

Analiza sadržaja i semiotička analiza u filmovima Rubena Östlunda: „Kvadrat” (The Square) i „Trokut tuge” (Triangle of Sadness)

Guganović, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:746377>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-05**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU
ODSJEK ZA KULTURU, MEDIJE I MENADŽMENT
SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ MEDIJI I ODNOSI S JAVNOŠĆU

IVANA GUGANOVIĆ

**ANALIZA SADRŽAJA I SEMIOTIČKA ANALIZA
U FILMOVIMA RUBENA ÖSTLUNDA:
„KVADRAT” (THE SQUARE) I „TROKUT TUGE”
(TRIANGLE OF SADNESS)**

DIPLOMSKI RAD

MENTOR:

izv. prof. dr. sc. Borko Baraban

SUMENTOR:

dr. sc. Snježana Barić-Šelmić

OSIJEK, 2024.

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja IVANA GUGANOVIĆ potvrđujem da je moj DIPLOMSKI rad
diplomski/završni

pod naslovom ANALIZA SADRŽAJA I SEMIOTIČKA ANALIZA U FILMOVIMA RUBENA ÖSTLUNDA:

„KVADRAT” (THE SQUARE) I „TROKUT TUGE” (TRIANGLE OF SADNESS)

te mentorstvom izv. prof. dr. sc. Borka Barabana i dr. sc. Snježane Barić Šelmić

rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga završnog/diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanove.

U Osijeku, 31. listopada 2024.

Potpis



SAŽETAK

Ovaj rad posvećen je analizi suvremenog skandinavskog filma, s posebnim osvrtom na filmsko stvaralaštvo Rubena Östlunda, jednog od najistaknutijih redatelja tog područja. Skandinavska je kinematografija tijekom posljednja dva desetljeća evoluirala pod utjecajem pokreta poput Dogme 95, ali i zbog osnivanja i jačanja kreativnih saveza koji su redefinirali filmsku estetiku, etiku i produkcijske uvjete rada, učinivši skandinavski film globalno prepoznatljivim. U okviru tog razvoja, Östlund se profilirao kao redatelj koji filmski obrađuje teme koje reflektiraju suvremene društvene izazove. Uz pregled filmografije i interpretaciju značaja u kontekstu suvremenog skandinavskog filma, ovaj se rad primarno bavi analizom sadržaja i semiotičkom analizom Östlundovih filmova „Kvadrat” (*The Square*, 2017.) i „Trokut tuge” (*Triangle of Sadness*, 2022.). Analiza se oslanja na ključne semiotičke teorije Ferdinanda de Saussurea, Charlesa S. Peircea i Rolanda Barthesa.

Ključne riječi: Ruben Östlund, Kvadrat, Trokut tuge, skandinavski film, analiza sadržaja, semiotička analiza

ABSTRACT

This thesis employs a critical, semiotic, and content-based analytical approach to contemporary Scandinavian cinema, focusing on the cinematography of Ruben Östlund, one of the region's most prominent filmmakers. Over the last two decades, Scandinavian cinema has taken a new turn, driven by movements such as Dogme 95, but also as a consequence of creative alliances which have emerged and gained momentum, redefining the art of film aesthetics and cinematic expression, filmmaking ethics, and working conditions in film production. These developments have returned Scandinavian film to global prominence. Within this context, Östlund has carved a niche for himself as a director who takes a particular interest in recording and dissecting modern social phenomena and challenges on the silver screen. In addition to providing an overview of his body of work and commenting on its significance within contemporary Scandinavian film, this thesis primarily deals with the content analysis and semiotic analysis of two of Östlund's films: *The Square* (2017) and *Triangle of Sadness* (2022). The analysis draws on seminal semiotic theories from scholars including Ferdinand de Saussure, Charles S. Peirce, and Roland Barthes.

Keywords: Ruben Östlund, The Square, Triangle of Sadness, Scandinavian film, content analysis, semiotic analysis

SADRŽAJ

1. UVOD.....	5
2. SUVREMENI SKANDINAVSKI FILM	7
2.1. OD DOGME 95 DO KREATIVNOG SAVEZA.....	10
3. RUBEN ÖSTLUND: ŽIVOT I DJELO.....	14
3.1. BIOGRAFSKI PODACI.....	15
3.2. FILMOGRAFIJA I ZNAČAJ U SUVREMENOM SKANDINAVSKOM FILMU	16
3.3. TEMATSKI I STILSKI PRISTUP ÖSTLUNDOVIH FILMOVA	19
4. ANALIZA SADRŽAJA FILMA „KVADRAT” (THE SQUARE)	23
4.1. SINOPSIS FILMA	23
4.2. TEMATSKA ANALIZA	25
4.2.1. Značenje suvremene umjetnosti	25
4.2.2. Moralna odgovornost pojedinca	26
4.2.3. Otuđenost i društvena nejednakost	27
5. ANALIZA SADRŽAJA FILMA „TROKUT TUGE” (TRIANGLE OF SADNESS).....	29
5.1. SINOPSIS FILMA	29
5.2. TEMATSKA ANALIZA	31
5.2.1. Kapitalistička instrumentalizacija rodni uloga	32
5.2.2. Komodifikacija ljepote kao ekonomskog resursa.....	33
5.2.3. Društvena stratifikacija.....	34
6. ZNAK I ZNAKOVNI SUSTAVI U KONTEKSTU SEMIOTIKE I SEMIOLOGIJE	37
6.1. FERDINAND DE SAUSSURE – ARBITRARNOST JEZIČNOG ZNAKA	37
6.2. CHARLES S. PEIRCE – IKONA, INDEKS I SIMBOL.....	39
6.3. CHARLES W. MORRIS – SINTAKTIKA, SEMANTIKA I PRAGMATIKA.....	40
6.4. ROLAND BARTHES – MIT.....	41
6.5. UMBERTO ECO – BESKAJNA SEMIOZA	42
7. SEMIOTIČKA ANALIZA FILMOVA „KVADRAT” I „TROKUT TUGE”	44
7.1. SEMIOTIČKA ANALIZA FILMA „KVADRAT”	46
7.1.1. Simbolika u prikazima suvremene umjetnosti.....	46
7.1.2. Olegov performans kroz prizmu Lacanovog realnog	50
7.1.3. Medijska kampanja.....	55

7.2. SEMIOTIČKA ANALIZA FILMA „TROKUT TUGE”.....	57
7.2.1. Jezični tropi u raspravi o komunizmu i kapitalizmu.....	59
7.2.2. Prikaz bogatih	61
8. ZAKLJUČAK.....	68
9. LITERATURA	70
10. PRILOZI	80

1. UVOD

Europska kinematografska scena je sredinom 20. stoljeća doživjela značajne promjene, pri čemu su Velika Britanija, Njemačka, Istočna Europa i Skandinavija postale središta inovacija i transformacija u filmskoj industriji. Nove struje u filmu, koje su postale poznate kao Novi val, donijele su svjež pristup pričama, tehnikama i općim idejama o filmskoj umjetnosti. Revolucija u filmskoj produkciji bila je omogućena napretkom tehnologije. Stvoreni su uvjeti za nove mogućnosti snimanja na stvarnim lokacijama i približavanje filma dokumentarističkom stilu, čime je filmski medij postao vjerodostojniji u svom prikazu stvarnosti.

Karakteristike Novog vala ogledaju se u labavijoj narativnoj strukturi, otvorenim završecima i utjecaju talijanskog poslijeratnog neorealizma, iako bez melodramatskog sentimentalizma karakterističnog za taj pokret. Redatelji su često zauzimali distanciran i ironičan stav prema svojim antijunacima, dok su upravo oni, redatelji, postajali stvarni i konačni heroji svojih djela. Film je u ovom periodu postao istinski moderan kao umjetnička forma, predstavljajući medij u kojem su se izražavale i oblikovale suvremene perspektive (Langkjær, 2015).

Također, Langkjær (2015: n.p.) ističe da Novi val skandinavske kinematografije nije bio monolitan, već je obuhvaćao različite tipove filmova. U kontekstu ovog rada, posebno je važan modernistički film s elementima samorefleksije inspiriran redateljima poput Godarda i Antonionija, predstavnicima avangardnog pristupa koji se tematski bazirao na egzistencijalnim i društvenim problemima. Osim tematskih inovacija, jedno od obilježja skandinavskog Novog vala bila je i primjena stilskih tehnika koje su dodatno poticale osjećaj stvarnosti i autentičnosti. Upotreba nemirne kamere, atonalne glazbe i fragmentarne narativne strukture naglašavala je mentalna stanja likova, čineći film primjerom poetskog realizma.

U tom kontekstu, Ruben Östlund zauzima ključno mjesto u suvremenoj skandinavskoj kinematografiji. Östlundovi filmovi „Kvadrat” (*The Square*, 2017.) i „Trokut tuge” (*Triangle of Sadness*, 2022.) spajaju elemente Novog vala s modernističkim tehnikama i društvenom kritikom, njegujući tradiciju inovativnog filmskog stvaralaštva u Skandinaviji. Östlund se kroz svoje filmove dotiče suvremenih društvenih izazova poput društvene stratifikacije, otuđenosti, kapitalističke instrumentalizacije rodni uloga, komodifikacije ljepote i sl., istražujući dinamične odnose između pojedinca i društva, pri čemu se oslanja na stil koji je jednako izazovan i provokativan.

Drugo poglavlje rada pruža uvid u razvoj suvremene skandinavske kinematografije, naglašavajući utjecaj turbulentnih političkih i povijesnih događaja poput Drugog svjetskog rata na tematske odabire i filmsku produkciju. Razmatra se i utjecaj Dogme 95, radikalnog filmskog pokreta čije su smjernice značajno redefinirale estetiku i produkcijske metode u skandinavskom filmu, vraćajući fokus na sirovost i autentičnost filmske naracije.

Treće poglavlje pruža uvid u život i filmsko stvaralaštvo Rubena Östlunda, naglašavajući njegov jedinstveni kinematografski stil koji kombinira društvenu kritiku i istraživanje ljudskog ponašanja u nesvakidašnjim situacijama. Detaljno se opisuje njegov profesionalni put, od početaka snimanja skijaških filmova pa sve do međunarodnog priznanja i osvajanja Zlatne palme, kao i značaj koji njegovi filmovi imaju unutar suvremene skandinavske kinematografije.

Četvrto i peto poglavlje pružaju analizu sadržaja najuspješnijih Östlundovih filmova „Kvadrat” (*The Square*, 2017.) i „Trokut tuge” (*Triangle of Sadness*, 2022.), dok se u šestom poglavlju provodi semiotička analiza. Analitički pristup koji će se primijeniti u ovom radu temelji se na ključnim teorijama Ferdinanda de Saussurea, Charlesa S. Peircea i Rolanda Barthesa, čiji koncepti znaka, denotacije, konotacije i višeslojnih značenja omogućuju dublju dekonstrukciju stilskih odabira Rubena Östlunda. Ove teorijske okosnice pomažu u razumijevanju načina na koji Östlundova filmska poetika, prožeta elementima apsurdna, ironije i društvene kritike, oblikuje recepciju publike i otvara prostor za kritičko promišljanje društvenih normi. Pored semiotičke analize, rad se kroz prizmu teorije filma usredotočuje na ključne aspekte režije i scenografije koji doprinose složenosti naracije u Östlundovim filmovima.

2. SUVREMENI SKANDINAVSKI FILM

Unatoč brojnim povijesnim i kulturnim konvergencijama, skandinavske zemlje razvijale su se pod utjecajem različitih povijesnih iskustava, osobito u kritičnim razdobljima poput Drugog svjetskog rata. Kao neutralna zemlja, Švedska nije bila pogođena ratom na isti način kao okupirane Danska, Norveška i Finska, pri čemu se Finska našla u delikatnoj situaciji, balansirajući između nacističke Njemačke i SSSR-a. Ove političke i vojne okolnosti oblikovale su skandinavsku kinematografiju, stvarajući tematske razlike u filmskim prikazima nacionalne povijesti (Olsson et al. 2012: 201). U Danskoj i Norveškoj Drugi svjetski čest je motiv u povijesnim filmovima i dokumentarcima.

Jedan od najuspješnijih norveških filmova biografski je ratni film „Max Manus” (2008.) redatelja Joachima Rønninga. Pogledalo ga je gotovo milijun Norvežana (Aune, 2009). Utemeljen je na životnoj priči jednog od najlegendarnijih boraca norveškog pokreta otpora tijekom Drugog svjetskog rata – Maxa Manusa. Film prikazuje njegovo sudjelovanje u borbama protiv nacističke okupacije, uključujući sabotaže, bježanje iz zarobljeništva te osobne borbe s traumom i gubitkom prijatelja. Uspjeh ovog filma ukazuje na sociokulturnu relevantnost djela, ne samo zbog njegove komercijalne distribucije u više od 30 zemalja, već prvenstveno zbog sposobnosti uspostavljanja komunikacije s generacijom koja se inače primarno identificira s američkom masovnom zabavom (European Film Award, 2009).

