkog filma nije nimalo jednostavna te da posljedično otvara više pitanja no što daje zadovoljavajućih odgovora.

U prilog takvu viđenju govori i eksplikacija razloga u studiji Haasovih i Christensena o tome zašto se politički film, naposljetku, ne može smatrati filmskim žanrom. Autori u tu svrhu navode četiri razloga: (a) političkim filmovima nedostaje interna konzistencija drugih filmskih žanrova, a njihovi pojavni oblici uvelike se razlikuju; (b) politički filmovi ne dijele jednaku količinu konvencija radnje, likova i ikonografije kao što je posrijedi kod drugih filmskih žanrova; (c) otvoreno politički filmovi dopuštaju cijeli niz varijacija unutar žanra povezivanjem opisa kao što su, na primjer, „politička *komedija*" ili, za ovu disertaciju najvažniji, „politički *triler*"; te (d) kako filmski autori, tako i istaknuti kritičari strahuju od oznake političkog filma zbog bojazni od njegova zakazivanja na kinoblagajnama, uslijed čega filmaši svjesno izbjegavaju politički film, alegoriziraju političke teme radi kamufliranja političke intencije ili pak depolitiziraju političke filmove i onda kada ih, naposljetku, snime.[49] Dakle, politički se film može smatrati multižanrovskom kategorijom koja je, nalik svojstvima filmskog žanra, dovoljno monolitna da može egzistirati kao preskriptivna kategorija za filmove s političkim sadržajem te jednako tako porozna da bi u sebe mogla uvrstiti filmove podređenih, raznolikih žanrova.

U okviru istraživačkog rada ove disertacije stoga se smatra da politički film ne predstavlja filmski žanr u tradicionalnom smislu kao što to čine vestern, komedija ili, za ovu disertaciju najvažniji, triler, već da je pri tome riječ o nadžanrovskom konstruktu koji u sebi objedinjuje filmove raznovrsnih žanrovskih odrednica političkog sadržaja, odnosno *ikonografije*, koji se, kao što je u prethodnom potpoglavlju spomenuto, dijele na „čisto

[49] Usp. HAAS ET AL., 2015: 7. Kao primjer depolitizacije autori navode film *Argo* (2012.) Bena Afflecka, koji poriče bilo kakvu eksplicitnu političku namjeru koju je imao pri snimanju toga filma, pa tako i onu da je želio stvoriti filmski uradak koji će se na međunarodnoj razini naknadno politizirati, unatoč činjenici što je riječ o diplomatskoj talačkoj krizi krajem 1970-ih i početkom 1980-ih na relaciji SAD – Iran te što je u doba pojavljivanja filma odnos između tih dviju država i dalje napet.

političke" i „političko-reflektivne" filmove. Odredivši te genealoške odrednice političkog filma kao hiperonima političkom trileru, u narednim dvama potpoglavljima bit će podrobnije elaborirano koje su, s jedne strane, *ideološke* i *ikonografske*, odnosno motivsko-tematske, a koje, s druge strane, *narativne* odrednice upravo toga filmskog podžanra koji tvori istraživačko-analitičku odrednicu cjelokupne disertacije.

2.4. Motivske odrednice američkoga političkog trilera

Podžanrovska odrednica „političkog trilera" može se, na temelju do sada iznesenog, svrstati u područje „čisto političkih" filmova. Razlog tomu je bjelodan: narativ političkog trilera ne može imati motiviku ni tematiku, odnosno, *ideologiju* i *ikonografiju*, političkoga kao sekundarnu pojavu ili sporednu radnju koja tek donekle povezuje zbivanja i likove s tim miljeom, već „(čisto) političko" mora biti u prvomu planu radnje i likova, čime se ostvaruje dramatična premisa cjelokupnog filma. Jedno od prvih tumačenja političkog trilera u akademskoj literaturi pruža Charles Derry, navodeći kako se politički triler odlikuje arhetipskim narativom „zavjere s ciljem ubojstva političke ličnosti ili razotkrivanja temeljne zavjereničke naravi tijela vlasti i zločinâ počinjenih protiv njihova naroda."[50] Motiv zavjere, zakulisnih igara i „više istine", često turobnije i opasnije od one kakva se „na prvi pogled" čini, a koja se krije iza postojećeg političkog poretka, jedan je od temeljnih motiva narativnog konstrukta političkog trilera. Pablo Castrillo i Pablo Echart u svojem članku „Towards a Narrative Definition of the American Political Thriller Film", na koji se pozivamo i u daljnjem eksplikacijskom tijeku ovog potpoglavlja, no i cjelokupne disertacije, u pogledu toga ističu: „Na temelju općeprihvaćene činjenice da je glavni dramaturški sukob narativa u pravilu element koji ga u najvećoj mjeri definira kao žanrovsku iteraciju, politički triler tada bi morao biti djelo kriminalističke fikcije […] čiji je središnji sukob po svojoj naravi *politički*."[51] Stoga je i *per se* razumljivo da taj motiv „političkoga", kao što mu već i sâm naziv govori, mora biti u samoj srži kako motivike, tematike i narativa, tako i cjelokupnog filma kao teksta.

Zavjera pri tome implicira i pasivnost koju Rubin ističe kao jednu od glavnih karakteristika likova u trileru, prepuštanje zbivanjima i gubitak kontrole koju svojim djelovanjem pokušavaju naknadno steći. Za razliku od, na primjer, akcijskog trilera,

[50] U izvorniku: „a plot to assassinate a political figure or a revelation of the essential conspiratorial nature of governments and their crimes against their people." DERRY, 1988: 106.
[51] U izvorniku: „Based on the commonly accepted fact that the main dramatic conflict of a narrative is usually its most defining element as a generic iteration, the political thriller, then, must be a work of crime fiction […] whose central conflict is political in nature." Istaknuo K. B. CASTRILLO; ECHART, 2015: 113.

protagonisti[52] političkog trilera često su puta ulovljeni u taj guštik događaja pukim slučajem. Dok, na primjer, Ethan Hunt u *Nemogućoj misiji*, dakle, *akcijskom* trileru, može okvirno, iako, dakako, zbog dramaturškog klimaksa ne i u potpunosti, naslutiti što ga očekuje, Joe Turner (Robert Redford) u *političkom* trileru *Tri Kondorova dana* (*Three Days of the Condor*) (1975.) Sydneyja Pollacka biva uvučen u narativ pukim slučajem jer je u trenutku počinjavanja ubojstava izbivao iz ureda tijekom stanke za ručak, a sve što će uslijediti, dakle, zavjera u kojoj će se pronaći, bit će određeno upravo tim nasumičnim događajem. *Paranoja* koja se pri tome razvija proizlazi iz činjenice što je protagonist upleten u zavjeru razmjera koje na samom početku još uopće ne može pojmiti.

Kako Mark Fenster u pogledu teme „zavjere" ističe: „Velike teorije zavjere impliciraju da je postojeći poredak prijevara i da nije potrebno ništa manje doli sveobuhvatne političke, društvene i gospodarske transformacije nacije, a možda i svijeta. One se možda ne usredotočuju samo na politiku u njezinu relativno uskom, klasično liberalnom smislu jer je tajna kontrola zavjere nad tijelima vlasti samo jedan aspekt njezine moći. *Međutim, osvajanje države pojavljuje se kao jedan od najvećih trijumfa zavjera*."[53] Općenito ozračje *pesimizma* ovih već spomenutih političkih *zavjera*, koje sežu do najviših političkih ešalona, postaju glavnim odrednicama podžanra političkog trilera, a one su i glavni putokazi po kojima se određeni film može kategorizirati kao *politički*, a ne, recimo, *akcijski* triler, kao što je riječ kod De Palmine *Nemoguće misije*. Također, Fenster u pogledu povezanosti *zavjera* i *paranoje* ističe: „Na primjer, paradoksi paranoje predstavljaju koristan način razmišljanja s pomoću teorije zavjere kao interpretativnog okvira. Kao što je slučaj u kliničkoj paranoji, *interpretativne prakse teorije zavjere u brojnim su pogledima obmanjujuće, no strukturirane su na način koji je interno dosljedan i logičan*."[54] Iako donekle amorfni pojmovi, politička *zavjera* i *paranoja* mogu imati

[52] U svrhu jezične ekonomije, rabljeni pojmovi „gledatelja" i „protagonista" u muškom rodu arhetipski su i svakako se odnose i na gledatelje te protagoniste svih spolnih i rodnih odrednica. Međutim, također je potrebno spomenuti da je, gotovo sve do početka 21. stoljeća, lik protagonista u političkom trileru bio u velikoj većini slučajeva bijelac američke nacionalnosti. Jedan od razloga svakako je činjenica što je politički triler proizašao iz gangsterskog i špijunskog filma, a kao temelj poslužio mu je i *film noir*, u kojima su protagonisti paradigmatski muškarci. (Usp. GIANOS, 1998) Iako je, kao i u političkim trilerima iz 21. stoljeća koji se analiziraju u okviru ove disertacije, jasno da postoje istaknuti filmovi toga podžanra s protagonisticama, to je do kraja 1990-ih godina većinom bila iznimka.

[53] U izvorniku: „Grand conspiracy theories propose that the existing order is a sham and nothing short of a comprehensive political, social, and economic transformation of the nation—and perhaps the world—is necessary. They may not focus solely on politics in its relatively narrow, classically liberal sense because the conspiracy's secret control of the government is merely one aspect of its power. Nevertheless, the capture of the state looms as one of the conspiracy's great triumphs." Istaknuo K. B. FENSTER, 2008: 23.

[54] U izvorniku: „The paradoxes of paranoia, for example, provide a useful way of thinking through conspiracy theory's role as an interpretive framework. As with clinical paranoia, the interpretive practices of conspiracy theory are in many instances delusional but are structured in a manner that is internally consistent and logical." Istaknuo K. Bo. FENSTER, 2008: 95.

realističan karakter, i to upravo zbog činjenice što u svojoj unutarnjoj dezorganizaciji, naposljetku, ipak jesu utemeljene u stvarnosti.

Te su glavne motivsko-tematske okosnice određene filmom koji je u filmskoj povijesti, općenito, te povijesti američke kinematografije, konkretno, postao prvim političkim trilerom, a čiji će primjer slijediti ostali izdanci toga podžanra u 1970-im godinama, ali i do današnjeg dana. Pri tome je riječ o *Mandžurijskom kandidatu* (1962.) Johna Frankenheimera, filmskom uratku koji je po svojoj *ideološkoj*, *ikonografskoj*, stilskoj, motivskoj i tematskoj preokupaciji utro put za razvoj ovoga podžanra i koji se, unatoč pojedinim protivnicima takva shvaćanja[55], smatra prvim filmskim političkim trilerom uopće. Snimljen po književnom predlošku istoimena romana Richarda Condona iz 1959. godine, njegov prikaz makartističkog senatora, komunističke kinesko-sovjetske zavjere koja seže do najviših instanci američkoga političkog poretka, komunističke prijetnje „zemlji slobodnih" i manipulacije koja obuhvaća psihičku kontrolu – hladnoratovskih tema *par excellence* – bit će gotovo jezivo predskazanje kako ubojstva predsjednika Johna Fitzgeralda Kennedyja u studenom 1963. godine tako i predstojećeg desetljeća i pol – Vijetnamski rat, afera Watergate, građanski prosvjedi – kako na političko-kulturološkoj, tako i na filmskoj ravni. Kako o Frankenheimerovu *Mandžurijskom kandidatu*, tako i o političkim trilerima koji su uslijedili za njime, temeljitije se bavi naredno, treće poglavlje ove disertacije.

Sagledaju li se te temeljne odrednice osnovne, odnosno općenite kategorizacije političkog trilera, dakle, *paranoja*, *pesimizam* i *politička zavjera*, može se ustvrditi da je pri tome riječ o *ideološkim* determinantama. Dakle, politički triler na svojoj *semantičkoj* razini izražava ovu aliteraciju odrednica te se na temelju njih može i prepoznati kao film koji pripada tomu podžanru. Međutim, kako se te značenjske odrednice mogu vizualizirati, odnosno koja je njihova motivsko-*ikonografska* komponenta unutar filmskog svijeta? Prema već obrazloženu tumačenju, žanr trilera, dakle, hiperonim drugim podžanrovskim odrednicama trilera, pa tako i političkog, ne odlikuje se toliko jednoznačnim *ikonografsko*-vizualnim miljeom poput, na primjer, vesterna ili horora. Kao što je eksplicirano u narednim poglavljima, politički se trileri koriste jednakim imaginarijem motiva poput, općenito shvaćeno, političkih filmova ili, uže shvaćeno, trilera. Američka nacionalna obilježja (zastava, himna ili „crvene, bijele i plave"

[55] Za više informacija o tome usp. BOWMAN, 2014. Autorica u svojoj doktorskoj disertaciji navodi kako su američki *film noir* i njegovi izdanci ustvari prvi politički trileri u američkoj kinematografiji te da njegova povijest suverenog i suvremenog podžanra seže davno prije 1962. godine. Međutim, unatoč uzimanju određenih argumenata takva viđenja u obzir, u ovoj disertaciji ishodištem političkog trilera smatrat će se Frankenheimerov *Mandžurijski kandidat* koji u cijelosti i jednoznačno ispunjava žanrovsko-narativne odrednice političkog trilera, dok, prema argumentaciji koju iznosi Bowman, brojni filmovi koje navodi kao paradigmatske nisu u skladu, djelomično ili čak u potpunosti, s tim odrednicama.

državne boje), znamenitosti (Capitol Hill ili Planina Rushmore), ustanove (savezne istraživačko-obavještajne agencije FBI ili CIA) ili pak važne povijesne ličnosti (Abraham Lincoln ili George Washington) također se rabe u svrhu postizanja osviještenosti kod gledatelja da je dotični film, u manjoj ili većoj mjeri, politički konotiran, odnosno da je njegova radnja usidrena u milje političkoga.

Iterativnost te motivike, odnosno učestalost njezina prikazivanja, pri tome određuje hoće li se određeni film moći svrstati u kategoriju „političko-reflektivnih" ili „čisto-političkih" filmova. Za političke je trilere to, dakako, ključno te ujedno jedna od prvih naznaka da je kod dotičnog filma riječ o „čisto političkom" političkom trileru. No motiv Abrahama Lincolna pojavljuje se kako u Furmanovoj *Cijeni istine* tako i – kako će se eksplicirati u narednom, trećem poglavlju, gotovo *ad absurdum* – u Frankenheimerovu *Mandžurijskom kandidatu* kao jedan od središnjih, no pri tome se samo potonji može kategorizirati kao politički triler. Američka Središnja obavještajna agencija, odnosno CIA, jedan je od ključnih motiva kako u De Palminoj *Nemogućoj misiji* tako i u Pollackovu filmu *Tri Kondorova dana,* no i u ovom se slučaju samo potonji filmski uradak može smatrati političkim trilerom, dok je prvi *akcijski*. Dakle, određeni film nije moguće jednoznačno uvrstiti u podžanrovsku kategoriju političkog trilera samo prema *ideološkim* i *ikonografskim* motivima koji se u njemu pojavljuju i prikazuju. Na temelju čega se to onda može učiniti? Odgovor na to pitanje pružaju upravo tematsko-*narativne* odrednice političkog trilera, a one se mogu svrstati u tri kategorije: (a) *potraga za znanjem*; (b) *pitanje aktivnog djelovanja*; i (c) *protivnici Amerike*.[56] U narednom potpoglavlju podrobnije se ekspliciraju upravo te tri dodatne delimitante podžanra američkoga političkog trilera, kojima se motivsko-tematski kompleks koji određuje politički triler dodatno pojašnjava.

2.5. Tematske odrednice američkoga političkog trilera

Kao što je već spomenuto, na samom početku tematske kategorizacije političkog trilera nalazi se pitanje *političke zavjere* u kojoj su se likovi igrom slučaja pronašli, a na temelju koje se razvijaju dodatni motivi *paranoje* i *pesimizma* koji pokreću filmsku radnju. Temeljem te paranoje, koja je naposljetku uzročnik prevladavajućeg pesimizma kojim se filmska radnja i djelovanje likova u okviru nje odlikuju, dolazi do daljnjeg razvoja i rasplitanja unutarfilmske radnje koja može ići u tri smjera, a koji se međusobno ne isključuju, već, štoviše, isprepliću i nadopunjuju. Te instance nazivamo „tematskim odrednicama" te su, iako usko povezane s

[56] Ova je kategorizacija nadahnuta člankom Pabla Castrilla i Pabla Echarta, iako je ususlavljena drukčije no što su to ova dvojica autora predložila, dijelom zato što ne rabe punu distinkciju između semantičko-*ideološke* i vizualno-*ikonografske* razine te time dolazi do interferencije diskursâ. Usp. CASTRILLO; ECHART, 2015.

njima, ipak odvojene od motivskih – *ideoloških* i *ikonografskih* – te pružaju dodatni eksplikacijski temelj za *narativnu* analizu i kategorizaciju političkih trilera te motivsko-tematskih kompleksa od kojih se oni sastoje.

Prva od tih tematsko-*narativnih* odrednica svakako bi bila *potraga za znanjem.* Protagonistu radnje koji se, već spomenutim, nasumičnim spletom okolnosti pronašao uvučen u svijet *političke zavjere*, potrebne su informacije, podatci, dakle, znanje, kako bi saznao gdje se u trenutačnom poretku nalazi te što mu je potrebno činiti u daljnjem tijeku kako bi što prije dospio do razrješenja situacije u kojoj se nalazi. Kako navode Castrillo i Echart: „[P]olitički su trileri u svojoj srži istraživački narativi u kojima se protagonist mora suočiti s fizičkim i moralnim prijetnjama kako bi dokučio skrivenu istinu i prenio je narodu."[57] Dakle, novonastala situacija u kojoj se protagonist pronašao dvojaka je: on istovremeno ima osnovnu, biološku funkciju preživljavanja, odnosno, izbjegavanja opasnosti i „spašavanja vlastite kože" te uzvišenu moralnu dužnost dokučivanja konačne istine i njezina objelodanjivanja, kako ga Castrillo i Echart nazivaju, „narodu", odnosno „gledateljstvu" koje je shvaćeno kao „politički subjekt" ili „građanstvo". Na tomu ga putu „neprijatelj" ili „protivnik", koji je često utjelovljen u liku jedne osobe ili skupine osoba, no koji gotovo uvijek simbolizira jednu višu, amorfnu (državno-političku) instancu, antagonistički pokušava navesti na pogrešan trag tako što od njega skriva konačnu istinu koju bi morao dokučiti te time spasiti kako „postojeći poredak" tako i „živu glavu". Upravo je takva zakučasta, labirintska struktura nešto što, prema Rubinovu viđenju, i jest odlika političkog trilera, a to je „junak koji ulazi u složen svijet nalik labirintu kako bi porazio zlikovca u klimaktičkom dvoboju te, naposljetku, […] pronašao put iz misterioznog labirinta na svjetlo dana."[58] Takva labirintska struktura posreduje osjećaj – *paranoju* – da ništa nije onakvo kakvim se čini te da protagonist, a na temelju suživljavanja s njime i gledatelj, *pesimistično* moraju ustvrditi da će na tomu putu prema izlasku iz labirinta i *političke zavjere* morati nabasati na brojne slijepe ulice kojima subjekt koji se krije iza zavjere pokušava zamesti svoje tragove. Kao što Mark Fenster ističe, povezanost *paranoje* i *zavjere* ima svoju skrivenu i zakučastu, dakle, labirintsku strukturu, no istovremeno utemeljenje u stvarnosti.

Uslijed *potrage za znanjem* često dolazi do takozvana „udvostručavanja narativa", što je u skladu s pojmom labirinta kao isprepletenog guštika raznih mogućnosti, upućujući na to

[57] U izvorniku: „[P]olitical thrillers are at their core investigative narratives in which the protagonist must face physical and moral threats so as to retrieve a hidden truth and hand it over to the people." CASTRILLO; ECHART, 2015: 114.

[58] U izvorniku: „a hero descending into a complicated, mazelike world in order to defeat the villain in a climactic duel and finally […] making his way out of the mysterious maze and into the light of day." RUBIN, 1998: 24.

da protagonist/gledatelj vidi samo dio spektra informacija za kojima traga, ali ne i njihovu cjelinu. Izvrstan je primjer toga film *Ubojice i svjedoci* (*The Parallax View*) (1974.) Alana J. Pakule, u kojemu Joseph Frady (Warren Beatty) tek postupno i fragmentarno saznaje što se krije iza urote ubojstva predsjedničkog kandidata Charlesa Carolla (William Joyce), a zahvaljujući takvu pristupu film od samog početka odiše paranojom i sumnjom u benevolentnost državnog aparata. Fragmentarno dokučivanje informacija također je uzrok za ozračje paranoje i pesimizma uslijed naizgled bezizlazne situacije i za Joea Turnera u filmu *Tri Kondorova dana*, a zavjera s CIA-om, koja se tek postupno razotkriva, povod je za nastanak dvaju paralelnih tematsko-*narativnih* ogranaka, pri čemu je onaj protagonistov ujedno jednak gledateljevu. Međutim, ni u jednom od ovih filmova ne dolazi do potpunog razrješavanja misteriozne situacije koja je uzrokovala *paranoju* i *pesimizam*. Fradyjeva *potraga za znanjem* završila je njegovom smrću, a kraj filma, koji tek ponavlja njegov početak, alegorija je repetitivne cikličnosti i sveprisutnosti sustava protiv kojega pojedinac ništa ne može učiniti, dok se Turnerova potraga okončava otvorenim pitanjem, bez pružanja konkretnog odgovora i zadovoljavajućeg razrješenja. Oba se ova filma detaljnije analiziraju u narednom poglavlju ove disertacije. Ova narativna odrednica *potrage za znanjem* tako postaje temeljnim čimbenikom koji pokreće radnju i motivira djelovanje protagonista, a upravo je ta okolnost na koju ona utječe, dakle, pitanje mogućnosti proaktivnog postupanja, tematsko-*narativna* odrednica koja je usko povezana te slijedi neposredno nakon *potrage za znanjem*, odnosno, odvija se paralelno s njome.

Ta druga narativna odrednica političkog trilera jest, već spomenuto, kako ga nazivamo, *pitanje aktivnog djelovanja*. Kao što je već ranije navedeno, prema Rubinovu tumačenju, likovi/gledatelji u (političkom) trileru pasivni su, nemilice uhvaćeni u mrežu koja nadilazi njihove mogućnosti, sposobnosti ili želje. Castrillo i Echart u pogledu toga ističu: „Činjenica što svijetom političkog trilera vladaju sile koje su veće od pojedinca, zajednice, a katkad i države, uzrokuje određeno smanjenje sposobnosti učinkovita djelovanja kada je riječ o protagonistu. To se manifestira u nestručnim likovima koji se suočavaju sa složenim istragama ili pak stručnjacima čiji repozitorij vještina ili položaj nije dorastao zahtjevima istrage.”[59] Kao što je već spomenuto, događaj koji predstavlja okidač za daljnji razvoj unutarfilmske radnje najčešće je slučajan i nasumičan, odnosno, protagonist se nalazi „u pogrešno vrijeme na

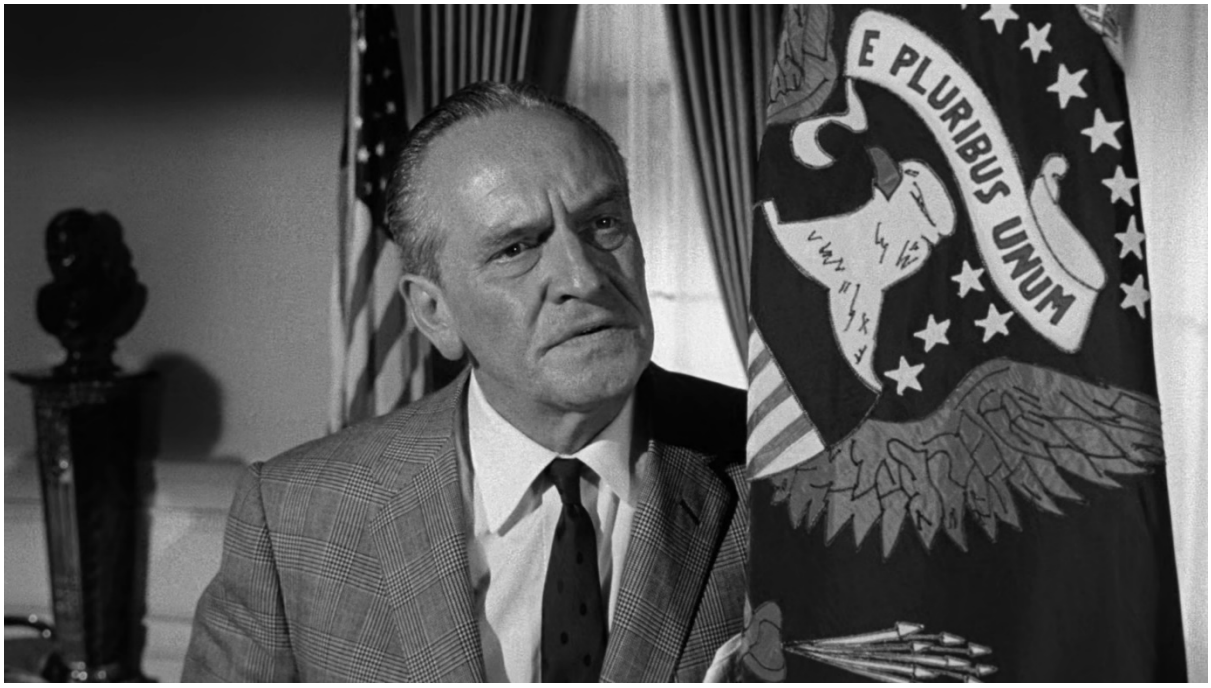
[59] U izvorniku: „The fact that the world of the political thriller is governed by forces larger than the individual, the community, and sometimes even the state, decrees a certain reduction of effective agency on the side of the protagonist. This is manifested in non-professional characters confronting complex investigations, or professionals whose skill set or rank are inferior to what the investigation demands.” CASTRILLO; ECHART, 2015: 116.

pogrešnom mjestu". Frady u Pakulinu filmu *Ubojice i svjedoci* biva ulovljen u zavjeru oko ubojstva predsjedničkog kandidata samo zato što je izvršavao svoje novinarske dužnosti, dok Turnerov već spomenuti odlazak po užinu u trenutku ubojstva njegovih suradnika protagonista filma *Tri Kondorova dana* izlaže opasnosti zbog puke fiziološke potrebe za konzumacijom hrane. Likovi u Frankenheimerovu *Mandžurijskom kandidatu* također se mogu smatrati žrtvama igre slučaja: iako donekle vješti u ratovanju, vojnici Shaw i Marco ipak se ne mogu nositi s komunističkim agentima, koji im naposljetku ispiru mozgove. Kao što je eksplicirano u petom poglavlju, odnosno glavnom analitičkom dijelu ove disertacije, službenik u američkom Senatu Daniel J. Jones (Adam Driver) u *Izvještaju* i agentica CIA-e Maya (Jessica Chastain) u filmu *Zero Dark Thirty*, iako dorasli zadacima s kojima su suočeni, dodatan su primjer likova koji na početku filmske radnje ipak ne mogu u cijelosti pojmiti kakvo će *pitanje aktivnog djelovanja* daljnji razvoj događaja od njih iziskivati.

Također, gradacija unutarfilmske paranoje može, kao što je slučaj u Pakulinim *Ubojicama i svjedocima* te *Građanima opasnih namjera* (*Arlington Road*) (1999.) Marka Pellingtona, sezati sve do toga da je *pitanje aktivnog djelovanja* u cijelosti dovedeno u pitanje jer protagonisti, Frady u *Ubojicama* i Michael Faraday (Jeff Bridges) – prezimena sumnjivo slična Fradyjevu, a što se može shvatiti kao svojevrstan *hommage* prethodnome filmu – u *Građanima*, naposljetku, ne samo da nemaju kontrolu nad onime što se *njima* događa, već ni nad time što se događa s *predodžbom o njima samima* nakon smrti, što dodatno zaokružuje bezizlaznost situacije *potrage za znanjem* i pokušaja *aktivnog djelovanja*, čime se razmjeri *političke zavjere* koja je prikazana u unutarfilmskom svijetu, a čiji je najčešći cilj narušiti i potkopati trenutačni američki sustav i njegove vrijednosti, čine naizgled gigantskima i nesavladivima.

Time dolazimo i do treće tematsko-*narativne* odrednice podžanra političkog trilera, a ona sa sobom donosi i određene motivske, odnosno *ideološko-ikonografske* konotacije, koje su utkane u narativno tkivo unutarfilmske radnje. Pri tome je riječ o *protivnicima Amerike,* odnosno akterima koji se kriju iza zavjere, bez obzira na to jesu li oni pojedinci loših namjera ili pak strani politički poretci i akteri, međunarodne korporacije ili čak predstavnici domaćih državnih tijela koji svojim djelovanjem žele nanijeti štetu kako njima tako i političkom poretku koji bi oni morali štititi. Kako Castrillo i Echart ističu: „Dok protagonisti u političkom trileru pokazuju znatne slabosti jer bivaju manipulirani, emocionalno osujećeni te im prijeti opasnost dehumanizacije, antagonisti se doimaju kao da su u puno manjoj mjeri definirani s gledišta karakterizacije, no da su, općenito gledano, povezani s određenim izvorima političke i

institucionalne moći."[60] Takav prikaz „domaćeg neprijatelja", za razliku od drugih odrednica koje je uveo u područje kinematografije, nipošto nije novum za koji je zaslužan isključivo politički triler.



Slika 3. Predsjednik Jordan Lyman (Fredric March), okružen američkim *ikonografskim* simbolima, vizualno se svrstavajući kao *pobornik* Amerike, okružen zastavom i bistom Benjamina Franklina u pozadini u Ovalnom uredu, za razliku od njezina *protivnika* Jamesa Mattona Scotta (Burt Lancaster), koji joj želi nauditi, u filmu *Sedam dana u svibnju* (1964.) Johna Frankenheimera. Kada je riječ o *ikonografiji*, na temelju ovoga kadra također je očigledno da je riječ o, u najmanju ruku, političko-reflektivnom filmu.

Filmski *protivnici Amerike* tijekom 1930-ih godina bili su većinom špijuni i zločinci koji su spletkama i silom željeli narušiti postojeći poredak. Tijekom 1940-ih godina taj se ikonografski prikaz pretočio u naciste koji su predstavljali najveću prijetnju usred Drugoga svjetskog rata, dok su to tijekom 1950-ih godina, nakon nacističkog poraza, postali komunisti, svega desetak godina ranije saveznici u borbi protiv Trećega Reicha. Tijekom 1960-ih, na primjeru Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata,* očigledno je da je i dalje riječ o hladnoratovskoj konstelaciji komunističke „prijetnje s Istoka", a takvo je ozračje bilo potaknuto i događanjima u izvanfilmskom svijetu kao što su, ponajprije, Korejski rat, a potom i Kubanska raketna

[60] U izvorniku: „While protagonists in the political thriller display significant weaknesses in how they are manipulated, emotionally crippled, and at risk of becoming dehumanized, antagonists appear to be much less defined from the perspective of characterization, but more generally associated with certain political and institutional powers." CASTRILLO; ECHART, 2015: 116.

kriza[61], neprestana prijetnja nuklearnim napadom, baš kao i početci Vijetnamskog rata tijekom predsjedničkog mandata Johna Fitzgeralda Kennedyja te njegovo rasplamsavanje tijekom mandata Lyndona Bainesa Johnsona i Richarda Milhousa Nixona.

U pogledu toga također je potrebno spomenuti Frankenheimerov uradak koji, uz *Mandžurijskog kandidata* i film *Drugi* (*Seconds*) (1966.), tvori svojevrsnu filmsku trilogiju ovoga redatelja, a riječ je o političkom trileru *Sedam dana u svibnju* (*Seven Days in May*) (1964.). U njemu pukovnik Martin „Jiggs" Casey (Kirk Douglas) razotkriva zavjeru iza koje se krije radikalno desni general američke vojske James Mattoon Scott (Burt Lancaster), koji namjerava izvršiti državni udar i atentat na (fiktivnog) predsjednika Jordana Lymana (Fredric March) jer Lyman namjerava potpisati sporazum o razoružanju s (tadašnjim) prototipskim *protivnikom Amerike* – Sovjetskim Savezom (v. Slika 3., str. 43). Izokrenuvši tematiku koju je postavio u ekranizaciji Condonova romana, Frankenheimerov film *Sedam dana u svibnju* uprizoruje dijametralno suprotnog „domaćeg neprijatelja" od Eleanor Iselin (Angela Lansbury) u *Mandžurijskom kandidatu*, pri čemu on, za razliku od nje, nije strani, sovjetski operativac, već domaći fanatik s fašističkim crtama, čime se želi pokazati da nijedna od tih neprijateljskih vizura „nije dobra" i da su obje – „premalo" ili „previše" domoljublja – jednako kobne.

Tijekom 1970-ih godina, kada je i nastao cijeli niz „paranoičnih filmova" – „*paranoia films*" – koji predstavljaju neke od najboljih izdanaka podžanrovske kategorije američkoga političkog trilera, kao *protivnik Amerike* sve su se češće počele pojavljivati i američke domaće ustanove, napose one obavještajno-istražnog karaktera, kao što su Središnja obavještajna agencija (*Central Intelligence Agency,* CIA) i Savezni istražni ured (*Federal Bureau of Investigation,* FBI). Neki od glavnih filmskih primjera u pogledu toga svakako su već spomenuti *Ubojice i svjedoci* i *Tri Kondorova dana*, ali i *Svi predsjednikovi ljudi* te *TV mreža*, koji motiv neprijatelja s „dalekog Istoka" u sve većoj mjeri zamjenjuju domaćom infiltracijom i agiranjem uslijed, na primjer, tada aktualne afere Watergate. Tijekom predsjedničkog mandata Ronalda Wilsona Reagana u 1980-im i njegovih nasljednika, Georgea Herberta Walkera Busha pa sve do Williama Jeffersona Clintona u 1990-im godinama, prijetnja od komunističkoga napada i državnog udara i dalje je prisutna u filmskom miljeu, a to pokazuju politički filmovi kao što su *Crvena zora* (*Red Dawn*) (1984.) Johna Miliusa o sovjetskoj invaziji na američko tlo ili pak trilogija akcijskih filmova *Rambo* (1982. – 1988.), čiji je jedan od

[61] Za više informacija o Kubanskoj raketnoj krizi, razlozima za njezin početak i raspletu u iscrpnom povijesnom istraživanju usp. FURSENKO; NAFTALI, 1997.

središnjih motiva, za razliku od svega šačice do tada snimljenih političkih filmova, Vijetnamski rat.

Međutim, kako je taj rat minuo, na pomolu je jedan novi *protivnik Amerike* koji se nalazi na istoj strani svijeta kao i dosadašnji komunistički, no ovaj je sada teokratskog karaktera – naime, islamski svijet.[62] Iako to podneblje nipošto nije „neprijateljski novum" u američkoj kulturi, o čemu je više riječi u nastavku ove disertacije, izvanfilmska događanja u narednim desetljećima, koja su započela Iranskom talačkom krizom krajem 1970-ih godina, prelila se u Zaljevski rat krajem 1980-ih i početkom 1990-ih godina te kulminirala u terorističkim napadima u New Yorku 11. rujna 2001. godine, ponovno će u središte pozornosti dovesti motiv „zlokobnog" islamskog svijeta koji vojno-političkim intervencijama podriva postojeći američki poredak. S obzirom na epohalna događanja koja su se odvila u relaciji SAD – Bliski istok, taj je prikaz *protivnika Amerike* najindikativniji i pri analizi korpusa političkih trilera 21. stoljeća u okviru analitičkog rada ove disertacije.

Pridodaju li se ovom ratnom kompleksu i neke od okosnica 21. stoljeća, kao što su korporacije, obavještajne agencije, masovni mediji i njihov utjecaj te zviždači koji s njihovom pomoću raskrinkavaju političke makinacije, može se dospjeti do sintagme „motivsko-tematskog kompleksa", koji se sastoji od svega što je spomenuto u proteklim dvama potpoglavljima i koji ujedno predstavlja metodološki okvir za raščlambu po kategorijama u petomu, analitičkom poglavlju disertacije. Hipoteza koja se analizom nastoji potvrditi glasi da politički triler u suvremenoj američkoj kinematografiji ustvari ima pet tih „motivsko-tematskih kompleksa", pri čemu se svaki politički triler može *primarno* uvrstiti u jedan od njih, dok *sekundarno* najčešće ima određena obilježja i pojavnosti ostalih četiriju, što samo dodatno potkrjepljuje valjanost takva načina poimanja i analitičko-metodološkog pristupa. Koje su izvanfilmske datosti dovele do nastanka tih, općenito shvaćenih, no svejedno konkretno primjenjivih „motivsko-tematskih kompleksa"? Na temelju čega je moguće odrediti upravo njih pet, uzimajući u obzir cjelokupni metodološki aparat naveden u ovomu poglavlju, kao mjerodavne za suvremeni filmski politički triler? Detaljnije se ti motivsko-tematski kompleksi tematiziraju u narednom istraživačkom radu, no ovdje je potrebno napomenuti kako se, analitičkim slijedom, dospjelo do toga pojma te kako on ustvari predstavlja hipotezu analitičko-metodološkog tumačenja političkih trilera u suvremenoj američkoj kinematografiji.

[62] Za više informacija o prikazu Arapa i arapskog svijeta u američkoj kinematografiji usp. SEMMERLING, 2006.

2.6. Američki politički triler kao sociokulturni fenomen

Odredivši ideološke i ikonografske odrednice kako trilera kao hiperonima tako i političkog trilera kao njegova podžanra, bilo je važno istaknuti tematsko-*narativne* odrednice kao dodatnu diferencijaciju i gradaciju pojma političkog trilera u američkoj kinematografiji. Upravo se tim dodatnim razlikovanjem ionako porozni i ambivalentni svijet trilera, s njegovim malobrojnim *ikonografskim*, no vrlo važnim *ideološkim* odrednicama, može detaljnije razgraničiti od drugih podžanrova trilera. Kako Martin Rubin zaključno ističe u svojoj epohalnoj analizi filmskog žanra trilera: „[T]riler je poznat, no neprecizan koncept: žanr koji nije žanr ili, u najmanju ruku, žanr koji se ne može podvrgnuti jednakoj definicijskoj preciznosti poput drugih, razgraničenijih žanrova. Triler je velika, nedovoljno definirana regija, čiji su obzori čudesni svjetovi romantike i pustolovine u jednom smjeru (tradicionalno, prema *Istoku*) te mondene, niskomimetičke domene komedije i melodrame u drugom."[63] Upravo je ovaj „Istok" ključan pri pokušaju detaljnijeg poimanja i daljnjeg razgraničenja *ideoloških*, *ikonografskih* i *narativnih* odrednica ovoga filmskog podžanra. S obzirom na to da je nastao tijekom razdoblja Hladnog rata, tadašnji Sovjetski Savez indikativno se nameće kao prva asocijacija na pojam „Istoka".

Međutim, kao što je eksplicirano u narednom poglavlju, taj se „Istok" odnosi i na Daleki istok, na kinesko-ruski komunistički savez, koji je jedan od središnjih elemenata – kako mu to već sâm naslov daje naslutiti – Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata.* Subverzija toga pojma, njegovo obezličenje i korporatizacija u 21. stoljeću, kako sugerira Demmeov *remake* Frankenheimerova filma iz 2004. godine, dodatni su pokazatelji razvoja i promjene podžanra uvjetovanih izvanfilmskim društvenim i političkim datostima. Međutim, težište toga „Istoka" – iako je današnja Ruska Federacija i dalje svojevrstan „naslijeđeni", no ipak donekle benigniji motiv od Sovjetskog Saveza – preselilo se na Bliski istok već tijekom 1980-ih godina, a ondje će poglavito prebivati, uslijed već spomenutih događaja, do današnjeg dana. Dakle, u pogledu *ikonografskih* odrednica, *prijetnja s Istoka* gotovo da se može poistovjetiti s narativnom odrednicom *protivnika Amerike*.

Međutim, drugi čimbenik koji Rubin navodi također je svakako potrebno uzeti u obzir, a to je upravo čimbenik *pustolovine*. U skladu s Hitchcockovim viđenjem iznesenim u intervjuu

[63] U izvorniku: „[T]he thriller is a familiar but imprecise concept: a genre that isn't a genre, or, at least, a genre that cannot be subjected to the same definitional precision as other, more delimited genres. The thriller is a vast, ill-defined region whose horizons are the marvelous realms of romance and adventure in one direction (traditionally, the East) and the mundane, low-mimetic domains of comedy and melodrama in the other direction." Istaknuo K. B. RUBIN, 1999: 259.

za časopis *Picturegoer* iz 1936. godine o „nedovoljnoj količini uzbuđenja" i „mondenosti karaktera današnjeg svijeta", Rubin također identificira triler kao bijeg od stvarnosti, kao guštik događaja, vizualnih prikaza i likova koji nadilaze svakodnevicu i koji gledatelja uvlače u svijet izvan granica njegova poimanja, kamoli svakodnevice većine. „U trilerima", naglašava Rubin, „maksima glasi: 'Navedi me da se vrpoljim.' Ili, drugim riječima: 'Uzbudi me intenzivnim, čak i mučnim senzacijama koje će transformirati moj obični svijet i prožeti ga pustolovnim duhom."[64] Stoga se triler može shvatiti kao društveni i kulturni fenomen koji, iako u teoriji teško odrediv i razgraničiv, ipak ima svoj jednoznačan, konačni cilj: navesti gledatelja, primatelja poruke, odnosno čitatelja filmskog teksta, da doživi određeni repozitorij emocija i previranja svijesti koji su, iako valjani i svakako postojeći, u akademskoj analizi filmskog teksta teško obuhvatljivi, no potpuno ih odbaciti kao isključivo subjektivnu senzaciju bilo bi suviše pretenciozno.[65] Didaktički, zabavni i emocionalni karakter koji odlikuje triler kao filmski žanr dodatno je zaoštren u filmskim uratcima podžanra političkog trilera uslijed hibridizacije političkog motiva iz postojećeg svijeta koji se, kao neminovno postojeći, ujedno pojavljuje kao protkan tajnama i, više ili manje eksplicitno, zlokoban. Dakako, tematske preokupacije političkog trilera usidrene su u stvarnom svijetu i počivaju na stvarnim događajima, no njegovo izobličavanje „službene stvarnosti" i raskrinkavanje „zakulisnih igara" koje se, barem kada je riječ o američkoj kinematografiji, odvijaju u korelaciji s motivikom Bijele kuće ili Capitol Hilla, omogućava mu da u svojom kontroverznom tematikom propitkuje trenutačno stanje događaja.

Dakle, na temelju do sada iznesenih *ideoloških*, *ikonografskih* i *narativnih* odrednica podžanra „čisto politički" klasificiranog političkog trilera, moguće je ustvrditi da se u samoj srži političkog trilera nalazi pojedinac suočen s izazovima što ih pred njega postavlja sustav koji ga ujedno nadilazi. Taj je kontrast često prikazan dihotomijom „pojedinac/sustav", bez obzira na to je li varijacija na temu „obični građanin protiv državnog aparata", „stručnjak/agent protiv institucionalne moći" ili neka treća – bît je u tome da je (stvarno) ljudsko biće suočeno s nečim dehumanizirajućim i/ili nadljudskim, odnosno nečime što premašuje granice „običnog ljudskog". Iako ta dehumanizirajuća/nadljudska instanca može – *ikonografski* – imati ljudsko naličje, simbolizirano jednim antagonistom ili skupinom antagonista, na semantičkoj – *ideološkoj* – razini ti su likovi tek simboli većeg aparata, bio on državni, institucionalni,

[64] U izvorniku: „In thrillers the mandate is 'Make me squirm.' Or, to put it another way: Pierce me with intense, even agonizing sensations that will transform my ordinary world and charge it with the spirit of adventure." RUBIN, 1999: 264.

[65] Za više informacija o emotivnom gledateljskom doživljaju tijekom gledanja trilera (i horora) usp. HANICH, 2010.

korporativni ili na drukčiji način politički, protiv kojeg pojedinac, našavši se, najčešće slučajno, u prekarnoj situaciji, nema nikakve izglede za pobjedu jer te instance ne prežu ni pred kime ni čime kako bi zadržale svoju moć i uklonile sve opozicijske ili suprotstavljene glasove, pa tako ni pred mučenjem, sakaćenjem ni ubojstvom. Ta je antagonistička pokretačka sila dehumanizirajuća, odnosno nadilazi granice humanoga jer ne primjenjuje nikakve moralne ni etičke vrijednosti u svojem rasuđivanju ili postupanju.

Radnja, odnosno tematsko-*narativna* odrednica, često je ponukana tim naposljetku nedoraslim pojedincem koji je suočen s nekakvim oblikom zavjere, bez obzira na to je li riječ o političkom ubojstvu, nastojanju da se to političko ubojstvo spriječi, korporativnim makinacijama ili nečime drugim. Bilo kako bilo, riječ je o događajima koji odskaču od svijeta „običnog", „svakodnevnog" i „mondenog", koji mu remete ravnotežu te koji predstavljaju nešto posebno i neočekivano. Dakle, moguće je poopćeno ustvrditi da je tomu pojedincu na samom početku razvoja radnje, odnosno *narativa*, očigledno potrebna *potraga za znanjem* kako bi spasio sebe ili spriječio dovršavanje, odnosno ispunjavanje cilja disruptivnih događaja koje je prozreo. U sociokulturnom okruženju takvi događaji mogu i u potpunosti, a ne samo metaforički, počivati u stvarnosti, kao što je tematizacija korupcijske[66] afere Watergate u filmu *Svi predsjednikovi ljudi* ili potrage za Osamom bin Ladenom u *Zero Dark Thirty*. Međutim, u nastojanju prikupljanja informacija dotični pojedinac/protagonist često dolazi do zaključka da mu predstoji suočavanje s instancama kojih nije u potpunosti niti svjestan, a u američkoj kinematografiji to su gotovo uvijek *protivnici Amerike*, odnosno trenutačnog državnopravnog i društvenog poretka. Iako ti neprijatelji mogu biti i domaći, kao što je već spomenuti slučaj vojnog generala u Frankenheimerovu filmu *Sedam dana u svibnju* ili pak najviših američkih političkih ešalona u Pakulinu filmu *Svi predsjednikovi ljudi*, ti *protivnici Amerike* često dolaze i „izvana", kao strana sila koja može nanijeti štetu tomu „običnom pojedincu" i, na temelju toga, u teoriji bilo kojem gledatelju/državljaninu.

Treća, možda čak i ključna tematsko-*narativna* odrednica podžanra političkog trilera jest *pitanje aktivnog djelovanja*, odnosno mogućnosti koje pojedincu/protagonistu uopće stoje na raspolaganju kada je suočen s nečime što nadilazi razinu ljudskih sposobnosti ili što predstavlja nepravedan državni, institucionalni ili korporativni poredak. To je *pitanje aktivnog djelovanja*, koje je, dakako, središnji motiv u svim političkim trilerima analiziranima u petom poglavlju, posebno indikativno u petom potpoglavlju te cjeline s nazivom „Zviždači i politika", koja tematizira filmove u okviru kojih će se pojedinac/protagonist morati suočiti s dvojakim,

[66] Za više informacija o razmjerima korupcije u filmskom podžanru političkog trilera usp. WILLEMS, 2017.

odnosno evoluiranim „protivnikom" – sustavom, korporacijom, institucijom prožetom dostignućima digitalne revolucije ili pak, što je također čest slučaj, amalgamom svih tih instanci. *Pitanje aktivnog djelovanja*, odnosno njegova relativizacija i propitkivanje, dovode do rasta i razvoja *pesimizma* i *paranoje*, osjećaja koji su utkani u radnju i koji predstavljaju dodatnu dimenziju u analitičkom čitanju te, napose, ne i manje važnom gledateljskom doživljaju političkog trilera. Naime, unatoč *potrazi za znanjem* i naknadnom raskrinkavanju *protivnika Amerike* na temelju njih, *pitanje aktivnog djelovanja* ne mora nužno biti razriješeno i, kao što je eksplicirano u narednim poglavljima, filmska radnja može se okončati *pesimističnom* ili *paranoičnom* notom, ne pružajući adekvatan ili zadovoljavajući odgovor ili antiklimaks, već postavljajući dodatna i nova pitanja te metaforički upućujući na daljnje postojanje ili čak potpunu nemogućnost otklanjanja „opasnosti".

Iznijevši u ovomu drugom poglavlju disertacije metodološki okvir *žanrovskih* karakteristika te semantičko-*ideoloških*, motivsko-*ikonografskih* te tematsko-*narativnih* odrednica podžanra političkog trilera, postavljeni su temelji za potrebe daljnjeg istraživačko-analitičkog rada ove disertacije. Filmski primjeri spomenuti u ovomu poglavlju dodatno su eksplicirani u narednima, a metodologija koja se upotrebljava u okviru kako kinematografske periodizacije tako i filmološke analize iznesena je u ovomu poglavlju i služi kao analitički poligon. Ostvarivši cilj metodološkog određivanja načina tumačenja i identifikacije podžanra političkog trilera, u narednom, trećem poglavlju eksplicira se koji je bio razvojni put političkog trilera tijekom 20. stoljeća. Pri tome, kao što je već spomenuto, Frankenheimerov *Mandžurijski kandidat* iz 1962. godine služi kao temeljni predložak za periodizacijsko razvrstavanje, ali i analitičko čitanje filmskih tekstova političkih trilera tijekom 20. stoljeća. Pri tome se, dakako, sekundarno u obzir uzimaju i istaknuti filmski uratci koji se ne mogu klasificirati kao politički trileri *per se*, no koji su – budući da politički triler, dakako, nije nastao „ni iz čega" – odigrali ključnu ulogu u nastanku toga kinematografskog podžanra. Cilj narednoga, trećeg poglavlja jest primijeniti u ovomu, drugom poglavlju iznesenu metodološku teoriju na praktičnim primjerima te stvoriti daljnje preduvjete za analitičko-istraživački rad u četvrtom i petom poglavlju ove disertacije.

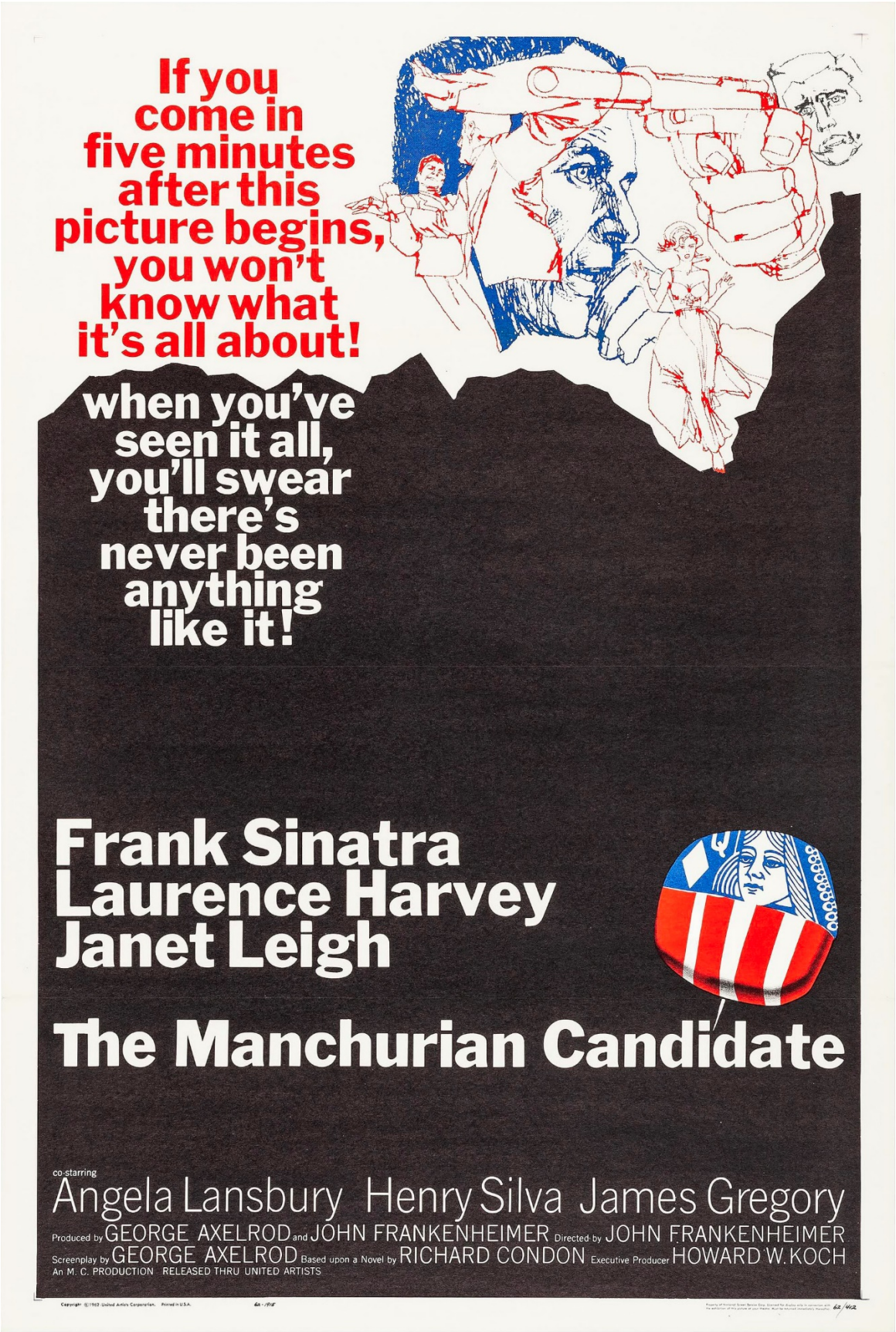
3. Razvoj američkoga političkog filma i političkog trilera u 20. stoljeću

Kada je *Mandžurijski kandidat* redatelja Johna Frankenheimera službeno krenuo u distribuciju kinodvoranama diljem Sjedinjenih Američkih Država dana 24. listopada 1962. godine, činjenica što je istovremeno u Bijeloj kući Johna Fitzgeralda Kennedyja u punom jeku bila možda i najveća vojno-politička kriza nakon Drugoga svjetskog rata, Kubanska raketna kriza (*Cuban Missile Crisis*), samo je jedna od brojnih okolnosti koje povezuju Frankenheimerov filmski uradak, ujedno prvi politički triler *per se* u američkoj kinematografiji, te Ameriku tijekom mandata njezina 35. predsjednika. Pri tome je riječ o filmu koji Greil Marcus s pravom naziva „najuzbudljivijim američkim filmom od *Građanina Kanea* [Orsona Wellesa, K. B.] do prvih dvaju nastavaka *Kuma* [Francisa Forda Coppole, K. B.]"[67], a čiji je utjecaj kako na američku kinematografiju i popularnu kulturu, općenito, tako i, konkretno, na razvoj podžanra političkog trilera, iznimno velik. Nastao prema književnom predlošku istoimena romana Richarda Condona iz 1959. godine, *Mandžurijski kandidat* Johna Frankenheimera na veliko je platno uveo diskurs koji je kako odražavao tadašnje – hladnoratovsko, *paranoično* i *pesimistično* – razdoblje, tako i postavio tematske, stilske te motivske preokupacije koje će američki politički film, a napose podžanr političkog trilera, u narednim desetljećima uvijek iznova perpetuirati i revalorizirati. Motivi kao što su metode psihološke manipulacije, kontrola putem stranih sila ili izdaja američkih vrijednosti samo su neke od preokupacija ovoga slojevita i višedimenzionalnog filmskog uratka. Doživjevši *remake* u 2004. godini, čiji je redatelj Jonathan Demme, filmski je narativ uspio dokazati da može izdržati ispit vremena, unatoč tome što su se, kao što je eksplicirano u nastavku ove disertacije, neke od njegovih glavnih *ideoloških* i *ikonografskih* odrednica promijenile, dok su s druge strane tematkso-*narativne*, služeći se terminologijom ekspliciranom u drugom poglavlju ove disertacije, uvelike ostale netaknute.

Narativ, kako romaneskni, tako i filmski, *Mandžurijskog kandidata* ispunjen je snažnim kontrastima i dihotomijama. Protukomunistički pohod predvode komunistički agenti, vojna odlikovanja dodjeljuju se ubojicama, a ti isti neprijateljski agenti i inicijatori ubojstava naposljetku bi, prođe li sve po planu, morali zasjesti u Ovalni ured, odnosno doći u njegovu neposrednu blizinu. „Uđete li pet minuta nakon početka ovog filma", glasio je natpis na filmskom plakatu tijekom rane kinodistribucije filma 1962. godine, „nećete znati što se događa! Nakon što ga odgledate, zaklet ćete se da do sada niste vidjeli ništa slično!"[68] Teme psihološke

[67] U izvorniku: „the most exciting American movie from *Citizen Kane* to the first two *Godfather* pictures". MARCUS, 2002: 33.

[68] U izvorniku: „If you come in five minutes after this picture begins, you won't know what it's all about! When you've seen it all, you'll swear there's never been anything like it!" Filmski plakat *Mandžurijskog kandidata* Johna Frankenheimera (1962.), v. Slika 4., str. 51.



Slika 4. Filmski plakat za *Mandžurijski kandidat* (1962.) Johna Frankenheimera. Poruka sadržana na filmskim plakatima bit će važna i za političke trilere iz 21. stoljeća, na primjer, film *Syriana* (2005.) Stephena Gaghana.

kontrole, zaposjedanja uma, politički važnih ličnosti koje se eliminiraju strani agenti, arhetipska pitanja o instancama dobra i zla te protagonist koji mora učiniti sve kako bi raskrinkao odgovorne i ponovno uspostavio uzdrmani poredak indikativne su za radnju istinskoga političkog trilera. Ukratko, ona se vrti oko Raymonda Shawa (Laurence Harvey), američkog vojnika koji sudjeluje u Korejskom ratu te koji, kao i njegov cjelokupni vod, pada u neprijateljske ruke. U neposrednoj blizini granice s Mandžurijom kineski i sovjetski psihijatri ispiru im mozgove, nakon čega Shaw biva pretvoren u savršenog ubojicu te, zajedno s vodom, vraćen u Koreju i, nakon toga, u Ameriku. Članovima Shawova voda, među koje se ubraja i satnik Bennett Marco (Frank Sinatra), u podsvijest su implantirane fiktivne pojedinosti o tome kako im Shaw spašava živote, što je podvig koji mu naposljetku priskrbljuje i Medalju časti. Shaw se tako u Ameriku vraća kao junački posinak Johna Yerkesa Iselina (James Gregory), američkog senatora koji u filmu uvelike fingira kao metafora Josepha Raymonda McCarthyja, te biološki sin njegove supruge Eleanor Iselin, a bračni par Iselin, kako čitatelj/gledatelj saznaje tijekom razvoja radnje, ustvari su komunistički agenti s ciljem osvajanja predsjedničkih izbora krajem 1960. godine (upravo poput onih na kojima je u izvanfilmskom svijetu Richarda Milhousa Nixona porazio John Fitzgerald Kennedy). Budući da mu je mozak ispran, Shawova je (pod)svijest kondicionirana tako da im pomogne pri tomu naumu, a naposljetku će satniku Marcu biti prepušteno da se *pitanjem aktivnog djelovanja* upusti u *potragu za znanjem* te tako, u konačnici, raskrinka i onesposobi *protivnike Amerike*. Dakle, očigledno je da se u pogledu koordinata narativa Condonov roman / Frankenheimerov film može, u skladu s metodologijom iznesenom u prethodnom, drugom poglavlju ove disertacije, uvrstiti u sferu političkog trilera.

No što je s takozvanim izvanfilmskim svijetom? Naposljetku, radnja filma/romana nije mogla nastati „ni iz čega", bez ikakve motivacije i uporišta u stvarnim, povijesnim, političkim ili društvenim zbivanjima. Koji su događaji, odnosno koje su okolnosti doprinijele njezinu nastanku, Kubanskoj raketnoj krizi i inim događajima koji su obilježili razdoblje ranih 1960-ih godina? Također, imanentno filmološki, koji su mu filmovi prethodili i kako je razvoj dotadašnjeg političkog filma doveo do stvaranja rodonačelnika političkog trilera u američkoj kinematografiji? Kako bi se ti odgovori dokučili i eksplicirali, ovo poglavlje podijeljeno je na četiri potpoglavlja. Prvo potpoglavlje bavi se povijesno-političkim zbivanjima koja su dovela do ozračja *pesimizma* i *paranoje*, hladnoratovske atmosfere sredinom 20. stoljeća i koja je eksplicitno postavila pitanje o razmjerima kontrole državnog aparata nad američkim stanovništvom. Pri tome će se tematizirati razdoblje okvirno od 1945. do 1960. godine, s težištem na Korejskom ratu, senatskim saslušanjima Josepha Raymonda McCarthyja te djelovanjem odbora HUAC jer je upravo to razdoblje mjerodavno za tematski kompleks ove

disertacije, a ne obuhvatan povijesni pregled prve polovice 20. stoljeća. Nakon prvoga, u središtu drugoga potpoglavlja nalaze se tri filmska uratka iz 1950-ih godina za koje tvrdimo da se mogu smatrati *ideološkim*, motivsko-*ikonografskim* te tematsko-*narativnim* pretečama Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata*. Zatim se, u trećem potpoglavlju, pozivajući se na metodološki okvir ekspliciran u drugomu poglavlju ove disertacije, analiziraju *ideološke*, *ikonografske* i *narativne* odrednice Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata*, što ujedno predstavlja analitički *modus operandi* za interpretaciju političkih trilera iz 21. stoljeća u petomu, analitičkom poglavlju ove disertacije. Zaključno se, u četvrtomu potpoglavlju, pruža analiza izbora političkih trilera nastalih do 2000. godine, čime će se postići zaokružen pregled razvoja političkog filma te društvenih, povijesnih i političkih zbivanja koja su dovela do nastanka podžanra političkog trilera u američkoj kinematografiji, s posebnim naglaskom na film *Mandžurijski kandidat*, kao i njegov daljnji razvoj tijekom, napose, 1970-ih i 1990-ih godina. Kao što je već spomenuto, ovakva eksplikacija ima dvojaku ulogu. S jedne strane nudi analitički okvir i temelj za komparativnu analizu političkih trilera 21. stoljeća u petomu poglavlju, dok s druge strane pruža fokusiran pregled zbivanja koja su dovela kako do nastanka političkog trilera (i Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata*) kao podžanra u američkoj kinematografiji tako i onih filmskih uradaka koji su uslijedili te koji tvore poveznicu i kontinuitet do 2000-ih godina i 21. stoljeća, razdoblja koje je tematska preokupacija narednoga, četvrtog poglavlja ove disertacije.

3.1. Sociopolitički i povijesni kontekst Hladnog rata

Kada je riječ o sredini 20. stoljeća u američkoj, ali i cjelokupnoj svjetskoj povijesti, kako društveno-političkoj tako i kulturalnoj, pojam „Hladnog rata" nemoguće je izbjeći.[69] Razdoblje koje je uslijedilo nakon kapitulacije Trećega Reicha i Japanskog Carstva u svibnju i kolovozu 1945. godine okončalo je do tada (a i do danas) najveći „vrući", dakle, oružani sukob u svjetskoj povijesti, no neposredno nakon njega započelo je razdoblje „hladnog" vojevanja, poglavito na relaciji Washington, D. C. – Moskva, a koje je imalo ključan značaj za događanja na globalnoj političkoj sceni. Početno razdoblje Hladnog rata prvi je put dovelo do sveopće bojazni od napada strane sile i njezine vojne, ali i ideološke okupacije Amerike, čemu je, uz niz drugih čimbenika, kumovalo i postojanje masovnih medija kao što su, isprva, radio, a zatim

[69] Činjenice iznesene u ovomu potpoglavlju svjesno su prikazane samo iz američke vizure. Ne namjeravajući pri tome relativizirati složenost situacije na globalnoj političkoj sceni niti ulaziti u diskusiju o njima ili provoditi njihovu revalorizaciju, za potrebe ove disertacije u obzir će se ipak uzeti stajališta američke strane, potrebna za ilustraciju povijesnog razdoblja na koja se dotični dijelovi teksta odnose.

kinodistribucija i, naposljetku, televizija. Ovi se procesi usto nastavljaju do kraja 20. i početka 21. stoljeća, pri čemu će pojava Interneta unijeti dodatnu dimenziju u *informiranje* i *kontrolu* putem novoga, digitalnog medija, no to je jedno od težišta narednoga, četvrtog poglavlja ove disertacije.

Ovdje je potrebno ukratko eksplicirati važnost Hladnog rata – kao hiperonima i krovnog fenomena – koji je imao utjecaj na transformaciju američkog društva, a time i američke (popularne) kulture. Sraz dviju „superila", Amerike i Sovjetskog Saveza,[70] koje su dominirale globalnom političkom scenom sve do 1990-ih godina započeo je gotovo odmah nakon okončavanja Drugoga svjetskog rata, s time da su nesuglasice između njihovih vođa tijekom trajanja Drugoga svjetskog rata, Franklina Delana Roosevelta i Josifa Visarionoviča Staljina, kako to navode Matthew Frye Jacobson i Gaspar González, bile evidentne i ranije:

> Može se istaknuti da je savezništvo između SAD-a i Sovjetskog Saveza tijekom Drugoga svjetskog rata od samog početka bio brak iz koristi te da se obostrana netrpeljivost izražavala čak i tijekom razdoblja trajanja rata. To se, na primjer, očituje u žustrim raspravama između predsjednika Franklina D. Roosevelta i sovjetskog vođe Josifa Staljina oko toga gdje bi i kada Sjedinjene Američke Države morale otvoriti drugu frontu protiv Njemačke, kao i u napetim razgovorima na Jalti i u Potsdamu oko toga kako će poslijeratni svijet točno izgledati.[71]

Uslijed takvih pretenzija nad globalnom prevlašću komunističke su države, koje su iz američke vizure bile represivne i predstavljale gotovo potpunu suprotnost „slobodi" koja vlada u Americi te na kojoj, naposljetku, američke vrijednosti i počivaju, predstavljale sve veću prijetnju njezinu državnom poretku, uz Sovjetski Savez kao predvodnika toga novostvorenog „Istočnog bloka". Hladni rat, koji je, kao što je već spomenuto, otpočeo već tijekom prvih poslijeratnih dana 1945. godine, iskristalizirao se kao stvaran i sveprisutan te je svoj prvi vrhunac iz američkog aspekta doživio objavljivanjem takozvane Bijele knjige (*White Paper*) pod nazivom NSC-68 1950. godine, tijekom predsjedničkog mandata Harryja S. Trumana, 33. po redu američkog predsjednika. On je kao potpredsjednik naslijedio Franklina Delana Roosevelta, koji

[70] Pri tome je potrebno napomenuti da, iako se Washington, D. C. i Moskva smatraju gravitacijskim težištima Hladnoga rata, on obuhvaća sve države koje se ubrajaju kao saveznici Amerike, odnosno Sovjetskog Saveza. U pogledu te napete situacije ključnu je ulogu imao europski teritorij, koji je bio podijeljen na takozvanu Zapadnu i Istočnu Europu, odnosno američke saveznike i države članice Varšavskog pakta sklopljenog 14. svibnja 1955. godine, kao i nesvrstane države, nakon čega dolazi do dodatnog zaoštravanja na relaciji Washington, D. C. – Moskva, a ono će kulminirati već spomenutom Kubanskom raketnom krizom, početkom gradnje Berlinskog zida na području tadašnjeg Istočnog Berlina 13. kolovoza 1961. godine i nizom drugih događaja. Usp. KERSHAW, 2018.

[71] U izvorniku: „One might point out that the U.S.–Soviet alliance during World War II was a marriage of convenience to begin with, and that the mutual dislike was expressed even during wartime—as, for example, in President Franklin D. Roosevelt's and Soviet leader Joseph Stalin's heated exchanges over when and where the United States would open up a second front against Germany, and in the tense discussions at Yalta and Potsdam over precisely what shape the post-war world might assume." JACOBSON; GONZÁLEZ, 2006: 31.

je preminuo 12. travnja 1945. godine, ni mjesec dana prije završetka Drugoga svjetskog rata, tijekom kojeg je, uz savezničkog britanskog premijera Winstona Churchilla i sovjetskog vođu Josifa Staljina, odigrao golemu ulogu. Tim je državnim aktom predsjednik Truman ustoličio ekspanzivne pojmove „globalne prijetnje" koju je osvajački stav komunističkog sustava predstavljao i „nacionalne odlučnosti" kojom će se Amerika, kao predvodnica „slobodnog svijeta", protiv njega boriti.

Prva prilika „za spašavanje slobode" pojavit će se početkom 1950-ih godina u Aziji, točnije, na Korejskom poluotoku. Uvjeren da se sjevernokorejska invazija i pokušaj osvajanja Južne Koreje ne bi dogodili bez intervencije Sovjetskog Saveza, čiji je Sjeverna Koreja bila neposredni saveznik, kao i da zbivanja na Korejskom poluotoku ustvari simbolički predstavljaju puno veće razmjere vlastohlepnosti komunističkog bloka predvođenog Sovjetskim Savezom, pa time i prijetnju američkoj „nacionalnoj" sigurnosti, predsjednik Truman u jednom je radijskom intervjuu tijekom 1950. godine izjavio: „Dopustimo li da agresija u Koreji uspije, to bi bila otvorena pozivnica za nove činove agresije drugdje. […] Ne možemo se nadati da ćemo zadržati vlastitu slobodu ako se sloboda drugdje istrjebljuje."[72] Tijekom Korejskoga rata (koji je trajao od 25. lipnja 1950. do, službeno, 27. srpnja 1953. godine) američka je „nacionalna" sigurnost uistinu postala globalnim pitanjem, a to je prvi u nizu oružanih sukoba na, što zapadnom što istočnom, azijskom kontinentu koji, gotovo u kontinuitetu, traju od sredine 20. stoljeća sve do danas. Također, upravo je Korejski rat ishodište Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata* jer je nacistička prijetnja iz Drugoga svjetskog rata poražena, a komunistička strana ona je koja naposljetku predstavlja novu, „stvarnu" ugrozu.

Međutim, upravo je u tomu razdoblju i podvigu Amerika imala priliku dokazati se kao istinska „supersila": „Kasne 1940-e i rane 1950-e godine predstavljale su trenutak stupanja [američke] nacije kao vrhovne sile na svjetsku scenu, gospodarski, kulturalno, politički, vojno – bila je to svjetska premijera nacije […] u svojstvu vodeće civilizacije."[73] Iako Amerika službeno nije niti pobijedila niti izgubila u tomu sukobu, u kojemu je podržavala južnokorejske vojne snage – Korejski rat okončan je primirjem – te s obzirom na to da je uspjela u svojem naumu sprječavanja prodiranja sjevernokorejskih snaga, potpomognutih Kinom i Sovjetskim

[72] U izvorniku: „If aggression were allowed to succeed in Korea, it would be an open invitation to new acts of aggression elsewhere. […] We cannot hope to maintain our own freedom if freedom elsewhere is wiped out." GADDIS, 1982: 110.

[73] U izvorniku: „The late 1940s and the 1950s represented the nation's moment of arrival as a supreme power on the world scene, economically, culturally, politically, militarily—it was the nation's world premiere […] as a leading civilization." JACOBSON; GONZÁLEZ, 2006: 32.

Savezom, i njihova osvajanja cjelokupnog Korejskog poluotoka, američko je stanovništvo počelo izražavati sve veću razinu neslaganja kako sa službenom američkom politikom u inozemstvu tako i s načinom suzbijanja širenja komunističke „ugroze" na domaćem, američkom terenu, što se očitovalo u znanstvenim, književno-umjetničkim i filmskim krugovima te njihovu djelovanju, a što se ujedno može nazvati svojevrsnom „hladnoratovskom kulturom".

Naime, posljedice odmjeravanja snaga između dviju novih supersila na globalnoj sceni ostavilo je traga i na općenitu ozračju među širim slojevima američkoga stanovništva, a pri tome se može reći da je ono bilo *pesimistično* u pogledu daljnjeg razvoja događaja i *paranoično* u smislu neprestane prijetnje, čiju su opasnost dodatno potpirivali državni informativni (propagandni) kanali. Veselje u vezi s pobjedom nad silama Osovine i okončavanje Drugoga svjetskog rata u 1945. godini nedugo je zatim zamijenila bojazan od mogućnosti početka novoga, Trećega svjetskog rata. Ni tjedan dana nakon kapitulacije Japanskog Carstva u kolovozu 1945. godine, novinar Edward R. Murrow, koji će kasnije dignuti glas protiv djelovanja senatora Josepha McCarthyja i njegova protukomunističkog „progona", izjavio je da je „rijetko kada, ako uopće ikada jest, završetak rata među pobjednicima pobudio toliki osjećaj nesigurnosti i straha uz spoznaju da će budućnost biti nejasna i da opstanak neće biti zajamčen."[74]

Takvo novo „predratno" ozračje, s nedefiniranim neprijateljem koji može napasti bilo kada i na bilo koji način, predsjednik Truman ovjekovječio je svojom Trumanovom doktrinom od 12. ožujka 1947. godine, pokušajem da pridobije podršku kako američkog Kongresa, tako i naroda za svoje napore koji prethode Korejskom ratu – naime, suzbijanju komunističkih previranja u Turskoj i Grčkoj. Također, u tomu je planu sadržan trenutak početka hladnoratovske ofenzive te konačan izraz protivljenja i neprijateljstva prema Sovjetskom Savezu, a time je otpočela i američka kultura suzbijanja i intervencionizma koja će se nakon Hladnoga rata, kako je eksplicirano u nastavku ove disertacije, preseliti na Bliski istok. Truman navodi u svojem govoru povodom stupanja na snagu Trumanove doktrine:

> U ovomu trenutku u svjetskoj povijesti gotovo svaka nacija mora birati između alternativnih načina života. Taj izbor često nije slobodan. Jedan način života temelji se na volji većine i ističe se po slobodi institucija, predstavničkoj vlasti, slobodnim izborima, jamstvima pojedinačne slobode, slobodi govora i vjeroispovijesti te izostanku političke represije. Drugi način života temelji se na volji manjine koja se nasilno nameće većini. On se oslanja na strahovladu i

[74] U izvorniku: „seldom, if ever, has a war ended leaving the victors with such a sense of uncertainty and fear, with such a realization that the future is obscure and that survival is not assured." Cit. prema JACOBSON; GONZÁLEZ, 2006: 38.

> potlačivanje, kontrolirani tisak i radio, namještene izbore te ograničavanje osobnih sloboda. Smatram da politika Sjedinjenih Američkih Država mora biti pružanje podrške slobodnim narodima koji se protive pokušajima podjarmljivanja putem naoružane manjine ili vanjskog pritiska.[75]

Predsjednik Truman smatrao je da se ne smije prezati ni pred kojim sredstvima da bi se sloboda prema američkom načinu shvaćanja očuvala i proširila, pa tako ni pred vojnom intervencijom tri godine kasnije. Shvaćajući to razdoblje nakon 1945. godine kao konkretno „poslijeratno" i amorfno „predratno", više zbog same pomisli na mogućnost narednog (Trećega svjetskog) rata uslijed prevladavajućeg *pesimizma* i *paranoje* te, naposljetku, „pružanja podrške slobodnom narodu" Južne Koreje tijekom Korejskog rata, potrebno je u obzir uzeti i ono što se odvijalo istovremeno s njime, a nije bilo toliko usmjereno na američku vanjsku politiku – borbu protiv komunizma – u inozemstvu, već na unutarnjopolitičku, odnosno suzbijanje širenja komunističkih agitacija na domaćem terenu, a što istovremeno uvelike podsjeća na restrikcije u svrhu jamčenja slobode koje je dodatno uveo takozvani „Domoljubni zakon" tijekom predsjedničkog mandata Georgea Walkera Busha pedesetak godina kasnije.

Pri tome se rijetko koji drugi lik nameće koji bi bio poznatiji, omraženiji i ozloglašeniji u političkom, umjetničko-stvaralačkom i općenitom kontekstu od Josepha Raymonda McCarthyja, republikanskog senatora iz američke savezne države Wisconsin, zahvaljujući, kako to ističe Thomas Doherty, usponu tijekom doba ekspanzije televizije. Kako Doherty, donekle poetično, navodi, misleći pri tome na razdoblje od 1950. do 1954. godine koje će u američkoj svijesti ostati zapamćeno kao McCarthyjevsko, odnosno makartističko: „Od svih verbalnih batina koje pokreću politički motiviranu debatu – fašizam, komunizam, rasizam – jedino je 'makartizam' autohton i svojstven američkoj kulturi. Nijedna druga prezimenska izvedenica ne prelazi preko jezika toliko glatko u svojstvu oštrog epiteta. Stoga ne začuđuje što se Joseph McCarthy danas u puno većoj mjeri smatra '-izmom' nego čovjekom."[76] Budući da su do sada bili razloženi poglavito vanjskopolitički razlozi za *pesimizam* i *paranoju* od

---

[75] U izvorniku: „At the present moment in world history nearly every nation must choose between alternative ways of life. The choice is often not a free one. One way of life is based on the will of the majority, and is distinguished by free institutions, representative government, free elections, guarantees of individual liberty, freedom of speech and religion, and freedom from political repression. The second way of life is based upon the will of a minority forcibly imposed upon the majority. It relies upon terror and oppression, a controlled press and radio, fixed elections, and the suppression of personal freedoms. I believe that it must be the policy of the United States to support free peoples who are resisting attempted subjugation by armed minorities or outside pressures." FREELAND, 1985: 85 – 86.

[76] U izvorniku: „Of all the verbal bludgeons that propel politically driven debate—Fascism, communism, racism—only 'McCarthyism' is indigenous and peculiar to American culture. No other surname coinage trips off the tongue so smoothly as a slashing epithet. Little wonder that today Joseph McCarthy seems more '-ism' than man." DOHERTY, 2005: 13.

početka Hladnoga rata sredinom 1940-ih kao jedan ključni čimbenik, u nastavku ovoga potpoglavlja ekspliciraju se drugi, unutarnjopolitički, koji su imali ključan utjecaj na oblikovanje općenitog ozračja toga razdoblja.

Kao što je već spomenuto, politika utjelovljena u Trumanovoj doktrini te obveza koju je američka nacija preuzela kao jamac mira i demokracije na globalnoj sceni značila je da se svaki oblik subverzije, djelovanja protivno tim načelima koje je valjalo obraniti u inozemstvu, mora suzbiti i „kod kuće". Matthew Frye Jacobson i Gaspar González u pogledu toga ne negiraju važnost senatskih ispitivanja kojima je predsjedao Joseph R. McCarthy, no ističu da legitimacija takva rigidnog progona, baš kao ni sama geneza podžanra političkog trilera u američkoj kinematografiji, nipošto nije mogla nastati „ni iz čega" te da je njihova povijest dulja od vremenskog odsječka u kojem je Joseph McCarthy djelovao:

> Često se sjećamo jarkih svjetala McCarthyjevih saslušanja, no Odbor Predstavničkog doma za neameričke aktivnosti (HUAC), koji su predvodili Martin Dies i zatim [John, K. B.] Parnell Thomas, izdavao je sudske pozive i ispitivao svjedoke već od 1938. godine, puno prije stupanja Josepha McCarthyja na scenu, te da je taj '-izam', nastao po senatoru iz Wisconsina, svoju dugačku uzicu i svoje izvanredne političke zube dugovao već revidiranim definicijama 'pobune' toga doba, već suženim predodžbama o legitimnu neistomišljeništvu, inovacijama u nadzoru već razvijenim unutar FBI-a [Johna, K. B.] Edgara Hoovera te programima sigurnosti i jamčenja lojalnosti koje je već pokrenuo [predsjednik, K. B.] Truman.[77]

Tako je već 1946. godine predsjednik Truman predsjedničkim dekretom ustanovio Privremeni odbor za procjenu lojalnosti zaposlenika (*Temporary Commission on Employee Loyalty*) kako bi se subverzije na koje se sumnjalo da postoje među zaposlenicima tijela savezne vlade srezale u korijenu. U skladu s naputcima toga odbora, „pripadnost, suradnja ili simpatiziranje s bilo kojom stranom ili domaćom organizacijom, savezom, pokretom, skupinom ili kombinacijom osoba koje su, prema odluci državnog odvjetnika, totalitarne, fašističke, komunističke ili subverzivne […]"[78] bit će uzeti u obzir pri procjeni „lojalnosti" svakog zaposlenika tijelâ savezne vlade. Dakako, moć koja je američkomu državnom odvjetniku bila dodijeljena pri sastavljanju toga popisa nepoželjnih i subverzivnih organizacija ili čak „skupina osoba" te

[77] U izvorniku: „We tend to remember the harsh lights of the McCarthy hearings; but the House Un-American Activities Committee (HUAC), headed by Martin Dies and then J. Parnell Thomas, had been issuing subpoenas and grilling witnesses since 1938, long before Joseph McCarthy burst onto the scene; and that 'ism' devised by the Wisconsin senator owed its long leash and its extraordinary political teeth to the era's already revised definitions of 'sedition,' already narrowed notions of legitimate dissent, innovations in surveillance already developed within J. Edgar Hoover's FBI, and the security and loyalty programs already put in place by Truman." JACOBSON; GONZÁLEZ, 2006: 33 – 34.

[78] U izvorniku: „membership in, affiliation with, or sympathetic association with any foreign or domestic organization, association, movement, group or combination of persons designated by the Attorney General as totalitarian, fascist, communist, or subversive […]" Cit. prema JACOBSON; GONZÁLEZ, 2006: 34.

spektar aktivnosti koje su implicirane u prilično nedorečenim frazama, kao što su „suradnja" ili čak „simpatiziranje", u velikoj su mjeri indikativni u pogledu stupnja restrikcija s kojim će se američko stanovništvo morati suočiti te koje će, *nolens volens*, morati tolerirati kada je riječ o jamčenju i obrani svojih ustavom zajamčenih sloboda. Međutim, te su slobode, od kojih je jedna od glavnih pravo na slobodu izražavanja, mišljenja i stvaralaštva, bile ugrožene i kada je riječ o filmskoj produkciji, a „sedma umjetnost", odnosno Hollywood, zbog svojeg je utjecaja i profitabilnosti trpio cenzuru gotovo od samog početka 20. stoljeća, a najkasnije tijekom 1920-ih godina.