Slično tome, danski filmovi „Flame and Citron” (2008.) redatelja Olea Christiana Madsena i „This Life” (2012.) redateljice Anne-Grethe Barup Friis tematiziraju borbu danskog otpora. Također su snimljeni prema istinitoj priči. Madsenov „Flame and Citron” prati dvojicu slavnih danskih boraca otpora, dok „This Life” govori o poznatoj grupi Hvidsten¹. Madsen je filmom „Flame and Citron” pokušao osporiti ideju rata kao „crno-bijelog” i ideju da je otpor „kohezivna cjelina” (Engberg Sonne, 2008). Film je pogledalo preko 770.000 ljudi u Europi (European Audiovisual Observatory, 2008). Film „This Life” predstavlja debitantsko ostvarenje redateljice Anne-Grethe Barup Friis.

¹ Hvidsten (dan. Hvidstengruppen) – bila je istaknuta danska antinacistička grupa otpora tijekom Drugog svjetskog rata, osnovana 1943. godine. Grupu su činili članovi obitelji Fiil i njihovi suradnici iz sela Hvidsten. Najpoznatiji su po tome što su sudjelovali u prebacivanju oružja, opreme i vojnika koje su savezničke snage zračnim putem slale danskom pokretu otpora. Njihove aktivnosti prekinute su 1944. godine kada je većina članova uhićena i pogubljena od strane njemačkih okupacijskih snaga (Hvidsten Kro, n.d.).

Prikazuje povijesnu priču iz razdoblja Drugog svjetskog rata. Radnja filma prati stanovnike sela u istočnoj Jutlandu koji su, unatoč službenoj politici suradnje danske vlade s njemačkim okupatorima, odlučili pružiti podršku savezničkim snagama, što svjedoči otporu i solidarnosti običnih ljudi u ratnim uvjetima. Dirljivu povijesnu dramu je do 12. tjedna prikazivanja u danskim kinima pogledalo 730.000 gledatelja (Simon, 2012).

U odnosu na nacionalni uspjeh povijesnih filmova ratne tematike, skandinavski kinematografija zabilježila je značajne međunarodne uspjehe filmovima poput švedske društvene i romantične melodrame „As It Is in Heaven” (2004.) redatelja Kaya Pollacka. Film je postigao ogroman uspjeh u Švedskoj. Sedam tjedana zadržao se na vrhu ljestvice Box Office filmova, zaradivši gotovo 10 mil. dolara (Romney, 2004). Radnja ove egzistencijalne drame prati slavnog dirigenta koji se, iscrpljen i bolestan, vraća u rodni gradić na sjeveru Švedske. Ondje oživljava lokalni crkveni zbor i pronalazi ljubav prije tragičnog kraja.

Dva međunarodno najuspješnija skandinavski redatelja su Lars von Trier i Susanne Bier (Valsson, 2021: 113). Oboje su Danci. Redateljski stil Susanne Bier karakteriziraju društveno-psihološke drame kojima dominira kozmopolitski pristup pri čemu je naglašena povezanost između lokalnih, nacionalnih i globalnih tema. Njezini filmovi dosljedno se fokusiraju na psihodinamiku obitelji, neovisno o tome je li riječ o komičkim ili dramatičkim kontekstima (Small, 2014: 8). U filmu „In a Better World” (2010.), Bier obrađuje složene moralne dileme, povezujući priče o nasilju, osveti i opraštanju.

Radnja prati isprepletene sudbine dvojice dječaka, Christiana i Eliasa, koji se suočavaju s vršnjačkim nasiljem u školi. Istovremeno, Eliasov otac Anton, liječnik u afričkom izbjegličkom kampu, suočava se s brutalnošću rata i vlastitim etičkim dilemama, pokušavajući ostati vjeran načelima nenasilja i humanitarnog rada. Bier ovim filmom ilustrira kako se osobne traume i akumulirana ljutnja eksternaliziraju kroz nasilne obrasce ponašanja i kako se moralne i etičke dileme formiraju u dinamici svakodnevnih socijalnih interakcija. Film „In a Better World” osvojio je nagradu za najbolji film na stranom jeziku na 83. dodijeli Oscara (Reuters, 2011).

Prijelaz na univerzalnije teme zabilježen je i u radu švedskog redatelja Lukasa Moodysona, koji je karijeru započeo fokusirajući se na filmove koji oslikavaju život mladih u lokalnoj sredini. Jedan

od njih je „Fucking Åmål”² (1998.) čija radnja prati živote dviju tinejdžerica Agnes i Elin u malom švedskom gradu Åmålu. Agnes je usamljena i izolirana djevojka koja se nosi s problemima neprihvaćenosti u školi, dok je Elin popularna, ali nezadovoljna svojim životom i dosadom malog grada. Agnes je potajno zaljubljena u Elin, ali ne zna kako izraziti svoje osjećaje. Film je tijekom prikazivanja 1998. i 1999. godine dosegao rekordnih 867.576 gledatelja, čime je postao najgledaniji domaći film u Švedskoj. U cijeloj Europi pogledalo ga je približno 2.100.000 ljudi. Istaknuti švedski redatelj Ingmar Bergman opisao je film kao „remek-djelo” (Griffiths, 2007: 146).

Drugi Moodyssonov film koji je ostvario značajan međunarodni uspjeh satirična je komedija-drama „Together” (2000.). Smješten u Stockholm tijekom 1970-ih, film prati živote mladih radikalnih hipija koji nastoje izgraditi autentičan socijalistički način života. Goran, jedan od stanovnika, dovodi svoju sestru Elisabeth i njezino dvoje djece da žive u komuni nakon njezinog bijega iz nesretnog braka. Međutim, zatečena radikalnim uvjerenjima i ponašanjem svojih sustanara, Elisabeth počinje postupno preispitivati svoja tradicionalna uvjerenja, pritom se suočavajući s obiteljskim izazovima, osobnom slobodom i ulogom u zajednici. Film je distribuiran u 87 kina u Švedskoj te je tijekom prva tri dana prikazivanja ostvario bruto prihod od 506.479 dolara (Buddrus, 2000). S 880.000 prodanih ulaznica, film se pozicionirao na prvo mjesto na kino blagajnama u Švedskoj, ukupno zaradivši 6,4 milijuna dolara. U cijelom svijetu, ostvario je zaradu od ukupno 14,6 milijuna dolara (Box Office Mojo, n.d.).

Nakon ovih filmova, Moodysson se okrenuo ozbiljnijim i kompleksnijim temama, što je posebno izraženo u filmovima „Lilya 4-Ever” (2002.) i „Mammoth” (2009.). Prvi se marginalno bazira na istinitom slučaju Danguolė Rasalaitė³. Moodysson u filmu reflektira stvarne geopolitičke okolnosti poput trgovine ljudima, seksualnog ropstva, transnacionalne migracije i imigracije. Kao i većina

² Fucking Åmål – prije nego što je dovršen, Moodyssonov film izazvao je burne reakcije i kontroverze u gradu Åmålu. Lokalni politički akteri izrazili su zabrinutost zbog potencijalnog negativnog utjecaja naslova filma na imidž grada. Smatrali su da bi neprimjerenost naslova mogla dovesti do iskrivljenog prikaza grada, čime bi se simultano ugrozila njegova pozicija kao gospodarskog središta. Unatoč pritiscima, uključujući zahtjeve upućene produkcijskoj kući Film i Väst, koja je djelomično financirana od strane lokalnih vlasti, kreativni tim nije izmijenio niti sadržaj, niti naslov filma. Nakon izlaska filma, grad Åmål je, suprotno očekivanjima, pokušao iskoristiti publicitet, pokrenuvši festival pop glazbe pod nazivom Fucking Amal Festival (Griffiths, 2007: 146).

³ Danguolė Rasalaitė (19. svibnja 1983. – 10. siječnja 2000.) bila je djevojka iz Litve koja je prodana kao seksualna robinja u Švedsku krajem 1999. (DBpedia, n.d.).

njegovih filmova, „Lilya 4-Ever” upotrebljava različite filmske strategije i produkcijske izbore, služeći se pritom tehnikama i referencama iz različitih žanrova. Ovaj pristup sugerira da su političke i etičke poruke filma kompleksnije nego što se isprva može primijetiti (Westerstahl Stenport, 2012: 129). „Mammoth” prati život uspješnog njujorškog para Lea i Ellen koji se suočavaju s krizom nakon što Leo otputuje na poslovni put na Tajland, ostavljajući njihovu kćer s filipinskom dadiljom Glorijom. Film prikazuje globalne nejednakosti kroz usporedne priče o obiteljskim odnosima, žrtvama rada na daljinu i socioekonomskim razlikama između razvijenih i nerazvijenih dijelova svijeta. Ovaj Moodyssonov film naišao je na mješovite reakcije na Berlinskom filmskom festivalu, gdje je publika izrazila razočaranje zvižducima i mlakim aplauzom (Hernandez, 2009). Švedski mediji kritizirali su film zbog navodne mizoginije. Per Gudmundson iz Svenska Dagbladeta sažeo je poruku filma kao prikaz zaposlenih žena koje vode do nevjernih muškaraca i zanemarene djece (Svenska Dagbladet, 2009).

Preusmjeravanje skandinavske kinematografije s lokaliziranih povijesnih narativa na univerzalna egzistencijalna i globalna pitanja omogućilo je filmskim ostvarenjima iz ove regije zauzimanje prominentne pozicije u globalnom filmskom diskursu. Iako su ambiciozni iz perspektive tematske kompleksnosti, brojni egzistencijalni filmovi ipak nisu polučili jednak uspjeh kod švedske publike, s čime se suočio i Moodysson u ranije spomenutim filmskim primjerima. Riječ je o fenomenu koji jasno ilustrira izazove s kojima se suočavaju redatelji pri internacionalizaciji svojih filmova, što često rezultira gubitkom domaće gledateljske baze. Slične teškoće uočljive su i u karijerama Larsa von Triera i Thomasa Vinterberga, čiji su filmovi zbog visokog stupnja eksperimentalnosti često percipirani kao previše zahtjevni za širu publiku.

2.1. OD DOGME 95 DO KREATIVNOG SAVEZA

Dogma 95 naziv je za avangardni filmski manifest koji su 1995. godine osmislili etablirani danski redatelji Lars von Trier i Thomas Vinterberg s ciljem redefiniranja suvremene filmske estetike i vraćanja fokusa na temeljne elemente naracije i izvedbe (Heckmann, 2020). Poznat pod nazivom „Zavjet čistoće” (*eng. Vow of Chastity*), manifest sadrži niz rigoroznih pravila osmišljenih kako bi se potaknula autentičnija narativna reprezentacija, uz eliminaciju svih tehnoloških i produkcijskih intervencija koje bi mogle narušiti integritet filmske izvedbe (Shepelern, 2005: 1). Cilj im je bio

ukloniti komercijalne i tehnološke elemente koji su, po njihovom mišljenju, udaljavali film od njegove temeljne funkcije – vjerodostojnog i čistog prikaza ljudskih emocija i odnosa (Giriat, 2003). Ovim pravilima postavljeni su temelji za minimalistički autorski pristup koji se fokusira na autentičnost trenutka, sirovost emotivne izvedbe i povratak narativnom realizmu. Prema Trieru i Vinterbergu, ključna pravila Dogme 95 su:

1. Snimanje se mora odvijati na stvarnoj lokaciji, bez upotrebe unesenih rekvizita ili umjetne scenografije. Naglasak je na realističnom prikazu okoliša. Sve potrebno za narativ mora se nalaziti na odabranoj lokaciji, čime se eliminira artificijelnost filmske produkcije.
2. Snimanje zvuka i slike mora se odvijati simultano. Nikada se ne smiju zasebno proizvoditi. Upotreba glazbe dopuštena je isključivo ako je ona organski prisutna u prostoru, odnosno ako je dio scene.
3. Kamera mora biti manualno upravljana. Dopušteni su svi oblici kretanja ili nepomičnosti koji su ostvarivi rukom, čime se eliminira tehnička preciznost statičnih kamera i dopušta veći stupanj improvizacije tijekom snimanja.
4. Film mora biti snimljen u boji i bez upotrebe specijalne rasvjete. Ako nema dovoljno svjetla za ekspoziciju, scena se mora izrezati ili se može upotrijebiti samo jedna svjetiljka pričvršćena na kameru. Naglasak je na prirodnoj estetici slike.
5. Optičke manipulacije i filteri nisu dopušteni, čime se izbjegava manipulacija vizualnim dojmom i naglašava sirova, nefiltrirana estetika filma.
6. Ubojstva, oružje i slični akcijski elementi ne smiju se pojaviti u filmu. Fokus je usmjeren na emocionalnu i moralnu složenost likova umjesto na senzacionalističku akciju.
7. Zabranjene su geografska i vremenska distanca. Radnja filma mora se odvijati u sadašnjosti i stvarnom prostoru, bez pokušaja da se radnja smjesti u neki drugi povijesni ili imaginarni kontekst, čime se osigurava aktualnost prikazanih događaja.
8. Žanrovski filmovi nisu dopušteni, čime se Dogma 95 distancira od tradicionalnih filmskih konvencija i klišeja, potičući stvaranje originalnih, neovisnih narativnih struktura.
9. Format filma mora biti Academy 35 mm, čime se osigurava tehnička ujednačenost.
10. Redatelju se ne smije pripisivati zasluge, čime se umanjuje uloga individualnog autorstva i stavlja naglasak na kolektivni doprinos filmskoj produkciji (Vanderbilt University, n.d.).