Aktivnosti Odbora Predstavničkog doma za neameričke aktivnosti, odnosno, kako mu glasi akronim na engleskom jeziku, HUAC-a[79], nisu se ograničavale samo na zaposlenike državnih ustanova. U pogledu filmološke povijesti, također je važno istaknuti da su i filmski te televizijski djelatnici bili pozivani na ispitivanja. Tvrdeći kako se već spomenuta subverzija provodila i u Hollywoodu uslijed djelovanja inozemnih komunističkih operatora, HUAC je u svojem nastojanju javnog raskrinkavanja agenata Sovjetskog Saveza na saslušanja pozivao i poznate filmske djelatnike. Također, veći je utjecaj HUAC-ovih saslušanja bila reakcija Hollywooda na njih, a ona se u biti sastojala u tome da se pojedince koji odbiju surađivati s odborom tako što će im, na primjer, podastrijeti imena svojih suradnika koji bi *mogli* biti povezani s komunističkom agitacijom, stavljalo na crni popis[80]. Rukovodeće snage holivudske studijske konglomeracije tako su odbijale zapošljavati takve osobe ili surađivati s njima, a to je samo jedan u nizu holivudskih kompromisa da, s jedne strane, zaštiti svoj ugled te da, s druge strane, ne uzburka duhove publike koja, naposljetku, i kupuje ulaznice za filmske projekcije u kinodvoranama.

Takav *modus operandi* Hollywooda samo je nastavak onoga što je činio i ranije, u razdoblju 1920-ih i 1930-ih godina, kada su određene građanske i vjerske skupine prijetile bojkotom holivudske filmske produkcije uslijed upitne moralnosti sadržaja koji se u filmovima prikazuje, što je predstavljalo izravnu prijetnju holivudskoj egzistenciji te mogućnost

[79] Puni naziv ovoga odbora na engleskom jeziku glasi *House Committee on Un-American Activities* te bi njegov akronim stoga morao glasiti „HCUA", no oblik „HUAC" (*House Un-American Activities Committee*) ustaljen je u sekundarnoj literaturi te se stoga kao takav rabi i u okviru ove disertacije.

[80] Kao što je već spomenuto, filmska industrija samo je jedna u nizu velikih američkih ustanova koje su se našle pod istragom protukomunističkih inkvizitora. Međutim, ona je bila u posebnom središtu pozornosti zbog goleme medijske pokrivenosti te, kao što je također spomenuto, zbog utjecaja koji filmska produkcija ima na šire gledateljstvo, odnosno stanovništvo. U skladu s Lenjinovom izjavom iz 1922. godine da je, „od svih umjetnosti, kinematografija najvažnija", prokomunistički operatori naporno su radili na regrutiranju pristaša u holivudskim redovima, a kao glavnu zadaću nalagali su im da, ako ništa drugo, drže protusovjetski „agitprop" izvan filmova na kojima rade. Iako su komunistički utjecaji do sredine 1930-ih godina imali određen uspjeh, Staljinove „čistke" i sporazum o nenapadanju sklopljen s Trećim Reichom usporili su njihove napretke, dok ih je HUAC tijekom 1950-ih godina gotovo u potpunosti zaustavio. Usp. HAAS ET AL., 2015: 66 – 78.

intervencije tijela državnih vlasti u njegov način rada. Stoga je Hollywood u pogledu HUAC-ovih saslušanja tijekom 1940-ih i 1950-ih godina postupao jednako kao nekoliko desetljeća ranije – tako što je provodio preventivnu cenzuru filmskih uradaka te vršio pritisak nad radom i stvaralaštvom glumaca, redatelja i scenarista. Kako ističu Haasovi i Christensen: „Hollywood se zbog HUAC-a angažirao na popravljanju dojma o komunističkom utjecaju prije no što je Kongres mogao donijeti restriktivne, dalekosežne propise ili okaljati ugled kinematografije među publikom – ili pak oboje."[81] Istrage HUAC-a tako su predstavljale priliku da politička sfera izravno utječe na zbivanja u Hollywoodu, a tu je priliku i iskoristila. Nekoliko desetaka filmskih djelatnika bilo je pritvoreno, najčešće po nalogu Kongresa i njegova Odbora, jer nisu željeli svjedočiti protiv svojih prijatelja, poznanika i suradnika, a među najpoznatije žrtve toga progona svakako se ubrajaju članovi takozvane „Holivudske desetorice" (*The Hollywood Ten*), istaknuti filmski radnici, većinom filmski redatelji, koji su, uslijed odbijanja suradnje s HUAC-om, bili osuđeni na šestomjesečne i jednogodišnje zatvorske kazne.[82] S druge strane, neki su u svrhu spašavanja vlastitih karijera bili primorani surađivati, što je, iako ne nužno trenutno, ipak dugoročno naštetilo njihovu ugledu u filmaškim krugovima.[83]

Sve ove aspekte povijesnih zbivanja potrebno je istaknuti kako bi se jasnije predočile mogućnosti, odnosno prepreke koje su, okvirno, do sredine 20. stoljeća postojale u pogledu filmske produkcije, pa tako i one političkog filma te, za ovu disertaciju najvažnijeg, podžanra političkog trilera. Ideološki „progoni" HUAC-a, koji su obuhvaćali i filmske djelatnike, provodili su se već od kraja 1930-ih godina, a u doba McCarthyjevih senatskih saslušanja poprimili su još izraženiju dimenziju – uz čuvanje ćudoređa među američkim gledateljstvom, odnosno stanovništvom, sada su oni postali i pitanjem nacionalne sigurnosti. Filmski djelatnici osumnjičeni za političku subverziju tako su postali *personae non gratae* kada bi ih se dovelo u vezu s jednom ne nužno novom prijetnjom, onom komunističko-propagandnom, no prijetnjom koja je tada, pri začetku Hladnoga rata, bila izraženija nego ikada.

Međutim, čuvanje ćudoređa i cenzura u američkoj filmskoj proizvodnji okolnosti su i starijeg datuma, zbog čega je nakratko pogled potrebno svrnuti nekoliko desetljeća unatrag. Naime, tijekom 1920-ih godina, u posljednjem desetljeću nijemog filma i pri njegovu prelasku u *audio*vizualnu sferu, bojazan koja se očitovala u snižavanju moralnih standarda među američkim gledateljima holivudskih filmskih uradaka razmahala se uslijed intervencije

[81] U izvorniku: „With HUAC, Hollywood moved to expunge the appearance of Communist influence before Congress could either pass restrictive, wide-reaching regulations or tarnish the cinema's reputation with audiences, or both." HAAS ET AL., 2015: 64.
[82] Za više informacija o tome usp. ECKSTEIN, 2004.
[83] Za više informacija o tome usp. HAAS ET AL., 2015: 64 i dalje. Usp. i WALD, 2017.

određenih konzervativnih građanskih struja kao reakcije na niz holivudskih skandala koji su uključivali nepoćudne spolne odnose i konzumaciju droga, uslijed čega je 1930. godine donesen takozvani Haysov kodeks (*Hays Code*). Cilj toga cenzorskoga kodeksa, iako on nije predstavljao cenzuru putem tijela vlasti *per se* – jer su mu se članovi Američkog udruženja filmskih producenata i distributera (*Motion Picture Producers and Distributors of America*) dobrovoljno podčinjavali – bio je onemogućiti da se u filmovima prikazuju osjetljiva društvena pitanja ili radikalne političke teme. Međutim, dijapazon tema i aspekata koje su ta dva široko shvaćena pojma obuhvaćala bio je dalekosežan – homoseksualnost, međurasni odnosi, odstupanja od „općeprihvaćena poretka", aluzija na spolne odnose, nezakonito raspačavanje opijata, da spomenemo samo neke – i njih je bilo zabranjeno prikazivati, baš kao i suviše otvorenu ili oštru kritiku državnog aparata i vlade. Dakako, takav se pristup stvaranju filmskih uradaka odrazio i na političke filmove. Kako Haasovi i Christensen ističu:

> Iako je u rijetkim slučajevima bio usmjeren specifično na političke filmove, ovaj je oblik cenzure zasigurno obeshrabrio one koji su razmatrali snimanje takvih filmova. Određeni promatrači tvrde da su granice u pogledu izražavanja stvorene Haysovim kodeksom bile glavni razlog za gotovo potpuni nestanak društvene i političke kritike iz nekoć progresivne komercijalne filmske industrije. Drugi pak tvrde da je zabranjivanjem subverzivna izražavanja cenzura prisilila filmove na kultiviranje sofisticiranijeg vizualnog jezika za uprizorenje zločinačkih obrazaca ponašanja, seksualnih aluzija i političke kritike.[84]

Ovakav represivni mehanizam, koji je postojao čak dva puna desetljeća prije početka Hladnog rata, ograničavao je mogućnost nesputana umjetničkog izražavanja u filmskim uratcima, a prikazi, na primjer, politike, morali su biti aluzije ili metafore na, u većoj ili manjoj mjeri, stvarna i pozitivna politička zbivanja. Međutim, budući da je pojam „političkoga" vrlo široko shvaćen, on obuhvaća i one aspekte društvenoga života koji se, naposljetku, *mogu ispolitizirati*. Holivudska je filmska produkcija stoga gotovo od samoga početka bila ograničena u širini svojeg dosega djelovanja, dijelom zbog intervencije vlasti, a dijelom i zbog bojazni od financijskog neuspjeha filma i političkog progona djelatnika uključenih u njegovo stvaranje. I dok je do, okvirno, Drugoga svjetskog rata taj mehanizam (auto)cenzure bio implementiran kako se domaće ćudoređe ne bi okaljalo neumjesnim prizorima međurasnih odnosa, homoseksualnosti ili pak pobune protiv državnopravnog poretka „zemlje slobodnih i doma

[84] U izvorniku: „Though rarely specifically directed at political films, this censorship must have discouraged those who considered producing such movies. Some observers argue that the limits on expression created by the Hays Code were a primary reason for the near disappearance of social and political criticism from a once-progressive mainstream film industry. Others postulate that by forbidding subversive expression, censorship forced movies to cultivate a more sophisticated visual language to signify criminal attitudes, sexual innuendo, and political critique." HAAS ET AL., 2015: 70.

hrabrih", zbivanja tijekom Drugoga svjetskog rata i nakon njega dovela su do zamjene jedne ugroze drugom, od „domaćeg" do „vanjskog" izazova. Međutim, vidljivo je da je taj razvoj obrane ćudoređa od domaćih „napadača" bio eksponencijalan, tako da su donošenje Haysova kodeksa i pojava HUAC-a tijekom 1930-ih ustvari utjelovljenje logičnog slijeda događaja koji će se tijekom narednih godina dodatno pooštriti, a koji svoje korijene vuku još od 1906. godine i pojave filmske protodistribucije.[85] Naime, u okviru studije zapleta američkih filmova od okvirno 1920. do 1960. godine ispostavilo se da je došlo do nagla rasta broja onih koji su prikazivali „strane elemente kao opasnost junaku/junakinji" u razdoblju od 1940. do 1944. godine, odnosno, tijekom trajanja Drugoga svjetskog rata,[86] a taj je razvoj tekao u dva smjera te se može podijeliti na dvije instance, i to na razdoblje prije početka i nakon završetka, odnosno (također) američke pobjede u Drugomu svjetskom ratu.

Prva od tih instanci svakako je činjenica što je američko društvo do početka Drugoga svjetskog rata bilo rasno, kulturno, vjerski i inače krajnje polarizirana cjelina, pri čemu je polariziranost u svim aspektima bila gotovo i zakonski institucionalizirana. Društvene okolnosti otprilike do 1930-ih godina bile su karakterizirane daleko nižim životnim standardom većinskoga stanovništva od današnjeg prosjeka, no ipak donekle koherentnim viđenjem i suglasnošću među većinskim stanovništvom o opravdanosti koju *status quo* uživa te načelima naporna rada i odricanja u svrhu postizanja veće dobrobiti. Gospodarska previranja početkom 1930-ih godina, koja su naposljetku dovela do Velike depresije, poljuljala su takvu monolitnu vjeru u intaktnost sustava te dobrohotnost političke elite koja njime upravlja. „[Velika, K. B.] depresija", kako ističu Haasovi i Christensen, „uzrokovala je dalekosežno propitkivanje tradicionalnih vrijednosti, vjere u prednosti naporna rada i pravednosti američkog sustava."[87] S obzirom na sve veću sumnju u opravdanost trenutačnog političkog sustava, ne čudi što je početak 1930-ih godina ujedno obilježio pojavu prvih eksplicitnih političkih filmova koji su u pitanje dovodili taj, do nekoliko godina prije toga gotovo nedodirljivi, *status quo* protkan ideologijom i mitovima koji su sezali još do kraja Građanskog rata sredinom 19. stoljeća. „Eksplicitno politički filmovi o vladi i izabranim službenicima gotovo su postali samostalnim žanrom tijekom 1930-ih godina dok je nacija, nezadovoljna načinom na koji su njome vladali poslušni republikanci predsjednika Herberta [Clarka, K. B.] Hoovera, tragala za novim

[85] Za više informacija o tome usp. HAAS ET AL., 2015: 67.
[86] Za više informacija o tome usp. HAAS ET AL., 2015: 62.
[87] U izvorniku: „The Depression caused a widespread questioning of traditional values, faith in the rewards for hard work, and the fairness of the American system." HAAS ET AL., 2015: 106.

rješenjima i novim vođom”[88], a ti su izabrani službenici, odnosno političari, često bili prikazivani kao zlikovci i prevaranti.

Slika 5. „Gospodin Smith”, Jefferson „Jeff” Smith (James Stewart), sâm se bori protiv državnog aparata u filmu *Gospodin Smith ide u Washington* (1939.) Franka Capre, pokazujući da je „jedan pošten čovjek” dovoljan da uzdrma *status quo*. Takav će način viđenja odnosa pojedinca i politike perpetuirati brojni politički trileri do današnjeg doba.

Stoga ni ne čudi što se donošenje Haysova kodeksa vremenski otprilike podudara s promjenom u načinu poimanja političkog sustava te kako pojedinaca tako i skupina koje njime rukovode. Rješenje koje se nametalo bilo je da, unatoč svim nedaćama koje su snašle američku naciju, jedan čovjek može predstavljati spasenje. U prologu filma *Fantomski predsjednik* (*The Phantom President*) (1932.) Normana Tauroga prikazuju se oživljeni portreti mitoloških američkih predsjednika Georgea Washingtona, Thomasa Jeffersona, Theodorea Roosevelta i Abrahama Lincolna – četvorice čiji su profili u tomu trenutku bivali uklesani na Planinu Rushmore u Južnoj Dakoti – koji pjevaju pjesmu „Zemlji je potreban čovjek” („*The Country*

[88] U izvorniku: „Explicitly political films about government and elected officials nearly became a genre in and of themselves during the early 1930s, as a nation dissatisfied with the way it had been governed by president Herbert Hoover’s complacent Republicans searched for new solutions and a new leader.” HAAS ET AL., 2015: 109.

Needs a Man”) da bi je izvukao iz Velike depresije.[89] Sedam godina kasnije Jefferson Smith (James Stewart) u filmu *Gospodin Smith ide u Washington* (*Mr. Smith Goes to Washington*) (1939.) Franka Capre pokazat će da čovjek koji „spašava dan” može potjecati i iz naroda te da su, kada je suočen s kafkijanskim aparatom vlasti i moći, on i njegova dobrohotnost dovoljni da mu se usprotive (v. Slika 5., str. 63).

Unatoč revitalizaciji američkog gospodarstva uslijed *New Deala* i dalekosežnih reformi tijekom 1930-ih godina, bojazan od komunističke infiltracije tijekom toga desetljeća te i nadalje pretežito konzervativan *Zeitgeist* dovest će do formiranja HUAC-a i drugih struja koje će se boriti protiv svega što je „neameričko” i što podriva američki društvenopolitički sustav. Takva potreba za zaštitom američkih vrijednosti ujedno je sjeme specifičnog, hladnoratovskog oblika američkog ekscepcionalizma, dakle, predodžbe o američkoj jedinstvenosti i superiornosti u pogledu drugih nacija i političkih poredaka, a koji obilježava i drugu polovicu 20. stoljeća. Upravo se ovdje mogu prepoznati prve natruhe *paranoje* i *pesimizma* koje će, dva desetljeća kasnije, stvoriti ozračje Condonova romana te Frankenheimerova filma.

Druga instanca razvoja obuhvaća razdoblje koje seže od neposrednog poraća sve do kraja 1950-ih godina, tijekom kojega se prvi put ozbiljnije počinje strahovati od strane invazije na američko tlo. Tehnološki napredak koji je stupio na scenu nakon kraja rata omogućio je nagli rast svjetskog gospodarstva, a Amerika je u srazu supersila, koje su se iskristalizirale nakon rata na relaciji Washington, D. C. – Moskva, zauzela položaj branitelja „slobodnog svijeta”. Dojučerašnji saveznici sada su postali ogorčeni neprijatelji, a tehnološki napredak, koji je donio pomak kako u industrijalizaciji tako i unaprjeđenju komunikacijskih sustava, predstavljao je startni pucanj utrke u naoružanju, načelima tržišne slobode i nadmoći do tada neviđenih razmjera. U skladu s već važećom premisom kako su američke vrijednosti nešto što se pod svaku cijenu mora očuvati, odnosno da su nadmoćne u usporedbi s drugim i drukčijim političko-svjetonazorskim sustavima, one su predstavljale kako povod za svoje širenje, tako i cilj – zaštitu od stranog utjecaja te čak i osvajanja. Uvidjevši razmjere poslijeratnih pretenzija Sovjetskog Saveza nad europskim kontinentom i globalno, zaštita američkih interesa i vrijednosti prerasla je iz domaćeg projekta u globalni pothvat, a jedno od prvih poprišta na kojima će se to poslanje očitovati bit će već spomenuti Korejski rat, za kojim će, tijekom druge polovice 20. i u 21. stoljeću, uslijediti i drugi. Kako se Jacobson i González u pogledu toga s pravom, no donekle i retorički pitaju:

[89] Ironično je što će na taj položaj naposljetku biti izabran rođak jednoga od te četvorice, Franklin Delano Roosevelt, koji će obnašati dužnost 32. američkog predsjednika od 1933. do svoje smrti 12. travnja 1945. godine.

> [A]ko je [američka, K. B.] država, u svojoj pokretačkoj predanosti slobodi, svojoj tehnološkoj domišljatosti i geniju svoje organizacije slobodnog tržišta, zbilja toliko nadmoćna svim ostalim poznatim svjetskim alternativama, kako bi uopće mogla izgubiti u globalnom natjecanju protiv pišljive diktature kao što je Sovjetski Savez? Nisu li same predodžbe o 'američkoj nadmoći' i 'sovjetskoj prijetnji' nekompatibilne uslijed činjenice što 'prijetnja' koju jedna strana predstavlja, u ovoj ili onoj dimenziji, za sobom povlači mogućnost inferiornosti druge?[90]

Trumanova doktrina, Bijela knjiga NSC-68, nastavak HUAC-ovih saslušanja i progona te čak i pojava novih varijacija na temu, onih u obliku senatora Josepha McCarthyja, primjeri su sredstava pred kojima Amerika nije prezala kako bi zaštitila svoju superiornost i prosperitet svojih građana. Kao što će se očitovati gotovo pola stoljeća kasnije u pogledu odnosa Amerike i Bliskog istoka te američkih vrijednosti pod napadom „islamističke ugroze", *očuvanje* sloboda u osvit Hladnog rata značilo je *ograničavanje* nekih od tih sloboda, među kojima se kao najvažnije ističu sloboda govora i prava na privatnost. To je jedan od najvećih paradoksa i kontradikcija s kojima će se to razdoblje morati suočiti, uz ozračje *pesimizma* i *paranoje* od neprestane prijetnje „s Istoka", temeljnih *ideoloških*, *ikonografskih* i *narativnih* motiva političkog trilera koje će, kao prvi u nizu njih, tematizirati Frankenheimerov *Mandžurijski kandidat*. On će također pokazati da Jacobson i González svojim pitanjem nisu u potpunosti u krivu, već da se privid američke superiornosti uvijek iznova mora dokazivati, no i da ga se može podrivati iznutra na načine koji počivaju na jednako paradoksalnim i kontradiktornim temeljima poput njega sama. Također, to se pitanje može prenijeti i na situaciju u 21. stoljeću, a zamijeni li se „Sovjetski Savez" „Bliskim istokom", očigledno je da je njegova važnost i dalje postojana, kao što će pokazati politički trileri koji se analiziraju u petom, analitičkom poglavlju ove disertacije.

Naposljetku, svrha ovoga povijesnog pregleda bila je pružiti podrobniji uvid u ona povijesno-politička zbivanja koja su dovela do mogućnosti nastanka narativa kao što su Condonov roman i Frankenheimerov film. Oslobodivši se ograničenja koja su joj nametali Haysov kodeks, koji je krajem 1960-ih u potpunosti stavljen izvan snage, te HUAC, koji je, iako je službeno postojao sve do 1975. godine, otprilike u isto vrijeme kao i Haysov kodeks izgubio svoju vjerodostojnost uslijed dalekosežnih društvenopolitičkih promjena, američka kinematografija iznjedrila je film koji će, metodološkim rječnikom, *ideološki*, *ikonografski* i *narativno* predstavljati siže svega onoga što se događalo tijekom 1950-ih godina, *paranoju* i

[90] U izvorniku: „[I]f the country is really so far superior to all the world's known alternatives—in its animating commitment to liberty, its technological ingenuity, and the genius of its free-market organization—then how can it possibly lose a global competition to a two-bit dictatorship like the Soviet Union? Are not the very notions of 'American superiority' and 'Soviet threat' incompatible, in that the 'threat' posed by one implies the possible inferiority of the other, in some dimension or another?" JACOBSON; GONZÁLEZ, 2006: 46.

pesimizam kojima se odlikovalo to razdoblje, ali i ranija desetljeća. Dakako, njegova pojava nije označavala kraj takvih zbivanja – dapače, prikladnije bi bilo reći da je tek nagovijestila novu fazu tijekom narednih desetljeća. No njegova pojava ujedno je označila da je došlo do dalekosežnih promjena u američkom društvu koje su, između ostaloga, doprinijele pokretima i zbivanjima tijekom razdoblja 1960-ih godina. Nakon što se takozvana „hladnoratovska kultura" *paranoje* i *pesimizma* ustoličila kao primat onodobna američkog društva, njezini izdanci tijekom narednih desetljeća, a napose tijekom 1970-ih godina, kao što je eksplicirano u nastavku ovog poglavlja, doživjet će svoj vrhunac u kinematografiji, i to u pogledu političkih trilera. No koji se filmovi američke kinematografije koja mu je neposredno prethodila mogu smatrati pretečama Frankenheimerova? Koje je od njih moguće istaknuti kao redateljevo moguće nadahnuće u pogledu *ideoloških, ikonografskih* i *narativnih* odrednica, unatoč činjenici što je potonji uvelike određen radnjom Condonova romana? Naredno potpoglavlje podrobnije eksplicira tri filmska uratka iz 1950-ih godina, desetljeća u kojemu je nastao Condonov romaneskni predložak te koje je neposredno prethodilo Frankenheimerovu *Mandžurijskom kandidatu*.

3.2. Ideološki, ikonografski i narativni filmski preteče Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata*

Kada je riječ o bilo kojem filmu, a napose ako ga se smatra rodonačelnikom podžanra, u ovomu slučaju, političkog trilera, uz razne je druge implikacije potrebno zapitati se na temelju kojih je filmskih predložaka, dakle, svojevrsnih nadahnuća, on nastao. Pojam „nastanka" pri tome se ne odnosi nužno samo na temu ili radnju, koja je u slučaju Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata* očita – kao književni predložak implicitno je poslužio istoimeni roman Richarda Condona objavljen 1959. godine, a eksplicitno scenarij koji supotpisuju redatelj filma, John Frankenheimer, te George Axelrod, koji je, između ostalog, zaslužan za scenarij filma *Doručak kod Tiffanyja* (*Breakfast at Tiffany's*) (1961.) Blakea Edwardsa prema istoimenoj pripovijesti Trumana Capotea iz 1958. godine. Genealogija, odnosno pojam „nastanka" filma pri tome se odnosi na određene načine filmskog prikaza, kadriranja ili motivsko-tematskih izbora koji su, zbog činjenice što su ti filmovi već postojali i po svojoj kako popularnosti tako i tematici, bili prikladni te mogli poslužiti za crpljenje nadahnuća. Čak i ako to u pogledu redateljsko-scenarističkih odluka i nisu, njihova podudarnost s, u ovomu slučaju, Frankenheimerovim *Mandžurijskim kandidatom* suviše je frapantna, a da se ne bi uzela u obzir i da se ne bi povukle određene paralele između njih.

Razloživši u prethodnomu potpoglavlju ukratko društveno-povijesna zbivanja koja su prethodila nastanku *Mandžurijskog kandidata* te ozračja iz kojeg je izrastao kako Condonov roman tako i Frankenheimerov film, to se u ovomu potpoglavlju dodatno eksplicira na temelju triju filmskih uradaka iz razdoblja 1950-ih godina. Pri tome je riječ o filmovima *Moj sin, John* (*My Son John*) (1952.) Lea McCareyja, *Invazija tjelokradica* (*Invasion of the Body Snatchers*) (1956.) Dona Siegela te *Sjever-sjeverozapad* (*North by Northwest*) (1959.) Alfreda Hitchcocka. U nastavku ovoga potpoglavlja obrazlaže se zašto su upravo ova tri filma uzeta kao paradigmatski – *ideološki*, motivsko-*ikonografski* i tematsko-*narativni* – primjeri preteča Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata*. Ova su tri filmska primjera odabrana kako zbog svojeg načina prikazivanja i tematiziranja imanentno hladnoratovskih tema koje su obilježile kako desetljeće u kojemu su nastale tako i u skladu s filmskim odrednicama koje se kasnije repliciraju u Frankenheimerovu filmu.

Dakako, očigledno je kako se uzimanjem triju filmskih predložaka-preteča istovremeno isključuje velik broj drugih koji bi u jednakoj mjeri, zbog određenih pojedinosti možda i uspješnije, predstavljali korpus koji je prethodio prvomu političkom trileru u američkoj kinematografiji. Ograničimo li se iznova samo na razdoblje 1950-ih godina, dakle, desetljeće koje je neposredno prethodilo Frankenheimerovu filmu, kao jedan od glavnih svakako se nameće film *Iznenada* (*Suddenly*) (1954.) Lewisa Allena, u kojemu ulogu glavnog lika, Johna Barona, koji zaposjeda obiteljski dom iz kojeg ima savršen pogled na vlak američkog predsjednika, koji će imati neplaniranu stanku u Suddenlyju, kalifornijskom gradiću, ne tumači nitko drugi doli Frank Sinatra, bojnik Bennett Marco iz Frankenheimerova filma. Nalik ulozi koju će Raymond Shaw odigrati u Frankenheimerovu filmu, Baron u svojstvu plaćenog ubojice ustvari ne zna da mu je meta upravo američki predsjednik, iako čin ubojstva namjerava izvršiti svjesno, a ne nesvjesno poput Shawa. Ovaj će film u povijesnim zbivanjima nakon izlaska *Mandžurijskog kandidata* osam godina kasnije odigrati posebnu ulogu, kako filmološku tako i povijesnu, budući da će Marina Oswald, supruga Leeja Harveyja Oswalda, u intervjuima nakon ubojstva predsjednika Johna Fitzgeralda Kennedyja 22. studenog 1963. godine u medije istupiti s tvrdnjom da je motivaciju za predsjednikovo ubojstvo njezin suprug crpio upravo iz Allenova filma *Iznenada*, koji je, prema njezinu iskazu, pogledao na televiziji nekoliko tjedana prije predsjednikova dolaska u Dallas, u čijem je predgrađu bračni par Oswald živio.[91] Unatoč

[91] Iako je ova činjenica o Oswaldovoj motivaciji za ubojstvo predsjednika Kennedyja naknadno bila osporavana, kasnije istrage priče Marine Oswald otkrile su da je Allenov film zaista bio prikazan 19. listopada 1963. godine, no ne na svakoj partnerskoj mreži i, što je najzanimljivije, ne u predgrađu Dallasa u kojemu su Oswaldovi u tomu trenutku živjeli. Za više informacija o tome usp. SCOTT, 2011: 133 – 134.

tomu povijesnom kuriozitetu, *Iznenada* po svojem narativu, koji se vrti oko ubojstva američkog predsjednika, najviše podsjeća na motiv ubojstva u Frankenheimerovu *Mandžurijskom kandidatu*, iako je u njemu riječ o ubojstvu predsjedničkog *kandidata*, a ne *izabranog* predsjednika.

Kao drugi se film izostavljen iz uvrštavanja u uži izbor indikativno nameće i film *Uzbuna na ulicama* (*Panic in the Streets*) (1950.) Elije Kazana, u kojemu zdravstveni djelatnik i liječnik Clinton Reed (Richard Widmark) te policijski načelnik Tom Warren (Paul Douglas) imaju svega dva dana za suzbijanje širenja plućne kuge New Orleansom. Ozračje *paranoje* koje vlada u filmu vrlo je nalik *paranoji* od širenja „zaraze komunizmom" koja je odlika kako 1950-ih godina tako i Frankenheimerova filma, a Reed uvelike nalikuje bojniku Marcu koji juri za Shawom na izbornoj konvenciji s namjerom da ga spriječi u izvršavanju subliminalno implantirane naredbe o ubojstvu. Također, Kazanov film obiluje temama strane infiltracije i stanja nacionalne krize, sveprisutnosti državnog aparata i ovisnosti o intervenciji vladinih stručnjaka, motivima koji su aktualni i danas, tijekom, u ovomu slučaju ne nacionalne, već globalne pandemije koronavirusa i bolesti COVID-19. Međutim, kao što je već navedeno, za potrebe ove disertacije i filmološke eksplikacije geneze *Mandžurijskog kandidata*, po količini podudarnih i kompatibilnih parametara odabrani su upravo McCareyjev, Siegelov i Hitchcockov film.

3.2.1. Nuklearna obitelj i odnos između majke i sina – *Moj sin, John* (1952.)

Eksplikacija preteča Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata* prema, kao što je već spomenuto, kronološkom redoslijedu, a ne vrijednosnome sudu, započet će filmom *Moj sin, John* Lea McCareyja iz 1952. godine, koji se po žanrovskoj kategorizaciji može odrediti kao drama. McCarey je snimio ovaj iznimno protukomunistički nastrojeni film dijelom i zato što je surađivao s HUAC-om te se zalagao za zaštitu američke kulture od „neameričkih aktivnosti". Činjenica što je njegov film *Moj sin, John* nastao u razdoblju vrhunca McCarthyjevih i HUAC-ovih saslušanja s kojima je, kao što je već spomenuto, McCarey u određenoj mjeri surađivao te je čak i primio nominaciju za filmsku nagradu Oscar za najbolji originalni scenarij, što se kasnije tumačilo kao signal kojim je Hollywood htio pokazati da je odan protukomunističkoj kampanji koja je u tomu razdoblju bila u punom jeku.[92] U središtu su McCareyjeva uratka nuklearna obitelj te odnos između majke i sina, motivi koje će imati ključan položaj i u *Mandžurijskom kandidatu* deset godina kasnije.

[92] Za više informacija o tome usp. WHITFIELD, 1991: 136 i dalje.

U filmu je riječ o idealiziranom prikazu naizgled savršene američke obitelji Jefferson, što je ujedno aluzija na legendarnog, trećega američkog predsjednika Thomasa Jeffersona. Lucille (Helen Hayes) i Dan Jefferson (Dean Jagger) imaju trojicu sinova: mlađe, Chucka (Richard Jaeckel) i Bena (James Young), te najstarijeg, Johna (Robert Walker). Otac radi kao učitelj te je služio u Američkoj legiji, pobožna majka Lucille paradigmatski je primjer idealne američke žene, a dvojica mlađih sinova, Chuck i Ben, u srednjoj su školi, poput egzemplarnih američkih mladića, igrali američki nogomet, te se sada spremaju krenuti očevim stopama u vojsku, točnije, u (tada aktualni) Korejski rat. Idealnu predodžbu obitelji donekle remeti najstariji sin, John – stekavši sveučilišnu diplomu, on ne dijeli pobožnost ostatka obitelji, a također je jedini među pomlatkom koji nije igrao američki nogomet, što je, kako će se radnja filma razvijati, dodatni razlog sumnje u njegovo politički subverzivno djelovanje. A radnja filma otpočinje oproštajnom večerom koju su Lucille i Dan priredili za svoje najmlađe sinove, prikazane u vojničkim odorama, kojima predstoji odlazak u Korejski rat. John se ispričao što ne može prisustvovati toj prigodi zbog poslovnih obveza koje ima kao zaposlenik savezne vlade – na nepreciziranoj dužnosti – u Washingtonu, D. C.

John će obitelj posjetiti tjedan dana kasnije, povodom čega će se dodatno objelodaniti kako je – baš poput Raymonda Shawa – „majčin sin", dok će svojeg oca Dana podbadati zbog njegova suviše izraženog domoljublja i patrijarhalnosti. Tom će se prilikom također otkriti kako John krije tajnu. Roditeljska pitanja o tome što bi ta tajna mogla biti sežu od nagađanja o tome ima li John djevojku sve do – dakako, samo implicirane – sumnje na njegovu homoseksualnost. Ta implikacija ne čudi zbog činjenice što je glumac koji tumači lik Johna Jeffersona, Robert Walker, godinu dana prije tumačio implicitno homoseksualni lik Bruna Antonyja u filmu *Stranci u vlaku* (*Strangers on a Train*) (1951.) Alfreda Hitchcocka. Međutim, nije posrijedi ni to, već se očeva najveća bojazan očituje u tome da bi njegov najstariji sin mogao biti komunist, a pokaže li se ona istinitom, on svojem sinu implicitno prijeti da bi ga u tomu slučaju morao ubiti. Unatoč Lucilleinim strahovanjima, zbog kojih John čak ide tako daleko da polaže ruku na Bibliju i priseže kako nikada nije bio niti jest član komunističke partije, ta je prisega naposljetku laž jer se tijekom daljnjeg razvoja filmske radnje očituje da John ustvari *jest* komunist i da zbog njegova subverzivnog djelovanja za njime traga čak i FBI, pod vodstvom pronicljiva agenta Stedmana (Van Heflin).

Prekretnica u filmu događa se nakon što John, koji se u međuvremenu vratio u Washington, D. C., upućuje poziv kući i moli svoju majku da pronađe par hlača pokidanih u njegovu fizičkom okršaju s ocem, a koje je donirala lokalnoj crkvi, zato što se u džepu hlača nalazi vrlo važan ključ. Nakon što je pronašla kako hlače tako i ključ, Lucille se prvi put u

svojem životu ukrcava u zrakoplov i odlazi u Washington, D. C. kako bi od svojeg sina napokon saznala konačnu istinu. Suočen s njome u svojem vašingtonskom uredu, John joj ponovno laže i tvrdi da taj ključ otvara vrata njegova stana, iako je to ustvari ključ ulaznih vrata druge komunističke operativke, čije je postojanje Lucille otkrio agent Stedman. Motivsko-*ikonografski* također je važno istaknuti činjenicu što iza Johna u njegovu uredu visi portret Abrahama Lincolna, motiv koji će u Frankenheimerovu filmu biti dosljedno rabljen, no to nije jedina pojava „Dobrog Abea" u filmu (v. Slika 6.). Razočarana novim i za nju nevjerojatnim saznanjima o svojem najstarijem sinu, Lucille rezignirano shvaća da joj preostaje samo jedna mogućnost, i to ona, domoljubno gledano, jedina ispravna – prijaviti ga nadležnim tijelima i priopćiti im sve što zna. Tada se počinje očitovati i Johnova iznenadna beskrupuloznost prema majci nasuprot nekadašnjoj privrženosti te joj prijeti da će pobiti njezine tvrdnje mizoginim iskazima o njezinoj hormonalnoj neuravnoteženosti uslijed menopauze, bojazni za drugu dvojicu sinova koji služe u Korejskom ratu te tabletama koje uzima za smirenje živaca.

Slika 6. John (Robert Walker) i Lucille Jefferson (Helen Hayes) u Johnovu vašingtonskom uredu. Suviše prisan odnos majke i sina te *ikonografija* Abrahama Lincolna očituju se jednako kao u Frankenheimerovu filmu deset godina kasnije.

Nakon što agent Stedman ponovno – kao na početku filma, kada se još pretvara da nije agent FBI-a – dolazi u obiteljski dom Jeffersonovih, John se i dalje čini nepokolebljivim u svojem naumu, no, kao da biva prosvijetljen zagovaranjem svoje majke, naposljetku ipak posustaje te se izjašnjava spremnim, u maniri McCarthyjevih i HUAC-ovih saslušanja, priopćiti imena svojih komunističkih suučesnika. Stedman snima Johnovo priznanje, no nedugo zatim njihov je automobil propucan hitcima iz crne limuzine koja je vozila pokraj njih, a da se ikonografija Abrahama Lincolna ne bi okončala samo već spomenutim portretom u Johnovu uredu, njihov se oštećeni automobil naposljetku zabija u stepenice podno Lincolnova spomenika. Film završava time što se Johnovo snimljeno priznanje, u skladu s njegovim željama, reproducira povodom završne ceremonije katoličkog sveučilišta na kojem je studira, a kojim denuncira intelektualizam i komunističku ideologiju, invertirajući marksistički „opijum" iz prvobitno religijskog konteksta, a okupljene studente upozorava da ih nasmiješeni sovjetski agenti zasigurno već vrbuju te da žele iskoristiti njihove dobrohotne i liberalne namjere. Johnovi roditelji, koji su prisustvovali ceremoniji, napuštaju dvoranu, a Lucille Jefferson, uz pratnju krešenda zborskih glasova, navodi da je potrebno moliti za Johna te da okupljeni moraju zapamtiti ono što im je tim povodom – makar i „iz groba" – poručio, čime se nuklearna obitelj, izvorna američka vrijednost koja se nastojala obraniti od „pošasti" komunizma, iznova pokazala spasonosnom i pogubnom istovremeno.

Budući da filmovi te epohe nisu smjeli locirati američke gospodarske ni društvene okolnosti kao razloge za bavljenje komunističkim aktivnostima ili njihovo simpatiziranje, Stephen J. Whitfield ističe: „McCarey nije definirao obitelj samo kao utočište sigurnosti i komfora zaštićeno od pritisaka javne sfere, baš kao ni tradicionalnu ustanovu koja je na najbolji način opravdavala neumornu borbu protiv komunizma. Obitelj se također mogla shvatiti kao izvor toga problema. *Dinamike roditeljstva predstavljale su jednak izvor opasnosti poput bezličnih povijesnih sila koje su vrebale izvana (no koje više nisu mogle biti filmski prikazane).*"[93] Majka Lucille, koja je morala birati između ljubavi prema prvorođenom sinu i ljubavi prema američkoj domovini, naposljetku je odabrala potonju te Johnu time potpisala smrtnu presudu, čime je došlo do probijanja okvira nuklearne obitelji, čija je uloga bila pružanje utočišta protiv prijetnji koje, kako Whitfield ističe, „vrebaju izvana". Motiv majke pri tome je komplementaran motivu nacije, prema kojoj je ljubav u Lucilleinu slučaju naposljetku

[93] U izvorniku: „For McCarey defined the family not only as the refuge of security and comfort against the pressures of the public realm, and not only as the traditional institution that best justified the remorseless struggle against Communism. The family could also be seen as the source of the problem. The dynamics of parenting were as much a source of danger as the impersonal historical forces that lurked outside (but that could no longer be depicted cinematically)." Istaknuo K. B. WHITFIELD, 1991: 136 – 137.

i prevagnula jer, ako može na svijet donijeti dvojicu najmlađih sinova, koji ispunjavaju dužnost prema svojoj domovini, tako može i „izdajicu" kao što je John, koji idealni domovinski integritet naposljetku potkopava. Motiv domoljubne majke i izdajničkog sina u okviru dinamike nuklearne obitelji, čiji filmski preteča svakako jest McCaryjev *Moj sin, John*, kao i motiv Abrahama Lincolna kao utjelovljenja američkog ideala, bit će dvije okosnice, iako donekle invertirane, i Frankenheimerova filma deset godina kasnije.

3.2.2. Zaposjedanje putem sila „izvana" – *Invazija tjelokradica* (1956.)

Drugi film u ovomu pregledu predstavlja *Invazija tjelokradica* Dona Siegela. Ušavši u kinodistribuciju četiri godine nakon McCareyjeva i šest godina prije Frankenheimerova filma, ovaj znanstvenofantastični horor odlikuje se motivom zaposjedanja putem „vanjske" sile, a ta se alegorizirana predodžba u filmu manifestira u motivu početka izvanzemaljske okupacije stanovništva u fiktivnom kalifornijskom gradiću Santa Miri. Iako je Siegelu kao filmski i tematski predložak poslužio film *Napadači s Marsa* (*Invaders from Mars*) (1953.) Williama Camerona Menziesa, ujedno prvog prikaza izvanzemaljske invazije u boji u filmskoj povijesti, Siegelov film inkorporira znanstvenofantastični motivsko-tematski kompleks izvanzemaljske infiltracije te ga smješta unutar filmskog svijeta koji je više nalik *noir* filmu nego znanstvenofantastičnoj ili ratnoj drami, a takva je atmosfera također indikativnija za Frankenheimerov film. Kao što McCareyjev *Moj sin, John* tematizira subverzivnu „invaziju" na arhetipski američki poredak u obliku destruiranja nuklearne obitelji i vrijednosti koje ona predstavlja, Siegelov film ide korak dalje u prikazu prodiranja izvana, uslijed kojega je, barem iz vizualnog aspekta, „sve jednako", no ustvari je „sve drukčije".

Film započinje prikazom rastresena Milesa Bennella (Kevin McCarthy), za kojeg se, razbarušene kose i neugledne vanjštine, čini da mu je potrebna skrb dežurnog liječnika Hilla (Whit Bissell)[94], psihijatra kojeg policija poziva u odjel za hitni prijam neimenovane kalifornijske bolnice. Bennell objašnjava Hillu da je i on sâm liječnik po struci te da su se u obližnjem gradiću Santa Miri počeli odvijati događaji koje još nitko od okupljenih nije imao priliku vidjeti, a koje će im priopćiti u retrospektivnom naratološkom – i filmskom – prikazu. Naime, sve je započelo time što je uvidio da je nekolicina ljudi u Santa Miri, gradiću u kojem se nalazi njegova ordinacija, patila od Capgrasova sindroma, deluzijskog poremećaja zbog kojeg smatraju da je član njihove obitelji ili druga bliska osoba zamijenjena identičnim

[94] Bisell će u Frankenheimerovu *Mandžurijskom kandidatu* ujedno tumačiti ulogu člana vojnog liječničkog osoblja koji će Raymondu Shawu dijagnosticirati posttraumatsku reakciju nakon sudjelovanja u Korejskom ratu.

dvojnikom. Iako su im vanjštine potpuno istovjetne, nešto u njihovu „pogledu” i „načinu izražavanja” nagnalo bi dotične osobe na sumnju. Za isti mu je takav slučaj priopćila i Becky Driscoll (Dana Wynter), Bennellova stara simpatija, koja se nakon nedavnog razvoda vratila u rodnu Santa Miru. Njezina rođakinja Wilma Lentz (Virginia Christine) odbija vjerovati da je Beckyjin ujak Ira Lentz (Tom Fadden) Wilmin otac te smatra da je ustvari riječ o njegovu dvojniku. Na pitanje što ju je navelo na takav zaključak, Wilma izražava svoje mišljenje da Iri „nešto nedostaje”. Bennell joj za Wilmu preporučuje Dana Kauffmanna (Larry Gates), psihijatra, kojeg Bennell iste večeri susreće te koji mu, na pitanje o tome što bi mogao biti povod takvoj „masovnoj histeriji”, nonšalantno odgovara da bi ona mogla biti povezana i „s događanjima u svijetu”.

Slika 7. „Invazija tjelokradica” u kalifornijskoj Santa Miri, gdje tamošnje stanovništvo postupno zamjenjuju bića iz zelenih čahura, a Miles Bennell (Kevin McCarthy) i Becky Driscoll (Dana Wynter) jedini su još neasimilirani u filmu *Invazija tjelokradica* (1956.) Dona Siegela. Strah od posvemašnje „ideološke asimilacije” čest je motiv u političkim trilerima tijekom hladnoratovskog razdoblja.

Iste večeri, nakon što Becky pristane otići s njim na večeru, Bennell dobiva poziv od Jacka (King Donovan) i Theodore „Teddy” (Carolyn Jones) Belicec, bračnog para koji poznaje i koji ga moli da dođe k njima. Nakon što se s Becky uputi onamo, Bennell na biljarskom stolu ugleda tijelo koje se doima kao da je mrtvo, no ustvari se i dalje formira, a izgleda jednako poput njegova prijatelja Jacka. Kada mu želi provjeriti otiske prstiju, uviđa da ih tijelo nema te da prsti ostavljaju samo otiske mrlja. Bennell daje naputak Jacku da ostane uz tijelo te da ga nazove bude li se nešto dogodilo, a Jack ga na kraju i zove jer se na dlanu ruke tijela pojavila porezotina baš poput one koju je zadobio dok su Bennell i Becky bili kod njih. Bennell uskoro

uviđa odakle ti dvojnici dolaze: iz zelenih čahura u kojima rastu bića istovjetna osobama koje žele zaposjesti i „ukrasti im tijela". Uvidjevši da ipak nije riječ o epidemiji masovne histerije ni Capgrasova sindroma, Bennell i Becky shvaćaju da su oni ostali jedini „ljudi" u Santa Miri, a da su tjelokradice zaposjele sve ostale stanovnike toga gradića (v. Slika 7., str. 73). Kretnje su im mehaničke, izrazi na licima bez ikakvih emocija, a ponašanje hladnokrvno. Strahujući za svoje živote, Bennell i Becky upućuju se u obližnju špilju kako bi izbjegli da ih tjelokradice zaposjednu, odnosno zamijene tijekom spavanja – što su identificirali kao *modus operandi* izvanzemaljskih napadača. I dok se „novi" stanovnici Santa Mire upućuju u potragu za jedinima koji još nisu asimilirani, Becky čini ključnu pogrešku i od iscrpljenosti na trenutak utone u san, što je dovoljno vremena da i ona bude zamijenjena izvanzemaljskim bićem iz čahure.

Bennell se, nakon što Becky nahuška rulju na njega, upućuje do autoceste, a ondje ga dočeka prizor iz noćne more. Naime, vozači vozila među kojima trči i koja zaustavlja u nadi da ih odgovori od odlaska u Santa Miru odguruju ga i dobacuju mu da se makne s ceste, a kada se popne na jedno teretno vozilo, ispod cerade vidi da je natovareno gomilom novih čahura. „Već su ovdje. Vi ste sljedeći!"[95] vrišti Bennell u kameru, ravno u gledatelje, probijajući na trenutak četvrti zid i upozoravajući na opasnost po pojedinca i društvo koja je već uzela previše maha. Time ujedno završava njegova retrospektivna eksplikacija događaja koji su doveli do toga trenutka, no okupljeni mu liječnici i policajci ne vjeruju. Ipak, naposljetku je u hitnom prijmu zaprimljen vozač kamiona kojeg je osoblje hitne službe moralo iskopati ispod gomile „čudnovatih predmeta" koji su nalikovali „čahurama". Nakon što je potvrđeno da vozač dolazi iz Santa Mire, Bennellova je priča potvrđena i policajci kreću u alarmiranje državnih službi. Kraj Siegelova filma ne nudi razrješenje, osim nadu u mehanizam državne vlasti i njihovu kompetenciju da se uhvati ukoštac sa svime, pa tako i s izvanzemaljskom invazijom.

Filmolog Peter Biskind smatra *Invaziju tjelokradica* primjerom filma desnoga političkog spektra. „Društvo čahura poznata je mehanistička utopija koja se u pravilu (i s pravom) uzima kao metafora za komunizam. To je svijet u kojemu su 'svi jednaki' […]."[96] Takvo je čitanje možda suviše suženo i populističko te pri tome svjesno isključuje druge motive, pa bi s druge strane političkoga spektra također bilo moguće tvrditi da je to kritika načina na koji desna protukomunistička propaganda od sviju iziskuje jednaku vrstu politički poslušnog angažmana i razmišljanja. Stoga je *Invazija tjelokradica*, baš poput *Mandžurijskog*

[95] U izvorniku: „They're here already! You're next!" INVAZIJA TJELOKRADICA, 1956: 1:18:04 – 1:18:07.
[96] U izvorniku: „The pod society is the familiar mechanistic utopia usually (and rightly) taken as a metaphor for Communism. This is a world in which 'everyone is the same' […]." BISKIND, 2000: 27.

kandidata, svojevrstan filmski ambigvitet koji takvu protukomunističku – makartističku – propagandu ismijava te istovremeno želi potvrditi, a možda čak i premašiti, strahove od komunizma koji su prevladavali tijekom toga razdoblja[97]. Takvo je „društvo čahura", kako ga naziva Biskind, također poveznica između Siegelova i Frankenheimerova političkog trilera jer su „prazan pogled", „izostanak emocija" i „mehaničke kretnje" ujedno pojmovi kojima bi se mogao opisati Raymond Shaw svaki put kada ga netko upita zašto ne bi odigrao partiju pasijansa. Psihološka kontrola i njezin izvor „izvana" prikazani u Siegelovu filmu tako će poslužiti kao mogući filmski preteča Frankenheimerovoj ekranizaciji Condonova romana.

3.2.3. Propitkivanje identiteta i susreti u vlaku – *Sjever-sjeverozapad* (1959.)

Treći film koji smatramo pretečom Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata* ujedno je jedini film koji je snimljen u koloru i koji, u većoj mjeri no što to čini čak i McCareyjev, a napose Siegelov, ikonografski eksplicitno inkorporira aspekt političkih motiva. Naposljetku, klimaks Hitchcockova filma *Sjever-sjeverozapad* odvija se na „oltaru demokracije", na nacionalnom spomeniku Planine Rushmore, gdje se pred licima američkih predsjednika Georgea Washingtona, Thomasa Jeffersona, Theodorea Roosevelta i Abrahama Lincolna „slučajni špijun" Roger Thornhill (Cary Grant) bori protiv stranih i domaćih agenata.[98] No to nije prvi put da su britanskom redatelju istaknuti američki spomenici poslužili kao poprište napetih akcijskih scena – u njegovu špijunskom trileru *Saboter* (*Saboteur*) (1942.) užarena se talačka kriza odvija na njujorškom Kipu slobode, a također njujorško Sjedište Tajništva Ujedinjenih naroda već bilo je jedno od ključnih poprišta i u filmu *Sjever-sjeverozapad*. Međutim, to je samo klimaks, kako radnje tako i političke ikonografije, kojima je prožet cjelokupni film, a u pravoj maniri britanskog „majstora neizvjesnosti", filmska radnja koja je dovela do toga trenutka nalikuje onoj neizvjesnosti kojom se odlikuje i Frankenheimerov film. Također, ključna je scena i ona iz vlaka, tijekom susreta Thornhilla i fatalne plavuše, koja uvelike nalikuje susretu Bennetta Marca i Rosie (Janet Leigh) u *Mandžurijskom kandidatu*.

Radnja ovog Hitchcockova filma složena je i gusto isprepletena. Glavna je premisa da glavni lik Rogera Thornhilla, marketinškog rukovoditelja s Madison Avenuea, pogreškom biva zamijenjen za Georgea Kaplana, osobu za kojom se ustvari traga. Kao i u slučaju Siegelove

[97] Za više informacija u vezi s time usp. JACOBSON; GONZÁLEZ, 2006: 79 – 80.

[98] Haasovi i Christensen ističu da Ministarstvo unutarnjih poslova SAD-a nije blagonaklono gledalo na prikaze „borbe do smrti" između komunističkih i CIA-inih agenata na kraju Hitchcockova filma te ih je smatralo oskvrnućem poznatoga nacionalnog spomenika. Štoviše, Američko filmsko udruženje (*Motion Picture Association of America*) zatražilo je da se Haysov kodeks ubuduće proširi i na takve scene, no taj im pokušaj nije uspio. Usp. HAAS ET AL., 2015: 70.

Invazije tjelokradica, glavni je pokretač radnje zamjena identiteta, samo što je u Hitchcockovu filmu ona invertirana i protagonist ustvari nije niti se želi predstavljati kao osoba kojom ga drugi smatraju. Međutim, poricanje mu ne ide u korist te ga grubijani koji su došli po izvjesnog Kaplana odvode na Long Island, u dom Lestera Townsenda (Philip Ober). Nakon što ga ispita špijun Phillip Vandamm (James Mason), Thornhill bi morao poginuti u insceniranoj automobilskoj nesreći koju je skrivio vozeći pod utjecajem alkohola. Međutim, Thornhill ju je preživio, no kako policija tako ni njegova majka ne vjeruju u njegovu inačicu priče, čime se unutarfilmsko ozračje *paranoje* dodatno intenzivira. Budući da nije u mogućnosti dokazati svoje tvrdnje pred institucijama koje bi ga morale zaštititi, Thornhill uzima stvar u svoje ruke te se upućuje u potragu za tajanstvenim Kaplanom.

Slika 8. Roger Thonrhill (Cary Grant) i Eve Kendall (Eva Marie Saint) u klimaktičkoj sceni filma *Sjever-sjeverozapad* (1959.) Alfreda Hitchcocka na Planini Rushmore. Važnost ovoga motivsko-*-ikonografskog* prikaza, s, između ostalog, licem Abrahama Lincolna u pozadini (zadnji zdesna), ponavlja se i u Frankenheimerovu filmu.

Kako bi uz pomoć Lestera Townsenda mogao dokazati što se događalo tijekom te za njega kobne noći, on se upućuje u njujorško Sjedište Tajništva Ujedinjenih naroda u potrazi za njime, no kada se napokon susretnu, shvaća da to nije isti Townsend u čijem je domu bio. U tomu trenutku huligani koji ga progone bacaju nož u stvarnog Townsenda i ubijaju ga, a Thornhill biva fotografiran kako u ruci drži predmet kojim je počinjeno ubojstvo. Budući da sada, uz one misteriozne, i zakonske sile tragaju za njime, Thornhill se upućuje u bijeg vlakom iz New Yorka prema Chicagu, u kojemu upoznaje Eve Kendall (Eva Maria Saint), koja ga u svojem

kupeu skriva od policijskih službenika. Njih dvoje započinju intiman odnos, no motivacija Kendall za to jest činjenica što već surađuje s Vandammom. Upoznata sa situacijom, Kendall Thornhillu priopćuje da je dogovorila sastanak s Kaplanom na zabačenoj ruralnoj autobusnoj postaji, gdje nastaje jedna od najpoznatijih scena u filmskoj povijesti, ona kako Thornhilla lovi zrakoplov za zaprašivanje polja. Nakon što se zrakoplov zabija u teretno vozilo koje je Thornhill zaustavio tako što je stao ispred njega i time okončava tu akcijsku scenu, vraća se u Chicago te nastavlja svoju potragu za Kaplanom.

Film završava okršajem između Thornhilla i Kendall s jedne te Vandamma i Leonarda (Martin Landau) s druge strane, i to pred kamenim naličjima četvorice američkih predsjednika (v. Slika 8., str. 76). *Paranoična* filmska radnja okončava se napetim prizorima borbe između dviju alegoričkih strana političkog spektra – Thornhilla, prosječnoga, ali ipak reprezentativnog pripadnika američke srednje klase, i stranih agenata/*protivnika* koji njemu/*Americi* žele nauditi upravo ondje, u jednom od simboličkih središta američke nacionalne *ikonografije*. Indikativno je također to što, kada želi spasiti Kendall koja visi s litice, Thornhill pruža ruku prema njoj i u hipu filmska radnja biva izmještena s Planine Rushmore u kupe za spavanje vlaka, gdje se Thornhill prema Eve sada obraća kao prema „gospođi Thornhill". Posljednji prizor u filmu jest onaj kako taj vlak ulazi u tunel, a iznad osvijetljenih prozora kupea počinje kliziti odjavna špica. Vlak kao središnji i odjavni motiv u Hitchcockovu filmu ujedno je aluzija na jednu od ključnih scena iz Frankenheimerova.

Hitchcockov *Sjever-sjeverozapad* dvojako je važan za Frankenheimerov film, koji se pojavio tri godine nakon njega. Prvi je razlog taj što je cjelokupni film povezan s općim ozračjem *paranoje* i neizvjesnosti koji se javlja u filmu. Zamjena identiteta, dvostrukost uloga te dojam kako „ništa nije onakvo kakvim se čini" stvaraju atmosferu napetosti koja je i svojstvena za trilere, pa tako i za špijunski triler kao što je *Sjever-sjeverozapad*. Thornhill i Marco mogu se smatrati srodnim likovima jer su se obojica pronašli ulovljeni u zavjeru koja je „veća od njih" te se stoga moraju uputiti u *potragu za znanjem*. Ipak, ta je dimenzija važnosti implicitna i neizravna jer *Sjever-sjeverozapad* sa sobom ne donosi nikakav novum u pogledu takva generiranja *paranoje*, a Hitchcockov je nadimak tada već više od jednog desetljeća ipak „majstor neizvjesnosti" (*„Master of Suspense*"), dok je „gubitak identiteta" tema je koja se, uz *Sjever-sjeverozapad*, pojavljuje i u njegovim filmovima *Vrtoglavica* (*Vertigo*) (1958.) i *Psiho* (*Psycho*) (1960.) te koja ova tri filma povezuje u svojevrsnu trilogiju propitkivanja identiteta.[99] Drugi je razlog scena u vlaku iz Hitchcockova filma, koja uvelike nalikuje onoj iz

[99] Usp. McDevitt; San Juan, 2009: 284.

Frankenheimerova filma. Naravno, ni ona nije novum unutar opusa ovog redatelja – u već spomenutom filmu *Stranci u vlaku* ovo je prijevozno sredstvo svojevrstan naslovni lik. No u filmu *Sjever-sjeverozapad* prikazan je motivsko-*ikonografski* temelj na koji se Frankenheimer poziva – muškarac u nevolji ima sudbonosan susret s fatalnom plavušom. Muškarci, u Hitchcockovu slučaju Thornhill te u Frankenheimerovu slučaju Bennett i Shaw, nisu u potpunosti sigurni u svoje identitete te su podložni utjecaju drugih.

Zbog takve politički intonirane *ikonografije* i ključne scene u vlaku, koja će neće biti samo puko tematsko nadahnuće, već će predstavljati i eksplicitni motivsko-*ikonografski* predložak, smatramo da je dio Hitchcockova redateljskog opusa, a napose film *Sjever-sjeverozapad*, poslužio kao eksplicitno nadahnuće određenim *ikonografskim* motivima Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata*. Činjenica što Janet Leigh nakon Hitchcockova *Psiha*, u kojemu je tumačila ulogu Marion Crane, u Frankenheimerovu filmu glumi fatalnu plavušu po uzoru na Eve Kendall, dodatan je razlog zašto se može doći do zaključka kako je Frankenheimer crpio nadahnuće iz, između ostalog, ovoga i drugih Hitchcockovih filmova. Navođenjem ovih triju filmskih uradaka kao mogućih preteča Frankenheimerovu političkom trileru, ujedno, kako tvrdimo, prvom *per se* političkom trileru u američkoj kinematografiji, željeli smo eksplicirati neke njegovih od ideoloških, ikonografskih i narativnih preteča.

Nuklearna obitelj, zaposjedanje „izvana" i volatilnost identiteta, tri važna motivska kompleksa eksploatirana u *Mandžurijskom kandidatu*, govore u prilog činjenici da se taj film nadovezuje na *Zeitgeist* američkih 1950-ih godina i razdoblja ranoga Hladnog rata. McCarey je pokazao da suviše privržena majčinska ljubav – bila ona benevolentna ili ne – može stvoriti *protivnika Amerike*, a Frankenheimer je to u svojem filmu dodatno potvrdio. Siegelove izvanzemaljske čahure u stanju su stvoriti mehanizirane replike ljudske vanjštine, a u Frankenheimerovu filmu isto je moguće psihološkom kontrolom i mentalnom manipulacijom. Tijekom *potrage za znanjem* o vlastitu identitetu u Hitchcockovu filmu propitkuju se odnosi s neposrednom okolinom te može li se vjerovati vlastitim očima, a u Frankenheimerovu filmu *pitanje aktivnog djelovanja* poprima jednu sasvim novu dimenziju. Iako su ovdje tek fragmentarno protumačeni, ovi filmovi obuhvaćaju *ideološke*, motivsko-*ikonografske* i tematsko-*narativne* odrednice koje će se eksplicitno stopiti u *Mandžurijskom kandidatu*, a u skladu s iznesenim metodološkim okvirom tumačenja političkih trilera u američkoj kinematografiji, u nastavku ovog poglavlja iznosi se analiza ovoga Frankenheimerova filma, za kojom slijedi pregled odabranih i za potrebe ove disertacije ključnih političkih trilera u nastavku 20. stoljeća.

3.3. *Mandžurijski kandidat* (1962.) Johna Frankenheimera kao politički triler

Akcijski plan koji Eleanor Iselin, majka Raymonda Shawa i supruga budućeg kandidata za američkog (pot)predsjednika objelodanjuje, glasi: dvije minute nakon što u Madison Square Gardenu u New Yorku kandidat za sljedećeg američkog predsjednika bude držao govor, povodom kojega će prihvatiti nominaciju svoje stranke, Raymond Shaw upucat će ga snajperom u glavu sa sigurne lokacije unutar zgrade u kojoj će se održavati republikanska konvencija. Potpredsjednički kandidat, njezin suprug i Raymondov očuh, senator John Yerkes Iselin (James Gregory), zatim će se junački uzdići, podići tijelo netom ubijena kandidata u naručju i obratiti se svim televizijskim gledateljima koji prate taj događaj. Tim će činom Eleanorin suprug „dovesti naciju televizijskih gledatelja do histerije, a nas će uvesti u Bijelu kuću s ovlastima uz koje će se ratno stanje doimati poput anarhije."[100] Nakon toga svojem sinu, kojega ujedno psihički kontrolira, još i prizna da nije znala kako će njezini komunistički suradnici odabrati upravo njega kao ubojicu kojim će ona upravljati, približava svoje lice njegovu te ga, uz polovičnu cenzuru vlastitim dlanom, unatoč kojemu je gledatelju i više nego jasno što čini, ljubi u usta. Iako to nije erotski toliko elaboriran incestuozni čin poput onoga opisanog u Condonovu romanu[101], taj je prizor svejedno, pogotovo za razdoblje u kojemu je film izašao i činjenicu što Haysov kodeks još nije bio potpuno svrgnut, ništa drugo doli – šokantan, a u njegovu će filmskom prikazu Jonathan Demme imati razrješenije ruke četrdesetak godina kasnije, kada će snimati svoj *remake Mandžurijskog kandidata*. Moguća buduća Druga, odnosno Prva dama Amerike ustvari je sovjetski agent, a njezin sin, odlikovan Medaljom časti za zasluge u Korejskom ratu, njezino je oružje za ubijanje.

Pokušati odrediti što je rodonačelnik jednoga žanra, pokreta ili kategorije, pa tako i one podžanra političkog trilera unutar američke kinematografije, u konačnici je prilično nezahvalna zadaća. Za eksplikacijske potrebe ove disertacije kao početna se godina i prvi uradak filmskoga podžanra političkog trilera, u obliku koji je danas poznat te koji se i dalje snima, šezdesetak godina nakon njegova nastanka, uzimaju 1962. i *Mandžurijski kandidat* Johna Frankenheimera. Koji su razlozi za to što je Frankenheimerov film i sada, više od pola stoljeća nakon što je izašao, i dalje relevantan? Naposljetku, hladnoratovska epoha iz koje je proizašao te koju je istovremeno kako potvrdio tako i subvertirao minula je prije tridesetak godina. Također, teme napada „izvana", strane infiltracije u najviše ešalone američke politike i opasnosti koju takav slijed događaja predstavlja, nisu nešto što su Condon u romanu i Frankenheimer u filmu prvi

[100] U izvorniku: „rallying a nation of television viewers into hysteria, to sweep us up into the White House with powers that will make martial law seem like anarchy." MANDŽURIJSKI KANDIDAT, 1962: 1:51:24 – 1:51:31.
[101] Usp. CONDON, 2013: 234.

put iznijeli na vidjelo. Kao što je spomenuto u prethodnom potpoglavlju, takve teme prožimaju američku kinematografiju najkasnije od početka 1950-ih godina i razdoblja zahuktavanja Hladnog rata na relaciji Washington, D. C. – Moskva, a Frankenheimerov ih film perpetuira, iako uz uspjeliji filmski izričaj te, ipak, određene motivsko-tematske komplekse koji se do tada nisu mogli vidjeti na velikom platnu. U čemu je, dakle, njegova važnost?

Charles Ramírez Berg navodi kako Frankenheimerov film i dalje opstaje „zato što su njegov stil i način pripovijedanja drukčiji te zato što uznemiruje, djelotvorno i zabavno predstavljajući ultimativnu američku noćnu moru: *gubitak mogućnosti djelovanja, slobodne volje i individualizma*."[102] Upravo se u takvu „gubitku mogućnosti djelovanja" relativizira jedna od glavnih narativnih premisa podžanra političkog trilera, a to je *pitanje aktivnog djelovanja*. Na početku filma bez njega su kako Raymond Shaw tako i Bennett Marco, no dok ga Shaw ponovno stječe tek pred sâm kraj filma, Marcu to uspijeva poći za rukom i ranije, zbog čega se on može smatrati stvarnim protagonistom *Mandžurijskog kandidata*. Matthew Frye Jacobson i Gaspar González složni su s ovakvim viđenjem Frankenheimerova filma te dodatno ekspliciraju: „U njemu [Frankenheimerovu filmu, K. B.] riječ je o prepoznatljivo suvremenim previranjima oko individualna djelovanja i slobodne volje, o upravljanju i masi, o zbunjenim pokušajima usklađivanja vlastitih misli i radnji te o našim taštim, do iznemoglosti zakrivenim pogledima na 'istinu' u svijetu koji nije samo ispunjen prijevarom i intrigom, već i svijetu čija je glavna epistema posredovanje ove ili one vrste *izvana*."[103]

Tematsko-*narativni* siže *Mandžurijskog kandidata*, baš kao i politička konstelacija koja se nalazi u njegovu središtu, klasična je manihejska priča o arhetipskoj dihotomiji dobra i zla, a glavno su počelo krajnje kontrastirane nesuglasice, kontradikcije i polariteti. Istovremeno, ti međusobno naizgled suprotstavljeni elementi nisu onakvi kakvima se na prvi pogled mogu doimati, a glavna je premisa da protukomunistički pohod ujedno predstavlja prokomunističku zavjeru. Medalje časti dodjeljuju se ubojicama, dok pozitivni likovi umiru zbog posljedica zavjere koje niti nisu bili u potpunosti svjesni, manipulatorima se manipulira, a ubojice bivaju ubijeni. Kako ističu Jacobson i González: „Kako briljantnost filmske satire, tako i odjek njegovih središnjih tema uvelike potječu od prirodne gestacije priče, onakve kakva jest, unutar kulture čiji su i vlastiti, nepomirljivi polariteti u stvarnosti bili paradoksalni i koji su se, na

[102] U izvorniku: „The film endures because its style and storytelling are different and because it disturbs, effectively and entertainingly presenting the ultimate American nightmare: the loss of agency, free will, and individualism." Istaknuo K. B. RAMÍREZ BERG, 2011: 29.

[103] U izvorniku: „It is about distinctively modern struggles over individual agency and free will, about governance and the mass, about baffled attempts to compose one's own thoughts and actions, and about our vain, impossibly gauzed glimpses at 'truth' in a world not just of deceit or intrigue, but a world whose chief episteme is mediation of one sort or another from *without*." Istaknuto u izvorniku. JACOBSON; GONZÁLEZ, 2006: 50 – 51.

trenutke, samourušavali.” [104] Dakako, kultura o kojoj je ovdje riječ jest američka hladnoratovska kultura obilježena polariziranim strahom od istovremeno „stranog” neprijatelja i „domaćeg” suučesnika, a *Mandžurijski kandidat* smjelo je uskladio tu dvojaku bojazan u liku jedne te iste osobe, a to je Eleanor Iselin. Brižna majka i hladnokrvni tiranin istovremeno, ona je usporediva s likom Lucille Jefferson iz McCareyjeva filma *Moj sin, John*, iako je u Condonovoj/Frankenheimerovoj inačici majčinstva njezin lik izopačen *ad nauseam*. Ona je istovremeno „strani” tiranin i „domaći” dušebrižnik, arhetipska figura koja fingira na dva načina i koja dovodi do identitetske rascijepljenosti njezina sina/ubojice te pokušaja svrgavanja američkoga demokratskog poretka i uzurpiranja Ovalnog ureda. Politička je konotacija *Mandžurijskog kandidata* ne samo implicitno zaoštrena, već i eksplicitno evidentna.

3.3.1. Pozadinska priča o *Mandžurijskom kandidatu* Johna Frankenheimera

Iako se Frankenheimerov film već po svojim tematsko-*narativnim* te motivsko-*ikonografskim* i *ideološkim* determinantama može okarakterizirati kao prvi politički triler u američkoj kinematografiji, na ovom je mjestu potrebno spomenuti i niz nasumičnih okolnosti zbog kojih je *Mandžurijski kandidat* povezan s izvanfilmskim događanjima koja predstavljaju inačicu političkog trilera u „stvarnom svijetu”. Iako to nije važan čimbenik za filmološko čitanje, taj je niz okolnosti suviše indikativan, kako za recepciju filma u razdoblju u kojemu je izašao, tako i tridesetak godina kasnije, a da se ne bi spomenuo. Naime, Frank Sinatra, koji tumači lik bojnika Bennetta Marca u filmu, u stvarnom je životu u to vrijeme bio prisno povezan s demokratskom strankom i 35. američkim predsjednikom Johnom Fitzgeraldom Kennedyjem. Sinatra tako spominje jedan od njihovih susreta u rujnu 1961. godine u Hyannis Portu, ljetovalištu obitelji Kennedy u njihovoj matičnoj saveznoj državi Massachusetts, povodom kojega ga je predsjednik upitao koji mu je sljedeći projekt. Kada je Sinatra odgovorio da je to ekranizacija romana *Mandžurijski kandidat* Richarda Condona, Kennedy je odgovorio: „Odlično, tko će glumiti majku?”[105] Predsjednik Kennedy također je odigrao ulogu posrednika između redateljsko-producentskog tima i United Artistsa, filmskog studija koji je trebao producirati film, jer je studijsko rukovodstvo strahovalo od toga što je, u tomu razdoblju hladnoratovskog ozračja, priča romana Richarda Condona prema njihovu mišljenju „suviše

[104] U izvorniku: „Both the brilliance of the film’s satire and the resonance of its central themes derive in large part from the tale’s natural gestation, as it were, within a culture whose own unforgiving polarities were in fact paradoxical and, at moments, self-collapsing.” JACOBSON; GONZÁLEZ, 2006: 30 – 31.
[105] U izvorniku: „Great, who’s going to play the mother?” Cit. prema JACOBSON; GONZÁLEZ, 2006: 19.

proturuska". No projekt je dobio odobrenje te je snimanje započelo na lokacijama u Kaliforniji i New Yorku u siječnju 1962. godine.[106]

Također, ponovno je potrebno naglasiti ozračje razdoblja u kojemu su se ti događaji odvijali te unutar kojega je nastajao Frankenheimerov film, a Rebecca Bell-Meterau u pogledu toga ističe:

> Hollywood i nacija počeli su izlaziti iz doba Josepha McCarthyja, crnih popisa i Odbora predstavničkog doma za neameričke aktivnosti. Obavještajni sektor u sve je većoj mjeri bio svjestan rada Ureda za strateške usluge te pokusa Središnje obavještajne agencije s ispiranjem mozga i drogama, metodama mučenja i drugim upitnim, tajnim operacijama, no ljudi nisu bili sigurni kako bi se trebali osjećati u vezi s tim otkrićima. […] Povijest koja okružuje produkciju *Mandžurijskog kandidata* prožeta je jednakom *anksioznošću* i *paranojom* poput sama filma.[107]

Film je po završetku snimanja bio privatno prikazan u Bijeloj kući 29. kolovoza 1962. godine, isti dan kada je špijunski zrakoplov U-2 izvijestio da je za dovršetak postavljanja sovjetskih raketnih instalacija na Kubi potrebno još svega nekoliko tjedana.[108] Kao što je već spomenuto u uvodnom dijelu ovog poglavlja, u službenu kinodistribuciju ušao je 24. listopada, ni dva mjeseca nakon potvrđivanja ove informacije, dok je Kubanska raketna kriza bila u punom jeku. Međutim, najveća poveznica s događajima u izvanfilmskom svijetu i ovoga filma svakako je događaj koji se odvio nešto više od godinu dana nakon početka njegove kinodistribucije, a to je ubojstvo predsjednika Johna Fitzgeralda Kennedyja u Dallasu 22. studenog 1963. godine. Paralela koju su Condonov roman i Frankenheimerov film uspostavili sa stvarnim svijetom, odnosno anticipatorni karakter fabule, dodatno je aktualizirao film. „Je li *Mandžurijski* film bio proročanski?"[109] čak je glasio naslov jednoga članka u novinama *Hollywood Citizen-News* povodom Kennedyjeva ubojstva.

Nedugo je zatim Frankenheimerov film povučen iz službene distribucije, a glavni je razlog upravo bila „proročanska", odnosno, uznemirujuća povezanost između događaja u filmu i događaja u izvanfilmskom svijetu. Ramírez Berg u pogledu „nestanka" filma također ističe: „Možda je došlo do pravnih i financijskih prepirki između studija i zvijezde Franka Sinatre,

---

[106] Usp. JACOBSON; GONZÁLEZ, 2006: 19.
[107] U izvorniku: „Hollywood and the nation were beginning to emerge from the era of Joseph McCarthy, blacklists, and the House Un-American Activities Committee. The intelligentsia was becoming increasingly aware of the Office of Strategic Services and the Central Intelligence Agency's brainwashing and drug experimentation, torture methods, and other questionable covert operations, but people were torn over how to feel about these revelations. […] The history surrounding the production of *The Manchurian Candidate* is as fraught with anxiety and paranoia as the film itself." Istaknuo K. B. BELL-METERAU, 2011: 49.
[108] Usp. JACOBSON; GONZÁLEZ, 2006: 172.
[109] U izvorniku: „Was 'Manchurian' Film a Prophet?" Cit. prema JACOBSON; GONZÁLEZ, 2006: 172.

koji je 1972. godine stekao prava na film, iako je Sinatra kasnije odbacivao takve tvrdnje."[110] Također, potrebno je naglasiti da se, na savjet užeg kruga suradnika te čak i svojeg brata, Roberta „Bobbyja" Kennedyja, predsjednik Kennedy nekoliko mjeseci prije atentata postupno udaljavao od Sinatre zbog njegove navodne povezanosti s čikaškim mafijaškim krugovima. Sinatra, čovjek koji je predsjedniku Kennedyju organizirao inauguracijski bal, tako vjerojatno nije želio da ga se i dalje povezuje s ubijenim predsjednikom i demokratskim korijenima, koje je postupno zamjenjivao republikanskima te i predsjedniku Ronaldu Reaganu, dvadesetak godina nakon Kennedyjevih, organizirao inauguracijske svečanosti početkom i sredinom 1980-ih.[111]

Bilo kako bilo, *Mandžurijski kandidat* dobio je priliku za vrijednosnu revalorizaciju 1987. godine, pred sâm kraj predsjedničkog mandata Ronalda Reagana, kada je bio prikazan na dvadeset i petom izdanju Njujorškog filmskog festivala (*New York Film Festival*). Publika ga je tako dobro i pozitivno prihvatila da je studio United Artists planirao njegovo izdavanje na VHS-u, a također je ponovno ušao u širu kinodistribuciju diljem američkih velegradova.[112] Činjenica za to mogla bi biti i reevaluacija događaja koji su se odvili u Dallasu toga 22. studenog 1963. godine nakon vremenskog odmaka od gotovo trideset godina. U prilog tome govori i činjenica što je tri godine kasnije izašao film *JFK* (1991.) Olivera Stonea, a sedamnaest godina kasnije i *remake* Jonathana Demmea (2004.), o kojem će biti više riječi u nastavku ove disertacije.

3.3.2. Ideološki, ikonografski i narativni aspekti *Mandžurijskog kandidata* Johna Frankenheimera

Pokušamo li ovaj film analizirati u skladu s njegovim *ideološkim*, motivsko-*ikonografskim* i tematsko-*narativnim* odrednicama kako bismo ga mogli uvrstiti u sferu političkog filma, šire gledano, odnosno političkog trilera, uže promatrano, u *ideološkom* je aspektu očigledno da je riječ o političkom trileru zbog takozvane „aliteracije odrednica" *paranoje*, *pesimizma* i *političke zavjere*. Kao što je Bell-Meterau već istaknula, ozračje razdoblja u kojem je film nastao bilo je ispunjeno „*anksioznošću*" i „*paranojom*", zbog čega ne čudi što se i sâm film odlikuje takvim *ideološkim* aspektima. Ozračje *paranoje* unutar filma pri tome stvaraju događaji u okviru same radnje i njihovo fragmentarno iznošenje, pri čemu ni likovima ni

[110] U izvorniku: „There may have been legal and financial haggling between the studio and star Frank Sinatra, who gained the rights to the picture in 1972, although Sinatra later disavowed such stories." RAMÍREZ BERG, 2011: 30.
[111] Usp. JACOBSON; GONZÁLEZ, 2006: 183.
[112] Usp. RAMÍREZ BERG, 2011: 30.

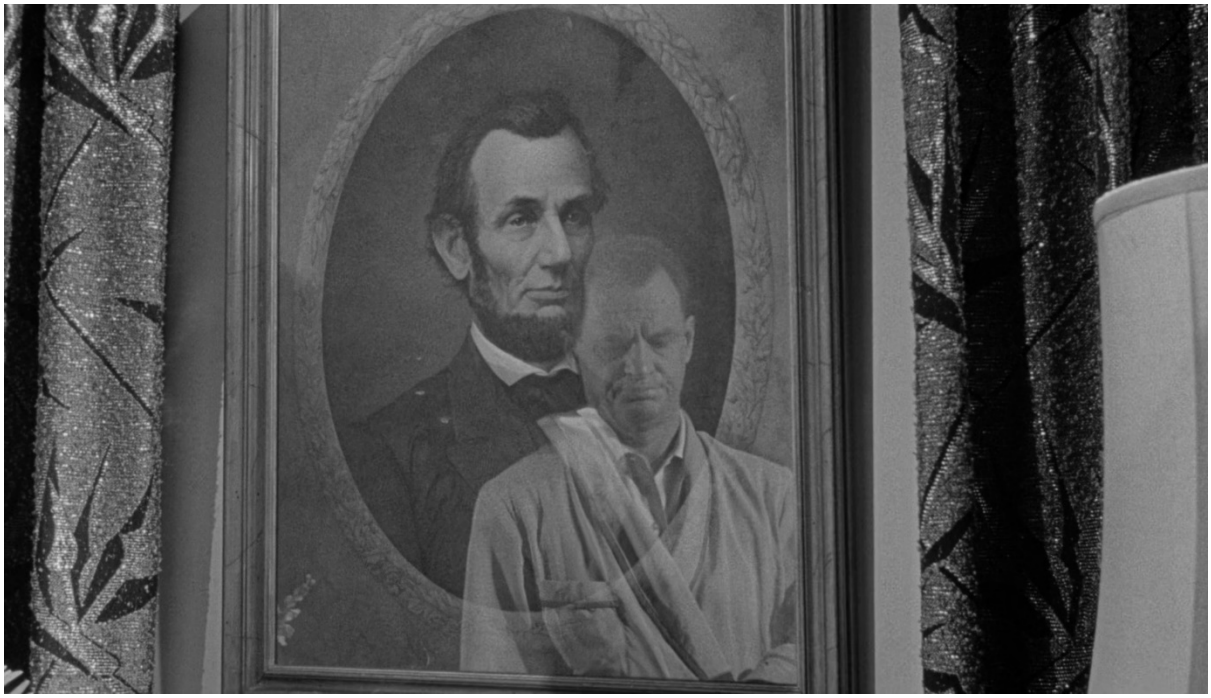
gledatelju na početku razvoja filmskog narativa nije jasno što određene scene znače niti što bi se kasnije moglo dogoditi s likovima. Dakle, pri tome se također stvara pojam uzbuđenja i labirintske strukture koju Castrillo, Echart i Rubin spominju u svojoj tipologizaciji političkih trilera te koja likove i gledatelje odvodi u još nepoznatu smjeru.

Ona se očituje već na samom početku filma, kada bojnik Marco ima neobičan san o ženskom vrtlarskom klubu u New Jerseyju, a njegove članice postupno bivaju nadomještene sovjetskim i kineskim funkcionerima, koji promatraju američke vojnike okupljene na podiju kako izvršavaju njihove naredbe, napose Raymond Shaw, te ubijaju druge vojnike. U toj su sekvenci već vidljive početne koordinate psihološke kontrole i „ispiranja mozga"[113], koje će biti ključne za filmsku radnju. Dakako, ta će početna zbunjenost kasnije biti razjašnjena, no time se osjećaj *paranoje* neće umanjiti, već će se dodatno naglasiti. Naime, Marco počinje istraživati zašto mu se taj isti san ponavlja, pri čemu se obraća i svojim vojnim nadređenicima, no oni to odbacuju kao naznake *paranoje* i mogućega posttraumatskog poremećaja uslijed ratnih događanja. S osjećajem *paranoje* ujedno je povezano ozračje *pesimizma*, odnosno anticipacije kako radnja filma neće protjecati u pozitivnom ozračju, već da će imati negativan, *pesimističan* zaokret ili čak i ishod.