Pri kraju, Dogma nalaže redatelju da se „suzdrži od osobnog ukusa” i od „stvaranja umjetničkog djela”, te da se odrekne uloge „umjetnika”. Umjesto toga, „vrhovni je cilj istisnuti istinu iz likova i okruženja”, uz izbjegavanje „dobrog ukusa” i svake estetike (Schepelem, 2013). Osim formalnih pravila, postojale su i implicitne značajke, odnosno nenamjerne sličnosti koje su karakterizirale filmove unutar pokreta Dogme 95, poput favorizacije ansambla glumaca, prisustva crnog humora i kaotične energije (Sharma, 2020).

Dogmu 95 može se promatrati kao sustavni okvir formalnih i tehničkih metodologija usmjerenih na intenziviranje neposrednosti vizualnog narativa. Jedan od centralnih principa ovog pristupa je davanje prioriteta pojedinačnom trenutku, pri čemu koherentnost i narativni kontinuitet postaju sekundarni. U tom smislu, narativna struktura biva podređena formiranju izoliranih, ali emotivno nabijenih sekvenci. Umjesto završetka, koji je uobičajen u konvencionalnim narativnim formama, prioritet se daje autonomnim trenucima, stvarajući tako neposredan i visceralni filmski doživljaj (Jerslev, 2002: 44).

Prvi film unutar pokreta Dogme 95 bio je Vinterbergov „Festen” (1998.) koji je postavio temelje pokreta svojim fokusom na obiteljsku dramu, suzdržavajući se od tehničkih trikova kako bi stvorio sirovu, emotivnu priču o disfunkcionalnoj obitelji. Film „Festen” (hrv. *Proslava*) osvojio je nagradu žirija na Filmskom festivalu u Cannesu (Festival de Cannes, 1998). Drugi službeni film Dogme 95 bio je von Trierov „Idioterne” (hrv. *Idioti*) iz 1998., čija radnja prati grupu ljudi koji simuliraju mentalnu retardaciju kao oblik društvene pobune. Film je izazvao kontroverze zbog kontroverzne teme i provokativnog stila.

Od 1995. do 2005. godine, koliko je Dogma 95 djelovala, proizvedeno je ukupno 35 filmova, uključujući 10 danskih, koji su službeno certificirani kao oni koji u produkcijskom smislu udovoljavaju smjernicama manifesta (Movements In Film, n.d.). Von Trier i Vinterberg postupno su napustili Dogmu 95, smatrajući da je pokret postao previše generičan i stereotipan. Unatoč gašenju, Dogma 95 ostaje predmet debate u kojoj se raspravlja o tome je li pokret bio provokativan eksperiment ili je u svojoj srži ipak imao ozbiljnu namjeru kreiranja vizionarskog filmskog smjera koji bi uspostavio distinkciju između kinematografije kao umjetničkog izraza i komercijalne zabave (Sharma, 2020).

Vitalnost danskih filmskih stvaratelja nakon pokretanja Dogme 95 predstavlja pozitivan znak za budućnost kinematografije. U siječnju 2013. godine, pet danskih redatelja – Thomas Vinterberg,

Lone Scherfig, Per Fly, Janus Metz, Ole Christian Madsen – i jedan islandski redatelj, Dagur Kári, kolektivno su osnovali filmsku kompaniju pod nazivom Creative Alliance. Njihova eksplicitna namjera, kako je i navedeno u Creative Alliance Manifestu iz 2013. godine, bila je „kombinirati najbolje iz skandinavske filmske tradicije i prakse sa snagom i veličinom filmske industrije Sjedinjenih Američkih Država” (Bondebjerg, 2016: 23). Nadalje, Bondebjerg (2016: 23) ističe da su *Manifestom* jasno naglašeni principi internacionalizacije filmova, ukazujući na to da:

1. suvremena kinematografija pripada međunarodnom kontekstu;
2. filmovi trebaju biti razvijeni za globalnu publiku;
3. su potrebni novi transnacionalni poslovni modeli za razvoj i financiranje filmova.

3. RUBEN ÖSTLUND: ŽIVOT I DJELO

Ruben Östlund švedski je filmski redatelj i scenarist, poznat po jedinstvenom kinematografskom stilu koji kombinira oštar humor, društvenu kritiku i proučavanje ljudskog ponašanja u neobičnim situacijama. Filmsku karijeru započeo je snimajući skijaške filmove na temelju kojih je kasnije primljen na Sveučilište u Göteborgu. Tematski okvir Östlundovih filmova obuhvaća istraživanje ljudske nesigurnosti, društvenih normi i dinamike moći. Zlatna palma, fr. *Palme d'Or*, dodijeljena mu je čak dva puta.

Satirična drama o suvremenoj umjetnosti „Kvadrat” donijela je Östlundu 2017. godine prvu Zlatnu palmu, čime je postao prvi švedski redatelj dobitnik te nagrade nakon legendarnog Alfa Sjöberga, koji je istom nagradom ovjenčan 1951. godine za „Gospođicu Julie” (Rehlin, 2022). Drugi put Östlund je Zlatnom palmom nagrađen 2022. godine za satiričnu crnu komediju „Trokut tuge” (vidi sliku 1). Kao dvostruki laureat Zlatne palme, Ruben Östlund svečano je imenovan predsjednikom žirija 76. Filmskog festivala u Cannesu, 50 godina nakon što je tu ulogu obnašala njegova sunarodnjakinja, glumica Ingrid Bergman.



Slika 1. Ruben Östlund dobitnik Zlatne palme za film „Trokut tuge”, nazočan foto pozivu dobitnika nagrada na 75. Filmskom festivalu u Cannesu, 28. svibnja 2022. (EPA fotografija).

Izvor: Daily Sabah

3.1. BIOGRAFSKI PODACI

Ruben Östlund rođen je 13. travnja 1974. godine u Styrösöu, švedskom gradiću s 1500 stanovnika pri općini Göteborg, smještenom na otoku Styrösö na zapadnoj obali Švedske. Tijekom odrastanja na Styrösöu razvija strast prema jedrenju na dasci i skijanju te ubrzo počinje snimati svoje hobije. Zanimanje za ljudsku prirodu poticali su od ranog djetinjstva njegovi roditelji, oboje učitelji (Hunt, 2023: 168). Nakon završetka srednje škole Östlund počinje raditi na skijalištima u Alpama i Sjevernoj Americi. U tom periodu započinje njegova opsesija dugim kadrom. Najprije iz zabave snima skijaške videozapise za prijatelje, a kasnije na temelju njih dobiva posao u lokalnoj produkcijskoj kući.

Godine 1998. upisuje studij fotografije i filma na Akademiji za umjetnost i dizajn (HDK Valand) na Sveučilištu u Göteborgu. Ondje upoznaje velikane švedskog filmskog prostora, producenta Kallea Bomana i redatelja Roya Anderssona (University of Gothenburg, 2022). Tijekom studija upoznaje i Erika Hemmendorffa, pisca i producenta s kojim 2002. u dobi od 27 godina iz bunta osniva Plattform Produktion⁴, neovisnu švedsku tvrtku koja proizvodi suvremene *arthouse* igrane filmove (Bord Cadre films, *n. d.*).

Uz redateljsku karijeru, Östlund djeluje i kao izvanredni profesor na Odsjeku za film, fotografiju i književnu kompoziciju na HDK Valand Akademiji za umjetnost i dizajn na Sveučilištu u Göteborgu. Drugim riječima, danas predaje ondje gdje je nekoć studirao. Informacije o privatnom životu Rubena Östlunda relativno su oskudne. 2008. godine razvodi se od kolegice redateljice Andree Östlund s kojom ima dvije kćeri blizanke, Alvu i Hildu. Trenutno je u braku s modnom fotografkinjom Sinom Göröz s kojom ima sina Eliasa, a koju je upoznao 2014. godine.

⁴ Plattform Produktion nastao je kao reakcija na dugotrajno čekanje u filmskoj industriji. Tek diplomirani redatelj može biti prisiljen čekati četiri do pet godina prije nego što Švedski filmski institut pruži povratne informacije o njegovom predanom scenariju. Dugotrajna procedura bila je ključni motiv za osnivanje Plattform Produktiona pri čemu se ciljalo na skraćivanje vremena čekanja i omogućavanje bržeg pristupa filmskoj produkciji. Osnovni cilj tvrtke bio je demonstrirati mogućnost proizvodnje visokokvalitetnih švedskih filmova uz primjenu novih digitalnih tehnologija. Od tada se Plattform Produktion etablirao kao jedna od vodećih nezavisnih produkcijskih kuća u Švedskoj (Plattform Produktion, 2024).

3.2. FILMOGRAFIJA I ZNAČAJ U SUVREMENOM SKANDINAVSKOM FILMU

„Guitarrmongot”, poznat i kao „The Guitar Mongoloid” debitantski je film Rubena Östlunda iz 2004. godine. Film prati niz isprepletenih priča koje prikazuju živote društvenih outsidersa i marginaliziranih pojedinaca u fiktivnom gradu Jöteborgu koji sliči Göteborgu. Iako nije riječ o dokumentarcu, Östlund se koristi dokumentarističkim stilom snimanja kako bi kroz epizodne vinjete prikazao likove koji se bore s osjećajem otuđenosti i besmisla u modernom društvu. Bez jasne narativne strukture, film istražuje teme izolacije, apsurdna i društvenih normi, simultano izazivajući gledatelja na nelagodno preispitivanje očekivanja o ljudskom ponašanju i društvenim ulogama. Östlund je za ovaj film osvojio nagradu FIPRESCI⁵ na Međunarodnom filmskom festivalu u Moskvi, a kritičari su ga usporedili s njegovim uzorom, švedskim redateljem Royem Anderssonom (Zagreb Film Festival, 2004).

Östlund nije dugo čekao prije nego što se posvetio novom projektu. Već u jesen 2004. godine započeo je s Hemmendorffom razvijati scenarij za dugometražni film „Involuntary”, šved. „De ofrivilliga” (Pham, 2008). U ovom filmu, koji je opisao kao tragikomediju ili komičnu tragediju, Östlund istražuje nelagodnu društvenu dinamiku kroz pet crnohumornih, duboko uznemirujućih vinjeta temeljenih ili inspiriranih svojim i Hemmendorffovim osobnim iskustvima.

Od domaćina zabave koji je previše ponosan potražiti pomoć za ozljedu koju mu je prouzrokovao vatromet, do učiteljice koja se suočava s dilemom dok svjedoči kolegi koji zlostavlja učenika, „Involuntary” vjerno prikazuje niz složenih moralnih situacija (The Criterion Channel, 2008). Poput kasnijih Östlundovih ostvarenja, ovaj film također hrabro propituje teme javnog morala, kodeksa muškosti te napetosti između pojedinaca i grupe. „Involuntary” se može tumačiti kao „pomalo zabavan napad na konformizam Šveđana i sklonost suzdržanosti i poštivanju autoriteta” (Andersson, 2010). Kao logičan slijed fascinacije ljudskom psihologijom i dinamikom moći, 2011. godine uslijedila je nova Östlundova i Hemmendorffova filmska uspješnica, ovaj put inspirirana

⁵ FIPRESCI – kratica za Međunarodnu federaciju filmskog novinarstva (fra. Fédération Internationale de la Presse Cinématographique). Organizacija je osnovana 6. lipnja 1930. u Bruxellesu s ciljem unapređivanja i razvijanja aktivnosti nacionalnih društava koja se bave filmskim novinarstvom (FIPRESCI, 2024).

stvarnim sudskim slučajevima, kroz prizmu rasnih napetosti, društvene nejednakosti i političke korektnosti. Radnja filma „Play” prati petoricu švedsko-somalijskih tinejdžera u samoprovanoj bandi „The Brother Trick”, koji su razradili taktiku zastrašivanja i manipulacije kako bi opljačkali druge tinejdžere, uglavnom bijelce, bez primjene fizičke sile. Daleko od smiješnog, nemilosrdno sumoran „Play” nakon svjetske premijere u Cannesu izazvao je burne reakcije i debate na međunarodnoj filmskoj sceni o tome kako se prikazuju manjinske zajednice i kako društvo percipira nasilje koje provode mladi iz marginaliziranih skupina.

Glavnu debatu zapravo je pokrenuo švedski književnik Jonas Hassen Khemiri, objavivši u dnevnim novinama Dagens Nyheter članak pod nazivom „47 razloga zbog kojih sam plakao kad sam vidio film Play Rubena Östlunda” (Espinoza, 2011). Kontroverzni film Östlundu je 2012. godine donio prestižnu Filmsku nagradu Nordijskog vijeća⁶. Švedski filmski institut tada je objavio obrazloženje u kojem navodi da „žiri vjeruje da je Östlund trenutno jedan od najoriginalnijih filmaša nordijskih zemalja“ (Nyheter, 2012).

Međunarodnu slavu Östlund je stekao 2014. godine crnohumornom dramom „Force Majeure” (hrv. *Viša sila*). Radnja filma prati švedsku obitelj koja odlazi na zimski odmor u Alpe. Dok tijekom skijaške pauze uživaju u ručku na panoramskom balkonu restorana, neočekivano im se počne približavati lavina. Iako se lavina u konačnici zaustavi prije nego što dosegne restoran, emocionalni metež izaziva „neprimjerena” reakcija oca obitelji Tomasa (Johannes Kuhnke), koji zbog instinktivnog propusta ili fatalne karakterne mane bježi ostavljajući suprugu Ebbu (Lisa Loven Kongsli) i njihovih dvoje male djece prepuštajući ih sudbini. Film istražuje kako ekstremni pritisci i društvene norme oblikuju ponašanje pojedinca.

⁶ Nordijsko vijeće eng. *The Nordic Council* službeno je tijelo za formalnu međuparlamentarnu suradnju. Osnovano je 1952. godine, ima 87 članova iz Danske, Finske, Islanda, Norveške, Švedske, Farskih Otoka, Grenlanda i Alanda. Vijeće čine članovi nacionalnih parlamenata koje imenuju njihove stranačke skupine. Članovi Nordijskog vijeća vođeni su željom da Nordijsku regiju učine regijom u kojoj ljudi žele živjeti i raditi. Kao poticaj pozitivnim promjenama, Nordijsko vijeće dodjeljuje nagrade u različitim kategorijama: Nagrada Nordijskog vijeća za okoliš, Nagrada Nordijskog vijeća za književnost za djecu i mlade, Nagrada Nordijskog vijeća za književnost, Glazbena nagrada Nordijskog vijeća i Filmska nagrada Nordijskog vijeća čiji je dobitnik i Östlund. Filmska nagrada prvi put je dodijeljena 2002. godine prigodom obilježavanja 50. obljetnice Nordijskog vijeća. Od 2005. godine postala je stalna, godišnja nagrada. Nagrada je vrijedna 300.000 DKK (oko 40.300 €) te se dijeli između scenarista, redatelja i producenta s naglaskom na suradničku prirodu snimanja filma kao umjetničkog izraza (Nordic Co-operation, 2024).

Tomasova ishitrena reakcija u trenutku prirodne katastrofe otkriva krhkost tradicionalne muške uloge zaštitnika obitelji (Romney, 2015). Film je naišao na široko odobravanje kritike te je 2014. godine odabran za natjecanje u sekciji *Un Certain Regard* na Filmskom festivalu u Cannesu, gdje je osvojio prestižnu nagradu žirija. Iste je godine nominiran za Filmsku nagradu Nordijskog vijeća te je izabran kao švedski kandidat za najbolji strani film na 87. dodjeli Oscara (Roxborough, 2014). Iako je ušao u užu izbor, nije uspio osigurati konačnu nominaciju. Također, film je nominiran za najbolji strani film na 72. dodjeli Zlatnog globusa (Golden Globe Awards, 2014: 5).

Nakon što je u crnohumornoj drami „Force Majeure” prikazao krizu moderne muževnosti, Östlund je proširio kritičku viziju i zakoračio u svijet suvremene umjetnosti s filmom „Kvadrat”, koji je premijerno prikazan 2017. godine u konkurenciji Filmskog festivala u Cannesu. Film je inspiriran stvarnom umjetničkom instalacijom kvadrata koju su Östlund i producent Kalle Boman predstavili u Muzeju umjetnosti i dizajna Vandalorum u Värnamu 2014. godine (vidi sliku 2). Umjetnička izjava ispred instalacije sadržavala je sljedeći tekst: „Kvadrat je utočište povjerenja i brige. Unutar njega svi dijelimo jednaka prava i obveze” (Page, 2017).

Radnja filma prati Christiana, uspješnog kustosa muzeja suvremene umjetnosti u Stockholmu, čiji se život naglo počne komplicirati nakon što mu je ukraden mobilni telefon. U potrazi za počiniteljem, Christian se suočava s nizom etičkih i moralnih izazova koji otkrivaju složenost njegovih osobnih vrijednosti i profesionalnih odnosa. Služeći se satiričkim elementima pri analizi suvremenog skandinavskog društva, Östlund kroz prizmu ironije i apsurdna propituje univerzalne teme otuđenosti, empatije i društvene odgovornosti, ali i hirove, licemjerje i šuplje vrijednosti za koje se umjetnička zajednica zalaže (Page, 2017). Za odvažno unošenje aspekata konceptualne i izvedbene umjetnosti u sferu kinematografije, Östlund je 2017. godine izborio mjesto među velikima osvojivši Zlatnu palmu u kategoriji za najbolji film (Debruge, 2017).

Östlund se na srebrno platno Filmskog festivala u Cannesu vratio 2022. godine s novom filmskom uspješnicom, satiričnom crnom komedijom „Triangle of Sadness” (hrv. *Trokut tuge*). Dosljedno svojem etabliranom stilu, Östlund ponovno duboko, ali i znatno suptilnije nego u prethodnim filmovima, propituje teme društvene nejednakosti, privilegiranosti i odnosa moći u ekstremnim situacijama. Ovaj put to čini baveći se ispraznošću i licemjerjem povezanim s bogatstvom i slavom. Radnja filma prati mladi par modela, Carla (Harris Dickinson) i Yaya (Charlbi Dean), koji se zahvaljujući Yayinom poslovnom angažmanu nalaze na luksuznom krstarenju rezerviranom za

superbogate. Međutim, ono što je započelo kao bezbrižno luksuzno putovanje naglo se pretvara u katastrofu kada se brod suoči s opasnošću, a hijerarhijski odnosi među putnicima iz temelja promijene. U novonastalim okolnostima gdje novac i status više ne vrijede, preživljavanje postaje pitanje osnovnih vještina i instinkta. Östlundovi putnici na luksuznom krstarenju groteskne su karikature putem kojih tumači kompleksne odnose između klase, roda i moći (Ide, 2022). Östlund je za urnebesni „Triangle of Sadness” osvojio drugu Zlatnu palmu u karijeri.



Slika 2. Ruben Östlund i Kalle Boman unutar vlastite umjetničke instalacije
Izvor: Vandalorum

3.3. TEMATSKI I STILSKI PRISTUP ÖSTLUNDOVIH FILMOVA

Östlund je redatelj koji ne zazire od seciranja neugodnog i tabuiziranog. Crpio je inspiraciju iz filmova kao što su „Let iznad kukavičjeg gnijezda” (1975.) Miloša Formana, „Šifra nepoznata” (2000.) Michaela Hanekea, „Ti koji živiš” (2007.) Roya Anderssona, „Sveti motori” (2012.) Leosa Caraxa i „Prva krava” (2019.) Kelly Reichardt (Östlund, *n. d.*). Njegovi filmovi prilično izravno testiraju emocije gledatelja, propituju njihov uvriježeni sustav pretpostavljanja i izazivaju ih na suočavanje s proturječjima u svojim razmišljanjima. Grønstad (2020: 20) opisuje Östlunda kao

jednog od filmaša koji su dosljedno istraživali ono što predlaže zvati „estetikom ranjivosti“. Nadalje, ističe da se Ruben Östlund u razdoblju od 2008. do 2017. godine s filmovima kao što su „Involuntary“ (2008.), „Force Majeure“ (2014.) i „The Square“ (2017.) istaknuo kao možda najvažniji „kroničar društvene nelagode i moralne nesigurnosti u skandinavskoj kinematografiji“ (Grønstad, 2020: 20).

Svim njegovim filmovima zajednička je sposobnost prikazivanja kako svakodnevni život može biti narušen neočekivanim situacijama koje predstavljaju duboku prijetnju egzistenciji likova i njihovim uvjerenjima. U Östlundovom filmskom svijetu, posebna pažnja posvećena je ponajprije stanju izloženosti, odnosno osjećaju gubitka privilegija (kako kulturnih, tako i materijalnih) koje pružaju zaštitu, te suočavanju s neugodnim i nametljivim vanjskim silama (Grønstad, 2020: 20). Ruben Östlund izjavio je 2018. za The Guardian da svi njegovi filmovi govore o „ljudima koji pokušavaju izbjeći gubitak obraza“ (Brooks, 2018).

Za razumijevanje Östlundove umjetničke perspektive vrijedno je spomenuti i njegovu izjavu iz 2023. godine, kada je dao intervju za španjolske dnevne novine El Pais. Izrazio je pozitivnu viziju ljudske prirode naglasivši kako je jedna od ključnih karakteristika koja je omogućila uspjeh naše vrste sposobnost suradnje i međusobne brige. Iako vjeruje u tu osnovnu ljudsku sklonost suradnji, njegov je umjetnički interes usmjeren na istraživanje ekstremnih primjera ciničnog ponašanja, koje suprotstavlja općem idealu. Östlund priznaje da njegovi filmovi ne reflektiraju u potpunosti osobnu percepciju svijeta, već su usmjereni na analizu trenutka ljudskog neuspjeha, a ne na prikazivanje snažnih heroja koji ga kao umjetnički subjekt nikada nisu privlačili (Lopez Palacios, 2023).

Prilikom analize Östlundovih filmova, ne može se odvojiti umjetnička vizija i način na koji prikazuje ljudsku prirodu od stilskih odabira koji definiraju njegov filmski jezik. Jedan od ključnih stilskih elemenata kojima se koristi je dugi kadar. Prema Peterliću (2018: 65) dugi kadar služi kao sredstvo naglašavanja temporalne dimenzije filmskog prikaza, stvarajući efekt fiksacije prikazanog sadržaja koji rezultira demistifikacijom građe, čineći je gotovo nestvarnom uslijed prolongacije. Statičnost kadra usmjerava pažnju gledatelja gotovo isključivo na dimenziju vremena, dok prostorna kvaliteta kadra ostaje u drugom planu (budući da se unutar njega naizgled ništa ne mijenja). Takva vremenska orijentacija kadra sklona je poticanju refleksije kod gledatelja, dok je njegov vremenski učinak često umanjen. Dugi kadar tako više stvara osjećaj nelagode nego ugone. „The Guitar Mongoloid“ (2004.) predstavlja hrabru i eksperimentalnu debitantsku produkciju koja

se ističe *lo-fi* stilom i statičnošću kamere. Film je narativno minimalan, gotovo lišen tradicionalne strukture zapleta te se umjesto toga oslanja na seriju vinjeta koje služe kao fragmentirani prikazi svakodnevnog života marginaliziranih i ikonoklastičkih figura unutar izmišljenog grada Jöteborga. Ovakvom, pomalo neobičnom, fuzijom Östlund nastoji ostvariti specifičan emotivni i intelektualni naboj kako bi mogao uspješno servirati gledatelju društvene i individualne devijantne obrasce, uz doista minimalan kritički osvrt na norme i vrijednosti suvremenog društva. Usporediv je s opusom Harmonyja Korinea i Roya Anderssona (The Criterion Channel, 2004).

Östlund smatra da je aktivno sudjelovanje publike ključno za filmski doživljaj, pri čemu naglašava svoju namjeru motivirati gledatelje na promišljanje i refleksiju. Prema Östlundu, kada se radnja odvija izvan okvira kadra, gledatelji su prisiljeni samostalno rekonstruirati i interpretirati događaje što ih potiče na dublju intelektualnu i emocionalnu interakciju s filmom. Takav pristup ne samo da pojačava individualnu uključenost gledatelja, već i doprinosi stvaranju kolektivnog iskustva koje nadilazi konvencionalnu, pasivnu percepciju filmske umjetnosti (Matheou, 2022).

Östlundov pristup režiji neosporno je inovativan u kontekstu suvremenog skandinavskog filmskog izraza, no u svojoj biti Östlund jasno slijedi akademske postulate filmske teorije, eksperimentirajući s njima u žanrovskom smislu. Peterlić (2018: 65) slično razmatra pitanje dugog kadra, navodeći kako statičnost kadra, koja onemogućava promjene unutar prikazanog prostora, omogućuje gledatelju prepuštanje razmišljanju i raznim asocijacijama s prikazanim objektima. Kada se mogućnost asociiranja iscrpi, pozornost gledatelja neizbježno se usmjerava na svijest o samom protoku vremena i trajanju kadra, čime se dodatno potencira refleksivna priroda ovakvog filmskog izraza. „Involuntary” se također ističe korištenjem dugih kadrova bez rezova unutar pojedinačnih scena, što odražava Östlundovo prethodno iskustvo u režiji skijaških filmova, gdje bi svaki rez implicirao tehnički neuspjeh. Najduža scena u filmu traje čak sedam minuta (Carlberg, 2009).