Pojam *političke zavjere*, koji se također nalazi u samoj srži radnje *Mandžurijskog kandidata*, sugerira se već na samom početku filma te daje naslutiti kako će politika biti središnji motiv u cjelokupnoj filmskoj radnji. Početni prikaz vojnika tijekom Korejskog rata, Shawov doček u zračnoj luci nakon njegova povratka u Ameriku i dodjele Medalje časti, njegova majka i očuh-senator nakon već spomenute, *paranoične* sekvence Marcova sna i daljnje istrage u koju se on upušta, dodatno pojačavaju takva očekivanja. Sama činjenica što postoji diskrepancija između službene inačice događaja (Raymond Shaw spasio je svoj cjelokupni vod) te one koje se Marco i ostali počinju prisjećati i dokučivati je (Raymond Shaw ubojica je i neprijateljski agent) pobuđuje sumnju u to da je posrijedi utjecaj „viših (političkih) sila". Činjenica što se Raymondov očuh, senator John Iselin, usto natječe za mjesto američkoga potpredsjednika dodatno potpiruje sumnju u to kako su posrijedi političke makinacije. Dakako, što će filmska radnja više odmicati, postat će očitiji razmjeri *političke zavjere* koja je posrijedi te kako je ustvari riječ o zavjeri najviše razine – ubojstvu predsjedničkog kandidata. Poveznica između svih tih silnica – *paranoje* oko toga tko ustvari upravlja Raymondom i u koju svrhu, *pesimizma* oko toga što se to stanje čini nepromjenjivim, a predstojeća katastrofa neizbježnom,

[113] Pojam „ispiranje mozga" („*brainwashing*") prvi je skovao novinar Edward Hunter 1950. godine. Usp. BOWMAN, 2014: 147.

politička zavjera koju Eleanor Iselin [114] kuje u suradnji sa stranim, neameričkim, komunističkim i „neprijateljskim" silama – predstavljaju *ideološke* determinante zbog kojih se Frankenheimerov *Mandžurijski kandidat* može svrstati u nadžanrovsku kategoriju „čisto političkih" filmova te podžanr političkih trilera.[115] U tim sažetim determinantama također se očituju motivske i tematske poveznice s McCareyjevim i Siegelovim filmom, dok je ozračje paranoje nalik onom u Hitchcockovu.



Slika 9. Motivsko-*ikonografski* prikaz predsjednika Abrahama Lincolna u Frankenheimerovu *Mandžurijskom kandidatu* (1962.), dok je u staklu portreta vidljiv odraz senatora Johna Yerkesa Iselina (James Gregory).

Iz motivsko-*ikonografskog* se aspekta Frankenheimerov film odlikuje obiljem simbola i prikaza iz političkog miljea koji ga dodatno nedvojbeno svrstavaju u sferu „čisto političkih" filmova. Taj se *ikonografski* aspekt pri tome objelodanjuje već na samomu početku filma i u dihotomičnoj dinamici između hladnoratovskih suparnika koje film želi uspostaviti. U pogledu toga također je indikativna prva ključna scena u filmu, ona ženskoga vrtlarskog kluba, odnosno

[114] Utjecaj motiva „ženskoga" u filmu *Mandžurijski kandidat* jedan je od ključnih simboličkih kompleksa toga filma. Od Shawove majke do susreta Marca i Rosie u vlaku, odnosa između Shawa i njegove zaručnice Jocelyn te kartaškog motiva kraljice karo u pasijansu koji služi kao okidač za Shawovo padanje u trans i izvršavanje naredbi kojih se naknadno neće sjećati, filmološka tumačenja Frankenheimerova filma u ključu utjecaja „ženskoga" na radnju i likove neizostavna je. Za više informacija u vezi s time te poimanjem motiva „ženskoga" u razdoblju kada je film nastao usp. poglavlje „*Crvena kraljica*" („*The Red Queen*"), JACOBSON; GONZÁLEZ, 2006: 130 – 149.

[115] Za više informacija o motivu *paranoje* u Frankenheimerovim drugim filmovima uz *Mandžurijskog kandidata* usp. STERRITT, 2011.

neprijateljskih znanstvenika. Naime, biljke vrtlarskog kluba u obratu bivaju zamijenjene velikim portretima Josifa Visarionoviča Staljina i Maa Ce-tunga, između kojih visi golema (logično pretpostavljamo, zbog činjenice što je film snimljen u crno-bijeloj tehnici) crvena zvijezda. Za razliku od toga, u domu Iselinovih vidljivi su, baš kao u uredu Johna Jeffersona te u završnoj sceni McCareyjeva filma *Moj sin, John*, vizualni prikazi Abrahama Lincolna u raznim inačicama: u obliku portreta, kipova ili čak jednostavnog cilindarskog šešira po kojem se taj američki predsjednik može simbolički identificirati.

Međutim, motivsko-*ikonografski* prikaz predsjednika Lincolna u Frankenheimerovu je filmu otišao korak dalje: naime, senator Iselin na Eleanorinoj se zabavi čak odijeva u 16. američkog predsjednika. Njegova supruga Eleanor pri tome je odjevena u pastiricu, čime je u unutarfilmskoj konstelaciji nadređena čak i „vrhovnom zapovjedniku" jer je ona upravo ta koja eksplicitnom kontrolom svojeg sina – no i supruga – drži „obiteljsko stado" te (politički) ishod u svojim rukama. U retrospektivnoj sceni u kojoj se Shaw prisjeća Jocelyn iz mladosti također je prisutan Lincoln, baš kao i kada Eleanor nagovara sina da prekine svoj odnos s kćeri protukandidata njezina supruga. Takva upotreba Lincolnova motiva *ad nauseam* u Frankenheimerovu filmu služi kao svojevrstan kontrapunkt između „Oca nacije" i travestija koje se počinjavaju „pred njegovim očima" da je i sâm Frankenheimer, godinama nakon snimanja filma, izjavio da je pred kraj filma „bilo dovoljno jednostavno prikazati Lincolna, a publika bi znala što će zatim uslijediti."[116] Torta s motivom američke zastave na Eleanorinoj zabavi i republikanska predsjednička konvencija samo su neki od dodatnih prizora i poprišta kojima se Frankenheimerov film i motivsko-*ikonografski* može neupitno uvrstiti u sferu „čisto političkih" filmova (v. Slika 9., str. 85).

Kada je riječ o *narativnim* odrednicama Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata*, potrebno je istaknuti kako se njima, uz *ideološke* i *ikonografske* koje ga svrstavaju u sferu „čisto političkih" filmova, u konačnici uvrštava i u podžanr političkog trilera. Pri tome je važno odrediti u kojoj su mjeri izraženi aspekti *potrage za znanjem*, *pitanja aktivnog djelovanja* i *protivnika Amerike*, a moguće je ustvrditi da je ovaj film, barem kada je riječ o podžanru političkog trilera u američkoj kinematografiji, prvi koji je postavio temelje za ovakav metodološki način čitanja i analize. Krenemo li od prvoga tematsko-*narativnog* aspekta, *potrage za znanjem*, ponovno se vraćamo na krucijalnu scenu psihološke kontrole i ispiranja mozga na samom početku filma. Ta je scena ključan generator kako *paranoje*, zbog djelâ,

[116] U izvorniku: „[i]t was enough simply to show Lincoln, and the audience would know what was coming." Cit. prema JACOBSON; GONZÁLEZ, 2006: 66.

odnosno ubojstava koja su se ondje odvila, tako i potrebe za *potragom za znanjem*, odnosno dokučivanjem je li riječ „samo o snu" ili je ipak posrijedi sjećanje na događaje koji su se stvarno dogodili. Nakon što Marco sazna da i drugog vojnika iz voda, također prisutna u njegovu snu, Allena Melvina (James Edwards), često muči ista noćna mora, Marco zna da je na dobrom putu. Znanje za kojim Marco pri tome traga jest kako je došlo do Shawove psihološke kontrole, tko ga ustvari kontrolira te koji je konačni cilj te kontrole. Ta *potraga za znanjem* u unutarfilmskom svijetu gotovo je u potpunosti vezana za Bennetta Marca, dok svi ostali likovi služe kao izvori informacija kojima on želi dokučiti konačnu svrhu i stvoriti *znanje* o tome što se događa. Takvim postupkom protagonist/gledatelj istovremeno dokučuje fragmentarne informacije kojima raspolaže, a u tomu procesu istovremeno se postavlja pitanje tko *djeluje*, odnosno tko *aktivno* provodi radnju. Je li to Shaw? Ili ipak njegova majka? Provodi li se to djelovanje uime vlastitih, domaćih i američkih ili pak stranih, neprijateljskih interesa? Kada *potraga za znanjem* naposljetku poluči činjenicom da je cilj ubojstvo predsjedničkog kandidata, politička konotacija poprima oblik političkog trilera.

Time se dolazi do drugoga tematsko-*narativnog* aspekta, a to je upravo *pitanje aktivnog djelovanja*. Iako su vojnici koji su za svoje zasluge dobili promaknuća (Marco u bojnika) ili čak Medalje časti (Raymond Shaw), oni bivaju ulovljeni u zavjeru koja nadilazi njihove sposobnosti i mogućnosti. Našavši se „u pogrešno vrijeme na pogrešnom mjestu" dok su obavljali svoju domoljubnu dužnost i služili kao vojnici u ratu, postaju slučajnim žrtvama sino-sovjetske zavjere, čiji je središnji lik upravo Raymond Shaw zbog činjenice da je posinak američkog senatora. Svi ostali ondje su pukim slučajem, a na njihovu mjestu mogao bi biti bilo tko drugi – najvažniji je lik za izvršavanje toga plana upravo Shaw. Iako se Marco trudi oduprijeti ispiranju mozga kojemu je bio podvrgnut, u čemu naposljetku i uspijeva, Shawu to polazi za rukom tek na samom kraju filma, kada ne izvrši Eleanorinu naredbu te naposljetku ubija nju, očuha i sebe. Pri tome se kao *aktivno djelovanje* može okarakterizirati Marcova *potraga za znanjem* o tome tko i zašto upravlja Shawom. Jedina dva lika unutar filma za koje se mogu reći da imaju puno *aktivno djelovanje* jesu Bennett Marco i Eleanor Iselin, pri čemu Marco kreće u *aktivnu potragu za znanjem*, dok Iselin upravlja kako svojim suprugom u njegovim političkim naumima tako i umom i djelima svojeg sina.

To *pitanje aktivnog djelovanja*, nalik Rogeru Thornhillu i Hitchcockovu filmu *Sjever-sjeverozapad*, kojemu drugi nameću identitet te time njegov postojeći dovode u pitanje, biva invertirano u liku Raymonda Shawa – iako upravo on vlastoručno počinjava ubojstva koja su naposljetku generator filmske radnje, on to čini bez vlastita znanja i pod potpunim psihološkim utjecajem, u ovom slučaju, svoje majke. Njegov se identitet ne dovodi u pitanje – dapače,

upravo *zbog* svojeg identiteta on i biva podvrgnut ispiranju mozga, zbog čega nalikuje izvanzemaljskim replikantima iz Siegelove *Invazije tjelokradica*. Dakle, *aktivno djelovanje,* odnosno pokušaji *aktivnog djelovanja,* mogu se pripisati jedino Marcu i Iselin koja provodi svoj politički plan pridobivanja ovlasti „uz koje će se ratno stanje doimati poput anarhije". Nakon što programirani Raymond, na majčinu zapovijed, ubije svoju zaručnicu Jocelyn i njezina oca, senatora Thomasa Jordana, Marco čak izjavljuje: „To ustvari nije učinio Raymond. Na neki sam način to bio ja."[117] Pri tome aludira na svoj pokušaj deprogramiranja Shawova uma, koji Marcu, kako se ispostavilo nakon ubojstava, ipak nije uspio. Upravo je takav motiv gubitka identiteta i individualnosti, nemogućnosti *aktivna provođenja djelovanja* već *pasivna bivanja podvrgnutim djelovanju* jedan od *paranoičnih* aspekata kako ozračja hladnoratovskog razdoblja tijekom kojega je *Mandžurijski kandidat* nastao tako i narativnih aspekata te gledateljskog doživljaja političkog trilera. Pri tome je *pitanje aktivnog djelovanja* bojnika Marca ipak više pitanje pokušaja nego uspjeha – ne uspijeva dokučiti kako deprogramirati Shawa, ne uspijeva spasiti žrtve programiranih ubojstava – dok Eleanor, sve do samog kraja, uspješno provodi svoje – odnosno, neprijateljske i protuameričke – planove.

U takvoj konstelaciji događaja i likova kao treća se tematsko-*narativna* odrednica unutar Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata* kao političkog trilera ispoljava i pitanje o tome tko je *pobornik,* a tko *protivnik Amerike*. Budući da je cjelokupna filmska radnja, njegova *ideologija* i *ikonografija*, uvelike politički konotirana i u samom se središtu filmske radnje nalazi *politička zavjera* s ciljem rušenja trenutačnog poretka, Eleanor Iselin ispostavlja se kao „strana", prosovjetska agentica i Shawova „domaća", protuamerička upravljačica. Takav antagonistički položaj Eleanor Iselin unutar filmske konstelacije istovremeno općenito potvrđuje i djelomično opovrgava postulat Castrilla i Echarta o tome kako su antagonisti u političkim trilerima manje karakterno definirani, no da su povezani s izvorima političko-institucionalne moći. To se na primjeru Iselin očituje čak na dvama primjerima – dok je s jedne strane, kako možemo naslutiti, prosovjetska agentica koja je povezana sa „stranim", „neprijateljskim", dakle, protuameričkim izvorima moći, istovremeno je putem svojeg supruga povezana s instancom američkog Senata, a ubuduće možda čak i Bijele kuće. Posvemašnjom dehumanizacijom svojeg sina, tako što ga lišava slobodne volje i individualnosti – tih iskonskih američkih vrijednosti – Iselin postaje primjerom političkog antagonista *par excellence,* a on i ostali likovi protiv kojih počinjava zlodjela postaju njezinim žrtvama kao i žrtvama – „stranih",

[117] U izvorniku: „It wasn't Raymond that really did it. In a way, it was me." *Mandžurijski kandidat*, 1962: 1:40:47 – 1:40:53.

„neprijateljskih" – institucija koje ona predstavlja. Inverzija majčinske ljubavi iz McCareyjeva filma *Moj sin, John* dovela je do toga da se njezinim prevelikim ispoljavanjem stvori ne slučajni, već „idealni" strani agent – onaj koji, baš poput replikanata u Siegelovoj *Invaziji tjelokradica*, izgleda poput američkog junaka, a da pri tome niti ne zna da je sino-sovjetski agent.

Iako ne u onolikoj mjeri poput Eleanor, senatorom McCarthyjem nadahnuti lik njezina supruga Johna Iselina također se može smatrati *protivnikom Amerike*. Naime, i „preobilje domoljublja" može biti jednako negativno poput njegova „manjka". Kada senator Thomas Jordan (John McGiver), Iselinov suparnik i otac Raymondove zaručnice Jocelyn, izjavi: „Kada bi John Iselin bio plaćeni sovjetski agent, ne bi mogao počiniti veću štetu ovoj zemlji no što je čini sada"[118], pozitivni lik senatora Jordana poziva se na protukomunistički „progon vještica" koji Iselin provodi u maniri Josepha McCarthyja, nazivajući čak i Iselinov politički *modus operandi* „iselinizmom" po uzoru na sintagmu „makartizam". Jacobson i González čak su mišljenja kako John „Johnny" – kako mu Eleanor tepa, usto izražavajući svoju dominaciju nad njime – Iselin ustvari *jest* sam McCarthy: „Lik Johnnyja Iselina toliko je nedvojbeno sâm Joseph McCarthy da bi izjava kako je on 'temeljen na McCarthyju' bilo suludo pogrešno predstavljanje. To nipošto nije mala stvar jer je prikaz u *Mandžurijskom kandidatu* bio jedna od prvih punokrvnih satira McCarthyja, a i dalje je jedna od najboljih."[119] Dvojac koji su Eleanor i John Iselin manifestirali u Frankenheimerovu *Mandžurijskom kandidatu* ustvari je predstavljao spregu koja se očitovala u političkom životu Amerike u razdoblju oko 1960-ih godina: McCarthyjevo je nasljeđe bilo u tolikoj mjeri denuncirano da je satirizacija njegova lika bila itekako moguća, no njegovo je djelo za sobom ostavilo vokabular i *modus operandi* zbog kojega komunistička prijetnja, pa tako i državnim udarom, nije predstavljala samo temu za djelo nevjerojatne fikcije, već i onu plauzibilnoga, pr(a)voga političkog trilera u američkoj kinematografiji.

3.3.3. Sociokulturni značaj Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata*

S obzirom na ovu analizu u metodološkom ključu političkih trilera iznesenom u drugom poglavlju ove disertacije, moguće je zaključno ustvrditi kako Frankenheimerov *Mandžurijski*

[118] U izvorniku: „I think if John Iselin were a paid Soviet agent, he could not do more harm to this country than he's doing now." *Mandžurijski kandidat*, 1962: TC 1:28:58 – 1:29:03.
[119] U izvorniku: „The figure of Johnny Iselin is so patently Joseph McCarthy himself that to say he is 'a McCarthy type' would be a ludicrous misrepresentation. This is no small matter, as *The Manchurian Candidate*'s depiction was among the very first full-throated satires of McCarthy, and it remains among the very best." JACOBSON; GONZÁLEZ, 2006: 82.

kandidat ispunjava semantičko-*ideološke*, motivsko-*ikonografske* te tematsko-*narativne* uvjete za uvrštavanje u podžanr političkog trilera. Obilje političkih *ikonografskih* motiva, *ideološka* tema *političke zavjere* koja se nalazi u njegovoj srži te prikaz pojedinca koji, u svojoj *potrazi za znanjem*, kreće u pohod na *protivnike Amerike* te propitkuje granice i mogućnosti *aktivnog djelovanja*, predstavljaju putokaz za buduće političke trilere i naraštaje filmskih redatelja koji će se okušati u ovomu podžanru. Kako ističe Stephen Badsey u monografiji o Frankenheimerovu filmu: „Prvenstveno, kao *politički triler* svojeg doba, *Mandžurijski kandidat* film je namijenjen povjesničarima. On ne spada samo u povijest Hollywooda i filmova, već i u širu političku i društvenu povijest koja mu je udahnula život te utjecala na njegovu recepciju. On je tekst, *no u još je većoj mjeri kontekst*."[120]

Iako Frankenheimerova trilogija filmskih političkih trilera, koja je započela *Mandžurijskim kandidatom* te je, uz *Sedam dana u svibnju* (1964.), obuhvaćala i film *Drugi* (1966.), predstavlja zapažene filmske uratke u redateljevu opusu, ostala dva svakako su u sjeni kako komercijalnog uspjeha tako i filmološke važnosti *Mandžurijskog kandidata*. I redateljevi kasniji filmovi, koji su se također u većoj ili manjoj mjeri bavili političkim temama, nisu uspjeli požeti jednak uspjeh poput njegova filma iz 1962. godine. Corey K. Creekmur kao razlog za to navodi sljedeće: „I dok je kontinuirano priznavanje središnje važnosti Frankenheimerovih hladnoratovskih filmova opravdano, njihovim isticanjem njegov je kasniji rad često sveden ne samo na minoran status unutar njegove dugačke karijere, već i na svojevrsnu povijesnu irelevantnost u svjetlu smjele sposobnosti ranijih filmova da u tolikoj punini obuhvate *Zeitgeist* svojeg hladnoratovskog konteksta."[121] Također, pojam „Mandžurijskog kandidata" postao je sinonimom za osobu na visokoj, najčešće političkoj, no i korporativnoj, vojnoj ili sličnoj dužnosti, a za koju se – zbog onoga što radi ili načina na koji se ponaša – sumnja da je „neprijateljski" agent, odnosno da njezinim položajem moći netko upravlja protivno interesima tekućega državnog poretka. Iako je Condon svojim romanom skovao termin „Mandžurijskog kandidata" u književnom diskursu, Frankenheimerov filmski politički triler uveo u ga je i u

[120] U izvorniku: „Above all, as a political thriller of its time, *The Manchurian Candidate* is a historian's film. It belongs not only to the history of Hollywood and the movies, but also to the wider political and social history that gave it life and shaped its reception. It is text, but even more it is context." Istaknuo K. B. BADSEY, 1998: 8.

[121] U izvorniku: „While the ongoing appreciation of the central importance of Frankenheimer's cold war [*sic*] films is justified, the emphasis on them tends to reduce his later work not only to minor status within his own long career but to a kind of historical irrelevance in light of the keen ability of the earlier films to so fully capture the zeitgeist [*sic*] of their cold war [*sic*] context." CREEKMUR, 2011: 105.

javno-društveni. Baš poput sfere *zavjere* iz koje taj pojam i proistječe, teorije koje se kriju iza takvih optužbi često se mogu doimati pristranima ili, jednostavno, *paranoičnima*.[122]

Stoga ni ne čudi što ovaj film ima istaknuto mjesto u američkoj filmologiji, ali i historiografiji te kulturi općenito. Nakon što je gotovo u potpunosti nestao iz optjecaja nakon ubojstva predsjednika Kennedyja te ponovno bio prikazan gotovo četvrt stoljeća kasnije, pojavio se u društveno-političkom kontekstu koji se uvelike razlikovao od razdoblja u kojemu je nastao i u kojemu je isprva bio prikazivan, no koji mu je ipak bio donekle srodan. Franku Sinatri, koji je glumio protagonista filma, bojnika Bennetta Marca, dvije je godine ranije predsjednik Ronald Reagan dodijelio Predsjedničko odličje slobode (*Presidential Medal of Freedom*) – koje je, povijesnom ironijom, ustanovio upravo Kennedy na početku svojeg predsjedničkog mandata. Politički zaokret koji je proživio Frankenheimerov *Mandžurijski* protagonist metafora je i za promjenu u sferi političkih trilera koji su nastali tijekom tih dvadeset i pet godina te niza drugih zbivanja koja su uvjetovala kontekste, drukčije od zaoštrenog hladnoratovskog, no ne ipak manje zaoštrene *per se*, u kojima su oni nastali.

Kao što je već spomenuto u ovoj disertaciji, jedna od zadaća američkoga filma, pa tako i političkog, jest utjeloviti ideološku funkciju etosa, mogli bismo reći, i mita o američkom individualizmu i ekscepcionalizmu. Frankenheimerov *Mandžurijski kandidat* u puno je manjoj mjeri mitološki. Štoviše, tu mitologiju čak i razara te je postavlja na glavu. Iz prethodne analize također se može izvući zaključak kako je odgovor na *pitanje aktivnog djelovanja* u Frankenheimerovu filmu ustvari *nemogućnost* takva *aktivnog djelovanja*, tegoba pri provedbi odluka donesenih vlastitom voljom te neuspjeh pri shvaćanju rezultirajućih uzročno-posljedičnih veza. Marco ne uspijeva spriječiti ubojstva, iako antagonisti na kraju pogibaju, no ne njegovom zaslugom. Prekasno dolazi na mjesto klimaksa filmske radnje i njegov konačni pokušaj spašavanja Shawa naposljetku biva uzaludan. Počast koju mu odaje nakon njegova samoubojstva – i konačnog oslobođenja – doima se poput simboličke utjehe. Čitajući iz knjige o dobitnicima Medalje časti, Marco Shawu smišlja vlastiti epitaf: „Prisiljen da počini djela toliko grozna da ih se ovdje niti ne može spomenuti, od neprijatelja koji mu je utamničio um i dušu. Naposljetku se oslobodio i na kraju je, junački i bespogovorno, dao život *kako bi spasio svoju zemlju*."[123] Umjesto da pruži slavodobitnu afirmaciju junačkog aspekta individualizma,

[122] Za informacije u vezi s takvom teorijom zavjere, prema kojoj je prvi američki afroamerički predsjednik Barrack Hussein Obama ustvari takav „Mandžurijski kandidat" te operativac tajnih službi, čiji je cilj svrgnuti američki demokratski poredak, usp. TARPLEY, 2008.

[123] U izvorniku: „Made to commit acts too unspeakable to be cited here, by an enemy who had captured his mind and soul. He freed himself at last, and in the end, heroically and unhesitatingly, gave his life to save his country." Istaknuo K. B. *Mandžurijski kandidat*, 1962: 2:05:53 – 2:06:26.

dvosmislenost koja okružuje kraj filma postavlja uznemirujuća pitanja o nekim od temeljnih američkih uvjerenja. Što ako pojedinac ne kontrolira vlastitu sudbinu? Što ako bojnik Bennett Marco / Frank Sinatra, privlačan muškarac ugodna osmijeha, idealizirani prikaz Amerikanca, uza silnu moć i pomoć američkih oružanih snaga i državne vlasti, ipak zakaže?

Upravo je takvom demitologizacijom američkog mita o ekscepcionalizmu John Frankenheimer, na predlošku Condonova romana, no ipak uz prilične intervencije u filmskom scenariju[124], uspio postaviti pitanja o mogućnosti prijetnje iznutra i izvana, pa bila ta prijetnja i jednostavna nemogućnost djelovanja uslijed sila koje nadilaze pojedinca ili čak i naciju. U nastavku ovoga poglavlja navodi se koji su politički trileri uslijedili nakon pojave Frankenheimerova filma sve do kraja 20. stoljeća. Taj prikaz neće biti iscrpan ni potpun, već će obuhvaćati filmove koji su, kako zbog svoje filmološke važnosti tako i važnosti za potrebe pisanja ove disertacije, od posebna značaja. Time se zaokružuje prikaz političkih trilera nastalih tijekom 20. stoljeća, što ujedno predstavlja eksplikacijski temelj te poveznicu s društveno-političkim zbivanjima te političkim trilerima nastalima početkom i tijekom 21. stoljeća u četvrtom te petom, glavnom i analitičkom poglavlju ove disertacije.

3.4. Politički trileri nakon Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata* do 2000-ih

Da bi se pružio pregled političkih trilera od početka 1960-ih godina, kada je nastao i Frankenheimerov *Mandžurijski kandidat*, pa sve do kraja 20. stoljeća, potrebno je istaknuti nekoliko okolnosti unutar kojih je američka filmska produkcija funkcionirala, napose tijekom razdoblja toga politički zaoštrena – ubojstvo predsjednika Kennedyja, pokret za građanska prava, Vijetnamski rat – desetljeća, u kojemu se pojavio i prvi politički triler u okviru američke kinematografije. Frankenheimerov se film neupitno ističe zato što je svojim odbijanjem konformizma i *statusa quo*, demitologizacijom američkog ekscepcionalizma te propitkivanjem granica i mogućnosti slobode djelovanja uveo promjenu u diskurs, a na početku toga desetljeća gotovo da mu niti nema premca. Među filmove koji su uspjeli postići zapažen uspjeh ubraja se *Prijedlog i usvajanje* Otta Premingera iz te iste, 1962. godine, no njegov klimaks i kraj suviše nalikuju optimističnom potvrđivanju funkcioniranja sustava i *statusa quo* u maniri *Gospodin Smith ide u Washington* Franka Capre. Do razdoblja Kennedyjeva ubojstva također se ističe film *PT 109* (1963.) redateljâ Leslieja Herberta Martinsona i Lewisa Milestonea o Kennedyjevim junačkim dogodovštinama tijekom Drugoga svjetskog rata, što je ujedno prvi komercijalni film o jednom aktualnom američkom predsjedniku. Taj je film ušao u

[124] Usp. JACOBSON; GONZÁLEZ, 2006: 1 – 15; CONDON, 2013.

kinodistribuciju u lipnju te godine, svega pet mjeseci prije atentata na Kennedyja u Dallasu. Međutim, pri nastojanju pružanja pregleda političkih trilera od početka 1960-ih godina do kraja 20. stoljeća, uz izraženo hladnoratovsko ozračje i osjećaj *paranoje*, potrebno je spomenuti i dvije okolnosti koje su imale značajan utjecaj na filmsku produkciju toga, ali i kasnijih desetljeća.

Prva je okolnost činjenica što je početkom 1960-ih godina broj posjetitelja kinodvorana u prosjeku iznosio 40 milijuna, što je upola manje no tijekom 1940-ih godina, a do 1970-ih godina i taj će se broj prepoloviti na svega 20 milijuna gledatelja.[125] Razloga tomu je nekoliko, a među glavnima se ističu smanjenje broja funkcionalnih kinodvorana diljem zemlje te raspad dotadašnjega filmskog studijskog sustava, za što su dijelom zaslužne multinacionalne korporacije koje su ih kupile. Stoga su rukovoditeljske garniture filmske produkcije postupale oprezno, usredotočujući se na profit koji se može ostvariti uz ionako smanjenu bazu posjetitelja kinodvorana, no ni ti, pretežito visokobudžetni, *blockbuster* filmovi koje su producirali, nisu se mogli pohvaliti suviše velikim uspjehom. Ova je okolnost usko povezana sa širenjem televizijske mreže i dostupnošću prijemnih uređaja u američkim kućanstvima. S jedne su se strane producenti i redatelji mogli usredotočiti na teme koje su zanimale kako njih tako i vjerne gledatelje te preuzeti određene rizike, pa tako i one političke naravi, no ti su rizici često bili uvjetovani lukrativnošću naknadnoga televizijskog prikaza tih filmova i željom televizijskih kuća za njihovim otkupljivanjem. Međutim, ovakva je liberalizacija tržišta filmske produkcije dovela i do pojave manjih, nezavisnih projekata te etabliranja novog naraštaja eminentnih redatelja, kao što su Sidney Lumet, Stanley Kubrick i Alan Jay Pakula, koji su se svojim uratcima ipak uspjeli približiti novoj – i u prosjeku često mlađoj – gledateljskoj bazi.[126]

Druga je okolnost činjenica što su ograničenja postavljena Haysovim kodeksom tijekom vala liberalizacije koji se odvijao tijekom 1960-ih godina uvelike bila otklonjena. Razlog tomu usko je povezan s prvom spomenutom okolnošću, a to je pružiti posjetiteljima kinodvorana filmski sadržaj koji neće moći vidjeti na televizijskim uređajima u svojim domovima. Pri tome je Haysov kodeks do 1966. godine imao savjetodavnu, a ne više preskriptivnu ulogu, iako se filmska produkcija ipak morala orijentirati prema donekle

[125] Do 1976. godine 76 % gledatelja bilo je mlađe od trideset godina, a to je vrijednost koja se od tada tek neznatno smanjila. Broj kinodvorana smanjio se na 13 500, iako će takozvani „multipleksi" nedugo zatim ponovno povećati tu vrijednost. Tjedna posjećenost kinodvorana počela je blago rasti i iznosila je 18,4 milijuna posjetitelja tijekom 1976. godine nakon što ih je 1970. godine bilo 17,7 milijuna. Filmska produkcija također se povećala 1976. godine uz 353 izdana filma, najviše od 1950. godine. Međutim, najveći utjecaj bio je sve manji prosječni broj godina posjetitelja kinodvorana, a njih u pravilu nisu zanimali analitički ni politički konotirani filmovi, što se neće uvelike mijenjati ni tijekom narednih desetljeća. Usp. HAAS ET AL., 2015: 171.
[126] Usp. HAAS ET AL., 2015: 154 – 155.

amorfnim načelima očuvanja javnog morala i ćudoređa, među kojima se najviše isticao seksualno konotirani sadržaj. Uzme li se to u obzir, incestuozna scena poljupca između Eleanor Iselin i Raymonda Shawa četiri godine ranije doima se još skandaloznijom. Godine 1968. Haysov je kodeks u potpunosti svrgnuo i nadomjestio sustav ocjenjivanja koji je na snazi i danas, a on kategorizira filmove po prikladnosti određenim dobnim skupinama gledatelja. Naime, svrha je takva sustava zaštititi mlađu publiku od opscenosti, nasilja i vulgarnosti. Iako je rukovodstvo filmske industrije zasigurno s veseljem dočekalo svrgavanje Haysova kodeksa, njihovi su ulagači i publika i dalje služili kao svojevrsno cenzorsko tijelo koje je diktiralo što je isplativo i prikladno snimati, dakle, što će se „gledati", a što ne. Međutim, bez toga događaja, svrgavanja cenzure, politički triler poput filma *Svi predsjednikovi ljudi* vjerojatno se ne bi mogao snimiti u tomu obliku ni šest godina kasnije.

Iako su ove dvije okolnosti, mogućnost prikaza riskantnijih, pa tako i političkih tema te nepostojanje propisa u vezi s onime što je dopušteno, a što nije, u teoriji idealno okruženje za produkciju „čisto političkih" filmova, Haasovi i Christensen naglašavaju da se tijekom šezdesetih godina u Americi dogodilo upravo suprotno:

> Iako je Hollywood iznimno sporo išao ukorak s politikom toga desetljeća, nekoliko političkih filmova nastalih tijekom 1960-ih označava početak razdoblja tijekom kojega su američki filmski stvaratelji spremnije kritizirali dominantne vrijednosti svojeg društva. Ironično, tijekom desetljeća koje se smatra politički najnabijenijim u američkoj povijesti nastalo je manje političkih filmova no tijekom 1950-ih, koje su bile usmjerene na konsenzus, ili čak 1920-ih godina.[127]

Razlog zašto su političko eksplicitni, odnosno „čisto politički" filmovi, uglavnom izostali tijekom toga desetljeća vjerojatno se dijelom može pripisati i činjenici što su politička previranja bila toliko izražena da ih nije bilo potrebno umjetnički alegorizirati te perpetuirati i na velikom platnu. Od ubojstva predsjednika Kennedyja do eskalacije pitanja o građanskim pravima te sve do zaoštravanja Vijetnamskog rata tijekom 1960-ih godina, „politički najnabijenije desetljeće u američkoj povijesti", kako ističu Haasovi i Christensen, možda je, slično kao i američke 1980-e godine, propustilo dati istaknutiji obol sferi političkog filma, no desetljeće koje će za njim uslijediti svakako se može smatrati jednim od najplodnijih, napose za podžanr političkog trilera. Za razliku od ranih 1960-ih godina, kada su *paranoju* i *pesimizam* poglavito generirali strah od nuklearnog napada i komunističke invazije, deset godina kasnije

[127] U izvorniku: „Although Hollywood was slow to pick up the politics of the decade, a number of political films of the 1960s mark the beginning of a period during which American filmmakers more willingly criticized the dominant values of their society. Ironically, the decade that is often perceived as America's most political produced fewer political films than the consensus-oriented 1950s or even the 1920s." HAAS ET AL., 2015: 156.

to su isto ozračje stvarale okolnosti koje su nastale „kod kuće", na američkom tlu. Invazija u Kambodži, nezadovoljstvo američkom uključenošću u Vijetnamski rat i ostavka koju je uslijed afere Watergate dao predsjednik Richard Milhous Nixon, kao prvi američki predsjednik u povijesti koji je to učinio, na samom početku 1970-ih godina, do izbora predsjednika Ronalda Wilsona Reagana na početku 1980-ih, početni su i završni događaji desetljeća koje je u konačnici ustoličilo pesimizam prema vlastodršcima, i to ne više kao tek marginalno razmišljanje: „Ameriku su 1970-e godine odvele od Nixona i Kambodže do [predsjednika Geralda Rudolpha, K. B.] Forda, [predsjednika Jamesa Earla, K. B.] Cartera i produljene talačke krize u Iranu, a okončale su se pravim holivudskim glumcem u Bijeloj kući [predsjednikom Ronaldom Wilsonom Reaganom, K. B.]. Rijetko je koje desetljeće vidjelo toliko promjena, *a filmovi toga razdoblja odražavaju njegovu turbulentnost*."[128] Upravo se ta „turbulentnost" najbolje očituje upravo u pojmu *paranoje*.

Iako 1970-e godine vrve od „čisto političkih" filmova koji potkrjepljuju ovu tvrdnju, za potrebe ove disertacije u središtu će se pronaći dva politička trilera: *Ubojice i svjedoci* (*The Parallax View*) (1974.) Alana Jaya Pakule i *Tri Kondorova dana* (*Three Days of the Condor*) (1975.) Sydneyja Pollacka.[129] Njihove *ideološke*, motivsko-*ikonografske* i tematsko-*narativne* odrednice optimalno sažimaju ono čime se i drugi politički filmovi, a napose politički trileri, ovoga razdoblja odlikuju: *paranoja* u vezi s trenutačnim političko-društvenim poretkom i *statusom quo*, ulovljenost u labirintsku strukturu *zavjere* u kojoj se sâmo *pitanje aktivnog djelovanja* dovodi u sumnju, a *potraga za znanjem* u sve većoj mjeri razotkriva da su na djelu sile kojima upravljaju *protivnici Amerike*. Pri tome se također pozivaju na određene komplekse koji su odredili ključna povijesna zbivanja tijekom prethodnih desetak godina, a to su prvenstveno ubojstvo predsjednika Kennedyja, utjecaj korporacija (*Ubojice i svjedoci*) te moć koju imaju obavještajne agencije i mediji (*Tri Kondorova dana*). Nadovezujući se na jednaku političku *paranoju* kojom se odlikovao Frankenheimerov *Mandžurijski kandidat* te

[128] U izvorniku: „[T]he 1970s took America from Nixon and Cambodia to Ford, Carter, and a prolonged hostage crisis in Iran, concluding with a genuine Hollywood actor in the White House. Few decades have seen so much change, and the films of the era reflect its turbulence." Istaknuo K. B. HAAS ET AL., 2015: 170.

[129] Kao dodatan istaknuti primjer političkog trilera toga razdoblja, no koji se za potrebe ove disertacije neće podrobnije tematizirati, svakako je film *Svi predsjednikovi ljudi* (*All the President's Men*) (1976.) Alana Jaya Pakule. Iako nastao vremenski gotovo sukcesivno nakon ovih dvaju filmova, pri čemu ga je režirao isti redatelj kao film *Ubojice i svjedoci*, ovaj se film ipak donekle razlikuje od „klasičnih" *paranoičnih* političkih trilera nastalih 1970-ih godina. U središtu filma nalazi se razotkrivanje afere Watergate, u koju je bio uključen predsjednik Nixon, putem dvojice novinara koji rade za *The Washington Post*. Iako nam drugi Pakulin film priopćuje kako ljudi zlih namjera mogu steći golemu moć, također signalizira kako ih „dobri ljudi", sloboda govora i očuvanje demokratskog poretka mogu svrgnuti s vlasti, što je prilično tradicionalan prikaz holivudske maksime o „trijumfu dobra". S druge strane, film *Ubojice i svjedoci* sugerira kako je zloba korporativno-političke mašinerije nepobjediva, dok *Tri Kondorova dana*, za razliku od filma *Svi predsjednikovi ljudi*, dovode u pitanje integritet tiskovina i medija općenito.

uspostavljajući motivsko-tematske komplekse i preokupacije (mediji, obavještajne agencije, korporacije) za filmove u narednim desetljećima, ovi su filmovi stvorili interpretativni okvir prema kojemu će se orijentirati i novi naraštaji političkih trilera krajem 20. i tijekom 21. stoljeća.

3.4.1. Preobilje paranoje ili stvarna sumnja – *Ubojice i svjedoci* (1974.)

Kod Pakulina filma *Ubojice i svjedoci* riječ je o jednom od ključnih *paranoičnih* filmova nastalih tijekom 1970-ih godina. Njegova se radnja donekle nadovezuje na film *Akcija za atentat* (*Executive Action*) (1973.) Davida Millera, u čijem se središtu nalaze zavjera oko ubojstva predsjednika Kennedyja i iznenadne te „sumnjivo slučajne" smrti svjedokâ toga atentata. Također, scenarij filma temelji se na predlošku istoimena romana Lorena Singera iz 1970. godine. Pronicljiva istraživačka novinarka Lee Carter (Paula Prentiss) svjedoči ubojstvu američkoga predsjedničkog kandidata, senatora Charlesa Carrolla[130] (William Joyce), kojega ubija konobar tijekom domjenka na vrhu tornja Svemirska igla (*Space Needle*) u Seattleu, u američkoj saveznoj državi Washington, na sâm američki Dan nezavisnosti, 4. srpnja. Ubojstvo senatora i predsjedničkog kandidata Carrolla k tomu vizualno uvelike nalikuje ubojstvu Roberta Kennedyja, brata predsjednika Kennedyja, iz 1968. godine, čime je uspostavljen dodatni kontinuitet između atentatâ tijekom desetak godina koje su prethodile snimanju filma. Službena presuda, koju donosi sedmeročlana komisija u zamračenoj prostoriji nalik sudnici, stvara dodatnu poveznicu s atentatom na predsjednika Kennedyja zbog činjenice što ona uvelike nalikuje tzv. „Warrenovoj komisiji"[131], koja je istraživala okolnosti u vezi s atentatom na predsjednika Kennedyja. Također, zaključci ove komisije jednoznačni su: Carrollov ubojica djelovao je samostalno i ne postoji razlog za sumnju da bi mogao postojati drugi sudionik. Međutim, gledateljsko je oko već moglo vidjeti kako drugi sumnjivac bježi s poprišta zločina, što je prvi generator *paranoje* u filmskoj radnji. Dakle, film se već zbog zbivanja na svojem

[130] Filmski senator biva ustoličen kao veliki domoljub, uz nadnevak ubojstva, i zbog činjenice što svoje ime dijeli s jednim od supotpisnika američke Deklaracije o neovisnosti, senatorom Charlesom Carrollom (1737. – 1832.) iz Carolltona u američkoj saveznoj državi Maryland.

[131] Predsjednička komisija za atentat na predsjednika Kennedyja (*President's Commission on the Assassination of President Kennedy*), kolokvijalna naziva „Warrenova komisija" koji je dobila prema Earlu Warrenu, tadašnjem predsjedniku američkoga Vrhovnog suda, poseban je odbor koji je 29. studenog 1963. godine ustanovio predsjednik Lyndon Baines Johnson u svrhu istrage okolnosti o atentatu na svojeg prethodnika. Budući da je Lee Harvey Oswald, glavni osumnjičenik za ubojstvo predsjednika Kennedyja, i sâm bio ubijen prije no što je mogao izaći pred sud, Warrenova komisija zaključila je da je Oswald djelovao samostalno i da nije imao drugih pomoćnika. Taj je zaključak predsjedniku Johnsonu dostavljen 24. rujna 1964. godine, a tri dana kasnije objavljen javnosti, no takav je ishod doveo do nastanka daljnjih kontroverzi i teorija zavjera, o čemu, između ostalog, svjedoči i *JFK* (1991.) Olivera Stonea.

samom početku *ideološki* opredjeljuje kao politički, s natruhama *zavjere*, a razlozi za to bit će još očigledniji tijekom daljnjeg razvoja filmske radnje.

Slika 10. Joseph Frady (Warren Beatty) netom prije scene pokusa koji provodi Parallax Corporation u filmu *Ubojice i svjedoci* (1974.) Alana J. Pakule. Širokokutni prikaz omjera veličina goleme naprave korporacije i malenog čovjeka uprizorenje je moći koju korporacije imaju.

Tijekom razdoblja od tri godine nakon Carrollova ubojstva u sumnjivim je okolnostima umrlo čak šestero svjedoka toga čina. Lee Carter, koja je i sama prisustvovala događaju, sada strahuje za vlastiti život te pomoć traži od svojeg novinarskog kolege i bivšeg ljubavnika Joea Fradyja (Warren Beatty). Iako je Frady isprva i sâm bio sumnjičav u pogledu zaključaka komisije, shvatio je kako ipak nema razloga za sumnju u službene iskaze vlasti. Međutim, nedugo zatim Carter biva pronađena mrtva, a kao razlog njezine sumnjive smrti navodi se prekomjerna konzumacija alkohola i droga. Frady tada zaključuje kako bi se ta situacija morala nastaviti istraživati, čime se upušta u *potragu za znanjem*. Njegova ga potraga naposljetku dovodi do sumnjiva korporativnog poduzeća naziva Parallax Corporation, u koje se želi infiltrirati kako bi saznao više informacija. Jedna od najdojmljivijih scena u filmu jest vizualni test, tijekom kojega se ispitanika bombardira prikazima emotivnog, seksualnog i političkog nasilja kako bi se u njemu pobudile eventualne ideološki kontroverzne i psihopatske tendencije, a on uvelike nalikuje sličnoj kultnoj sceni iz filma *Paklena naranča* (*A Clockwork Orange*) (1971.) Stanleyja Kubricka (v. Slika 10.). Uvjeren da je glavni cilj Parallax Corporationa regrutiranje plaćenih ubojica, Frady namjerava zagrepsti ispod površine i dokučiti planove njegovih operativaca.

Međutim, upravo se u tomu naumu očituje da Frady nije dorastao silama koje se kriju iza korporacije. Pokušavajući osujetiti planove *protivnika Amerike* koji diskretno ubijaju

članove najviših tijela vlasti, Fradyju naposljetku uspijeva infiltracija u Parallax Corporation te njegova *potraga za znanjem* kreće dalje. Međutim, napuštajući jednog dana urede središnjice korporacije u Los Angelesu, primjećuje da je jedan od korporativnih operativaca drugi konobar s domjenka u Seattleu otprije tri godine, kojeg mu je Carter pokazala na fotografiji. Odlučan u namjeri da spriječi atentat na još jednoga američkog senatora, ovaj put Georgea Hammonda (Jim Davis), Frady izdaje lažno upozorenje za bombu na zrakoplovu u koji se ukrcao nakon vjerojatnog ubojice, shvativši da mu je meta senator koji se nalazi u njemu. Nakon što Fradyju taj pokušaj pođe za rukom, nedugo zatim ponovno se nalazi na poprištu mogućeg atentata, no izgledi su mu ovaj put lošiji. Na generalnoj probi za politički skup senatora Hammonda Frady slijedi istoga, misterioznog agenta Parallax Corporation, u nadi da će moći spasiti Hammonda. Vizualno impresivna i politički krajnje nabijena scenografija toga skupa dodaje i izraženo *ikonografsku* notu Pakulinu filmu. Nakon što nevidljivi snajperist upuca senatora Hammonda s povišene lokacije, Frady napokon uviđa da mu operativci korporacije žele smjestiti ubojstvo. Nakon što pokuša pobjeći, isti ga misteriozni lik ubija. Kraj filma istovjetan je početku: ista tajnovita, sedmeročlana komisija pilatovski zaključuje kako je Frady djelovao samostalno u ubojstvu senatora Hammonda, čime se njegovo *pitanje aktivnog djelovanja* izvrće te on postaje žrtvom spleta okolnosti i činjenice da, zbog političkih implikacija, prava istina možda nikada neće izaći na vidjelo.

Iako se tijekom cjelokupne filmske radnje doimao kao da je „na dobrom putu", Frady na kraju postaje žrtvom sustava i njemu biva pripisana krivnja. Takav je kraj paradigmatski za ovu vrstu političkih trilera nastalih tijekom 1970-ih, a Pakulin film završava s više neodgovorenih pitanja od tek Fradyjeva *pitanja aktivnog djelovanja*. Tko se krije iza tajnovite korporacije? Čije interese ona ustvari zastupa? Je li jedan te isti plaćeni/serijski ubojica zaslužan za smrt svjedoka Carrollova ubojstva, Carter i Fradyja? Neke od tih okolnosti i pitanja koja ostaju nerazjašnjena spominje i Michael Coyne:

> Nije jasno jesu li [ubijeni senatori, K. B.] Carroll i Hammond bili liberali ili konzervativci (kao filmski 'tipovi', Carroll je vjerojatno bio liberalan, dok je Hammond bio konzervativan), zbog čega nikada nismo [mi, gledatelji, K. B.] sigurni zašto bi itko želio ubiti obojicu ni tko je, ustvari, platio metke, kao ni je li Parallax Corporation (jeziva podnaslova 'Odjel za ljudski inženjering') imao vlastiti, sveobuhvatni ideološki plan te se urotio da će u Bijelu kuću dovesti određenog političara. Također, ne znamo ni je li korporacija Parallax bila tek korporativna nakupina psihopatskih plaćenika koji su radili za onoga tko ponudi najveću cijenu.[132]

[132] U izvorniku: „It is not clear whether Carroll and Hammond were liberals or conservatives (as movie 'types', it is likely that Carroll was liberal and Hammond conservative), so we are never sure why anyone should want to kill them both; or who, in fact, paid for the bullets; or whether the Parallax Corporation (creepily subtitled 'Division of Human Engineering') had its own overarching ideological agenda and was plotting to put a particular

Ozračje *paranoje* kojim se odlikuje Pakulin film dodatno je, uz *ideološke*, movitsko-*ikonografske* i tematsko-*narativne* odrednice, naglašeno turobnom glazbom i rasvjetom, čime se dodatno povećava osjećaj kako tematsko-*narativnog* neznanja tako i gledateljske napetosti i uzbuđenja. Dok u Frankenheimerovu *Mandžurijskom kandidatu* odmah imamo priliku vidjeti tko je ubojica koji je počinio atentate, u Pakulinu filmu ubojičin identitet ostaje nerazjašnjen, unatoč službenoj inačici i zaključku tajnovite komisije. Kao frustrirajući se čimbenik može shvatiti i činjenica što gledatelj naposljetku, baš kao ni Frady, ne saznaje tko se krije iza cjelokupne zavjere, no također se u konačnici može zaključiti kako su neznanje i slutnje, ambivalentnost *pitanja aktivnog djelovanja* te amorfni prikaz pravosudnog aparata sastavni dijelovi kako *paranoje* tako i uspjelosti narativa Pakulina filma.

3.4.2. Moć medija ili obavještajna obmana – *Tri Kondorova dana* (1975.)

Dok je Pakulin film u svojem središtu imao korporativne interese – a korporacija u njegovu filmu više nalikuje zločinačkoj špijunskoj organizaciji nego kapitalističkom konglomeratu – te (ne)moć pojedinca koji se pronađe u njezinim raljama, u Pollackovu su filmu *Tri Kondorova dana* u središtu zbivanja obavještajne agencije, mediji i njihova moć te pitanje tko njima ustvari upravlja. Današnji je prikaz obavještajnih agencija, napose CIA-e i FBI-a, u američkoj kinematografiji uobičajen i prilično neproblematičan. Velike filmske franšize poput onih o Jasonu Bourneu govore u prilog tome, dok se televizijska serija *Domovina* (*Homeland*) (2011. – 2020.) u cijelosti temelji upravo na američkoj Središnjoj obavještajnoj agenciji i njezinim agentima. Međutim, prikaz obavještajnih agencija, barem onih koje zaista postoje, nije bio čest slučaj u dotadašnjoj američkoj kinematografiji.[133] Kako James Grady, autor romana *Šest Kondorovih dana* (*Six Days of the Condor*) (1974.), koji je poslužio kao predložak za scenarij Pollackova filma, ističe: „*Prije* [romana] *Kondora* – broj knjiga o Agenciji [američkoj CIA-i, K. B.] u prosječnoj knjižari bio je ravan *nuli*… Fikcija se prema CIA-i odnosila kao prema duhu oko kojega su svi tapkali, no nitko ga nije dirao.”[134] Razloga tomu bilo je nekoliko, a svi

---

politician in the White House; or if, instead, Parallax was just a corporate collection of psychopathic hired guns working for the highest bidder.” COYNE, 2008: 176.

[133] Prva velika holivudska produkcija u kojoj se eksplicitno spominje CIA bio je, u ovoj disertaciji već obrađeni, film *Sjever-sjeverozapad* Alfreda Hitchcocka. Naime, jedan od ranih radnih naziva za taj film glasio je *Priča o CIA-i* (*The C.I.A. Story*), a naziv agencije izravno se spominje krajem filma u razgovoru između glavnog lika, Rogera Thornhilla, i lika „Profesora”, kada on, na Thornhillovo pitanje o tome radi li za FBI, odgovara „FBI, CIA, ONI – svi smo mi ista juha od slova”. To nije bila slučajnost, a taj je dio scenarija pravni odjel MGM-a, studija koji je producirao Hitchcockov film, pomno uredio tako da bude u skladu sa željama agencije osnovane desetak godina ranije te da se zakamuflira još jednim akronimom. Usp. WILLMETTS, 2013: 139 – 141.

[134] U izvorniku: „*Before* Condor [*sic*]—the average bookstore carried *zero* books about the Agency... Fictionally, the CIA was treated like a ghost everyone tiptoed around but no one touched.” Istaknuto u izvorniku. Cit. prema WILLMETTS, 2013: 146.

se oni u manjoj ili većoj mjeri svode na ozračje Hladnog rata i potrebu za čuvanjem tajnosti podataka kako od „domaćih", tako i od „stranih" očiju. Stoga *Tri Kondorova dana*, bilo kao izvedenica Gradyjeva romana ili Pollackov film, dobivaju dodatnu važnost kao politički triler unutar američke kinematografije, ali i kulture općenito.

Film *Tri Kondorova dana* započinje prikazom Joea Turnera (Robert Redford), zaposlenika Američkoga književnopovijesnog društva (*American Literary Historical Society*) u New Yorku, gdje mu je zadatak čitati književna izdanja i na temelju njihova sadržaja ekstrahirati informacije koje bi mogle biti važne ili korisne. Međutim, to je Društvo prikriveni ured američke Središnje obavještajne agencije, CIA-e, a rad koji se u okviru njega obavlja od nacionalne je važnosti. U okviru svojeg rada Turner je nabasao na triler-roman s čudnovatim fabularnim zapletima, a koji je, unatoč slaboj prodaji, preveden na brojne jezike, te tu činjenicu prijavljuje sjedištu CIA-e. Prvi generator radnje u filmu nastaje kada Turner odlazi po užinu za sebe i svoje suradnike, a tijekom njegova izbivanja naoružani ubojice upadaju u sjedište Društva te ubijaju šestero Turnerovih suradnika. Nakon što se vrati, prestravljen prizorom koji vidi, Turner uzima vatreno oružje te bježi iz Društva.

Stupivši u kontakt sa sjedištem CIA-e u Svjetskom trgovačkom centru u New Yorku iz javne telefonske govornice i izvijestivši tamošnje agente o kobnom događaju, dobiva upute da se sastane s izvjesnim Wicksom (Michael Kane), navodnim voditeljem njegova odjela. Međutim, budući da još nikada nije upoznao Wicksa, sumnjičavi Turner ustraje na tome da Wicks dođe u pratnji nekoga koga Turner poznaje. Došavši u pratnji Sama Barbera (Walter McGinn), Turnerova fakultetskog prijatelja, Wicks uskoro potvrđuje Turnerove sumnje: riječ je o stupici jer Turner uopće nije smio preživjeti masakr u Društvu. Turner uspijeva pobjeći, a Wicks naposljetku ubija Barbera, dok u bolnici, uslijed rane koju mu je Turner nanio tijekom bijega, biva ubijen od nepoznatog počinitelja. U unutarfilmskoj radnji jasno je da se od samog povratka u Društvo Turner upustio u *potragu za znanjem* o tome što se ustvari dogodilo. Kada igrom slučaja sretne Kathy Hale (Faye Dunaway), Turner je prisiljava da ga odvede u svoj stan. Hale postaje Turnerovom taokinjom, no postupno pridobiva njegovo povjerenje, dok Turner u okviru *potrage za znanjem* pokušava dokučiti što se to ustvari događa i zašto su njegovi suradnici pobijeni.

Filmska se radnja, a u skladu s njome i ozračje *paranoje*, dodatno počinje intenzivirati kada Joubert (Max von Sydow), Europljanin koji je bio zadužen za ubojstva u Društvu, kreće u potragu za Turnerom. Joubert pokušava ubiti Turnera, no to mu ne uspijeva, a Turner uspijeva svladati i plaćenog ubojicu odjevena u poštara koji se pojavljuje u Haleinu stanu. Uvjeren kako više nikome unutar Agencije ne može vjerovati, Turner u svojoj *potrazi za znanjem* preuzima

pitanje aktivnog djelovanja u svoje ruke te, s pomoću Hale, otima Higginsa (Cliff Robertson), njujorškog šefa CIA-e, od kojega saznaje da je upravo Joubert plaćeni ubojica zaslužan za smrt Turnerovih suradnika, a koji operira po nalogu CIA-e. Turner stupa u kontakt i s Leonardom Atwoodom (Addison Powell), zamjenikom direktora CIA-e za Bliski istok, koji mu priopćuje da je izvještaj koji je Turner podnio povezan s tajnom operacijom preuzimanja bliskoistočnih naftnih polja, a kako se to ne bi saznalo te jer nije znao tko je sve raspolagao tom informacijom, Atwood je naredio ubojstvo svih zaposlenika Društva.

Slika 11. Teretno vozilo uvozi kolute papira za tisak u sjedište novina *The New York Times*, na kojima će se vjerojatno tiskati i priča koju je priopćio Joseph Turner (Robert Redford). No hoće li zbilja, pita se Higgins (Cliff Robertson), intenzivirajući ozračje paranoje u filmu *Tri Kondorova dana* Sydneyja Pollacka.

Završetkom filma, tijekom posljednjeg susreta s Higginsom u neposrednoj blizini Times Squarea, Turnerova se *potraga za znanjem* naizgled razrješava. Naime, Higgins mu objašnjava kako je plan s preuzimanjem naftnih polja ustvari bio rezervni plan u slučaju da dođe do nestašice nafte i kako bi se, u tomu slučaju, Amerikancima mogao osigurati nastavak lagodna života na koji su naviknuti, no da je taj naum bio tajan jer nije imao sva potrebna odobrenja viših tijela vlasti. „Ispričao sam im priču"[135], kaže Turner, misleći na *The New York Times* i činjenicu što im je priopćio sve informacije koje je stekao u svojoj *paranoičnoj potrazi za znanjem* (v. Slika 11.). Filmska se radnja u ovom trenutku čini razriješenom: jedna od najvećih američkih tiskovina raskrinkat će *političku zavjeru* koja seže do najviših razina vlasti, Turner će biti spašen, a njegov ugled iskupljen. Međutim, na samom kraju filma, dok se Turner okreće i slavodobitno odlazi od Higginsa, ovaj ga pita kako zna da će zaista objaviti ono što im je

[135] U izvorniku: „I told them a story." *Tri Kondorova dana*, 1975: 1:55:08 – 1:55:09.

priopćio. „Kako znaš?”[136] glasi zadnji dio dijaloga u filmu, nakon čega kreću odjavne špice. Je li novinski gigant kao što je *The New York Times* također pod kontrolom i cenzurom vlasti? Tim zadnjim pitanjem stvara se dodatno ozračje *paranoje* koje nadilazi i sumnje u samom filmu.

Pollackov film tako staje uz rame Pakulinu u pogledu toga što mu kraj nije u potpunosti razjašnjen. Međutim, upravo je to odlika *paranoičnih filmova* – stvoriti ozračje *paranoje* koje se proteže i nakon odjavne špice. Turnerova *potraga za znanjem*, koja je svakako iznjedrila pozitivan odgovor na *pitanje aktivnog djelovanja* zbog vještina i umijeća kojim se Turner probijao kroz guštik *zavjere*, ipak je polučila ambivalentan rezultat u pogledu toga tko je u filmu *protivnik Amerike*. Bez obzira na to uperi li se prst u CIA-u ili *The New York Times*, bilo koja od tih mogućnosti doima se zastrašujućom jer je riječ o dvjema američkim institucijama, jednoj političkoj, a drugoj medijskoj. Iako nema konkretna zaključka, sâmo dovođenje u pitanje mogućnosti da bi priča ovakvih političkih razmjera mogla biti cenzurirana i neobjavljena sugerira da je infiltracija onih koji žele nauditi američkom *statusu quo* i njezinu demokratskom poretku općenito ne samo otpočela, već i uzela maha. Dakako, potrebno je u obzir i uzeti da je izvanfilmsko ozračje Pollackova filma upravo razdoblje afere Watergate. Dok je Pollackov film aluzija na to razdoblje i takvu društveno-političku konstelaciju, Pakulin film *Svi predsjednikovi ljudi*, koji je izašao naredne godine, podrobnije se bavi tom tematikom te pitanjem uloge i slobode medija u *paranoičnim* 1970-im godinama.

3.4.3. Nacionalni junak ili državni neprijatelj – *Građani opasnih namjera* (1999.)

Kada je na kraju minulog tisućljeća u časopisu *The Nation* od 5. travnja 1999. godine Jon Clark pisao o američkoj kinematografiji tijekom 1990-ih godina, istaknuo je: „Svi se u Hollywoodu slažu oko jedne stvari: studiji nevoljko snimaju političke ili čak i ozbiljne filmove. Onim filmskim stvarateljima koje proglase 'političkima' to je često smrtna presuda.”[137] Međutim, unatoč takvoj „nevoljkosti studija”, kako ističe Clark, 1990-e godine iznjedrile su eminentne, „čisto političke” filmove unutar američke kinematografije, među kojima se posebno ističu *Predsjedničke laži* (*Wag the Dog*) (1997.) Barryja Levinsona te *Predsjedničke boje* (*Primary Colors*) (1998.) Mikea Nicholsa. Unatoč njihovoj važnosti za sferu američkoga političkog filma, Clarkovu je tvrdnju potvrdila činjenica što su ovi filmovi, unatoč zvučnoj glumačkoj

[136] U izvorniku: „How do you know?” *Tri Kondorova dana*, 1975: 1:56:06 – 1:56:07.
[137] U izvorniku: „Everyone in Hollywood agrees on one thing: The studios are reluctant to make political or even serious pictures. For moviemakers, being called ‘political’ is often the kiss of death.” Cit. prema HAAS ET AL., 2015: 218.

postavi i studijskoj marketinškoj mašineriji, bili neuspješni na kinoblagajnama.[138] Desetljeće koje je započelo tijekom predsjedničkog mandata predsjednika Georgea H. W. Busha te se protezalo preko Zaljevskog rata sve do turbulentnog predsjedničkog mandata Williama Jeffersona Clintona – koji je i središnji, alegorizirani lik Levinsonova i Nicholsova filma – predstavljalo je politički zanimljivo razdoblje unutar američke povijesti, a oni malobrojni, no svejedno istaknuti politički filmovi kojima je obilježeno to i potvrđuju.

Kada je riječ o političkim trilerima, 1990-e godine bile su razdoblje „specijalnih efekata", odnosno filmova koji se mogu uvrstiti u nadžanr „trilera" i čija je namjera prije bila pružiti vizualni spektakl nego se istaknuti alegorizacijom izvanfilmskog svijeta. Jedan je takav primjer *Nemoguća misija* (1996.) Briana De Palme, prvi film jedne od najuspješnijih akcijsko-trilerskih franšiza u kinematografiji uopće, dok bi drugi mogao biti kronološki četvrti, no fabularno prvi nastavak franšize *Zvjezdani ratovi* naziva *Fantomska prijetnja* (*The Phantom Menace*) (1999.) Georgea Lucasa, politički tumačen, uz znanstvenofantastičku alegorizaciju globalnih političkih konstelacija, i po činjenici što se predsjednik Ronald Reagan u prethodnom desetljeću poslužio pojmom „Carstva zla" (*Evil Empire*) iz te franšize pri opisivanju Sovjetskog Saveza. A upravo je Sovjetski Savez, odnosno njegov raspad i službeni završetak Hladnog rata, jedno od glavnih obilježja na političkoj sceni 1990-ih godina, iako su trzavice između ovih dviju velesila, odnosno, Ruske Federacije kao nasljednice, i dalje postojale.

Filmski je primjer toga političko-akcijski triler *Air Force One* (1997.) Wolfganga Petersena, u kojemu predsjednik James Marshall (Harrison Ford) mora nadmudriti teroriste predvođene Egorom Koršunovom (Gary Oldman), koji su oteli predsjednički zrakoplov te ucjenjuju cjelokupnu vladu, a oni su upravo – bivši Sovjeti, odnosno Kazahstanci. Iako krajnje politički nabijen te uz brojne *ideološke*, motivsko-*ikonografske* i tematsko-*narativne* odrednice koji bi ga mogli okarakterizirati kao politički triler, Petersenov *Air Force One*, s Marshallovim vratolomijama, scenama okršaja do smrti te prilično plitkom *ideologijom* i *ikonografijom* – u pokušaju detoniranja bombe, Marshall izjavljuje kako ga kombinacija „crvenih, bijelih i plavih žica", bojâ američke zastave, nikada nije iznevjerila, pa se nada da neće ni sada – prvenstveno se ipak može smatrati akcijskim filmom, a ne trilerom. Drugi film s ponešto diskretnijom političkom tematikom jest *Dan nezavisnosti* (*Independence Day*) (1996.) Rolanda Emmericha o invaziji izvanzemaljaca na Zemlju – odnosno, Ameriku – s akcijskim scenama eksplozija

[138] Na primjer, film *Predsjedničke laži* na domaćim je, američkim kinoblagajnama uspio ostvariti bruto zaradu od oko 46 milijuna američkih dolara. Usporedbe radi, tek dvadeseti najpopularniji film toga desetljeća, *Priča o igračkama* (*Toy Story*) (1995.) Johna Lassetera, na domaćim je kinoblagajnama uspio ostvariti zaradu od oko 192 milijuna američkih dolara i gotovo još jedanput toliko globalno. Usp. HAAS ET AL., 2015: 220.

nekih od ključnih američkih *ikonografskih* obilježja, nebodera Empire State Building u New Yorku i Bijele kuće, a protiv njih bori se i junački predsjednik Thomas J. Whitmore (Bill Pullman), veteran Zaljevskog rata. Iako nije „čisto politički" film poput Petersenova *Air Force One*, Emmerichov *Dan nezavisnosti* obiluje još i većom količinom specijalnih efekata te donekle perpetuira mit o američkom ekscepcionalizmu jer je Amerika glavna država svijeta na koju bi se eventualna izvanzemaljska invazija okomila. Također, scena napada na New York važna je utoliko što će, pet godina kasnije, doći do slična događaja, napada na Svjetski trgovački centar, uslijed, ipak, ovozemaljske „invazije". No bivšim građanima Sovjetskog Saveza i izvanzemaljcima kao omiljenim napadačima na Ameriku u devedesetima pridružuje se još jedna skupina, ona teroristička, islamsko-arapsko-bliskoistočna, koja će, iako važna i za ovo desetljeće – što potvrđuju filmovi kao što su *Istinite laži* (*True Lies*) (1994.) Jamesa Camerona ili *Konačna odluka* (*Executive Decision*) (1996.) Stuarta Bairda – ipak biti aktualnija nakon događaja 11. rujna 2001. godine, o čemu je više riječi u nastavku ove disertacije.

Kada je riječ o terorizmu, devedesete su godine 20. stoljeća svakako postavile presedan koji će se, kao što je spomenuto, u potpunosti redefinirati u 21. stoljeću. Međutim, događaj koji se odvio sredinom devedesetih godina prošlog stoljeća odjeknuo je kao rijetko koji u novijoj povijesti, upravo zato što se dogodio na američkom tlu. Riječ je o detonaciji bombe u Oklahoma Cityju 19. travnja 1995. godine, kada je Timothy McVeigh, u suradnji s Terryjem Nicholsom, postavio bombu pred saveznom zgradom Alfred P. Murrah u Oklahoma Cityju, čija je eksplozija uzrokovala dalekosežnu štetu i dovela do gotovo 170 pogibija. Pri tome je riječ o najvećemu terorističkom napadu na američkom tlu do napada u New Yorku i sjeveroistoku Amerike koji će uslijediti gotovo šest godina kasnije. No za razliku od njih, koji su bili čin međunarodnog terorizma, kod Oklahoma Cityja riječ je o drukčijem, odnosno domaćem terorizmu.

Kako Gregory D. Miller u svojem članku o novom američkom terorizmu ističe: „Bombaški napad u Oklahoma Cityju 1995. godine, kojim je Timothy McVeigh kanio započeti rat protiv američke vlade, dogodio se u SAD-u, počinili su ga građani SAD-a te je bio usmjeren protiv drugih građana SAD-a. *To je prototipski primjer domaćega terorističkog napada*."[139] Iako je taj događaj, iz današnje perspektive, donekle zaboravljen, poglavito zasjenjen njujorškim napadima iz 2001. godine, ipak je predstavljao opasan presedan i povod za dodatnu *paranoju* u američkom javnom diskursu kako se i među američkim državljanima kriju „građani

[139] U izvorniku: „[T]he Oklahoma City bombing in 1995, which Timothy McVeigh intended to start a war against the U.S. government, occurred in the U.S., perpetrated by U.S. citizens, and directed against other U.S. citizens. That is the prototypical domestic terrorist attack." Istaknuo K. B. MILLER, 2019: 64.

opasnih namjera". Nju je pobudio i događaj koji se dogodio dvije godine ranije, i to baš pred Svjetskim trgovačkim centrom, kada je skupina islamističkih radikala bombom željela srušiti oba njegova tornja, no to im tada nije uspjelo. Iako je i taj događaj zasjenjen napadom i uspješnim rušenjem tornjeva osam godina kasnije, on je dodatna karika u nizu turbulentnih političkih previranja i *paranoje* koji su prožimali i posljednje desetljeće minulog tisućljeća u Americi.

Filmski izričaj takva *paranoičnog* ozračja, koje je u određenim aspektima podsjećalo i na ono iz 1970-ih godina, svakako je film *Građani opasnih namjera* (1999.) Marka Pellingtona. Važnost ovoga političkog trilera jest ta što mu je glavna preokupacija tema koja će prožimati i one iz narednog tisućljeća, a to su teroristički napadi, osobe koje ih počinjavaju te posljedice tih činova. U Pellingtonovu je filmu riječ o *paranoji* koja se postupno gradi i za koju nije odmah jasno kamo točno vodi, je li politički motivirana i u kojoj to mjeri jest ili nije. Udovac Michael Faraday (Jeff Bridges), profesor kriminalističke povijesti na Sveučilištu u Washingtonu, vozeći se jednoga dana svojim mirnim susjedstvom, na cesti primjećuje dječaka s teškim ozljedama dlanova. Nakon što ga odvede u bolnicu, Faraday uviđa da je kod 10-godišnjeg dječaka Bradyja (Mason Gamble) riječ o sinu Olivera (Tim Robbins) i Cheryl Lang (Joan Cusack), njegovih susjeda, te vršnjaku njegova sina Granta (Spencer Treat Clark). Među susjedima se ubrzo počinje razvijati prisan odnos, a njihovi sinovi postaju bliskim prijateljima. Međutim, Faraday ubrzo uviđa da informacije o svojim privatnim životima koje mu novostečeni poznanici pružaju nisu u potpunosti dosljedne. U tomu trenutku počinje Faradayeva *potraga za znanjem*, a ona ga u početku vodi do sumnje u navodni identitet Langovih, napose Oliverov, njegovo podrijetlo, fakultet koji je navodno pohađao te njegove poslovne aktivnosti.

U Faradayevoj *potrazi za znanjem* pomoć mu pružaju djevojka Brooke Wolfe (Hope Davis) i agent FBI-a Whit Carver (Robert Gossett), bivši partner njegove ubijene žene Lee (Laura Poe), također agentice FBI-a. Iznijevši im svoje sumnje, Wolfe i Carver isprva odbacuju Faradayeve pretpostavke kao *paranoju*, no nedugo zatim svi počinju uviđati da bi određeni aspekti njegove sumnje zbilja mogli biti opravdani. U svojem daljnjem istraživačkom radu Faraday dolazi do podatka o tome kako je pravo ime Olivera Langa ustvari William Fenimore te da je kao tinejdžer pokušao postaviti bombu u poštanskom uredu u saveznoj državi Kansas. Uvjeren kako bračni par Lang/Fenimore krije još tajni, Faraday ne želi da se Grant, koji razvija sve prisniji odnos s Oliverom/Williamom, više druži s Bradyjem. Također, Faraday nije jedini čije se sumnje gomilaju. Njegova djevojka Brooke vidi kako Oliver/William razmjenjuje automobil s neznancem te ga prati do deponija metalnih spremnika, nakon čega s javne telefonske govornice ostavlja poruku na Faradayevoj telefonskoj sekretarici, no u trag joj ulazi

Cheryl Lang. Faraday putem televizijskog prijenosa vijesti saznaje da je njegova djevojka poginula u navodnoj prometnoj nesreći, a također primjećuje da mu je netko izbrisao sve poruke s telefonske sekretarice, pa tako i onu koju je ostavila Brooke. Faradayeva *potraga za znanjem* u tomu se trenutku dodatno *paranoizira* te on moli agenta Carvera da pronađe još informacija o njegovim sve sumnjivijim susjedima.

Slika 12. Eksplozija zgrade J. Edgar Hoover, sjedišta FBI-ja u Washingtonu, D. C. u filmu *Građani opasnih namjera* (1999.) Marka Pellingtona. Vizualno se referirajući na detonaciju bombe u Oklahoma Cityju četiri godine ranije, a Michael Faraday (Jeff Bridges) proglašen je jedinim krivcem, iako gledateljska instanca zna da tomu nije tako.

Tijekom *potrage za znanjem* čini se kako Faraday počinje držati sve više konaca u svojim rukama te da se stoga njegovo *pitanje aktivnog djelovanja* doima uspješnim. Također, počinje uviđati da je na tragu *protivnicima Amerike*, odnosno sumnja na to da su bračni par Lang/Fenimore teroristi. Faraday čak i unajmljuje automobil kako bi mogao potvrditi svoje sumnje. Prozrevši makinacije koje se odvijaju s dostavnim vozilima i metalnim kutijama na koje ga je pokušala upozoriti i Brooke, Faraday počinje pratiti dostavno vozilo sve do sjedišta FBI-a, zgrade J. Edgar Hoover u Washingtonu, D. C. – *ideologija* i *ikonografija* – i podzemne garaže, kamo se to dostavno vozilo i uputilo. Upućuje telefonski poziv agentu Carveru kako bi ga upozorio na mogući napad, no nakon provjere dostavnog vozila, Carver Faradayu priopćuje kako je jedina osoba, odnosno jedino vozilo koje je neovlašteno ondje, upravo Faradayevo. Shvativši da je riječ o *zavjeri* u čijem se središtu pronašao, Faraday se vraća do svojeg vozila, a u prtljažniku pronalazi bombu, do čije je detonacije preostalo svega nekoliko sekundi. Nakon što eksplodira, prikazuje se scena djelomičnog uništenja zgrade sjedišta FBI-a koju Oliver

anticipira riječju „Bum!” [140] u samom trenutku eksplozije, promatrajući je sa sigurne udaljenosti (v. Slika 12., str. 106). Time je Faraday postao jedinim odgovornim za taj čin domaćeg terorizma, u prilog čemu govori i montažni prikaz isječaka iz vijesti kojim se Faradaya proglašava jedinim krivcem za taj teroristički napad. U svojoj se *potrazi za znanjem* Faraday upustio i u *paranoično* i rastreseno ponašanje, što potkrjepljuje iskaz njegova studenta i koji dodatno učvršćuje stav kako se Faraday zbog smrti svoje supruge / agentice Lee želio osvetiti FBI-u. Posljednja scena filma prikazuje bračni par Lang/Fenimore kako stoji ispred kuće, koja se sada prodaje, te da se sele nekamo drugamo, vjerojatno kako bi se bavili sličnim zločinačkim aktivnostima kao i na Arlington Roadu, ulici po kojoj je film i nazvan na engleskom jeziku.

Nalik Joeu Fradyju iz filma *Ubojice i svjedoci*, snimljenom četvrt stoljeća ranije, *pitanje aktivnog djelovanja* Michaela Faradaya – kao što je već spomenuto, indikativno slična prezimena protagonistu Pakulina filma – u konačnici biva razriješeno njegovom pasivnošću, odnosno neuspjehom. Frady i Faraday žrtve su instanci koje su premašivale njihove mogućnosti i sposobnosti bijega iz labirintske strukture *zavjere* unutar koje su se pronašli, pri čemu je Fradyju presudila amorfna korporacija, čime je stupanj *paranoje* u Pakulinu filmu možda nešto viši nego u Pellingtonovu, no i Faraday svakako djeluje kao lik koji naposljetku podliježe silama s kojima se nije mogao uspješno uhvatiti ukoštac. Teroristički napadi u New Yorku i, onaj indikativniji za ovaj film, Oklahoma Cityju predstavljali su recentno uporište ključnih političkih zbivanja, kao što su to za Pakulin film bila u tomu razdoblju recentna ubojstva braće Kennedy i izvještaj Warrenove komisije. Fradyju je presudila sudska komisija, a Faradayu javni sud. No temeljna je poruka obaju ovih političkih trilera jednaka – stvari nisu onakvima kakvima se čine, a rasplitanje *paranoičnog* narativa vodi do saznanja s kojima se pojedinac, ma koliko naizgled opremljen potrebnim temeljnim znanjima i vještinama – Frady je bio iskusni istraživački novinar, a Faraday profesor kriminalističke povijesti – naposljetku ne može nositi, čime se perpetuiraju *paranoja* i *pesimizam* svojstveni za podžanr političkog trilera.

Kada je riječ o Faradayevu *pitanju aktivnog djelovanja*, ono što se sredinom filma činilo kao proaktivno ponašanje u skladu s činjenicama do kojih ga je *potraga za znanjem* dovela, na samom se kraju ispostavlja da su gotovo sva njegova djela, od buđenja sumnje u susjede i početka *potrage za znanjem*, Faradaya ustvari dovela do tragičnog kraja. Od prvog kontakta s agentom Carverom do dolaska do garaže podno Hooverove zgrade proaktivno se može

[140] U izvorniku: „Boom!” *Građani opasnih namjera*, 1999: 1:47:57.

zaključiti kako je njegovo postupanje logično te kako djeluje očekivano s obzirom na činjenice koje saznaje. Kako gledatelj i prati samu filmsku radnju iz Faradayeve perspektive, njegovo je ponašanje plauzibilno. No na tragu te premise David H. Richter komentira nedosljednost unutar *narativnih* odrednica Pellingtonova filma. Naime, kada se u sceni klimaksa filmske radnje, odnosno eksplozije bombe u Faradayevu prtljažniku, fokus premješta s Faradaya na Olivera/Williama i njegov „Bum!", moguće je zaključiti kako je svaka Faradayeva radnja rezultat Langova/Fenimoreova plana te „kako ćemo mi [gledatelji, K. B.] vjerojatno postati svjesni činjenice u kojoj su mjeri Faradayeve radnje otpočetka bile nevjerojatno kontingentne. Odnosno, da možemo prihvatiti događaje kao one koji bi se možda i mogli dogoditi, no ne kao vjerojatan ishod pomna planiranja."[141] Međutim, unatoč takvu prividnom propustu unutar scenarističke sfere, poruka koja se time želi prenijeti i ozračje koje se želi stvoriti nadređeni su prividnoj logici koja, naposljetku, ipak predstavlja samo jedno moguće tumačenje načina na koji su se događaji odvili. Okrivljavanjem pozitivno konotiranih filmskih likova za počinjenje zlodjela koja su svojim *djelovanjem* protiv *protivnika Amerike* ustvari nastojali spriječiti alegoriziraju se volatilnost i višeznačnost službenih zaključaka koji postaju dijelom službenih vijesti, a time i *po*vijesti. U tomu pogledu ozračje *paranoje* iz 1970-ih pronalazi svoje mjesto i na samom kraju 1990-ih godina unutar američke kinematografije.

Politički triler kao filmski podžanr figurira kao odraz strahova i paranoja određenog povijesnog razdoblja. Na kraju ovoga, trećeg poglavlja o političkim trilerima u 20. stoljeću moguće je zaključiti kako su tijekom njegove druge polovice oni proveli alegorizaciju američke političke zbilje na zaoštren način i tako doprinijeli demitologizaciji ekscepcionalizma, očuvanja gledateljskog ćudoređa i kulture *happy enda* koje je američka filmska industrija propagirala gotovo od svojih začetaka. Njihov je razvoj usko povezan sa stvarnim političkim zbivanjima i događanjima, pri čemu prati neke ustaljene oblike i obrasce – *ideološke*, motivsko-*ikonografske* i tematsko-*narativne* – no koji se, sa svakim nadolazećim razdobljem, modificiraju i prilagođavaju. Sposobnost političkog trilera da bude u skladu s vremenom i istovremeno bezvremenski dokazuje Frankenheimerov *Mandžurijski kandidat*, „tekst" i „kontekst" istovremeno, koji je položio temelje za daljnji razvoj ovoga podžanra u američkoj kinematografiji. „*Paranoične* 1970-e" svojom su raznovrsnošću prokazale i načele teme koje sežu sve do danas – utjecaj korporacija, medija, obavještajnih agencija, rata i koje postaju konstantom unutar *narativa*, općenito gledano, „čisto političkih" filmova i, uže promatrano,

[141] U izvorniku: „that we are likely to become conscious of how improbably contingent Faraday's actions have been all along. That is, we can accept the events as ones that might possibly happen but not as the probable outcome of a careful plan." RICHTER, 2005: 16.

političkih trilera. To se očituje i tijekom 1990-ih, kada su prvi veći teroristički napadi te ponovni intenzivniji vojni angažmani Amerike nakon Vijetnamskog rata, ovaj put na Bliskom istoku, stvorili tematski okvir koji je izravno utjecao na naredno desetljeće i početak novog milenija. Pri tome se razdoblje „digitalizacije" i stare-nove „bliskoistočne prijetnje" očituje kao paradigma koja će imati nepovratan i svekolik utjecaj na prvih dvadesetak godina 21. stoljeća, tijekom kojih su nastali politički trileri u suvremenoj američkoj kinematografiji, a o čemu se raspravlja u narednom, četvrtom poglavlju ove disertacije.

4. Razvoj američkoga političkog filma i političkog trilera u 21. stoljeću

Dana 18. siječnja 2002. godine *Pad crnog jastreba* (*Black Hawk Down*) (2001.) Ridleyja Scotta ušao je u službenu američku kinodistribuciju, nakon što je 28. prosinca 2001. godine krenuo u ograničenu. Scottov ratni film tematizirao je američku vojnu intervenciju u Mogadišuu tijekom 1993. godine i američko uplitanje u somalski građanski rat, koji je bjesnio od 1991. godine, te pokušaj svrgavanja s vlasti Mohameda Farraha Aidida, koji je nakon vojnog udara kontrolirao većinu te države te odbijao surađivati s UN-ovim mirovnim snagama. Također, Scottov je film bio jedan u nizu američkih ratnih filmova koji su se pojavili između prosinca 2001. i lipnja 2002. godine: oni su, na primjer, *Iza neprijateljskih linija* (*Behind Enemy Lines*) (2001.) Marka Griffithsa, koji je u kinodistribuciju ušao u prosincu 2001. godine, *Bili smo vojnici* (*We Were Soldiers*) (2002.) Randalla Wallacea, u kinodistribuciji od ožujka 2002. godine, te *Glasnici vjetra* (*Windtalkers*) (2002.) Johna Wooa[142], koji su američki posjetitelji kinodvorana mogli gledati od lipnja 2002. godine. Svi oni svjedočili su o američkim ratnim podvizima od Drugoga svjetskog rata naovamo. Pretpremijeri filma *Pad crnog jastreba* tijekom prosinca 2001. godine nazočili su novoizabrani američki potpredsjednik Richard Bruce „Dick" Cheney, ministar obrane SAD-a Donald Henry Rumsfeld te njegov zamjenik Paul Dundes Wolfowitz, dok je tadašnji ministar oružanih snaga SAD-a Thomas Eugene White za Scottov film izjavio da su „vrijednosti koje su ovdje [u filmu, K. B.] prikazane u cijelosti točne. One predstavljaju temeljnu etiku američke vojske o hrabrosti i nesebičnoj službi."[143] Wallaceov film *Bili smo vojnici* imao je i medijski iznimno popraćeno prikazivanje u Bijeloj kući Georgea W. Busha, a predsjednik i njegov uži kabinet izrazili su pozitivno mišljenje o njemu. Promicanje američkih vojnih pobjeda, moralne opravdanosti djelovanja oružanih snaga te potrebe za vojnom intervencijom u inozemstvu radi obrane nacionalnog integriteta u tomu je razdoblju bilo najvažnije političko oruđe, a toliko sveobuhvatna kampanja nije bila viđena još od Drugoga svjetskog rata. Dakako, tim događajima u prosincu prethodio je jedan zbog kojeg je početak kinodistribucije spomenutih filmova bio pomaknut, a koji se u New Yorku i na drugim lokacijama sjeveroistoka Amerike dogodio nešto više od tri mjeseca ranije, točnije – 11. rujna 2001. godine.

Teroristički napadi iz rujna 2001. godine predstavljaju apsolutni presedan u američkomu društveno-političkom životu. Osim što su se, unazad i iz historiografske

[142] Uz iznimku Wallaceova filma, produkciju ovih filmova izdašno je potpomagao američki Pentagon, zauzvrat tražeći određene scenarističke prilagodbe kako bi se američke oružane snage prikazale u što boljem svjetlu, što govori u prilog politizaciji i osiguravanju političke asimilacije tih filmova. Usp. WESTWELL, 2014: 22 i dalje.

[143] U izvorniku: „the values portrayed here are absolutely authentic. They represent the core Army ethic of courage and selfless service." Cit. prema WESTWELL, 2014: 22

perspektive promatrano, dogodili upravo u trenutku koji predstavlja potpuni vremenski rez između starog i novog stoljeća i tisućljeća, 11. rujna usto predstavlja prekretnicu kada je riječ upravo o nastavku određenog načina života iz prethodnog stoljeća u Sjedinjenim Američkim Državama, ali i na globalnoj razini. Posljedice toga događaja očituju se i danas, nakon više od dva desetljeća, a utjecaj koji je on imao na sve sfere društveno-političkog konteksta odražava se u brojnim aspektima, pa tako i u onom kulturne, a u slučaju analitičko-istraživačkog interesa ove disertacije, filmske proizvodnje. Stephen Prince, kao što je već istaknuto u uvodnom poglavlju ove disertacije, tvrdi da su događaji 11. rujna ustvari „holivudski film koji je postao stvaran". Ekranizacija toga čina predstavljala je ishodišni trenutak cijelog niza propitkivanja i revaloriziranja načina na koji su se stvari „do tada radile", odnosno prikazivale, tematizirale i predočavale.

Slika 13. Narednik John McLoughlin (Nicolas Cage) gleda u goruće tornjeve Svjetskog trgovačkog centra u filmu *Svjetski trgovački centar* (2006.) Olivera Stonea. Nekoliko sekundi ranije bio je vidljiv prikaz osobe kako zrakom pada u smrt, bacivši se kroz jedan od prozora napadnutog tornja; mučan i donekle tabuiziran prizor koji je Stone inkorporirao u svoj film kao jedan od prvih igranofilmskih redatelja.

Kao što Prince ističe u vezi s kasnijim igranofilmskim prikazima tih događaja: „Dramatizirani prikazi 11. rujna […] imali su velikih poteškoća pri pronalasku svoje publike. Brojni gledatelji nisu imali želju gledati film o groznom događaju *za koji su smatrali da ga već ionako predobro poznaju*. […] Razlozi zbog kojih bi holivudski filmski autor ponudio dramatizirani prikaz *nisu bili sasvim jasni publici koja je vidjela toliko prizora nastalih 11. rujna u elektroničkim*

medijskim servisima u tjednima nakon napadâ."[144] Za razliku od dokumentarnih filmova, za koje je postojalo određeno razumijevanje u pogledu potrebe za evidentiranjem događaja, poopćeno rečeno, „onako kako su se i zbili", fikcijski filmovi s eksplicitnim prikazom tih događaja postojali su, no nisu poželi toliki uspjeh, barem u neposrednom razdoblju nakon terorističkih napada. Kasnije će filmovi poput *United 93* (2006.) Paula Greengrassa i *Svjetski trgovački centar* (*World Trade Center*) (2006.) Olivera Stonea (v. Slika 13., str. 111) ostvariti prilično dobru zaradu na kinoblagajnama, iako su ti filmovi u filmološkoj kronologiji ostali zapamćeni više po motivici i tematici, a ne nužno i po estetskoj vrijednosti. Također, najistaknutiji primjer dokumentarnog filma koji tematizira 11. rujna te političko stanje nacije pod vladavinom Georgea Walkera Busha, njezina 43. predsjednika, svakako je *Fahrenheit 9/11* (2004.) Michaela Moorea, koji je na kinoblagajnama zaradio više od milijardu američkih dolara te tako postao, financijski gledano, najisplativijim dokumentarnim filmom svih vremena.

Dakle, događaji koji su se odvili 11. rujna predstavljali su, kao što je već spomenuto, prekretnicu bez presedana u američkoj unutarnjoj i vanjskoj, ali i globalnoj politici. Za potrebe pisanja ove disertacije neće se dublje ulaziti u analitičko-istraživački diskurs o načinu uprizorenja tih konkretnih događaja – rušenje tornjeva Svjetskoga trgovačkog centra, napad na Pentagon – u američkoj kinematografiji jer su o tome već pisane brojne filmološke studije[145], a za potrebe istraživanja filmskog podžanra političkog trilera, u skladu s metodološkim pristupom ekspliciranim u drugom poglavlju ove disertacije, takvi filmovi nisu u cijelosti koherentni s njegovim motivsko-*ikonografskim*, *ideološkim* ni tematsko-*narativnim* odrednicama, odnosno poglavito ne pripadaju tomu podžanru. Međutim, radi daljnjega istraživačko-analitičkog rada te potrebe za predočavanjem određenih ključnih aspekata koji mu doprinose, potrebno je istaknuti važnost toga trenutka u društveno-političkom, ali i kulturološkom životu Amerike te utjecaj koji će, kao što je spomenuto, imati na gotovo sve aspekte tih sfera u razdoblju sve do danas. Kako Tim Jon Semmerling precizno ističe u svojoj studiji o prikazu „zlih Arapa" u američkoj popularnoj kinematografiji:

> [O]ni [događaji 11. rujna, K. B.] su kondenzirani u svete i indeksične pojmove '11. rujna' ili '9/11', poprimivši transcendentalnu srž koja iziskuje golemo emotivno i domoljubno štovanje u američkom društvu. Dan 11. rujna toliko je jedinstven i, povijesno gledano, toliko važan da mu čak nije ni potrebna godina kako bi ga se moglo kronološki ili historiografski razlikovati

[144] U izvorniku: „Dramatizations of 9/11 […] had great problems finding an audience. Many viewers had no desire to see a film about a terrible event that they felt they already knew only too well. […] The reasons why a Hollywood filmmaker would offer a dramatization were less clear to audiences who had seen so much 9/11 imagery in the electronic news media during the weeks following the attacks." Istaknuo K. B. PRINCE, 2009: 7. Za više informacija o traumatskom iskustvu toga doživljaja usp. CVEK, 2011.

[145] Na primjer, usp. MORGAN, 2009; PRINCE, 2009; KELLNER, 2010; MARKERT, 2011; WESTWELL, 2014 i drugi.

> od bilo kojeg drugog datuma. Predsjednik George W. Bush govori nam sljedeće: dan 11. rujna postao je nacionalnom tragedijom tuge i žalovanja; Amerika je pretrpjela golem gubitak i ispunjena je nevjericom te tihom i neumoljivom ljutnjom; događaji 11. rujna događaji su bez presedana koji zaslužuju prijezir i koji su doveli do masovnog ubojstva nevinih ljudi, a koje je počinila *zla sila*, utjelovljujući najgore aspekte ljudske naravi, unutar samo jednog dana, a zbog njih smo primorani živjeti u *drukčijem svijetu.*[146]

Pod pojmom „zle sile", parafrazirajući izjavu predsjednika Georgea W. Busha, podrazumijevaju se, dakako, zemlje Bliskog istoka te paravojne postrojbe koje su djelovale u tim državama i bile odgovorne za terorističke napade, napose Al-Kaida i njezin tadašnji predvodnik Osama bin Laden, zbog čijih je djela ujedno došlo do stvaranja „drukčijeg svijeta". Okosnica toga Bushova „drukčijeg svijeta" svakako je takozvani „Rat protiv terorizma" (*War on Terror*) koji je njegova administracija pokrenula, a koji je, uz vanjskopolitičke (poglavito vojne) intervencije sa sobom donio i cijeli niz unutarnjopolitičkih promjena u Americi, o čemu će biti više riječi u nastavku ovog poglavlja i disertacije. Međutim, prijetnja koju je Al-Kaida predstavljala nipošto nije bila svojstvena samo novom tisućljeću te nije jedinstven događaj koji se dogodio 11. rujna 2001. godine, već je, kao što je bilo riječi u prethodnom, trećem poglavlju, i starijeg datuma, pri čemu se poglavito misli na prijašnji, neuspješni napad na njujorški Svjetski trgovački centar od 26. veljače 1993. godine, a za koji je odgovornost također preuzela Al-Kaida, no i čin „domaćeg", američkog terorizma, bombaški napad u Oklahoma Cityju od 19. travnja 1995. godine.

Kako Jason Ralph u svojoj studiji o američkom sučeljavanju s terorizmom, koje je isprva bilo „borba", sve dok nije, nakon 11. rujna, preraslo u „rat", ističe:

> [P]rethodne američke administracije [prije one Georgea W. Busha, K. B.] prijetnju Al-Kaide poglavito su promatrale kroz leću mirnodopskih redarstvenih snaga, a ne oružanog sukoba. Clintonova se administracija jest poslužila vojnom silom kao odgovorom na napade Al-Kaide, no te su radnje poglavito smatrane dijelom politike kojom bi se 'borilo' protiv terorizma, a ne proglašavalo 'ratom' protiv njega. Stoga, kada je Al-Kaida 1993. godine napala Svjetski trgovački centar, počinitelji nisu bili proglašeni neprijateljskim borcima. Prema njima se postupalo kao prema običnim zločincima te ih se izvelo pred američki savezni sud.[147]

---

[146] U izvorniku: „[T]hey have been condensed into the sacred and indexical terms 'September 11th,' or '9/11,' which have taken on a transcendent essence requiring great emotional and patriotic reverence in American society. September 11th is so unique and historically important that it does not even require the year to distinguish it chronologically or historically from any other date. President George W. Bush tells us that: September 11th has become a national tragedy of grief and sorrow; America has suffered great loss and is filled with disbelief and a quiet and unyielding anger; the events of September 11th are unprecedented despicable acts resulting in the mass murder of innocents, perpetrated by an evil force, the very worst of human nature, within a single day, and thereby forcing us into a different world." Istaknuo K. B. SEMMERLING, 2006: 206.

[147] U izvorniku: „[P]revious US administrations had tended to see the al Qaeda threat through a peacetime law enforcement lens rather than an armed conflict. The Clinton administration did use military force in response to al Qaeda attacks, but these actions were generally seen as part of a policy that would 'counter' terrorism rather than wage 'war' on it. Thus, when al Qaeda attacked the World Trade Center in 1993 the perpetrators were not

Međutim, kako je iz izjave predsjednika Busha razvidno da je nakon 11. rujna riječ o „drukčijem svijetu" i „ratu" protiv „sile zla", taj događaj „bez presedana" zaslužio je i sasvim nov način sučeljavanja: „Za Bushovu administraciju […] operativci Al-Kaide nisu bili civili optuženi da su počinili uobičajene zločine ili ih planirali. Oni su bili prepoznati kao *snažno politizirani akteri* te stoga dostojni naziva 'neprijatelj'. K tomu su pokazali sposobnost da počine nasilje na državnoj razini te su stoga zaslužili da ih se naziva 'ratnicima'."[148] Amerika se, dakle, početkom novog stoljeća i tisućljeća pronašla u situaciji koju do tada nije poznavala, a rat protiv te nove vrste *vanjskog* neprijatelja postat će ujedno jednim od najduljih u povijesti države.

Za razliku od drugih ratova u kojima je bila jedan od glavnih aktera – Drugi svjetski, Vijetnamski, Hladni ili Zaljevski rat – ovo je „novo" ratno stanje, uz novačenje domaćeg stanovništva, imalo i druge posljedice kako na unutarnjopolitičkom, tako i na vanjskopolitičkom planu. Ekranizirani prizori 11. rujna u New Yorku jednako su tako predstavljali trenutak propitkivanja uloge i svrhe filmske industrije, koja je, zbog utjecaja političke sfere i svojeg inherentnog političkog utjecaja na društveni život, također bila suočena sa situacijom bez presedana. Po čemu se američki politički film općenito i, preciznije, podžanr političkog trilera u 21. stoljeću razlikuju od tekovina 20. stoljeća? Koji su utjecaji i posljedice s kojima je američka kinematografija bila suočena početkom 21. stoljeća te u naknadnim dvama desetljećima? Koji su glavni motivsko-tematski kompleksi unutar kojih se politički film i politički triler u novijoj američkoj kinematografiji kreću? To su mahom pitanja kojima se bavi ovo, četvrto poglavlje disertacije.

Nakon uvodnih promišljanja o događajima koji su zadali ton novom desetljeću i tisućljeću te filmovima čija je namjera bila pobuditi američki „ratnički" i „domoljubni" duh, prvo potpoglavlje ovog poglavlja bavi se izvanfilmskom kontekstualizacijom filmske proizvodnje kao posljedicom događaja 11. rujna. Drugo potpoglavlje donosi kronološki prikaz događaja neposredno nakon 11. rujna u kinematografsko-filmološkoj sferi prema *ideološkim*, *ikonografskim* i *narativnim* kategorijama te s time povezanom pojavom „nove-stare" vrste filmskoga *vanjskog* neprijatelja, naime, bliskoistočno-arapskog. Za njim slijedi treće potpoglavlje, u okviru kojeg se analizira teroristička prijetnja u sferi američkoga društveno-

---

labelled enemy combatants. They were instead treated as common criminals and prosecuted in a US federal court." Istaknuo K. B. RALPH, 2013: 1.

[148] U izvorniku: „For the Bush administration […] al Qaeda operatives were not civilians guilty of committing or plotting normal crimes. They were recognized as heavily politicized actors and therefore worthy of the title 'enemy'. They had, moreover, demonstrated the capability to deliver state-like levels of violence and therefore were worthy of 'combatant' status." Istaknuo K. B. RALPH, 2013: 4.

političkog života krajem 20. i početkom 21. stoljeća. U četvrtom, posljednjem potpoglavlju ovog poglavlja ekspliciraju se političke posljedice spomenute u prvim trima potpoglavljima te se navode kako načela za njihovo tumačenje, tako i uvertira u naredno, peto poglavlje disertacije, u okviru kojeg se kontrastivno analiziraju po dva američka politička trilera unutar dotičnih motivsko-tematskih kompleksa. Dakle, svrha ovoga četvrtog poglavlja jest dati što potpuniji prikaz događaja koji su utjecali na filmsku produkciju i odabir filmskih tema i preokupacija početkom 21. stoljeća te objasniti kako su politički događaji u izvanfilmskom svijetu utjecali na *ideološke,* motivsko-*ikonografske* i tematsko-*narativne* odrednice unutar, općenito, tih filmova te, konkretnije, unutar domene političkih trilera.

4.1. Američki film kao odraz političkih zbivanja početkom 21. stoljeća

Tijekom listopada 2001. godine, otprilike mjesec dana nakon 11. rujna, četrdesetak holivudskih izvršnih producenata nazočilo je u Bijeloj kući sastanku s Chrisom Henickom, zamjenikom predsjednikova pomoćnika, te Adamom Goldmanom, zamjenikom voditelja Ureda za odnose s javnošću Bijele kuće. Svrha toga sastanka bila je očigledna: kako Hollywood može pomoći trenutačnoj administraciji u sučeljavanju s terorizmom i prikazivanju rata na Bliskom istoku – točnije, u pogledu nastavka postojećeg rata u Afganistanu te početka novog rata u Iraku, a koji se doimao sve izvjesnijim. Za njim je uslijedio i drugi, poznatiji susret, takozvani „Sastanak na vrhu u Beverly Hillsu" (*Beverly Hills Summit*), koji se održao mjesec dana kasnije, 8. studenog 2001. godine.[149] U okviru njega se, kako navodi Marilyn B. Young, „manja skupina holivudskih rukovoditelja, zajedno s predstavnicima televizijskih mreža, sindikata i vlasnika Cineplexa, odazvala na poziv Karla Rovea, višeg savjetnika u Bijeloj kući, radi usredotočenijeg i intenzivnijeg razgovora o tome kako bi Hollywood mogao pružiti potporu pri ratnim naporima."[150]

---

[149] Michael C. Frank navodi kako je održan još jedan, strogo povjerljivi trodnevni sastanak tijekom listopada 2001. godine, na koji su u tajnosti bili pozvani izvršni holivudski filmski producenti, redatelj i scenaristi, a koji je održan na vojno financiranom Institutu za kreativnu tehnologiju (*Institute for Creative Technology*) Sveučilišta Južne Kalifornije. Svrha toga sastanka na Institutu, inače namijenjenom stvaranju virtualnih scenarija u kojima bi se pripadnici američkih oružanih snaga mogli zateći, bilo je promišljati o mogućim metama terorističkih napada i načinima na koji bi se oni mogli provesti u Americi nakon događaja 11. rujna. Iako službeni zapisi o njemu ne postoje, časopis *Variety* navodi kako su u okviru njega sudjelovali redatelji poput Davida Finchera i Spikea Jonzea te scenaristi poput Stevena E. de Souze (suautora scenarija za McTiernanov film *Umri muški*). Prema nekim tumačenjima, svrha toga sastanka bila je od vodećih filmskih aktera ishoditi ideje gdje bi se, kako i kada budući teroristički činovi mogli počiniti jer su se oni njima bavili u okviru svojih filmova, koji su mogli nadahnuti i same teroriste odgovorne za događaje 11. rujna. Za više informacija u vezi s time usp. FRANK, 2015: 489 i dalje.

[150] U izvorniku: „a smaller group of Hollywood executives, along with representatives of the television networks, labor unions, and Cineplex owners as well, responded to an invitation from Karl Rove, senior White House advisor, for a more focused and high-powered discussion of how Hollywood might help the war effort." YOUNG, 2003: 256.

Iako sfera političkog, kao što je već bilo spomenuto, ima neporeciv utjecaj na filmsku proizvodnju, donekle iznenađuje da bi viši dužnosnik Bijele kuće želio taj utjecaj provoditi na tako izravan način. Međutim, čini se da je Rove kanio upravo to učiniti jer je holivudskim izvršnim rukovoditeljima posredovao potrebu da buduće filmske ekranizacije američkih ratnih napora poštuju sedam glavnih načela: „da je to rat protiv terorizma, *a ne islama*; da se Amerikance mora potaknuti na nacionalnu službu; da bi Amerikanci morali podržavati vojsku; da je pri tome riječ o globalnom ratu koji iziskuje globalni odgovor; da je pri tome riječ o *ratu protiv zla*; da je potrebno umiriti američku djecu; i da je, umjesto *propagande*, ratnim naporima potreban *narativ* koji je potrebno ispričati […] precizno i iskreno."[151] Predsjednik George W. Bush netom je nakon terorističkih napada 11. rujna najavio što će u političkoj sferi biti potrebno za novi oblik borbe, točnije „rata" protiv terorizma, aludirajući na američko domoljublje i potrebu za jedinstvom nacije povodom toga „događaja bez presedana". Ne navodeći podrobnije što bi takav „precizan" i „iskren" *narativ* sve mogao podrazumijevati, očigledno je da se ostavlja dovoljno prostora za tumačenje te da je implicitno prenesena eksplicitna potreba za poštivanjem politike tadašnje – Bushove – administracije u pogledu daljnje filmske produkcije.

Kao što je spomenuto u uvodnom dijelu ovog poglavlja, Roveove su upute pale na plodno tlo. Izvršno rukovodstvo holivudske filmske produkcije nipošto nije željelo riskirati političku retalijaciju, napose u doba koje je bilo toliko snažno nabijeno domoljubnim sentimentima. Oni su dolazili kako iz samoga političkog vrha, tako i iz zapovjedništva američkih oružanih snaga: „Prevladavajuće kulturno ozračje […] – koje se jasno očitovalo u manihejskoj konstrukciji Georgea W. Busha *'Ili ste na našoj strani ili ste na strani terorista'* – osiguralo je da se svaki odgovor na 11. rujna kojim bi se nastojalo prkositi pozivu na osvetu i pokušaju prikazivanja napada kao, iako djelomično, rezultata složenih, dijalektičkih odnosa između SAD-a i ostatka svijeta, barem kada je riječ o široj javnoj sferi, brzo raspline u *dominantnom medijskom diskursu*."[152] Uloga medija u pogledu politizacije filma i političkog filma tema je koja se ukratko obrađuje u nastavku ovoga, ali još opširnije narednoga, petog poglavlja. Stoga je, barem kada je riječ o razdoblju neposredno nakon 11. rujna, holivudska filmska produkcija poduzela niz koraka kako ne bi u pitanje dovela potrebu za „domoljubnim"

[151] U izvorniku: „that the war is against terrorism, not Islam; that Americans must be called to national service; that Americans should support the troops; that this is a global war that needs a global response; that this is a war against evil; that American children have to be reassured; and that instead of propaganda, the war effort needs a narrative that should be told [...] with accuracy and honesty." Istaknuo K. B. Cit. prema WESTWELL, 2014: 20.

[152] U izvorniku: „The prevailing cultural mood […]—seen clearly in George W. Bush's Manichean construct, 'Either you are with us, or you are with the terrorists'—ensured that any response to 9/11 that sought to resist the call for retribution and attempted to figure the attacks as, at least in part, the result of complex, dialectical relations between the US and the rest of the world was, in the wider public sphere at least, quickly subsumed by the dominant media discourse." Istaknuo K. B. WESTWELL, 2014: 39.

djelovanjem. Upravo se ta potreba očitovala zbog statusa koji su događaji 11. rujna počeli zauzimati u tadašnjem političkom diskursu, a taj je datum „uvršten u anale američke povijesti kako bi stajao uz bok Gettysburgu i Pearl Harboru; 11. rujna postao je američkom tragedijom našeg doba."[153] A ta „tragedija" i „događaj bez presedana" zahtijevali su poseban tretman, kojem je ton zadavala politika, a čije su se reperkusije odražavale, između ostaloga, i u filmskoj produkciji. Kako su one izgledale? Koje su nove *ideološke*, motivsko-*ikonografske* i tematsko-*narativne* preokupacije unutar američke kinematografije nastale u razdoblju neposredno nakon njih? U nastavku ovog poglavlja nastojat ćemo pružiti odgovore na ta pitanja.

4.2. Ideološke, ikonografske i narativne odrednice političkog filma početkom 21. stoljeća

Nadovezujući se na već spomenuto, jedna od njih jest *ideološke* naravi i već je bila spomenuta na početku poglavlja. Premijere i početci službene kinodistribucije Scottova, Griffithsova i Wooova ratnog filma pomaknute su za nekoliko mjeseci, a uz intervenciju Pentagona, scenariji su im bili donekle prilagođeni kako bi se američke oružane snage prikazale u što boljem svjetlu, dok je Wallaceov film dobio „službeno odobrenje" nakon medijski popraćenog prikazivanja u Bijeloj kući. Retrospektivno gledano, to je uvertira u događaje koji se nisu mogli u potpunosti predvidjeti: donošenje zakona *USA PATRIOT Act*, s čime je usko povezano djelovanje *obavještajnih agencija* i *zviždača* koji su razotkrili njihova djela, vojne intervencije na Bliskom istoku – nastavak *rata* u Afganistanu i početak *rata* u Iraku – te uloge multinacionalnih *korporacija* u ratnom naoružanju, poput Halliburtona, čiji je izvršni direktor sve do preuzimanja nove (visoko)političke dužnosti bio tadašnji potpredsjednik Richard Bruce „Dick" Cheney. Dakle, četiri tematsko-analitičke okosnice ove disertacije dodatno su popraćene i zaokružene *medijskom* asimilacijom koja se očituje u već spomenutom „Sastanku na vrhu u Beverly Hillsu" te time tvori petu istraživačku okosnicu ove disertacije.

Stoga se ukratko može zaključiti da su događaji 11. rujna bili okidač za ozračje *paranoje* u još većoj mjeri nego što je to bilo tijekom razdoblja nastanka, na primjer, Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata*, Pakulina filma *Svi predsjednikovi ljudi* ili Pollackova *Tri Kondorova dana* u drugoj polovici 20. stoljeća. Dok su događaji koji su se odvijali tijekom 1960-ih godina – na primjer, Kennedyjevo ubojstvo, Vijetnamski rat, građanski prosvjedi diljem države – svjedočili o određenom stupnju nepovjerenja u izvršnu vlast, 11. rujna poslužio je kao, barem privremeni, čimbenik povezivanja i ujedinjavanja. Kao

[153] U izvorniku: „inducted into the annals of American history to stand along with Gettysburg and Pearl Harbor; September 11th has become the American tragedy of our times." SEMMERLING, 2006: 206.

što se očituje u Bushovoj dihotomiji „ili ste na *našoj* strani ili ste na strani *terorista*", došlo je do amalgamiranja američkog identiteta na jedinstvenoj nacionalnoj i domoljubnoj razini, a pojmovi *mi* i *oni* dobili su još oštriji zaokret i jasnije određenje – paušalno sročeno, domoljublje je priklanjanje smjeru aktualne političke garniture, dok je djelovanje protiv nje povezano s terorizmom, baš kao u vrijeme neposrednog poraća nakon Drugoga svjetskog i početka Hladnoga rata: „Ta javno deklarirana domoljubna reakcija mogla se pronaći u masovnim medijima, u govorima političarâ i donositeljâ političkih odluka te u širokim sferama popularne kulture, uključujući filmsku industriju, koja se koristila *autocenzurom* i rekonfiguracijom datuma izdavanja cijelog niza filmova kako bi se prilagodila prevladavajućem kulturnom ozračju."[154]

Pomicanje datuma filmskih premijera jedan je od načina na koji je politička sfera izravno utjecala na filmsku, dok je druga upravo spomenuta „autocenzura", a ona, između ostaloga, predstavlja motivsko-*ikonografsku* odrednicu. Naime, nakon rušenja simbolâ njujorške gradske panorame, tornjeva Svjetskoga trgovačkog centra, nastala je praznina koja nije svojim *postojanjem*, već upravo svojim *izostankom*, perpetuirala traumatska zbivanja. Budući da bi svaki prizor u kojemu ti tornjevi *postoje* podsjećao na njihov nestanak, odnosno *izostanak*, određeni filmovi koji su bili dovršeni oko toga razdoblja i iščekivali početak svoje kinodistribucije morali su se nanovo montirati, odnosno *(auto)cenzurirati*. Tako su „Blizanci", što je kolokvijalni naziv za tornjeve Svjetskoga trgovačkog centra, naknadno uklonjeni iz filmova kao što su romantična komedija *Igra sudbine* (*Serendipity*) (2001.) Petera Chelsoma, kriminalističke drame *Skandal* (*People I Know*) (2002.) Daniela Algranta te znanstvenofantastične akcijske komedije *Ljudi u crnom 2* (*Men in Black II*) (2002.) Barryja Sonnenfelda prije početka njihove kinodistribucije. Također, prizori „Blizanaca" izrezani su iz promidžbenih materijala za znanstvenofantastični akcijski film *Spider-Man* (2002.) Sama Raimija te se, dakako, nisu pojavljivali ni u samom filmu, koji je u kinodistribuciju ušao u prvoj polovici 2002. godine.[155] Čak je i film koji je bio u skladu s tada prevladavajućim diskursom, akcijski film *Osveta* (*Collateral Damage*) (2002.) Andrewa Davisa, o vatrogascu – tumači ga u tomu razdoblju vrlo popularni i republikanski nastrojeni Arnold Schwarzenegger – koji se upušta u potragu za teroristima i ubojicama supruge i sina, prošao svojevrsnu vrstu autocenzure, a njegov promidžbeni materijal nije se u potpunosti oglašavao do puštanja filma

[154] U izvorniku: „This avowedly patriotic response could be found in the mass media, in the speeches made by politicians and policymakers and across significant realms of popular culture, including the film industry, which used self-censorship and the reconfiguration of the release dates of a number of films to align itself with the prevailing cultural mood." Istaknuo K. B. WESTWELL, 2014: 36.
[155] Usp. SCHNEIDER, 2004: 30 i dalje.

u kinodistribuciju početkom veljače 2002. godine, nekoliko mjeseci nakon prvobitno planiranog datuma.[156]

Dodatni je zanimljiv primjer film *Donnie Darko* (2001.) Richarda Kelleyja, čija je kinodistribucija započela u četvrtak, 11. listopada 2001. godine, točno mjesec dana nakon događaja 11. rujna. Međutim, film je povučen iz kinodistribucije nakon što se prikazivao svega jedan vikend jer se za scenu u kojoj mlazni motor zrakoplova pada na krov iznad Donniejeve (Jake Gyllenhaal) spavaće sobe smatralo da suviše podsjeća na događaje 11. rujna. Kako Irene Musumeci u vezi s time precizno ističe: „*Donnie Darko* predstavlja fascinantan slučaj za procjenu senzibiliteta nakon 11. rujna, koji je filmskom uznemirujućem, metafizičkom narativu prije 11. rujna pripisao naknadne strahove – čime se dodatno jača moć ovog filma kao fantastičnog prikaza putovanja kroz vrijeme i sprječavanja katastrofe."[157] Ovakav pristup gotovo prekomjernog opreza u pogledu onoga što će biti prikazano na filmskom platnu služio je kao obrambeni sustav Hollywooda kojim je *ideološki*, odnosno odgađanjem filmskih premijera, te motivsko-*ikonografski*, vizualnom prilagodbom „nepoćudnih" filmskih prizora, želio sebe zaštititi od mogućih optužbi da djeluje na suviše *politički* način, odnosno da *politizira* filmove koji, ustvari, s tim miljeom nemaju gotovo nikakve veze.

Međutim, u razdoblju neposredno nakon 11. rujna došlo je do prilagodbe filmske produkcije i na trećoj razini, i to tematsko-*narativnoj*. Naime, kao što je već spomenuto, svako prekomjerno odstupanje od stavova tadašnje predsjedničke administracije te njezine – konzervativno-republikanske – politike ustvari se moglo proglasiti, u najmanju ruku, „nedomoljubnim". Stoga se politički utjecaj na tematsko-*narativnu* razinu filmskog prikaza očitovao na dvojak način. Prvi od njih odnosi se na pomicanje početka kinodistribucije određenih filmova. I dok se ta rekonfiguracija datumâ za filmove kao što su Scottov film *Pad crnog jastreba* ili Wooov *Glasnici vjetra* očitovala u potrebi za odgađanjem radi postizanja što pozitivnijeg učinka – pridobivanja suglasnosti za buduće vojne intervencije, dihotomijskog prikaza Amerike kao žrtve / stranaca kao *vanjskih* neprijatelja – za neke je druge provedena radi što većeg ublažavanja eventualnog „negativnog" učinka koji bi uslijed konfiguracije svojeg *narativa* mogli imati.

Prvi je primjer toga film *Vojnici bizoni* (*Buffalo Soldiers*) (2001.) Gregora Jordana, čiji se *narativ* usredotočuje na skupinu američkih vojnika stacioniranih u tadašnjoj Zapadnoj

[156] Usp. WESTWELL, 2014: 21 i dalje.
[157] U izvorniku: „Donnie Darko provides a fascinating case for the assessment of a post-9/11 sensibility that invested the film's unsettling, pre-9/11, metaphysical narrative, with later anxieties—something that strengthens the film's powers as a fantasy about time-travelling and the prevention of disaster." MUSUMECI, 2012: 28.

Njemačkoj, i to neposredno prije pada Berlinskog zida, pri čemu film predstavlja crnohumornu satiru stanja u američkoj vojsci tijekom Hladnoga rata, ali i općenito. Film je dovršen u studenom 2000. godine te je prikazan na Toronto International Film Festivalu 8. rujna 2001. godine. Tim su povodom producenti filma pridobili suglasnost filmskog studija Miramax za američku kinodistribuciju sporazumom sklopljenim 10. rujna 2001. godine. Iako je Miramax ugovorom bio obvezan izdati film unutar narednih godinu dana, studio je odgodio početak distribucije zbog bojazni da bi se filmski *narativ* mogao doimati „protuameričkim" i tako odagnati određeni dio potencijalne publike. Film je naposljetku izdan gotovo dvije godine kasnije, u srpnju 2003. godine, bez gotovo ikakve promidžbe te značajnijeg kritičkog ili komercijalnog odaziva.[158]

Sličnu je sudbinu doživio film *Mirni Amerikanac* (*The Quiet American*) (2002.) Phillipa Noycea, ekranizacija istoimena romana Grahama Greena (1955.), čija je distribucijska prava otkupio – ponovno – Miramax, a film je bio dovršen prije događaja koji su se odvili 11. rujna. Iako je film trebao ući u kinodistribuciju ujesen 2001. godine, Harvey Weinstein, jedan od izvršnih rukovoditelja studija, izjavio je: „Ovaj se film ne može izdati sada; *nedomoljuban je*. Amerika mora biti složna i držati se na okupu. Bojali smo se da više nitko nema želudac za film o *lošim Amerikancima*."[159] Pri tome se pojam „loši Amerikanci" više ne odnosi samo na osobe koje žele nanijeti zlo Americi, već, prema Weinsteinu, i na osobe dvojbenih moralnih radnji – zbog ljubavnog trokuta između Thomasa Fowlera (Michael Caine), mladog američkog liječnika / tajnog agenta CIA-e Aldena Pylea (Brendan Fraiser) te mlade Vijetnamke (Đỗ Thị Hải Yến). Dakle, Weinsteinova je izjava indikativna za ozračje u kojemu su se ti događaji odvili, a ujedno predstavlja izravnu aluziju na političke filmove i političke trilere 20. stoljeća, neizravno se referirajući, između ostaloga, na Eleanor Iselin ili pak Olivera i Cheryl Lang. Međutim, zbog internih pritisaka glavne zvijezde filma, Michaela Cainea, koji je tumačio lik britanskog novinara Thomasa Fowlera, film je naposljetku ušao u kinodistribuciju tijekom 2002. godine.[160] Iako se ovdje ne navode filmovi koji se mogu svrstati u podžanr političkog trilera, njihovo je spominjanje indikativno za položaj koji su politički trileri mogli zauzimati

[158] Usp. WESTWELL, 2014: 23 i dalje.

[159] U izvorniku: „You can't release this film now; it's unpatriotic. America has to be cohesive and band together. We were worried that nobody had the stomach for a movie about bad Americans anymore." Istaknuo K. B. Cit. prema BERRA, 2008: 175.

[160] Michael Caine ustrajao je na puštanju filma u kinodistribuciju, pri tome tvrdeći sljedeće: „Ne bih snimio protuamerički film – ja sam jedan od najvećih ljubitelja Amerike koje poznajem. Volim Ameriku i Amerikance." (U izvorniku: „I wouldn't make an anti-American movie—I'm one of the most pro-American foreigners I know. I love America and Americans." Cit. prema BERRA, 2008: 175) Iako je film imao dobar kritički odaziv te Caineu čak priskrbio nominaciju za nagradu Oscar u kategoriji Najbolji glumac, film nije ušao u širu kinodistribuciju. Usp. BERRA, 2008: 176 i dalje.

tijekom toga razdoblja otprilike godinu dana nakon 11. rujna, a to je da njihovo pojavljivanje nije bilo nužno poželjno kada su se već i „političko-reflektivni" filmovi – u najširem mogućem tumačenju toga pojma – smatrali nepoželjnima. Dakle, filmski je *narativ*, pa iako tek prikriveno politički, bio dovoljan razlog za u manjoj ili većoj mjeri izraženu eksplicitnu cenzuru filmova i odgađanje, ograničavanje ili pak pomicanje termina njihove distribucije unaprijed ili unatrag.

4.2.1. Promjene u filmskom narativu o *vanjskom* neprijatelju

Usporedo s time, pojavila se još jedna tendencija kada je riječ o *narativu* koja je objedinjavala *ideološke* i motivsko-*ikonografske* silnice. Dok se s jedne strane, kao što je spomenuto, filmska distribucija ograničavala i odgađala zbog neprikladnosti filmskog *narativa*, upitnosti njegove *ideologije* ili nepoželjnosti *ikonografije* koju je prikazivao, s druge je strane došlo do jačanja jedne posebne vrste *ideologije* unutar *narativa*. Kao što je već spomenuto, ratni filmovi u maniri onih Franka Capre – *Zašto se borimo* (*Why We Fight*) (1942. – 1945.), niz od sedam „informativnih", no ustvari propagandnih filmova o pridobivanju suglasnosti širih slojeva američkog stanovništva za ulazak i ostanak u Drugom svjetskom ratu – bili su predviđeni za promicanje Roveova „poziva na naoružanje", a da se taj podvig, za razliku od Caprinih filmova, ne protumači kao izravna propaganda, odnosno da se „Rat protiv terorizma" ne ekranizira eksplicitno.[161] Uz potrebu za implicitnim uprizorenjem događaja koja se u tomu razdoblju očitovala, bilo je potrebno dodatno pojačati narativ Amerike kao žrtve i njezina „novog", *vanjskog* neprijatelja i napadača. Pojam „novi" namjerno je stavljen pod navodnike jer, iako su događaji 11. rujna svakako predstavljali početak dodatnog zaoštravanja, predodžbu o „zlim Arapima" s terorističkim tendencijama, koja seže unatrag sve do 1970-ih godina, odnosno čak i 1950-ih godina i početka Hladnog rata, zasjenila je jedino ona u tomu razdoblju izraženija – sovjetska.

Dok se protiv Sovjetskog Saveza vodila utrka u naoružanju i globalnom društvenom, političkom i tehnološkom primatu te je on bio imenovan „supersilom" – jedinom uz Sjedinjene Američke Države – Bliski istok i zemlje Arapskog poluotoka smatrane su konkurencijom Americi zbog drugog razloga, a to je bilo izobilje vrijednih naftnih zaliha. Kako Tim Jon Semmerling ističe: „Za američku kulturu, koja je sebe smatrala ekonomski sretnom i moralno zaslužnom za poslijeratni gospodarski oporavak, arapsko obilje bilo je neočekivano bogatstvo koje je palo u nezrele i neodgovorne ruke stanovnikâ Trećeg svijeta. Arapsko bogatstvo postalo

[161] Usp. VALANTIN, 2005: 90 i dalje.

je predmetom *američke ljubomore, suparništva i straha*."[162] Sovjetska prijetnja američkim vrijednostima očitovala se na drukčiji način od arapske – pokusi s tajnim tehnologijama dovest će do toga da se Sovjeti infiltriraju u američko društvo i tako provode svoj utjecaj na njega, što je izvrsno alegorizirao, na primjer, Frankenheimerov *Mandžurijski kandidat*. A netom po završetku desetljeća Kubanske raketne krize i relativne normalizacije odnosa na relaciji Washington, D. C. – Moskva, arapske nacije počele su početkom 1970-ih godina od Amerike tražiti razne ustupke, od kojih je jedan od najzvučnijih bio promjena blagonaklonog odnosa prema Izraelu. Zbog izostanka reakcije s američke strane uslijedio je embargo na izvoz nafte 1973. godine uz istovremeno izbijanje Jomkipurskog rata (6. – 25. listopada 1973.) između Egipta i Izraela, nanoseći tim (ne)izravnim činom veću štetu Americi nego što je to učinila gotovo bilo koja sovjetska intervencija:[163]

> Tijekom toga desetljeća [1970-ih godina, K. B.] Amerika se osjećala nelagodno u vezi s Bliskim istokom. Američki strahovi i osjećaji nemoći sa sobom su donijeli dalekosežna poopćavanja koja su se s lakoćom prelila na brojne *nearapske države (napose Iran)* unutar prijetećeg globalnog imaginarija, čime su se goleme količine stanovništva, kulturâ, gospodarstava, krajolika, političkih događaja i islamskih praksi nezasluženo strovalile u bezličnu Drugost koju je često simbolizirala predodžba o islamskom terorističkom Arapinu i njegovu naftnom bogatstvu.[164]

Iako nije eksplicitno filmski prikazivana, takva je situacija zasigurno doprinijela *paranoičnom* ozračju tijekom 1970-ih godina, a tijekom toga desetljeća, odnosno 1979. godine, kulminirala je Iranskom talačkom krizom tijekom mandata predsjednika Jamesa Earla Cartera, „novom niskom točkom u američkoj samopredodžbi u odnosu na Bliski istok."[165] Može se smatrati da je upravo ona predstavljala apsolutnu prekretnicu, odnosno afirmaciju negativnih predodžbi u pogledu na arapski svijet iz američke vizure, a koja će početi kulminirati daljnjim događajima petnaestak (prvi, neuspješni napad na Svjetski trgovački centar 26. veljače 1993. godine), odnosno dvadesetak (teroristički napadi 11. rujna 2001.) godina kasnije.

---

[162] U izvorniku: „For an American culture that saw itself as economically fortunate from and morally deserving of the postwar economic boom, Arab wealth was a windfall of riches into the immature and irresponsible hands of Third Worlders. Arab wealth became an object of American jealousy, rivalry, and fear." Istaknuo K. B. SEMMERLING, 2006: 10.

[163] Za dodatne informacije o Jomkipurskom (Listopadskom) ratu, arapskom naftnom embargu i odnosu između arapskih država i SAD-a tijekom toga razdoblja usp. SEMMERLING, 2004: 13 – 14 i dalje.

[164] U izvorniku: „Throughout this decade, America felt ill at ease about the Middle East. American fears and feelings of impotence brought about sweeping generalizations that easily engulfed many non-Arab countries (Iran in particular) within a threatening global imaginary and thereby lumped vast populations, cultures, economies, landscapes, political events, and Islamic practices erroneously into an amorphous Otherness that was often symbolized by the image of the oil-rich, Islamic terrorist Arab." Istaknuo K. B. SEMMERLING, 2004: 18.

[165] U izvorniku: „a new low in the American self-image in relation to the Middle East." SEMMERLING, 2014: 20.

Prvi je takav film 21. stoljeća, u kojemu se arapsko stanovništvo prikazuje kao barbarsko, ratna i sudska drama *Ratna pravila* (*Rules of Engagement*) (2000.) Williama Friedkina, u okviru koje se ubijeni jemenski civili oko američkog veleposlanstva (i, općenito, cijeli narod) prikazuju kroz izrazito islamofobnu prizmu (v. Slika 14., str. 125). Kao što je već spomenuto, takav način stereotipizacije i ksenofobnog prikazivanja, odnosno, svojevrsne autocenzure, vuče svoje korijene još iz razdoblja početka i zahuktavanja Hladnog rata. Tako u filmu *Sirocco* (1951.) Curtisa Bernhardta sirijski „fanatici" napadaju francuske vojnike i američkog krijumčara oružja Harryja Smitha (Humphrey Bogart), a njihov je prikaz iznimno islamofoban i stereotipiziran.[166] Ovakav razvoj događaja iz 1970-ih godina nastavio se i u 1980-ima, uz republikansko-desni zaokret, koji su u tomu desetljeću i pri početku 1990-ih godina predstavljali predsjednički mandati Ronalda Wilsona Reagana i Georgea H. W. Busha.

Tijekom Clintonova mandata (neuspjeli) napad na Svjetski trgovački centar tijekom 1993. godine te drugi napadi na američke diplomatske objekte u Africi krajem desetljeća predstavljali su dodatnu uvertiru koja je, kao što je već poznato, kulminirala 11. rujna 2001. godine. Kako Semmerling satirički ističe:

> Novim, poboljšanim i koordiniranim terorističkim napadima Al-Kaide na američke mete u tuzemstvu i inozemstvu tijekom Clintonova razdoblja te strahovitim napadima 11. rujna 2001. godine otpočelo je novo razdoblje 'zlih' Arapa koje je proširilo taj strah na muslimane, gdje god se oni nalazili. Strahovi od toga da bi nasilje tijekom 1970-ih na Bliskom istoku [između ostalog, Jomkipurski rat, K. B.] moglo dospjeti do Amerike napokon su se obistinili: stigli su 'zli' Arapi; oni žive među nama i financiraju se obiljem naftnog gospodarstva; i oni studiozno kuju planove protiv nas te strpljivo iščekuju počiniti najgnjusnije zločine.[167]

Semmerling u ovom citatu parafrazira izjave Stevena Emersona, američkog novinara koji je zbog svojih tekstova i nastupa bio proglašavan islamofobom, čime također implicira (ne)službeni stav tadašnje američke vlade pod vodstvom predsjednika Georgea W. Busha. Stvarnost neprimjetne „neprijateljske" infiltracije u domaće stanovništvo, koju je Siegelov film *Invazija tjelokradica* ili Frankenheimerov *Mandžurijski kandidat* dramatski uprizorio gotovo pola stoljeća ranije, činila se stvarnošću, barem kada je riječ o javnom diskursu.

---

[166] Za dodatne informacije Usp. SERDOUK, 2021.

[167] U izvorniku: „The new, improved, and coordinated terrorist attacks of al-Qaeda on American targets at home and overseas during the Clinton period, and its sublime attacks of September 11, 2001, begat [*sic*] a new era of fear of the 'evil' Arabs that broadened this fear to Muslims everywhere. The fears of the 1970s of Middle East violence coming to America had finally been realized: the 'evil' Arabs have arrived; they live among us and are funded with the wealth of the oil economy; and they meticulously plan against us and wait patiently to commit the most heinous of crimes." SEMMERLING, 2004: 23.

Iako se neprijatelj promijenio, odnosno, nekadašnju je sovjetsku prijetnju zamijenila arapsko-islamska, njegov je *modus operandi* od kojega se strepilo ostao gotovo nepromijenjen, samo što se sada doimalo kako se unutarfilmska stvarnost prelila u izvanfilmsku. „[Č]ini se da su Arapi dokazali da su *neprijatelji Amerike*, a orijentalistički strah nije bio samo prirodna i prikladna reakcija, već i opravdan stav."[168] Jedan od filmskih primjera islamofobnog pristupa i *paranoje* iz toga razdoblja svakako je satirična drama *TV mreža* (1976.) Sidneyja Lumeta. U središtu filmskog zbivanja nalazi se korporacija – televizijska mreža – koja ne preže ni pred čime da bi povećala kvote gledanosti, pa tako unajmljuje terorističke frakcije da počine zločine koji se prenose uživo putem televizije. Televizijski voditelj Howard Beale (Peter Finch) svoju publiku jednom prigodom izvješćuje da matično društvo televizijske mreže, CAA, otkupljuje društvo uime Arapa, čime se otvara prostor za to da će uskoro imati mogućnost kontrolirati što se sve prikazuje na televiziji te da ionako već posjeduju pozamašne količine novca u Americi, Kanadi i Ujedinjenoj Kraljevini. Predodžba o „zlim Arapima" tako je dobila premisu kako neće samo poslovati unutar američkog gospodarstva, već i da će se baviti intrinzičnim „kulturološko-mentalnim" utjecajem na američko stanovništvo.

Iz svega spomenutoga vidljivo je da islamofoban stav prema jednoj cijeloj civilizaciji, odnosno kulturi i zemljopisnom predjelu, nije stasao „preko noći" nakon terorističkih napada 11. rujna, već da njegovo podrijetlo seže (najmanje) tridesetak godina u prošlost, da bi po završetku Hladnog rata početkom 1990-ih godina umjesto „bezbožnih komunista" „neprijatelji Amerike" u sve su većoj mjeri bivali „bombaški islamisti". Međutim, Bliski istok ustvari je „najzapadnija točka Istoka" kada je riječ o stereotipiziranom, ksenofobičnom i donekle rasističkom prikazu stanovnika slijedom raznih orijentalističkih poimanja „Istoka". Kako u pogledu toga ističu Jacobson i González:

> Iako će se sredinom dvadesetog stoljeća *američki orijentalizam napokon fiksirati na Bliski istok*, tijekom velikog dijela američke povijesti glavni su predmet takva razmišljanja bili Daleki istok i njegovi narodi: Kinezi tijekom razdoblja Zakona o kineskom isključenju, Japanci tijekom razdoblja Žute pošasti, popularni zlikovci na filmskom platnu poput Fu Manchua tijekom 1930-ih godina ili pak beskrupulozni i dvolični Koreanci i Kinezi [Frankenheimerova, K. B.] *Mandžurijskog kandidata* tijekom Hladnog rata.[169]

[168] U izvorniku: „[I]t would seem, the Arabs had proven themselves to be America's enemies, and Orientalist fear was not only a natural and proper reaction but also a blameless attitude." Istaknuo K. B. SEMMERLING, 2004: 202.
[169] U izvorniku: „Although in the mid-twentieth century American Orientalism would fix upon the Middle East at last, throughout much of U.S. history the chief object of this kind of thinking has been the Far East and its peoples: the Chinese during the Exclusion era, the Japanese in the era of the Yellow Peril, popular silver-screen villains like Fu Manchu in the 1930s, or, indeed, the inscrutable and duplicitous Koreans and Chinese of *The Manchurian Candidate* during the Cold War." Istaknuo K. B. JACOBSON; GONZÁLEZ, 2006: 105.

Dakle, američka „bojazan od orijentalnog" duljeg je vijeka od 20. stoljeća i filmskog prikaza, a nakon terorističkih napada i savezništva s dalekoistočnim zemljama – osim Kine – nakon kraja Drugoga svjetskog rata, gotovo se u cijelosti preselila na „najzapadniji dio Istoka".[170]

Slika 14. Djeca u tradicionalnim jemenskim nošnjama pucaju iz vatrenog oružja na tamošnje američko veleposlanstvo. Film *Ratna pravila* (2000.) Williama Friedkina ostvario je golem uspjeh na kinoblagajnama, no kasnije je bio obasut kritikama o stereotipizaciji i rasističkom (džingoističkom) prikazu stanovnika Bliskog istoka kao gotovo neciviliziranih barbara koji žele nauditi Americi.

Pojam *neprijatelja Amerike*, protiv kojega se, kao što je u okviru ove disertacije već spomenuto, glavni lik u političkom trileru *pitanjem aktivnog djelovanja* bori usporedno, odnosno u okviru svoje *potrage za znanjem*, time je dobio novo naličje i novi način poimanja prijetnje. Kao prvo, ona je bila prisutnija i vidljivija: od ranih islamofobnih filmskih prikaza, poput Bernhardtova filma *Sirocco*, preko naftnog embarga te sve do terorističkih činova prije 11. rujna, radikalni islamisti počinili su veću (stvarnu) štetu Americi i njezinim interesima no što su to politički filmovi, odnosno politički trileri, mogli (fiktivno) prikazati kada je riječ o „sovjetskoj prijetnji". Fraser A. Sherman u svojoj studiji također ističe kako postoji temeljna razlika između tih dviju kategorija filmskih *neprijatelja Amerike*: „Sovjetski zločinci, na primjer, nikada nisu motivirani ljubavlju ili domoljubljem prema vlastitoj zemlji, već samo mržnjom prema Americi. Sâm SSSR u većini filmova nema nikakav drugi značaj doli biti '*neprijatelj*'; nema povijest, krajobrazne ljepote, književnost ni glazbu, ništa što bi moglo nagnati na privrženost prema njegovim stanovnicima."[171] Potreba za asimilacijom „sovjetskog neprijatelja" ustvari je

[170] Za dodatne informacije o orijentalističkom poimanju i stereotipizaciji „istočnog neprijatelja" usp. poglavlje „*Kao Fu Manchu*" („*Like Fu Manchu*") u JACOBSON; GONZÁLEZ, 2006: 100 – 129.
[171] U izvorniku: „Soviet villains, for example, are never motivated by love or patriotism for their own country, but only by hate for America. The USSR itself has no character in most movies other than to be 'the enemy'; it has no history, no scenic beauty, no literature or music, nothing that might inspire affection from its citizens." Istaknuo K. B. SHERMAN, 2011: 3.

potpuna: Eleanor Iselin ne bi mogla izvršavati moskovske interese i naredbe da nije bila u cijelosti asimilirana u američko društvo, i to u sâm njegov vrh, Johna Jeffersona prozreli bi vjerojatno i ranije da nije bio zaposlenik američke vlade, a Siegelovi „ljudi iz čahura" također su alegorija toga kako je prijetnja od sovjetizacije Amerike ustvari prijetnja od potpune, međusobne i bezlične asimilacije. Usto, takva prijetnja ne preže ni pred kime, već joj je cilj potpuno obezličavanje društva, svojevrsna „vlast radi vlasti", deduktivna diktatura kojoj su podvrgnuti svi društveni staleži, bez obzira na vjersku pripadnost ili nacionalnost, dakle, upravo ona vrsta „bezbožnog društva" čiji nastanak svojim terorističkim činovima Oliver i Cheryl Lang u Pellingtonovim *Građanima opasnih namjera* žele spriječiti.

Iako je s njome blisko povezana, bojazan od „islamskog neprijatelja" donekle se razlikuje od straha od bivšeg „sovjetskog" neprijatelja. Kako Sherman ističe, kada govori o stereotipnim i generaliziranim predodžbama o američkim muslimanima: „Oni se *ne žele asimilirati*, njihova vjera od njih traži da ubijaju nevjernike, a oni bi mogli jednostavno preuzeti vlast tako da se razmnože više od bijelaca, kao što su to već navodno učinili u Europi. […] Stvarna odanost američkih muslimana namijenjena je *vanjskom gospodaru*: ako njihova vjera od njih traži *ubijanje nevjernika* i uspostavljanje *islamskog zakona u Americi*, oni se u pogledu toga neće ustručavati."[172] Baš kao što je „odanost" *vanjskih* neprijatelja tijekom vrhunca Hladnog rata bila utjelovljena u Moskvi, tako i odanost „islamskog neprijatelja" počiva u sferi koja se nalazi izvan američkog teritorija i, što je još važnije, američkih interesa.

Neposredno prije početka novog tisućljeća takva je fiktivna situacija – niz terorističkih napada u New Yorku i rušenje američkoga demokratskog poretka radi uspostavljanja islamističke vladavine – bila središtem *narativa* akcijskog trilera *Opsadno stanje* (*The Siege*) (1998.) Edwarda Zwicka, a agent FBI-a Anthony Hubbard (Denzel Washington) i njegov libanonsko-američki partner Frank Haddad (Tony Shalhoub) bore se protiv islamističkih terorističkih napada i opsade njujorških gradskih četvrti te za ponovno uspostavljanje američkoga demokratskog poretka. Sličnu će motiviku i tematiku eksploatirati i podžanr političkog trilera u 21. stoljeću, no, kao što je spomenuto u nastavku disertacije, na nešto drukčiji način. Također, u nastavku ovog poglavlja detaljnije se eksplicira kako je retorika američkih predsjednika također uvelike utjecala na to da strah od „islamističkog terorizma"

[172] U izvorniku: „They won't assimilate, their religion requires them to kill unbelievers, and they could take over just by outbreeding the white people, as they've supposedly already done in Europe. […] American Muslims' real loyalty is to an outside master: If their religion requires them to kill infidels and impose Islamic law on America, they won't hesitate." Istaknuo K. B. SHERMAN, 2011: 89.

preuzme vodstvo pred opasnošću od, u tomu trenutku već poglavito minule, iako ne potpuno iščezle, „(rusko-)sovjetske prijetnje".

4.3. Terorizam kao prijetnja u američkom političkom diskursu krajem 20. i početkom 21. stoljeća

Američki politički film – bio on „čisto politički" ili „političko-reflektivni" – u drugoj polovici dvadesetog stoljeća, a napose krajem njega, po završetku Hladnog rata[173], preinačio je *narativ* o *neprijateljima Amerike* koji su, ipak, ostali *vanjski*, dakle, koji dolaze izvan primarne sfere američkog utjecaja, ali koji se žele infiltrirati u njega te u većoj (sovjetski) ili manjoj (islamski) mjeri *asimilirati sebe* i *destabilizirati* poredak *oko sebe*. Motiv *vanjskog neprijatelja Amerike* tako je evoluirao i svoje inačice pronalazio u raznim povijesno-političkim razdobljima druge polovice 20. stoljeća, a njegovu su kulminaciju, dakako, predstavljali događaji 11. rujna. Također, potrebno je naglasiti da se povod za takvo dihotomično poimanje okolnosti u konačnici temeljio na trima čimbenicima, a to su (a) američki ekscepcionalizam i status koji je njime pripisan Americi u okviru svjetskoga geopolitičkog poretka, (b) potreba za *unutarnjim* nacionalnim ujedinjavanjem pod okriljem vlasti i izvršnih naredbi jednoznačnog političkog usmjerenja pri hvatanju u koštac s *vanjskim* neprijateljem te (c) suočavanje s upravo tim neprijateljem u „novom dobu", koje je obuhvaćalo razne čimbenike, od promjene globalnih strateških pozicija u pogledu naoružavanja do novih tehnologija koje su predstavljale prijetnju postojećem poretku kako *izvana* tako i *iznutra*.

Većina tih čimbenika može se svesti pod hiperonim *ideologije*, odnosno očuvanja trenutačnog – američkog, demokratskog i jedinstvenog – *ideološkog* poretka obranom od tuđe, strane i *vanjske* inačice *ideologije*, pod čimbenik „straha od toga da bi se, bez nacionalne svrhe koja bi povezivala njegove građane, američko društvo strovalilo u nihilistički kaos te se ne bi moglo zaštiti unutar međunarodnog sustava koji je oduvijek karakteriziran natjecanjem za moć."[174] Kao što Carol Winkler precizno ističe u vezi s poimanjem i tumačenjem terorizma i terorističkih napada koji su se dogodili: „Terorizam funkcionira kao odrednica američkog identiteta, određujući *za što* i *protiv čega* se nacija zalaže. Taj pojam odvaja one koji su *civilizirani* od onih koji su *necivilizirani*, one koji brane ekonomsku slobodu od onih koji bi napali *američki način života* te one koji podržavaju demokraciju od onih koji bi je željeli

[173] Za više informacija o tome usp. SERVICE, 2015.
[174] U izvorniku: „fear that without a national purpose to bind its citizens, American society will descend into nihilistic chaos and will be unable to secure itself in an international system that is always characterized by power competition." RALPH, 2013: 8.

podrivati.” [175] Takav podvig uvelike podsjeća na neposredno razdoblje poraća Drugog svjetskog rata, McCarthyjevih odbora i općenita prokazivanja neprijateljskog djelovanja unutar vlastitih redova.

Odredivši neprijateljsku silu – islamističko-terorističku – protiv koje je mogla odmjeravati svoje snage, a koja je snažan udarac američkom ekscepcionalizmu zadala događajima 11. rujna 2001. godine (a), retorika američke izvršne vlasti pronašla je uporište u kojemu se može kako ujediniti *iznutra* tako i prokazivati neprijatelja koji joj je nanio štetu *izvana* (b), i to metodama kako napada tako i planiranja napada koje prije doba rasprostranjenih, naprednih tehnologija nije bilo moguće (c). Stephen Prince ističe u pogledu posljednje navedene točke: „Nove tehnologije nasilja – napadi na živote civila upotrebom biološkog ili nuklearnog oružja – glavna su *bojazan* zapadnih demokracija dok zamišljaju kako bi ti napadi u budućnosti mogli izgledati.”[176] Događaji 11. rujna postavili su opasan presedan, a mogućnosti koje je tehnološki napredak pružao bile su istovremeno zapanjujuće i zastrašujuće. Baš kao i Kubanska raketna kriza četrdesetak ili vrhunac Vijetnamskog rata tridesetak godina ranije, 11. rujna predstavljao je uvertiru u novo razdoblje straha i s njime povezane *paranoje*, koje će se očitovati i u filmskoj produkciji na jedan sasvim nov način. I dok je *paranoja* tijekom 1970-ih godina i dalje bila povezana s prijetnjom koja je dolazila *izvana*, no koja još nije u cijelosti doprla *unutra*, događaji 11. rujna stubokom su i nepovratno promijenili takvo poimanje te američkom društvu pokazali da se napad može dogoditi bilo kada i bilo gdje, pa tako i ujutro jednog rujanskog utorka. Kako naglašava Stephen Prince, tim je događajem otpočela nova „kultura tjeskobe”, a ona se odrazila na gotovo sve sfere društveno-političkog života u 21. stoljeću naovamo, čime se također osvrće na sferu političkih filmova, pa tako i podžanra političkog trilera:

> Za Amerikance su posljedice 11. rujna podrazumijevale pojavu *nove kulture tjeskobe*. Putnik tijekom leta zrakoplovom koji sjedi pokraj vas mogao bi pokušati aktivirati osigurač u svojoj cipeli – ne možete biti sigurni da se takvo što neće dogoditi. Ta tjeskoba maskirana je čudnovatim osjećajem ravnodušnosti potaknutim prolaskom cijelog niza godina [nakon rujna 2001. godine, u trenutku u kojima je Prince pisao ovaj tekst, otprilike osam, K. B.] u kojima do drugog, masivnog napada unutar Sjedinjenih Američkih Država nije došlo. No *strah ostaje temeljnom značajkom američkog života u novom tisućljeću*, a njime je postavljen problematičan kontekst za istraživanja holivudskog filma. Poricanje straha ili njegovo ublažavanje

[175] U izvorniku: „Terrorism functions as a signifier of American identity, defining what the nation stands for and against. The term divides those who are civilized from those who are uncivilized, those who defend economic freedom from those who would attack America’s way of life, and those who support democracy from those who would disrupt it.” Istaknuo K. B. WINKLER, 2006: 2.

[176] U izvorniku: „The new technologies of violence—attempts on civilian lives using biological or nuclear weapons—are the primal fear of Western democracies as they envision how the attacks might come in the future.” Istaknuo K. B. PRINCE, 2009: 3.

> fantastičnim elementima i lagodnim komedijama sigurniji je način ostvarivanja profitabilnosti od snimanja *riskantnih filmova* koji ljude podsjećaju na nesiguran svijet u kojemu žive ili koji prikazuju iznimno neugodne događaje, poput onih 11. rujna, *kojima je toliki broj ljudi svjedočio iz prve ruke putem elektroničkih medijskih servisa*.[177]

Ta „nova kultura tjeskobe" koju Prince spominje ustvari predstavlja nastavak već poznate „kulture *paranoje*" koja je kulminirala, barem iz filmološke perspektive, tridesetak godina ranije, tijekom 1970-ih, što ujedno naglašava izjavom kako je strah „i dalje konstanta" američkog života u 21. stoljeću. Uz „novog-starog" *vanjskog* neprijatelja, koji je svoj položaj u potpunosti konsolidirao nakon fikcionalizacije terorističkih napada jedno desetljeće ranije, te domoljubni poziv na nacionalno ujedinjenje, otprilike prve četiri godine koje su uslijedile za rujnom 2001. bile su, kao što je već spomenuto i potkrijepljeno filmskim primjerima, iznimno konzervativne.

Kada je riječ o političkim trilerima, zanimljivo je – ali ujedno očekivano i plauzibilno – da je upravo izdanak toga podžanra bio prvi film koji je prikazivao ratne, „neugodne događaje". Douglas Kellner u pogledu toga ističe:

> Nakon 11. rujna Hollywood je uvelike promicao konzervativne političke trilere. *Iza neprijateljskih linija* (2002.) [*sic*] Johna Moorea prikazuje ekstremni militarizam i konzervativizam koji su uslijedili nakon napadâ 11. rujna. I dok je *narativno* nekoherentan, film je izravno reakcionaran u pogledu svojeg političkog diskursa. To je bio *prvi film izdan nakon 11. rujna koji se bavio ratom*, a njegov entuzijastični patriotizam potaknuo je studio Fox na *pomicanje njegova izdanja nekoliko mjeseci unaprijed*, u kasni studeni 2001. godine.[178]

Iako je Kellner dobro smjestio film unutar kronološkog tijeka zbivanja, u njegovu je tekstu navedena pogrešna godina izdanja filma, koja bi, dakako, trebala biti 2001. Dakle, osim što je politički triler i unatoč činjenici što njegova umjetnička vrijednost za ovaj podžanr nije toliko izražena da bismo se u okviru ove disertacije temeljitije bavili njime, činjenica da je početak distribucije ovoga filma, za razliku od, primjerice, Davisova filma *Osveta*, pomaknut

---

[177] U izvorniku: „For Americans, the fallout from 9/11 has included the emergence of a new culture of anxiety. The airplane passenger sitting next to you on the flight might try to light a fuse in his shoe—one cannot know for sure that something like this will not happen. This anxiety is masked by a curious sense of apathy induced by the passage of many years in which a second, massive attack inside the United States did not occur. But fear remains a continuing feature of American life in the new millennium, and it has set a difficult context for the Hollywood film studios. Denying fear or assuaging it with fantasy and pleasant comedy is a surer means toward profitability than is making risky films that remind people of the uncertain world in which they live or that portray very unpleasant events, like those of 9/11, that so many people witnessed firsthand or in real time via the electronic news media." Istaknuo K. B. PRINCE, 2009: 3.

[178] U izvorniku: „After 9/11, Hollywood heavily promoted conservative political thrillers. John Moore's *Behind Enemy Lines* (2002) puts on display the extreme militarism and conservativism that followed the 9/11 attacks. While it is narratively incoherent, it is straight-up reactionary in its political discourse. It was the first movie dealing with war released after 9/11, and its gung-ho patriotism led the Fox studio to move up its release a couple of months to late November 2001." Istaknuo K. B. KELLNER, 2010: 24.

unaprijed, govori u prilog važnosti koju politički triler kao podžanr koji se *potragom za znanjem* i *pitanjem aktivnog djelovanja* bavi prikazom borbe protiv *neprijatelja Amerike* i dokazuje njezin „ključni status" u suzbijanju terorizma i nasilja naposljetku uživa.[179]

Za njim će do sredine 2000-ih godina uslijediti cijeli niz „riskantnih", prema Princeu, odnosno „konzervativnih", prema Kellneru, političkih filmova, koji će se na manje ili više izražen način baviti već spomenutim temama i propitkivati načine prikazivanja događaja 11. rujna, novog ozračja tjeskobe i *paranoje* te američkih vojno-redarstvenih akcija na Bliskom istoku koje su uslijedile za njima. Kao i tijekom razdoblja neposrednog poraća nakon Drugog svjetskog rata, riječ je bila o obrani, kako Carol Winkler ističe, civilizacijskog napretka od onih koji „nisu civilizirani" i koji žele omesti njegov razvoj. Pogledamo li unatrag u (filmsku) povijest, očituje se da je motiv terorizma u (političkim) filmovima pojava koja se očituje tek posljednjih dvadesetak godina 20. stoljeća. „Od 1980-ih godina filmovi o terorizmu publici su nudili obećanje masovnog uništenja kao način pružanja zabave. No prije 1980-ih godina to je bila rijetkost – do tada se tek nekoliko američkih filmova usredotočivalo na terorizam. Ustvari, u usporedbi s književnošću, gdje je terorizam bio tema koja je zanimala velik broj pisaca, do prije nekoliko godina on je zauzimao tek malu nišu u američkoj kinematografiji."[180] Također, Prince ističe kako „1970. godine terorizam nije bio na radaru Hollywooda."[181]

Motiv (islamističkog) terorizma kao ozbiljnije prijetnje u izvanfilmskom svijetu pojavio se otprilike sredinom 1980-ih godina, u doba sovjetske Perestrojke i zatopljivanja odnosa između Istoka i Zapada krajem Hladnog rata. U govoru održanom tijekom svibnja 1985. godine, predsjednik Reagan u pogledu toga nanovo je sročio svoj cilj u borbi protiv terorizma. Gabriel Rubin u pogledu toga ističe: „On [predsjednik Reagan] više neće reći da je Sovjetski Savez stajao iza cjelokupnog međunarodnog terorizma. Umjesto toga naveo je pet država koje su bile državni sponzori terorizma: *Iran*, Kubu, *Libiju*, Sjevernu Koreju i Nikaragvu (*Sirija* i *Južni Jemen*, države koje je Državno tajništvo Sjedinjenih Američkih Država identificiralo u te svrhe, začudo se nisu našle na tomu popisu)."[182] Izrekavši osnovu za „Osovinu zla" (*Axis of*

---

[179] Prizori iz Mooreova filma *Iza neprijateljskih linija* inkorporirani su u popularni oglas za novačenje američke ratne mornarice koji se mjesecima prikazivao u kinodvoranama i na televiziji. Usp. KELLNER, 2010: 25.

[180] U izvorniku: „Since the 1980s, movies about terrorism had been offering audiences the promise of mass destruction as a means of providing entertainment. But before the 1980s this was rare—until then few American films focused on terrorism. Indeed, in comparison with literature, where terrorism is a subject that has interested a great many writers, it occupied a small niche in American cinema until recent years." Istaknuo K. B. PRINCE, 2009: 21.

[181] U izvorniku: „in 1970 terrorism wasn't on Hollywood's radar." PRINCE, 2009: 22.

[182] U izvorniku: „No longer would he say that the Soviet Union was behind all international terrorism. Instead, he named five states that were state sponsors of terrorism: Iran, Cuba, Libya, North Korea, and Nicaragua (Syria and South Yemen, identified for these purposes by the State Department, were curiously not on the list)." Istaknuo K. B. RUBIN, 2020: 57.

Evil) koju će predsjednik George W. Bush imenovati sedamnaest godina kasnije povodom Govora o stanju Unije 2002. godine, a koja je obuhvaćala Iran, Sjevernu Koreju i – državu koja se nije našla na Reaganovu popisu – Irak, Reagan je utro put američkom poimanju suvremenog terorizma i njegovih financijera, koji će imati dalekosežne posljedice za razdoblje nakon njegova predsjedničkog mandata.

Kada je riječ o Clintonovu predsjedničkom mandatu i „borbi protiv terorizma" tijekom njega, Rubin ističe sljedeće:

> Dok se o terorizmu nije u tolikoj mjeri raspravljalo tijekom Clintonova razdoblja, predsjednik Bill Clinton bio je suočen s nizom tuzemnih i međunarodnih incidenata, uključujući bombaški napad na Svjetski trgovački centar 1993. godine, bombaški napad u Oklahoma Cityju te napade na veleposlanstva SAD-a u Keniji i Tanzaniji u 1998. godini. Clinton je smatrao da se suočava s novom, 'suvremenom terorističkom prijetnjom', koja je obuhvaćala *kibernetičke napade* i teroriste koji su tražili načine kako se koristiti *oružjem za masovno uništenje*."[183]

Pojmovi kao što su „kibernetički napadi" i „oružje za masovno uništenje" ključni su za razumijevanje opsega terorističke prijetnje i suočavanja s njome tijekom predsjedničkog mandata Georgea W. Busha i razdoblja nakon 11. rujna 2001. godine. Rubin u vezi s time nastavlja: „Predsjednik Clinton izjavio je 1996. godine da je Osama bin Laden 'vodeći organizator i financijer međunarodnog terorizma u današnjem svijetu'."[184]

Clintonov je – demokratsko-liberalni – predsjednički mandat također bio obilježen blažim pristupom prema američkom muslimanskom stanovništvu, iako su izjave koje su na tragu onih koje Winkler spominje o razgraničavanju između „civiliziranih" i „necivilizirani" predjela svijeta također izraz inherentnoga američkog ekscepcionalizma i s njime povezane ideologije. Tako je 1994. godine predsjednik Clinton izjavio da je ono „što Sjedinjene Američke Države žele jest usprotiviti se terorizmu i destruktivnom fundamentalizmu te stati na stranu islamskih naroda koji žele biti punim *članovima svjetske zajednice*, i to u skladu s pravilima koja bi svi *civilizirani narodi* morali poštivati."[185] Dakle, prema Clintonovoj izjavi, „članstvo u svjetskoj zajednici" podrazumijeva određene tekovine „civiliziranih naroda", koje

[183] U izvorniku: „While terrorism was less prominently discussed during the Clinton era, President Bill Clinton did face a number of domestic and international incidents including the 1993 World Trade Center bombing, the 1995 Oklahoma City bombing, and the 1998 attacks on US embassies in Kenya and Tanzania. Clinton believed that he was facing a new 'modern terrorist threat' that included cyber-attacks and terrorists looking to use weapons of mass destruction." Istaknuo K. B. RUBIN, 2020: 58.

[184] U izvorniku: „President Clinton in 1996 stated that Osama bin Laden was 'the preeminent organizer and financier of international terrorism in the world today.'" RUBIN, 2020: 58.

[185] U izvorniku: „'what the United States wants to do is to stand up against terrorism and against destructive fundamentalism, and to stand with the people of Islam who wish to be full members of the world community, according to the rules that all civilized people should follow.'" Istaknuo K. B. Cit. prema WINKLER, 2006: 154.

su oprečne terorističkim činovima i djelovanju, a filmovi kao što je *Opsada*, nastao tijekom njegova mandata, ili pak ratni filmovi spomenuti na početku poglavlja, nastali krajem njegova i početkom predsjedničkog mandata njegova nasljednika, Georgea W. Busha, staju u obranu takvu poimanju globalne geopolitike te potkrjepljuju njezin primat.

4.4. Političke posljedice terorističkih napada 11. rujna 2001. i njihov filmski odjek

Prikazavši u dosadašnjem tijeku poglavlja ukratko razvoj događaja koji su neposredno vodili do ovakva diskursa u protuterorističkim naporima u 21. stoljeću iz političke perspektive, može se doći do zaključka kako je velik dio takvih reakcija, barem kada je riječ o neposrednom razdoblju nakon 11. rujna, s jedne strane bio plauzibilan i opravdan. Kao što je razvidno iz spomenutog, domoljubna mobilizacija u tomu razdoblju uvelike je podsjećala na onu tijekom Drugoga svjetskog rata i pri početku izbijanja Vijetnamskog rata, a (ne)propagandni filmovi dodatno su poticali na nacionalno ujedinjenje, dihotomičan prikaz Amerike/žrtve i *vanjskog* neprijatelja/napadača te služili kao pomoćno sredstvo pridobivanja – svesrdnog ili barem prešutnog – odobrenja širih slojeva stanovništva za početak provedbe vojnih invazija na bliskoistočne počinitelje. Međutim, upravo zbog izražene razine globaliziranosti svijeta te njegove međusobne isprepletenosti na više razina, napose onoj digitalnoj ili „kibernetičkoj", o kojoj je govorio i Clinton, bilo je potrebno pridobiti – ponovno, svesrdno ili prešutno – odobrenje ne samo za slanje vojnika na Bliski istok, već i za provedbu, u manjoj ili većoj mjeri, represivnih mjera „kod kuće".

Međutim, novitet u ovom „ratu protiv terorizma" početkom 21. stoljeća bio je taj što se kao počinitelj zaslužan za terorističke napade 11. rujna ustvari nije izjasnila nijedna međunarodno priznata država, već što je to učinila paravojna teroristička skupina koja disparatno operira u, općenito rečeno, više država Bliskog istoka te „kibernetički", neovisno o lokaciji, regrutirajući svoje članove i prenoseći im svoje naredbe čak i unutar granica Amerike. Reakcija Bushove administracije i američke vladajuće garniture općenito na taj slijed događaja bila je četverostruka, a očitovala se u donošenju zakona *USA PATRIOT Act* (*Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism*) tijekom 2001. godine, uspostavljanju Ministarstva domovinske sigurnosti (*Department of Homeland Security*)[186], otvaranju vojnog zatvora u kubanskom zaljevu

[186] U prilog izraženoj količini *paranoje* toga razdoblja u političkoj sferi govori i činjenica da se uspostavljanje tijela poput Ministarstva domovinske sigurnosti SAD-a nije smatralo potrebnim tijekom cjelokupnog, gotovo polustoljetnog trajanja Hladnog rata te da se šačica aktera koji djeluju na poddržavnoj razini smatrala znatno većom prijetnjom SAD-u od cjelokupnoga bivšeg „Istočnog bloka". Usp. FRANK, 2015: 487.

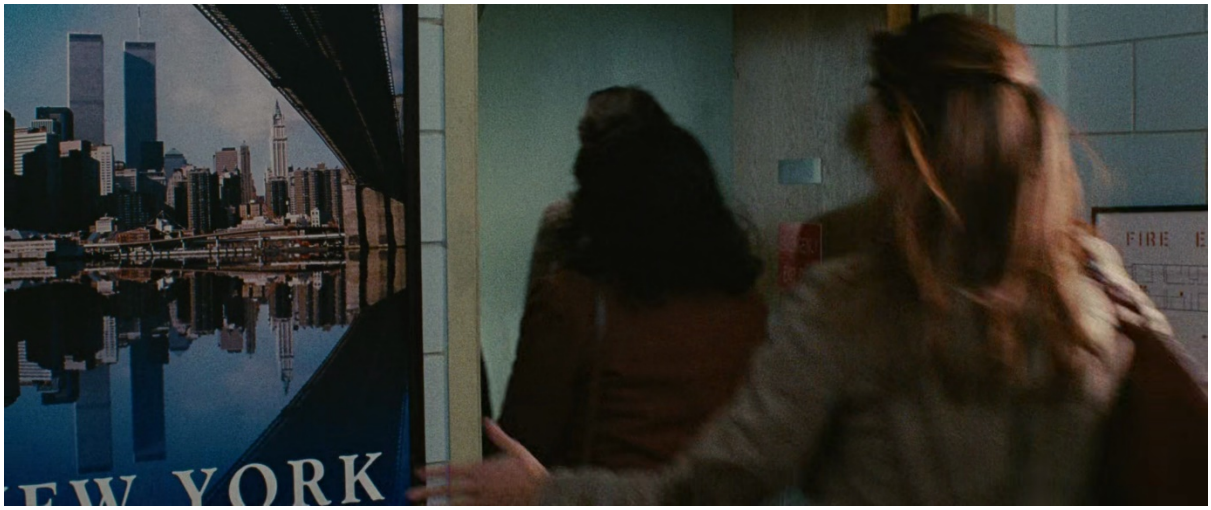
Guantánamo krajem 2001. i početkom 2002. te vojnoj invaziji na Irak tijekom 2003. godine. Ove su četiri „reakcije" ujedno odrednice zašto je sljedeće, analitičko poglavlje ove disertacije podijeljeno na već spomenutih pet potkategorija, motivsko-tematskih kompleksa, u pogledu odnosa politike te korporacija, medija, obavještajnih agencija, rata i zviždača u američkom političkom filmu (općenito) te podžanru političkog trilera (konkretno), a o čemu je više riječi u narednom poglavlju. U nastavku ovog poglavlja pruža se objašnjenje pozadinskih čimbenika koji su se prelili iz političke sfere u unutarfilmsku stvarnost, a koji pridonose boljem razumijevanju filmološke analize političkih trilera u okviru sljedećeg poglavlja.

Kada je riječ o utjecaju izvanfilmskih zbivanja na *ideološku*, motivsko-*ikonografsku* i tematsko-*narativnu* unutarfilmsku sferu u pogledu podžanra političkog trilera, već je u prethodnom poglavlju bilo spomenuto da su te dvije razine suovisne te da izvanfilmska uvelike utječe na unutarfilmsku. Pri tome se politički triler unutar kinematografije ujedno predstavlja kao optimalan kanal u okviru kojeg se može tematizirati, problematizirati i razrađivati ozračje određene političke konstelacije. Sagleda li se razdoblje nastanka Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata* ili pak Demmeova *remakea* toga Frankenheimerova filma četrdesetak godina kasnije, razvidno je kako je riječ o, barem što se tiče ozračja i političke klime, iznimno sličnim razdobljima. Hladni rat za Frankenheimera i Rat u Iraku za Demmea predstavljaju gotovo jednako ishodište za filmsku reinterpretaciju Condonova romana. Naime, i kod jednog i kod drugog je ozračja riječ prvenstveno o neizvjesnosti. Hoće li Sovjetski Savez naposljetku iskoristiti svoj nuklearni arsenal? Hoće li doći do ponavljanja terorističkih napada 11. rujna? Do kojih će sve razvoja događaja doći u Ratu u Iraku?

Iako paušalno i donekle banalno postavljena, ova pitanja zbilja odražavaju ozračje unutar kojega politički triler u kinematografiji pokušava, ako već ne dati konačan rasplet događaja, onda barem temeljitije sagledati pitanje i pokušati dati odgovor koji će ga donekle problematizirati i kontekstualizirati te tako pridonijeti njegovu razrješenju u razdoblju iščekivanja i, ponovno, neizvjesnosti. Pri tome je ta neizvjesnost ujedno generator *paranoje* i *potrage za znanjem* da se *aktivnim djelovanjem* ustvari pretvori u informacije kojima će se spriječiti – još nepoznati – naumi *neprijatelja Amerike*, kao što su to činili bojnik Bennett Marco u Frankenheimerovu, Joseph Frady u Pakulinu ili pak Michael Faraday u Pellingtonovu filmu, pri čemu je Faraday bio u najvećoj mjeri suočen s jednakom – iako domaćom, američkom – terorističkom prijetnjom s kojom će se suočavati likovi u političkim trilerima 21. stoljeća.

Generator *paranoje* je, dakle, razina *neizvjesnosti* i *neznanja* o događajima koji bi mogli, ali i ne moraju uslijediti. Kao što je Prince istaknuo, suputnik u zrakoplovu može, ali i

ne mora, „aktivirati osigurač u cipeli", obiteljska idila u susjednoj kući možda i nije u cijelosti onakva kakvom se čini, a državna sigurnosno-obavještajna agencija, koja bi trebala štititi svoje građane, možda ih ustvari želi likvidirati, no jednaka je vjerojatnost da se ništa takvo neće dogoditi. Šredingerovsko supostojanje tih dviju razina mogućnosti, s jednakom vjerojatnošću da hoće i da neće uslijediti, stvara *neizvjesnost* koja naposljetku vodi do *paranoje*. Kada je riječ o terorizmu, ta je neizvjesnost utkana u samu srž pojma. „Akteri koji se upuštaju u terorizam smišljaju i pripremaju svoje napade *u tajnosti*. Kako bi mogli uspješno izvršiti svoje naume, *oni moraju prikriti svoje radnje i namjere*."[187]



Slika 15. Zaposlenike američkog veleposlanstva u Teheranu odvode tamošnje vojne postrojbe, a jedna od njih pri odlasku simbolički dodiruje plakat s prikazom New Yorka i tornjeva Svjetskog trgovačkog centra u filmu *Argo* (2012.) Bena Afflecka. Simboličnost uzročno-posljedične povezanosti tih dvaju zbivanja, koje dijeli nešto više od dva desetljeća, očigledna je.