Osim dugih kadrova, vitalnu stilsku komponentu Östlundovih filmova čini i ambijent koji nije tek puki okvir za radnju, već ključan kinematografski element koji funkcionira kao simbolički odraz unutarnjih stanja njegovih likova te kao sredstvo za naglašavanje društvenih struktura i sukoba. U filmu „Force Majeure” snimanje u Alpama i unutar skijaškog odmarališta nije slučajno. Planinski ambijent djeluje kao snažna metafora za stvaranje tenzije između civilizacije i sirove prirode (Lucca, 2014). Slično tome, u filmu „Kvadrat”, muzej kao centralni prostor postaje simbolom

elitizma i društvene otuđenosti. Östlund upotrebljava prostor muzeja kao okvir za istraživanje načina na koji elitna kultura često zanemaruje temeljne humane vrijednosti što se onda reflektira u interakcijama protagonista i njihovim moralnim dilemama (Lucca, 2020). Film stvara iluziju prisustva poznatom, što dovodi do snažnog osjećaja sudjelovanja i brzog poistovjećivanja s prikazanim svijetom i protagonistima. Edgar Morin ovaj fenomen opisuje kao „antropokozmomorfizam” – proces u kojem svoja svojstva projektiramo u viđeni svijet istovremeno preuzimajući svojstva tog svijeta na sebe, što predstavlja simultanu projekciju i identifikaciju (Peterlić, 2018: 203).

Östlund značajnu inspiraciju crpi iz videozapisa na YouTubeu, koji mu služe kao temelj za razvijanje filmskih projekata. Provodi mnogo vremena istražujući sadržaj, uvjeren kako snimke na toj platformi nude autentične i neskriptirane prikaze ljudskog ponašanja. Ovaj proces istraživanja omogućava mu bilježenje sirovih i nefiltriranih trenutaka kakve je teško replicirati u konvencionalno režiranim scenama. Jedan od najdojmljivijih primjera ove prakse u njegovom opusu je video harmonikaša koji energično interpretira Vivaldijevo „Ljeto”, što je Östlunda toliko impresioniralo da je upravo taj motiv integrirao u svoj film „Force Majeure” (Lucca, 2014).

Autentičnost i kreativnu izražajnost Östlund postiže jedinstvenim pristupom u radu s glumcima, koji uključuje visoku razinu pripreme i intenzivan fokus na autentičnost glumačkog performansa. Metodične probe, uz značajan prostor za improvizaciju, glumcima pružaju slobodu istraživanja svojih likova izvan strogo definiranih granica scenarija. Östlund vjeruje u postizanje autentičnosti kroz stvaranje realnih situacija na setu, gdje glumci mogu reagirati prirodno, gotovo kao da nisu svjesni da su u filmu. Tijekom snimanja minimalno intervenira osiguravajući glumcima potpunu imerziju u ulogu. Od glumaca zahtijeva da situacije doživljavaju kao stvarni ljudi, a ne kao likovi. S osobljem Östlund njeguje profesionalan, ali zahtjevan odnos. Očekuje visok stupanj preciznosti i kreativnosti tijekom pripreme filmskog seta kako bi se, jednom kad snimanje započne, uhvatila bit trenutka bez potrebe za naknadnim intervencijama (Tafoya, 2017). Tijekom produkcije filma „Involuntary” snimana je jedna scena dnevno. Svaka scena snimana je u prosjeku 20 puta, premda su pojedine scene zahtijevale daleko više pokušaja (Pallas, 2007). Neovisne priče snimane su jedna po jedna, što je rezultiralo time da se mnogi glumci nisu ni sreli prije same premijere filma (Holmberg, 2008: 33).

4. ANALIZA SADRŽAJA FILMA „KVADRAT” (THE SQUARE)

Film „Kvadrat” (2017.), Rubena Östlunda započinje kao satirična komedija usmjerena na kritiku suvremene umjetnosti i pretencioznost umjetničke scene, no ubrzo prerasta u višeslojnu dramu čiji tematski sloj obuhvaća dublje aspekte ljudske društvenosti poput pitanja javnog prostora, empatije, društvenih normi te individualne i kolektivne odgovornosti. Ideja za film „Kvadrat” proizašla je iz Östlundovih refleksija na film „Play” (2011.), u kojem istražuje fenomen efekta promatrača.

„Kvadrat” je zamišljen kao odgovor na društvenu apatiju. Prije nego što je postao film, „Kvadrat” je zapravo bio stvarna umjetnička instalacija. Östlund i njegov producent Kalle Boman postavili su je kao društveni eksperiment u muzeju Vandalorum u Värnamu u Švedskoj 2014. Tijekom večeri otvaranja, pijani mladići ukrali su ploču s opisom instalacije. Nakon toga, „Kvadrat” je postao baza za autobuse, prosjake i prosvjednike. Uredski radnici su se ponekad okupljali na ručku za sunčanih dana. Ljubavnici su se zaručivali unutar njegovih granica. Zahvaljujući pijanim mladićima, „Kvadrat” je kao umjetnička instalacija, čak i uz lišenost umjetničkog konteksta, zaživio vlastitim životom inspirirajući Östlunda za novi film (Brooks, 2018).

4.1. SINOPSIS FILMA

Radnja prati Christiana, razvedenog i posvećenog oca dvije djevojčice te uspješnog i cijenjenog kustosa Muzeja suvremene umjetnosti u Stockholmu, čiji se privatni i profesionalni život preokreće nakon naizgled banalne krađe novčanika i mobitela. Christiana sofisticirana prijevara navodi na odlučnu, no nesmotrenu potragu za osobnim stvarima i počiniteljem. Na inicijativu jednog od zaposlenika muzeja, upotrebljava GPS tehnologiju ne bi li tako locirao ukradeni mobitel. S nadom da će vršenjem pritiska na počinitelja dovesti do povratka osobnih stvari, ishitreno odlučuje svim stanarima zgrade u kojoj se uređaj navodno nalazio dostaviti prijeteće pismo.

Istovremeno, muzejski tim pod njegovim vodstvom priprema novu izložbu pod nazivom „Kvadrat”, konceptualnu umjetničku instalaciju koja simbolizira utopijski prostor jednakosti, solidarnosti i povjerenja. Unutar granica tog simboličnog prostora, svaki pojedinac bi se trebao osjećati sigurno i zaštićeno, neovisno o društvenom statusu ili identitetu. Međutim, kako radnja

filma napreduje, Christianov se privatni život u jeku potrage za ukradenim stvarima komplicira i sve više udaljava od istih tih idealiziranih vrijednosti koje „Kvadrat” promovira. U nastojanju ostvarivanja što veće medijske vidljivosti i osiguravanja komercijalnog uspjeha nove izložbe, Christian angažira marketinški tim.

Vođeni kreativnom slobodom koju im je Christian povjerio, članovi tima osmišljavaju provokativan video koji prikazuje nasilnu smrt (eksploziju) plavokose djevojčice beskućnice unutar prostora koji bi trebao predstavljati sigurnost i povjerenje. Video ubrzo izaziva medijski skandal. Mediji i javnost osuđuju muzejsku kampanju zbog neukusnog i šokantnog prikaza nasilja, osobito eksploativnog prikaza beskućništva. Dok se Christian bori s osobnim krizama, gubitkom moralnog kompasa i sve većim pritiskom javnosti, postaje sve očitije kako se njegova stvarnost ne može uklopiti u umjetničku viziju koja proklamira moralnu čistoću.

Tijekom gala večeri organizirane u čast izložbe, umjetnik Oleg (Terry Notary) izvodi provokativan performans u kojem utjelovljuje divlju životinju – mužjaka gorile. Postaje sve agresivniji i počinje fizički napadati goste. Iako mnogi prisutni elitni gosti osjećaju nelagodu, nitko se ne usuđuje prekinuti performans jer su zbunjeni granicom između umjetnosti i stvarnosti. Olegova izvedba kulminira eskalacijom nasilja, tj. pokušajem silovanja jedne uzvanice. Nakon incidenta, Christian postaje svjestan kako ga muzejski sustav neće zaštititi te da ovog puta mora istupiti kao pojedinac.

Od njega se očekuje preuzimanje odgovornosti za neuspješnu kampanju, što implicira i mogućnost otkaza. Paralelno s profesionalnom krizom, sustiže ga i breme impulzivne odluke slanja prijetećeg pisma svim stanarima zgrade u kojoj je navodno lociran njegov ukradeni mobitel. Jedan od stanara, vidno uzrujan, ali odlučan dječak, suočava Christiana s ozbiljnim optužbama. Dječak tvrdi kako je Christian svojim pismom nepravедno optužio njega i njegovu obitelj za krađu i izložio ih stresu, te inzistira na njegovom preuzimanju odgovornosti za vlastite postupke i ispravljanje nanesene štete.

Odlučnost dječaka i ponovljeni zahtjevi za pravdom i isprikom dovode Christiana u nelagodnu poziciju. U početku pokušava ignorirati dječakove molbe, tvrdoglavo odbijajući priznati vlastitu pogrešku i odgovornost. No kako vrijeme prolazi, suočen s dubokom profesionalnom i privatnom krizom, počinje sve intenzivnije osjećati teret nepromišljenih postupaka i odlučuje ispraviti barem dio pogrešaka. U završnom dijelu filma, odlazi sa svojim kćerima potražiti dječaka i ispričati mu se. Međutim, ondje susreće jednog od stanara koji mu govori da se dječak preselio.

4.2. TEMATSKA ANALIZA

U svom prepoznatljivom i osebujnom redateljskom stilu, Östlund tematskim okvirom „Kvadrata” ponovno istražuje kompleksne odnose između odgovornosti i povjerenja, socijalne nejednakosti između bogatih i siromašnih te dinamiku moći i nemoći. Radnjom oslikava rastući individualizam i progresivno slabljenje vjere u kolektivne vrijednosti i društvenu solidarnost. Osim navedenih tema, „Kvadrat” se bavi sveprisutnim nepovjerenjem u državne institucije, medije i umjetnost *per se*. U ovoj analizi usmjerit ćemo se na tri ključne teme:

1. Značenje suvremene umjetnosti
2. Moralne odgovornosti pojedinca
3. Otuđenosti i društvene nejednakosti

4.2.1. Značenje suvremene umjetnosti

Umjetnost u „Kvadratu” služi kao ogledalo suvremenog društva, simultano kritizirajući njegovu površnost, konzumerističku kulturu i odsustvo autentičnih moralnih vrijednosti. Östlund perfidno upotrebljava suvremenu umjetnost kao obrazac kojim rasvjetljava razliku između umjetničkih ideala i njihove primjene u svakodnevnom životu. U uvodnoj sceni, američka novinarka Anne i Christian sjede u bijelom galerijskom prostoru s hrpicama šljunka na podu. Na zidu iza Christiana nalazi se natpis „Nemate ništa”. Tijekom intervjua, Anne postavlja pitanje koje zbunjuje Christiana. Pita ga može li jednostavnim jezikom objasniti visoko teoretiziranu izjavu objavljenu na muzejskoj web stranici. Tekst koji je Anne pročitala izravni je citat Östlundovog sveučilišnog kolege koji predaje na Odsjeku likovnih umjetnosti na Sveučilištu u Göteborgu.

Östlund je ovom scenom želio satirično ilustrirati izazov s kojim se šira javnost suočava prilikom interpretacije umjetničkog diskursa, nastojanja shvaćanja ideje iza sofisticiranog vokabulara, kao i kontradiktornih i dvosmislenih opisa koji su uvriježeni u svijetu umjetnosti. Umjetnički žargon, a samim time i jezik, utječu na recepciju publike i diferenciraju laike od stručnjaka, pri čemu se dovodi u pitanje često naglašavani koncept „umjetnosti za sve”, ali i funkcija umjetničkih institucija (Nazarbaeva, 2018: 48). Ako je jezik umjetnosti nerazumljiv, a samim time i značenje varijabilno, umjetnost ne prenosi čitljivu poruku, što direktno utječe i na umjetničku vrijednost.

Autoritativnost jezika jest relevantna kao kulturni kapital, ali doprinosi i elitizmu, pri čemu je upravo jezik jedan od temeljnih preduvjeta ulaska u elitni svijet (Nazarbaeva, 2018: 48). Östlundova cerebralna satira elitističkog svijeta suvremene umjetnosti dodatno se produbljuje kroz scenu u kojoj angažirani marketinški tim predlaže Christianu kreativno rješenje u vidu eksplozije siromašne djevojčice unutar granica umjetničke instalacije (Kermode, 2018). Upravo tom scenom Östlund oštro ukazuje na zamagljenost granica između umjetnosti *per se* i umjetnosti kao robe u tržišnom sustavu. Premda jasno oslikava cinizam, Östlund vrlo neutralno ukazuje na problematičnu komodifikaciju i realnost u kojoj se autentične umjetničke ideje često instrumentaliziraju u svrhu komercijalnog uspjeha. Ljudska se patnja eksploatira radi privlačenja pozornosti, čime se dodatno produbljuje jaz između etike i estetike.