Iako je bilo jasno *tko* je taj *vanjski* neprijatelj koji prijeti Americi – Al-Kaida pod njezinim tadašnjim vođom Osamom bin Ladenom – te je jasno što je do sada učinjeno – događaji 11. rujna – istinskom se prijetnjom smatralo sve ono „što još nije učinjeno, a što bi se na temelju već učinjenog još moglo učiniti", a u pogledu političke reakcije oboje se tretiralo gotovo istovjetno. Upravo je zato u lipnju 2002. godine tadašnji američki predsjednik George W. Bush izdao izvršni prijedlog naziva *The Department of Homeland Security*, kojim je predloženo pokretanje već spomenutog, novog ministarstva u okviru njegove administracije. U tomu dekretu predsjednik Bush ističe kako „teroristi danas mogu napasti *na bilo kojem mjestu, u bilo*

[187] U izvorniku: „Actors engaging in terrorism devise and prepare their attacks clandestinely. In order to successfully execute their plots, they have to conceal their actions and intentions." Istaknuo K. B. FRANK, 2015: 493.

koje vrijeme i gotovo bilo kakvim oružjem"[188] te da je stoga potrebno ustanoviti „novu vladinu strukturu koja bi štitila od *nevidljivih neprijatelja*"[189]. Dakle, *vanjski* je neprijatelj poznat, no istovremeno „nevidljiv", a njegove su „radnje" i „namjere" ujedno „prikrivene", zbog čega je njegova prijetnja utoliko veća.

Takvo su ozračje i *modus operandi* već poznati iz razdoblja Hladnog rata, osim što se *moguća* prijetnja od neprijateljskih terorističkih napada 20. stoljeća prelila u *stvarnu* prijetnju 21. stoljeća. Kubanska raketna kriza uspješno je razriješena, a i *potraga za znanjem* te njegovo stjecanje pridonijeli su razrješavanju spomenute situacije. Žrtve Iranske talačke krize uspješno su spašene, unatoč nemogućnosti CIA-e da predvidi revoluciju u toj zemlji i tako, ako je već i ne spriječi, onda barem doprinese sigurnoj eksfiltraciji zaposlenika tamošnjeg američkog veleposlanstva, što je tema kojom se bavi film Bena Afflecka *Argo* iz 2012. godine (v. Slika 15., str. 134).[190] Događaje 11. rujna 2001. godine – iako, retrospektivno gledano, postoje naznake da su se mogle u većoj ili manjoj mjeri naslutiti – ipak je bilo gotovo nemoguće predvidjeti u pogledu preciznih kategorija *mjesta*, *vremena* i *oružja*. Upravo je ta nemogućnost prospektivnog predviđanja, već samo retrospektivnog analiziranja, ono što povezuje sfere terorizma i *paranoje*:

> [O]no što karakterizira terorizam nije u tolikoj mjeri pojedinačni čin nasilja, već činjenica da se taj čin smatra *početkom*, ili dijelom, *potencijalnog niza* te da se očekuje provedba daljnjih činova. Kako bi postigao taj određujući efekt – *kolektivni strah od dodatnog nasilja koje će uslijediti* – terorizam se oslanja na uvjerenje da sljedeći napad predstoji te da bi se mogao dogoditi *bilo gdje* i *bilo kada*. U pogledu toga, teror uzrokovan terorizmom predstavlja prijelazno stanje između realnog (*stvarni napadi* i njihove opipljive posljedice) te imaginarnog (*mogući budući napadi*).[191]

Dakle, u političkoj je sferi ta *neizvjesnost* u jednom pogledu dovela do uspostavljanja američkog Ministarstva domovinske sigurnosti, koje je s radom započelo tijekom 2003. godine te čiji je cilj bio, ako već ne u potpunosti predvidjeti, onda barem u što većoj mjeri spriječiti eventualni „potencijalni niz" „mogućih budućih" terorističkih napada koji bi uslijedili nakon

---

[188] U izvorniku: „[t]errorists today can strike at any place, at any time, and with virtually any weapon". Istaknuo K. B. BUSH, 2002: 8.

[189] U izvorniku: „a new government structure to protect against invisible enemies". Istaknuo K. B. BUSH, 2002: 1.

[190] Za više informacija o tome usp. SHAW; JENKINS, 2017.

[191] U izvorniku: „[W]hat characterizes terrorism is less the single act of violence than it is the fact that this act is perceived to be the beginning, or part, of a potential series, and that further acts are expected to occur. To achieve its defining effect—collective fear of more violence to come—terrorism relies on the belief that the next attack is impending, and that it could happen anywhere, anytime. In this sense, the terror caused by terrorism is a halfway house between the real (actual attacks and their tangible aftermath) and the imaginary (possible future assaults)." Istaknuo K. B. FRANK, 2015: 494.

11. rujna. Iako ne postoji ni dvadeset godina, Ministarstvo domovinske sigurnosti uspjelo se u kinematografiji i televizijskoj produkciji promaknuti u aktera koji stoji uz rame vladinim agencijama FBI-a i CIA-e s višedesetljetnim pedigreom, a njima će se baviti potpoglavlje o motivsko-tematskom kompleksu američkih obavještajnih agencija i politici u narednom poglavlju te politički trileri kao što su *Zero Dark Thirty* i *Poštena igra*, ali i druga potpoglavlja. Definiravši prvi izvanfilmski politički utjecaj koji će se odraziti na *paranoju* u političkim trilerima 21. stoljeća koji se analiziraju u okviru ove disertacije, važno je napomenuti da su sva četiri već spomenuta – Ministarstvo domovinske sigurnosti, donošenje zakona *USA PATRIOT Act*, uspostavljanje vojnog zatvora u zaljevu Guantánamo te početak rat(ov)a na Bliskom istoku – blisko međusobno povezani te da se svima njima generira ozračje *paranoje* kako u izvanfilmskoj sferi kada je riječ o društveno-političkom djelovanju, tako i na unutarfilmskoj razini holivudske filmske proizvodnje, no svaki od tih utjecaja generira ozračje *paranoje* na nešto drukčiji način. Također, kod svakog od njih važan je čimbenik *potraga za znanjem*, odnosno prikupljanje informacija, radi što preciznijeg predviđanja i sprječavanja budućeg *aktivnog djelovanja neprijatelja Amerike*.

Međutim, kako bi ta *potraga za znanjem* mogla uroditi plodom, bilo je potrebno preispitati i nanovo definirati koja *znanja*, odnosno informacije, podliježu pravima o zaštiti privatnosti, a kojima od njih država – kao hiperonim, između ostalog, američkim obavještajnim agencijama – može i smije ostvariti pristup te se koristiti njima u svojoj *potrazi*. Kako ističe Amitai Etzioni u svojoj studiji o zakonu *USA PATRIOT Act*:

> Kada je ljudima bilo izričito postavljeno pitanje 'Biste li bili voljni odreći se određenih sloboda koje imamo u ovoj državi kako bi *vlada* mogla suzbiti terorizam ili ne biste?', […] nedugo nakon bombaških napada na Saveznu zgradu Murrah u Oklahoma Cityju u travnju 1995. godine solidna većina (59 %) bila bi pristala odreći se određenih sloboda. Ta se vrijednost nakon mjesec dana počela smanjivati na 52 %, samo da bi skočila na oko 66 % Amerikanaca nakon 11. rujna 2001.[192]

Jedan od glavnih čimbenika ovoga pitanja upravo je uloga „vlade", odnosno vladinih i državnih tijela, s kojima se uspostavlja suodnos između pojedinca/građanina i njegovih prava te obveze vlade/države da ih štiti. Etzioni ističe sljedeće: „Spremnost ljudi na odricanje prava radi suzbijanja terorizma i njihova percepcija o tome hoće li se morati odreći nekih svojih prava

[192] U izvorniku: „When people were asked explicitly, 'Would you be willing to give up some of the liberties we have in this country in order for the government to crack down on terrorism, or not?', […] [s]hortly after the bombing of the Murrah Federal Building in Oklahoma City in April 1995, a hefty majority (59 percent) favored giving up some liberties. After a month, the numbers began to subside to 52 percent, only to zoom to about 66 percent of Americans following September 11, 2001." Istaknuo K. B. ETZIONI, 2004: 17.

također je povezana s njihovom razinom *straha*."[193] Spomenuto Etzionija vodi do logičnog zaključka da „što je *veći strah*, to je *veća spremnost na odricanje slobode* radi zaštite sigurnosti"[194], pri čemu se podrazumijeva određeno povjerenje u sposobnost vladinih tijela da to i učini. Međutim, takav iskaz javnog mnijenja ujedno je odraz prijetnje i *paranoje* koji su napadi na američkom tlu iz 1993., 1995. i 2001. godine prouzročili, a kulminirala je u potrebi za preispitivanjem „određenih sloboda", među kojima se kao najistaknutije isticalo pravo na zaštitu privatnosti.

Kako tvrdi Firmin DeBrabander u svojoj studiji o stanju zaštite privatnosti u Americi: „Privatnost nije spomenuta u Ustavu SAD-a. Međutim, stručnjaci su tvrdili da zaštite privatnosti potječu od vrijednosti i iskustava utemeljiteljâ nacije te su jasno implicirane u Povelji o pravima."[195] Tvrdnja Fredericka S. Lanea u skladu je s DeBrabanderovom, kada kaže da je „povijest Amerike povijest prava na privatnost."[196] Iako se u okviru ove disertacije neće dublje prodirati u područje povijesti zaštite privatnosti u Americi, ipak je važno ukratko spomenuti njezin pravni status, odnosno položaj unutar državnog aparata na temelju kojega ona ustvari predstavlja „slobodu" ili „pravo" pojedinca koji „vlada" zauzvrat može ili ne mora oduzeti ili ga se pojedinac može odreći. DeBrabander navodi:

> Pojam 'privatnost' naveden je u samo 88 slučajeva [američkoga] Vrhovnog suda prije 1960-ih godina, no u 107 slučajeva tijekom mandata Earla Warrena, čime se implicira da je 'Warrenov sud privatnost učinio *središnjim pravnim konceptom* unutar američkog prava.' Sudac William O. Douglas […] u jednom je poznatom slučaju, *Griswold protiv Connecticuta*, […] napisao većinsko mišljenje te objasnio da, iako određena prava nisu izričito spomenuta u [američkom, K. B.] ustavu ni u bilo kojoj zasebnoj odredbi toga dokumenta, ona se očituju provedemo li u cijelosti odredbe iz Povelje o pravima. Pravo na privatnost jedno je od tih prava – i implicirano je Prvim amandmanom. Ne možemo iskorištavati svoje pravo na slobodu govora, okupljanja ni vjeroispovijesti bez prethodnog *prava na privatnost*, čime se stvara nepovredivo područje u koje *vlada ni druge sile i interesi ne smiju zadirati*.[197]

---

[193] U izvorniku: „The willingness of people to give up rights in order to fight terrorism, and their perception of whether or not they will need to give up some of their own rights, is also tied to their level of fear." Istaknuo K. B. ETZIONI, 2004: 17.

[194] U izvorniku: „the higher the fear, the greater the willingness to curtail liberty to protect safety." Istaknuo K. B. ETZIONI, 2004: 21.

[195] U izvorniku: „Privacy is not mentioned in the US Constitution. Nevertheless, scholars have argued that privacy protections stem from the values and experiences of the nation's founders, and are clearly implied in the Bill of Rights." DEBRABANDER, 2020: 1.

[196] U izvorniku: „the history of America is the history of the right to privacy." LANE, 2009: 1.

[197] U izvorniku: „The term 'privacy' is pronounced in only 88 Supreme Court cases prior to the 1960s, but in 107 cases under Earl Warren's tenure, suggesting that 'the Warren Court made privacy a central legal concept in American law. Justice William O. Douglas […] [i]n one notable case, *Griswold v. Connecticut*, […] wrote the majority opinion, and explained that while certain rights are not explicitly mentioned in the Constitution or under any single provision of the document, they become evident if we would hope to fully enact the provisions of the Bill of Rights. The right to privacy is one such right—and is implied by the First Amendment. We cannot exercise freedom of speech, assembly, or religion without an antecedent right to privacy, which creates an inviolate zone that government, or other powers and interests, dare not trespass." Istaknuo K. B. DEBRABANDER, 2020: 4.

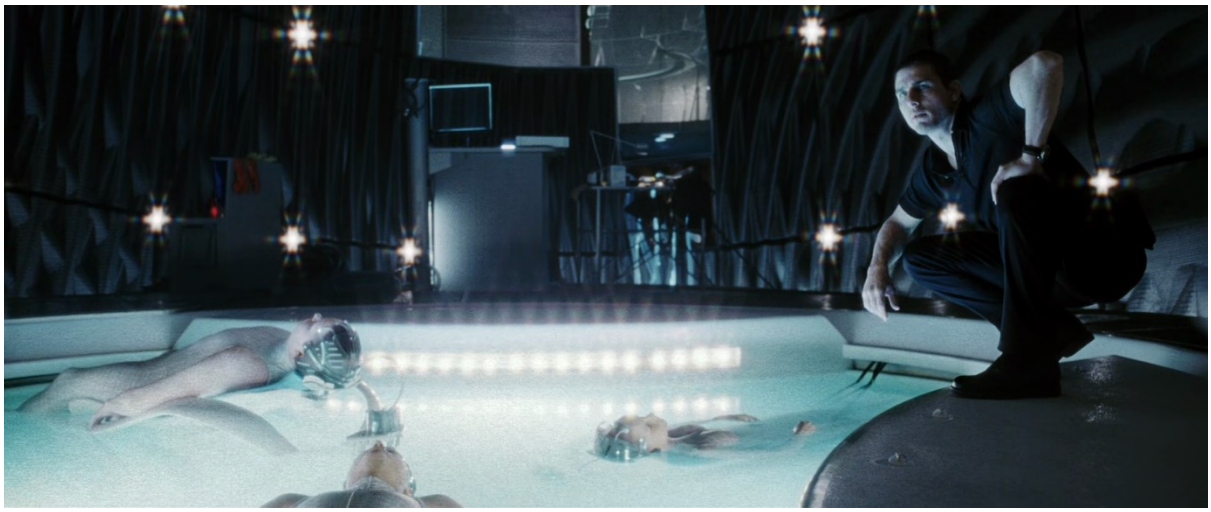
Stoga se može zaključiti da, iako nije izričito spomenuto, pravo na „zaštitu privatnosti" ustvari impliciraju druge odredbe američkog ustava i Povelje o pravima, a kako DeBrabander sažima mišljenja pravnih stručnjaka, nijedno vladino tijelo ne smije ga zaobići niti „u njega zadirati". Međutim, donošenjem zakona *USA PATRIOT Act* krajem 2001. godine donesena je odredba, između ostalog, da se prošire ovlasti koje su vladinim tijelima osigurane u okviru američkog Zakona o nadzoru stranih obavještajnih službi (*Foreign Intelligence Surveillance Act*) iz 1978. godine te Zakon o privatnosti elektroničkih komunikacija (*Electronic Communications Privacy Act*) iz 1986. godine. Kako Etzioni ističe: „Godine 1980. sav potreban komunikacijski nadzor mogao se s lakoćom provesti montažom jednostavnih uređaja na osumnjičenikovu fiksnu telefonsku liniju."[198] Međutim, budući da su u narednih dvadesetak godina komunikacijske tehnologije uvelike napredovale, bili su potrebni i drukčiji mehanizmi nadzora kojima bi se mogle presresti informacije, između ostalog, internetska veza, elektronička pošta, mobilni telefoni i razne druge mrežne usluge.[199] Usporedo s društveno-tehnološkim napretkom nastala je i potreba da se, kada je riječ o državnom nadzoru, ide ukorak s njime. Također, zakon *USA PATRIOT Act* omogućio je neometanu razmjenu informacija između pojedinih obavještajnih agencija, koje do tada ustvari nisu imale mogućnost takva zajedničkog komunikacijskog kanala, a sa svrhom što bržeg i učinkovitijeg proziranja nezakonitih ili čak terorističkih radnji. „Prije terorističkih napada 11. rujna Kineski je zid odvajao obavještajne agencije kao što su CIA i NSA te agencije redarstvenih snaga – prvenstveno FBI. Kao što je to glavni državni odvjetnik [John David, K. B.] Ashcroft sročio u svojem svjedočenju u srpnju 2002. godine pred Senatom: 'Kriminalistički istraživač koji istražuje teroristički napad ne bi se mogao koordinirati sa službenikom obavještajne agencije koji istražuje iste osumnjičenike za terorizam.'"[200] Iako je sa sobom donio neke pozitivne promjene, kao što je olakšana komunikacija među pojedinim obavještajnim agencijama, najteže bi teoretske posljedice za nju uglavnom snosili većinom nevini, „obični" Amerikanci.

A upravo zbog činjenice što su teroristički napadi i radnje nepredvidljivi, što iza njih može stajati „bilo tko" te što se vrijeme ni mjesto, čak ni uz povećan nadzor, nisu mogli jednoznačno utvrditi, gotovo je svatko mogao postati navodnim sudionikom u protudržavnoj ili terorističkoj uroti. Uz doba neprestane terorističke prijetnje, razdoblje koje je uslijedilo

---

[198] U izvorniku: „In 1980 all necessary communications surveillance could be carried out easily by attaching simple devices to a suspect's one landline telephone." ETZIONI, 2004: 46.
[199] Za dodatne informacije o tome usp. ETZIONI, 2004: 43 i dalje.
[200] U izvorniku: „Before the September 11 terrorist attack, a Chinese wall separated intelligence agencies such as the CIA and NSA and law enforcement agencies—above all, the FBI. As Attorney General Ashcroft put it in his July 2002 testimony before the Senate, 'a criminal investigator examining a terrorist attack could not coordinate with an intelligence officer investigating the same suspected terrorists.'" Istaknuo K. B. ETZIONI, 2004: 31.

(najkasnije) poslije 11. rujna 2001. godine ujedno je postalo razdobljem „digitalne tehnologije", u okviru kojega su pitanja poput „prava na privatnost" bila stubokom preispitana i redefinirana, kao i što sve pojam „elektroničke komunikacije" ustvari obuhvaća, čime se ozračje *paranoje* dodatno zaoštrava. Budući da se pitanje o državnom nadzoru i pravu na privatnost pojedinaca nije pojavilo tek 11. rujna niti je u prošlosti bilo jednoznačno definirano i poštivano, filmovi koji spadaju u tu tematsku kategoriju te je problematiziraju, da spomenemo samo one iz toga razdoblja, su *Državni neprijatelj* (*Enemy of the State*) Tonyja Scotta ili *Trumanov show* (*The Truman Show*) Petera Weira, oba iz 1998. godine, a kada je riječ o razdoblju nakon 11. rujna, među istaknutijim primjerima svakako je *Specijalni izvještaj* (*Minority Report*) (2002.) Stevena Spielberga – čiji se scenarij temelji na istoimenoj kratkoj priči Philipa K. Dicka iz hladnoratovske 1956. godine – koji kroz prizmu distopičnoga znanstvenofantastičnog *narativa* tumači kako vladina tijela mogu intervenirati već i prije no što se stvarni zločin počini jer je ustvari potrebna tek *namjera* ili *potencijalna mogućnost* da se on uopće počini (v. Slika 16.). Tematizaciju toga motivsko-tematskog kompleksa u suvremenoj američkoj kinematografiji pružit će politički triler *Snowden*, koji se analizira u narednom poglavlju.



Slika 16. John Anderton (Tom Cruise) nad Prorocima (*Precogs*) u filmu *Specijalni izvještaj* (2002.) Stevena Spielberga. Proroci zadiru u umove ljudi te mogu vidjeti i spriječiti zločin i prije nego što se dogodi. Ova distopična priča postavlja pitanje o opravdanosti i učinkovitosti takva oblika nadzora putem državnih tijela.

Dakle, prva dva čimbenika, uspostavljanje Ministarstva domovinske sigurnosti i njegovo povezivanje s drugim, već postojećim sigurnosno-obavještajnim agencijama te donošenje zakona *USA PATRIOT Act*, predstavljali su najveću promjenu za domaće, američko stanovništvo u 21. stoljeću u usporedbi s minulim, 20. stoljećem. Ograničenja koja su te dvije

činjenice sa sobom donijele u pogledu određenih građanskih sloboda i prava, među kojima se kao najveće ističe ono na privatnost, no i relativno visoka razina podrške među širim slojevima stanovništva u razdoblju neposredno nakon terorističkih napada 11. rujna, također govore u prilog relativno blagonaklonom viđenju u pogledu odluka administracije predsjednika Georgea W. Busha i njezine politike. Kao što je spomenuto, to je prvenstveno rezultat povećane razine straha, nepovjerenja i *paranoje* među američkim građanima te povjerenja koje su ukazivali Bushovu kabinetu u pogledu sposobnosti borbe protiv terorizma i sprječavanja mogućih budućih napada. To je raspoloženje dijelom bilo opravdano proklamiranom potrebom za takvim djelovanjem, a isprva je bila riječ o tek privremenom i vremenski ograničenom mehanizmu koji će se, budući da se nadalo kako će „Rat protiv terorizma" biti kratka vijeka, u što kraćem roku ukinuti.

Kako tumače Melvin J. Dubnick, Dorothy F. Olshfski i Kathe Callahan u pogledu toga kratkog trajanja:

> Privremeno stanje odražava uvjerenje da su mjere provedene tijekom rata potrebne, ali kratkoročne. Narativ o privremenom stanju odražava drevnu rimsku doktrinu *inter arma silent leges* – idiomatski: 'tijekom rata zakoni šute'. Utišavanje i/ili kršenje građanskih sloboda prihvaća se zato što je privremeno. Uvjerenje glasi da što prije eliminiramo *neprijatelja*, to će se prije život vratiti u normalu. Netko tko 'čuje' narativ o privremenom stanju složio bi se da je kršenje pojedinačnih građanskih sloboda dopustivo dokle god je kratka vijeka.[201]

Dakle, tijekom sigurnosno-obavještajnog „Rata protiv terorizma" i vojnih akcija na Bliskom istoku u okviru klasičnog, „stvarnog" ratovanja, a koji su otpočeli tijekom 2003. godine, sužavanje i ograničavanje građanskih sloboda te „utišavanje zakonâ", između ostalog o zaštiti privatnosti, bilo je prihvaćeno jer su otpočetka bili „ograničena vijeka trajanja".

Upravo je takvo društveno-političko ozračje uvelike nalikovalo onome tematiziranom u prethodnom poglavlju ove disertacije, odnosno, polovicom 20. stoljeća. Dakle, kada je riječ o klimi u kojoj su nastajali politički filmovi te politički trileri početkom 21. stoljeća, sigurnosno-obavještajne agencije i rat, ovaj put ne Hladni, već onaj „protiv terorizma", bili su temeljni čimbenici. Time se perpetuira motiv o „neprijatelju" koji je primarno *vanjski*, no koji također može dolaziti *iznutra*, iz „vlastitih redova", što uvelike podsjeća na prevladavajuću doktrinu McCarthyjevih odbora sredinom 20. stoljeća. Dakle, vojevanje rata protiv *neprijatelja*

[201] U izvorniku: „The temporary state reflects the belief that the measures taken during war are necessary but short term. The temporary state narrative reflects the ancient Roman doctrine *inter arma silent leges*—idiomatically: 'in time of war, the laws are silent.' The silence and or violation of civil liberties are accepted because they are temporary. The belief is that the sooner we eliminate the enemy, the sooner life returns to normal. Someone who 'hears' the temporary state narrative would agree that the violation of individual civil liberties is permissible, as long as it is short term." Istaknuo K. B. DUBNICK ET AL., 2009: 15.

Amerike provodilo se na dvije fronte: domaćoj (sigurnosno-obavještajnoj) i bliskoistočnoj (vojnoj), a oba su se rata, dijelom i zbog američke „ekscepcionalne" predodžbe o sebi, smatrali opravdanima. Kako objašnjava Richard Jackson:

> Tijekom prvih dana nakon napadâ [11. rujna, K. B.] [Bushova, K. B.] administracija tvrdila je da je, zato što su to bili 'činovi rata', 'Rat protiv terorizma' bio potreban i opravdan odgovor. Štoviše, to bi bio '*dobar rat*', '*pravedan rat*', '*nova i drukčija vrsta rata*' te '*dugačak rat*'. Diskurzivno je gledano *rat protiv terorizma bio čvrsto usidren u povijesnoj tradiciji Drugoga svjetskog rata i Hladnog rata*, a sugeriralo se da se Amerika morala odazvati svojem 'povijesnom pozivu' kao 'ekscepcionalna' nacija kako bi ponovno zaštitila *slobodan svijet od totalitarizma*."[202]

Prema službenom američkom političkom diskursu, taj je „pravedni" rat ujedno bio „nova i drukčija" vrsta rata.

Taj „novi" rat sa sobom je donio, uz sigurnosno-obavještajni aspekt te stupanje na snagu restriktivnog zakona *USA PATRIOT Act*, i otvaranje vojnog zatvora u kubanskom zaljevu Guantánamo, što je jedna od njegovih dodatnih represivnih posljedica, uz optužbe za mučenje i neljudsko postupanje, o čemu je više riječi u narednom poglavlju disertacije. Holivudska filmska produkcija tijekom toga razdoblja, kao što je bilo već pojašnjeno na primjeru Mooreova političkog trilera *Iza neprijateljskih linija* te filmova ratne tematike početkom 21. stoljeća, donekle je podržavala službenu politiku Bijele kuće toga razdoblja. Međutim, taj „novi i drukčiji rat" nije bio najavljen kao *ad hoc* potreba za invazijom druge države, već, kako ističe politolog John Mueller, kao nastavak politike tijekom Zaljevskog rata desetak godina ranije, kada je Irak prvi put postao vojnom metom Sjedinjenih Američkih Država nakon iračke aneksije Kuvajta.

Retorika predsjednika Busha starijeg tijekom toga razdoblja uspjela je kontekstualizirati rat kao gotovo jedinu valjanu alternativu, a sagleda li se u kontekstu njegova sina, Busha mlađeg, desetak godina kasnije, vidljivo je da su te dvije situacije gotovo istovjetne:

> [O]n [George H. W. Bush, K. B.] uspio je odvesti državu [Ameriku, K. B.] u rat zato što je, u svojstvu predsjednika, taj problem mogao dulje vrijeme isticati kao važan; zato što je mogao vlastoručno povesti državu putem kojim se dramatično povećao osjećaj fatalizma o ratu te se njime možda uspjelo uvjeriti mnoge da časna alternativa ratu ne postoji; zato što su on i njegovi

[202] U izvorniku: „In the first days after the attacks, the administration asserted that because they were 'acts of war,' a 'war on terrorism' was the necessary and legitimate response. Moreover, it would be a 'good war,' a 'just war,' a 'new and different kind of war,' and a 'long war.' Discursively, the war on terrorism was firmly located within the historical tradition of the Second World War and the cold war [*sic*], and it was suggested that America had to respond to its 'historic calling' as the 'exceptional' nation to once again protect the free world from totalitarianism." Istaknuo K. B. JACKSON, 2009: 28.

> glavni pomoćnici tijekom toga razdoblja uživali popriličnu količinu povjerenja u pogledu vanjske politike; i zato što se Sadam Hussein u ulozi zlikovca tako vješto snalazio.[203]

Sagleda li se iz današnje perspektive, vidljivo je da su obje ratne agitacije predsjedničkog oca i sina bile gotovo istovjetne, uz određenu vremensku razliku, a Zaljevski rat u tolikoj će mjeri, barem kada je riječ o pobudama za njegovo pokretanje općenito, nalikovati Ratu u Iraku – nazvanom i „Drugi Zaljevski rat" – pokrenutom 2003. godine da će, na primjer, Demme u svojem *remakeu* Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata*, umjesto Condonova, odnosno Frankenheimerova Korejskog pola stoljeća ranije, Zaljevski rat Busha starijeg uzeti kao alegoriju Rata u Iraku tijekom mandata Busha mlađeg.

Međutim, uzrok, ali i posljedice napada na Irak Busha starijeg i mlađeg donekle se razlikuju. Dok je za Busha starijeg to bila iračka aneksija Kuvajta, Bush mlađi morao je pronaći razlog kako da djelovanje paravojne, nedržavne Al-Kaide pripiše djelovanju Husseinova režima, a mogući je odgovor pronašao u „oružju za masovno uništenje" kojim je irački diktator navodno raspolagao. U govoru pred njujorškom Općom skupštinom Ujedinjenih naroda, održanom 12. rujna 2002. godine, gotovo točno godinu dana nakon događaja 11. rujna, predsjednik Bush iznio je tvrdnje kako Bagdad raspolaže velikom količinom oružja za masovno uništenje te da je u tu svrhu potrebna vojna intervencija. Bushov uži kabinet, uključujući visokorangirane dužnosnike poput tadašnjeg državnog tajnika Collina Powella, svojim su izjavama potkrijepili Bushove tvrdnje, a javnost, koja je i dalje strahovala od daljnjih terorističkih napada, prihvatila je taj diskurs. O ulozi medija kao posrednika između političkih stavova Bijele kuće i širih slojeva stanovništva govori i činjenica koju je istaknuo Anthony R. DiMaggio, spomenuvši kako je čak 73,6 % priča objavljenih u visokotiražnim novinama *The New York Times* mjesec dana nakon Bushova govora pred Općom skupštinom Ujedinjenih naroda „sugeriralo da Irak ima ili da bi mogao imati oružje za masovno uništenje."[204]

Konzervativni televizijski kanal Fox News pri tome se smatra jednim od predvodnika promicanja tadašnje, konzervativno-republikanske politike Bijele kuće te napadanja sviju koji su joj se protivili, a utjecaj koji je takvo ozračje imalo u razdoblju *paranoje* u svojevrsnom političkom vakuumu između kraja 2001. i početka 2003. godine očituje se u činjenici što su i

---

[203] U izvorniku: „[H]e managed to lead the country to war because, as President, he was able to keep the issue brewing as an important one; because he could unilaterally commit the country to a path that dramatically increased a sense of fatalism about war and perhaps convinced many that there was no honorable alternative to war; because he could credibly promise a short, beneficial, and relatively painless war; because he and his top aides enjoyed a fair amount of trust in matters of foreign policy at the time; and because Saddam Hussein played the role of a villain with such consummate skill." Istaknuo K. B. MUELLER, 1994: 58.
[204] U izvorniku: „suggested Iraq did or may have WMDs." DIMAGGIO, 2015: 77.

drugi medijski servisi bili u manjoj ili većoj mjeri priklonjeni promicanju tih stavova kako bi bili među prvima koji izvješćuju o takvim optužbama protiv Iraka te kako ih druge medijske kuće ne bi „prestigle”[205]. Ozračje *paranoje* i straha stvoreno napadima, uz potrebu za što većim stopama gledanosti, išli su u prilog Bushovoj agendi te su pridonijeli događajima koji će od 20. ožujka 2003. godine prerasti u Rat u Iraku. O činjenici da su tvrdnje o iračkom posjedovanju oružja za masovno uništenje bile gotovo u cijelosti izmišljene i iskrivljene govore i ratni politički trileri koji će se analizirati u narednom poglavlju, Greengrassova *Slobodna zona* i Bergov *Jedini preživjeli*, a o tome je već iscrpno bilo pisano u dosadašnjim istraživanjima o toj temi.

Takva isprepletenost medija i politike, pri čemu mediji služe kao katalizator i svojevrsni barometar političkog raspoloženja stanovništva, dodatna je tema kojom će se baviti naredno, analitičko poglavlje u pogledu filmskog prikaza u američkim političkim trilerima. Politički trileri kao što su Macdonaldov *U vrtlogu igre* i Clooneyjev *Martovske ide* prikazuju isprepletenost i međusobni utjecaj koji mediji imaju na sferu političkog i obrnuto. U razdoblju u kojemu je riječ o općenitoj *paranoji* među stanovništvom ustvari je riječ o *paranoičnom* medijskom prikazu takva stanja i raspleta događaja. Iako se ova dva politička trilera ne bave eksplicitno medijskim prikazom „Rata protiv terorizma” te je o njima više riječi u narednom poglavlju disertacije, u ovom je kontekstu obrazlaganja odabira ovih pet analitičkih kategorija, odnosno motivsko-tematskih kompleksa, i filmova koji se u njih mogu svrstati potrebno istaknuti kako je kategorija medijâ ustvari neraskidivo povezana s korporativnom sferom koja ih financira i uglavnom posjeduje te, u skladu s njime, upravlja njima.

Tijekom *paranoičnih* 1970-ih filmski je prikaz na tragu toga pružio Pollackov film *Tri Kondorova dana*, a napose njegov kraj, kada Joseph Turner uviđa da medijsko razotkrivanje urote koju je raskrinkao neće biti jednostavno – stojeći upravo pred zgradom sjedišta novina *The New York Times*. Temom korporativne moći i utjecaja bavio se Pakulin film *Ubojice i svjedoci*, a Anthony R. DiMaggio smatra kako su se ta dva utjecaja do dolaska Bushove administracije na vlast u potpunosti ispreplela:

> Najvažniji cilj medija [u 21. stoljeću, K. B.] ostaje, *kao što je to slučaj sa svakom korporacijom*, povećanje dobiti. Bez stalne i rastuće korporativne dobiti medijski konglomerati ne bi zadržali golemu snagu i doseg koji danas imaju. Čini se da je većina javnosti itekako svjesna glavnog profitnog interesa korporativnih medija; na pitanje 'do čega je informativnim organizacijama

[205] Za dodatne informacije u vezi s time usp. RUBIN, 2020: 30 i dalje.

za vijesti više stalo', 75 % anketiranih osoba odgovorilo je da je činjenica da korporacije nastoje 'privući najveću publiku' važnija od 'osiguravanja informiranosti javnosti'."[206]

Taj korporativni, pa tako i politički utjecaj koji postoji u sferi (masovnih) medija 21. stoljeća, objelodanjuje se i u tome o *kojim* se vijestima i *kako* izvješćuje. DiMaggio također smatra Bushovu politiku u pogledu Rata u Iraku tijekom njegovih dvaju predsjedničkih mandata te način na koji su joj mediji bili priklonjeni potvrdom svoje tvrdnje: „Kada korporativni medijski servisi kritiziraju politiku SAD-a u Iraku, oni se u pravilu oslanjaju na skučene procjene Bushove administracije, namijenjene prvenstveno povećanju učinkovitosti i djelotvornosti ratne kampanje. Ta predanost podršci Ratu u Iraku oslanja se na pragmatične, proratne okvire, pri čemu se akteri unutar korporativnih medija usredotočuju na najbolje načine na koje bi se vojni sukobi mogli promicati (uz tek mali broj izazova na tomu putu)."[207] Dakle, uz potporu kako *korporacija* tako i *medija*, dvaju subjekata čije su radnje i motivi uvelike povezani, *Rat* u Iraku i *Rat* protiv terorizma općenito, sa svojim dodatnim *sigurnosno-obavještajnim* aspektom na američkom tlu i među domaćim stanovništvom, prokazuju se kao uistinu temeljni stupovi sagledavanja političke situacije u Americi na samom početku 21. stoljeća, dok su joj sve ostale radnje podređene.

Taj *sigurnosno-obavještajni* aspekt poglavito, iako je postojao i u 20. stoljeću, poprima sasvim novo naličje postojanjem i naširoko rasprostranjenom upotrebom digitalnih – „kibernetičkih" – tehnologija, dok je mogućnost kontroliranja javnog mnijenja korporativnim lobiranjem jednostavnija i, ujedno, opasnija nego ikada. DiMaggio u pogledu toga navodi izjavu Jeffa Cohena, bivšeg producenta medijske kuće MSNBC, koji je u pogledu medijskog izvješćivanja o Ratu u Iraku tijekom Bushova mandata izjavio sljedeće: „Najveći medijski servisi dopuštaju neslaganje u pogledu rata – no najčešće samo kada je riječ o taktikama, *a ne i motivima*. Prihvatljivo je kritizirati Rat u Iraku kao loše isplaniran ili loše proveden, no neprihvatljivo je sugerirati da u pogledu rata nije toliko riječ o slobodi i demokraciji koliko o

[206] U izvorniku: „The media's most important objective remains, as with any corporation, the maximization of profit. Without steady and increasing corporate profits, media conglomerates would [*sic*] retain the enormous strength and reach that they do today. Much of the public seems to be well aware of the corporate media's primary concern with profits; when asked 'what news organization scare about more,' 75 percent of respondents polled answered that corporations consider 'attracting [the] biggest audience' to be more important than 'keeping the public informed.'" Istaknuo K. B. DIMAGGIO, 2008: 17.

[207] U izvorniku: „When corporate media outlets do criticize U.S. policy in Iraq, they typically rely on narrow assessments of the Bush administration, intended primarily to increase the efficiency and effectiveness of the war campaign. This commitment to supporting the Iraq war relies on pragmatic, pro-war frames, whereby those within the corporate press focus on the best ways to pursue military conflicts (posing only minor challenges along the way)." DIMAGGIO, 2008: 22.

politici ili imperijalnim težnjama ili vojnim bazama ili nafti."[208] Tijekom dvaju predsjedničkih mandata Baracka Husseina Obame, koji su uslijedili nakon dvaju Bushovih, ta će se retorika donekle ublažiti te će, zbog Obaminih napora za deeskalacijom situacije na Bliskom istoku, doći do temeljitijeg preispitivanja američke uloge u tomu ratu, čemu je uvelike, kao što će biti eksplicirano u narednom poglavlju, pridonijela i filmska proizvodnja, primjerice, filmom *Zero Dark Thirty*, ali i Gaghanov film *Syriana* sedam godina ranije.

Usporedi li se ta situacija s prvim medijsko – u skladu s današnjim shvaćanjem medija kao masovnog fenomena dostupnog širokim slojevima stanovništva – popraćenim ratom u američkoj povijesti, Vijetnamskim, tridesetak godina ranije, iz današnje je perspektive moguće dokučiti prekretnicu koja je stubokom promijenila američko javno mnijenje i podršku za daljnji tijek toga rata, takozvana „Ofenziva Tet". Tada je ostvaren napredak u borbi protiv oružanih snaga Sjevernog Vijetnama, no pri tome je također postalo očigledno da će biti potrebno unovačiti još nekoliko stotina tisuća američkih boraca, što je dovelo do izbijanja masovnih prosvjeda diljem Amerike. Pozitivan stav prema tomu ratu nikada neće doseći vrijednosti koje je imao prije nje. Film *Zelene beretke* (*The Green Berets*) (1968.) Raya Kelloga i Johna Waynea, s Wayneom u glavnoj ulozi pukovnika Mikea Kirbyja, izašao je nakon spomenute vojne ofenzive te je, unatoč financijskom uspjehu i činjenici što ga je tadašnji američki predsjednik Lyndon Baines Johnson podržao punom suradnjom resursa oružanih snaga, doživio kritički debakl, što dodatno potkrjepljuje tvrdnju da je „Ofenziva Tet" predstavljala nepovratni prijelomni trenutak. Dakle, Wayneov i Kellogov film postao je žrtvom proturatnog sentimenta te su na njega utjecale izvanfilmske političke okolnosti.

Međutim, kada je riječ o Ratu u Iraku tijekom 21. stoljeća, taj trenutak na prvi pogled nije toliko očigledan. Bushovo osvajanje drugoga predsjedničkog mandata govorilo je u prilog popularnosti među biračkim tijelom te činjenici da se stvari kreću u dobrom smjeru. Kako John Markert u pogledu toga ističe: „Bush je pomeo predsjedničku utrku 2004. godine, što je naznaka ne samo njegove onodobne popularnosti već i poruka američkog naroda da 'zadrži smjer'. No filmovi nastali tijekom 2004. godine bili su rani nagovještaj promjene raspoloženja zemlje. *Tijekom 2004. i 2005. godine* javna rasprava o američkoj prisutnosti na Bliskom istoku počela je jačati, a to neslaganje jasno se održava u filmovima koji procjenjuju američko

[208] U izvorniku: „Mainstream media allow dissent about war-but usually only on tactics, *not motives*. It's acceptable to critique the Iraq war as ill-planned or ill-executed, but not to suggest that the war was less about freedom and democracy than about politics or empire or military bases or oil." Istaknuto u izvorniku. Cit. prema DIMAGGIO, 2008: 22. Za više informacija u vezi s američkim imperijalizmom usp. FERGUSON, 2011.

sudjelovanje u Iraku."[209] Upravo politički trileri koji se ubrajaju u kategoriju korporativnih i koji će biti analizirani u narednom poglavlju ove disertacije, *Mandžurijski kandidat* Jonathana Demmea iz 2004. i *Syriana* Stephena Gaghana iz 2005. godine, predstavljaju idealne primjere toga kako je filmska proizvodnja, unatoč onodobnom političkom ozračju i okolnostima, uspjela prozreti tadašnji *Zeitgeist* te ga filmski uprizoriti.

U ovom su se poglavlju iz politološke, socio-kulturne, ali i filmološke vizure obrazložile pojedine temeljne kategorije koje su postojale u američkoj političkoj sferi krajem 20. stoljeća i na samom početku 21. stoljeća. Ozračje *paranoje*, uzrokovano terorističkim napadima u New Yorku i Washingtonu, D. C. 11. rujna 2001. godine, republikansko-konzervativna i ratna retorika tijekom dvaju predsjedničkih mandata Georgea W. Busha te posljedice koje su imale razne zakonodavne intervencije pokazuju kako njihovu međusobnu isprepletenost, tako i okolnosti koje su uvelike podsjećale na razdoblje vrhunca Hladnog rata gotovo pola stoljeća ranije. Politički trileri koji su nastali u tomu razdoblju ranoga 21. stoljeća, a koje se u disertaciji naziva „suvremenom američkom kinematografijom", istovremeno su odraz takve politike i reakcija na njega, crpeći svoje *narative* iz tadašnjih političkih okolnosti i prelijevajući ih u *ideološke* i *ikonografske* motive koji se mogu protumačiti kao da tu političku situaciju, u najmanju ruku, pokušavaju revalorizirati. Rat protiv terorizma kao svojevrstan *modus vivendi* te Rat u Iraku kao njegova realizacija sa sobom su donijeli niz promjena koje je filmska proizvodnja uspješno prepoznala i pokušala revalorizirati. U narednom, analitičkom poglavlju pokazuje se kako su to politički trileri novije američke kinematografije nastojali učiniti unutar svojih motivsko-tematskih kompleksa.

[209] U izvorniku: „Bush swept the 2004 presidential race, an indication not only of his popularity at the time but a message from the American people to 'stay the course.' But the movies in 2004 were an early harbinger of the country's mood swing. In 2004 and 2005 the public debate over America's involvement in the Middle East began to intensify and this dissension is clearly reflected in the movies that assess America's involvement in Iraq." Istaknuo K. B. MARKERT, 2011: xvii.

5. Analiza političkih trilera suvremene američke kinematografije

Esej francuskog filozofa Jeana Baudrillarda, indikativna naziva *Duh terorizma* (*The Spirit of Terrorism; L'esprit du terrorisme*), iz 2002. godine odjeknuo je kulturalno-medijskim prostorom ranoga 21. stoljeća te se i danas, dva desetljeća nakon objavljivanja, smatra jednim od ključnih tekstova za razumijevanje kako nastanka tako i posljedica koje su događaji 11. rujna imali za Ameriku, ali i svijet općenito. Baveći se temama terorizma u suvremenu dobu te s njime povezanom, kako uzročnom tako i posljedičnom, instancom koja se naziva „globalizacija", Baudrillard u svojem tekstu iznosi premise koje tematiziraju okolnosti koje su dovele do njujorških terorističkih napada te njihove posljedice na društveno-politički poredak Amerike i – globaliziranog – svijeta. Događaje koji su se odvili u New Yorku 11. rujna naziva „[…] apsolutnim događajem, 'majkom' svih događaja, čistim događajem koji u sebi objedinjuje sve događaje koji se nikada nisu dogodili."[210] Pišući ovaj tekst prije početka američkih vojnih invazija na Afganistan i Irak, no istovremeno ih u određenim dijelovima i implicitno nagoviještajući, Baudrillard istovremenim uzrokom i posljedicom događajâ toga dana naposljetku smatra globalizaciju, a terorizam jednim od brojnih oblika koji ona poprima. Obrazlažući razliku između pojmova „globalnog" i „univerzalnog", koji se, kako Baudrillard navodi, odlikuju „prijevarnom sličnošću", u eseju naslova *Nasilje globalnog* (*The Violence of the Global*; *La violence du monde*) ističe kako se „globalizacijom", odnosno prisilnim obezličenjem pojma „univerzalnoga", dakle, onoga pod čime se podrazumijeva univerzalnost ljudskih prava ili pak demokracije, ujedno obezvrjeđuje ono što „univerzalno" – dakle, na neki način i „moralno" ili „etično" – ustvari jest:

> Globalizacijom trgovine dokida se univerzalnost vrijednosti. To je trijumf jednoličnog razmišljanja nad univerzalnom mišlju. Ono što se prvo globalizira jest tržište, obilje razmjena i svih proizvoda, neprekidan tijek novca. Kulturalno gledano, to je promiskuitet svih znakova i vrijednosti ili, drugim riječima, pornografija. Naime, globalno raspršivanje bilo čega i svačega putem mreža *jest* pornografija: nema potrebe za seksualnom opscenošću, ova je interaktivna kopulacija dovoljna. Na kraju ovoga procesa više ne postoji razlika između globalnog i univerzalnog. Sâmo univerzalno postaje globalizirano; demokracija i ljudska prava kruže baš poput bilo kojega drugog globalnog proizvoda – poput nafte ili kapitala.[211]

---

[210] U izvorniku: „[…] the absolute event, the 'mother' of all events, the pure event uniting in itself all the events that have never taken place." BAUDRILLARD, 2003: 4.

[211] U izvorniku: „The globalization of trade puts an end to the universality of values. It is the triumph of single--track thinking over universal thought. What globalizes first is the market, the profusion of exchanges and of all products, the perpetual flow of money. Culturally, it is the promiscuity of all signs and values or, in other words, pornography. For the global diffusion of anything and everything over the networks *is* pornography: no need for sexual obscenity, this interactive copulation is enough. At the end of this process, there is no longer any difference between the global and the universal. The universal itself is globalized; democracy and human rights circulate just like any other global product—like oil or capital." Istaknuto u izvorniku. BAUDRILLARD, 2003: 89 – 90. Za dodatne informacije o temi globalizacije usp. ZUBOFF, 2019.

Procesom globalizacije time, prema Baudrillardu, ne dolazi do unifikacije, već, upravo suprotno, izobličavanja i raspršivanja vrijednosti koje su do tada, u većoj ili manjoj mjeri, tvorile i osiguravale opstojnost društvenog poretka – dakle, „univerzalnog". „Nakon nestanka univerzalnog", nastavlja Baudrillard, „sve što ostaje jest svemoguća globalna *tehnostruktura*, polegnuta preko singularitetâ koji se sada izopćuju u divljinu i prepuštaju samima sebi."[212] Iako je Baudrillardov tekst nastao prije početka, odnosno nastavka vojnih intervencija u Iraku i Afganistanu te drugih događaja u okviru Ratu protiv terorizma, istovremeno ih je u određenoj mjeri anticipirao te je pružio okvir za tumačenje njihovih društveno-političkih kako uzroka, tako i posljedica.

Prije prelaska na glavnu preokupaciju ovoga, petog poglavlja disertacije, komparativnu analizu političkih trilera suvremene američke kinematografije, bilo je važno ponovno istaknuti pojam „globalizacije" te njegov natkriljujući utjecaj na američka, ali i globalna politička zbivanja tijekom 21. stoljeća. Istaknuvši *ideološke*, motivsko-*ikonografske* i tematsko-*-narativne* odrednice filmskog podžanra političkog trilera u drugom, obrazloživši njegov razvoj i transformaciju tijekom 20. stoljeća u trećem te navevši glavne odrednice američkoga društvenog i političkog poretka u četvrtom poglavlju, u ovom se petom, analitičkom poglavlju disertacije nastoji pokazati kako se utjecaj (globaliziranog) političkog uprizoruje u filmovima koji su karakterizirani kao politički trileri u američkoj kinematografiji (dosadašnjeg) 21. stoljeća. Potkategorije, odnosno motivsko-tematski kompleksi na koje su ti filmovi u ovom poglavlju podijeljeni odabrani su upravo u skladu s glavnim komponentama globaliziranog viđenja svijeta nakon 11. rujna 2001. godine, a putem komparativne analize koja slijedi nastoji se pokazati kako se politički trileri suvremene američke kinematografije mogu rasporediti na njih ukupno pet.

Prvi analitički motivsko-tematski kompleks jest „Korporacije i politika", u okviru kojega se analizira utjecaj globalizacije i globalnog utjecaja kapital(izm)a kako na sfere izvršne političke moći, tako i na pojedince na koje se takva konstelacija odražava, a politički trileri koji će poslužiti za analizu su *Mandžurijski kandidat* Jonathana Demmea i *Syriana* Stephena Gaghana. Za prvim, korporativnim slijedi drugo potpoglavlje, koje se bavi inherentno povezanim medijskim utjecajem na sferu političkog i osobnog u filmskog prikazu, „Mediji i politika", u okviru kojeg će se analizirati filmovi *U vrtlogu igre* Kevina Macdonalda i *Martovske ide* Georgea Clooneyja. Nadovezujući se na drugo, medijski usmjereno

[212] U izvorniku: „Once the universal has disappeared, all that remains is the all-powerful global technostructure, set over against singularities that are now returned to the wild and left to themselves." Istaknuo K. B. BAUDRILLARD, 2003: 91.

potpoglavlje, treći je motivsko-tematski kompleks „Obavještajne agencije i politika", dakle, politički utjecaj koji se provodi prikriveno, izvan vidokruga javnosti, te koji služi postizanju izvršnih političkih ciljeva, u svrhu čega se analiziraju politički trileri *Poštena igra* Douga Limana i *Zero Dark Thirty* Kathryn Bigelow. Četvrto potpoglavlje eksplicira temu rata u političkim trilerima, ujedno uzrok i posljedicu korporativnih, medijskih i sigurnosno--obavještajnih preokupacija, u pogledu čega se analiziraju politički trileri *Slobodna zona* Paula Greengrassa i *Jedini preživjeli* Petera Berga. Kao protuteža i svojevrsni bunt protiv Baudrillardove hipoteze „obezličavanja", analitičko poglavlje završava petim potpoglavljem, motivsko-tematskim kompleksom „Zviždači i politika", pojedincima koji su se izričito pobunili protiv sigurnosno-obavještajne hegemonije i koji je, prkoseći joj, žele kako raskrinkati tako i unaprijediti, za što su analitički korpus filmovi *Snowden* Olivera Stonea i *Izvještaj* Scotta Z. Burnsa.

Koje su glavne *ideološke*, motivsko-*ikonografske* i tematsko-*narativne* preokupacije suvremenoga filmskog podžanra američkog političkog trilera? Na koje se ključne motivsko--tematske komplekse taj filmski podžanr u suvremenoj američkoj kinematografiji može raščlaniti? U kojoj je mjeri globalizacija važna za poimanje suvremene američke kinematografije i podžanra političkog trilera u okviru nje? Ovo analitičko poglavlje nastoji pružiti odgovore na spomenuta pitanja. Analiza se provodi na temelju tumačenja filmskog prikaza, pri čemu se filmske tehnike poput montaže, rasvjete ili mizanscene, osim kada nisu prijeko potrebne i indikativne za navedene motivsko-tematske komplekse, ne uzimaju u obzir. Također, analiza ne pruža nikakav estetski ni vrijednosni sud o filmovima koji se obrađuju, već se isključivo usredotočuje na motivsko-tematske komplekse koji se njima uprizoruju, a koji su indikativni za tumačenje spomenutih aspekata. Međutim, cilj toga nije selektivno isticanje pojedinih kompleksa nauštrb ispuštanja ili namjerna zanemarivanja drugih, niti bi se ovakav način analitičkog rada trebao smatrati pristranim ili neželjeno selektivnim. Uslijed obilja filmske produkcije, pa tako i političkih trilera, tijekom proteklih dvaju desetljeća 21. stoljeća, spomenuti filmovi odabrani su na temelju njihove indikativnosti za motivsko-tematski kompleks unutar kojega se obrađuju, a konačna svrha njihove analize jest pružiti općenitu predodžbu o dotičnim skupinama u političkim trilerima suvremene američke kinematografije.

Jesu li pri tome oni isključivo pripadnici te određene i nijedne druge skupine? Nipošto. U Demmeovu *Mandžurijskom kandidatu* pojavljuje se teme medija i obavještajnih agencija, jednako kao i u *Zero Dark Thirty* Kathryn Bigelow, baš kao što je *Zero Dark Thirty* prožet ratnim motivima poput Greengrassova filma *Slobodna zona*. U Stoneovu filmu *Snowden* korporacije također igraju određenu ulogu, baš kao što se u Gaghanovoj *Syriani* pojavljuju

metode mučenja nalik onima u Bigelowičinu filmu. Naposljetku, i *U vrtlogu igre* ustvari se može karakterizirati i kao korporativni, a ne (samo) medijski politički triler. Primjera je još mnogo, no oni jednostavno jesu „iznimka koja potvrđuje pravilo", i to upravo zbog dvaju čimbenika. Prvi od njih je taj što se odabrani filmovi analiziraju i razvrstavaju po dotičnim kategorijama upravo zbog *pretežite* motivsko-tematske konstelacije koja je presudna za njihov *ideološki*, motivsko-*ikonografski* i/ili tematsko-*narativni* prikaz. Ti motivi također su indikativni pokazatelji drugog čimbenika, a to je taj da sličnost motivsko-tematskih kompleksa ustvari potvrđuje činjenicu da je odabranih pet potkategorija mjerodavno za općenitu kategorizaciju i tumačenje političkih trilera u suvremenoj američkoj kinematografiji te govori u prilog međusobnoj isprepletenosti kako globaliziranog svijeta, tako i kategorija unutar kojih politička (re)prezentacija unutar filmske produkcije djeluje. Pri tome se ističu određene ključne točke koje se mogu smatrati zajedničkima političkim trilerima američke kinematografije, a analizom koja se provodi u nastavku ovog poglavlja disertacije nastoji se potvrditi upravo ta hipoteza.

5.1. Korporacije i politika – *Mandžurijski kandidat* (2004.) i *Syriana* (2005.)

Uz radnju smještenu u kvazi-distopičnu 2008. godinu, u kojoj korporativni utjecaj, ekološka degradacija uslijed klimatskih promjena i ksenofobično-mizogini[213] društveni ustroj stvaraju ozračje *paranoje* specifično za filmski podžanr političkih trilera, *Mandžurijski kandidat* Jonathana Demmea, *remake*[214] istoimena filma Johna Frankenheimera iz 1962. godine, uprizoruje motivsko-tematski kompleks korporativnog utjecaja na najviše sfere izvršne političke moći. Zastupnik u američkom Kongresu Raymond Prentiss Shaw (Liev Schreiber), junak Zaljevskog rata – umjesto Frankenheimerova Korejskog – iz 1991. godine, koji je za svoje ratne podvige odlikovan i Medaljom časti, kreće u utrku za američkog potpredsjednika,

[213] Za dodatne informacije u vezi s tim usp. WILDERMUTH, 2008.

[214] Iako u se u ovom radu neće dublje zadirati u tematizaciju teorije filmskih adaptacija, potrebno je spomenuti kategorizaciju Thomasa M. Leitcha, koji razlikuje između četiriju vrsta filmskih *remakeova*: „*hommage*" je prvenstveno namijenjen odavanju počasti originalnom filmu; „istinski *remake*", kako ga Leitch donekle zbunjujuće naziva, pokušava nadmašiti i tako učinkovito izbrisati potrebu za originalom; „readaptacija" je u manjoj mjeri zabrinuta već postojećom filmskom verzijom i prvenstveno se referira na raniji književni predložak, najčešće roman ili dramski tekst, a „*update*" prilagođava priču prikazanu u originalnom filmu ili ranijem književnom predlošku kako bi je učinio relevantnom za izmijenjeni društveni i kulturalni kontekst. Usp. BUTTER, 2015: 41. U okviru ovoga rada, Demmeov film mogao bi se istovremeno svrstati u kategorije „*hommagea*" i „*updatea*", iako će ga se, u svrhu izbjegavanja miješanja pojmova, u ovomu radu nazivati *remakeom.* U prilog tomu također govori Butter: „On [Demme, K. B.] ne spominje činjenicu da Frankenheimerov film pomno slijedi Condonov roman u pogledu uprizorenja ubojstava, nesvjesno ističući da film nije prvenstveno readaptacija, već *remake*, jer je njegova glavna referentna točka nije roman, već Frankenheimerov film." (U izvorniku: „He leaves out that Frankenheimer's film closely follows Condon's novel in its staging of the killings, unwittingly bringing to the fore that the film is not primarily a re-adaption but a remake, as its major point of reference is not the novel, but Frankenheimer's film.") BUTTER, 2015: 43.

istisnuvši iz nje iskusnog senatora Thomasa Jordana (Jon Voight), oca svoje mladenačke simpatije Jocelyn Jordan (Vera Farmiga), i to nakon intervencija i makinacija svoje ambiciozne majke, senatorice Eleanor Prentiss Shaw (Meryl Streep).

Putem medijskog eksponiranja koje je uslijedilo nakon proglašavanja mladoga potpredsjedničkog kandidata, bojnik Bennett Marco (Denzel Washington), zapovjednik Shawova voda tijekom Zaljevskog rata, počinje uviđati da njegova sjećanja na Shawove ratne podvige, pa tako ni službena priča o navodnom junaku toga Zaljevskog rata, na temelju koje stječe popularnost među biračkim tijelom, ustvari nisu istinita. Naime, nakon uspostavljanja kontakta s kaplarom Alom Melvinom (Jeffrey Wright, koji ujedno tumači lik Bennetta Holidaya u Gaghanovoj *Syriani* i senatora Franklina Thompsona u Clooneyjevu filmu *Martovske ide*), Marco dolazi do saznanja da su apstraktne noćne more koje proganjaju Melvina, a koje i on počinje imati, ustvari *stvarni* prikazi onoga što se događalo u Kuvajtu (iz perspektive filmske radnje gledano) sedamnaest godina ranije. To je ujedno trenutak pravog pokretanja radnje i *potrage za znanjem* putem *aktivnog djelovanja* kako bi otkrio što se dogodilo te tko su *protivnici Amerike* koji su djelovali – i još djeluju.

U toj *potrazi za znanjem* Marco dolazi do saznanja da je za Melvinove i njegove čudnovate noćne more o kuvajtskom istraživačkom centru, misterioznom znanstveniku u laboratorijskoj kuti i prizorima žena prekrivenih burkama, ustvari zaslužna tajnovita korporacija koja se službeno bavi amorfnom djelatnošću „privatnoga vlasničkog kapitala" i čije se djelovanje proteže diljem zemaljske kugle. Kao i u Pakulinu filmu *Ubojice i svjedoci*, ta je korporacija, nalik Parallax Corporation, tajnovita i spominje se samo sporadično, a uslijed izostanka podrobnijih podataka o njoj, jedino što se uistinu može naslutiti jesu moć i globalni utjecaj koje ima. U Demmeovu se filmu ta korporacija naziva Manchurian Global[215], a golem politički utjecaj koji ima Marcu obrazlaže senator Jordan: „Među dionicima Manchurian Globala, objave li ikad popis, *a što neće učiniti*, pronašao bi bivše predsjednike, svrgnute kraljeve, teroriste s pristupom zakladama, zbačene komunističke diktatore, ajatolahe, afričke ratne gospodare i umirovljene premijere."[216] Time se ozračje *paranoje* dodatno naglašava te

[215] Ovaj naziv za korporaciju dosjetka je redatelja filma Jonathana Demmea i scenarista Daniela Pynea, koji su nekako morali opravdati upotrebu naziva „mandžurijski" u skladu s Condonovim romanom i Frankenheimerovim filmom. Među popratnim materijalom na službenom DVD-u filma Demme izjavljuje da je jedan od najvećih izazova bio „nekako opravdati naslov *Mandžurijski kandidat*. U prvom filmu, baš kao i u knjizi, on se odnosi na Mandžuriju kao na leglo komunizma." (U izvorniku: „somehow justifying the title *Manchurian Candidate*. In the first movie, and in the book, it refers to Manchuria as a hotbed of communism.") BUTTER, 2015: 43.

[216] U izvorniku: „Among the shareholders in Manchurian Global, were they to ever publish a list, which they won't, you would find former presidents, deposed kings, trust fund terrorists, fallen communist dictators, Ayatollahs, African War-Lords, and retired prime ministers." Istaknuo K. B. *Mandžurijski kandidat*, 2004: 1:24:01 – 1:24:17.

istovremeno precizira i apstrahira utjecaj koji Manchurian Global u svojstvu korporacije ima, a koji je golem i nesagledlv. Marco, nalik Fradyju u Pakulinu filmu, upleten je u situaciju koja nalikuje (globalnoj) zavjeri, koja je započela dvadesetak godina ranije, na drugoj strani svijeta, tijekom rata u Kuvajtu, te čiji je cilj dovesti njegova suborca Shawa na sâm vrh američke izvršne vlasti. Zbog činjenice što se među dionicima Manchurian Globala nalaze najviši politički dužnosnici, a što „neće biti objavljeno", korporativni utjecaj koji ima dodatno se zamagljuje i izobličava te se posreduje da amorfni pojam „privatnoga vlasničkog kapitala", kojim se ta korporacija službeno bavi, ustvari pokriva cijeli niz moralno dvojbenih značenja.

Slika 17. Raymond Prentiss Shaw (Liev Schreiber) u limuzini, dok se preko njega „prelijevaju" prikazi globalizacije i kapitalističkih konglomerata, čiji je on ustvari istovremeno proizvod i žrtva, u filmu *Mandžurijski kandidat* (2004.) Jonathana Demmea. Shaw kao oličenje korporativne moći Manchurian Globala alegorički prikazuje granice njihove moći, odnosno činjenicu da one praktički ne postoje.

Dakle, utjecaj koji multinacionalne korporacije imaju u globaliziranom svijetu današnjice Demme je u svojem filmu prikazao zamjenom negdašnje Mandžurije, kao poprišta globalne komunističke prijetnje, poduzećem Manchurian Global, no prijetnja koju i to tijelo predstavlja pobuđuje jednako ozračje *paranoje* poput nekadašnje komunističke kod Condona odnosno Frankenheimera. Dok se u prvim inačicama *Mandžurijskog kandidata* kontrola koju Shawova majka ima nad njime i Marcom omogućavala „ispiranjem mozga" sa svrhom kontrole uma, u Demmeovu se *remakeu* isto postiže implantatima u ramenu/mozgu Marca, Shawa i ostalih preživjelih članova zatočenog voda iz Kuvajta tijekom Zaljevskog rata (v. Slika 17). „Oni ne

bi smjeli postojati”[217], zabezeknuto izjavljuje Delp (Bruno Ganz), ekscentrični znanstvenik kojem Marco odnosi implantat koji je izgrizao iz Shawova ramena. „Oni postoje samo u teoriji.”[218] Tajni (bio)tehnološki napredak i činjenica da je riječ o krajnje povjerljivu projektu u sprezi s američkom vladom dodatno ističu moć Manchurian Globala te financijska i politička sredstva kojima raspolaže.

Također, ovim se motivom dodatno naglašavaju kako intrinzičnost korporativne moći, koja sada seže do same tjelesne unutrašnjosti i pretvara pogođene u svojevrsne kiborge, tako i (bio)tehnološki napredak koji je ostvaren postojanjem tih uređaja koji se implantiraju. Eleanor Prentiss Shaw, udovica koja je, za razliku od Frankenheimerove Eleanor Iselin, i sama dijelom vladajuće političke strukture, sada više ne treba špil karata ni damu karo kako bi „aktivirala” svojeg sina i ostale „agente-spavače”, već to može učiniti jednostavnom glasovnom naredbom izgovorenom uživo ili putem – također u širokoj upotrebi – (mobilnog) telefona. Kršenje ograničenja koje nalaže bioetika, tehnološki napredak koji je ostvaren i zadiranje u „privatnost” putem korporativnih makinacija, iako skrovitih i dijelom nezakonitih, u ovom političkom trileru idu korak dalje nego što je to bio slučaj četrdesetak godina ranije te podsjećaju na izvanfilmske posljedice koje je zakon *USA PATRIOT Act* imao po američko stanovništvo, kao što je eksplicirano u prethodnom poglavlju.

Pozadina svih tih zbivanja s korporativnim ključem u Demmeovu filmu jest stanje političkih tenzija nalik onima na vrhuncu Hladnog rata, odnosno tijekom razdoblja nastanka Frankenheimerova filmskog uratka. Budući da je nastao nakon 11. rujna 2001. godine te se ustvari neizravno referira na događaje koji su uslijedili nakon toga datuma, a koji su eksplicirani u ranijim poglavljima ove disertacije, indikativno je što se u Demmeovu *Mandžurijskom kandidatu* nikada izravno ne spominje taj, prema Baudrillardovu viđenju, „apsolutni događaj”. U sceni pri početku filma, kada Marco nakon obavljene kupovine ulazi u svoj stan, iz pozadine se može čuti glas televizijskog voditelja:

> Zbog strahova javnosti ponovno potaknutih događajima *Krvavog petka*, uz *Rat protiv terorizma* koji se prelijeva u još jednu godinu, bez izgleda za kraj, *brige se jednostavno nastavljaju povećavati*. Ankete pokazuju da je sve više birača zabrinuto zbog sigurnosti svojih obitelji i ekonomske sigurnosti, strahujući da će još više poslova otići u inozemstvo ili da će ih uzeti nezakoniti imigranti. Zabrinuti su zbog kakvoće zraka i naših voda, pogoršanja uzrokovana poništavanjem ekoloških regulacija, vjerske i rasne polarizacije, *rijeke mrtvačkih vreća koje pristižu iz svih dijelova svijeta*. Američki narod spreman je za novu politiku, no zato što je ova

[217] U izvorniku: „These are not supposed to exist.” *Mandžurijski kandidat*, 2004: 1:07:35 – 1:07:36.
[218] U izvorniku: „These are only theoretical.” *Mandžurijski kandidat*, 2004: 1:07:45 – 1:07:46.

> stranka podijeljena u pogledu tolikog broja problema, odabir potpredsjedničkog kandidata mogao bi biti ujedinjujući čimbenik za delegate ove konvencije.[219]

Distopično ozračje Demmeova filma, spomenuto na početku analize, sažeto je u televizijskom prijenosu predstojećih predsjedničkih izbora, pri čemu se putem vijesti posreduje zaoštreno stanje. Iako se Rat protiv terorizma izričito spominje, baš kao i fiktivni događaji koji daju naslutiti terorističke napade ili rat („Krvavi petak"), stvarni napadi koji su se odvili 11. rujna – svojevrsnog „Krvavog utorka"[220] – ostaju visjeti između redaka i dio su samo neizravno indicirane stvarnosti. Kao što će se navesti u nastavku ovog potpoglavlja, u *Syriani* se 11. rujna spominje svega jedanput. Takvo je namjerno prešućivanje događaja koji se zbio svega nekoliko godina ranije, i u čijoj sjeni se filmski narativ ustvari odvija, pokazatelj njegove simboličke važnosti te da je samim spomenom riječi „terorizam" u ključu ranoga 21. stoljeća jasno na što se točno odnosi, iako je moralo proteći još vremena prije no što se on bude mogao spomenuti bez većih implikacija, kao što je slučaj u kasnijim političkim trilerima ovoga poglavlja.

Također, analogno s globalizacijom dodatno se naglašava teza sinkroniciteta zbivanja – da se sve ustvari odvija istovremeno i da je sve međusobno povezano – o čemu dodatno svjedoči policentrična narativna struktura Gaghanova filma *Syriana* – a u Demmeovu se filmu očituje montažnim intervencijama, primjerice, u dijelu filma kada Marco na televiziji sluša govor (tada još najizglednijeg potpredsjedničkog kandidata) Thomasa Jordana, a u trenutku kada on izgovara da je najveća opasnost koja Americi prijeti „ukidanje građanskih sloboda"[221], prizor prelazi na Shawa kako ustvari čini istu stvar poput Marca – jede tjesteninu i gleda prijenos Jordanova političkog govora na televiziji. Značaj toga trenutka jest upravo taj što je konačna svrha Shawa kao (pot)predsjednika-spavača pod kontrolom svoje majke, a putem nje i Manchurian Globala, učiniti upravo to – ukinuti građanske slobode i proglasiti izvanredno stanje. Kasnijim Eleanorinim zalaganjem Thomas Jordan ispast će iz utrke za američkog potpredsjednika, a njegovu će kandidaturu, kao što je već spomenuto, preuzeti upravo Raymond Shaw.

---

[219] U izvorniku: „With public anxiety rekindled by the events of Bloody Friday, with the war on terror continuing yet into another year, no end in sight, the worries just continue to grow. Polls indicate that more and more voters are concerned with personal family safety, with economic security, fearing more and more jobs going overseas or being taken by illegal immigrants. They're concerned with the quality of air and our water, degradation caused by the rollback in environmental regulations, by religious and racial polarization, with the drumbeat from body bags coming from all over the globe. The American people are ready for a new agenda, but because this party is so divided on so many issues, the choice of a vice-presidential nominee may very well be the unifying factor for delegates at this convention." Istaknuo K. B. *Mandžurijski kandidat*, 2004: 11:59 – 13:00.

[220] Ovaj se „Krvavi utorak" možda referira na rasnu polarizaciju američkog društva i na 9. lipnja 1964. godine u Tuscaloosi, u američkoj saveznoj državi Alabami, te „Krvavu nedjelju", koja se odvila godinu dana kasnije, tijekom prosvjednog marša u Selmi u Alabami.

[221] U izvorniku: „suspending civil liberties". *Mandžurijski kandidat*, 2004: 13:29 – 13:30.

Dakle, u Demmeovu filmu dolazi do zaoštravanja motivsko-tematskih silnica koje su temeljne za radnju Condonova romana i Frankenheimerova filma. Tehnološki napredak, koji se očituje u masovnim medijima i tehnološkim napravama koje likovima stoje na raspolaganju, baš kao i korporativni utjecaj, glavni su pokretači i motivsko-tematski okvir radnje. Baš kao što je to bio slučaj četrdesetak godina ranije, likovi u Demmeovu filmu strahuju od intervencije „strane sile", tj. od *ponavljanja* terorističkih napada, niti ne sluteći da im još veću prijetnju predstavlja „unutarnji", odnosno „domaći", „američki" neprijatelj. S obzirom na to da je zbog galopirajuće globalizacije i činjenice što je svijet postao isprepleten *ad infinitum* samo uvjetno moguće govoriti o „stranoj", dakle, ujedno „neprijateljskoj" sili, prema hladnoratovskoj konstelaciji tumačenja iz Frankenheimerova filma, ta se polarizacija relativizira, a rigidna dihotomija između „vlastitog" i „stranog" postaje poroznom i višeznačnom.

Ova se okolnost u najvećoj mjeri očituje na samom kraju filma, nakon što je Eleanor aktivirala Marca da izvrši atentat na novoizabranoga američkog predsjednika, guvernera Roberta „Boba" Arthura (Tom Stechschulte), kako bi njezin sin mogao zasjesti za stol Resolute u Ovalnom uredu Bijele kuće. Tijekom izborne noći, nakon što je nesumnjivo moguće govoriti o pobjedi Arthura/Shawa na predsjedničkim izborima, spavači Shaw i Marco prkose planu koji su skovali Eleanor i, putem nje, Manchurian Global. Umjesto ubijanja Arthura, nakon što Shaw ne staje na predviđeno mjesto – označeno crvenom zvijezdom, što je mogući *hommage* Frankenheimeru[222] i „komunističkoj prijetnji" u hladnoratovskom razdoblju – te još i poziva svoju majku na pobjednički ples, Marco iz prikrajka puca na njih te ih ubija, a majka i sin padaju, pokošeni metkom, pred digitalnom projekcijom Planine Rushmore, na koju su tehnikom fotografskog retuširanja i manipuliranja, uz četiri već poznata predsjednička lica, dodana Arthurovo i Shawovo. Taj *ikonografski* indikativan trenutak služi svojevrsnoj *narativnoj* katarzi: *protivnici Amerike* iz političkih trilera bit će uklonjeni, bez obzira na cijenu, koja je, kako u Frankenheimerovu tako i Demmeovu filmu, Raymonda Shawa koštala života, a *potraga za znanjem* urodila je plodom *aktivnog djelovanja* u pobjedi nad neprijateljskim nastojanjima.

Tehnikom digitalnog retuširanja vojno i obavještajno osoblje također je manipuliralo snimkom nadzorne kamere iz hotela u kojemu se održavalo proglašavanje pobjednika predsjedničkih izbora, kada je snimka bojnika Marca – Afroamerikanca u punoj vojnoj odori

[222] Dodatni *homage* Frankenheimerovoj *ikonografskoj* upotrebi lika predsjednika Abrahama Lincolna nije izostao ni iz Demmeova *remakea*. Naime, u sceni kada agentica Eugenie/Rosie (Kimberly Elise) pretražuje školu, u kojoj se održavaju predsjednički izbori na kojima glasuje Shaw, u potrazi za u međuvremenu „aktiviranim" Marcom, upada na školsku predstavu u kojoj djeca glume glavne američke *ikonografske* motive, poput Kipa slobode, ali i Abrahama Lincolna, koji objašnjava važnost Povelje o pravima. *Mandžurijski kandidat*, 2004: 1:45:55.

– zamijenjena onom Klausa Bachmanna (Craig Branham), bijelca i agenta britanske podružnice Manchurian Globala, kojeg se već godinama smatralo mrtvim. Nakon što se taj prilog emitirao na televizijskim vijestima, može se vidjeti rukovodstvo Manchurian Globala kako se, zabrinuto i šokirano, drži za glave, te kako atmosfera u prostoriji, u kojoj se trebala održati zabava povodom pobjede „njihova" kandidata, postaje turobnom. Također, time se pokazuje da su spletke ove korporacije raskrinkane te da postupak uspostavljanja pravde napokon može započeti.

Globalizirani karakter korporativnog djelovanja u filmu dodatno se ističe na njegovu samom kraju, kada Marco odlazi na poprište „ispiranja mozga" tijekom razdoblja kada je bio stacioniran u Kuvajtu, gdje vidi ruševine u kojima ih je „misteriozni čovjek u bijeloj kuti" iz njegovih i Melvinovih noćnih mora – zapravo južnoafrički znanstvenik Atticus Noyle (Simon McBurney), koji je provodio istraživanja po nalogu Manchurian Globala – naveo da počine zlodjela. Kada se u završnoj sceni filma tehnikom *voiceovera* čuje razgovor kojim je Noyle kondicionirao svoje subjekte, na Noyleovo pitanje o tome je li bilo žrtava, Marco odgovara: „U *ratu* uvijek ima žrtava, gospodine."[223] Dvoznačnost te izjave odnosi se kako na prisilna ubojstva suboraca u vodu u Kuvajtu tijekom Prvoga zaljevskog rata, tako i na „žrtvu", doslovnu i figurativnu, koju predstavlja smrt Raymonda Shawa, kako za Ameriku tako i za svijet općenito, tijekom ograničavanja građanskih i ljudskih prava u Ratu protiv terorizma.

Za razliku od Demmeova *Mandžurijskog kandidata*, kojemu je Bliski istok, u njegovu slučaju Kuvajt, dislocirano poprište noćnih mora i ratne prošlosti, u Gaghanovoj *Syriani* on je svakodnevna stvarnost. Scenarij ovog filma temelji se, poput Demmeova, na romanu, i to *Ne vidite zlo* (*See No Evil*) Roberta Baera (2002.)[224], autobiografskom tekstu bivšeg CIA-ina agenta, koji obuhvaća razdoblje od otprilike dva desetljeća. Ako je sinkronicitet u Demmeovu filmu bio implicitno naznačen (na primjer, u sceni kada Marco i Shaw istovremeno jedu i gledaju televizijski prijenos), naznačujući da su u globaliziranom svijetu sve instance povezane, Gaghanova *Syriana* ide još jedan korak dalje – naposljetku, na službenom plakatu filma nalazi se podnaslov „Sve je povezano"[225], prelijepljen indikativno, u obliku trake, preko Barnesovih/Clooneyjevih usta. Naime, cjelokupna je radnja sazdana od nekoliko tematsko-*-narativnih* cjelina koje se međusobno isprepliću i nadopunjuju, obuhvaćaju nekoliko

[223] U izvorniku: „There's always casualties in war, sir." Istaknuo K. B. *Mandžurijski kandidat*, 2004: 2:03:26 – 2:03:28.
[224] Iako je Baerov književni predložak zbilja u velikoj mjeri poslužio kao materijal za Gaghanov scenarij, redatelj/scenarist Gaghan na kraju filma montira kratku izjavu prema kojoj su, iako se temelje na publicističkom djelu, svi likovi i događaji prikazani u filmu (uz iznimku pokojeg montiranog arhivskog materijala) fiktivni.
[225] U izvorniku: „Everything is connected."

kontinenata i cijeli niz moralno dvojbenih filmskih likova. Irene Musumeci sljedećim riječima ističe važnost Gaghanova filma za shvaćanje svijeta nakon terorističkih napada iz rujna 2001. godine: „Karakterizacijom i međuigrom CIA-inih špijuna, vladinih lobista, tržišnih analitičara, islamskih vođa, migrantskih djelatnika, *velikih korporacija* i bombaša--samoubojica, *Syriana* učinkovito ocrtava mikropovijesnu konstelaciju svijeta nakon 11. rujna."[226] Iako se, kao što Musumeci navodi i kao što je razvidno iz samog filma, *Syriana* sastoji od cijelog niza likova, motivsko-tematskih kompleksa i *narativnih* nizova, za potrebe analitičkog rada u okviru ove disertacije usredotočit ćemo se na onaj korporativni.

Na samom početku Gaghanove *Syriane*, nakon prikaza turbulentnih zbivanja u Iranu i naznake da je radnja filma ustvari smještena na Bliski istok, prikazuje se razgovor između Deana Whitinga (Christopher Plummer), voditelja eminentnog odvjetničkog ureda iz Washingtona, D. C.-ja, čiji je glavni klijent (fiktivna) naftna kompanija Connex Oil, i Bennetta Holidaya (Jeffrey Wright), o tome kako je do tada gotovo nepoznata američka naftna kompanija, (također fiktivni) Killen, dobila prava na naftnu eksploataciju u Kazahstanu, a na Bliskom istoku jedno je naftno polje prešlo iz američkih u kineske ruke, što je poprilično razjarilo sâm vrh američke vlasti. Propitkujući tu neočekivanu odluku, obje naftne kompanije dogovaraju spajanje u megakorporaciju Connex-Killen Corporation (v. Slika 18., str. 159) kako bi američki profiti bili osigurani, a rastući kinesko-ruski utjecaj suzbijen. Na početku filma vidljive su snimke sjednice upravnih odbora, korporativnih privatnih zrakoplova i telefonskih razgovora među izvršnim dužnosnicima kompanija, čime se zadaje ton kako su profit i korporativni duh te zapadnjačka eksploatacija energetskih zaliha na Bliskom istoku nît vodilja filmskog *narativa*. Iako je *Syriana* podijeljena na ukupno četiri tematsko-*narativna* niza – zbivanja u emiratu, političko ubojstvo, borba za preživljavanje pakistanskog migranta te spajanje Connex Oila i Killena – te se isprva čini kako, osim poveznice Bliski istok – Zapad, nema suviše dodirnih točaka, osim određenih sporadičnih, što se filmska radnja više razvija, to gledatelj više uviđa da je, kako i sâm filmski plakat naznačuje, „sve povezano", a da je ta natkriljujuća poveznica, naposljetku, korporativni profit te pitanje kako ga optimalno povećati, makar i po cijenu ljudskih života.

Dok je u Demmeovu *Mandžurijskom kandidatu* korporacija Manchurian Global prikazana kao tajnovito tijelo koje djeluje prikriveno te o kojemu se, osim raspolaganja iznimno naprednim biotehnološkim napravama i rukovodstva sačinjena od glavnih globalnih političkih

[226] U izvorniku: „Through the characterisation and interplay of CIA spies, government lobbyists, market analysts, Islamic leaders, migrant workers, big corporations, and suicide bombers, *Syriana* effectively outlines the micro--historic constellation of the post-9/11 world." Istaknuo K. B. MUSUMECI, 2012: 129.

aktera, ne zna puno više, u *Syriani* je korporativni motivsko-tematski kompleks, utjelovljen poglavito u Connex-Killen Corporationu, uvelike prisutan i filmski eksploatiran. Dapače, kako bi se njezina veličina i utjecaj postavili u kontekst, na početku filma čuje se prilog iz vijesti, tijekom kojeg se, uz prizor naftnih bušotina i teretnjaka, čuje glas spikerice o tome kako će nova korporacija, Connex-Killen Corporation, spajanjem postati petom najvećom naftnom kompanijom na svijetu, da taj potez pogađa 37 000 radnika u 160 država, a da prihodi premašuju bruto domaće proizvode Pakistana ili Danske, zahvaljujući čemu će postati 23. najvećim svjetskim gospodarstvom.[227] Sagleda li se iz te perspektive, politički utjecaj koji ovaj filmski motiv ima itekako je važan i očigledan. Također, zbog veličine koja je iznesena u nekoliko statističkih podataka, očituje se utjecaj koji to novo, amalgamirano tijelo ima na relaciji Bliski istok – Zapad, baš kao i po političkoj konstelaciji te korporativnom sustavu u kojemu se likovi u filmu (pro)nalaze.

Kada je riječ o *narativu*, Gaghanova *Syriana* sazdana je, kao što je već spomenuto, od četiri tematsko-*narativna* niza koji funkcioniraju neovisno i zasebno, no koji se isprepliću i kojima je čimbenik korporativno-profitnog djelovanja izravno nadređen. Od *narativnog* niza upravnih odbora korporacija, koji provode spajanje kompanija, sve do onog Saleema Ahmeda Khana (Shahid Ahmed) i njegova sina Wasima Khana (Mazhar Munir), pakistanskih migrantskih radnika koje to spajanje naposljetku košta posla, uzročno-posljedična veza korporativnog djelovanja i ovisnosti o nafti, bliskoistočnom „crnom zlatu", objedinjujuća je komponenta svih četiriju nizova. Također, u pogledu toga, ispoljavaju se dvije motivsko--tematske sfere koje su zajedničke svim dijelovima *narativa* i motivacije filmskih likova: potreba za naftnim bogatstvom Bliskog istoka s jedne te održavanje stanja kaotičnosti na Bliskom istoku radi što povoljnije eksploatacije nafte s druge strane. Kao što Musumeci ističe:

> [O]no što u *Syriani* pokreće svijet jest svojevrsna ovisnost: očajnička, samoubilačka potreba i želja za životnim stilom ovisnim o nafti u trenutku kada se svjetske zalihe nafte iscrpljuju. Sve je u *Syriani* povezano ne zato što izbori nekoga imaju posljedice za drugoga, kao ni zbog logike napada i obrane, ne zato što smo 'mi' [Zapad, K. B.] protiv 'njih' [Bliski istok, K. B.], čak ni zato što smo 'mi' poput 'njih', već zato što unutar toga zatvorenog sustava svatko želi istu stvar, a to je izostanak promjene unutar *statusa quo*.[228]

[227] *Syriana*, 2005: 10:52 – 11:15.

[228] U izvorniku: „[W]hat makes the world go round in *Syriana* is a sort of addiction: a desperate, suicidal need and desire for an oil-dependent lifestyle just as the world's resources of oil are running out. Everything in *Syriana* is connected not because the choices of one have consequences on the other, not because of a logic of attack and defence, not because 'we' are against 'them', and not even because 'we' are like 'them', but because in this closed system everybody wants the same thing, and that is no change in the status quo." Istaknuo K. B. MUSUMECI, 2012: 141. Za dodatne informacije o tome usp. BECKMAN, 2012.

Upravo je taj *status quo* ono što se čini da je uzdrmano na kraju Demmeova *Mandžurijskog kandidata*, kada se nakon političkog atentata na Shawove mogu vidjeti zabrinuti dionici Manchurian Globala. Otvoreno je pitanje Demmeova filma, naposljetku, je li taj *status quo*, koji se do tada revno održavao onakvim kakav jest, ustvari bio uzdrman? U pogledu poretka u kojem se odvija *narativ* Gaghanove *Syriane*, kao i kod Demmeova filma, riječ je o nastavku američke politike prema Bliskom istoku koja je pokrenuta krajem 1970-ih godina, a koja se protezala preko Zaljevskog rata početkom 1990-ih godina i kulminirala u rujnu 2001. godine. Također, sâm naslov Gaghanova filma aludira na *Pax Syriana* iz 1976. godine, pojam koji je skovan prema historiografskom pojmu *Pax Romana*, a prema kojemu bi Sirija mogla utjecati na svoje neposredne susjede, naročito Libanon, s kojim je tada bila u napetim odnosima, i to u korist Sjedinjenih Američkih Država, što je bio diplomatsko-politički pokušaj kontrole stanja na Bliskom istoku krajem 20. stoljeća. Međutim, nakon Baudrillardova „apsolutnog događaja", 11. rujna, takav se odnos prema Bliskom istoku kao „vanjskom neprijatelju" iz temelja promijenio i došlo je do reorganizacije političkih, korporativnih i vojnih nastojanja.

Slika 18. Događaj povodom spajanja naftnih kompanija Connex i Killen u filmu *Syriana* (2005.) Stephena Gaghana. Njezini izvršni direktori, Leland Janus (Peter Gerety) (slijeva) i Jimmy Pope (Chris Cooper) (zdesna), slavodobitno se rukuju, no taj će korporativni čin imati dalekosežne posljedice na drugom kraju svijeta.

Za razliku od distopičnog ozračja u Demmeovu *Mandžurijskom kandidatu*, u kojemu se Rat protiv terorizma spominje, no ne i događaji 11. rujna, u Gaghanovoj *Syriani* taj se događaj spominje samo jedanput, u razgovoru između CIA-inih agenata u sredini filma.[229] Time se označava da su događaji koji se prikazuju u *Syriani* „stvarni", odnosno da počivaju u realnom

[229] *Syriana*, 2005: 1:10:58 – 1:11:00.

svijetu, ali da se, kako Irene Musumeci tvrdi, odvijaju u dijegetskom prostoru u kojemu se takav ekstradijegetski događaj odvio, no nije imao suviše utjecaja na strukturu sustava koji se prikazuje.[230] Međutim, ovdje iznosimo tvrdnju da je takvo tumačenje samo djelomično točno. Naime, ovakvo sporadično spominjanje, kao što je slučaj u *Syriani*, odnosno izostanak spominjanja, kao u *Mandžurijskom kandidatu*, pojačava tumačenje 11. rujna kao „apsolutnog događaja", koji se toliko usidrio u američkoj svijesti i svakodnevnom životu da njegovo konkretno spominjanje nije niti suviše potrebno, već da je dovoljno prikazati stvarnost – kako u Americi tako i, kao u ovom slučaju, na Bliskom istoku – koju je on stubokom promijenio. Pri tome se, uz korporativni kompleks, odnosno usporedno s njim, ističe još jedna komponenta koja je važna kako za njegov uspon tako i opstanak, a to je, kao što se uskoro eksplicira, tehnološki napredak suvremenog doba.

Kaotičnost Bliskog istoka tako se očituje već u prvoj sceni filma, kao što je spomenuto, kada Bob Barnes (George Clooney), agent CIA-e, nazoči razuzdanoj zabavi u Teheranu s inače zabranjenim alkoholom, opijatima i nepokrivenim, štoviše, polugolim ženama – alegorija na činjenicu da stvari na Bliskom istoku nisu uvijek onakve kakvima se čine – dok netom kasnije odlazi na tajnu misiju prodaje vojnog oružja. Također, neposredno nakon izlaska iz te „liberalne oaze", prikazuje se scena kako donedavno oskudno odjevna žena visoke potpetice zamjenjuje zatvorenim natikačama, a svoje razgolićeno tijelo prekriva burkom. Takva dvoznačnost i binarnost identitetâ u *Syriani* prikazana je i u scenama kada se Barnes služi farsijem ili pak kada kineski klijenti emirata pričaju tečnim arapskim jezikom. Polifoničnost[231] Bliskog istoka u *Syriani*, gdje se radnja filma i (pretežito) odvija, ujedno je oznaka njegove kaotičnosti i svojevrsne neusustavljenosti, barem kada je riječ o pojmu sustava kakav odgovara, prvenstveno, Zapadu s jedne ili pak, kao što se može naslutiti s kineskom naftnom koncesijom, Dalekom istoku s druge strane. Ta kaotičnost Bliskog istoka pogoduje korporativnim interesima, kojima se namjeravaju unijeti red i sustavnost u to područje bogato naftom, no njegova inherentna kontradiktornost pri tome stvara poteškoće. Naposljetku, takva je kontradiktornost naznaka hibridnosti i „sveopće povezanosti" koju *Syriana* motivsko-tematski, ali i *narativno* posreduje.

Međutim, takav političko-korporativni sustav koji Amerika provodi i koji nameće Bliskom istoku i sâm se naposljetku raskrinkava kao problematičan i strukturalno nepravedan.

---

[230] Usp. MUSUMECI, 2012: 131.

[231] Osim farsija i arapskog (sa standardnim, egipatskim i pakistanskim inačicama), u Gaghanovoj *Syriani* još se mogu čuti engleski (s američkim, britanskim i kanadskim naglascima), urdu, mandarinski kineski, francuski i njemački jezik.

Kada izraste u gorostasa, koji po prihodima i financijskom kapitalu kojim raspolaže parira stvarnim državama, korporativna moć i njezine zakulisne igre mogu doći u proturječje sa zakonodavstvom, odnosno znaju ga i u cijelosti kršiti. Kada Wright suočava Dannyja Daltona (Tim Blake Nelson) s činjenicom da će američko Ministarstvo pravosuđa protiv naftne korporacije, čiji je Dalton bliski suradnik, pokrenuti optužbu protiv korupcije, Dalton započinje razjaren monolog u vezi s korupcijom i trenutačnim stanjem stvari:

> Korupcija? Korupcija je vladino zadiranje u tržišnu djelotvornost u obliku regulacije. To su riječi Miltona Friedmana. On je dobio prokletu Nobelovu nagradu. Imamo zakone protiv nje upravo zato da bismo se njome mogli izvući nekažnjeno. *Korupcija je naša zaštita*. Korupcija nam jamči sigurnost i toplinu! Korupcija je razlog zašto ti i ja paradiramo ovuda i *ne borimo se oko ostataka mesa na ulici. Korupcija je razlog zašto pobjeđujemo*.[232]

Pozivajući se na renomiranog ekonomista, Dalton – čije prezime može poslužiti kao alegorija nemogućnosti raspoznavanja između „dobrog" i „lošeg" – ne poriče korupciju, već je brani kao sastavni dio trenutačnog političko-korporativnog poretka, odnosno *statusa quo*. A upravo je takav poredak stvari potreban kako bi se Bliski istok zadržao pod kontrolom Zapada/Amerike u svrhu njegove eksploatacije, dok se kinesko-ruska prijetnja – nalik konstelaciji političke prevlasti tijekom Hladnog rata – sve više nazire. Pri tome bi emancipator trebao biti sin trenutačnog emira, princ Nasir Al-Subaai (Alexander Siddig), koji se bori protiv zapadnjačke korporativne korupcije i čije je nastojanje da njegov (fiktivni) emirat bude samostalan i neovisan te začetnik svojevrsnog „Arapskog proljeća". Obrazovan, liberalan i napredan, princ Nasir predstavlja hibridno utjelovljenje Zapada i Bliskog istoka, budućeg emira koji je doktorirao na Oxfordu i koji se tečno služi besprijekornim engleskim jezikom te jedno od oličenja „sveopće global(izira)ne povezanosti" *Syriane*. Međutim, političko-korporativnom kompleksu – koji također obuhvaća vojni – to nipošto nije po volji. Dok *status quo* u Demmeovu filmu donekle biva uzdrman činjenicom što su Shaw i Marco pomrsili planove Manchurian Globala, u Gaghanovu se filmu, unatoč činjenici što se razvojem *narativne* radnje filma oslobađanje stranog utjecaja u bliskoistočnom emiratu čini sve izglednijim – zbog činjenice što će upravo Nasir, a ne njegov korumpirani mlađi brat Meshal (Akbar Kurtha), naslijediti oca Hameda (Nadim Sawalha) – to se, naposljetku, ipak ne ostvaruje.

[232] U izvorniku: „Corruption is government intrusion into market efficiencies in the form of regulation. That's Milton Friedman. He got a goddamn Nobel Prize. We have laws against it precisely so we can get away with it. Corruption is our protection. Corruption keeps us safe and warm! Corruption is why you and I are prancing around in here instead of fighting over scraps of meat out in the street. Corruption is why we win." Istaknuo K. B. *Syriana*, 2005: 1:22:34 – 1:23:00.

Naime, u klimaktičnoj sceni filma, bespilotna raketna letjelica s daljinskim navođenjem – štoviše, s drugog kraja svijeta, iz Amerike[233] – nišani konvoj u kojemu se nalaze Nasir i njegova obitelj. Saznavši u svojoj *potrazi za znanjem* za taj obavještajno-vojni plan američkih vlasti, Barnes svim silama nastoji upozoriti budućeg emira. Nakon što Nasir shvati da je već negdje vidio Barnesa – ponovno, „sve je povezano" – uviđa da on ustvari nije Kanađanin kojega je prethodno bio upoznao, već upravo američki agent CIA-e koji je došao do trenutka prosvjetljenja. No Barnesov plemeniti naum nije urodio plodom, već je iz bespilotne letjelice ispaljen projektil na Nasirov automobil, pri čemu, između ostalih žrtava, pogibaju on i Barnes. Ta je scena ispresijecana prizorima dodjele nagrada za Osobu godine na drugom kraju svijeta, u Americi, na kojoj nagradu odnosi Leland Janus (Peter Gerety), izvršni direktor naftne kompanije Connex-Killen Corporation. Iz publike mu plješće Nasirov mlađi brat, novookrunjeni emir Meshal, koji je već sklopio poslovni sporazum s američkom korporacijom te koji će joj omogućiti daljnje poslovanje i crpljenje nafte u svojem emiratu. Ni Wasimova žrtva, u međuvremenu radikaliziranog islamista, pred sâm kraj filma, kada se s raketnim projektilom natovarenim na ribarski čamac zabija u naftni tanker Connex-Killen Corporationa, uslijed čega i pogiba, ne može okrznuti *status quo*, a jedino što je vidljivo kao posljedica jest bijela boja prikazana preko cijelog ekrana, svojevrsna alegorija filmskog lika Whitinga i njegova naftnog klijenta. Likovi u Gaghanovoj *Syriani* tako svojim *aktivnim djelovanjem* naposljetku ne uspijevaju poraziti *protivnike Amerike*, a film završava donekle pesimističnom notom.

Kao što je razvidno iz provedene komparativne filmske analize, korporativni motivsko--tematski kompleks u političkim trilerima suvremene američke kinematografije poglavito ima negativan predznak. Multinacionalne korporacije, koje su, u obliku u kojem ih danas poznajemo, stasale u drugoj polovici 20. stoljeća, tehnološkim napretkom postaju nadinstitucionalna tijela s golemim financijskim sredstvima, a stoga i utjecajem na politički i društveni život. Njihova filmska alegorizacija prikazuje ih kao bezlične orijaše koji ne prežu ni pred čime, pa tako ni ubojstvima, kako bi ostvarili svoje naume, a koji su, u filmskom svijetu, prvenstveno kontrola, bilo političko-društvena posredno putem jednog aktera (Demmeov *Mandžurijski kandidat*) ili financijska, putem političkog lobiranja, nad prirodnim ili tehnološkim bogatstvom (Gaghanova *Syriana*). Doživjevši već takav tretman u *paranoičnim*

[233] Tema daljinskog i bespilotno navođenog ubijanja letjelicama, odnosno moralnih i etičkih dvojbi koje takav način suvremenog ratovanja podrazumijeva, izvrsno je obrađena u britanskom trileru *Pogled s neba* (*Eye in the Sky*) (2015.) Gavina Hooda, gdje glavnu ulogu pukovnice Katherine Powell tumači Macdonaldova glavna novinska urednica u filmu *U vrtlogu igre* Helen Mirren.

trilerima iz 1970-ih godina, napose Pakulinim *Ubojicama i svjedocima* ili, također njegovu, *Slučaju Pelikan* (*The Pelican Brief*) (1993.) ili pak *Probuđena savjest* (*The Insider*) (1999.) Michaela Manna dvadesetak godina kasnije, očituje se kako su njihovi završetci i otvorena pitanja koja ostavljaju indikativniji i od onih u filmovima iz „*paranoičnih* sedamdesetih". Sredstva i metode ubijanja i kontrole pri tome postaju rafiniranijima, a digitalni i biotehnološki napredak pruža dodatni manevarski prostor za prikriveniju i obuhvatniju kontrolu, o čemu je posebno riječ u potpoglavlju „Zviždači i politika". Ovakav je tretman ovoga motivsko--tematskog kompleksa u skladu s ozračjem *paranoje* koje se želi stvoriti, a tehnološkim napretkom ostvarenim u posljednjim desetljećima, za koji su dijelom zaslužne i same korporacije, te zakonodavstvom donesenim nakon 11. rujna, takvi podvizi postaju još lakšima. U Demmeovu filmu oružjem se uzdrmao *status quo*, dok se u Gaghanovu samo dodatno učvrstio. Ipak, završeci ovih filmova ostaju otvoreni, baš kao i pitanje koje će biti posljedice daljnje *potrage za znanjem* u pogledu korporativnih makinacija.

5.2. Mediji i politika – *U vrtlogu igre* (2009.) i *Martovske ide* (2011.)

Ako se Demmeov *Mandžurijski kandidat* može smatrati *remakeom* Frankenheimerova filma iz 1960-ih godina, *U vrtlogu igre* Kevina Macdonalda prema istoj se logici može okarakterizirati kao *hommage* Pakulinu filmu *Svi predsjednikovi ljudi* iz „*paranoičnih* sedamdesetih". Prizori uredništva važnoga (ali fiktivnoga) vašingtonskog dnevnog lista, *Washington Globea*, prikazi novinskih naslovnica koje plutaju ekranom i ekscentrični novinar koji se upušta u *potragu za znanjem* kako bi pronašao poveznicu između – isprva i naizgled – dvaju potpuno nepovezanih slučajeva ubojstava u Macdonaldovu filmu predstavljaju polazišne točke koje svakako podsjećaju na priču o Carlu Bernsteinu (Dustin Hoffman) i Bobu Woodwardu (Robert Redford) iz Pakulina političkog trilera snimljenog četrdesetak godine ranije. Iako, kao što je navedeno u uvodnom dijelu ovog poglavlja, glavni fokus analitičkog rada ove disertacije nije kontrastivna analiza filmskih preteča i nasljednika, već komparativna analiza političkih trilera suvremene američke kinematografije, u slučaju filma *U vrtlogu igre* svakako je važno napomenuti mjeru u kojoj se oslanja na kinematografsku tradiciju te kako, za razliku od Demmeova *Mandžurijskog kandidata*, ne predstavlja reinterpretaciju, već svojevrsnu evoluciju ovoga filmskog podžanra. Kako napominje Ian Scott u svojoj studiji o američkom političkom filmu, *U vrtlogu igre* predstavlja *hommage* Pakulinu filmu, između ostalog, zato što

> sadrži scene u zgradi Watergate te u anonimnim podzemnim parkirnim garažama. Doista, Macdonald i njegov snimatelj Rodrigo Prieto otišli su tako daleko da su čak rekreirali velik dio

> fotografskog iskustva koje je u tolikoj mjeri utjecalo na način snimanja Gordona Willisa kako filma *Svi predsjednikovi ljudi*, tako i *Ubojice i svjedoci*, uključujući širokokutno snimanje. Uredi novina *Washington Globe* u priči besprijekorno su izgrađeni, a rasvjeta zgrade, kao i noćni prikaz [Washingtona, K. B.] D. C.-ja – uključujući snimke spomenika Lincoln Memorial, kongresnih ureda i povezanih prikaza – opremljeni su vlastitom paletom boja te osebujnim zvukom i slikovnim snimkama.[234]

Osim što predstavlja *hommage* jednom od najvažniji političkih trilera – no i općenito filmova – američke kinematografije, *U vrtlogu igre* također je filmska ekranizacija istoimene, iznimno popularne britanske televizijske serije redatelja Davida Yatesa i scenarista Paula Abbotta, koja se u šest nastavaka emitirala od 18. svibnja do 22. lipnja 2003. godine na britanskom televizijskom programu BBC One, a likovi te serije, dakle, (gotovo sva) njihova imena, i općenita tematsko-*narativna* radnja, u amerikaniziranoj inačici, izravno su preuzeti u Macdonaldov film. Iako za ovu analizu nisu toliko presudni, ove se izvanfilmske okolnosti, zbog teme disertacije, svakako moraju istaknuti, između ostalog, i kako bi se dvama podudarnim primjerima mogla prikazati evolucija političkog trilera u američkoj kinematografiji tijekom gotovo pola stoljeća s jedne te iznova istaknuti važnost filmova „*paranoičnih* sedamdesetih" za političke trilere suvremene američke kinematografije s druge strane.

Radnja Macdonaldova filma tako započinje ubojstvima mladog Afroamerikanca Deshauna Stagga (LaDell Preston) u zakučastoj vašingtonskoj sporednoj ulici – kao i ranjavanjem dostavljača pizze koji je tomu činu svjedočio – te naizgled nepovezanoj i slučajnoj smrti Sonije Baker (Maria Thayer), pomoćnice američkoga kongresnog zastupnika Stephena Collinsa (Ben Affleck), u vašingtonskoj podzemnoj željeznici. Ta priča postaje još zamršenijom dok se tijekom razvoja filmske radnje saznaje kako su Collins i Baker imali tajnu ljubavnu vezu, a koja se odvijala iza leđa Collinsove supruge Anne (Robin Wright). Ovom se pričom uskoro počinje baviti Cal McAffrey (Russell Crowe), novinar *Washington Globea* i dugogodišnji prijatelj Stephena, ali i Anne Collins, s kojom je također, kako saznajemo tijekom razvoja filmske radnje, imao tajnu ljubavnu aferu. Dok novinarski veteran McAffrey u svojoj *potrazi za znanjem* otkriva sve više pojedinosti u vezi s obama ubojstvima, i to s pomoću mlade novinarske uzdanice Delle Frye (Rachel McAdams), kojoj je to prva „velika priča", u sve većoj

[234] U izvorniku: „having scenes at the Watergate building as well as in anonymous underground car parks. Indeed, MacDonald [*sic*] and his cinematographer Rodrigo Prieto went so far as to recreate a lot of the photographic experience that had so informed Gordon Willis's shooting of both *President's Men* [*sic*] and *The Parallax View*, including filming in widescreen. The offices of the *Washington Globe* newspaper in the story are meticulously constructed and the lighting of the building, as well as the night-time settings in DC [*sic*]—including shots of the Lincoln Memorial, the congressional offices and associated ephemera—are all given their own colour palettes and discrete tone and imagery." SCOTT, 2011: 153.

mjeri uviđa da su ova dva, isprva naizgled potpuno nepovezana slučaja, ustvari itekako povezana (v. Slika 19., str. 165). Međutim, pojedinosti koje McAffrey i Frye saznaju, o upletenosti vojne korporacije PointCorp, zakulisnim igrama na Capitol Hillu i intimnoj povezanosti Baker i Collinsa, priča za kojom tragaju, a u skladu s time i filmska radnja, u sve većoj mjeri počinju poprimati ozračje *paranoje*.

Slika 19. Della Frye (Rachel McAdams) i Cal McAffrey (Russell Crowe) u njegovu dijelu uredništva *Washington Globea* u filmu *U vrtlogu igre* (2009.) Kevina Macdonalda. Unatoč činjenici što je zatrpan brojnim predmetima, jasno je vidljiv hrbat knjige *Politics*, što je *ikonografska* alegorija kako na McAffreyjevu povezanost sa senatorom Stephenom Collinsom (Ben Affleck), tako i na „čisto političku" pozadinu priče koju istražuju.

U Macdonaldovu je filmu, zbog činjenice što je *hommage*[235] upravo „zlatnom dobu" istraživačkog novinarstva iz 1970-ih, kada je šačica novinara uspjela razotkriti „zavjeru" koja se krila iza događaja u hotelu Watergate i upletenosti Richarda Nixona, tadašnjeg američkog predsjednika, a koja je naposljetku dovela do njegove ostavke, riječ o suvremenom stanju u medijskom prostoru te srazu „starog", tiskanog, (McAffrey) i „novog", digitalnog, (Frye) svijeta. U takvoj je dihotomiji potraga za „velikim pričama" ustvari anakronizam minulog doba, a tomu svjedoči i izjava same glavne urednice *Washington Globea*, Cameron Lynne (Helen Mirren) – dominantne plavuše koja preuzima glavnu uredničku palicu Bena Bradleeja (Jason Robards) iz Pakulina filma – kako kao reakciju na McAffreyjevo ocrtavanje priče, za

[235] Dodatna je vizualna referencija na Pakulin film činjenica što je uredništvo *Washington Globea* oblijepljeno crno-bijelim tapetama američkih predsjednika. U sceni tijekom prve polovice filma, nakon jedne od početnih nesuglasica između McAffreyja i Frye, kroz staklenu stijenu prostorije vide se prikazi predsjednikâ Jimmyja Cartera i Ronalda Reagana. Nakon što ona napusti prostoriju, dok otvara vrata, jasno se i isključivo kroz procjep vrata na zidu vidi crno-bijeli portret Richarda Nixona. *U vrtlogu igre*, 2009: 28:57.

koju misli da joj je na tragu, govori Frye: „Daj mu 24 sata i tijelo u sporednoj ulici, a ovaj *starkelja* pretočit će to u punokrvnu *korporativnu zavjeru*."[236] Ova je izjava indikativna zbog dviju okolnosti. Prva je ta što se engleski kolokvijalizam *geezer*, odnosno u prijevodu *starkelja*, koji Lynne upotrebljava, odnosi kako na višegodišnje iskustvo, no tako i na svojevrsnu „zastarjelost" McAffreyjevih novinarsko-istraživačkih metoda, a druga je činjenica ta što je posrijedi moguća senzacionalizacija, u tomu trenutku filmske radnje, još ne potpuno bjelodane veze između smrti Stagga i Baker te korporacije PointCorp, u čijem kongresnom odboru za odobrenje suradnje sa saveznom vladom sjedi upravo McAffreyjev prijatelj Collins.

Slično kao u Gaghanovoj *Syriani*, u *U vrtlogu igre* pri početku se filma, i također putem televizijskih vijesti, predočavaju veličina i status koji korporacija PointCorp, kao jedan od središnjih motiva filma, uživa: „Prema jednima plaćenici, a drugima spasitelji, PointCorp, kontroverzni privatni vojni ugovaratelj, navodno je najveći primatelj sredstava [američkog, K. B.] Ministarstva obrane za eksternalizaciju u Iraku i Afganistanu."[237] Za razliku od naftaškog poslovanja Connex-Killen Corporationa u Gaghanovu filmu i ustvari nedefinirana djelovanja Manchurian Globala u Demmeovu, PointCorp u Macdonaldovu filmu također zauzima središnju ulogu, onu koju su u Pakulinu filmu utjelovili događaji u Watergateu i zataškavanje putem tadašnjeg predsjednika Nixona. Usto, u *U vrtlogu igre* radnja se također vremenski kontekstualizira u razdoblje nakon 11. rujna i početka Rata protiv terorizma, i to Collinsovom izjavom na kongresnom saslušanju kojom suočava izvršnog direktora PointCorpa (Tuck Milligan): „*Od proglašavanja Rata protiv terorizma*, je li se vaše osobno bogatstvo povećalo više od 250 milijuna dolara?"[238] Djelovanje PointCorpa i njegova rukovodstva tako se raskrinkava kao usmjereno isključivo na povećanje dobiti, ne mareći za ljudske žrtve na Bliskom istoku, kojih, kako Marco naglašava na kraju *Mandžurijskog kandidata*, „uvijek ima", ali i u Americi, između ostalog, zbog ubojstava Stagga i Baker.

Dok su u Demmeovu i Gaghanovu filmu ove korporacije bile donekle maskirane i alegorizirane, bilo tajnovitošću ili drugim načinima poslovanja, PointCorp svakako jest prva izravna aluzija na Halliburton, vojnu korporaciju kojoj je na čelu bio Richard Bruce „Dick" Cheney prije stupanja na dužnost američkog potpredsjednika u mandatu predsjednika Georgea W. Busha. Ulovivši se za taj trag, daljnjim istraživačkim radom – *potragom za znanjem* –

[236] U izvorniku: „You give him 24 hours, body in the alley, and this geezer will turn it into a full-blown corporate conspiracy." Istaknuo K. B. *U vrtlogu igre*, 2009: 35:48 – 35:54.
[237] U izvorniku: „Called mercenaries by some and saviours by others, PointCorp, the controversial private military contractor, is said to be the biggest beneficiary in the Defense Department's outsourcing in Iraq and Afghanistan." *U vrtlogu igre*, 2009: 11:06 – 11:19.
[238] U izvorniku: „Since a war on terror was declared, has your personal net worth gone up by more than $250 million?" *U vrtlogu igre*, 2009: 50:17 – 50:25.

novinarskog dvojca McAffrey/Frye klupko „korporativne zavjere", koju je urednica Lynne isprva izrugivala, sve se više počinje raspetljavati. Međutim, u Macdonaldovu filmu u prvom su planu mediji i medijski rad, a ne korporacije i njihov utjecaj, koji, iako ključni za taj novinarsko-istraživački rad – čija bi se djela onda uopće i istraživala? – ustvari postaju njegovim objektom, a ne subjektom. Novinari preuzimaju ulogu *aktivnog djelovanja*, oni su ti koji povezuju činjenice i otkrivaju dodatne pojedinosti, dok policijski službenici, čiji je to inače posao, tapkaju u mraku i dolaze do sasvim pogrešnih zaključaka. „Bili bismo prokleti kada ne bismo mogli napraviti bolji posao s time od onih murjaka"[239], izjavljuje Lynne svojim karakterističnim britanskim naglaskom – koji se može protumačiti i kao aluzija na originalnu britansku seriju – povodom preraspodjele istraživačkih uloga u uredništvu *Washington Globea*. S obzirom na to, koliko god da je korporativna priča u samom središtu zbivanja i stvarni pokretač radnje, medijski su predstavnici ti koji radnju pokreću i ustvari vode do klimaksa te utjelovljuju *pitanje aktivnog djelovanja*.

Dakle, u Macdonaldovu su filmu mediji prikazani kao svojevrstan društveni korektiv, moralna sila koja se svojom pronicljivošću zalaže za „pravu stvar", dok se *protivnici Amerike* iznova, kao i u Demmeovu i Gaghanovu filmu, ispostavljaju kao korporacije koje profitiraju od *statusa quo* rata i ljudske patnje nakon terorističkih napada 11. rujna, datuma koji se ni u Macdonaldovu filmu nijedanput izričito ne spominje. Njihova sveprisutnost, a istovremena bezličnost posredovana je činjenicom što njihovi sadašnji/bivši djelatnici nemaju imena, već se njihove uloge unutar korporacije samo opisuju.[240] Jedini lik koji je povezan s njome, a da je izričito imenovan, jest Robert Bingham (Michael Berresse), ubojica zaslužan za smrti, u najmanju ruku, Stagga i Baker. Novinarska moralnost i etičnost pri upuštanju u po život opasno razrješavanje te spletke u proturječju su s beskrupuloznošću korporativnih makinacija, kojima je stalo do amoralnog financijskog bogaćenja. Tijekom tajnog sastanka na ribljoj tržnici s – neimenovanim – bivšim zaposlenikom i poznavateljem unutarnjeg načina djelovanja PointCorpa (David Harbour), na McAffreyjevo pitanje o tome na koji način ta korporacija funkcionira i koji su njezini ciljevi, dobiva sljedeći, zloguki odgovor: „Kvragu, oni čine što god požele. Ti vojnici ne odgovaraju nikome. Nisu odani ničemu drugome doli platnoj listi. To je *zlatna groznica muslimanskog terorizma*."[241] Beskrupulozno izrabljivanje trenutačnog *statusa quo*, dakle, ratova na Bliskom istoku i proglašavanja Rata protiv terorizma, tako postaje

[239] U izvorniku: „Damned if we can't do a better job of it than those cops." *U vrtlogu igre*, 2009: 48:21 – 48:24.
[240] Na samom završetku filma, u odjavnoj špici, iz opisa ispod slike u novinama može se vidjeti da je ime izvršnog direktora PointCorpa ustvari Erick Garibay, no ono se nijedanput ne izgovara tijekom filma.
[241] U izvorniku: „They do whatever the hell they want. These soldiers are answerable to no one. They're loyal to nothing but a paycheck. It's the Muslim terror gold rush." Istaknuo K. B. *U vrtlogu igre*, 2009: 57:30 – 57:39.

kritikom kapitalističko-korporativne korupcijske mreže, a islam se, iako posredno, uvlači u motivsko-tematski kompleks filma.

Za razliku od završetka Pollackova filma *Tri Kondorova dana*, gdje iz razgovora između Turnera i Higginsa nije jasno hoće li *The New York Times* zaista povjerovati Turnerovoj priči o zavjeri koju im je iznio i objaviti je, u Macdonaldovu se filmu konačan rasplet korporativne zavjere ujedno doima kao moralna pobjeda. Nakon raskrinkavanja da se korumpirani zastupnik Collins i ubojica Bingham poznaju još iz davne 1991. godine, dok su tijekom Zaljevskog rata bili stacionirani u – kao i u Demmeovu filmu – Kuvajtu, čini se kako je pravda zadovoljena. Odjavna špica filma, koja prikazuje postupak tiskanja novog izdanja *Washington Globea*, gdje se putem novinskih naslovnica, a ne digitalnih članaka – dodatni *hommage* „starom načinu novinarskog rada" u Pakulinu filmu – očituje da je Collins uhićen i da je direktor PointCorpa pod istragom zbog sumnje na podmićivanje, u pozadini se čuje *Long As I Can See The Light* Creedence Clearwater Revivala (1970.), riječima pjesme i razdobljem u kojem je nastala Macdonaldov dodatni *hommage „paranoičnim* sedamdesetima", općenito, i Pakulinu filmu, konkretno.

Kao što se u Pakulinu filmu raskrinkavaju kriminalna djela počinjena tijekom Nixonova predsjedničkog mandata, tako i Macdonaldov film aludira na već spomenutu uključenost u koruptivne radnje tijekom Bushovih dvaju mandata, koji su u trenutku snimanja i izlaska filma bili okončani, a u Bijeloj kući boravio je predsjednik Obama. Međutim, iako se ne referira izričito na njih, iz medijskih napisa iz toga razdoblja jasno je da je posrijedi referenciranje upravo Halliburtona i Cheneyja. Iako uz donekle romantizirano viđenje (pozitivne) moći, djelovanja i utjecaja medija, napose u hiperdigitaliziranom dobu 21. stoljeća, kada je njihova uloga, kao što je ranije već bilo eksplicirano, dvojaka i sama u službi korporativnog profita – na što izvršna urednica Lynne i u samom filmu aludira – Macdonaldov film ipak posreduje poruku o medijskim predstavnicima kao „svjetlonošama", u skladu s čime se može tumačiti i izbor glazbenog naslova za odjavnu špicu filma, u medijski (pre)zasićenom prostoru suvremenog doba. Međutim, za razliku od Pakulina, o priči kako je naposljetku svrgnut predsjednik Nixon, Macdonaldov film, poput Demmeova i Gaghanova, iznova prikazuje motivsko-tematski kompleks (multinacionalnih) korporacija kao nadinstitucionalnih entiteta koji zadiru u najdublje sfere društveno-političkog života. Stoga i *U vrtlogu igre*, unatoč općenito pozitivnu ozračju, naposljetku i iz medijskog kompleksa perpetuira pesimističan pogled na korporativnu tematiku.

Dok Macdonaldov politički triler tematizira „moralnu" stranu medijskog diskursa, dakle, novinare-istraživače koji razotkrivaju političke spletke i korupciju, film *Martovske ide*

Georgea Clooneyja bavi se drugom, „amoralnom" stranom iste medalje, upravo onom koju ti novinari-istraživači nastoje (raz)otkriti. Kada je riječ o filmskim pretečama i nasljednicima te činjenici što se Macdonaldov film može smatrati izravnom evolucijom Pakulina političkog trilera *Svi predsjednikovi ljudi* iz „*paranoičnih* sedamdesetih", Clooneyjev filmski uradak – u kojemu je istovremeno redatelj i glavni lik – predstavlja *hommage* filmu *Kandidat* (*The Candidate*) (1972.) Michaela Ritchieja. U središtu obaju filmova nalazi se političar-kandidat, netko tko mora biti spreman pristati na određene kompromise kako bi se njegov cilj – i cilj onih koji ga medijski, financijski i drugim sredstvima podupiru – mogao ispuniti. Dodatna je paralela između tih filmova ta što Redford i Clooney tumače glavne likove / političke kandidate u njima te što su obojica pripadnici Demokratske stranke. Međutim, dok u Ritchiejevu filmu politički novak Bill McKay, kojeg Redford [242] i tumači, zbog neobične konstelacije kalifornijske političke utrke za senat – utrka je namještena i njezin je ishod već poznat, odnosno taj da će senator Crocker Jarmon (Don Porter) pobijediti – ima pravo govoriti što god poželi, Clooneyjev Mike Morris, guverner Pennsylvanije i kandidat za najvišu dužnost u državi, onu predsjedničku, ne uživa blagodati te slobode. Upravo na toj dihotomiji – slobode govora i protoka informacija te njihovu sprječavanju – počiva Clooneyjev politički triler o korumpiranom svijetu zakulisnih političkih igara.

Na početku Clooneyjeva filma, slično kao u *Syriani* i *U vrtlogu igre*, kontekst filma postavlja se putem sažetka događaja koji pruža televizijska spikerica. Tijekom njezina prijenosa vidljivi su prizori kampanjskih plakata, novinskih isječaka i naslovnica časopisa na kojima je prikazan guverner Pennsylvanije Mike Morris. Dakako, taj prilog iz vijesti ima svoju ulogu. Naime, predstoje preliminarni izbori Demokratske stranke u Ohiju (*Ohio Primary*) za kandidata za američkog predsjednika, a natjecanje između Morrisa i njegova protukandidata, Teda Pullmana (Michael Mantell), senatora iz Arkansasa, tijesna je. Iako su obojica svaki za sebe postigli relativno dobre rezultate u dosadašnjim preliminarnim izborima, posebice Morris, ipak bi 161 delegat iz Ohija mogao preokrenuti stvar u Pullmanovu korist. „Iznova se pokazuje istinitim – kako odluči Ohio, tako će i nacija."[243] Kao i u prethodna dva filmska primjera, medijska komponenta na početku Clooneyjeva filma ima narativnu ulogu, pri čemu s jedne strane posreduje da je riječ o visokoprofilnom, u ovom slučaju političkom, događaju, dok s

[242] Dodatna su kinematografska poveznica između ovih dvojice redatelja/glumaca Redfordov film *Kviz* (*Quiz Show*) (1994.) i Clooneyjev film *Laku noć i sretno* (*Good Night, and Good Luck*) (2005.). Oba filma bave se temom sputavanja medijskih sloboda tijekom 1950-ih godina, Clooneyjev o okršaju između radijskog voditelja Eda Murrowa i Josepha McCarthyja, a Redfordov o korupciji u medijskom prostoru toga hladnoratovskog desetljeća.

[243] U izvorniku: „Once again, it is true—as goes Ohio, so goes the nation." *Martovske ide*, 2011: 4:01 – 4:05.

druge strane služi kao praktična filmska metoda za kontekstualizaciju radnje u svega nekoliko minuta, objašnjavanje trenutačne situacije i naznačavanje njezina nastavka.

U središtu zbivanja preliminarnih izbora u Ohiju nalaze se Morris, voditelj njegove kampanje Paul Zara (Philip Seymour Hoffman) i njegov pomoćnik Stephen Meyers (Ryan Gosling). Pripremajući se za održavanje gotovo odlučujućih izbora, cilj je istovremeno osigurati sljedeću etapu, a to je 356 delegata kojima Franklin Thompson (Jeffrey Wright), demokratski senator iz Sjeverne Karoline, raspolaže, čime bi Morris ili Pullman, ovisno o tome tko prije uspije pridobiti Thompsona na svoju stranu, postao *de facto* demokratskim kandidatom na predstojećim predsjedničkim izborima. Dakle, glavna premisa filma jest neprestana neumoljivost političke mašinerije, napose na najvišoj razini, u okviru koje je uvijek potrebno razmišljati nekoliko koraka unaprijed. I iako se na početku filma čini kako Morrisovoj pobjedi u Ohiju ništa ne može stajati na putu, uvelike zahvaljujući snažnom i kompetentnom timu za vođenje kampanje koji je okupio, uskoro se ispostavlja kako će stvari krenuti drukčijim smjerom od onog koji se isprva čini.

Na početku filma lik Stephena Meyersa predstavlja se kao lik ambicioznog, no svejedno principijelnog djelatnika u političkoj kampanji. Iako se otpočetka očituje da je politika „prljava igra", što se može vidjeti iz djelovanja njegova svojevrsnog mentora, Paula Zare, Meyers se ipak drži određenih nepisanih pravila: njegovanje, ako već ne dobrih, onda barem korektnih odnosa s vodstvom kampanje Morrisova protukandidata Pullmana s jedne te novinarima, odnosno predstavnicima medija, s druge. Svjestan da su političke kampanje, napose među redovima vlastite stranke, jedan veliki *quid pro quo*, Meyers djeluje „na terenu" i bavi se svakodnevnim odnosima između stažista u Morrisovu predizbornom stožeru u Cincinnatiju, glavnom gradu savezne države Ohio, te komunikacijom s akterima izvan kampanje. To se ponajprije očituje u odnosu s Idom Horowicz (Marisa Tomei) u sceni pri samom početku filma, kada njih dvoje ima prijateljski nastrojen igrokaz oko informacija koje su ovoj novinarki *The New York Timesa* potrebne kao materijal za izvješćivanje. Štoviše, u toj razmjeni s prekaljenom novinarkom Horowicz Meyers se doima donekle naivnim i neiskusnim, zagrizajući njezin mamac i odajući joj još i više informacija nego što je isprva kanio učiniti. Nakon što Horowicz od Meyersa ipak ne dobiva konačnu potvrdu o informacijama koje je pokušala izvući iz njega, s položaja iskusne akterke, koja političke kampanje promatra puno dulje od njega, govori mu:

> HOROWICZ: Stvarno si popušio sva ova sranja. Sve ove gluposti oko „ponovnog preuzimanja države".
> MEYERS: Ida, nisam naivan, u redu? Radio sam na više kampanja nego što to većini ljudi uspije do 40. godine. Kažem ti, *ovaj je onaj pravi*.

HOROWICZ: Stvarno jesi *popio Kool-Aid*.
MEYERS: Popio sam ga. Ukusan je.[244]

Fraza „popiti Kool-Aid" (*Drinking the Kool-Aid*) aluzija je na smrt više od 900 članova kulta Peoples Temple u Jonestownu u Gvajani 18. studenog 1978. godine, kada su, po naredbi vođe kulta Jima Jonesa, popili cijanidom otrovani sok Kool-Aid kako bi počinili, prema Jonesovim uputama, „revolucionarno samoubojstvo". Pripadnošću svojevrsnom „Morrisovu političkom kultu", kojom Horowicz aludira kako na Meyersovu indoktriniranost tako i na nezrelost, Horowicz kao medijska predstavnica razgraničava sebe od Meyersa te se, s ozbirom na to da je njezin glavni informant ustvari njegov šef, Zara, želi prikazati u nadređenom položaju. Također, Meyersovim priznanjem da zaista jest popio Morrisov / politički otrovni pripravak on priznaje da je postao aktivnim dijelom toga sustava, dok je Horowicz ostala postrani, kao promatračica i izvjestiteljica političkih zbivanja, no koja svojim načinom prikaza događaja ipak može utjecati na taj svijet političkog i konstelacije unutar njega. Kao što će se ispostaviti tijekom daljnjeg razvoja filmskog *narativa*, taj će se odnos između predstavnice medija i predstavnika političkog miljea uvelike promijeniti.

Morrisova predizborna kampanja u Clooneyjevu se filmu doima kao zatvorena cjelina. U tom političkom mikrokozmosu sve je usmjereno na to da se kandidat, Morris, prema van, dakle, medijskim putem, prikaže u što boljem svjetlu. Neodobrena komunikacija s vanjskim svijetom, a pogotovo s članovima protivničkog stožera, nije kako dopuštena tako ni uobičajena. Međutim, Meyers se odaziva na poziv iskusnog voditelja kampanje Morrisova protivnika Pullmana, Toma Duffyja (Paul Giamatti), te se susreće s njime. Duffy želi pridobiti perspektivnog političkog savjetnika Meyersa za svoj tabor, no Meyers vehementno odbija, žaleći što se uopće bio odazvao Duffyjevu pozivu jer je znao da je time prekršio uzuse dobrog političkog djelovanja. Prešutjevši taj susret s Duffyjem vodstvu vlastite kampanje, pa čak i samom Zari, svojem šefu i mentoru, Meyers se istovremeno upušta u ljubavnu aferu s mladom stažisticom Morrisove kampanje, Molly Stearns (Evan Rachel Wood), kćeri Jacka Stearnsa (Gregory Itzin), bivšeg senatora i trenutačnog direktora Demokratskog nacionalnog odbora. Tijekom njihova odnosa Meyers slučajno saznaje da on nije jedini član kampanje s kojim je Molly imala spolni odnos, već da je bila intimna i sa samim Morrisom, a zbog činjenice što on ima ženu, Cindy (Jennifer Ehle), ta je informacija kompromitirajuća i ne smije se saznati.

[244] U izvorniku: „HOROWICZ: You really bought into all this crap. All this 'take back the country' nonsense. / MEYERS: Ida, I'm not naïve, okay? I've worked on more campaigns than most people have by the time they're 40. I'm telling you; this is the one. / HOROWICZ: You really have drunk the Kool-Aid. / MEYERS: I have drunk it. It's delicious." Istaknuo K. B. *Martovske ide*, 2011: 9:36 – 9:52.

Međutim, ona ujedno postaje moćnim oružjem u Meyersovim rukama koje bi, dospije li u medije, moglo pokopati integritet demokratskoga predsjedničkog kandidata.

To je ujedno aluzija na istiniti skandal tijekom drugog mandata predsjednika Williama „Billa" Clintona, kada je bio optužen za neumjesne odnose sa stažisticom Bijele kuće Monicom Lewinsky. Medijsko pokrivanje te priče Clintona je gotovo koštalo mandata, a to je zasigurno nešto što bi Morrisu uništilo daljnju političku karijeru. Znajući da u svojim rukama drži moćno oružje, Meyers ne dvoumi nakon što ga Horowicz suočava s činjenicom da zna za njegov susret s Duffyjem i da će napisati članak o njemu, kao ni nakon što ga Zara otpušta, iako mu je Meyers naposljetku priznao susret, jer je time prekršio načela odanosti, koja je, prema Zarinim riječima, najvažnija. Pri tome je „odanost" ključni pojam za razumijevanje Clooneyjeva filma: Horowicz je blagonaklona prema Zari zato što joj isporučuje dovoljno internih informacija, Zara je dobar voditelj kampanje jer je odan ljudima koje zastupa, a Molly je odana svojem ocu, direktoru Demokratskog nacionalnog odbora, zbog čega ne želi kompromitirati Morrisa i baciti sjenu na demokratsku stranku zbog njihova ljubavnog odnosa te činjenice da mora ići na pobačaj djeteta koje su tijekom njega začeli. Načelo *quid pro quo* iz ovoga političkog mikrokozmosa može se prenijeti i na makrokozmos, gdje se stvari, kao što je vidljivo iz *Syriane* na relaciji između korporacija i politike, često odvijaju prema tomu načelu. Također, pojam „odanosti" bit će ključan za razumijevanje daljnjeg raspleta filmske radnje, pa tako i u medijskom aspektu između Meyersa i Horowicz, čiji će se prisan suradnički odnos uvelike pogoršati.

Slika 20. Demokratski predsjednički kandidat Mike Morris (George Clooney) nijemo zuri sa svojeg izbornog plakata u medijski prijenos vijesti o smrti stažistice Molly Stearns (Evan Rachel Wood), kćeri predsjednika Demokratskog nacionalnog odbora Jacka Stearnsa (Gregory Itzin), u filmu *Martovske ide* (2011.) Georgea Clooneyja. Ovaj kadar alegorizira Morrisov portret kao „pravu stvar" u maniri izbornih plakata Baracka Obame, no ujedno simbolizira Morrisovu nemoć, njegovu „nijemost", pred moći medija.

Nakon Mollyjina predoziranja lijekovima, koje je uzimala kao preventivno liječenje nakon pobačaja Morrisova djeteta te s time povezane, nehotične smrti, može se vidjeti scena kako vatrogasno vozilo odvozi tijelo „kćeri predsjednika Demokratskoga nacionalnog odbora". Morris sa svojeg izbornog plakata (v. Slika 20.) – koji uvelike podsjeća na estetiku izbornih plakata predsjednika Barracka Obame iz 2008. godine, označavajući „tektonsku promjenu" koju bi Morris u Bijeloj kući predstavljao, da je on „prava stvar" prema Meyersovim riječima – nijemo zuri u televizijski prijenos. Njegova je kampanja, ali i stranka, završila u medijskom prijenosu zbog nečega za što je on posredno odgovoran, no on mora ostati „nijem" i „nepristran" kako se taj privatni incident ne bi prelio u sferu javnog, političkog – i medijskog. Mediji su također ti kojima mora podastrijeti službenu priču o smrti jedne od svojih stažistica, a tu se stvari počinju komplicirati za njega.

Meyers, ogorčen svojim izbacivanjem iz kampanje i spreman na osvetu, ucjenjuje Morrisa činjenicom što zna za njegov odnos s Molly, njezinim pobačaj i – navodno – pismo oporuke koje je ostavila prije svojeg „samoubojstva". Aludirajući na aferu koju je predsjednik Clinton imao sa stažisticom Lewinsky, Meyers podsjeća Morrisa na to što narod može oprostiti predsjedniku, a za što mu ipak ne može progledati kroz prste. Nakon što mu Meyers iznese svoje uvjete pod kojima će držati jezik za zubima, Morris ga pita zašto bi ih prihvatio, na što mu Meyers odgovara: „Zato što želiš pobijediti. Zato što si prekršio jedino pravilo u politici. Želiš biti predsjednik? Možeš pokrenuti rat, možeš lagati, možeš varati, možeš državu dovesti do bankrota, ali ne smiješ jebati stažistice."[245] Dajući mu implicitno do znanja da već postoji presedan prema kojemu je jedna politička karijera gotovo bila uništena, ujedno smještajući *narativ* filma *Martovske ide* u dijegetski prostor stvarnog svijeta, Morris nema izbora doli pristati na Meyersove zahtjeve. Takva ucjena, kao i prijetnja odlaskom u protivnički tabor i, što je još važnije, medije, naposljetku predstavljaju pravi pokretač filmske radnje.

Scenarij za Clooneyjev film *Martovske ide* temelji se na dramskom predlošku *Farragut North* (2008.) Beaua Willimona o izbornoj kampanji guvernera Vermonta Howarda Deana tijekom 2004. godine. Također, njegov se naziv temelji na 74. danu Rimskog kalendara (*Idus Martiae*, što bi u današnjem datumskom sustavu bio 15. ožujka), kada se 44. godine prije nove ere dogodilo ubojstvo Julija Cezara u rimskom senatu, o kojemu svjedoči rimski povjesničar Plutarh. Taj je naslov indikativan upravo zato što je Zarino načelo „odanosti" bilo izdano, kao što su Brut i Gaj Kasije Longin izdali Cezara. Meyersova želja za moći dovela ga je do toga da

[245] U izvorniku: „Because you wanna win. Because you broke the only rule in politics. You wanna be president? You can start a war, you can lie, you can cheat, you can bankrupt the country, but you can't fuck the interns." *Martovske ide*, 2011: 1:19:36 – 1:19:51.

izda svojeg profesionalnog mentora (Zaru) i političkog uzora (Morrisa): po njegovu nalogu Zara dobiva otkaz kao voditelj Morrisove kampanje, a na njegovo mjesto dolazi upravo Meyers, Morris dobiva Thompsonove delegate i time naposljetku osvaja demokratsku nominaciju za predsjednika. Meyers, o kojem je Horowicz donedavno još izvijestila da je uklonjen iz Morrisove kampanje, sada je odjedanput vodi. Pitanja su mnogobrojna, a mediji nemaju odgovor ni na jedno od njih.

Upitavši Meyersa pred sâm kraj filma kako je do toga došlo, pružajući mu priliku da komentira njezinu sljedeću priču o tome kako je on zasjeo na mjesto Paula Zare jer je Morrisu osigurao Thompsona, ona ni ne zna koliko se dodatnih zbivanja ustvari krije iza cijele situacije koja je nastala. Nakon što pitanje koje Horowicz postavlja ostaje neodgovoreno, ona pita Meyersa: „Hajde, Stephen, zar više nismo prijatelji?"[246], na što on odgovara: „Ti si mi najbolja prijateljica, Ida."[247] Ovom ciničnom izjavom Meyers istovremeno pokazuje svoju nadređenu poziciju u pogledu Horowicz – Paula više nema, morat će se sprijateljiti s njime – no istovremeno priznaje kako zbilja ne može bez nje, kako politički uspjeh njegova kandidata, *ipso facto* i uspjeh Meyersa kao voditelja kampanje, velikim dijelom ovisi o tome što medijski predstavnici znaju ili ne znaju te kako će prikazivati Morrisa kao kandidata za američkog predsjednika. Ovakav odnos u skladu s načelima *quid pro quo* i „odanosti" istovremeno raskrinkava animozitet koji politika može imati prema medijima i medijskim predstavnicima, kao što je slučaj u *U vrtlogu igre*, ali i stupanj ovisnosti o njima, kao što je to slučaj u Clooneyjevu filmu *Martovske ide*. Rubikon je, u pogledu napetosti situacije, svakako prijeđen, a politički zatrovani Kool-Aid ispijen.

Nakon provedene analize medijskog motivsko-tematskog kompleksa u političkim trilerima suvremene američke kinematografije na primjeru Macdonaldova filmova *U vrtlogu igre* i Clooneyjeva *Martovske ide*, dolazimo do zaključka kako su mediji i medijski predstavnici u suvremenom, digitalnom dobu 21. stoljeća donekle izgubili svoju ulogu koju su imali još tijekom „*paranoičnih* sedamdesetih", odnosno da se njihov položaj donekle promijenio. Ono što Macdonaldov film anticipira, a što Clooneyjev film implicitno podrazumijeva, jest određena nemoć suvremenih medija u osiguravanju promjene ili raskrinkavanju „zlikovaca". Della Frye vjerojatno nikada ne bi došla do istih zaključaka bez iskusne pomoći Cala McAffreyja, prekaljenog „starkelje" te svojevrsnog anakronizma u svijetu brze izmjene naslovnica i digitalizacije novinarskog rada, a Ida Horowicz sputana je i ovisna

[246] U izvorniku: „Come on, Stephen, aren't we friends anymore?" *Martovske ide*, 2011: 1:32:07 – 1:32:09.
[247] U izvorniku: „You're my best friend, Ida." *Martovske ide*, 2011: 1:32:13 – 1:32:14.

samo o informacijama koje joj je isporučivao Zara. Bez njegove pomoći ne može napisati nijednu utemeljenu priču, a sve glasine koje bi objavila svrstale bi se u rang novinarskog žutila i tabloida. Dok Macdonaldov film predstavlja evoluciju Pakulina, ujedno predstavlja i labuđi pjev istraživačkog novinarstva, koje je postojalo još svega četiri desetljeća ranije. U prilog tomu govore i drugi primjeri suvremene američke kinematografije, poput filma *Novine* (*The Post*) (2017.) Stevena Spielberga, koji se bavi temom objave takozvanih „Pentagonskih papira" o višedesetljetnoj uključenosti Amerike u Vijetnamski rat, a čija je radnja također smještena u sedamdesete godine 20. stoljeća i „zlatno doba" istraživačkog novinarstva. Iako se današnji novinarski istraživački rad nipošto ne smije podcjenjivati, alegorizacija putem političkih trilera, kao što je vidljivo na temelju ovdje analiziranih filmova, govori u prilog da je njihov posao, s preplavljivanjem pretežito vizualnim digitalnim medijskim sadržajem u suvremenom dobu, teži nego ikada.[248]

5.3. Obavještajne agencije i politika – *Poštena igra* (2010.) i *Zero Dark Thirty* (2012.)

Dok se filmovi koji su do sada bili analizirani poglavito bave alegorizacijom događaja 11. rujna i razdoblja koje je uslijedilo te pružaju određeni vremenski odmak od njega, *narativ* filma *Poštena igra* Douga Limana smješten je u razdoblje neposredno nakon rujna 2001. godine te obuhvaća događaje od listopada te godine do otprilike 2007. Također, dok se ostali do sada analizirani filmovi bave fiktivnim događajima, koji, u maniri političkih trilera, svejedno pružaju alegorizaciju i metaforizaciju stvarnosti, scenarij za Limanov film, koji potpisuju Jeremy i John Butterworth, temelji se na dvama stvarnim političkim memoarima[249], prema kojima su nastali predlošci za glavne likove Valerie Plame i Josepha C. Wilsona. Pri tome su središnji motivsko-tematski kompleks Limanova političkog trilera medijska hajka koja je bila usmjerena na bračni par Plame/Wilson, baš kao i njihov profesionalni i politički progon. Iako mediji imaju ključnu ulogu u Limanovu filmu, odnosno, oni predstavljaju pokretač radnje, ipak su donekle pasivizirani: osim medijskih natpisa i izvješćivanja o zbivanjima, mediji predstavljaju amorfnu komponentu tipičnu za novo, digitalno doba, senzacionalistički nastrojenu i uvijek u potrazi za „sljedećom velikom pričom". Mediji su u mandatu predsjednika Georgea W. Busha pri tome institucionalizirani kao produžetak izvršne vlasti, zbog čega je, iako vrlo važan, motivsko-tematski kompleks koji oni predstavljaju u Limanovu filmu ipak podređen jednome drugome, a upravo je on središnja tema ovoga analitičkog potpoglavlja.

[248] Za više informacija o tome usp. BLOCH-ELKON; NACOS, 2014.
[249] Pri tome je riječ o memoarima *Politika istine* (*The Politics of Truth*) (2004.) Josepha C. Wilsona i *Poštena igra* (*Fair Game*) (2007.) Valerie Plame.

Riječ je, dakako, o obavještajnim agencijama, informativnim tijelima koja su u službi izvršne državne, u ovom slučaju američke, vlasti, koja rade po njezinu nalogu i čiji je cilj zaštita američkih interesa, kako na američkom tlu, tako i diljem svijeta.

Limanov film *Poštena igra* tako započinje prikazom tornjeva Petronas u malezijskoj prijestolnici Kuala Lumpuru, što se može protumačiti kao izravna vizualna referencija na tornjeve Svjetskoga trgovačkog centra i činjenicu da ih u Americi više nema, no da na Dalekom istoku te donedavno najviše zgrade svijeta i dalje stoje. Ondje se na početku filma nalazi Jessica McDowell, poslovna žena i predstavnica korporacije Gnosos Chemicals, a njezin je cilj podastrijeti bogatom malezijskom poduzetniku poslovnu ponudu za suradnju. Kada ne uspijeva doprijeti do njega, umjesto toga svoju ponudu izlaže njegovu nećaku Hafizu (Anand Tiwari), što joj otpočetka i jest bio cilj te kojeg naposljetku pretvara u američkog informanta iza leđa njegova moćnog strica zbog opravdanih sumnji na njegovu uključenost u globalni terorizam. Nakon Hafizova prvobitnog odupiranja i nevjerice u to u kojoj mu mjeri može nauditi, McDowell mu odgovara: „U ovom trenutku niti ne znaš što *možemo* ili što *ne možemo* učiniti."[250] Prvo lice množine na koje se McDowell pri tome poziva u tomu trenutku u filmu još nije u cijelosti otkriveno, no već se nakon nekoliko trenutaka objelodanjuje da je riječ upravo o CIA-i, američkoj Središnjoj obavještajnoj agenciji, te da McDowell nije Kanađanka iz Toronta koja radi za kemijski koncern, već Valerie Plame (Naomi Watts) – kao i u *Syriani*, kada agent Bob Barnes prelazi iz kanadske krinke u američkog agenta – agentica CIA-e koja je trenutačno na tajnom zadatku na Dalekom istoku. Nakon što Hafiz pristane na njezine uvjete, njezina misija u tajnoj borbi protiv globalnog terorizma odlazi korak dalje.

Naime, radnja Limanova filma smještena je upravo u tomu razdoblju neposredno nakon terorističkih napada 2001. i početka Rata u Iraku 2003. godine. Plame kao CIA-ina agentica uključena je u brojne terenske misije na Bliskom i Dalekom istoku kako bi ušla u trag mogućim terorističkim nastojanjima, napose iračkim, u pogledu izgradnje nuklearne bombe i oružja za masovno uništenje. Ta je činjenica istaknuta tehnikom montaže, u ovom slučaju stvarnog, arhivskog medijskog materijala, s izjavama predsjednika Busha, potpredsjednika Cheneyja, državnog tajnika Colina Powella i drugih izvršnih dužnosnika američke vlasti o tome kako postoje opravdane sumnje da Sadam Hussein u Bagdadu raspolaže oružjem za masovno uništenje, što je bio i povod američke invazije Iraka 2003. godine. Ponovno se ispostavlja da je za kontekstualizaciju mjesta i vremena radnje, kao i u većini do sada analiziranih filmova u

[250] U izvorniku: „Right now you have no idea what we can and cannot do." Istaknuo K. B. *Poštena igra*, 2010: 5:35 – 5:37.

okviru ovoga poglavlja, kolaž medijskih isječaka, što stvarnih što fiktivnih, iznimno praktičan i učinkovit kinematografski alat koji počiva na prethodnom gledalačkom iskustvu te koji jednoznačno implicira uži kontekst daljnje filmske radnje.

Iako je ustvari tajna agentica s misijama u okviru kojih završava u raznim dijelovima svijeta, te su činjenice svjesni samo njezin suprug, Joseph C. Wilson (Sean Penn), i njezini roditelji. Kao što se ispostavlja na samom početku filma, na upit poznanika o tome čime se Plame bavi, ona odgovara: „Bavim se poduzetničkim kapitalom. U poduzeću Brewster Jennings, ovdje u Georgetownu."[251] Dodatno obrazlažući kako pomaže internetskim start-up poduzećima pri uspostavljanju i provedbi poslovanja, svoju naučenu mantru završava ironičnom izjavom: „Sve je to ustvari prilično dosadno." [252] Igrokaz koji bračni par Plame/Wilson mora izigravati pred „vanjskim svijetom", pa čak i ljudima koje smatraju najbližim prijateljima, dokaz je podvojenog života koji Plame i njezini suradnici u CIA-i vode te kako takav život katkad može biti vrlo usamljen. Također, činjenica da jedno poduzeće „pokriva" izmišljenu priču o njezinu identitetu također neizravno upućuje na stupanj moći koju državni obavještajno-sigurnosni aparat ima. Naposljetku, osim činjenice da se ona (ustvari) bavi time čime se bavi, ni njezin suprug ne zna puno više toga kada je riječ o svakodnevnom radu i misijama na koje odlazi, često i u gluho doba noći.

To je uprizoreno u sceni kada se iskrada iz kuće oko četiri sata ujutro, a njezin je suprug stiže uhvatiti pri izlasku na kućnim vratima. Frustriran i ožalošćen činjenicom što mu supruga vodi tajni život o kojemu, osim opisa radnog mjesta, ne zna gotovo ništa, sa stepeništa joj govori: „Ne znam kamo ideš. S kime se susrećeš. Jesi li negdje u zatvoru. Ležiš li u nekom jarku u Jordanu ili Beirutu. Da nestaneš, ne bih to mogao nikome reći jer ti nikada niti nisi bila ondje. Nikada ne bih saznao što se dogodilo s tobom."[253] Činjenica što rad u sigurnosno--obavještajnoj agenciji zbilja podrazumijeva vođenje dvostrukog života, čak i kada su najbliže osobe u pitanju, prikaz je dodatne žrtve koju agenti junački poduzimaju u svrhu zaštite američkih interesa, eksplicitno, a *ipso facto* i obiteljskih, implicitno. Limanov politički triler tako u prvi plan ne dovodi samo misije na koje CIA-ini agenti odlaze, već i moralne i etičke dileme te međuljudske implikacije koje su povezane s takvim načinom rada, ali i života. Tijekom večere s prijateljima u domu Plame/Wilson, nakon žustre rasprave za blagovaoničkim

[251] U izvorniku: „I work in venture capital. Brewster Jennings, here in Georgetown." *Poštena igra*, 2010: 8:13 – 8:16.
[252] U izvorniku: „It's actually pretty boring." *Poštena igra*, 2010: 8:22 – 8:23.
[253] U izvorniku: „I don't know where you go. Who you meet. If you're in jail somewhere. If you're in a ditch somewhere in Jordan, Beirut. If you went missing, I couldn't tell anybody because you were never there. I'd never know what happened to you." *Poštena igra*, 2010: 38:58 – 39:23.

stolom oko aluminijskih cijevi koje su u medijima putem državnog vrha predstavljene kao alat za iračku proizvodnju oružja za masovno uništenje, no koje vjerojatno, kako CIA-ino rukovodstvo i Plame znaju, ipak ne služe tome, obiteljska prijateljica Sue (Jessica Hecht) u kuhinji vodi razgovor s Plame o tome kako je politika zamršena igra i kako je teško razaznati što je istinito, a što nije s nedavnim zbivanjima u Iraku / na Bliskom istoku. „Nitko ne zna što se ondje događa. Na kraju dana, tko to ustvari zna?”[254], pita Sue, na što joj Plame odgovara: „U pravu si, Sue.”[255] Međutim, Plame „to *ustvari* zna”, ili je barem u aktivnoj *potrazi za znanjem* da sazna što više informacija o tome, no osim Wilsona, nitko drugi ne smije saznati da je tomu tako.

Motivsko-tematski kompleks obavještajnih agencija u Limanovu filmu stoga, kao što je spomenuto, poprima i izražen ljudski obris. Iako je cilj istragâ i tajnih misija na koje Plame odlazi biti korak ispred globalnog terorizma, ona plaća danak u pogledu prijateljskih i obiteljskih odnosa, znajući da njezina služba zemlji podrazumijeva tajnovitost i noćna iskradanja. Međutim, i njezin suprug Joseph „Joe” Wilson politički je upleten i povezan s američkom izvršnom vlašću, a svoju najistaknutiju ulogu u državnim poslovima imao je u svojstvu američkog veleposlanika u afričkoj državi Niger. Potkovan potrebnim poznavanjem društveno-političke situacije na afričkom kontinentu i raspolažući potrebnim lokalnim kontaktima, prema nalogu CIA-e i na prijedlog svoje supruge Valerie odlazi u Niger kako bi provjerio istinitost tvrdnji službene američke politike da je Niger Iraku prodao petstotinjak tona obogaćenog – takozvanog *yellowcake* – uranija. Nakon što dospije do saznanja da bi neslužbena prodaja tolike količine obogaćenog uranija bila nemoguća, poglavito zbog činjenice što je Niger gospodarski i infrastrukturno zaostala zemlja i što bi lokalno stanovništvo zasigurno primijetilo količinu vozila potrebnu za prijevoz toga tereta – „Bio bi to najveći događaj u nekoliko mjeseci. Reći da su zaboravili na njega bilo bi jednako djeci koja zaborave Božić.”[256] – Wilson službeno navodi kako su tvrdnje Bijele kuće, kada je riječ o tome, u cijelosti neutemeljene.

Nakon prvobitna zanemarivanja njegova zaključka i nastavka službene propagande o tome da Irak raspolaže obogaćenim uranijem radi proizvodnje oružja za masovno uništenje, službeni stav Bijele kuće bio je da se ta *opovrgnuta* tvrdnja o postojanju veze na relaciji Niamey – Bagdad ustvari lažno *navede* kao jedan od razloga za pokretanje vojne invazije. Razjaren tim

[254] U izvorniku: „Nobody knows what’s going on over there. At the end of the day, who really knows?” *Poštena igra*, 2010: 46:34 – 46:38.
[255] U izvorniku: „That’s right, Sue.” *Poštena igra*, 2010: 46:39 – 46:40.
[256] U izvorniku: „It would be the biggest event for months. To say they forgot, it’s like kids forgetting Christmas.” *Poštena igra*, 2010: 24:51 – 24:57.

činom, Wilson piše članak o tome „što nije pronašao u Africi", koji dobiva velik medijski odjek i za koji saznaje Lewis „Scooter" Libby (David Andrews), šef kabineta potpredsjednika Roberta „Dicka" Cheneyja, jednog od najvećih zagovaratelja vojne invazije u Iraku. Kao odmazdu, službeni potpredsjednički ured u medije pušta demanti Wilsonovih navoda te informaciju da je Wilsonova supruga, Valerie Plame, ustvari CIA-ina agentica. Time je bio kompromitiran rad cjelokupne CIA-e, tajne misije u koje je Plame bila uključena, ali i njezin život, samo kako bi se potvrdio *casus belli* koji službena Bijela kuća svesrdno zagovara. Činjenicom da se u Limanovu filmu spominju stvarni događaji koji su uvelike odjeknuli medijskim prostorom početkom i sredinom 2010-ih uprizoruju se sredstva kojima je Bushova Bijela kuća opravdavala svoje ciljeve: tvrdeći kako Irak raspolaže oružjem za masovno uništenje, što nije istina, nastavilo je vojnu invaziju na tu bliskoistočnu državu predstavljati kao opravdan i neizbježan potez, što je moralno i etički pogrešno. Kao što se očituje u nastavku ovog poglavlja, *Slobodna zona* Paula Greengrassa bavi se jednakom temom (ne)postojanja oružja za masovno uništenje u Iraku, jednim od najvećih skandala Bushove administracije.

Stjerana u kut i izopćena iz svojih obavještajnih misija, u okviru kojih će desetine ljudi koje je obećala zaštititi u zamjenu za prijeko potrebne informacije smrtno stradati, Plame se povlači iz medijskog diskursa, dok se njezin suprug Joe svesrdno upušta u njega. Braneći svoje tvrdnje i boreći se protiv političkih smicalica koje se njemu i njegovoj obitelji podmeću putem medija, on brani obraz sebe i svoje supruge, no implicitno i CIA-e kao glavne američke obavještajne agencije, kojoj je ovaj skandal uvelike naštetio. U sceni kada Plame sa zamjenikom direktora za operacije u CIA-i, Jamesom Pavittom (Bruce McGill), razgovara na klupi u parku, s koje se pruža pogled na stablima prekrivenu vizuru Bijele kuće, Pavitt čestita Plame i zahvaljuje joj što svojim neizlaskom u medije, za razliku od njezina supruga, koji vehementno napada Bijelu kuću, i dalje štiti interese CIA-e te, u izravnoj uzročno-posljedičnoj vezi, Amerike (v. Slika 21., str. 180). Nakon što mu se požali da, iako ona zbilja štiti CIA-ine interese, agencija njoj i njezinoj obitelji ustvari otežava život, Pavitt joj odgovara: „Joe Wilson protiv Bijele kuće, ha? Pa, sve što ti mogu reći jest: 'Sretno'. No kao prijatelj, mislim da bih ti morao reći da su ti ljudi, da je šačica tih ljudi u onoj zgradi ondje", misleći, dakako, na Bijelu kuću, „*najmoćniji ljudi u povijesti svijeta*."[257]

Čini se da u žrvnju između najveće obavještajne agencije svijeta i najmoćnijih ljudi u njegovoj povijesti Plame i Wilson nemaju prevelike izglede za uspjeh. Njihova *potraga za*

[257] U izvorniku: „Joe Wilson versus the White House, huh? Well, all I can say is 'good luck.' But I feel, as a friend, I should tell you that those men, those few men in that building over there, are the most powerful men in the history of the world." Istaknuo K. B. *Poštena igra*, 2010: 1:21:29 – 1:21:42.

znanjem i *aktivno djelovanje* u suzbijanju *protivnika Amerike* iznijeli su na vidjelo da se ti *protivnici Amerike* ustvari ne nalaze (samo) na Bliskom istoku, već da ih se može pronaći i među „šačicom ljudi" na izvršnoj vlasti. Laži koje se pri tome iznose na vidjelo isprva možda mogu podsjećati na razne identitete – na primjer, Kanađanku McDowell s početka filma – koje je Plame preuzimala te ih glumila u svrhu postizanja željenog cilja, no takav silogizam nipošto

Slika 21. Valerie Plame (Naomi Watts) odlazi, u pravoj maniri filmskog prikaza agenata CIA-e, na tajni sastanak sa zamjenikom Jamesom Pavittom (Bruce McGill) u filmu *Poštena igra* (2010.) Douga Limana. Njoj zdesna vidljiva je Bijela kuća, protiv koje se ona i njezin suprug Joseph Wilson (Sean Penn) moraju boriti, što govori u prilog obezličavanju neprijatelja iz osobe u ustanovu. Unatoč skandaloznim okolnostima pod kojima je otpuštena s dužnosti, bivša agentica Plame, u domoljubnoj maniri, ne odlazi u medije kako ne bi naštetila Americi.

ne bi bio točan. U sceni kada Plame nagovara liječnicu Zahrau (Liraz Charhi) da otiđe u Irak i stupi u kontakt sa svojim bratom radi informacija koje su prijeko potrebne CIA-i, a za koju je Plame u tomu trenutku filmskog *narativa* još radila, Zahraa je pita: „Kako to uspijevaš? Lagati nekome u lice"[258], aludirajući na tu plejadu identiteta koju Plame u svojstvu agentice preuzima, na što joj ona odgovara: „Moraš znati. Znati zašto lažeš i nikada ne zaboraviti istinu."[259] Upravo je „istina" ono što je Bijela kuća očigledno zaboravila pri svojem naumu pokretanja rata na temelju lažnih optužbi i pogrešnih činjenica, a to se ujedno može smatrati jednom od temeljnih premisa Limanova političkog trilera: tko laže da bi zaštitio Ameriku – obavještajne agencije i njihovi agenti – a tko je svojim lažima naposljetku ugrožava – pripadnici korumpirane izvršne vlasti.

[258] U izvorniku: „How do you do it? Lie to someone to their face." *Poštena igra*, 2010: 41:45 – 41:49.
[259] U izvorniku: „You have to know. Know why you're lying and never forget the truth." *Poštena igra*, 2010: 41:56 – 42:03.

Iako se činilo kako će napori bračnog para Wilson/Plame biti uzaludni, na kraju filma ispostavlja se kako je Lewis „Scooter" Libby ipak podnio ostavku na mjesto Cheneyjeva šefa kabineta, a naknadnim sudskim procesom osuđen je na dvije godine zatvora. Međutim, zbog intervencije predsjednika Busha, Libby nije proveo nijedan dan iza rešetaka.[260] U posljednjoj sceni filma, kada Plame odlazi u Kongres na saslušanje pred posebnim sigurnosnim odborom, prikaz Plame, čiji lik tumači Watts, prelazi u arhivsku snimku Valerie Plame Wilson kako svjedoči pred Kongresom, što je intervencija kojom Liman učvršćuje i ponovno ističe činjenicu da je u njegovu filmu riječ o „stvarnim događajima". Motivsko-tematski kompleks obavještajnih agencija u *Poštenoj igri* stoga ima dvojak kontekst: iako su, s jedne strane, u svojim naporima da zaštite američke interese njezini agenti upozoravali na činjenicu da se izvršna vlast koristi pogrešnim i lažnim informacijama za provedbu svoje politike, s druge je strane ipak prikazana kao beskrupulozna mašinerija i produžetak izvršne vlasti kojemu je, u konačnici, stalo do osiguravanja *statusa quo*, bez obzira na moguće – ljudske – posljedice. Plame i Wilson svoju su rehabilitaciju dobili vlastitim naporima, dok su se obavještajne agencije oglušile na medijski progon kojem je bračni par bio izložen. Ovakav rasplet događaja također se može shvatiti kao američka paradigma „borbe Davida protiv Golijata" i kako „pravda naposljetku uvijek pobjeđuje" te kako su „prave vrijednosti" – istine, domoljublja i požrtvovnosti – moralne vertikale svakog „pravog" Amerikanca, makar morao riskirati vlastiti život da bi ih ostvario.

I dok se Limanov film temelji na istinitoj priči agentice Plame i njezinu odnosu s obavještajnom agencijom, CIA-om, za koju je radila, u Bigelowičinu filmu protagonistica Maya Harris (Jessica Chastain) fiktivan je lik koji dijegetski djeluje u realnom svijetu, odnosno alegorijski protumačenim i stvarnim događajima koji su uslijedili nakon 11. rujna. Dok je u središtu *Poštene igre* potraga za oružjem za masovno uništenje i reperkusijama koje je njihov izostanak imao po ljude koji su o njemu javno govorili – ili kanili govoriti – okosnica filma *Zero Dark Thirty* jest međunarodna potraga za Osamom bin Ladenom. Razdoblje u kojemu Plame u *Poštenoj igri* operira u Bigelowičinu je filmu poglavito usredotočeno na unutarnje procese CIA-e, a Harris odlazi i korak dalje od Plame kako bi doprla do informacija važnih za CIA-u i Ameriku, odnosno „domovinu" (*homeland*), kako je se u *Zero Dark Thirty* često metaforizira. Međutim, Bigelowičin film vremenski se proteže daleko nakon Plameina otpuštanja iz aktivne službe, pa čak i njezina saslušanja u Kongresu, te kulminira događajima

[260] Redatelj Doug Liman povodom izdanja filma *Poštena igra* 2018. godine na Netflixu nanovo je montirao film iz 2010. godine te na sâm kraj filma ubacio izjavu kako je predsjednik Donald J. Trump Libbyju još pružio puno predsjedničko pomilovanje. Također, verzija iz 2018. traje šest minuta dulje od izvorne inačice Limanova filma.

koji su se odvili u noći 2. svibnja 2011. godine, pokrivajući razdoblje od gotovo osam kalendarskih godina. Tvoreći svojevrsni nastavak Bigelowičinu filmu *Narednik James* (*The Hurt Locker*) iz 2008. godine, čiji scenarij također potpisuje Mark Boal, *Zero Dark Thirty* predstavlja epohalni doprinos američkoj kinematografiji. Za razliku od *Narednika Jamesa,* u čijem su središtu prizori ratnih zbivanja na Bliskom istoku, ovaj to čini iz aspekta obavještajnih agencija koje su u tomu ratu sudjelovale iz prikrajka.

Film *Zero Dark Thirty* tako započinje jednakim postupkom kolažiranja arhivskih medijskih snimaka, kako bi se gledatelju predočio točan vremenski okvir o kojem je riječ. I dok to većina do sada u ovom poglavlju analiziranih filmova čini upotrebom – što stvarnih što fiktivnih – medijskih isječaka, Bigelowičin film otpočinje snimkama telefonskih razgovora putnikâ na letu United 93, dakle, u zrakoplovu koji se naposljetku 11. rujna 2001. godine zabio u jedan od tornjeva Svjetskoga trgovačkog centra, te ljudi koji su se nalazili unutar samih tornjeva. Jezivost takva vizualno-auditivnog pristupa dodatno je naglašena činjenicom što je zvučni sadržaj popraćen isključivo crnom pozadinom. Međutim, upravo takav način tretiranja događaja 11. rujna, vizualnih prizorâ koji su itekako poznati širem gledateljstvu i koji tvore jedno od općih mjesta medijske povijesti – Baudrillardova „apsolutnog događaja" – putem potresnih osobnih svjedočenja – „Nadam se da ću ti ponovno moći vidjeti lice, dušo"[261] ili, postavljajući pitanje telefonskoj operaterki uplakanim glasom iz tornja Svjetskog trgovačkog centra koji guta plamen: „Umrijet ću, zar ne?"[262] – posreduje intenzivniji emotivni doživljaj od repriziranja vizualnog materijala zabijanja zrakoplova i rušenja tornjeva otprije više od deset godina. Također, može se protumačiti da takav emotivno nabijen prikaz predstavlja kako ishodište tako i svojevrsno opravdanje za događaje koji će uslijediti, u zbilji i u filmu, nakon njega.

Motiv obavještajnih agencija u Bigelowičinu filmu očituje se od samog početka, odnosno već u njegovu prvom dijelu. Međutim, istovremeno se očituje i *modus operandi* obavještajnih agencija, kojim ispituju zatvorenike, većinom s Bliskog istoka, za koje se sumnja da su povezani s teroristima odgovornima za 11. rujna i, *ipso facto,* Osamom bin Ladenom. Tako se prvih dvadeset i pet minuta filma usredotočuje na ispitivanja zatvorenika na neimenovanim lokacijama, a koja, upotrebom metoda mučenja, provodi CIA-in stručnjak za ispitivanja Dan Fuller (Jason Clarke), i to u prizorima u kojima se vidi kako ispituje/muči Ammara (Reda Kateb), za kojeg se – opravdano – sumnja da posjeduje saznanja o budućim

[261] U izvorniku: „I hope to be able to see your face again, baby." *Zero Dark Thirty*, 2012: 1:22 – 1:25.
[262] U izvorniku: „I'm gonna die, aren't I?" *Zero Dark Thirty*, 2012: 1:48 – 1:49.

terorističkim napadima diljem svijeta. Tim događajima nazoči i Harris, promatrajući iz pozadine kako Fuller i njegovi pomoćnici „pojačanim ispitivačkim tehnikama" (*Enhanced Interrogation Techniques*), deminutivom pojma „mučenja", nastoje izvući informacije iz Ammara. „Želiš li ponovno *vodu*?"[263], pita Fuller Ammara, rabeći jednu naizgled nevinu riječ za čin mučenja, takozvani *waterboarding*, odnosno mučenje simulacijom utapanja, što već ionako izmučenog Ammara vidno uznemiruje. „Za djelomične informacije ideš u *kutiju*"[264], prijeti Fuller, znajući vrlo dobro što još jedna naizgled bezopasna riječ – koja označava zatvaranje u skučeni drveni sanduk u fetalnom položaju – znači izmučenom Ammaru.

Međutim, koliko god taj prizor bio mučan, kadar iz prizora mučenja na nepoznatoj CIA-inoj lokaciji prelazi na prizor samog terorističkog napada za koji je Ammar znao te koji su Fuller i Harris, službenici CIA-e, pokušali spriječiti, makar i po cijenu mučenja svojeg zatvorenika, pri čemu je riječ o pokolju u Al-Khobaru u Saudijskoj Arabiji 29. svibnja 2004. godine. Jednako se kontrastiranje između CIA-ina mučenja zatvorenikâ i događaja u „stvarnom svijetu" koji se time nastoje spriječiti provodi u pogledu terorističkih napada u Londonu od 7. srpnja 2005. ili bombaškog napada na hotel Marriott u Islamabadu 20. rujna 2018. godine. Filmski prikaz tako iznova nastoji pokazati da su, iako nehumane, takve ispitivačke metode ipak potrebne kako bi se, u okviru *potrage za znanjem*, došlo do prijeko potrebnih informacija. Mučenje, odnosno ono što se u filmu naziva „pojačanim ispitivačkim tehnikama", pri tome je samo sredstvo koje opravdava cilj, napose u prvim godinama nakon 11. rujna i tijekom prvog razdoblja ratova u Iraku i Afganistanu.

Također, film metaforičkim prikazom Fullera i Harris posreduje da oni nipošto nisu izoliran slučaj: „*Zero Dark Thirty* implicira da muškarci poput Dana [Fullera, K. B.] i Ammara postoje na brojnim tajnim lokacijama CIA-e diljem svijeta te da je Agencija već cijeli niz godina uključena u mučenje i ispitivanje zatvorenika."[265] Iako se u okviru analitičkog rada u ovoj disertaciji nećemo temeljitije baviti pitanjem filmskog prizora mučenja[266], ipak je potrebno istaknuti kako je *Zero Dark Thirty* ključan politički triler u suvremenoj američkoj kinematografiji koji tematizira, i to ne isključivo na neutralan način u maniri „cilj opravdava sredstvo", to mračno poglavlje u suvremenoj američkoj povijesti. Činjenica da se

[263] U izvorniku: „Do you want the water again?" Istaknuo K. B. *Zero Dark Thirty*, 2012: 18:39 – 18:41.
[264] U izvorniku: „Partial information, you're gonna go in the box!" Istaknuo K. B. *Zero Dark Thirty*, 2012: 22:03 – 22:06.
[265] U izvorniku: „*Zero Dark Thirty* implies that men like Dan and Ammar exist in numerous CIA black sites around the globe and that the agency has been engaging in the torture and interrogation of prisoners for many years." SHAW; JENKINS, 2017: 97.
[266] Za više informacija o temi filmskog prizora mučenja, posebice nakon 11. rujna 2001. godine, usp. MITCHELL, 2011. Za filozofsku raspravu o ishodištima i posljedicama mučenja u političkom kontekstu usp. BUSH, 2014. Za detaljniji prikaz mučenja u filmu *Zero Dark Thirty* usp. HAJJAR, 2017 i SCHLAG, 2019.

intermedijalno citira i u Burnsovu *Izvještaju* sedam godina kasnije, o čemu će biti riječ tijekom daljnjega analitičkog rada, također govori u prilog golemom kulturnom utjecaju koji Bigelowičin politički triler uživa.