Östlund u „Kvadratu” preispituje epistemološke i ontološke odrednice suvremene umjetnosti, tko posjeduje legitimnost u definiranju što jest, a što nije umjetničko djelo i koje su inherentne kvalitete koje to djelo čine umjetnošću. Izravno prikazuje načine na koje se umjetnički status nekog djela performativno konstruira unutar institucionalnih okvira. Isto tako promišlja o semantičkoj funkciji konteksta, ukazujući na presudnu ulogu galerijskog prostora u validaciji i recepciji umjetničkog objekta. Vidljivo je to u sceni u kojoj zaposlenik muzeja slučajno usisa dio umjetničke instalacije koju čine hrpice šljunka. Kustosi su uznemireni i u panici, no Christian mirno predlaže da se nabavi još šljunka i doda na postojeće hrpe. Sličan incident dogodio se 2015. godine kada su muzejski čistači nehотиčno uklonili umjetničku instalaciju pod nazivom „Where shall we go dancing tonight?”, zamijenivši je za nered nakon zabave (Billard, 2017).

4.2.2. Moralna odgovornost pojedinca

Moralna neodgovornost i nesposobnost pojedinca pri preuzimanju odgovornosti za svoje postupke također je ključna tema filma. Christian je, kao simbol društvene elite, integriran u niz situacija koje razotkrivaju njegove personalne nedosljednosti. Kada mu ukradu mobitel i novčanik, on se odlučuje za impulsivan, gotovo osvetnički čin prijeteći se stanarima cijele jedne zgrade u relativno siromašnom dijelu grada. Ondje odlazi u skupocjenom automobilu. Njegov čin nije samo moralno upitan, već odražava i klasnu netrpeljivost jer bez jasne osnove sumnjiči one koji su materijalno inferiorni u odnosu na njega. Unatoč tome što ga je lišio karakternih posebnosti, ciljajući na to da

ga kontrolira pozicija koju ima u sustavu (Official Selection Competition Festival de Cannes, 2017: 3), Östlund Christiana nije u potpunosti depersonificirao.

Christian se u nekoliko ključnih scena suočava s dječakom iz zgrade koji ga poziva na odgovornost zbog prijetnji i nanesene emocionalne štete. U tim prenatlaženim susretima koji evociraju na epsku bitku Davida i Golijata, Östlund Christianu kao liku usađuje višedimenzionalnost i svijest, razotkrivajući njegovu moralnu slabost, ali i sposobnost da unatoč kolebanju u konačnici preuzme odgovornost za vlastite postupke. Grønstad (2020: 29) ističe da se Östlundovi filmovi usredotočuju na drugačiji oblik suočavanja s ranjivošću. Ranjivost se može ostvariti samo ako postoji receptivni potencijal koji se obično manifestira posredstvom vanjskog katalizatora, u ovom slučaju dječaka.

„Kvadrat” obiluje scenama u kojima se ranjivost otkriva posredstvom vanjskih katalizatora. Pored istraživanja klasnih pitanja, Östlund upotrebljava slične katalizatore za prikaz aspekata rodne moći. Tako vrijedi istaknuti scenu u kojoj novinarka Anne suočava Christiana s njegovim nepromišljenim i objektivizirajućim ponašanjem nakon njihovog spolnog odnosa. Postavlja mu izravno pitanje o tome spava li često s drugim ženama, zatim naglašava da je ona više od tijela, implicirajući da ju je iskoristio kako bi potvrdio vlastitu seksualnu moć i dominaciju. Povremeno, skulptura sačinjena od stolaca proizvodi zvuk koji prekida njihov razgovor, stvarajući napetost. Kao i u mnogim scenama u filmu, Östlund namjerno ostavlja ovaj razgovor bez jasnog zaključka, jednostavno bilježeći situaciju onakvom kakva jest (Billard, 2017).

4.2.3. Otuđenost i društvena nejednakost

Östlund se u „Kvadratu” bavi i otuđenošću modernog čovjeka u urbanom kapitalističkom društvu. Sve njegove redateljske uspješnice zasnovane su na kritici kapitalizma, ali i iskrenom priznanju suučesništva. Protagonist Christian, unatoč privilegiranom društvenom statusu, djeluje izolirano i emocionalno distancirano. Östlund se groteskno poigrava s njegovom tobožnjom superiornošću i sigurnošću, servirajući promatraču čitav spektar scena u kojima Christian ne uspijeva uspostaviti autentične odnose s ljudima, bilo u poslovnoj ili privatnoj sferi. Östlund ga kontinuirano režijski razapinje smještajući ga u situacije u kojima se razotkriva kao hipokrit čiji su osjećaji pravde i moralnosti motivirani isključivo vlastitim interesima i potrebom za očuvanjem osobnog statusa (Slankard, 2024).

S obzirom na Östlundovu fascinaciju filozofijom, može se implicirati da su scenske koncepcije u „Kvadratu” koje stavljaju naglasak na razmatranje odnosa između stvarnosti i prikaza inspirirane Baudrillardovim teorijskim pristupima iznesenim u knjizi Simulakrumi i simulacija iz 1981. Baudrillard tvrdi kako je suvremeno društvo zamijenilo stvarnost i značenje simbolima i znakovima, čineći ljudsko iskustvo simulacijom stvarnosti. Ti simulakrumi nisu samo posrednici stvarnosti, niti varljivi prikazi stvarnosti, već skrivaju činjenicu da stvarnost više nije relevantna za trenutno shvaćanje života ljudi (Kellner, 1984). Östlund kroz lik Christiana oslikava društvo u kojem su ljudski odnosi postali površni i vođeni interesima, umjesto istinskom brigom za druge. Budući da Östlund taj obrazac performativne empatije provlači od početka do kraja filma, može se insinuirati o izravnosti u izricanju kritike na račun licemjerja suvremenog društva. Mudrim režijskim izborom redatelj servira ideju da je u suvremenom društvu autentična empatija tek rijetkost zamijenjena prikazima moralnosti.

Hijerarhije moći također su očite u načinu na koji film s fokusom na namjernu prostornu koncepciju kvadrata prikazuje interakcije između različitih društvenih slojeva. Svijet suvremene umjetnosti prikazan je kao ekskluzivna i elitistička sfera u kojoj se većina odluka donosi na temelju profita i statusa, dok su obični ljudi, među kojima su i zaposlenici muzeja na nižim funkcijama, zanemareni, marginalizirani i prepušteni superiornijima u sustavu. Scena u kojoj beskućnica traži od Christiana da joj kupi sendvič bez luka, a on njezinu molbu zanemaruje, predstavlja simboličan trenutak koji ukazuje na ukorijenjeno društveno raslojavanje (Slankard, 2024).

Godine 2008. osnovana je prva zatvorena zajednica u Švedskoj pod nazivom Strandudden Gated Community, smještena usred šuma Smålanda na jugu zemlje. Zajednica je dizajnirana s ciljem pružanja sigurnog i luksuznog okruženja za vlasnike kuća koji teže visokom standardu života. Ovaj sve izraženiji fenomen zatvorenih zajednica, smještenih u izoliranim prirodnim okruženjima, u suštini je geneza Östlundovog „Kvadrata”. Zatvorene zajednice za privilegirane društvene skupine ekstremno su primjer socijalne segregacije i izolacije. Östlund se tematikom socijalne segregacije u „Kvadratu” ne bavi na doslovan, arhitektonski način, već kroz apstraktne društvene odnose i moralne dileme koje likovi doživljavaju (Official Selection Competition Festival de Cannes, 2017: 5).

5. ANALIZA SADRŽAJA FILMA „TROKUT TUGE” (TRIANGLE OF SADNESS)

Film „Trokut tuge” (2022.), smješten je unutar žanra satirične crne komedije koju redatelj opisuje kao nesputanu satiru u kojoj se društvene uloge i klasne strukture izokreću, razotkrivajući ispraznu ekonomsku vrijednost ljepote (Official Selection Competition Festival de Cannes, 2022: 4). Od tri međunarodno priznate satire koje je režirao, „Trokut tuge” vjerojatno je najmračniji Östlundov režijski izlet dosad (Rendich, 2022). Kroz niz stiliziranih situacija koje balansiraju između apsurdna i realnosti, Östlund i u ovom filmu razmatra dinamiku moći, ulogu ljepote kao društvenog kapitala, te krhkost klasnih odnosa. Svojim subverzivnim pristupom, Östlund prikazuje kako strukture moći postaju neodržive kada se kontekst radikalno promijeni.

Östlund je redatelj koji pri kreiranju scena ne oklijeva crpiti inspiraciju iz vlastitog života. Godine 2018. proveo je istraživanje o modnoj industriji. U suradnji s prijateljem Perom Anderssonom, razvio je liniju muške odjeće za švedsku robnu marku Velour. Dodatni uvid u modnu industriju stekao je kroz iskustvo svoje partnerice Sine, modne fotografkinje. Ona mu je pružila značajne informacije o marketinškim strategijama različitih modnih brendova, kao i o uvjetima rada modela. Muški modeli u prosjeku zarađuju samo trećinu iznosa koji zarađuju ženski modeli. Također, muški se modeli često suočavaju s pritiscima od strane drugih, utjecajnih muškaraca koji svoj položaj moći upotrebljavaju u svrhu ostvarivanja osobnih interesa, ponekad nudeći profesionalne prilike u zamjenu za intimne usluge (Official Selection Competition Festival de Cannes, 2022: 5). U tom kontekstu, iskustva muških modela odražavaju slične strukturalne nejednakosti i eksploatacijske dinamike s kojima se žene suočavaju u patrijarhalnom društvenom kontekstu. Primijetivši te razlike, ali i sličnosti, Östlund ih je odlučio prikazati kroz glavne likove – Carla i Yayu.

5.1. SINOPSIS FILMA

Prvi čin započinje scenom u kojoj Carl, mladi muški model, sudjeluje na kastingu za modnu kampanju. Tijekom kastinga, modni agenti upućuju Carlu niz komentara koji reflektiraju favorizaciju mlađih modela i standardizirane fizičke ideale, u koje se on polako prestaje uklapati.

Simultano, njegova djevojka Yaya, koja je također model, postaje sve uspješnija influencerica. Tenzije u njihovoj vezi počinju rasti tijekom večere u otmjenom restoranu. Unatoč prividno opuštenoj atmosferi, napetost eskalira kad stigne račun, a Yaya ostane pasivna, očekujući da Carl u cijelosti podmiri račun. Osjećajući se financijski inferiorno, Carl predlaže da Yaya kao financijski uspješnija preuzme plaćanje večere koju je inicirala. Međutim, ona odbija taj prijedlog te ga prezirno pita treba li izvaditi kalkulator kako bi podijelili račun. Povrijeđenog ega, Yaya na kraju vadi karticu kojom želi platiti večeru, ali se ispostavlja manjak sredstava na njoj. Na kraju Carl plaća večeru.

Njihova svađa se intenzivira, prelazeći iz restorana u privatnost hotelske sobe. Carl jasno izražava svoje frustracije, kritizirajući Yayino manipuliranje njihovim odnosom kako bi održala određenu vrstu moći. Yaya, s druge strane, nastoji neutralizirati važnost sukoba i tako okončati svađu, no njezin pokušaj smirivanja situacije samo pojačava Carlovo nezadovoljstvo. Nakon burne svađe, par neko vrijeme provodi odvojeno, sve dok se Yaya konačno ne vrati Carlu. Ona mu priznaje kako nikad nije namjeravala platiti večeru, da je nesvjesno manipulativna i mora znati može li se on brinuti o njoj ako ikada bude morala prestati raditi. Također, Yaya mu potvrđuje kako između njih ne postoji ništa više od transakcijskog odnosa. Carl joj obećava učiniti sve kako bi se ona jednog dana posve zaljubila u njega.

U drugom činu, par odlazi na luksuzno krstarenje Mediteranom. Kao uspješna influencerica, Yaya je pozvana na krstarenje kako bi promovirala luksuzni stil života i dijelila sadržaj s pratiteljima na društvenim mrežama. Osim Carla i Yaye, na luksuznom krstarenju su i drugi, izrazito privilegirani i bogati gosti. Od ruskog oligarha Dimitrya koji s ponosom ističe bogaćenje prodajom gnojiva pa sve do starijeg bračnog para koji, usputno i bez imalo grižnje savjesti, spominje svoje bogatstvo stečeno prodajom mina i izumom bombe. Rasplet drugog čina odvija se tijekom večere koju vodi kapetan broda, marksistički intelektualac, nesklon komunikaciji s bogatim gostima.

Dok su uvjeti na moru sve nestabilniji, putnici, neupućeni u ozbiljnost situacije, nastavljaju uživati u raskošnoj večeri serviranoj s prekomjernim luksuzom. Kapetan broda i ruski oligarh Dimitry ulaze u pijanu raspravu o kapitalizmu i socijalizmu. Oluja na moru se pojačava, a putnici koji su netom uživali u luksuznoj večeri počinju osjećati posljedice morske bolesti. Mnogi od njih počinju nekontrolirano povraćati. Već pogođen lošim vremenskim uvjetima i probavnim smetnjama putnika, brod postaje meta iznenadnog napada pirata uslijed čega dolazi do brodoloma.