Ukratko rečeno, glavna je premisa filma *Zero Dark Thirty* filmska naracija povijesnih prizora, naizgled nasumičnih i tek donekle koherentnih, u globalnoj potrazi za „najtraženijim čovjekom svijeta", Osamom bin Ladenom. Bigelowičin film pokriva tematsko-*narativno* razdoblje od otprilike osam godina, i to od 2003. do 2011. godine. Film pri tome nastojati dosljedno, tematski-*narativno*, ali i kauzalno, povezati naizgled nekoherentni niz događaja i povijesnih zbivanja te poprišta raspršenih diljem svijeta, od Langleyja u saveznoj državi Virdžiniji – CIA-ina sjedišta – do Islamabada u Pakistanu. Kao što je već spomenuto, lik Maye Harris, za razliku od Valerie Plame, nije utemeljen na stvarnoj osobi, već je karakterno, u nekim aspektima i androgino, prilagođen kako bi svojim *aktivnim djelovanjem* mogao doprinijeti pronalasku i ubijanju *protivnika Amerike*. Amorfne vremenske koordinate, citiranje stvarnoga arhivskog materijala i bjesomučna *potraga za znanjem*, kojoj na putu stoje brojne prepreke, odraz su iznimne isprepletenosti zbivanja u tih turbulentnih deset godina američke, ali i svjetske povijesti te Rata protiv terorizma.

Kako James Gilmore navodi u vezi s Bigelowičinim filmom: „Ako je Rat protiv terorizma dijelom rat slika i ikona, sumnjivo je što jedna od najvećih samoprozvanih pobjeda rata – ubojstvo Osame bin Ladena – nema odgovarajući prikaz. Dio privlačnosti filma *Zero Dark Thirty* stoga je *predstaviti tu sliku u njezinoj odsutnosti* i učiniti je dijelom kolektivnog doživljaja povijesti Rata protiv terorizma."[267] Unatoč preobilju slika i prizora, indikativno je što dvije, početna –prizor „apsolutnog događaja" 11. rujna – i kulminirajuća – scena ubojstva Osame bin Ladena u pakistanskom Abbottabadu – nemaju svoj filmski prikaz, odnosno zacrnjene su (11. rujna) ili samo djelomično i mutno prikazane (bin Ladenovo mrtvo tijelo). Iako se mučenje zatvorenika moglo zorno i podrobno prvi put prikazati u suvremenoj američkoj kinematografiji[268], utabavši put takvim, pa i eksplicitnijim prizorima u, između ostalog, Burnsovu *Izvještaju*, ishodišni i ključni trenutak Rata protiv terorizma ostaju zasjenjeni, (auto)cenzurirani i metaforizirani, a *potraga za znanjem*, koja tvori lûk između tih dvaju

[267] U izvorniku: „If the War on Terror is in part a war of images and icons, then it is conspicuous that one of the greatest self-proclaimed victories of the war—Osama Bin [*sic*] Laden's assassination—does not have a corresponding image. Part of the enticement of *Zero Dark Thirty*, then, is to present that image in its absence and make it part of the collective experience of the War on Terror's history." Istaknuo K. B. GILMORE, 2016: 4.

[268] Ovomu revolucionarnom filmskom prikazu CIA-inih metoda mučenja prethodio je niz dokumentarnih filmova koji su snimljeni sredinom 2000-ih godina, među kojima se kao najpoznatiji primjer, do Bigelowičina filma, ističe *Taksijem u zonu sumraka* (*Taxi to the Dark Side*) (2007.) Alexa Gibneyja, o curenju fotografija mučenih ispitanika iz zatvoreničkog kampa u iračkom Abu Ghraibu. Međutim, Gibneyjev i ostali filmovi prikazuju tek završni ishod takva mučenja, dok *Zero Dark Thirty* uprizoruje i način na koji se ono odvijalo.

događaja, ustvari predstavlja *narativnu* jezgru filma *Zero Dark Thirty*. Harris je pri tome zaslužna za većinu informacija o *protivnicima Amerike* kojima CIA naposljetku raspolaže: ona pohađa tajne CIA-ine lokacije i razgovara sa zatvorenicima za koje se vjeruje da znaju mjesto na kojemu se bin Laden skriva, ona češlja kroz sate digitalnog materijala mučenja kako bi otkrila kauzalnu nît u kakofoniji često međusobno oprečnih iskaza mučenih zatvorenika, a ona je i ta koja ustraje na praćenju naizgled netočnih informacija koje će, naposljetku, dovesti do otkrivanja tajnog kompleksa u Abbottabadu.

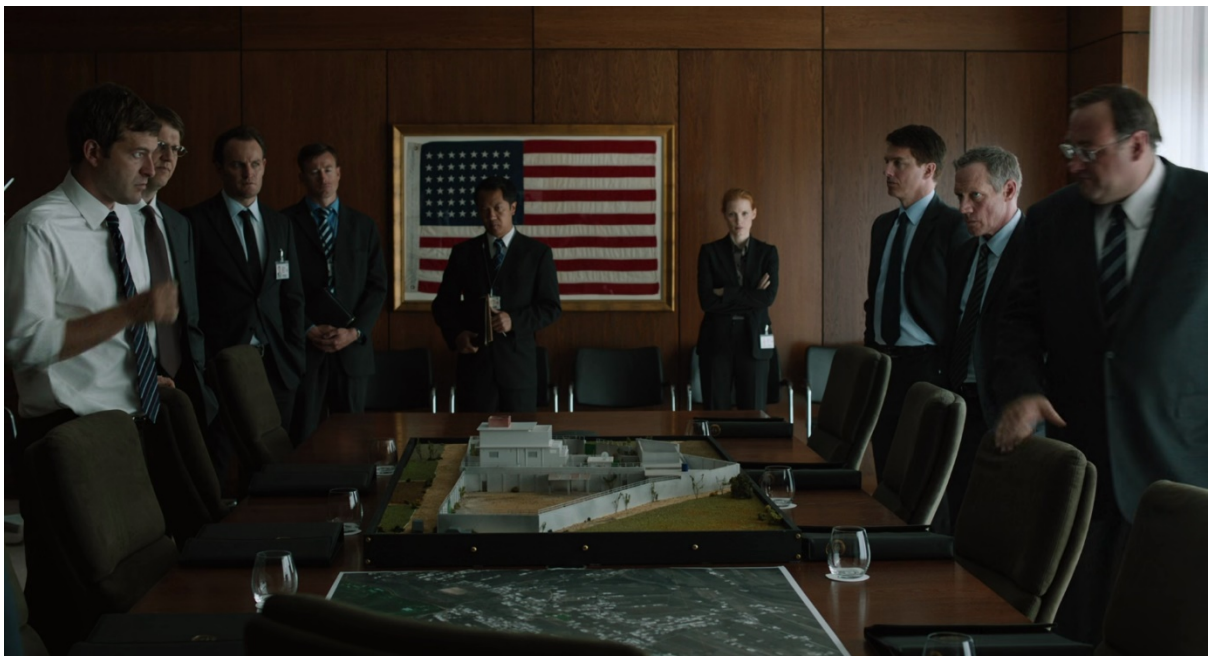
Važnost saznavanja novih informacija, u pravoj maniri obavještajnih agencija u Bigelowičinu filmu, pri tome je svakako ključna. Dok je u Limanovu filmu Plame pred sâm kraj svojeg djelovanja u svojstvu CIA-ine agentice, zbog raskrinkavanja njezina identiteta, bila primorana obustaviti tu *potragu za znanjem*, Harris ni nakon pokušaja ubojstva u Islamabadu, koje je upravi CIA-e bilo naznaka da je njezin identitet otkriven i razlog da je povuku natrag u Washington, D. C., ne odustaje od nje. Gilmore ističe: „Preokupacija informacijama filma *Zero Dark Thirty* stoga obuhvaća dva smisla te riječi: ona predstavlja strategije nadzora i istraživanja osmišljene za prikupljanje činjenica, no pri tome je, što je još važnije, riječ o uobličavanju povijesti nakon 11. rujna. Njezini procesi prostornog i vremenskog usustavljivanja također su procesi 'in-formiranja, odnosno 'u-obličavanja', oblikovanja historijske reprezentacije.”[269] Harris tako u potrazi za bin Ladenom polazi za rukom ono što Plame u potrazi za oružjem za masovno uništenje nije uspjelo: prikupiti informacije, protumačiti ih i donijeti konačan zaključak o njima. Također, u dihotomiji Plame/Harris indikativno je što su oba lika žene, protagonistice koje njihovo hipermaskulino okruženje nastoji sputati i koje njihovo djelovanje čini utoliko težim i, u konačnici, impresivnijim. Plame je bila, *nolens volens*, naposljetku lišena te mogućnosti dovršavanja svoje *potrage za znanjem*, dok ju je Harris uspjela privesti kraju.[270] Iako feminističko čitanje nije u središtu željenih ishoda rada ove disertacije, ono svakako igra ulogu u pogledu detaljnijeg tumačenja konstelacija moći na relaciji Harris – Langley, ali i u širem aspektu.

U složenoj strukturi koju *Zero Dark Thirty* predstavlja, glavni motivsko-tematski kompleks koji se unutar filmske radnje prikazuje jest onaj obavještajnih agencija. Čineći to u

[269] U izvorniku: „The preoccupation of *Zero Dark Thirty* with information thus entails two senses of the word: it presents strategies of surveillance and research designed to acquire facts, but it more importantly is about the giving of form to post-9/11 history. Its processes of spatial and temporal ordering are also processes of in-forming, of shaping historical representation.” GILMORE, 2016: 5.

[270] Marouf Hasian Jr. ističe da je, unatoč činjenici što *Zero Dark Thirty* sadrži narativni lûk koji se može doimati kao da ističe djelovanje žena unutar CIA-e, on je ustvari mizogini fragment koji uprizoruje dehumanizaciju i barbarizam koje se odvijaju kada žene u takvu „hipermaskulinom” okruženju moraju raditi na ostvarivanju svojih ciljeva. Usp. HASIAN JR., 2013: 337.

većoj mjeri nego u Limanovu filmu, pozadina *narativa* Bigelowičina filma uvjetovana je radom na terenu i komunikacijom s izvršnom američkom vlasti. Tijekom razvoja filmske radnje lik Maye Harris ispostavlja se kao jedini u cijelosti kompetentan za predstojeći zadatak. U razgovoru između Fullera i Josepha Bradleyja (Kyle Chandler), voditelja CIA-ine stanice u Islamabadu, na Fullerovo pitanje o Harris: „Zar ne misliš da je premlada za *tvrde stvari*?"[271], Bradley odgovara: „Washington kaže da je *ubojica*."[272] I zbilja, putem „tvrdih stvari", na primjer, mučenja tijekom ispitivanja, Harris naposljetku postaje „moralnom ubojicom" Osame bin Ladena, osiguravši informacije koje su bile potrebne da bi ga se američke vlasti napokon dočepale.



Slika 22. Agentica Maya Harris (Jessica Chastain) u pozadini, dok CIA-ino rukovodstvo promatra maketu kompleksa u Abbottabadu, u kojemu se Osama bin Laden skriva, u filmu *Zero Dark Thirty* (2012.) Kathryn Bigelow. Direktor CIA-e Leon Panetta (James Gandolfini) pri tome predstavlja trenutačnu predsjedničku administraciju, dok Harris, zauzevši mjesto pokraj američke zastave, zastupa „stvarne domoljubne vrijednosti".

Činjenica da je pri tome djelovala, odnosno morala djelovati (hiper)maskulino ističe se i tijekom sastanka s rukovodstvom CIA-e, kojemu je na čelu direktor Leon Panetta (James Gandolfini), u jednoj od dvorana za sastanke u Langleyju. Na zidovima se mogu jasno vidjeti *ikonografski* prikazi američke *ideologije*, od fotografija (tadašnjeg) predsjednika Baracka

[271] U izvorniku: „You don't think she's a little young for the hard stuff?" Istaknuo K. B. *Zero Dark Thirty*, 2012: 12:29 – 12:32.
[272] U izvorniku: „Washington says she's a killer." Istaknuo K. B. *Zero Dark Thirty*, 2012: 12:32 – 12:34.

Husseina Obame[273], u svojstvu vrhovnog zapovjednika oružanih snaga, do velike uokvirene američke zastave. Nakon što je željela sjesti za izvršni stol, odmah ispod Obamina naličja, njezin suradnik Steve Bradley (Mark Duplass) govori joj da sjedne odostraga, odmah ispod američke zastave, kako ne bi ometala „velike igrače". Ta je motivsko-*ikonografska* konstelacija ujedno razgraničenje između „trenutačne politike" (aktualna predsjednička administracija) i „stvarnih domoljubnih vrijednosti" (odanost domovini i zastavi, bez obzira na to tko živi u Bijeloj kući), dihotomije kojom se protagonističin karakter individualnosti i patriotizma dodatno naglašava. Nakon što u tišini promatra kako vrh CIA-e razgleda maketu kompleksa u Abbottabadu te se naposljetku oglasi, Panetta je pita tko je ona, prvi put uopće dajući do znanja da je svjestan činjenice da se Harris nalazi s njima u prostoriji. „Ja sam *kurvin sin* koji je pronašao to mjesto, gospodine"[274], odgovara Harris, nakon čega je Panetta, s vidljivim podsmijehom i donekle u nevjerici, pita: „Stvarno?"[275] (v. Slika 22. str. 186).

Unatoč činjenici što je unutar zapovjednog lanca američke Središnje obavještajne agencije upravo žena svojom *potragom za znanjem* uspjela dokučiti lokaciju utočišta u kojem se skriva „*protivnik Amerike* broj jedan" i tako potvrdila svoje *pitanje aktivnog djelovanja*, ipak se *status quo* unutar rangova CIA-e nije uspio uzdrmati. Agentica Harris u političkom trileru *Zero Dark Thirty* tako postaje alegorijom očuvanja „trenutačnog poretka", činjenice da se određene stvari ne mijenjaju te da su stereotipi i dalje prevladavajući. Iako je Harris (auto)karakterizirana kao „ubojica" i „kurvin sin" koji se hvata u koštac s „tvrdim stvarima", ona se ipak u određenoj mjeri mora odreći svojeg ženskog identiteta i asimilirati se muškom kako bi je se moglo ozbiljno shvatiti. Naposljetku, unatoč činjenici što je njezinim *aktivnim djelovanjem* i došlo do ubojstva bin Ladena, obarač na pušci za ubojiti hitac povukao je muškarac, dok je ona vojnu akciju gledala tek kao pasivni promatrač putem videoveze. Jedino

[273] Iako izvanfilmski utjecaji nisu potrebni za tumačenje motivsko-tematskih kompleksa unutar filma, povezanost između američke izvršne vlasti te nastanka, produkcije i snimanja filma *Zero Dark Thirty* suviše je važna, a da se ne bi barem spomenula u okviru fusnote ove disertacije. Dokumenti američke vlade, čiju je javnu dostupnost osigurala konzervativna zaklada Judicial Watch, pokazuju da je tijekom lipnja 2011. godine čak i Obamina Bijela kuća nastojala „biti vidljiva" u raznim projektima o lovu na bin Ladena koje su tada predlagali filmski autori, no da se na kraju odlučila pomoći Boalu i Bigelow zato što, kako navode Shaw i Jenkins, njihov vjerojatno ima najviši profil. Određeni dokumenti također pokazuju da je Obamina administracija pokušala utjecati na Boalov prikaz vojne akcije kao predsjednikovu politički „riskantnu odluku" jer je, na temelju dostupnih obavještajnih podataka, postojala izvjesnost od 60 do 80 % da se vođa Al-Kaide ustvari nalazi u tomu kompleksu u Abbottabadu. Da nije, to bi, uslijed ionako uzdrmane društvenopolitičke situacije u tadašnjoj Americi, uzrokovane globalnom recesijom, bio (još jedan) debakl za Obaminu Bijelu kuću. Osim Bijele kuće, filmski projekt Boala i Bigelow također je izdašno pomagao i američki Pentagon zbog pozitivnog prikaza američkih oružanih snaga, kao što je bio slučaj s filmom *Narednik James*, također zajedničkim projektom Boala i Bigelow, četiri godine ranije. Usp. SHAW; JENKINS, 2017: 94 i dalje.

[274] U izvorniku: „I'm the motherfucker that found this place, sir." Istaknuo K. B. *Zero Dark Thirty*, 2012: 1:38:24 – 1:38:27.

[275] U izvorniku: „Really?" *Zero Dark Thirty*, 2012: 1:38:29 – 1:38:30.

što kao svojevrsnu utjehu na kraju filma može vidjeti jest bin Ladenovo mrtvo tijelo – čiji lik u Bigelowičinu filmu tumači Ricky Sekhon – u mrtvačkoj vreći, dok si – mahom muški – članovi vojnog tima koji je izvršio akciju međusobno čestitaju u pozadini toga kadra.

Međutim, određenu zadovoljštinu Harris ipak dobiva na samom kraju filma, u sceni kada ulazi u teretni prostor vojnog zrakoplova kojim će, po uspješnu završetku operacije, otići iz Abbottabada. Vojnik, dio osoblja u tom zrakoplovu, govori joj: „*Mora da ste prilično važni*. Imate cijeli zrakoplov za sebe."[276] Time se ponovno ističe rad u tajnovitosti koji Plame/Harris moraju provoditi kako bi njihove misije mogle uroditi plodom te kako za njih, za razliku od onih koji su na kraju izvršili misiju koju su one omogućile, nema mjesta pod svjetlima pozornice. Naposljetku, i sâm naziv filma, *Zero Dark Thirty*, vojni je kôdni naziv za početak misije koji se događa pola sata nakon ponoći, obavijen tamom i tajnovitošću, baš kao što je to i bila gotovo desetljetna potraga za Osamom bin Ladenom. Dok Limanov film ima donekle zatvoren kraj, s Plame pred Kongresnim odborom, završetak Bigelowičina filma ostaje otvoren. Na pitanje „Kamo želite ići?"[277], koje joj postavlja isti vojnik, kamera prelazi na krupni prizor Harrisina uplakana lica okruženog crvenom mrežom. Harris nikada ne daje odgovor, no simbolički prikaz može se protumačiti kao činjenica da je ulovljena „u mrežu" iz koje ne može pobjeći, u *status quo* čiji je integrativni dio i koji će, unatoč bin Ladenovoj smrti, i dalje postojati. Možda želi otići u CIA-ino sjedište u Langley? Natrag svojem „normalnom životu", barem na kratak predah od „zaštite domovine"? Ili se pak vratiti u Islamabad, gdje je provela većinu svoje karijere obavještajne agentice? Utovarna rampa zrakoplova zatvara se, a Harris kreće na putovanje u – ovaj put zbilja – nepoznato.

Motivsko-tematski kompleks obavještajnih agencija u političkim trilerima suvremene američke kinematografije, analiziran na temelju Limanova i Bigelowičina filma, ima kritičan stav i svojevrstan odmak prema hijerarhijskoj strukturi, odnosno odmak od značajki kojima se odlikuje *modus operandi* američkih obavještajnih agencija, pri čemu se kao najvažnija ističe CIA. Dok Limanov film raskrinkava kako spletke unutar samih obavještajnih agencija tako i njihovu, katkad po pojedince koji za njih rade i kobnu, povezanost s američkom izvršnom vlasti, u Bigelowičinu se filmu u prvom planu naglašava korist koju njihovo djelovanje ima u pogledu zaštite domaćih, američkih interesa, čak i po cijenu upotrebe zabranjenih tehnika mučenja pri ispitivanju osumnjičenika i zatvorenika. Protagonistice u oba ova filma istovremeno gube svoj karakterni „ljudski", ali i „ženski" oblik – njegovim razvodnjavanjem

[276] U izvorniku: „You must be pretty important. You got the whole plane to yourself." Istaknuo K. B. *Zero Dark Thirty*, 2012: 2:28:53 – 2:28:58.
[277] U izvorniku: „Where do you want to go?" *Zero Dark Thirty*, 2012: 2:28:58 – 2:29:00.

putem raznih identiteta i krinki koje moraju preuzeti kako bi se očuvala tajnovitost misije te manjom izglednošću da bi „špijun" mogla biti žena – no istovremeno ga perpetuiraju prema načelu „moralno osviješteni pojedinac protiv sustava". Time se pitanje njihova *aktivnog djelovanja* dodatno ističe, a njihova *potraga za znanjem* protiv *protivnika Amerike* prikazuje u još važnijem svjetlu.

Plame i Harris pri tome postaju istovremenim žrtvama i spasiteljicama obavještajnog sustava, a njihova važnost za njega – bilo u ulozi buntovne prokazateljice (Plame) ili pokorne agentice (Harris) – upravo leži u njegovoj neprestanoj mogućnosti za pojavom pogrešaka i potrebi da se „domoljubnim djelovanjem", bilo pred Kongresom ili u stereotipiziranoj „muškoj" ulozi iz pozadine, te pogreške isprave. Dakle, zaključak provedene komparativne filmološke glasi da je prikaz obavještajnih agencija u političkim trilerima suvremene američke kinematografije donekle negativno konotiran te da se one prokazuju kao ustanove koje svoju golemu moć iskorištavaju za djelovanje koje nije uvijek moralno prihvatljivo, što je u skladu s *paranoičnim* prikazom tijelâ zakonodavno-izvršne vlasti u političkim trilerima 20. stoljeća kao antagonista s jedne i pojedinca/protagonista koji se protiv takva sustava bori s druge strane. Upravo je ta aktivna, a ne pasivna uloga pojedinca karakteristična za filmski podžanr političkog trilera, a u motivsko-tematskom kompleksu obavještajnih agencija itekako dolazi do izražaja.

5.4. Rat i politika – *Slobodna zona* (2010.) i *Jedini preživjeli* (2013.)

Kada se pojmovi „rat" i „politika" spomenu u kontekstu u kojem bi trebala postojati određena i izražena razlika između njih, ta se spona može doimati poput pleonazma. Rat kao vrhunac ispolitiziranosti dviju ili više oprečnih političkih strana koje se nalaze u nasilnom i oružanom sukobu doima se, naposljetku, kao politika *per se* i *par excellence*, tkivo od kojeg je sazdana povijest kako čovječanstva, tako i, s Prvim i Drugim svjetskim te Korejskim, Vijetnamskim i Zaljevskim ratom, kada je riječ o američkoj vizuri, dobrog dijela 20. stoljeća. Također, ratni je film u kinematografiji prisutan kao samostalan žanr, uz bok vesternu, hororu ili akcijskom filmu, preuzimajući motivsko-tematske komplekse iz njih i, zauzvrat, istovremeno ih uvjetujući. Steve Neale u svojem istraživanju o holivudskim filmskim žanrovima kao jedan od glavnih navodi ratni film te ističe sljedeće:

> Najvećim je dijelom kategorija 'ratnog filma' neprijeporna: ratni filmovi su filmovi o *vojevanju rata u dvadesetom stoljeću*; prizori sukoba potreban su sastojak, a te su scene dramatično postavljene u sâmo središte. Ova kategorija stoga uključuje filmove smještene u Prvom svjetskom ratu, Drugom svjetskom ratu, Koreji i Vijetnamu. Također, *ona isključuje drame na domaćoj fronti te komedije i ostale filmove u kojima nema prizorâ vojnog sukoba*. Međutim,

> kao što je to slučaj s većinom generičkih kategorija, postoji cijeli niz nejasnoća, od kojih neke potječu iz generički neuređene naravi nekih od tih filmova, *druge iz promjena u njihovim dominantnim konvencijama, a treće iz promjena u načinu na koji su se ti filmovi označavali ili definirali*.[278]

Iz Nealeova je pokušaja sažeta definiranja filmskog žanra „ratnog filma" razvidno da se poglavito usredotočuje na 20. stoljeće i razdoblje visoko industrijaliziranog ratno-vojnog kompleksa, dakle, na ratove koje „danas poznajemo", dok su, recimo, vesterni ili pak filmovi o drevnim ratnim podvizima isključeni iz sfere njegove definicije.[279] Doduše, njegova je studija objavljena netom prije događaja 11. rujna 2001. godine, nakon čega je uslijedilo novo geopolitičko razdoblje, tijekom kojega je rat poprimio novo naličje, što bi se donekle moglo amorfno svrstati u drugi i treći „niz nejasnoća" – na primjer, promjenom dominantne ratne konvencije koja se očituje u „Ratu protiv terorizma" – Nealeove definicije. Budući da su filmovi s ratnim motivsko-tematskim kompleksom samo jedan dio analitičkog rada ove disertacije, a ratni film kao samostalan filmski žanr tvori zasebnu istraživačku cjelinu, za analitičke potrebe ovog istraživanja u središtu će pozornosti biti motiv suvremenog poimanja ratnih zbivanja u filmskom prikazu političkih trilera suvremene američke kinematografije.

Pri početku ovoga potpoglavlja važno je napomenuti kako se većina filmova koji služe kao analitička osnova ovog rada može, barem posredno, svrstati u kategoriju „filma s ratnim motivsko-tematskim kompleksom". Već obrađeni filmovi *Zero Dark Thirty*, *Poštena igra* i *Syriana* uvelike su i neposredno uvjetovani ratnim zbivanjima na Bliskom istoku tijekom 2000-ih godina, kao što su to posredno *U vrtlogu igre*, *Snowden* i *Izvještaj*. Rat protiv terorizma, bio on na „domaćoj fronti" (na primjer, *USA PATRIOT Act)*, koju Neale *ad hoc* isključuje iz svoje definicije, ili se očitovao na bojnim poljima Bliskog istoka, uveo je jedan sasvim novi način poimanja ovoga motivsko-tematskog kompleksa u suvremenu američku kinematografiju. Kao što se pokazuje na primjeru filmova koji se analiziraju u ovom potpoglavlju, kako Greengrassova *Slobodna zona* tako i Bergov *Jedini preživjeli* mogu se svrstati u kategoriju „eksplicitno ratnih filmova", odnosno njihovi motivsko-tematski kompleksi u većoj su mjeri nalik filmovima iz „klasičnoga ratnog filmskog žanra" od, na primjer, *Snowdena* ili *Izvještaja*. Tomu pridonose *motivi* vojnih odora, vatrenog oružja i ratnih sukoba te *teme* fizičke borbe

[278] U izvorniku: „For the most part, the category 'war film' is uncontentious: war films are films about the waging of war in the twentieth century; scenes of combat are a requisite ingredient and these scenes are dramatically central. The category thus includes films set in the First World War, the Second World War, Korea and Vietnam. And it excludes home front dramas and comedies and other films lacking scenes of military combat. However, as with most generic categories, there are a number of ambiguities, some stemming from the generically untidy nature of some of the films, others from changes in their dominant conventions, still others from changes in the way films have been labelled or defined." Istaknuo K. B. NEALE, 2000: 117.
[279] Za više informacija o tome usp. CHAPMAN, 2008.

protiv neprijatelja, zbivanja u državama s ratnim poprištima i nastojanja eliminacije uzroka početka dotičnoga rata. Iako se motivsko-tematski kompleks „rata i politike", među svima ostalima u ovom analitičkom poglavlju i u pogledu političkih trilera u sferi suvremene američke kinematografije, može smatrati donekle ambivalentnim, smatramo da je prvobitna karakteristika filmova koji se obrađuju u okviru ovoga potpoglavlja ona političkih trilera, a tek zatim ratnih filmova, odnosno filmova s ratnim motivsko-tematskim kompleksom.

Prvi od njih jest *Slobodna zona* redatelja Paula Greengrassa, koji se bavi temama života u Slobodnoj zoni (*Green Zone*), svojevrsnom heterotopu američkog života „daleko od kuće" unutar ratom pogođenog Bagdada, u kojemu američke oružane snage tragaju za oružjem za masovno uništenje, čije je navodno postojanje ujedno bilo povod za vojnu invaziju na tu bliskoistočnu državu. Scenarij Greengrassova filma potpisuje Brian Helgeland, a on se u određenoj mjeri oslanja na *Imperijalni život u smaragdnom gradu* (*Imperial Life in the Emerald City*) (2006.), biografski prikaz američkog novinara Rajiva Chandrasekarana o životu unutar bagdadske Slobodne zone. Greengrassov je film, zbog središnjeg motiva potrage za oružjem za masovno uništenje, svojevrstan pandan Limanovu filmu *Poštena igra*, međutim, dok se on bavi tom potragom „iza kulisa" sigurnosno-obavještajnog aparata, *Slobodna zona* nastoji predočiti kako je to izgledalo „na terenu", u ratom pogođenom Iraku.

Greengrassov film otpočinje crnim zaslonom na kojemu je bijelim slovima ispisan nadnevak „19. ožujka 2003.", dan početka američke zračne invazije na Irak, za kojim odmah slijedi naznaka lokacije „Bagdad, Irak". Kao i u prethodno analiziranim filmovima u ovom poglavlju, prostorno-vremenske koordinate kontekstualizirane su s pomoću gledateljima već poznatih informacija, a radnja filma smještena je u stvarni kontekst. Za time slijede prizori kaotičnog snimanja kamerom i Iračana koji mahnito prikupljaju najvažnije predmete te bježe u skrovište. Riječ je o iračkom generalu Mohammedu Al Rawiju (Yigal Naor), koji svojem suradniku Seyyedu (Said Faraj) uručuje misterioznu bilježnicu te njemu i ostalima na arapskom nalaže da se skriju u sigurne kuće i očekuju daljnje naredbe. Nakon uvodnog opredmećivanja vremena i mjesta radnje, ponovni prikaz bijelih slova na crnoj pozadini označava vremenski skok od „4 tjedna kasnije", nakon čega je jasno da američka invazija traje već mjesec dana te da su vojni sukobi na iračkom terenu dobrano poodmakli, što se, kao i u prethodnim filmovima, uprizoruje zvučnom pozadinom novinarskih izvještaja o trenutačnom stanju i napretku vojne invazije u Iraku.

Gledatelji zatim bivaju bačeni *in medias res* u vojnu akciju, u kojoj časnički namjesnik Roy Miller (Matt Damon) vodi svoj vod do spornog skladišta, za koje se vjeruje da sadrži oružje za masovno uništenje. Nakon turbulentne razmjene vatre s neprijateljskim snajperistom

i prizorima koji uvelike podsjećaju na one iz „čistih" ratnih filmova, Miller i njegov vod uspijevaju ući u skladište, no ondje ne pronalaze nikakvo oružje za masovno uništenje. Dapače, jedino što mogu pronaći su industrijski otpad i ptičji izmet. „Ovdje nema ništa doli kupaonskih dijelova"[280], govori bojnik Conway (Sean Huze). „Je li sve ovo *golublje govno*?"[281], pita razjareni Miller, nakon čega mu bojnik Perry (Nicoye Banks) odgovara: „Da, čini se kao da je *ovdje već deset godina*."[282] Miller zaključuje: „Ovo nije lokacija s oružjem za masovno uništenje."[283] Činjenica da se ptičji izmet već cijelo desetljeće nalazi na toj lokaciji služi kao alegorija za to da je cijela priča s iračkim oružjem za masovno uništenje ustvari izmišljena te, doslovno i figurativno, „hrpa izmeta". Miller zatim, na sastanku s američkim vojnim osobljem na iračkom terenu, iznosi svoju sumnju u točnost obavještajnih informacija na temelju kojih tragaju za oružjem za masovno uništenje jer su sve dosadašnje lokacije na koje su došli ustvari bile potpuni promašaj. Nakon razgovora s Martinom Brownom (Brendan Gleeson), voditeljem CIA-ina ureda u Bagdadu, tijekom kojeg mu Brown govori kako ni na sljedećoj lokaciji na popisu neće ništa pronaći jer je UN već bio ondje prije dva mjeseca, Miller sve više sumnja u namjere vojnog zapovjedništva i američkog političkog vrha, čije naredbe ono naposljetku i izvršava.

To je ujedno trenutak početka generiranja *paranoje* unutar filmskog *narativa* jer se informacije, na kojima se vojna invazija ustvari zasniva, opetovano ispostavljaju kao netočne ili, u najmanju ruku, nepotpune. Uza sigurnosno-obavještajni aspekt, koji je uveden Brownom kao predstavnikom CIA-e u Iraku, u Greengrassovu je filmu važan i onaj medijski, koji predstavlja inozemna dopisnica novina *The Wall Street Journal* Lawrie Dayne (Amy Ryan), koja napokon želi stupiti u kontakt s tajnim informantom kôdnog naziva „Magellan", a iza kojeg se ustvari krije irački general Al Rawi s početka filma. Nakon što taj zahtjev uputi predstavniku američkog Ministarstva obrane Clarku Poundstoneu (Greg Kinnear), on odbija Ryan, otresito rekavši da će vidjeti što može učiniti u vezi s time. Poundstone je u Greengrassovu filmu jedan od antagonista: kao korumpirani predstavnik Bushove administracije u Iraku, on je zadužen za uspostavu nove iračke vlasti, na čelu koje želi vidjeti Ahmeda Zubaidija (Raad Rawi), iračkog političkog egzilanta koji zastupa američke interese, no koji nije u dodiru s trenutačnim stanjem u Iraku. „Demokracija je prljav posao"[284], odgovara

[280] U izvorniku: „Nothing but toilet parts over here." *Slobodna zona*, 2010: 9:02 – 9:05.
[281] U izvorniku: „Is this all pigeon shit?" Istaknuo K. B. *Slobodna zona*, 2010: 9:06 – 9:07.
[282] U izvorniku: „Yeah, thing looks like it's been here about 10 years." Istaknuo K. B. *Slobodna zona*, 2010: 9:08 – 9:10.
[283] U izvorniku: „This is no WMD site." *Slobodna zona*, 2010: 9:14 – 9:16.
[284] U izvorniku: „Democracy is messy." *Slobodna zona*, 2010: 21:09 – 21:11.

Poundstone Brownu na pitanje o tome zašto zastupa američke, a ne iračke najbolje interese, što je svojevrsno geslo koje će se ponoviti i u Burnsovu *Izvještaju*. Vrh američke vlasti, odnosno njegovi predstavnici, prikazani su kao moralno ambivalentni likovi, što i jest u skladu s narativom o nepostojanju iračkog oružja za masovno uništenje, navodnoga razloga i opravdanja Bushovoj administraciji za svrgavanje Sadama Husseina, a što je podudarno i s motivsko-tematskim kompleksom u Limanovoj *Poštenoj igri*.

Okosnica Greengrassova filma jest Millerova *potraga za znanjem* o tome zašto se obavještajni podatci na kojima američka vojna uprava ustraje ne podudaraju sa stvarnošću na iračkom terenu. Također, irački narod, koji se isprva ne prikazuje nužno neprijateljski, iako je nenaklonjen i sumnjičav prema američkim oružanim snagama, ipak u toj dihotomiji figurira kao *protivnik Amerike*. Situacija se mijenja, nakon početka buđenja Millerovih sumnji, kada na još jednoj lokaciji na kojoj je izvjesno da nema oružja za masovno uništenje upoznaje Freddyja (Khalid Abdalla), punog imena Farid Youssef Abdul Rahman. Slijedeći jednak način razmišljanja poput Josepha Wilsona u Limanovu filmu, Freddy se čudi što Millerov vod kopa zemlju u potrazi za tim oružjem te ga pita: „Misliš da netko može staviti nešto ovamo, a da svi ovi ljudi promatraju i nitko od njih ništa ne zna? *To nije logično*."[285] Freddy, baš kao i Wilson, jednostavnom premisom potkopava logiku „temeljitih američkih podataka" o skrivenim lokacijama oružja, što je dodatna kritika ranoj politici Bijele kuće prema Iraku. Kako bi pridobio njegovo povjerenje, Freddy zatim Milleru pruža informacije o susretu visokog iračkog vojnog osoblja u jednoj bagdadskoj kući, a te se informacije naposljetku ispostavljaju kao točne. Riječ je o Seyyedovoj kući, a nakon napada na nju i skoro uhvativši Al Rawija, američke specijalne postrojbe odvode Seyyeda, no Freddy uspijeva sačuvati njegovu / Al Rawijevu bilježnicu s vrijednim informacijama o sigurnim kućama diljem Bagdada i Iraka. Predaje ju Milleru, nakon čega Miller uviđa da Freddyju može vjerovati, pri čemu će on poslužiti kao katalizator Millerove *potrage za znanjem*.

Ona Millera naposljetku vodi i do Slobodne zone u bivšoj zgradi Palače Republike, u kojoj su stacionirani predstavnici američke izvršne, obavještajne i vojne vlasti. Prikazujući do toga trenutka u filmu ratne prizore i uništenje stambenih zgrada, situacija u bagdadskoj Slobodnoj zoni prilično je drukčija. „Ovi ovdje imaju pizzu Domino's i jebeno pivo?"[286], pita jedan od članova Millerova voda (v. Slika 23., str. 194). Američka Slobodna zona u srcu Iraka djeluje poput svojevrsnog heterotopa i paradoksa, mjesta na kojemu donositelji odluka o

[285] U izvorniku: „You think someone can put something in this place with all these people watching and all these people don't know? It's not logical." Istaknuo K. B. *Slobodna zona*, 2010: 24:58 – 25:05.
[286] U izvorniku: „These guys got Domino's Pizza and fucking beer?" *Slobodna zona*, 2010: 44:09 – 44:12.

budućem državnom ustroju Iraka žive, geografski, u samom središtu Bagdada, no istovremeno su, metaforički, u cijelosti odvojeni od njega. Činjenica da ta Slobodna zona uopće postoji također je u skladu s okolnošću da se pravila diktiraju s vrha američke vlasti i kada je riječ o vojnim zapovijedima, pri čemu nije važno jesu li one točne ili pogrešne, već jesu li *ideološki* prihvatljive. Nakon što se ondje susretne s Brownom i Dayne, Millerove sumnje postaju još izraženijima, a njegova *potraga za znanjem* dobiva i aspekt *pitanja aktivnog djelovanja*, pri čemu će djelovati protivno naputcima Clarka Poundstonea i američkog Ministarstva obrane te u skladu s „pravim američkim vrijednostima" plemenite potrage za istinom i pravdom.

Slika 23. Američki heterotop, kapitalistička oaza, usred ratom pogođena Bagdada, koji časnički namjesnik Roy Miller (Matt Damon, drugi zdesna u vojničkoj odori) i njegov vod s nevjericom promatraju u filmu *Slobodna zona* (2010.) Paula Greengrassa. Miller u tomu trenutku počinje još više sumnjati u službenu američku propagandu.

Nakon toga razgovora s Brownom i Dayne, Millerova *potraga za znanjem* napokon ga dovodi do saznanja da Poundstone i izvršni vojni dužnosnici tragaju za Al Rawijem zato što on može potvrditi da u Iraku ne postoji aktivni program gomilanja oružja za masovno uništenje, što bi im zasigurno pomrsilo račune i što je razlog zašto ga se moraju „riješiti". Uljuljkani u sigurnost Slobodne zone, Poundstone i njegovi ljudi fabriciraju verziju koja odgovara trenutačnoj vlasti u Washingtonu, D. C., pri čemu nije važno je li to ujedno najbolja inačica istine za budućnost Bagdada. Nakon što Poundstone uvidi da Miller nije na strani službene vašingtonske ideologije, otpušta ga s njegove dužnosti, čime se Millerovo *pitanje aktivnog djelovanja* preobražava u arhetipsku dihotomiju „pojedinac protiv sustava" i „jedan protiv sviju". Nakon što ga *potraga za znanjem* dovede do osobnog susreta s Al Rawijem u jednoj od njegovih sigurnih kuća, Miller mu se predstavlja i priopćuje da želi razgovarati s njim o iračkim programima za oružje za masovno uništenje. „Kakvi programi? Nema nikakvih programa.

Rekao sam to vašem službeniku. Rasformirali smo sve nakon 1991. godine"[287], odgovara mu Al Rawi, čime potvrđuje činjenicu da je figurativna „hrpa ptičjeg izmeta", koji se u skladištu s početka filma nalazio već „deset godina", dokaz da američki službenik s kojim se susreo u Jordanu – a to je Poundstone – laže te da je, na temelju tih pogrešnih informacija, kojima se vojna invazija na Irak opravdavala u američkim medijima, riječ o zavjeri na najvišoj razini američke vlasti, što dodatno potiče ozračje *paranoje* u Greengrassovu filmu.

Nakon Millerove akcijske potjere za Al Rawijem po razrušenim bagdadskim zgradama, uz odzvanjanje eksplozija bombi, pucnjeva iz vatrenog oružja te ratnih prizora s helikopterima i oklopnim vozilima, Miller ga napokon uspijeva ščepati, a Al Rawi naposljetku uviđa da je stjeran u kut. „Jesi li siguran da ovo žele oni u Washingtonu?"[288], pita Millera, aludirajući na činjenicu da bi njegova smrt dodatno mogla razjariti iračko stanovništvo, koje njega, a ne Zubaidija, i dalje smatra idealnim poslijeratnim vođom, ali istovremeno implicira činjenicu da bi njegova smrt mogla spriječiti mogućnost raskrinkavanja američke laži o programima za oružje za masovno uništenje u Iraku, čime bi odgovor istovremeno mogao glasiti „da" i „ne". Međutim, Miller u Greengrassovu filmu ne stiže odgovoriti na Al Rawijevo pitanje jer se, *deus ex machina*, iza ugla pojavljuje Freddy s pištoljem u ruci te ubija generala Al Rawija. „Što si to učinio, jebemu?"[289], pita rastreseni Miller, na što mu Freddy odgovara: „Nije na *tebi* da odlučiš što će se *ovdje* događati."[290] Međutim, Freddyjev odgovor na engleskom jeziku može se, zbog ambivalentnosti jednine/množine u zamjenici *you*, protumačiti dvojako: nije na *tebi*, Milleru, *Amerikancu*, odlučiti što će se dogoditi *u ovoj situaciji* s Al Rawijem, *Iračaninom*, baš kao što nije na *vama*, *Amerikancima*, da odlučujete što će se događati *ovdje*, s *Irakom*.

Na kraju filma Miller piše izvještaj o svemu što je tijekom svoje *potrage za znanjem* saznao u Iraku, raskrinkavajući njime laži vlade kojoj se obvezao služiti. Primjerak toga izvještaja uručuje i Poundstoneu, koji mu na to odbrusi: „Ovdje ima prilično intrigantnih izjava. No koji je smisao toga, Milleru? *Zar mislite da će vas itko poslušati*?"[291] U maniri kraja Pollackova filma *Tri Kondorova dana*, antagonist/Poundstone posljednji put pokušava zastrašiti protagonista/Millera činjenicom da je *politička zavjera* koju nastoji raskrinkati toliko dalekosežna da se doima nemogućom ili nerješivom. Međutim, Dayne i *The Wall Street*

[287] U izvorniku: „What programs? There are no programs. I told your official. We dismantled everything after '91." Istaknuo K. B. *Slobodna zona*, 2010: 1:24:29 – 1:24:41.
[288] U izvorniku: „You sure this is what they want back in Washington?" *Slobodna zona*, 2010: 1:37:43 – 1:37:47.
[289] U izvorniku: „What the fuck did you do?" *Slobodna zona*, 2010: 1:38:12 – 1:38:14.
[290] U izvorniku: „It is not for you to decide what happens here." Istaknuo K. B. *Slobodna zona*, 2010: 1:38:20 – 1:38:23.
[291] U izvorniku: „There's some pretty strong language here. But what's the point, Miller? Do you think anybody's going to listen to you?" Istaknuo K. B. *Slobodna zona*, 2010: 1:42:02 – 1:42:10.

Journal te ostali kojima je e-poštom poslao taj izvještaj, mahom predstavnici velikih *medijskih* kuća, prenijet će Millerove informacije, čime će pravda naposljetku biti zadovoljena. Time kraj Greengrassova filma ima pozitivno ozračje jer je istina izašla na vidjelo, a vojnik se svojom *potragom za znanjem* i *pitanjem aktivnog djelovanja* zaista borio za *dobrobit* svoje zemlje, makar se tijekom te borbe ispostavilo da su *protivnici Amerike*, baš kao što je slučaj s krajem Limanova filma, bili u Washingotnu, D. C.-ju, a ne u Bagdadu, pružajući dodatnu podlogu za razvoj ozračja *paranoje*, dok Millerov vojni konvoj klizi bagdadskim ulicama.

Za razliku od Greengrassova filma, čija *ikonografija* uvelike počiva na prikazima Bliskog istoka koji se najčešće prikazuje u glavnim medijima – oklopna vozila na ulicama glavnih bliskoistočnih gradova ili pak noćni zračni napadi na urbana područja – radnja filma *Jedini preživjeli* Petera Berga velikim se dijelom odvija u ruralnim područjima Afganistana. Također, dok Greengrassov film sadrži više disparatnih nizova koji drže *narativ* filma na okupu, *narativ* Bergova filma prilično je zgusnut i pravocrtan. Urbane vizure zamjenjuju se ruralnima, točnije, onima doline Korangal u Afganistanu, u kojemu se vod Specijalnih postrojbi Ratne mornarice Sjedinjenih Američkih Država (*Navy SEAL*) upušta u potragu za talibanskim vođom Ahmadom Shahom (Yousuf Azami). Shah i njegovi talibanski suborci sijali su strah u dolini Korangal, koja je, zbog čestih sukoba s radikalnim islamskim skupinama, među lokalnim stanovništvom i američkom vojskom poznata i pod nazivom „Dolina smrti", te su zaslužni za smrt nekoliko pripadnika američkih oružanih snaga i dijela lokalnog stanovništva koji bi im pružao pomoć. Četvorica pripadnika Specijalnih postrojbi odabrana su za odlazak u tu dolinu kako bi zaustavila Shahovu strahovladu, upuštajući se u *potragu za znanjem* kako bi toga *protivnika Amerike* spriječili u njegovu daljnjem djelovanju.

Peter Berg ujedno je redatelj i scenarist filma *Jedini preživjeli*, a scenarij je adaptacija istoimena svjedočanstva Marcusa Luttrella (punog naziva *Lone Survivor: The Eyewitness Account of Operation Redwing and the Lost Heroes of SEAL Team 10*) iz 2007. godine. Bergov scenarij uvelike se temelji na Luttrellovu svjedočenju o događajima, pri čemu su zadržana sva imena stvarnih osoba koja se u njemu spominju. U Helgelandovu je scenariju, na primjer, za Greengrassov film promijenjena većina imena stvarnih osoba iz Chandrasekaranova biografskog prikaza i njihov se stvarni, historiografski identitet može samo naslutiti, dok se Berg odlučio za drukčiji pristup. Međutim, *Jedini preživjeli* razlikuje se od *Slobodne zone* i po tome što je njegova radnja, iako uvelike smještena u geopolitičku konstelaciju Rata protiv terorizma, priča o američkom junaštvu ispričana na drukčiji način od Greengrassova filma, u puno većoj mjeri evocirajući motivsko-tematske komplekse prisutne u „klasičnim" ratnim filmovima kao što je *Spašavanje vojnika Ryana* (*Saving Private Ryan*) (1998.) Stevena

Spielberga ili pak televizijske miniserije *Združena braća* (*Band of Brothers*) (2001.) redateljsko-producentskog dvojca Spielberga i Toma Hanksa. Pri tome je *ideološki* prikaz junaštva pripadnikâ američkih oružanih snaga, njihove požrtvovnosti i želje da se *pitanjem aktivnog djelovanja* suzbije djelovanje *protivnikâ Amerike* svakako u prvom planu, što podsjeća na stereotipni prikaz filmova čija je radnja smještena tijekom Drugoga svjetskog rata.[292]

Bergov film započinje nizom stvarnih snimki tjelovježbe i priprema koje pripadnici Specijalnih postrojbi američke ratne mornarice moraju prolaziti, čime se želi predočiti njihova snaga i sprema za zadaću koja im predstoji – stvarnu, ali i *ideološku* obranu Amerike od njezinih *protivnika*. Također, ti prizori donekle podsjećaju na scene mučenja zatvorenika iz filma *Zero Dark Thirty*, samo što je ovaj put posrijedi trening izdržljivosti kojemu se kandidati dobrovoljno i kolektivno podvrgavaju, čime se šekspirovski protumačen pojam „združene braće"[293] potencira *ad absurdum*. Neposredno zatim vidi se hektičan prikaz u operacijskoj sali, gdje se izmjenjuju prizori upotrebe defibrilatora i EKG-a kako bi se spasilo krvlju prekrivenog muškarca, za kojeg se ispostavlja da je Marcus Luttrell (Mark Wahlberg), ujedno protagonist Bergova filma. Hektičnost toga prvog prizora uskoro prelazi na tekstualno određivanje prostornih i vremenskih koordinata na „tri dana ranije" i „Zrakoplovna baza Bagram", što je u skladu s tehnikom koja se upotrebljavala i u prethodno analiziranim političkim trilerima u ovom poglavlju. Početak Bergova filma služi uprizorivanju prisnog odnosa među pripadnicima specijalne postrojbe *Navy SEAL* koja je stacionirana u Afganistanu te njihove međusobne odanosti u izvršavanju ratnih zadaća.

Tijekom razvoja filmske radnje Luttrell i trojica njegovih suboraca, Michael Murphy (Taylor Kitsch), Danny Dietz (Emile Hirsch) i Matthew Axelson (Ben Foster) odlaze na obronke planinskog lanca Hindukuš u sjeveroistočnom Afganistanu, neposredno iznad doline Korangal, kako bi zatočili Shaha i spriječili njegovu daljnju strahovladu tim ruralnim područjem. Kao što je već spomenuto, Luttrell i njegov vod prikazani su u punim vojnim odorama, no njihovo je okruženje pitomo i pitoreskno, a kontrast između užurbanosti vojne zrakoplovne baze Bagram i spokoja planinskog krajolika gotovo da ne može biti veći. Jedino čime raspolažu jesu vlastita tjelesna sprema, vatreno oružje koje nose sa sobom i nekoliko dijelova opreme za satelitsku komunikaciju s vojnom bazom jer se za tu misiju smatralo da je relativno niskog rizika te da će se obaviti unutar svega jednog dana. Dakle, *potraga za znanjem*

[292] Za više informacija o tome usp. PARIS, 2007; BRODERICK, 2015; TANINE, 2018.
[293] Za više informacija o tome usp. GARAFOLO, 2016: 50.

protiv *protivnika Amerike* naizgled ih brzo vodi do željenog rezultata, a *pitanje aktivnog djelovanja* sada je samo iščekivanje idealnog trenutka za napad i relativno brz povratak u bazu.

Do tada relativno linearna radnja Bergova filma počinje se intenzivirati u trenutku kada planinski spokoj poremeti pojava trojice afganistanskih pastira – starca, tinejdžera i dječaka. Budući da je očito da su i oni pripadnici talibanskog pokreta, Luttrell i ostali pripadnici njegove postrojbe počinju vijećati što bi morali učiniti s njima. Ubiti ih, zavezati ih za stabla i nastaviti s misijom (što predstavlja moralnu dilemu) ili ih pustiti na slobodu te dovršiti misiju? Na Axelsonovo pitanje o tome što bi se dogodilo da netko otkrije grobnicu s tijelima afganistanske djece u njima, Luttrell mu odgovara: „Znaš što bi se dogodilo. Što misliš? Da će ovo sranje ostati privatno? Ha? Vijesti o tome prenijet će se diljem jebenog svijeta. *CNN*, u redu? 'Pripadnici *SEAL*-a ubijaju djecu.' To će zauvijek ostati jebena priča."[294] Uvođenje diskursa predstavnika medijâ, u ovom slučaju medijske kuće CNN, dvojak je: s jedne strane predstavlja trenutno podsjećanje na političku stvarnost i reperkusije koje bi, kako njihov vod, tako i cijele Specijalne postrojbe ratne mornarice, mogli imati, dok s druge strane fingira kao neposredno razrješenje moralne dileme, iako rezultat nije suviše moralan jer se od ubijanja maloljetnika odustaje samo zbog mogućnosti da bi taj čin naposljetku mogao biti otkriven i medijski eksponiran. „Pravila o sudjelovanju u vojnim operacijama nalažu da ih ne smijemo taknuti"[295], dodaje Luttrell i time okončava raspravu među ostalim pripadnicima voda. Moć medijâ time se posreduje već u samom potencijalu koji imaju, slično kao u filmu *Martovske ide*, bez obzira na to je li djelo već počinjeno ili nije, ali i etički kodeks ratovanja koji nijedan „pravi američki vojnik" neće i ne smije prekršiti, čime se *ideologija* nanovo potencira.

Odlučivši se za puštanje trojice pastira na slobodu, Luttrell kao zapovjednik voda krivac je što su se talibanske snage prisutne u dolini obrušile na njih. Iako daleko od „klasičnih" ratnih poprišta iz filmova ratnog žanra, vizualna rudimentarnost u Bergovu filmu, lišena vizualno impresivnih scena eksplozija, oklopnih vozila i gomile vojnika, dodatno ističe činjenicu da se rat, koliko god naizgled masovan okršaj bio, ustvari uvijek naizmjenično vodi između svega nekolicine ljudi. Međutim, istovremeno se postavlja pitanje svojevrsnog *quid pro quo*, o tome kako „nijedno dobro djelo ne prolazi nekažnjeno". „Mislim, nije li to način na koji stvari funkcioniraju? Da se dobre stvari događaju dobrim ljudima?"[296], pita se Murphy, izražavajući

[294] U izvorniku: „You know then what. What do you think? This shit's gonna be private? Huh? It's gonna be out there for the whole fucking world. CNN, okay? 'SEALs kill kids.' That's the fucking story forever." Istaknuo K. B. *Jedini preživjeli*, 2013: 41:59 – 42:09.
[295] U izvorniku: „Rules of Engagement says we cannot touch them." *Jedini preživjeli*, 2013: 42:46 – 42:48.
[296] U izvorniku: „I mean, isn't that how things work? Good things happen to good people?" *Jedini preživjeli*, 2013: 49:26 – 49:30.

time i razmišljanja ostalih dvojice pripadnika voda, Dietza i Axelsona, te nadajući se karmičkoj ravnoteži stvari, no istovremeno propitkujući univerzalnu moralnost koja se odnosi na ratovanje te jesu li stvari – pošteđivanje životâ maloljetnikâ – baš u svakom slučaju opravdan i ispravan način postupanja. „Vidiš? To je znak da nas Bog čuva”[297], govori Luttrell Murphyju nakon što se strovale niz liticu, a nekoliko metara dalje pronalazi svoju pušku kako bi mogao nastaviti svoj „časni boj”. Luttrell se u svojem gotovo slijepom vjerovanju vojnom kodeksu ratovanja i odanosti idealima pokornosti državi kojoj služi, njezinim pravilima i općeljudskom moralnom kompasu, čak i prema *protivnicima Amerike*, ustvari pokazao kao „idealan američki ratnik” koji zbog svojeg *pitanja aktivnog djelovanja* i zaslužene „Božje providnosti” naposljetku zaslužuje da bude ono što i sâm naslov filma proklamira – „jedini preživjeli”.

Kao što su se i pribojavali, pastiri pušteni na slobodu dojavljuju poziciju Luttrella i njegova voda talibanima prisutnima u njihovu selu, a nedugo ih zatim talibanski borci opkoljuju. Mizanscena šumskog planinskog predjela te oprečnost SEAL-ovaca u punoj suvremenoj vojnoj odori te talibana u njihovoj tradicionalnoj nošnji iznova služi kao dodatan, rudimentaran i dihotomičan prikaz ratovanja. Iako se ovi događaji odvijaju u 2005. godini, mogli bi se odvijati i nekoliko desetljeća, pa čak i stoljeća ranije. Univerzalnost ratnih zbivanja, ali i ustrajnosti i izdržljivosti protiv neprijatelja, *protivnika Amerike*, tako su predočeni i u najsurovijim uvjetima. Komunikacija s bazom u Bagramu prekinuta je, a jedino na što se Luttrell i njegovi suborci mogu osloniti jesu ustrajnost i izdržljivost koje su, dobrim dijelom, stečene i tijekom brutalnih treninga, prikazanih početkom filma. Njihova *potraga za znanjem* i *pitanje aktivnog djelovanja* odveli su ih u zasjedu s *protivnicima Amerike*, u mjestu koje je zemljopisno na drugom kraju svijeta od Amerike, no američke su vrijednosti i dalje u njima prisutne. „Ti možeš *umrijeti* za svoju zemlju, ali ja ću *živjeti* za svoju”[298], govori Axelson, nišaneći talibanskog protivnika koji je upravo ispalio hitac iz raketnog bacača na njega, aludirajući time na borbu do posljednje trunke snage koju će poduzeti za spas i obranu Amerike.

Izraz američkog ekscepcionalizma, koji se očituje u liku protagonista Marcusa Luttrella, ističe se i u scenama nakon što ostala trojica pripadnika njegova voda poginu, kada ga lokalno afganistansko stanovništvo spašava te skriva od talibana u jednoj od svojih ruralnih straćara, onoj Mohammada Gulaba (Ali Suliman). Unatoč činjenici što je smrtno ranjen, Luttrell sa sobom i dalje ima ručnu granatu, kojom prijeti stanovnicima kojima se ne sviđa njegov boravak u njihovu selu jer bi talibanski borci, *protivnici Amerike*, u svakom trenutku

[297] U izvorniku: „You see? God’s looking out for us.” *Jedini preživjeli*, 2013: 1:02:23 – 1:02:25.
[298] U izvorniku: „You can die for your country, but I’m going to live for mine.” Istaknuo K. B. *Jedini preživjeli*, 2013: 1:11:40 – 1:11:42.

mogli doći po njega, *američkog protivnika*. Također, Luttrell sâm sebi vadi krhotine i šrapnele iz noge, a naposljetku je, zbog jezične barijere, i prepušten sebi te stečenom vojnom umijeću i iskustvu. U tomu, drugom dijelu filma uloge su prikazane dihotomično i arhetipski: Luttrell, iako na granici između života i smrti uslijed zadobivenih ozljeda, i dalje ima funkciju američkog prosvjetitelja „zaostalom" lokalnom stanovništvu, donekle evocirajući džingoistički prikaz stanovnika Bliskog istoka iz filma *Ratna pravila* Williama Friedkina. Nakon što Gulab prstom pokaže na njegovu vojnu odoru s američkom zastavom, Luttrell mu odgovara da dolazi iz savezne države Teksas. Nakon što mu Gulab ponovi isto pitanje, Luttrell odgovara: „Da, Teksas. *Amerika je Teksas*, da."[299] Gulabov – u filmu neimenovani – sin (Rohan Chand) za njime krnje ponavlja: „Teks"[300], na što ga Luttrell ispravlja: „Teksas"[301], a bliskoistočno dijete zatim, napokon, za Luttrellom/Amerikancem ponavlja točan naziv njegove matične savezne države. Također, ova se scena može protumačiti kao karakteriziranje Amerike kao „Divljeg zapada", po kojemu je Teksas iz filmskog žanra vesterna ponajviše poznat (v. Slika 24.).

Slika 24. Prst Mohammada Gulaba (Ali Suliman) koji pokazuje na američku zastavu na vojnoj odori Marcusa Luttrella (Mark Wahlberg) u filmu *Jedini preživjeli* (2013.) Petera Berga. Iako Gulab Luttrellu pruža utočište, uloge Amerikanca i Afganistanca dihotomično su i stereotipno prikazane: Amerikanac/prosvjetitelj, Afganistanac/neuk, što potkrjepljuje pojam o američkom ekscepcionalizmu u Bergovu filmu.

Na kraju Bergova filma dolazi do klasičnog obrata ratnih filmova: Luttrellovi suborci iz bagramske zrakoplovne baze dolaze osloboditi njega i selo od talibanske tiranije, a na odlasku se Luttrell, odjeven u bijelu halju lokalnog stanovništva, zahvaljuje Gulabu na pomoći i

[299] U izvorniku: „Yes, Texas. America is Texas, yes." Istaknuo K. B. *Jedini preživjeli*, 2013: 1:44:40 – 1:44:42.
[300] U izvorniku: „Tex." *Jedini preživjeli*, 2013: 1:44:43 – 1:44:44.
[301] U izvorniku: „Texas." *Jedini preživjeli*, 2013: 1:44:45 – 1:44:46.

skrovištu koje mu je pružio. Za posljednju scenu filma ispostavlja se da je ujedno već spomenuta prva, kada medicinsko osoblje defibrilatorom oživljava smrtno ozlijeđenog Luttrella. Tehnikom *voiceovera* preko tih prizora postavljen je glas Luttrella/Wahlberga, koji odaje počast svojim palim suborcima te podsjeća na to da, bez obzira na što se dogodi, vojnik ne smije zaboraviti da „[…] nikad nije izvan borbe”[302], što je nalik završnoj rečenici bojnika Bennetta Marca u Demmeovu *Mandžurijskom kandidatu* kako u „svakom ratu postoje žrtve”. Tom konačnom izjavom naglašava se činjenica da borba protiv *protivnikâ Amerike* uvijek traje i da *potraga za znanjem* o tome gdje se oni nalaze nikad nije okončana, već da se samo *pitanjem aktivnog djelovanja* domovina može od njih zaštititi, čime se *ideološka* obojenost Bergova filma očituje i na njegovu koncu.

Zaključno ovom potpoglavlju može se utvrditi da Greengrassov i Bergov politički triler s ratnim motivsko-tematskim kompleksom njemu pristupaju na drukčije načine. Dok je kod Greengrassova filma riječ o političkom trileru koji se u većoj mjeri oslanja na elemente filmskog žanra trilera – razvoj radnje, mizanscena, odnosi između likova – Bergov je film politička sublimacija filmskog žanra trilera, koji je više nalik „čistim” ratnim filmovima, no zbog svoje se strukture ipak može uvrstiti u podžanr političkog trilera. Kao što je spomenuto u uvodu ovog potpoglavlja, ratna tematika, iako ključna za shvaćanje političkog trilera u suvremenoj američkoj kinematografiji, iznimno je hibridan izdanak ovoga filmskog podžanra te uvelike meandrira između klasično shvaćenog ratnog filma, nalik već spomenutima s temom Drugoga svjetskog rata, i trilera, pri čemu je tema političkog, uslijed ratnog motivsko--tematskog kompleksa, samorazumljiva za obje ove žanrovske kategorije. Također, s obzirom na to da je rat kao motivsko-tematski kompleks ujedno dulje prisutan u povijesti (američke) kinematografije od ostalih četiriju, ne čudi što je njegova povezanost s „matičnim” filmskim žanrom najizraženija, iako, kao što se očituje na primjerima Greengrassova i Bergova filma, u miljeu suvremenih političkih trilera postoje određene *ikonografske* razlike u tomu motivsko-tematskom kompleksu.

5.5. Zviždači i politika – *Snowden* (2016.) i *Izvještaj* (2019.)

Posljednje potpoglavlje ovoga analitičkog poglavlja disertacije tematizira relativno nov pojam u političkoj i društvenoj strukturi kasnog 20., ali ponajviše 21. stoljeća, iako se njegovi početci mogu pratiti unatrag do Prvoga svjetskog rata i donošenja Zakona o špijunaži (*Espionage Act*)

[302] U izvorniku: „[…] never out of the fight.” *Jedini preživjeli*, 2013: 1:52:04 – 1:52:06.

tijekom 1917. godine.[303] Kathryn Bolkovac, Julian Assange, Edward Snowden ili Daniel J. Jones svojim su djelovanjem i istupima razotkrili kršenja međunarodnih pravnih konvencija (Bolkovac), objavili američke vojno-obavještajne informacije (Assange), raskrinkali dalekosežna kršenja privatnosti američkih državljana (Snowden) i ustrajali na objavljivanju točnih informacija u okviru CIA-ina mučenja političkih i ratnih zatvorenika (Jones), čime su narušili do tada prevladavajući *status quo* unutar državne politike te skrenuli pozornost na nepravilnosti, neusklađenosti i propuste tijelâ izvršne vlasti. Zviždači koji su spomenuti u ovom nizu navedeni su zbog činjenice što su o njihovim djelima već snimljeni politički trileri u američkoj kinematografiji, kao i zato što su informacije koje su pustili u javnost imale velik medijski odjek i dovele izvršnu vlast, u većini ovih slučajeva američku, u nepovoljan položaj. Među ostale zviždače u novijoj povijesti, o kojima (još) nisu snimljeni politički trileri/filmovi, posebno se može ubrojiti Brittany Kaiser, bivša direktorica poslovnog razvoja društva Cambridge Analytica, koje je propalo nakon što se saznalo da su putem zloupotrebe podataka s društvene mreže Facebook utjecali na referendum o Brexitu u Ujedinjenoj Kraljevini te američke predsjedničke izbore tijekom 2016. godine.[304] Zbog činjenice što je djelovanje zviždača izravno povezano s najvišim političkim dužnosnicima ili najdalekosežnijim političkim djelovanjem, ne čudi što su priče o njihovu djelovanju kao stvorene za političke trilere.

Iako su zviždači predmetom filmskih uradaka u američkoj kinematografiji već određeno vrijeme – *Silkwood* (1983.) Mikea Nicholsa o nuklearnoj zviždačici Karen Silkwood (Meryl Streep), *Probuđena savjest* (*The Insider*) (1999.) Michaela Manna o duhanskom zviždaču Jeffreyju Wigandu (Russell Crowe) ili pak *Doušnik!* (*The Informant!*) (2009.) Stevena Soderbergha o zviždaču Marku Whitacreu (Matt Damon), koji je razotkrio namještanje cijene lizina – i iako postoje novija znanstvena istraživanja o ovomu motivsko-tematskom kompleksu unutar filmologije, očigledno je da je to tema koja će u narednom razdoblju dobivati sve veći istraživačko-analitički značaj. Saša Miletić u svojem članku čak postavlja pitanje može li se „zviždački film" smatrati samostalnim žanrom[305] unutar američke kinematografije, iako se u daljnjem analitičkom radu ovog potpoglavlja nastoji pokazati da je motiv „zviždača" ustvari dio jednog od ukupno pet motivsko-tematskih kompleksa političkog trilera u suvremenoj američkoj kinematografiji. Kao istraživački korpus za potkrjepljivanje te tvrdnje poslužit će filmovi *Snowden* i *Izvještaj*, zbog donekle različitih, no svejedno sličnih

[303] Za više informacija o tome usp. GARDNER, 2016.
[304] Za više informacija o tome usp. KAISER, 2019.
[305] Za više informacija o tome usp. MILETIĆ, 2021.

ikonografskih, *ideoloških* i *narativnih* odrednica koji se očituju u njima, baš kao i motivsko--tematskog kompleksa kojemu pripadaju, pri čemu se neće pobliže tematizirati filmovi kao što su *Zviždačica* (*The Whistleblower*) (2011.) Laryse Kondracki o Kathryn Bolkovac, *Tajne petog staleža* (*The Fifth Estate*) (2013.) Billa Condona o Julianu Assangeu ili *Mutne vode* (*Dark Waters*) (2019.) Todda Haynesa o Robertu Bilottu, koji također tvore dio ovoga korpusa i koje je potrebno istaknuti kao smjernice za daljnja istraživanja o ovomu motivsko-tematskom kompleksu.

Film *Snowden* Olivera Stonea započinje ustvari „krajem" radnje, odnosno hotelskom sobom u kojoj se u lipnju 2013. godine skriva trenutačno najtraženija osoba u Americi. Međutim, ta hotelska soba Edwarda Snowdena (Joseph Gordon-Levitt) nalazi se na drugom kraju svijeta, u Hong Kongu, gdje američke vlasti nemaju (izravnu) jurisdikciju. Neposredno prije potajno se susreo s redateljicom dokumentarnih filmova Laurom Poitras (Melissa Leo) i novinarom Glennom Greenwaldom (Zachary Quinto), a u ruci je pri tome vrtio Rubikovu kocku, motiv koji će u velikoj mjeri obilježiti daljnju filmsku radnju. Snowden želi ispričati svoju – do tada svjetskoj javnosti još nepoznatu – priču o tome kako je dospio u Hong Kong, zašto se s Poitras i Greenwaldom mora nalaziti potajno te za koje sve zločine i zloupotrebe ovlasti optužuje američke vlasti i obavještajne agencije. Potencijalni izdajica američke domovine tako se na prvi pogled doima kao netko tko je iz prikrajka potkopavao trenutačni *status quo* i način na koji se Amerika zalaže za jamčenje globalnog reda i mira, zbog čega začuđuje što je kod Snowdena riječ o nekadašnjem republikancu i konzervativcu, isprva vojniku, s karijerom koja je bila prerano okončana zbog zdravstvenih razloga, te jednom od najvažnijih djelatnika američkih sigurnosno-obavještajnih agencija, CIA-e, no poglavito američke Nacionalne sigurnosne agencije (*National Security Agency*), za koju je do prije ni godinu dana, gledano unutar filmskog *narativa*, bio radio.

Edward Snowden na početku Stoneova filma prikazuje se kao zaljubljenik u računalnu tehnologiju, osoba koja nema očitih poroka – „Ne pijem niti uzimam droge"[306] – i koja svojoj zemlji želi pomoći da svijet učini boljim. „Vjerujete li da su Sjedinjene Američke Države najbolja zemlja na svijetu?"[307], pita ga službenica CIA-e dok je spojen na poligraf, na što i sâm stroj izdaje podatak da je Snowdenov potvrdni odgovor točan. Kada ga zamjenik direktora CIA-e Corbin O'Brian (Rhys Ifans) tijekom završnog intervjua pita koji mu je dan bio

[306] U izvorniku: „I don't drink or do drugs." *Snowden*, 2016: 12:30 – 12:31.
[307] U izvorniku: „Do you believe the United States is the greatest country in the world?" *Snowden*, 2016: 7:56 – 7:59.

najvažniji u životu, Snowden bez ustručavanja odgovara: „11. rujna."[308] Iako se činilo da su rezultati Snowdenova poligrafskog testa, njegovo napredno računalno znanje te domoljublje dovoljni da ga se primi u redove djelatnika CIA-e, O'Brian mu odgovara: „To nije dovoljno. Obično. Ali ovo nisu obična vremena. *Bombe neće zaustaviti terorizam, već mozgovi*, a njih nemamo ni približno dovoljno. Dat ću vam priliku, Snowdene."[309] Činjenica da su „mozgovi" koji djeluju iz pozadine jednako potrebni poput „mišića" na suvremenim ratnim poljima, dapače, možda još i važniji, kako se može iščitati iz O'Brianove izjave, dodatno naglašava spoznaju da su klasični načini ratovanja upotpunjeni i zaoštreni onim digitalnima te da se rat ne vodi (samo) na Bliskom istoku, već posvuda. „Prve linije bojišnice u globalnom ratu protiv terorizma nisu u Iraku ili Afganistanu. One su ovdje. U Londonu, Berlinu, Istanbulu… Bilo koji poslužitelj, bilo koja veza… *Suvremeno je bojište posvuda*."[310]

Snowdenov rad unutar CIA-e također ga dovodi u neposredan dodir s moralnim i etičkim dvojbama u pogledu onoga što trenutačno radi. Na O'Brianovo pitanje skupini drugih novopridošlica u CIA-i je li ono što bi se od njih tražilo da rade protuzakonito, jedan od njih, Rio, odgovara kako bi se time kršio Četvrti amandman Američkog ustava. „To je potpuno točno, Rio. Što znači da vaš vrhovni zapovjednik oružanih snaga, predsjednik Sjedinjenih Američkih Država, krši zakon. To pokušavate reći, zar ne, Rio?"[311] Činjenica da se operacije nezakonita prikupljanja podataka i praćenja američkih državljana, koje posebna računalna jedinica u kojoj će Snowden raditi, provode pod izravnom naredbom američkog predsjednika (tada Georgea W. Busha), no i da su one senzacionalizirane i iskrivljene putem predstavnikâ medijâ, kako O'Brian navodi, govori u prilog tomu da su ustvari takvi izvjestitelji *protivnici Amerike* te da, prema širokom shvaćanju predsjedničkih ovlasti[312], predsjednik ustvari ne može počiniti takve pogreške. Slično republikansko ozračje vidljivo je i ranije u filmu, tijekom Snowdenova razgovora s O'Brianom, kada se u pozadini može vidjeti fotografija predsjednika Busha. Kasnije, kada će upoznati Hanka Forrestera (Nicolas Cage), CIA-ina stručnjaka za enkripcijske sustave liberalnijeg svjetonazora, u njegovu će se uredu pokraj vrata, Snowdenu zdesna, vidjeti crno-bijela fotografija predsjednika Johna F. Kennedyja, jednog od omiljenih

[308] U izvorniku: „9/11." *Snowden*, 2016: 8:18 – 8:20.
[309] U izvorniku: „It's not enough. Ordinarily. But these are not ordinary times. Bombs won't stop terrorism, brains will, and we don't have nearly enough of those. I'm gonna give you a shot, Snowden." Istaknuo K. B. *Snowden*, 2016: 9:55 – 10:19.
[310] U izvorniku: „The front lines in the global war on terror are not in Iraq or Afghanistan. They're here. In London, Berlin, Istanbul... Any server, any connection... The modern battlefield is everywhere." Istaknuo K. B. *Snowden*, 2016: 9:55 – 10:19.
[311] U izvorniku: „That's absolutely right, Rio. Which means your Commander-in-Chief, the President of the United States, is breaking the law. That is what you're saying, isn't it, Rio?" *Snowden*, 2016: 20:18 – 20:30.
[312] Za više informacija o tome usp. NELSON, 2008.

likova Stoneova kinematografskog opusa, čime je *ikonografska* republikansko-demokratska, odnosno desno-lijeva dihotomija unutar Stoneova filma jasno postavljena. Snowden, koji se našao u njezinu središtu, u svojoj će *potrazi za znanjem* dokučiti za koju će se od tih dviju političkih opcija naposljetku odlučiti.

U Stoneovu se filmu o ratu na Bliskom istoku i neprestanoj terorističkoj prijetnji govori kroz prizmu podataka i informacija te njihove važnosti za suzbijanje daljnjih terorističkih napada. Dapače, terorizam se smatra kratkotrajnom prijetnjom kojom će se položiti temelji za novi geopolitički poredak koji se, ponovno, neće voditi (samo) na stvarnim bojištima, već i u digitalnoj sferi. Digitalna prijetnja, u okviru koje se krše prava pojedinaca/građana na slobodu protoka informacija i zaštitu njihove privatnosti, tako postaje opravdanjem za viši cilj, koji se izražava time da se Ameriku zaštiti od „nevidljivih" prijetnji izvana te da se očuva njezin primat u geopolitičkom poretku. Kada Bush govori o tome da neprijatelj može napasti „bilo kada" i da je „nevidljiv", to ujedno služi kako eksplikaciji neočekivanosti terorističkog čina (u smislu napada 11. rujna), tako i mogućnosti internetske infiltracije.

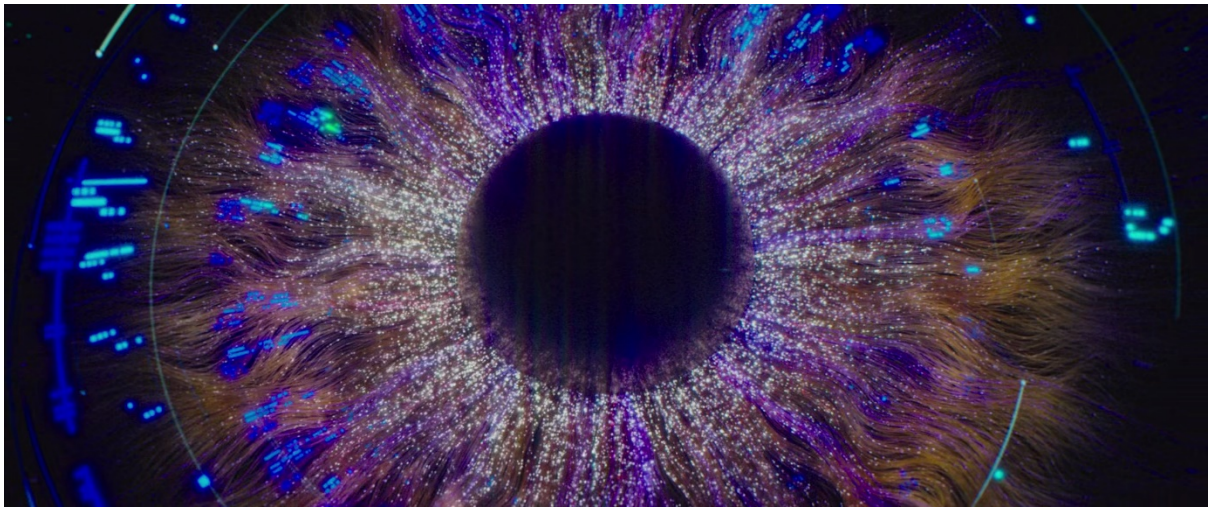
Tako O'Brian Snowdenu ponovno naglašava važnost njegove uloge u sprječavanju da do toga dođe: „Za 20 godina *Irak će biti paklena rupa do koje nikomu neće biti stalo*. Terorizam je kratkotrajna prijetnja. Stvarne prijetnje dolazit će iz *Kine, Rusije, Irana*, i to u obliku ubacivanja SQL-a [strukturirani upitni jezik, K. B.] i zlonamjernog softvera. *Bez umova kao što je tvoj, ova će zemlja biti raskomadana u kibernetičkom prostoru*."[313] Spominjanje „klasičnih" američkih neprijatelja istovremeno stvara ozračje nalik hladnoratovskom s jedne te *paranoje* s druge strane. Je li Hladni rat zbilja okončan? Je li novi na pomolu? Granice „stvarnoga" i „digitalnog" svijeta postaju sve poroznijima, a digitalna, softverska prijetnja izjednačava se s terorističkom, oružanom. Izjave u Stoneovu filmu daju naslutiti kako će bez aktivnog, iako zakonski ambivalentnog, djelovanja „pojedinaca" kao što je Stone *protivnici Amerike* naposljetku i ubuduće „pobjeđivati".

Upravo uz ta saznanja Snowden u prvoj polovici Stoneova filma revno ispunjava obveze koje su mu u okviru NSA-e zadane, u koju je u međuvremenu prešao zbog činjenice što bi se njegovo umijeće ondje bolje moglo iskoristiti. U sceni kada uništava CD-ove koji sadrže tajne podatke, prilazi mu njegov suradnik Gabriel Sol (Ben Schnetzer) i pita ga: „Dođe li ti ikada da provjeriš neki od njih? Da vidiš koju ćeš to ludu tajnu misiju ubijanja možda

[313] U izvorniku: „In 20 years, Iraq will be a hellhole nobody cares about. Terrorism's a short-term threat. The real threats will come from China, Russia, Iran, and they'll come as SQL injections and malware. Without minds like yours, this country will be torn apart in cyberspace." Istaknuo K. B. *Snowden*, 2016: 25:44 – 26:03.

izbrisati iz povijesti?”[314] I njegov neizgovoreni odgovor ustvari glasi „ne” – Snowden će samo izvršavati ono što mu je naređeno, bez propitkivanja što bi time mogao učiniti ili koje će potencijalno zlodjelo „izbrisati iz povijesti”, na što će odgovor dati, kao što će biti navedeno, na samom kraju filma. Snowdenova isprva nepokolebljiva vjera biva uzdrmana nakon što mu Sol, koji ga zbog njegova neiskustva i igre riječi s njegovim prezimenom proziva „Snjeguljicom” (*Snow White*), objašnjava kako softver za praćenje i prikupljanje podataka zaista funkcionira:

> SOL: Zamisli si to kao pretraživanje putem Googlea, samo što, umjesto pretraživanja isključivo onoga što su ljudi učinili javnim, pretražujemo i sve ono što nisu. E-pošta, razgovori, SMS-ovi, što god.
> SNOWDEN: Dobro, ali koji ljudi?
> SOL: *Cijelo kraljevstvo*, Snjeguljice.[315]



Slika 25. Filmski prikaz crne rupe u koju se ulijevaju nizovi podataka, koja se u sljedećem kadru stapa u oko Edwarda Snowdena u filmu *Snowden* (2016.) Olivera Stonea. Ovime se također simbolizira veličina moći koju državni aparat ima u pogledu nadzora podataka, na što je već aludirao film *Specijalni izvještaj* (2002.) Stevena Spielberga.

Snowden na temelju razgovora sa Solom počinje uviđati da nadzor podataka i informacija nije usmjeren samo na *protivnike Amerike*, već i na sâmo američko stanovništvo, čime se Snowdenova *potraga za znanjem* i ozračje *paranoje* počinju intenzivirati. Isto ponavlja dok u Hong Kongu pokušava dokumentaristici Poitras objasniti razmjer koji Solovo „cijelo kraljevstvo” obuhvaća: „NSA ustvari prati svaki mobilni telefon na svijetu. Bez obzira na to

[314] U izvorniku: „You get curious to check one out? See what kind of crazy-ass covert kill mission you might be erasing from history?” *Snowden*, 2016: 33:15 – 33:21.
[315] U izvorniku: „SOL: So think of it as a Google search, except instead of searching only what people make public, we’re also looking at everything they don’t. So... Emails, chats, SMS, whatever. / SNOWDEN: Yeah, but which people? / SOL: The whole kingdom, Snow White.” Istaknuo K. B. *Snowden*, 2016: 35:12 – 35:25.

tko si, svaki dan svojeg života sjediš u bazi podataka, spreman na to da te netko pogleda. A tu nije riječ samo o teroristima ili državama ili korporacijama, već o tebi."[316] U Stoneovu je filmu taj beskonačni priljev informacija prikazan u obliku beskrajnih nizova koji se slijevaju u orijašku crnu rupu, da bi se na kraju ispostavilo da je ustvari riječ o šarenici oka, i to Snowdenova, koji je naposljetku sudjelovao u „krađi" tih podataka te ih mogao „gledati" (v. Slika 25. str. 206).