Treći čin počinje na pustom otoku. Radnja prati osam putnika koji su preživjeli brodolom, a to su Carl, Yaya, Dimitry, Therese, Paula, Jarmo, Nelson i Abigail. Iznenada lišeni luksuza, bogatstva i statusa, preživjeli elitni putnici postaju nemoćni u novim uvjetima u divljini. Abigail, koja je bila čistačica na jahti, zna loviti ribu, zapaliti vatru i organizirati ograničene resurse grupe te ubrzo postaje vođa i uspostavlja novu hijerarhiju utemeljenu na korisnosti, a ne bogatstvu.

Privilegirani putnici počinju se oslanjati na Abigail, a ona novostečenu moć počinje primjenjivati s istom onom ležernom okrutnošću koju su oni nekoć pokazivali. Nakon manjeg incidenta, uspostavlja intimnu vezu s Carlom koji je prisiljen na podređenost u zamjenu za preživljavanje. Jednog dana Abigail i Yaya odlaze istražiti što je na drugoj strani otoka. Pronalaze stijenu u kojoj se nalazi dizalo, što implicira kako na otoku ipak nisu toliko izolirani koliko su mislili da jesu. Abigail instinktivno uzima veliki kamen, naizgled spremna ubiti Yayu. Film završava bez eksplicitnog odgovora na Abigailinu odluku, ostavljajući kraj otvorenim i prepuštajući gledatelju interpretaciju mogućeg ishoda.

5.2. TEMATSKA ANALIZA

Uporabom satiričnog filmskog narativa unutar „Trokuta tuge”, Östlund je ponovno otvorio portal između socioloških studija i filmske umjetnosti, tematizirajući ključne aspekte rodne dinamike, društvene stratifikacije i kapitalističke eksploatacije, postavljajući ih unutar konteksta krize koja narušava postojeće norme i strukture moći. Geneza „Trokuta tuge” ne leži toliko u izricanju oštre kritike koliko u razotkrivanju fragilnosti društvenih sustava, osobito u uvjetima gdje tradicionalne hijerarhije i ekonomski status gube svoje značenje. Tematski okvir filma obuhvaća složen kritički prikaz kapitalističkog društva kroz tri ključne dimenzije, a to su:

1. Kapitalistička instrumentalizacija rodnih uloga
2. Komodifikacija ljepote kao ekonomskog resursa
3. Društvena stratifikacija

5.2.1. Kapitalistička instrumentalizacija rodnih uloga

Kroz prizmu romantičnog, ali kompliciranog odnosa između protagonista Carla i Yaye, Östlund prikazuje instrumentalizaciju rodnih uloga u kapitalističkom društvu. Repetiranjem niza napetih i neugodnih situacija, propituje tradicionalne rodne norme i prikazuje kako se kapitalizam oslanja na te norme u svrhu formiranja sustava koristi i manipulacije. Yaya otvoreno priznaje Carlu kako ga upotrebljava kao sredstvo za jačanje svog imidža na društvenim mrežama, sugerirajući tako rodne uloge koje postaju oblik transakcije u suvremenom kapitalističkom društvu. Dinamični odnosi moći između muškaraca i žena u filmu u službi su prikaza kako kapitalizam perpetuira rodne stereotipe radi ostvarivanja ekonomske i društvene koristi (Devadas, 2024).

Carl, iako je muškarac, zauzima pasivniju ulogu u vezi, čime Östlund sugerira mogućnost izokretanja tradicionalne rodne uloge pod utjecajem kapitalizma, no u pozadini takvih odnosa su i dalje isti manipulativni principi koji priječe stvaranje autentičnih emocionalnih i socijalnih odnosa. Nadalje, Devadas (2024: *n.p.*) ističe da Yaya, iako je moderna i financijski neovisna, paradoksalno želi idealiziranu „vitešku verziju muškarca” koji se brine za sve njezine potrebe, dok ona živi poput trofejne žene, što je antiteza ravnopravnosti i financijskoj neovisnosti kojoj feministkinje streme.

Östlund se vješto pobrinuo za svoje likove koji doživljavaju situacijsku dekonstrukciju. Dok Carl u odnosu s Yayom izražava frustraciju zbog toga što se od njega očekuje poštivanje klasičnog patrijarhalnog obrasca muškosti, situacija na otoku nudi zanimljiv kontrast. Na otoku, Carl preuzima ulogu koja je suprotna njegovim ranijim stavovima. U odnosu s Abigail, u zamjenu za hranu i sigurnost, Carl postaje seksualno eksploatiran „trofejni muškarac”. Upravo ova dinamična transakcija između Carla i Abigail naglašava da kapitalizam ne bira prema spolu kad je riječ o eksploataciji.

Östlund je mudrim dramatskim poigravanjem nad Carlovom sudbinom zadao „šah-mat” feminističkim frakcijama koje dovode u pitanje ideju kojom muškarci mogu biti istinski eksploatirani u društvenim strukturama. Östlund je Carla učinio dvostruko eksploatiranim, naglasivši tako snagu kapitalizma. U hipotetskom, tradicionalnom odnosu s Yayom kao utjelovljenjem definicije trofejne žene, Carl bi kao financijski superiorniji član preuzeo ulogu hranitelja, odnosno patrijarha – u svoje ime i za svoje interese. Unatoč prividnoj supremaciji, taj bi zadatak vršio kao medijator u interesu kapitala (Dunaway 2003: 193).

Östlund je u „Trokutu tuge” izrežirao još jedan društveni fenomen s pečatom patrijarhata. Scena u kojoj muškarci groteskno i s velikim naporom ubijaju magaricu predstavlja paradigmatički primjer rodne neravnoteže u percepciji i valorizaciji rada. Čin se slavi kao herojski podvig, simbolizirajući duboko ukorijenjene patrijarhalne vrijednosti koje mušku fizičku snagu i agresiju vrednuju iznad suštinskog doprinosa zajednici. Ova izvedba performativne muškosti, iako nespretna, postaje ritual samopotvrđivanja muškog autoriteta koji se ne propituje, već slavi kao simbol dominacije nad prirodom. S druge strane, Abigailin vitalni svakodnevni doprinos ne slavi se kao spektakularan čin već se tretira kao podrazumijevani element kolektivnog opstanka.

5.2.2. Komodifikacija ljepote kao ekonomskog resursa

Komodifikacija označava proces pretvorbe društvenih, kulturnih ili osobnih vrijednosti i odnosa u predmet tržišnih transakcija. U doslovnom značenju, komodifikacija je činjenica kojom se nešto tretira ili smatra robom (Cambridge Dictionary, n.d.). U kontekstu ljepote označava proces u kojem se fizička privlačnost tretira kao roba koju se može unovčiti. Protagonisti Carl i Yaya, oboje modeli i lifestyle influenceri, predstavljaju arhetipske primjere u kojima ljepota funkcionira kao oblik kapitala. Östlund u „Trokutu tuge” nastoji prikazati kako u patrijarhalnim društvima, osobito onima pod utjecajem kapitalizma, ljepota postaje mjerilo vrijednosti pojedinca, čime se estetika i fizički izgled fetišiziraju, dok se osobnost i individualne kvalitete često zanemaruju.

Carlovom modnom audicijom na početku filma Östlund perfektno ilustrira tezu o komodifikaciji ljepote. Scena započinje s Carlom, koji, okružen drugim muškim modelima, stoji pred komisijom modnih agenata koji procjenjuju njihov izgled i mimičku sposobnost prenošenja različitih emocija. Jedan od agenata izdaje modelima upute što trebaju činiti s izrazom lica, pritom diktirajući imena poznatih modnih brendova na koje se određena mimička ekspresija odnosi. Primjerice, za luksuzni brend poput Balenciage, potreban je ozbiljan i sofisticiran izgled, dok se za jeftiniji brend poput H&M traži vedro i nasmiješeno lice. Ovom ikoničnom scenom Östlund implicira svođenje modela na objektivizirane entitete čija se osobnost i individualnost gube kako bi postali neutralni nositelji brendovskih estetskih kodova.

Teoretičarka Naomi Wolf u svom djelu „Mit o ljepoti” (1990.) govori o konceptu ljepote kao „monetizirane” vrijednosti. Ljepota tako postaje oblik društvenog i ekonomskog kapitala kojim se

žene (ali i muškarci) koriste za uključivanje u kapitalistički sustav dominacije. Nadalje, Wolf ističe društvene imperativne ljepote koji nameću ženama disproporcionalan teret, posebno nakon napretka ostvarenog u drugom valu feminizma. Porast ženske prisutnosti i napretka u profesionalnoj i javnoj sferi rezultirao je porastom pritiska na žene u zadovoljavanju određenih estetskih standarda. Ovaj društveni fenomen opisuje pojam „Propisana norma ljepote”, eng. (PBN) Prescriptive Beauty Norms (Ramati-Ziber, Shnabel i Glick, 2019: n.p.). Wolfina teorija o „mitu ljepote” savršeno odgovara Yayinom liku. Yaya svoju ljepotu upotrebljava kao alat za osobni uspjeh, ali i kao sredstvo društvene mobilnosti, čime njezin estetski kapital postaje gotovo jedina valuta s kojom se može natjecati u svijetu prepunom nejednakosti.

5.2.3. Društvena stratifikacija

Smještanjem narativa unutar prostora luksuzne jahte, Östlund konstruira simboličku reprezentaciju kapitalističkog društvenog poretka u kojem ultra bogati sistematski dominiraju i eksploatiraju rad nevidljive radne snage. Kroz nijansiran prikaz klasnih podjela, film se bavi kritikom inherentne nejednakosti, odnosno asimetrije moći i resursa unutar kapitalizma. Osim kritike, Östlund jasno portretira nesvjesnost elite o nužnoj ulozi radnika u održavanju njihovog luksuznog načina života sve dok ih ekstremne okolnosti ne prisile na suočavanje s tom realnošću (Hodgkins, 2022).

„Trokut tuge” sadrži suptilne reference na pandemiju uzrokovanu virusom COVID-19, premda se virus eksplicitno ne spominje unutar same priče. Prema Östlundovim riječima, filmska je produkcija pretrpjela značajna kašnjenja zbog restrikcija povezanih s pandemijom. Pandemija je također imala utjecaj na izbor glazbe za završnu scenu filma, u kojoj je upotrijebljena pjesma „Marea (We've Lost Dancing)” Fredericka Johna Gibsona, poznatijeg pod pseudonimom Fred Again. Pjesma evocira osjećaje gubitka i izolacije uzrokovane zatvaranjem. Stihovi pjesme, u kojima se spominje gubitak „zagrljaja s prijateljima” i „ljudi koje smo voljeli”, rezonirali su sa Östlundovim temama o raspadu društva i ljudskoj povezanosti, služeći kao suptilan komentar na društvene poremećaje uzrokovane pandemijom (McGovern, 2022).

Društvenu stratifikaciju na luksuznoj jahti Östlund je idejno predstavio kroz prizmu profesionalne i prostorne segregacije. Elitni gosti pozicionirani su na najvišim razinama. Kabinsko i ugostiteljsko

osoblje koje čine isključivo bijelci zauzima središnji položaj, dok su čistačice i osobe zaposlene na održavanju smještene na najnižoj razini. Kabinsko osoblje predvodi pretjerano pristojna i uslužnošću opsjednuta Paula. Ona kabinskom osoblju izdaje uputu za bezrezervno udovoljavanje svakom hirovitom zahtjevu gostiju. Radnici su ohrabreni i potaknuti za održavanjem visoke razine servilnosti i poslušnosti kako bi osigurali izdašne napojnice. Čistačice, većinom osobe koje nisu bijele rase, pretežno su ograničene na rad u donjim dijelovima broda gdje su socijalno izolirane, ignorirane od strane kabinskog osoblja i prepuštene na milost i nemilost hirova putnika koji ih lako mogu otpustiti. Njihova interakcija s gostima strogo je ograničena i nije im dopušteno boraviti na višim palubama, čime se njihova marginalizacija dodatno cementira (Devadas, 2024).

U tom analitičkom kontekstu, korisno je referirati se na još jednu scenu koja predstavlja rasipanje i ekstravaganciju bogatih gostiju na luksuznoj jahti. Na čistom plavom nebu iznad jahte iznenada se pojavljuje zrakoplov koji dostavlja pošiljku omiljenog slatkog namaza – Nutelle. Ova scena, u kojoj Östlund namjerno satirično pretjeruje, ilustrira ekstremnu privilegiranost i sklonost bogataša nerazumnim zahtjevima. Simultano, ističe i apsolutnu predanost osoblja ispunjavanju tih zahtjeva, neovisno o njihovoj trivijalnosti ili apsurdnosti (Roy, 2022).

U međuvremenu, kapetan broda, samoprozvani marksist, razočaran i iscrpljen svijetom i životom, provodi vrijeme alkoholizirajući se u privatnosti svoje kabine simbolizirajući tako nemoć i apatiju unutar rigidnog društvenog poretka. Östlundov portret kapetana ne udovoljava idealističkoj koncepciji vođe već ga prikazuje kao zarobljenika unutar vlastitog sustava vrijednosti, posve nesposobnog za suprotstavljanje apsurdnostima koje ga okružuju. Dekonstrukcijom njegove uloge, Östlund ruši mit o hijerarhijskom autoritetu i pokazuje kako čak i oni na vrhu poretka mogu biti bespomoćni i nefunkcionalni unutar rigidnih i dekadentnih društvenih struktura.