Snowdenov prelazak iz konzervativnog u liberalni tabor tako je okončan, za što je dijelom zaslužna i njegova djevojka Lindsay Mills (Shailene Woodley), koja s njime putuje diljem svijeta te mu pruža podršku u velom tajne obavijenu poslu koji obavlja za američku vladu. Otpočetka liberalna svjetonazora, Mills, dok na početku filma prolaze među prosvjednicima pred Bijelom kućom, govori konzervativnom Snowdenu koji ne odobrava takvo okupljanje: „Propitkujem našu vladu. *To je ono što radimo u ovoj zemlji*. To je načelo na kojemu smo utemeljeni."[317] Pozivajući se na temeljne odredbe američkog ustava i dobroga građanskog postupanja, Snowden isprva odbacuje Millsina razmišljanja, no tijekom njegove *potrage za znanjem* one postaju sve većim dijelom njegova *pitanja aktivnog djelovanja*. Također, njegova ljubavna veza s Mills postaje odrazom zbivanja s kojima je suočen na svojem radnom mjestu: njihova neprestana seljenja diljem svijeta zbog službene dužnosti – između ostalog, u Švicarsku i Japan – te uznemirenost koju zbog informacija koje u okviru svoje *potrage za znanjem* otkriva suočavaju ljubavni par s golemim izazovima. Nakon prekida veze u Japanu, Snowden napušta svoju poziciju unutar NSA-e u Japanu seli natrag u saveznu državu Maryland, gdje ponovno počinje raditi za CIA-u, no Snowden i Mills nedugo zatim ponovno započinju vezu i sele na Havaje, gdje Snowden ponovno počinje raditi za NSA-u.

Na Havajima, u sigurnosno-obavještajnom kompleksu naziva Tunel (*The Tunnel*), Snowden ulazi u svoju posljednju fazu *potrage za znanjem*. Svjestan činjenice da svatko, bez obzira na to je li osumnjičen ili kriv za zlodjelo protiv države, može postati predmetom promatranja i nadzora, Snowdenovo *pitanje aktivnog djelovanja* uvelike je sputano, poglavito zbog okolnosti što zna da su neprijatelj protiv kojeg se mora boriti upravo američka vlada i njezine obavještajne agencije za koje radi te da je on „tek pojedinac". Također, u kasnijem razgovoru s Poitras i Greenwaldom u Hong Kongu, na pitanje o tome zašto se sve ovo događa sada, a ne, iz aspekta filmske radnje gledano, prije nekoliko godina, otkriva kako se njega i

[316] U izvorniku: „The NSA is really tracking every cell phone in the world. No matter who you are, every day of your life, you're sitting in a database just ready to be looked at. And not just terrorists, or countries, or corporations, but you." *Snowden*, 2016: 1:00:36 – 1:01:04.
[317] U izvorniku: „I'm questioning our government. That's what we do in this country. That is the principle that we were founded on." Istaknuo K. B. *Snowden*, 2016: 19:05 – 19:12.

njegove suradnike zastrašivalo sudbinama drugih zviždača koji bi u medije istupili s optužbama protiv NSA-e, tijekom čega se prikazuje montaža stvarnih medijskih isječaka Billa Binneyja, Eda Loomisa i Kirka Wiebea, trojice viših dužnosnika agencije, koji su uložili prigovore protiv zloupotrebe položaja i prekoračenja ovlasti, a zatim je njihove domove pretražio FBI. „Bio je tu i Thomas Drake. Poput ostale trojice, *Drake je pokušavao promijeniti stvari iznutra*. No kada ništa nije upalilo, obratio se medijima. Stoga su ga optužili u okviru Zakona o špijunaži, a mi smo bili šokirani. Cijela obavještajna zajednica."[318] Ozračje *paranoje* koje se time stvara i gotovo talački suodnos vodstva NSA-e i zaposlenika koji žele prokazati njezine metode govore u prilog tome da je *pitanje aktivnog djelovanja* sputano državnim okovima te da tvori *paranoičan* začarani krug između *rada za* državu ili *progona od* države.

Konačna odluka o Snowdenovu *pitanju aktivnog djelovanja* donesena je kada tijekom rada u Tunelu saznaje da jedan od programa, na čijem je stvaranju i sâm radio, naziva *Epic Shelter*, služi američkoj vojsci i njezinim upravljačima bespilotnih letjelica za praćenje stanja na neprijateljskom i ratnom terenu uživo. Kada još iz videorazgovora s O'Brianom shvati da su on i Mills mete internetskog nadzora obavještajnih agencija, odlučuje svoju *potragu za znanjem* proširiti *pitanjem aktivnog djelovanja*. U tomu se trenutku Snowden opredjeljuje dati konačan odgovor na Solovo pitanje o „brisanju misija ubijanja iz povijesti" te odlučuje stati im na kraj. Posljednji dan rada u Tunelu kopira podatke na prijenosnu karticu te je, lukavštinom, krijumčari iz obavještajnog kompleksa, i to u Rubikovoj kocki. Prošavši kontrolne točke bez poteškoća, prikazuje se scena Snowdenova prelaska „iz tame u svjetlo", kada ga obasja havajsko sunce i kada zna da je učinio pravu stvar.

Nakon što američka podružnica britanskih novina *The Guardian* objavi priču i dokumente koje je Snowden prokrijumčario iz Tunela, Stoneov film završava nizom intervjua sa Snowdenom-bjeguncem, koji, igrom slučaja, završava u Rusiji, starom američkom neprijatelju koji mu pruža utočište. „Mislim da je najveći strah za Ameriku koji u pogledu ishoda ovih obznanjivanja imam jest da se *ništa neće promijeniti*"[319], izjavljuje u intervjuu za CNN, naglašavajući time jednu od najvećih bojazni s kojom se filmski likovi u političkim trilerima suvremene američke kinematografije suočavaju u pogledu njihova *pitanja aktivnog djelovanja*: opstanak *statusa quo* i izostanak promjena nabolje unatoč riskantnim, katkad i po život, naporima koje su uložili. Stoneov film završava montažom stvarnih medijskih isječaka

[318] U izvorniku: „Then there was Thomas Drake. Like the other three guys, Drake was trying to change things from the inside. But when nothing worked, he did go to the press. So, they hit him with the Espionage Act, and we were shocked. The whole intel community." Istaknuo K. B. *Snowden*, 2016: 1:07:23 – 1:07:37.
[319] U izvorniku: „The fear that I think I have most in regards to the outcome for America of these disclosures is that nothing will change." Istaknuo K. B. *Snowden*, 2016: 1:54:12 – 1:54:22.

koji su uslijedili nakon objavljivanja Snowdenovih otkrića uz glazbenu pozadinu pjesme *The Veil* (2016.) Petera Gabriela, koja je posebno napisana i skladana za Stoneov film, aludirajući na „veo tajni" koji je Snowden pomogao razmaknuti.

Scenarij za Stoneov politički triler potpisuju sâm Stone i Kieran Fitzgerald, a on se izravno temelji na knjigama *Snowden: Dosjei* (*The Snowden Files*) (2014.) Lukea Hardinga i *Vrijeme hobotnice* (*Time of the Octopus*) (2015.) Anatolija Kučerene[320]. Stoneov film u središte pozornosti postavlja pojedinca te ambivalentnost shvaćanja njegove uloge i djelâ u sferi političkog: dok je za konzervativce izdajica, za liberale je junak, dok ga jedni optužuju da je *protivnik Amerike*, drugi ga slave kao njezina spasitelja. Takva podvojenost diskursâ unutar politike na državnoj razini s jedne i sferi pojedinca s druge strane usto na vidjelo ponovno iznosi činjenicu da je vladajući sustav trom i da ga je potrebno stubokom promijeniti, no s obzirom na to da trenutno zadovoljavanje pravde nije osigurano, dijelom zbog kolebanja ljudi na vrhu toga sustava, što se uprizoruje isječcima u odjavnoj špici filma – među kojima se kao najviši dužnosnik ističe predsjednik Obama – Stoneov film istovremeno postavlja *paranoično* pitanje o tome može li se vjerovati ljudima koji se kandidiraju za najviše političke dužnosti, čak i po cijenu besramnog kršenja izbornih obećanja, kao u slučaju predsjednika Obame u filmu. Snowdenov ekscepcionalizam o tome kako je potreban samo „jedan dobar čovjek", na koncu filma, kada se očituju sve posljedice njegova djelovanja, pokazuje se i u činjenici što na pitanje: „Mislite li i dalje da je vrijedilo?"[321], iz moskovskog egzila putem videoveze, postavši jedno s internetom, kibernetičkim prostorom u kojem je želio spasiti Ameriku, no zbog toga grijeha biva protjeran iz nje, Snowden odgovara: „Da, mislim,"[322] opravdavajući svoj čin kao djelo koje je počinjeno za „više i veće dobro" Amerike i američkog naroda.

Dok se u Stoneovu filmu tematizira jedna od medijski najeksponiranijih priča 21. stoljeća, o čovjeku koji je postao paradigmatskim primjerom za pojam „zviždača", u Burnsovu *Izvještaju* riječ je o jednom manje poznatom, no ništa manje važnom čovjeku koji je svojom *potragom za znanjem* i *pitanjem aktivnog djelovanja* krenuo u borbu protiv *protivnika Amerike*. U *Snowdenu* mjesto radnje prelazi – figurativno (zbog središnjeg motiva interneta) i doslovno – diljem svijeta i obuhvaća gotovo jedno cijelo desetljeće, dok je u *Izvještaju*, unatoč gotovo jednakom razdoblju trajanja filmske radnje, mjesto poglavito ograničeno na relaciju između

[320] Zanimljiva je činjenica što se sâm Kučerena pojavljuje u Stoneovu filmu kao neimenovani ruski diplomat povodom svečanosti održane u Ženevi i, na Snowdenovo nevješto vrbovanje stranih diplomata, ironično izjavljuje: „Ovaj je čovjek ili budala ili špijun." (U izvorniku: „This man is either a fool or a spy.") *Snowden*, 2016: 36:29 – 36:30.
[321] U izvorniku: „Do you still think it was worth it?" *Snowden*, 2016: 2:04:24 – 2:04:26.
[322] U izvorniku: „Yes, I do." *Snowden*, 2016: 2:04:26 – 2:04:27.

Langleyja, poznate već iz Bigelowičina filma, i Washingtona, D. C.-ja te CIA-ine nepoznate lokacije. U središtu Stoneova filma nalazi se kritika NSA-e, dok Burnsov film raskrinkava makinacije za koje je zaslužna CIA, a sukob s obavještajnim agencijama pri tome nije jedini motivsko-tematski kompleks koji povezuje Edwarda Snowdena i Daniela J. Jonesa (Adam Driver) u svojstvu zviždača.

Jones se, jednako kao Snowden, na samom početku filma opredjeljuje kao američki domoljub. U razgovoru za posao s Denisom McDonoughom (Jon Hamm), tadašnjim voditeljem kabineta demokratskog senatora Toma Daschlea iz Južne Dakote, jer je želio postati dijelom Daschleova osoblja, Jones govori: „Moj drugi dan diplomskog studija bio je 11. rujna. Išao sam na predavanje, i sve je jednostavno… stalo. Sljedeći dan promijenio sam sva svoja predavanja u ona s temom nacionalne sigurnosti."[323] Snowden i Jones doživjeli su 11. rujna kao prekretnicu u svojim životima te odlučili svoju poslovnu karijeru podrediti obrani i zaštiti domovine. Koliko god da to govori o plemenitosti takva pothvata, toliko govori i o svojevrsnoj indoktrinaciji mladih ljudi koji su prešli u razne ogranke izvršne vlasti, od sigurnosno--obavještajnih sve do vojnih, a s obzirom na otkrića s debaklima oko nepostojanja oružja za masovno uništenje i mučenja zatvorenika, pokazuje se da su njihovu plemenitost donekle izigrala tijela državne vlasti. Iako je McDonough impresioniran mladim Jonesom, ipak mu savjetuje: „Stekni neko iskustvo u stvarnom svijetu u protuterorizmu, u… vanjskoj politici. *Isprobaj CIA-u*. Ili FBI. Neka te oni nauče onomu što se ne poučava u predavaonicama."[324] McDonoughove riječi ispostavit će se proročanski točnima, iako Jones nikada službeno neće postati dijelom nijedne sigurnosno-obavještajne agencije, već dijelom tima senatorice Dianne Feinstein (Annette Bening).

U okviru toga rada Feinstein nalaže Jonesu da se pozabavi temom uništavanja snimki CIA-inih ispitivanja, koje se dogodilo 2005. godine, te zašto je uopće do njega došlo. Budući da postoje prijepisi tih snimki, Jones i mali tim koji on predvodi upućuju se na tajnu lokaciju CIA-e u saveznoj državi Virdžiniji kako bi ondje uspostavili središte svojeg istraživačkog tima i pokrenuli *potragu za znanjem*. „Morat ćeš senatore izvještavati o svojem poslu. *Nitko ne želi nikakva iznenađenja*"[325], govori mu Feinsteiničina tajnica Marcy Morris (Linda Powell), ističući time potrebu za proaktivnim političkim djelovanjem, no i nagovijestivši cenzuru na

[323] U izvorniku: „My second day of grad school was September 11th. I was headed to a lecture, and everything just... stopped. The next day, I changed all my classes to national security." *Izvještaj*, 2019: 3:49 – 3:57.
[324] U izvorniku: „Go get some real-world experience in counterterrorism, in... foreign policy. Try the CIA. Try FBI. Have them teach you what they don't teach you in a classroom." Istaknuo K. B. *Izvještaj*, 2019: 4:38 – 4:49.
[325] U izvorniku: „You're gonna have to keep the senators updated on your work. Nobody wants any surprises." Istaknuo K. B. *Izvještaj*, 2019: 8:13 – 8:19.

samom početku toga projekta. Vodeći Jonesa kroz zgradu i pokazujući mu sve što će mu biti potrebno za rad, no najavivši da mu određeni dokumenti ipak neće biti na raspolaganju, agent Sean Murphy parafrazira Morrisičinu izjavu i u pogledu CIA-e: „Moramo se pobrinuti da ne dobiješ ništa *što ne bi trebao*."[326] Na Jonesovo pitanje zašto u dodijeljenoj mu sobi nema pisača, Murphy zloslutno odgovara: „Nijedan dokument ne smije napustiti prostoriju bez odobrenja CIA-e. *Papir je poznat po tome što ljude ovdje zna dovesti u nevolje*."[327] Time se već na samom početku filma određuju „pravila igre" Jonesove *potrage za znanjem*, koju će cenzurirati kako CIA tako i Senat, a k tomu se generira ozračje *paranoje* jer se postavlja pitanje na što će to Jones u tim prijepisima nabasati, odnosno kojim dijelovima neće imati pristup, kako bi se sačuvao integritet CIA-e s jedne i Senata te vrha američke vlasti s druge strane?

Burnsov film, u većoj mjeri nego Stoneov, zrači zloslutnim ozračjem *paranoje*. Boje su prigušene, radnja se poglavito odvija pod fluorescentnim uredskim svjetlima, filmska glazba izostaje u cijelosti ili se upotrebljava tek za intenziviranje takve atmosfere, a likove karakterizira strah od informacija s jedne te odmazde vrha vlasti i javnosti s druge strane. Budući da je ulovljen u toj pat poziciji, Jonesovo *pitanje aktivnog djelovanja* doima se gotovo nemogućim. Međutim, *potraga za znanjem* njega i njegov tim vodi do frapantnih zaključaka: CIA je znala za program „mučenja zatvorenikâ", odnosno „pojačanih ispitivačkih tehnika", štoviše, ona ih je i organizirala bez izravna znanja ili ovlaštenja (tadašnjeg) predsjednika Busha, a sada je potrebno dokaze o tome svesti na najmanju moguću mjeru, baš kao i Jonesovu *potragu za znanjem*. Pri početku *Izvještaja* vidi se snimka intervjua s potpredsjednikom Cheneyjem svega nekoliko dana nakon napada 11. rujna: „Također, moramo raditi na *mračnoj strani*, da je tako nazovemo. *Moramo provesti vrijeme u sjeni u obavještajnom svijetu*. Puno toga što je potrebno učiniti bit će urađeno tiho, bez ikakve rasprave."[328] Iako donekle izvučena iz konteksta, ova Cheneyjeva izjava točno uprizoruje ono što se događalo u „sjeni obavještajnog svijeta" nakon 11. rujna, a što pokazuju i *Poštena igra* te *Zero Dark Thirty*.

Nakon što Jones iz dostupnih mu CIA-inih dokumenata sazna da su te „pojačane ispitivačke tehnike" dovele do mučenja zatvorenika Abua Zubaydaha (Zuhdi Boueri) i smrti Gula Rahmana pothlađivanjem, Jones svoja saznanja dijeli sa senatoricom Feinstein. „Dakle,

---

[326] U izvorniku: „We got to make sure you don't get anything you're not supposed to." Istaknuo K. B. *Izvještaj*, 2019: 9:25 – 9:28.

[327] U izvorniku: „No documents are allowed to leave the room without CIA approval. Paper has a way of getting people in trouble at our place." Istaknuo K. B. *Izvještaj*, 2019: 10:10 – 10:18.

[328] U izvorniku: „We also have to work, though, sort of, the-the dark side, if you will. We've got to spend time in the shadows in-in the intelligence world. Uh, a lot of what needs to be done here will have to be done quietly, without any discussion..." Istaknuo K. B. *Izvještaj*, 2019: 12:06 – 12:16.

optužuješ CIA-u za ubojstvo, Dane? Jer ovo zvuči kao da ideš u tom smjeru”[329], govori mu Feinstein, donekle u nevjerici da bi američka sigurnosno-obavještajna agencija bila kadra učiniti nešto takvo. Međutim, stvari su bjelodane: *potraga za znanjem* Jonesa vodi upravo do tih informacija. „Raspolažemo dokazima da je zamjenik direktora [CIA-e, K. B.] uputio nadležnog službenika kako prikriti ono što se dogodilo te mu naložio da bude pažljiv s onime što zapisuje. Dakle, *zašto bi oni to morali prikrivati ako su slijedili standardnu operativnu proceduru*? Zašto to nisu priopćili odboru?”[330] Radnja filma tako neprestano preskače između sadašnjeg trenutka i prošlosti, otkrivajući cijeli niz propusta CIA-e, koja je svjesno zataškavala svoje postupke i pri tome djelovala ne samo protivno etičkim i moralnim standardima, već i zakonu.

No zbog otpora koji CIA pruža u pogledu objavljivanja tih informacija i neugodne situacije u kojoj se senatorica Feinstein našla na vjetrometini između CIA-e i Bijele kuće, ipak je još donekle skeptična prema Jonesovu *pitanju aktivnog djelovanja* – objavljivanja izvještaja – koje on, zbog svoje *potrage za znanjem*, želi da se dogodi što prije. Međutim, političke su implikacije i moguće posljedice suviše dalekosežne, a da bi se to moglo bez daljnjega dopustiti. Morris frustriranom Jonesu, nakon još jednog neuspješnog kruga pregovora s Feinstein, govori: „Razumijem. No ono što ti moraš shvatiti jest da će na tomu izvještaju biti njezino ime, a ne tvoje. *Senatsko osoblje ne mora se ponovno kandidirati na izborima, ali ona mora*.”[331] Dakle, moguće političke implikacije koje bi objavljivanje tih informacija moglo imati za pojedinca, u ovom slučaju Feinstein, odlučujuć je čimbenik u etičkoj dvojbi o opravdanosti objavljivanja Jonesova izvještaja. „Radite li za mene ili za izvještaj?”[332], pita Feinstein Jonesa, pokazujući time da je pokornost prema nadređenom važnija od odgovornosti prema istini te da su, barem u tomu trenutku, ona i „istina” dva zasebna entiteta različitih (političkih) interesa. Korumpiranost najviših političkih dužnosnika, s jedne strane, koja se proteže od Bijele kuće i CIA-e sve do Senata, tako postaje dokazom kako volja za *pitanjem aktivnog djelovanja* ustvari gotovo ne postoji, odnosno da ona ne ovisi tek o pojedincu, već o spletu političkih okolnosti koje bi se mogle obrušiti na njega.

[329] U izvorniku: „Well, are you accusing the CIA of murder, Dan? Because that sounds like where this is going.” *Izvještaj*, 2019: 39:55 – 40:03.
[330] U izvorniku: „We have proof the deputy director coached the officer in charge how to cover up what happened, told him to be careful what he put in writing. So, why would they need to cover it up if they were following standard operating procedure? Why didn’t they tell the committee?” Istaknuo K. B. *Izvještaj*, 2019: 40:03 – 40:18.
[331] U izvorniku: „I understand. And what you need to understand is that her name is going on this report, not yours. Senate staff doesn’t have to run for reelection, but she does.” Istaknuo K. B. *Izvještaj*, 2019: 40:03 – 40:18.
[332] U izvorniku: „Do you work for me or for the report?” *Izvještaj*, 2019: 1:08:52 – 1:08:55.

Slika 26. Intermedijalni trenutak prikaza najave za film *Zero Dark Thirty* (2012.) Kathryn Bigelow u filmu *Izvještaj* (2019.) Scotta Z. Burnsa. Osim Bigelowičina filma, u Burnsovu se filmu spominje i Edward Snowden iz *Snowdena* Olivera Stonea, što istovremeno govori u prilog povezanosti glavnih okosnica tijekom razdoblja Rata protiv terorizma. Daniel Jones (Adam Driver) tijekom svoje se *potrage za znanjem* tako našao na sjecištu između „dobra" (američko ubijanje Osame bin Ladena) i „izdajništva" (udarac koji je Edward Snowden zadao američkoj vladi objavljivanjem svojih saznanja).

Međutim, s druge je strane također potrebno istaknuti razdoblje u američkoj političkoj povijesti u kojoj se ta nevoljkost iskazuje. Nakon što joj Jones ponovno, ovaj put joj doslovno crtajući na bijeloj ploči, pokazuje nedjelotvornost CIA-inih metoda ispitivanja mučenjem, Feinstein mu odgovara: „Dakle, ako je CIA ulovila bin Ladena, koga onda briga za to što je *još* učinila? *Ako su se time spasili životi, nema potrebe za snošenjem odgovornosti*."[333] Demokratska senatorica Feinstein time ponavlja političku mantru koja je u tomu trenutku, tijekom 2011. godine unutar filmskog *narativa*, bila prevladavajuća, a to je da je demokratskom predsjedniku Obami uspjelo uloviti najtraženijeg *protivnika Amerike*, i to netom prije nego što se ponovno kandidirao na predsjedničkim izborima 2012. godine. Val zadovoljstva koji je tim činom potaknut zasjenio je gotovo sve ostale implikacije te misije, a i zbog mogućih propusta u prošlosti moglo mu se progledati kroz prste jer je konačni cilj – privođenje vođe Al-Kaide pravdi – bio postignut. Intermedijalni trenutak spominjanja Bigelowičina filma u Burnsovu također potkrjepljuje takvo činjenično stanje, dok Jones gleda najavu za njega na televiziji (v. Slika 26.): „Bila je to najveća potjera svih vremena. Mislite da znate priču, no primite se za svoja sjedala. *Zero Dark Thirty*, uzbudljiv novi film, donosi vam potjeru za Osamom bin Ladenom kao što još nikada nije bila viđena."[334] Već spomenuti, moralno ambivalentni, prikaz

[333] U izvorniku: „So... if the CIA got bin Laden, then who cares what else it did? If it saved lives, there's no need for accountability." Istaknuo K. B. *Izvještaj*, 2019: 56:28 – 56:38.
[334] U izvorniku: „It was the greatest manhunt of all time. You think you know the story, but hold on to your seats. *Zero Dark Thirty*, the riveting new film, brings you the hunt for Osama bin Laden as it has never been seen before." *Izvještaj*, 2019: 58:07 – 58:24.

mučenja u Bigelowičinu filmu prema načelu „cilj opravdava sredstvo" mantra je službene vašingtonske politike u tomu trenutku, a Jonesov plan za objavljivanjem izvještaja stoga se pomaknuo još jedan korak unatrag.

To je ujedno trenutak povlačenja paralele između *Snowdena* i *Izvještaja*. Naime, Jonesov izvještaj velikim se dijelom temelji na takozvanom „Panettinu izvještaju" (*Panetta Review*), spisu (u tomu trenutku u filmskom *narativu* bivšeg) direktora CIA-e, koji se zatekao među ostalim dokumentima koje je Jonesu na raspolaganje stavila CIA. Iz njega je moguće iščitati da vodstvo CIA-e ne iznosi cijelu istinu te da je ustvari postojao program podvrgavanja zatvorenika „pojačanim ispitivačkim tehnikama", no koji nije polučio željenim rezultatima. Strahujući od toga da bi CIA mogla saznati za to da Jones raspolaže Panettinim izvještajem, Jones *pitanje aktivnog djelovanja* uzima u svoje ruke te krijumčari, protivno Murphyjevim naputcima o tome da nijedan dokument ne smije napustiti prostoriju bez CIA-ina dopuštenja s početka filma, na sigurnu lokaciju, baš kao što je Snowden iznio povjerljive datoteke NSA-e iz „Tunela", što je ujedno prva scena Burnsova filma. Nakon što CIA sazna da je Jones bio u posjedu Panettina izvještaja te da je došlo do „curenja podataka", vrh Agencije od Feinstein traži, u najmanju ruku, otpuštanje Jonesa s dužnosti, a Feinstein ga suočava s temom zviždačâ, koja je u tomu trenutku filmskog *narativa*, zbog djelovanja Edwarda Snowdena, bila u punom jeku:

> FEINSTEIN: Koje je vaše mišljenje o osobi kao što je *Edward Snowden*, Dane?
> JONES: P-pa, senatorice, znam što mislite o curenjima podataka.
> FEINSTEIN: Ja mislim da je on *izdajica*, kratko i jasno. Moj je posao osiguravati nadzor sredstvima vlasti, *a ne svjetlima i kamerama i naslovnicama*.[335]

Dok Stoneov film Snowdena prikazuje u jednakom svjetlu kao što Bigelowičin film prikazuje CIA-ine metode mučenja, dakle, prema načelu „cilj opravdava sredstvo", Feinstein u Burnsovu filmu ne gleda blagonaklono na način postupanja zviždačâ. Presedan koji je postavljen političkom i medijskom hajkom na Snowdena i veće usredotočivanje na njegovo „zlodjelo" od onoga što je njima iznio na vidjelo javnosti u *Izvještaju* služe kao primjer nečega što je po svaku cijenu potrebno izbjeći jer bi to moglo poslužiti kao dodatni povod za diskreditiranje onih koje se tim informacijama optužuje. Međutim, Jonesovo opravdanje glasi kako on nije „ukrao" dokument, već ga je samo „relocirao", eufemizam kojim se relativizira njegov mogući

[335] U izvorniku: „FEINSTEIN: What are your thoughts on someone like Edward Snowden, Dan? / JONES: W-Well, Senator, I know how you feel about leaks. / FEINSTEIN: I think he's a traitor, plain and simple. It's my job to provide oversight with the tools of governance, not lights and cameras and headlines." Istaknuo K. B. *Izvještaj*, 2019: 1:28:41 – 1:28:57.

zločin i kršenje zadanih pravila. Time se Jones ograđuje od „protudržavnih" radnji koje se predbacuju Snowdenu i svjestan je potencijala koji njegovo „relociranje" ima, no zato što s izvještajem do tada nije izašao u javnost, nikakva šteta (još) nije počinjena.

Dakle, Feinstein nije jedina koja dijeli takvo mišljenje o Snowdenu/zviždačima, već to čini i Jones. U sceni kada se u podzemnoj garaži, u maniri Dubokog grla i Pakulina filma *Svi predsjednikovi ljudi*, Jones susreće s Evanom Tannerom (Matthew Rhys), novinarom *The New York Timesa*, Tanner je svjestan činjenice da Jones raspolaže Panettinim izvještajem i da su novine za koje radi spremne objaviti ga: „Kada bismo imali tvoj izvještaj, tiskali bismo ga sutra. U cijelosti."[336] Jones je suočen s moralnom dvojbom: koliko god želi da njegov višegodišnji rad naposljetku ugleda svjetlo dana, ne želi da ga se diskreditira i proglasi zviždačem/izdajicom:

> JONES: Da ti ga [Panettin izvještaj, K. B.] predam, što bi se dogodilo?
> TANNER: Neki ljudi mislit će da si *junak*, a neki će vjerojatno misliti da si *izdajica*. Pogledaj *Edwarda Snowdena*.
> JONES: Ne, ako će se objaviti, objavit će se na *ispravan način*.
> TANNER: A što ako se ne objavi?
> JONES: *Onda nisam obavio svoj posao*.[337]

Činjenicom da Jones smatra da postoji „ispravan način" kako da se njegov izvještaj objavi, putem „sredstava vlasti", koje zagovara i Feinstein, a ne putem naslovnica, na primjer, *The New York Timesa*, u Burnsovu se filmu naglašava da sustav ipak funkcionira ako postoji dovoljno jaka volja pojedinca da se usprotivi većini. Tako su Jonesova *potraga za znanjem* i *pitanje aktivnog djelovanja* doveli do toga da se borba protiv *protivnikâ Amerike*, odnosno njezina *statusa quo*, pobijedi postojećim zakonitim sredstvima. Za razliku od Snowdena, koji je odabrao „lakši put", u *Izvještaju* se posreduje poruka o tome da se za „prave vrijednosti" isplati boriti „protiv vjetrenjača", nalik gospodina Smitha u Caprinu filmu sedam desetljeća ranije. Motiv zviždačâ u Burnsovu političkom trileru razlikuje se od paradigmatskog primjera u Stoneovu filmu po tome što on ustvari jest bio nadomak tomu da se u cijelosti pridruži Assangeu, Snowdenu i ostalima, no svejedno je odlučio ostati raditi iz sjene i pozadine kako se ionako već uzdrmanoj Americi ne bi nanijela daljnja šteta. „Mislim da bih bio učinkovitiji

[336] U izvorniku: „If we had your report, we would print it tomorrow. All of it." *Izvještaj*, 2019: 1:45:08 – 1:45:14.
[337] U izvorniku: „JONES: If I gave it to you, what would happen? / TANNER: Some people will think you're a hero, and some will probably think you're a traitor. Look at Edward Snowden. / JONES: No. If it's gonna come out, it's gonna come out the right way. / TANNER: What if it doesn't? / JONES: Then I didn't do my job." Istaknuo K. B. *Izvještaj*, 2019: 1:45:23 – 1:45:57.

u zakulisju, negdje gdje bih *stvarno mogao učiniti razliku*”[338], Jones govori McDonoughu tijekom razgovora za posao s početka filma. I zbilja, na kraju *Izvještaja* Jones (p)ostaje „tihim junakom” koji se nije pojavio pred kamerama ni na naslovnicama, već je svojom revnom službom Americi „iz zakulisja”, u kojemu se odlučio ostati, doprinio donošenju amandmana McCain-Feinstein o zabrani upotrebe mučenja tijekom 2015. godine, izbjegavši Snowdenovu sudbinu, iako je svojim *pitanjem aktivnog djelovanja* – krađom, odnosno „relociranjem” Panettina izvještaja – bio nadomak, ako ne i istovjetan, njemu.

Zaključno analizi motiva zviždača u političkim trilerima u suvremenoj američkoj kinematografiji može se utvrditi da njihovo *pitanje aktivnog djelovanja* u okviru *potrage za znanjem* naglašava potrebu za proaktivnim pristupom demokraciji i propitkivanjem *statusa quo*. Na primjeru Stoneova i Burnsova filma, koji prikazuju dva donekle različita pristupa tomu motivsko-tematskom kompleksu, ispostavlja se kako je istina da „cilj opravdava sredstvo” i da je razina *paranoje* od infiltracije *protivnikâ Amerike* u sustav toliko velika da vlast, koja to izravno ili prešutno odobrava, neće moći ili željeti učiniti ništa da uzdrma taj *status quo*. Također, kritika prema predsjedničkim mandatima Georgea W. Busha i Baracka H. Obame neprikosnovena je i, osim u primjeru Limanova filma *Poštena igra*, najočitije izražena. Dok je za ambivalentno i pretežito negativno mišljenje o Bushovoj administraciji, uslijed debakla s oružjem za masovno uništenje i CIA-ina programa mučenja, to i bilo očekivano, donekle čudi što se suviše ne pošteđuje ni predsjednika Obamu zbog – manje medijski eksponirana – odobravanja metoda NSA-e, koje je Snowden naposljetku objavio.

To dodatno govori u prilog ulozi „pojedinca” u sustavu, koji se mora do određene mjere usprotiviti trenutačnoj vlasti ako primijeti da njezino postupanje iziskuje korektivno djelovanje, što je dodatan prilog tezi o američkom ekscepcionalizmu koji se naposljetku perpetuira. „*Demokracija je prljav posao*… no razmislimo samo o tome koliko zemalja na svijetu postoji u kojima bi se ovakav izvještaj uopće mogao izraditi”[339], izjavljuje McDonough na demokratskoj predizbornoj konvenciji, pri čemu u svijesti odzvanjaju i Poundstoneove riječi iz Greengrassove *Slobodne zone*. „Želim da budemo *više od zemlje* koja je izradila ovaj izvještaj. *Želim da budemo zemlja koja ga je učinila javnim*”[340], odgovara mu Feinstein, ističući potrebu za neprestanim poboljšanjem i „stremljenjem ka višim ciljevima” po kojima je

[338] U izvorniku: „I think I’d be more effective behind the scenes, somewhere I can really make a difference.” Istaknuo K. B. *Izvještaj*, 2019: 4:06 – 4:10.
[339] U izvorniku: „Now, democracy is messy... but let’s just think how many countries there are in the world where a report like this could even get done.” Istaknuo K. B. *Izvještaj*, 2019: 1:48:27 – 1:48:37.
[340] U izvorniku: „I would like us to be more than the country that did the report. I’d like us to be the country that made it public.” Istaknuo K. B. *Izvještaj*, 2019: 1:48:41 – 1:48:48.

Amerika poznata. Iako se njihova djela sama po sebi skrutiniziraju, motiv zviždačâ u političkim trilerima suvremene američke kinematografije predstavlja se kao žrtva koja se isplati ako će Ameriku pomoći učiniti boljom nego što je to „do jučer" bila.

6. Zaključak

Kada u filmu *TV mreža* (1976.) Arthur Jensen (Ned Beatty) protagonistu Howardu Bealeu (Peter Finch) drži solilokvij o trenutačnom – društvenom, političkom i kulturnom – stanju Amerike, no implicitno i cijelog svijeta, između ostaloga mu napominje: „Više ne živimo u svijetu nacija i ideologija, g. Beale. Svijet je *zbir korporacija*, neumoljivo određen nepromjenjivim propisima poslovanja. *Svijet je poduzeće*, g. Beale."[341] Jensenova tvrdnja otprije gotovo pedeset godina proročanski odzvanja i u današnjem, hiperglobaliziranom dobu, u mjeri u kojoj to Sidney Lumet, redatelj filma, ili Paddy Chayefsky, autor originalnog scenarija, niti nisu mogli naslutiti. Korporatizacija svijeta, koja je u posljednjih pola stoljeća poprimila do tada neviđene razmjere, nije mogla izostati ni iz filmske motivike, a filmovi koji su se analizirali u okviru ove disertacije dokaz su da je ona prodrla u sve sfere društva, pa tako i političku. Industrijalizacijom rata i infiltracijom tehnološkog napretka u sve sfere društvenog života, čak i onu krajnje osobne privatnosti, te prelaskom dužnosnika s visoke korporativne na visoku političku poziciju, kao u primjeru Bushova potpredsjednika Richarda Brucea „Dicka" Cheneyja iz Halliburtona u Bijelu kuću ili pak medijske zvijezde-predsjednika Donalda Johna Trumpa, očituje se kako korporativna moć – i globalni protok kapitala koji ona podrazumijeva – te politika imaju pozamašnu međusobnu povezanost.

Kada je riječ o podžanru političkog trilera, promatrano od Frankenheimerova *Mandžurijskog kandidata* naovamo, „globalizacija" i „digitalizacija" svakako su dva pojma koja su najindikativnija za poimanje razdoblja od sredine do kraja 20. stoljeća te od početka 21. stoljeća do današnjeg trenutka, a na tu činjenicu povezanosti i isprepletenosti svijeta podsjetila je i nedavna pandemija koronavirusa. Međusobna uzročno-posljedična povezanost jedne od najvećih svjetskih država-korporacija, Amerike, te gotovo cijelog ostatka svijeta također govori u prilog važnosti političkog djelovanja unutar nje, koje se u političkim trilerima alegorizira i apstrahira, no koje svoje uporište svejedno pronalazi u stvarnom, izvanfilmskom svijetu. Demmeov *Mandžurijski kandidat* i Gaghanova *Syriana* pokazali su pri tome kako se ta povezanost odražava na razini politike i pojedinca: dok se u političkoj sferi jedan pojedinac lako zamijeni drugim kako bi se nastavio održavati *status quo*, utjecaj politike na sferu pojedinaca može biti poguban. I dok se kod Demmea još očitovalo da se taj pojedinac mora smaknuti „staromodnim" okršajem licem u lice, hitcem iz vatrenog oružja poznatog još iz filmova koji se mogu ubrojiti u žanr vesterna, Gaghanov protagonist pogiba zbog pritiskanja

[341] U izvorniku: „We no longer live in a world of nations and ideologies, Mr. Beale. The world is a college of corporations, inexorably determined by the immutable bylaws of business. The world is a business, Mr. Beale." Istaknuo K. B. *TV mreža*, 1976: 1:35:55 – 1:36:17.

gumba na drugom kraju svijeta, a njegova smrt rasplinjava se, zajedno s ubitačnom eksplozijom, u moru piksela na ekranu.

Na samomu kraju ove disertacije nastoji se sažeti do kojih se sve zaključaka u okviru nje došlo. Analitičko-istraživački rad proveden na ovoj temi, koja do sada nije suviše iscrpno bila istraživana unutar filmoloških, politoloških ni američkih studija, u velikoj se mjeri oslanjao na politološke studije o ustroju američkoga političkog sustava i studije o političkom filmu općenito. Nekolicina istraživačkih radova posvećenih isključivo političkom trileru u filmologiji pri tome su bili od velike koristi, iako je njihova malobrojnost predstavljala dodatni poticaj za pisanje ove disertacije. Međutim, kao što se i očituje na temelju analize, poglavito primarne, no dobrim dijelom i sekundarne filmografije, politički je triler u suvremenoj američkoj kinematografiji svojevrsni hibridni oblik filmoloških i politoloških odrednica, zbog čega je njegova interdisciplinarna vrijednost utoliko veća i značajnija. Kao eminentan filmski podžanr trilera, koji je u svjetskoj kinematografiji prisutan cijelih šest desetljeća, odnosno, postavimo li stvari u perspektivu, polovicu postojanja filmske umjetnosti uopće, značaj političkog trilera u suvremenoj američkoj kinematografiji nije izgubio nijedan aspekt svojeg značaja nakon šezdesetak godina, već ga je, štoviše, samo dodatno učvrstio. Cilj ove disertacije bio je, između ostaloga, dokazati upravo to, a svrha ovoga poglavlja jest eksplicirati tri najvažnija aspekta, odnosno hipoteze, koje su se u okviru nje nastojale istaknuti: postojanje motivsko-tematskih kompleksa u kategorizaciji političkih trilera, prikaz „vanjskog", ali i „unutarnjeg" neprijatelja te reiteracija maksime o američkom ekscepcionalizmu.

Dakle, zaključno se može utvrditi kako je razvoj političkog trilera u okviru američke kinematografije obilježen brojnim etapama, kako filmskim, tako i izvanfilmskim, među kojima najveću dosadašnju prekretnicu svakako predstavljaju teroristički napadi 11. rujna 2001. godine te s njima povezani početak Rata protiv terorizma. Taj „apsolutni događaj", rabeći Baudrillardov izraz, predstavlja jednako političko zaoštravanje kao ono koje je postojalo tijekom nastanka Frankenheimerova filma, samo što su njegove posljedice bile uvelike jednoznačnije, dalekosežnije i dugotrajnije. S obzirom na to da se one usto odražavaju u gotovo isključivom političkom ozračju – ratovi na Bliskom istoku, zadiranje države u privatnost građana putem sigurnosno-obavještajnih agencija ili pak korporativni utjecaj na izvršnu vlast – ne čudi što su upravo politički film, općenito, i politički triler, konkretno, idealan medij za njegovu tematizaciju. Važnost koju su korporacije, mediji i obavještajne agencije stekli nakon Bushova proglašavanja Rata protiv terorizma prije dva desetljeća te utjecaj koji rat s jedne, kao nastavak ekspanzionističkih, ali i imperijalističkih težnji Amerike, i junaci-zviždači kao društveno-politički korektiv s druge strane imaju, očituju se i u motivsko-tematskim

kompleksima u koji se trilere koji predstavljaju dio suvremene američke kinematografije može uvrstiti.

Jedan od spomenutih, izvornih znanstvenih doprinosa ove disertacije filmologiji, politologiji i američkim studijima upravo je pojam „motivsko-tematskog kompleksa", koji u sebi objedinjuje cijeli niz *ideoloških*, motivsko-*ikonografskih* i tematsko-*narativnih* odrednica spomenutih u drugomu poglavlju. Hipoteza glasi da se svaki politički triler u (suvremenoj) američkoj kinematografiji može uvrstiti u jedan od pet tih motivsko-tematskih kompleksa spomenutih u petomu poglavlju disertacije. Isprepletenost određenih motivskih i tematskih odrednica pojedinih filmova, kao što je obrazloženo u uvodu petomu poglavlju, ne govori protiv, već upravo u prilog takvoj tvrdnji. Pri tome „korporacije", „mediji", „obavještajne agencije", „rat" i „zviždači" predstavljaju pet glavnih motivsko-tematskih kompleksa za kategorizaciju kako trenutačno postojećih, tako i budućih političkih trilera, pri čemu su ti kompleksi dovoljno široko shvaćeni, a da bi u sebi mogli objedinjavati razne motivske i tematske odrednice, dok su istovremeno dovoljno usko koncipirani kako bi postavili, iako donekle poroznu, ipak prilično jasnu granicu između svake od tih kategorija. Stoga se pretpostavlja da se u filmološkim istraživanjima koja će se provoditi u bližoj budućnosti tih pet motivsko-tematskih kompleksa neće suviše mijenjati te da će i dalje ostati valjani za kategorizaciju američkih političkih trilera.

Drugi je izvorni znanstveni doprinos ove disertacije pokazivanje supostojanja motiva „vanjskog", ali i „unutarnjeg" neprijatelja u političkim trilerima u suvremenoj američkoj kinematografiji. Iako se ova hipoteza može smatrati donekle očiglednom i banalnom, važno je u obzir uzeti činjenicu da su se politički trileri otprilike do sredine 2000-ih godina većinom krajnje alegorijski i simbolički bavili kritikom američke vlasti i njezinih najviših političkih dužnosnika. Naravno, potrebno je spomenuti Pakulin film *Svi predsjednikovi ljudi*, u okviru kojega se raskrinkavaju makinacije koje se kriju iza afere Watergate i ostavke predsjednika Richarda M. Nixona, no on se u većoj mjeri može smatrati iznimkom koja potvrđuje pravilo te koja ustvari predstavlja repliciranje priče koja je dvije godine prije pojavljivanja filma bila krajnje medijski eksponirana te stoga poznata američkoj i svjetskoj javnosti. Također, razdoblje „*paranoičnih* sedamdesetih", tijekom kojega je ovaj Pakulin film i nastao, bilo je karakterizirano raznim politički nabijenim zbivanjima, slično kao i razdoblje od 2001. godine naovamo, zbog čega je Nixonova ostavka, koliko god da označavala pobjedu pravde, u većoj mjeri politički kuriozitet usredotočen u jednom liku – naravno, ne obezvrjeđujući njegov status kao „unutarnjeg" neprijatelja – nego raskrinkavanje makinacija više uzastopnih predsjedničkih administracija.

Međutim, upravo se u političkim trilerima u suvremenoj američkoj kinematografiji taj status „unutarnjeg" antagonista u većoj mjeri razvio i istovremeno obezličio. Dok je za debakl u Zaljevu svinja bio odgovoran Kennedy, za nastavak Vijetnamskog rata Nixon ili pak za Iransku talačku krizu Carter, to su mahom događaji koji su, unutar duljeg ili kraćeg razdoblja, bili okončani tijekom mandatâ dotičnih predsjednika i koji nisu suviše opteretili naredne predsjedničke administracije Reagana, Busha starijeg ili pak Clintona. Međutim, poglavito politički trileri iz motivsko-tematskog kompleksa Zviždači, na primjer, iznova objelodanjuju činjenicu kako je nesretne okolnosti i ovlasti po američko stanovništvo, u obliku Rata protiv terorizma i donošenja zakona *USA Patriot Act*, nakon Bushove iskorištavala i Obamina administracija. Također, ta činjenica ustvari predstavlja simptom jedne drukčije geopolitičke konstelacije, koja u takvoj mjeri ni u takvu obliku nije, uslijed izostanka u današnje vrijeme dostupnih tehnoloških dosega „digitalnog doba", niti mogla postojati prije, uvjetno rečeno, mandata predsjednika Georgea W. Busha. Donijevši sporni zakon pod krinkom zaštite američkog stanovništva, ustvari je počeo državni nadzor kakav je Eleanor Iselin / Prentiss Shaw i željela u Frankenheimerovu, odnosno Demmeovu *Mandžurijskom kandidatu*.

Iako je motiv „unutarnjeg" neprijatelja obezličen i raspršen u narativu o sigurnosno--obavještajnim agencijama, važno je istaknuti da u analiziranim filmovima više nije važno tko sjedi u Bijeloj kući ni tko rukovodi CIA-om, već su te ustanove *per se* postale monolitnim strukturama koje ulijevaju strah i provode kontrolu. Dakako, među „glavnim neprijateljima" uvijek se mogu spomenuti Bush mlađi, Cheney ili pak Leon Panetta, no narativ o njima već je suviše dio prošlosti, a da bi bio isključivo relevantan za današnje razdoblje. Korporatizacija politike, u liku Raymonda Shawa iz Demmeova filma, pokazala je kako je politika istovjetna novcu i da se ona, poput Manchurian Globala, ustvari bavi „vlasničkim kapitalom". Dakle, uz „vanjskog" neprijatelja, od nacističkog iz doba Drugog svjetskog ili pak sovjetskog iz razdoblja Hladnog rata, a koji, od 11. rujna 2001. godine naovamo, gotovo u cijelosti potječe s Bliskog istoka, politički triler u suvremenoj američkoj kinematografiji često uvrštava motiv američkih državnih ustanova u niz bezličnih, iako svejedno „unutarnjih" neprijatelja, koji čine štetu kako američkom stanovništvu i ugledu Amerike u svijetu, tako i pripadnicima drugih naroda, rasa ili pak vjeroispovijesti koje je državna ideologija i diskurs proglasila vrebajućim „vanjskim" neprijateljem. U filmološkim istraživanjima političkog trilera tijekom narednih godina i desetljeća kao dodatni bi „vanjski" neprijatelj, uslijed sve veće moći Kine – nekadašnje Mandžurije – (ponovno) mogao potjecati (i) s Dalekog istoka.

Treći je izvorni znanstveni doprinos ove doktorske disertacije ujedno u najmanjoj mjeri *paranoičan* i pesimističan. Riječ je, dakako, o prikazu američkog ekscepcionalizma, nadmoći

SAD-a i njegovih stanovnika u usporedbi s drugim državama, ideologijama i svjetonazorima. Iako je taj pojam često donekle negativno konotiran, ekspanzionistički i imperijalistički, većinom kada se promatra iz aspekta gotovo svih država koje nisu Amerika, on ujedno predstavlja uzrok i rješenje problema. Naime, Amerika u nastojanjima zaštite svojih interesa, bilo legitimnih ili ne, ne preže ni pred čime, pa tako ni pred špijuniranjem, progonom i osuđivanjem vlastitih stanovnika ili čak državnih zaposlenika, kao što je bio slučaj s Valerie Plame u Limanovoj *Poštenoj igri*. Dapače, promotri li se primjer Stoneova *Snowdena*, država pokazuje svoju moć prema „neposlušnim" građanima, „izdajicama", u najstrožem obliku. Višeznačnost pojma „američkog ekscepcionalizma", koji se može, kao što je spomenuto, smatrati kako uzrokom tako i rješenjem dihotomije „vanjskih" i „unutarnjih" neprijatelja u političkim trilerima, očituje se u gotovo svakom analiziranom filmu.

Uz već spomenutu *Poštenu igru*, kako Demmeov *Mandžurijski kandidat*, tako i Macdonaldov *U vrtlogu igre* te Greengrassova *Slobodna zona*, a napose Burnsov *Izvještaj*, jednako kao i ostali analizirani politički trileri, odlikuju se činjenicom što su protagonisti svojim *pitanjem aktivnog djelovanja* naposljetku „spasili stvar" te uveli ravnotežu u *status quo* koji američki politički poredak, prava i poštenje ustvari predstavljaju. Nalik Caprinu junaku, Jeffersonu „Jeffu" Smithu, protagonisti ovih filmova usprotivili su se narušavanju trenutačnog poretka nagore te svojom *potragom za znanjem* doveli do suzbijanja djelovanja *protivnika Amerike*, „vanjskih", ali još češće i „unutarnjih", te na trenutak vratili stvari u stanje nalik ideologiziranoj viziji koju predstavlja Amerika iz razdoblja donošenja američkog ustava ili pak predsjednika Lincolna. U skladu s time, a i s odrednicama političkog trilera, za buduća istraživanja ovoga filmskog podžanra očekuje se da se ekscepcionalistička uloga „pojedinca protiv sustava" neće suviše mijenjati te da će zadržati svoj oblik, koji gotovo od samog začetka političkog trilera kao filmskog žanra uživa.

Naposljetku, osim želje za pružanjem izvornoga znanstvenog doprinosa istraživačkim područjima filmologije, politologije i američkih studija, ova je disertacija nastala sa željom da se ovomu iznimno zanimljivom filmskom podžanru u okviru filmologije pruži pozornost koju on, s punim pravom, i zaslužuje. Također, ono što je u drugomu poglavlju istaknuto kao možebitan nedostatak trilera – njegova semantička i *ikonografska* nedorečenost, odnosno višeznačnost, a time i moguće, no pogrešno poimanje kao *anything goes* u usporedbi sa žanrovima kao što je, recimo, horor ili vestern – ustvari predstavlja njegovu najveću prednost u pogledu odolijevanju vremenu i pobuđivanju fascinacije. Naime, otvorenost raznim semantičkim i *ikonografskim* konstelacijama unutar, donekle rigidno, no svejedno porozno percipiranih granica motivsko-tematskih kompleksa, gledateljima dopušta bavljenje tim

itekako stvarnim, „čisto političkim" izvanfilmskim temama, koje često pobuđuju brige i strahove, na katarzičan način, usustavljujući ih u motivsko-tematske komplekse, prokazujući tko ti „vanjski" i „unutarnji" neprijatelji Amerike jesu, no i pružajući utjehu time što pokazuju da *status quo* funkcionira, da „stvar" može biti spašena te da se dobrotom i poštenjem, tim krajnje ekscepcionalističkim i ideologiziranim, no inherentno američkim vrijednostima, nedaće mogu nadići i da sustav može nastaviti funkcionirati.

Sigurnost položaja gledatelja, dakle, pasivnog primatelja poruke, u ovomu slučaju, filma, ujedno pruža prostor za bezopasno proživljavanje „uzbuđenja", engleskog pojma *to thrill*, takve alegorizirane stvarnosti. Martin Rubin iznosi ovu zanimljivu tvrdnju u zaključku svoje epohalne studije o filmskom žanru trilera: „Nije suviše izgledno da će u bližoj budućnosti doći vrijeme u kojemu se svakodnevni život *neće smatrati nezanimljivim i ugnjetavačkim* te pobuđivati želju za pustolovnom alternativom, koja se traži unutar granica našega poznatog, suvremenog svijeta […]."[342] Dotaknuvši se u jednoj rečenici svih bitnih aspekata 21. stoljeća, Rubin u, sada već dalekoj, 1999. godini ipak nije mogao naslutiti iz kakva će izvanfilmskog repozitorija triler, a napose politički, u suvremenoj američkoj kinematografiji crpiti svoje motivsko-tematske komplekse svega dvije godine kasnije. Njegov „poznati, suvremeni svijet" iz godine izlaska studije nimalo više nije nalik svijetu koji će postojati svega dvije godine kasnije. Dok je za aspekt „ugnjetavanja" bio u pravu, za onaj „nezanimljivosti" nipošto nije. Ipak, unatoč krajnje zaoštrenoj, pa čak i stubokom promijenjenoj političkoj konstelaciji u toj „bližoj budućnosti", činjenica što politički triler svejedno pruža pustolovinu unutar poznatog svijeta govori u prilog tome da je potreba za njime i dalje postojana. Ta se potreba u trenutku završavanja rada na ovoj disertaciji, tijekom ruske invazije na Ukrajinu i općenita stanja nemira u svježem poslijepandemijskom svijetu, uz globalnu unifikaciju pristupa narednim pandemijama pod okriljem jedne organizacije, trenutačno očituje možda i više nego ikada. Namjera ove disertacije stoga je pružiti što konkretniji okvir i što bolju potporu pri budućem tumačenju, analiziranju i istraživanju ovoga iznimno zanimljiva, relevantna i dinamična filmskog podžanra.

[342] U izvorniku: „It seems unlikely that a time will come in the foreseeable future when everyday life is not viewed as bland and oppressive, generating a desire for an adventurous alternative that is sought within the confines of our familiar modern world rather than in other worlds or other times […]." Istaknuo K. B. RUBIN, 1999: 268.

Popis slika

Slika 1. Kadar iz filma *Dobar, loš, zao* (1966.), str. 21.
Slika 2. Kadar iz filma *Cijena istine* (2011.), str. 32.
Slika 3. Kadar iz filma *Sedam dana u svibnju* (1964.), str. 43.
Slika 4. Filmski plakat za *Mandžurijski kandidat* (1966.), str 51.
Slika 5. Kadar iz filma *Gospodin Smith ide u Washington* (1939.), str. 63.
Slika 6. Kadar iz filma *Moj sin, John* (1952.), str. 70.
Slika 7. Kadar iz filma *Invazija tjelokradica* (1956.),str. 73.
Slika 8. Kadar iz filma *Sjever-sjeverozapad* (1959.), str. 76.
Slika 9. Kadar iz filma *Mandžurijski kandidat* (1966.), str. 85.
Slika 10. Kadar iz filma *Ubojice i svjedoci* (1974.), str. 97.
Slika 11. Kadar iz filma *Tri Kondorova dana* (1975.), str. 101.
Slika 12. Kadar iz filma *Građani opasnih namjera* (1999.), str. 106.
Slika 13. Kadar iz filma *Svjetski trgovački centar* (2006.), str. 111.
Slika 14. Kadar iz filma *Ratna pravila* (2000.), str. 125.
Slika 15. Kadar iz filma *Argo* (2012.), str. 134.
Slika 16. Kadar iz filma *Specijalni izvještaj* (2002.), str. 139.
Slika 17. Kadar iz filma *Mandžurijski kandidat* (2004.), str. 152.
Slika 18. Kadar iz filma *Syriana* (2005.), str. 159.
Slika 19. Kadar iz filma *U vrtlogu igre* (2009.), str. 165.
Slika 20. Kadar iz filma *Martovske ide* (2011.), str. 172.
Slika 21. Kadar iz filma *Poštena igra* (2010.), str. 180.
Slika 22. Kadar iz filma *Zero Dark Thirty* (2012.), str. 186.
Slika 23. Kadar iz filma *Slobodna zona* (2010.), str. 194.
Slika 24. Kadar iz filma *Jedini preživjeli* (2013.), str. 200.
Slika 25. Kadar iz filma *Snowden* (2016.), str. 206.
Slika 26. Kadar iz filma *Izvještaj* (2019.), str. 213.

Popis filmova i televizijskih serija

PRIMARNA FILMOGRAFIJA:

Izvještaj (*The Report*). 2019. R.: Scott Z. Burns.

Jedini preživjeli (*Lone Survivor*). 2013. R.: Peter Berg.

Mandžurijski kandidat (*The Manchurian Candidate*). 2004. R.: Jonathan Demme.

Martovske ide (*The Ides of March*). 2011. R.: George Clooney.

Poštena igra (*Fair Game*). 2009. R.: Doug Liman.

Slobodna zona (*Green Zone*). 2010. R.: Paul Greengrass.

Snowden. 2016. R.: Oliver Stone.

Syriana. 2005. R.: Stephen Gaghan.

U vrtlogu igre (*State of Play*). 2009. R.: Kevin Macdonald.

Zero Dark Thirty. 2012. R.: Kathryn Bigelow.

SEKUNDARNA FILMOGRAFIJA:

10 razloga zašto te mrzim (*10 Things I Hate About You*). R.: Gil Junger.

Abraham Lincoln. 1930. R.: David Wark Griffith.

Air Force One. 1997. R.: Wolfgang Petersen.

Argo. 2012. R.: Ben Affleck.

Bili smo vojnici (*We Were Soldiers*). 2002. R.: Randall Wallace.

Cijena istine (*The Lincoln Lawyer*). 2011. R.: Brad Furman.

Crvena zora (*Red Dawn*). 1984. R.: John Milius.

Dan nezavisnosti (*Independence Day*). 1996. R.: Roland Emmerich.

Dick. 1999. R.: Andrew Fleming.

Dobar, loš, zao (*The Good, the Bad and the Ugly*). 1966. R.: Sergio Leone.

Donnie Darko. 2001. R.: Richard Kelly.

Doručak kod Tiffanyja (*Breakfast at Tiffany's*). 1961. R.: Blake Edwards.

Doušnik! (*The Informant!*). 2009. R.: Steven Soderbergh.

Drugi (*Seconds*). 1966. R.: John Frankenheimer.

Državni neprijatelj (*Enemy of the State*). 1998. R.: Tony Scott.

Fahrenheit 9/11. 2004. R.: Michael Moore.

Fantomski predsjednik (*The Phantom President*). 1932. R.: Norman Taurog.

Glasnici vjetra (*Windtalkers*). 2002. R.: John Woo.

Gospodin Smith ide u Washington (*Mr. Smith Goes to Washington*). 1939. R.: Frank Capra.

Građani opasnih namjera (*Arlington Road*). 1999. R.: Mark Pellington.

Građanin Kane (*Citizen Kane*). 1941. R.: Orson Welles.

Igra sudbine (*Serendipity*). 2001. R.: Peter Chelsom.

Invazija tjelokradica (*Invasion of the Body Snatchers*). 1956. R.: Don Siegel.

Istinite laži (*True Lies*). 1994. R.: James Cameron.

Iza neprijateljskih linija (*Behind Enemy Lines*). 2001. R.: John Moore.

Iznenada (*Suddenly*). 1954. R.: Lewis Allen.

JFK. 1991. R.: Oliver Stone.

Kandidat (*The Candidate*). 1972. R.: Michael Ritchie.

Konačna odluka (*Executive Decision*). 1996. R.: Stuart Baird.

Kum (*The Godfather*). 1972. R.: Francis Ford Coppolla.

Kum II (*The Godfather: Part II*). 1974. R.: Francis Ford Coppolla.

Kviz (*Quiz Show*). 1994. R.: Robert Redford.

Laku noć i sretno (*Good Night, and Good Luck*). 2005. R.: George Clooney.

Lincoln. 2012. R.: Steven Spielberg.

Ljudi u crnom 2 (*Men in Black II*). 2002. R.: Barry Sonnenfeld.

Mandžurijski kandidat (*The Manchurian Candidate*). 1962. R.: John Frankenheimer.

Mirni Amerikanac (*The Quiet American*). 2002. R.: Phillip Noyce.

Mutne vode (*Dark Waters*). 2019. R.: Todd Haynes.

Moj sin, John (*My Son, John*). 1952. R.: LEO MCCAREY.

Napadači s Marsa (*Invaders from Mars*). 1953. R.: William Cameron Menzies.

Narednik James (*The Hurt Locker*). 2008. R.: Kathryn Bigelow.

Nemoguća misija (*Mission: Impossible*). 1996. R.: Brian De Palma.

Nixon. 1995. R.: Oliver Stone.

Novine (*The Post*). 2017. R.: Steven Spielberg.

Opsadno stanje (*The Siege*). 1998. R.: Edward Zwick.

Osveta (*Collateral Damage*). 2002. R.: Andrew Davis.

Pad crnog jastreba (*Black Hawk Down*). 2001. R.: Ridley Scott.

Ples s vukovima (*Dances with Wolves*). 1990. R.: Kevin Costner.

Pogled s neba (*Eye in the Sky*). 2015. R.: Gavin Hood.

Predsjedničke boje (*Primary Colors*). 1998. R.: Mike Nichols.

Predsjedničke laži (*Wag the Dog*). 1997. R.: Barry Levinson.

Priča o igračkama (*Toy Story*). 1995. R.: John Lasseter.

Prijedlog i usvajanje (*Advise & Consent*). 1962. R.: Otto Preminger.

Probuđena savjest (*The Insider*). 1999. R.: Michael Mann.

Psiho (*Psycho*). 1960. R.: Alfred Hitchcock.

PT 109. 1963. R.: Leslie H. Martinson; Lewis Milestone.

Rambo. Franšiza. 1982. – 2019. R.: Ted Kotcheff; George P. Cosmatos; Peter MacDonald; Sylvester Stallone; Adrian Grünberg.

Ratna pravila (*Rules of Engagement*). 2000. R.: William Friedkin.

Sabotaža (*Sabotage*). 1936. R.: Alfred Hitchcock.

Saboter (*Saboteur*). 1942. R.: Alfred Hitchcock.

Schindlerova lista (*Schindler's List*). 1993. R.: Steven Spielberg.

Sedam (*Seven*). 1995. R.: David Fincher.

Sedam dana u svibnju (*Seven Days in May*). 1964. R.: John Frankenheimer.

Šesto čulo (*The Sixth Sense*). 1999. R.: M. Night Shyamalan.

Silkwood. 1983. R.: Mike Nichols.

Sirocco. 1951. R.: Curtis Bernhardt.

Sjever-sjeverozapad (*North by Northwest*). 1959. R.: Alfred Hitchcock.

Skandal (*People I Know*). 2002. R.: Daniel Algrant.

Slučaj Pelikan (*The Pelican Brief*). 1993. R.: Alan J. Pakula.

Spašavanje vojnika Ryana (*Saving Private Ryan*). 1998. R.: Steven Spielberg.

Specijalni izvještaj (*Minority Report*). 2002. R.: Steven Spielberg.

Spider-Man. 2002. R.: Sam Raimi.

Stranci u vlaku (*Strangers on a Train*). 1951. R.: Alfred Hitchcock.

Svi predsjednikovi ljudi (*All The President's Men*). 1976. R.: Alan J. Pakula.

Svjetski trgovački centar (*World Trade Center*). 2006. R.: Oliver Stone.

Tajne petog staleža (*The Fifth Estate*). 2013. R.: Bill Condon.

Taksijem u zonu sumraka (*Taxi to the Dark Side*). 2007. R.: Alex Gibney.

Taksist (*Taxi Driver*). 1976. R.: Martin Scorsese.

Tri Kondorova dana (*Three Days of the Condor*). 1975. R.: Sidney Pollack.

Trumanov show (*The Truman Show*). 1998. R.: Peter Weir.

TV mreža (*Network*). 1998. R.: SIDNEY LUMET.

Ubojice i svjedoci (*The Parallax View*). 1974. R.: Alan J. Pakula.

Umri muški (*Die Hard*). 1988. R.: John McTiernan.

United 93. 2006. R.: Paul Greengrass.

Uzbuna na ulicama (*Panic in the Streets*). 1950. R.: Elia Kazan.

Velika pljačka vlaka (*The Great Train Robbery*). 1903. R.: Edwin S. Porter.

Vojnici bizoni (*Buffalo Soldiers*). 2001. R.: Gregor Jordan.

Vrtoglavica (*Vertigo*). 1958. R.: Alfred Hitchcock.

Vuk s Wall Streeta (*The Wolf of Wall Street*). 2013. R.: Martin Scorsese.

W. 2008. R.: Oliver Stone.

Wall Street. 1987. R.: Oliver Stone.

Zašto se borimo (*Why We Fight*). Sedam propagandnih filmova. 1942. – 1945. R.: Frank Capra; Anatole Litvak.

Zelene beretke (*The Green Berets*). 1968. R.: John Wayne; Ray Kellogg.

Zviždačica (*The Whistleblower*). 2010. R.: Larysa Kondracki.

Zvjezdani ratovi – Epizoda I: Fantomska prijetnja (*Star Wars – Episode I: Phantom Menace*). 1999. R.: George Lucas.

TELEVIZIJSKE SERIJE:

Domovina (*Homeland*). 2011. – 2020. Autori: Howard Gordon; Alex Gansa.

Združena braća (*Band of Brothers*). 2001. Autori: Steven Spielberg; Tom Hanks.

Popis literature

ALLISON, TANINE. 2018. *Destructive Sublime. World War II in American Film and Media*. New Brunswick, Camden i Newark, New Jersey; London: Rutgers University Press.

BADSEY, STEPHEN. 1998. *The Manchurian Candidate*. Trowbridge, Wiltshire: Flicks Books.

BARBER, MATTHEW DAVID. 2009. *Shooting the President: Screen Depictions of the American Presidency from John F. Kennedy to Josiah Bartlet*. Doktorska disertacija. Ujedinjena Kraljevina: University of Exeter.

BAUDRILLARD, JEAN. 2003. *The Spirit of Terrorism. New Revised Edition. Translated by Chris Turner*. London, Ujedinjena Kraljevina: Verso.

BECKMAN, KARREN. 2012. „Movies, Terror, and the American Family". U: CORRIGAN, TIMOTHY (ur.). *American Cinema of the 2000s. Themes and Variations*. New Brunswick; New Jersey; London: Rutgers University Press, str. 125 – 146.

BELL-METERAU, REBECCA. 2011. „Stealth, Sexuality, and Cult Status in *The Manchurian Candidate* and *Seconds*". U: POMMERANCE, MURRAY; BARTON PALMER, R. (ur.). *A Little Solitaire. John Frankenheimer and American Film*. New Brunswick, New Jersey; London: Rutgers University Press, str. 48 – 61.

BERRA, JOHN. 2008. *Declarations of Independence: American Cinema and the Partiality of Independent Production*. Bristol, UK; Chicago, SAD: Intellect Books.

BISKIND, PETER. 2000. *Seeing Is Believing. How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*. New York: Henry Holt and Company.

BLOCH-ELKON, YAELI; NACOS, BRIGITTE L. 2014. „News and Entertainment Media: Government's Big Helpers in the Selling of Counterterrorism". U: *Perspectives on Terrorism*, listopad 2014., god. 8, br. 5, str. 18 – 32.

BOGGS, JOHNNY D. 2020. *The American West on Film*. Santa Barbara, Kalifornija: ABC-CLIO.

BOWMAN, DEENA. 2014. *The Hollywood Political Thriller During the Cold War, 1945 – 1962*. Doktorska disertacija. Ujedinjena Kraljevina: University of Exeter.

BRODERICK, SUZANNE. 2015. *Real War vs. Reel War. Veterans, Hollywood, and WWII*. Lanham; Boulder; New York; London: Rowman & Littlefield.

BUSH, GEORGE W. 2002. *The Department of Homeland Security*. Lipanj 2002.

BUSH, STEPHEN S. 2014. „Torture and the Politics of the Sacred". U: *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, god. 97, br. 1, str. 75 – 99.

BUTTER, MICHAEL. 2015. „Exit Gender, Enter Race. Jonathan Demme's 'Update' of *The Manchurian Candidate*". U: HEINZE, RÜDIGER; KRÄMER, LUCIA (ur.). *Remakes and Remaking. Concepts – Media – Practices.* Bielefeld: transcript Verlag, str. 41 – 56.

CASTRILLO, PABLO; ECHART, PABLO. 2015. „Towards a narrative definition of the American political thriller film". U: *Communication & Society*, god. 28., br. 4, str. 109 – 123.

CHAPMAN, JAMES. 2008. *War and Film*. Wiltshire, Ujedinjena Kraljevina: Reaktion Books.

CHATMAN, SEYMOUR B. 1978. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca; London: Cornell University Press.

CONDON, RICHARD. 2013. [1959.] *The Manchurian Candidate*. RosettaBooks LLC.

COYNE, MICHAEL. 2008. *Hollywood Goes to Washington: American Politics on Screen*. London: Reaktion Books Ltd.

CREEKMUR, COREY K. 2011. „John Frankenheimer's 'War on Terror'". U: POMMERANCE, MURRAY; BARTON PALMER, R. (ur.). *A Little Solitaire. John Frankenheimer and American Film*. New Brunswick, New Jersey; London: Rutgers University Press, str. 103 – 116.

CVEK, SVEN. 2011. *Towering Figures. Reading the 9/11 Archive*. Amsterdam; New York: Rodopi.

DEBRABANDER, FIRMIN. 2020. *Life after Privacy. Reclaiming Democracy in a Surveillance Society*. Cambridge: Cambridge University Press.

DERRY, CHARLES. 1988. *The Suspense Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock.* Jefferson, Sjeverna Karolina: McFarland.

DIMAGGIO, ANTHONY R. 2008. *Mass Media, Mass Propaganda Examining American News in the "War on Terror"*. Lanham; Boulder; New York; Toronto, Kanada; Plymouth, Ujedinjena Kraljevina: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

DIMAGGIO, ANTHONY R. 2015. *Selling War, Selling Hope: Presidential Rhetoric, the News Media, and U.S. Foreign Policy Since 9/11*. Albany, New York: SUNY Press.

DOHERTY, THOMAS. 2005. *Cold War, Cool Medium. Television, McCarthyism, and American Culture*. New York: Columbia University Press.

DUBNICK, MELVIN J.; OLSHFSKI, DOROTHY F.; CALLAHAN, KATHE. 2009. „Aggressive Action: In Search of a Dominant Narrative". U: MORGAN, MATTHEW J. (ur.). *The Impact of 9/11 on the Media, Arts, and Entertainment. The Day That Changed Everything?* New York: Palgrave Macmillan, str. 9 – 24.

ECKSTEIN, ARTHUR. 2004. „The Hollywood Ten in History and Memory". U: *Film History*, god. 16. br. 4, „Politics and Film", str. 424 – 436.

ETZIONI, AMITAI. 2004. *How Patriotic is the Patriot Act? Freedom Versus Security in the Age of Terrorism*. New York; London: Routledge.

FENSTER, MARK. 2008. *Conspiracy Theories. Secrecy and Power in American Culture. Revised and Updated Edition*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

FERGUSON, NIALL. 2011. [2004.]. *Kolos. Uspon i pad američkog imperija. S engleskog jezika preveo Mijo Pavić*. Zagreb: Profil Multimedija.

FRANK, MICHAEL C. 2015. „At War with the Unknown: Hollywood, Homeland Security, and the Cultural Imaginary of Terrorism after 9/11". U: *Amerikastudien / American Studies*, god. 60, br. 4, „Chance, Risk, Security: Approaches to Uncertainty in American Literature", str. 485 – 504.

FREELAND, RICHARD. 1985. *The Truman Doctrine and the Origins of McCarthyism: Foreign Policy, Domestic Politics, and Internal Security, 1946–1948*. New York: New York University Press.

FURSENKO, ALEKSANDR; NAFTALI, TIMOTHY. 1997. *"One Hell of a Gamble". Khrushchev, Castro, and Kennedy, 1958—1964*. New York; London: W. W. Norton & Company.

GADDIS, JOHN LEWIS. 1982. *Strategies of Containment: A Critical Appraisal of Postwar American National Security Policy*. New York: Oxford University Press.

GARAFOLO, JOHN. 2016. „War Films in an Age of War and Cinema". U: CUNNINGHAM, DOUGLAS A.; NELSON, JOHN C. (ur.). *A Companion to the War Film*. Malden, Massachusetts: John Wiley & Sons, Inc., str. 36 – 55.

GARDNER, LLOYD C. 2016. *The War on Leakers. National Security and American Democracy, from Eugene V. Debs to Edward Snowden*. New York, London: The New Press.

GIANOS, PHILLIP L. 1998. *Politics and Politicians in American Film*. Westport, Connecticut; London: Praeger.

GILIĆ, NIKICA. 2013. *Filmske vrste i rodovi. Drugo, izmijenjeno izdanje*. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima.

GILMORE, JAMES N. 2016. „*Zero Dark Thirty* and the Writing of Post-9/11 History". U: *Quarterly Review of Film and Video*, god. 0, br. 0, str. 1 – 20.

HAAS, ELIZABETH; CHRISTENSEN, TERRY; HAAS, PETER J. 2015. *Projecting Politics: Political Messages in American Films. Second Edition*. New York: Routledge.

HADENIUS, AXEL. 2015. *American Exceptionalism Revisited. US Political Development in Comparative Perspective*. New York: Palgrave Macmillan.

HAJJAR, LISA. 2017. „From *The Manchurian Candidate* to *Zero Dark Thirty:* Reading the CIA's History of Torture through Hollywood Thrillers". U: *Film & History*, god. 47, br. 2, zima, str. 41 – 54.

HANICH, JULIAN. 2010. *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear.* New York, London: Routledge.

HASIAN JR., MAROUF. 2013. „*Zero Dark Thirty* and the Critical Challenges Posed by Populist Postfeminism During the Global War on Terrorism". U: *Journal of Communication Inquiry*, god. 37, br. 4, str. 322 – 343.

JACKSON, RICHARD. 2009. „The 9/11 Attacks and the Social Construction of a National Narrative". U: MORGAN, MATTHEW J. (ur.). *The Impact of 9/11 on the Media, Arts, and Entertainment. The Day That Changed Everything?* New York: Palgrave Macmillan, str. 25 – 35.

JACOBSON, MATTHEW FRYE; GONZÁLEZ, GASPAR. 2006. *What Have They Built You to Do?* The Manchurian Candidate *and Cold War America.* Minneapolis; London: University of Minnesota Press.

KAISER, BRITTANY. 2019. *Targeted. The Cambridge Analytica Whistleblower's Inside Story of How Big Data, Trump, and Facebook Broke Democracy and How It Can Happen Again*. HarperCollins.

KELLNER, DOUGLAS. 2010. *Cinema Wars. Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Sussex, Ujedinjena Kraljevina: John Wiley & Sons Ltd.

KERSHAW, IAN. 2018. *Do nade i natrag. Europa 1950. – 2017. Preveo s engleskog Vuk Perišić.* Zaprešić: Fraktura.

KNIGHT, PETER. 2001. *Conspiracy Culture. American Paranoia from the Kennedy Assassination to* The X-Files. London; New York: Routledge.

LACEY, NICK. 2000. *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. London: Houndmills, Macmillan Press Ltd.

LANE, FREDERICK S. 2009. *American Privacy. The 400-Year History of Our Most Contested Right*. Boston, Massachusetts: Beacon Press.

MARCUS, GREIL. 2002. *The Manchurian Candidate.* London: BFI.

MARKERT, JOHN. 2011. *Post-9/11 Cinema. Through a Lens Darkly*. Lanham, Toronto; Plymouth, Ujedinjena Kraljevina: The Scarecrow Press, Inc.

MCDEVITT, JIM; SAN JUAN, ERIC. 2009. *A Year of Hitchcock. 52 Weeks with the Master of Suspense*. Lanham, Maryland; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc.

MILETIĆ, SAŠA. 2021. „The Whistleblower Film – Is it a Genre and Why Does it Matter?". U: *Avanca / Cinema 2021, Edições Cine-Clube de Avanca*, str. 789 – 797.

MILLER, GREGORY D. 2019. „Blurred Lines: The New 'Domestic' Terrorism". U: *Perspectives on Terrorism*, god. 13, br. 3, lipanj, str. 63 – 75.

MITCHELL, W. J. T. 2011. *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago; London: The University of Chicago Press.

MUELLER, JOHN. 1994. *Policy and Opinion in the Gulf War*. Chicago: University of Chicago Press.

MUSUMECI, IRENE. 2012. *Post-9/11 Cinema: How American Narrative Films Responded to 9/11 (2001-2008)*. Doktorska disertacija. Ujedinjena Kraljevina: University of Essex.

NEAL, ANDREW W. 2010. *Exceptionalism and the Politics of Counter-Terrorism. Liberty, Security and the War on Terror*. London, New York: Routledge.

NEALE, STEVE. 2000. *Genre and Hollywood*. London; New York: Routledge.

NELSON, DANA D. 2008. *Bad for Democracy. How the Presidency Undermines the Power of the People*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.

PARIS, MICHAEL (ur.). 2007. *Repicturing the Second World War. Representations in Film and Television.* New York; London: Palgrave Macmillan.

PEASE, DONALD E. 2009. *The New American Exceptionalism*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

PRINCE, STEPHEN. 2009. *Firestorm: American Film in the Age of Terrorism*. New York: Columbia University Press.

RALPH, JASON. 2013. *America's War on Terror. The State of the 9/11 Exception from Bush to Obama*. Oxford: Oxford University Press.

RAMÍREZ BERG, CHARLES. 2011. „*The Manchurian Candidate*. Compromised Agency and Uncertain Causality". U: POMMERANCE, MURRAY; BARTON PALMER, R. (ur.). *A Little Solitaire. John Frankenheimer and American Film*. New Brunswick, New Jersey; London: Rutgers University Press, str. 29 – 47.

RICHTER, DAVID H. 2005. „Your Cheatin' Art: Double Dealing in Cinematic Narrative". U: *Narrative*, god. 13, br. 1, siječanj, str. 11 – 28.

ROVERE, RICHARD. 1960. *Senator Joe McCarthy*. New York: Meridian.

RUBIN, GABRIEL. 2020. *Presidential Rhetoric on Terrorism under Bush, Obama and Trump. Inflating and Calibrating the Threat after 9/11*. Cham, Švicarska: Palgrave Macmillan.

RUBIN, MARTIN. 1999. *Thrillers*. Cambridge: Cambridge University Press.

SCHLAG, GABI. 2019. „Representing torture in *Zero Dark Thirty* (2012): Popular culture as a site of norm contestation". U: *Media, War & Conflict*, god. 0, br. 0, str. 1 – 17.

SCHNEIDER, STEVEN JAY. 2004. „Architectural Nostalgia and the New York City Skyline on Film". U: DIXON, WHEELER WINSTON (ur.). *Film and Television after 9/11*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, str. 29 – 42.

SCOTT, IAN. 2011. *American Politics in Hollywood Film. Second Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

SEMMERLING, TIM JON. 2006. *"Evil" Arabs in American Popular Film. Orientalist Fear*. Austin: University of Texas Press.

SERDOUK, ALI. 2021. „Hollywood, American Politics, and Terrorism: When Art Turns into a Political Tool". U: *Arab Studies Quarterly*, god. 43, br. 3, zima, str. 26 – 37.

SERVICE, ROBERT. 2015. *The End of the Cold War. 1985—1991*. London, Ujedinjena Kraljevina: Pan Books.

SHAW, TONY; JENKINS, TRICIA. 2017. „From Zero to Hero: The CIA and Hollywood Today". U: *Cinema Journal*, god. 56, br. 2, zima, str. 91 – 113.

SHERMAN, FRASER A. 2011. *Screen Enemies of the American Way. Political Paranoia About Nazis, Communists, Saboteurs, Terrorists and Body Snatching Aliens in Film and Television*. Jefferson, Sjeverna Karolina; London, Ujedinjena Kraljevina: McFarland & Company, Inc., Publishers.

SPANOS, WILLIAM V. 2008. *American Exceptionalism in the Age of Globalization. The Specter of Vietnam*. Albany: State University of New York Press.

STERRITT, DAVID. 2011. „Murdered Souls, Conspiratorial Cabals: Frankenheimer's Paranoia Films". U: POMMERANCE, MURRAY; BARTON PALMER, R. (ur.). *A Little Solitaire. John Frankenheimer and American Film*. New Brunswick, New Jersey; London: Rutgers University Press, str. 13 – 28.

TARPLEY, WEBSTER GRIFFIN. 2008. *Obama. The Postmodern Coup*. Joshua Tree, Kalifornija: Progressive Press.

VALANTIN, JEAN-MICHEL. 2005. *Hollywood, the Pentagon, and Washington: The Movies and National Security from World War II to the Present Day*. London: Anthem Press.

WALD, ALAN M. 2017. [1987.]. *The New York Intellectuals. The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s. Thirtieth Anniversary Edition*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

WESTAD, ODD ARNE. 2021. *Povijest Hladnog rata. Preveo s engleskog Vuk Perišić.* Zaprešić: Fraktura.

WESTWELL, GUY. 2014. *Parallel Lines. Post-9/11 American Cinema*. London; New York: Wallflower Press.

WHITFIELD, STEPHEN J. 1991. *The Culture of the Cold War*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.

WILDERMUTH, MARK E. 2008. „Electronic Media and the Feminine in the National Security Regime. *The Manchurian Candidate* before and after 9/11". U: *Journal of Popular Film & Television*, god. 35, br. 3, str. 121 – 126.

WILLEMS, BRIAN DANIEL. 2017. „Thrilling Objects: The Scales of Corruption in Political Thrillers". U: *Film – Philosophy*, god. 21, br. 1, str. 78 – 94.

WILLMETTS, SIMON. 2013. „The CIA and Early Cold War Hollywood Cinema". U: *Journal of American Studies*, god. 47, br. 1, veljača, str. 127 – 147.

WINKLER, CAROL K. 2006. *In the Name of Terrorism. Presidents on Political Violence in the Post-World War II Era*. Albany, New York: SUNY Press.

YOUNG, MARILYN B. 2003. „In the Combat Zone". U: *Radical History Review*, br. 85, str. 253 – 264.

ZUBOFF, SHOSHANA. 2019. *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the new Frontier of Power*. London: Profile Books.

Životopis doktoranda

KREŠIMIR BOBAŠ (1990.) pohađao je IV. osnovnu školu Varaždin te maturirao opći dvojezični smjer na Prvoj gimnaziji Varaždin. Godine 2009. upisao je studij njemačkog jezika i književnosti te južnoslavenskih jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu.

Tijekom studija boravio je u okviru stipendija na sveučilištima u Ljubljani, Hamburgu i Berlinu. Dobitnik je dviju Rektorovih nagrada Sveučilišta u Zagrebu i jedne Nagrade za izvrsnost u studiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, a bio je i stipendist Zaklade Branke Krauth.

Godine 2017. upisao je poslijediplomski doktorski studij uz potporu Stipendije za izvrsnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Samozaposlen je i radi kao prevoditelj. Znanstveni je interes Krešimira Bobaša prvenstveno usmjeren na prikaz politike u književnosti i vizualnim medijima.