Grand finale Östlundove kritike ideoloških i socioekonomskih odnosa nastupa konfrontacijom divergentnih aspekata političkog i ekonomskog spektra. Kapetan Smith, deklarirani marksist, suprotstavlja se Dimitryju, strastvenom zagovorniku kapitalizma i poduzetništva. Rasprava, premda teorijski ozbiljna, odvija se u kontekstu pijanstva i potpunog kaosa (brod je preplavljen izmetom) čime Östlund naglašava apsurdnost političkih dihotomija. Rasprava ubrzo eskalira u euforičnu razmjenu citata gdje jedan drugog bombardiraju referencama iz političkih teorija i ekonomskih doktrina. Iako su formalno na suprotnim stranama političkog spektra, u pijanom stanju oni postaju gotovo identični, onesposobljeni preoblikovati sustav u kojem obojica koegzistiraju uz

značajne privilegije. Östlund takvim raspletom naglašava kako ni jedan ni drugi ne nude stvarne odgovore ili izlaz iz ciklusa moći i nejednakosti jer bi time ugrozili i svoje vlastite privilegije.

Film naglašava tezu kako moć, bogatstvo i društveni status ne predstavljaju samo socijalne ili ekonomske privilegije, već djeluju kao determinante koje neizbježno korumpiraju ljudsku prirodu. Östlund kroz lik Abigail, koja unatoč etičkim dilemama korača s kamenom u rukama spremna okončati Yayin život, implicira na tamnu stranu ljudske prirode gdje moć postaje katalizator za dehumanizaciju posjednika moći i instrumentalizaciju drugih pojedinaca. Moć, kako se prikazuje, nije alat koji može ispraviti društvene nepravde, već fenomen koji ljude lišava empatije i suosjećanja te ih potiče na brutalnost. Film tako demantira uvriježenu pretpostavku korisnosti bogatstva i autoriteta u rukama „pravih” pojedinaca, ističući kako je problem u samoj naravi moći koja dovodi do beskonačne borbe za njezino zadržavanje (Zachary, 2023).

6. ZNAK I ZNAKOVNI SUSTAVI U KONTEKSTU SEMIOTIKE I SEMIOLOGIJE

Semiotika je moderna disciplina koja se temelji na filozofiji, logici i spoznajnoj teoriji, a bavi se proučavanjem znakova i znakovnih sustava („Semiotika”, u: Hrvatska enciklopedija). Kao pojam, semiotika se često upotrebljava za označavanje filozofske teorije znakova koja potječe od Charlesa S. Piercea, dok semiologija označava lingvističku tradiciju de Saussurea (Sebeok, 1976: 55). Nadalje, Sebeok (1976: 57) ističe da Georges Mounin odbacuje usvajanje termina „semiotika” u kontekstu opće teorije znakova, čak i u pogledu američke tradicije, jer smatra da je „semiologija” bolji prijevod tog termina. Rossi-Landi definira semiotiku kao „opću znanost o znakovima”, lingvistiku kao „znanost o svim verbalnim sustavima znakova” dok se semiologija bavi „postlingvističkim (postverbalnim) sustavima znakova” poput rituala, ceremonija ili književnosti (Nöth, 1990: 14).

De Saussure pojam *semiologije* oživljuje u francuskom strukturalizmu gdje ga, pod utjecajem ideja Hjelmsleva i Jakobsona, rabe Barthes, Martinet, Lacan, Dumézil, Benveniste, Todorov i dr. Tijekom 70-ih godina dolazi do prepoznavanja ograničenja pojma koji iz sebe eliminira proces nadovezivanja znakova, tako da se on potiskuje u korist termina semiotika (Biti, 2000: 496). Definijska neslaganja proizlaze iz temeljnih filozofskih razlika. Semiotika ima tendenciju prema univerzalnijem pristupu znakovnim sustavima, dok se semiologija često ograničava na ljudske, verbalne i kulturno specifične znakove. Samim time dolazi do divergentnih shvaćanja prirode znakova i njihovih sustava.

6.1. FERDINAND DE SAUSSURE – ARBITRARNOST JEZIČNOG ZNAKA

Djelovanje Ferdinanda de Saussurea (1857. – 1913.), švicarskog lingvističara i filozofa, krajem 19. i početkom 20. stoljeća, bilo je ključno za utemeljenje moderne lingvističke misli, razvoj strukturalizma i semiotike. Njegova teorija semiologije, iako je isprva izgledala samo kao projekt buduće znanosti o sustavima znakova, imala je značajan utjecaj na kasnija istraživanja u lingvistici i drugim društvenim znanostima. Sam termin *sémiologie* (grč. *sēmeiōtikós*: koji se obazire na znakove) de Saussure je skovao kako bi označio opću znanost o znakovima koja u to vrijeme nije

postojala (Engler, 1980). Semiologiju je definirao kao znanost koja bi trebala proučavati što čini znakove i koji zakoni njima upravljaju (Nöth, 1990: 65).

De Saussureova semiologija uglavnom se fokusira na znakove unutar kulturnog okvira, što je dovelo do toga da se njegova teorija ponekad tumači kao antroposemiotika⁷. U kontrastu s univerzalnom semiotikom Charlesa S. Peircea koja podrazumijeva i prirodne znakove, de Saussure takve znakove eliminira iz svoje teorije. Osnovno načelo de Saussureove semiologije počiva na konceptu arbitrarnosti jezičnog znaka koji sugerira da ne postoji inherentna veza između onoga što naziva „označiteljem” (tj. materijalnim oblikom riječi) i „označenog” (tj. značenja te riječi), što znači da njihovu povezanost određuju konvencije unutar određene jezične skupine, a ne prirodna i logična veza (Bronwen i Ringham, 2006: 3).

U svojoj posthumno objavljenoj knjizi „Tečaj opće lingvistike” (*Cours de linguistique générale, 1916*), Ferdinand de Saussure postavio je temelje strukturalne lingvistike kao znanosti, oslonivši svoj nauk o jeziku na pet ključnih dihotomija i antinomija:

1. Jezična djelatnost koju sačinjavaju jezik (franc. *langage*) i govor (franc. *parole*) – jezik kao apstraktni sustav znakova nasuprot govoru kao individualnoj, promatranoj jezičnoj cjelini.
2. Jezični znak koji se sastoji od označitelja (franc. *signifiant*) i označenog (franc. *signifié*) i služi kao kognitivna poveznica između dviju komponenti, od kojih svaka postoji isključivo zahvaljujući postojanju one druge.
3. Odnosi među jezičnim elementima pri čemu podrazumijeva sintagmatske odnose (lat. *in praesentia*), odnosno linearne veze među jezičnim elementima koji se pojavljuju zajedno u istom kontekstu i asocijativne odnose (lat. *in absentia*), odnosno povezanost između jezičnih jedinica koje nisu prisutne unutar istog izraza, ali su povezane u umu govornika na temelju sličnosti ili zajedničke funkcije.
4. Perspektiva proučavanja jezika koju dijeli na sinkroniju (proučavanje funkcioniranja jezika u danom trenutku), nasuprot dijakroniji (proučavanju jezičnih činjenica tijekom vremena).
5. Pristup jeziku kroz internu lingvistiku koja proučava jezik kao autonomni sustav s fokusom na unutarnje strukture, nasuprot eksternoj lingvistici koja proučava jezik u kontekstu izvanjezične stvarnosti („Ferdinand de Saussure”, u: Hrvatska enciklopedija).

⁷ Antroposemiotika – proučavanje ljudske uporabe znakova (Struna Hrvatsko strukovno nazivlje, n.d.).

Prema de Saussureovoj teoriji, jezik kao sustav znakova koji služi za artikuliranje i prenošenje ideja može biti usporediv s ostalim semiološkim sustavima kao što su pismo, abeceda i abeceda gluhoonijemih, simbolički rituali, formalizirani komunikacijski kodovi i vojni signalni sustav. Ipak, de Saussure eksplicitno pozicionira jezik kao primarni i najsloženiji među tim sustavima (Nöth, 1990: 57). Premda je istaknuo važnu ulogu lingvistike unutar semiologije, tvrdeći da jezik, zbog svoje kompleksnosti i univerzalnosti, može postati opći uzor za sve grane semiologije, nije tvrdio da jezik dominira nad drugim semiološkim sustavima (Nöth, 1990: 58-59).

U svjetlu otkrića prirodnih znakova, logička semiotika, koja crpi svoju teorijsku osnovu iz radova Peircea, Morrisa i Fregea, postupno preuzima dominaciju nad de Saussureovom lingvističkom semiologijom. Ova semiotička paradigma konstituira se u znatno širem okviru, omogućujući semiotici da postane analitički alat primjenjiv u gotovo svim prirodnim, društvenim i duhovnim znanostima (Biti, 2000: 496).

6.2. CHARLES S. PEIRCE – IKONA, INDEKS I SIMBOL

Osnova Peirceove teorije znakova leži u aksiomu da su spoznaja, misao pa čak i čovjek u svojoj biti semiotički fenomeni. Peirceov pogled na svemir može se opisati kao pansemiotički, što znači da ne promatra znakove kao posebnu klasu fenomena izoliranu od drugih nesemiotičkih entiteta već zagovara gledište prema kojem je „čitav svemir prožet znakovima, ako nije u potpunosti sastavljen od njih” (Nöth, 1990: 49). Peirceova semiotička interpretacija čovjeka i spoznaje obuhvaća tri vremenske dimenzije – prošlu, sadašnju i buduću. Čovjek u ovom kontekstu označava ono što je predmet njegove pažnje u danom trenutku, konotira svoja znanja ili osjećaje o tom predmetu te u konačnici predstavlja utjelovljenje tog predmeta ili pojmovne vrste. Treći element, „interpretant” predstavlja buduće sjećanje na tu spoznaju, njegovo buduće „ja”, drugu osobu kojoj prenosi tu spoznaju, kao i tekst koji piše ili potomstvo koje stvara (Nöth, 1990: 49).

U razvoju svoje teorije znaka, Peirce je upotrebljavao idiosinkratičnu i često varijabilnu terminologiju koju su rijetki njegovi sljedbenici u potpunosti usvojili. Svoj model znaka objasnio je kao „trostruku povezanost znaka, označenog objekta i spoznaje proizvedene u umu” (Nöth, 1990: 50). Ovim modelom „trostruke povezanosti”, Peirce implicira na relacijski karakter znaka, što znači da znak sam po sebi ne postoji, već značenje ostvaruje kroz međuovisnost. Peirce je u

okviru svoje teorije znakova razvio složenu tipologiju. Početnu trodiobnu klasifikaciju korelata znaka razdijelio je u tri trihotomije. U kontekstu ovog rada, prvenstveno ćemo se teorijski orijentirati na drugu Peirceovu trihotomiju, koja se zasniva na odnosu između znaka i predmeta na koji se znak odnosi, pri čemu se znakovi klasificiraju u tri osnovne kategorije:

1. Ikone – znakovi koji svojim obilježjima odražavaju sličnost s predmetima koje prikazuju, odnosno s njima dijele stanovite značajke (Biti, 2000: 205).
2. Simboli – znakovi koji su visoko arbitrarni ili konvencionalni, znači nemaju logičnu, prirodnu ili fizičku vezu s predmetom već značenje ovisi o društvenom dogovoru ili konvenciji (Biti, 2000: 500).
3. Indeksi – znakovi koji imaju metonimičan odnos s predmetom koji označavaju, znači predmet označavaju na temelju stvarne, fizičke ili logičke povezanosti, npr. uzročno-posljedičnom vezom – dim je rezultat prisutnosti vatre (Biti, 2000: 209).

6.3. CHARLES W. MORRIS – SINTAKTIKA, SEMANTIKA I PRAGMATIKA

U konstituiranju suvremene semiotičke teorije, ključnu ulogu odigrao je još jedan američki filozof – Charles W. Morris (1901. – 1979.). Svoju opću teoriju znakova Morris je razvio na temelju Peirceove semiotike, socijalnog biheviorizma i teorije simboličke interakcije Georgea H. Meada, američkog pragmatizma i logičkog pozitivizma (Nöth, 1990: 56). Oba utemeljitelja semiotike, Peirce i Morris, dijelila su temeljno shvaćanje da semiotika obuhvaća proučavanje znakova bilo koje vrste. Međutim, dok je Peirce semiotiku postavio primarno kao znanost o ljudskoj spoznaji i percepciji, Morris je značajno proširio granice ove discipline, uključivši u svoju teoriju obradu životinjskih znakova, u širem smislu, svih organizama (Nöth, 1990: 57).

Hervey (1982: 38) ističe sličnost semiotičara, Peircea i Morrisa, u pogledu širine opsega predmeta istraživanja. Međutim, semiotika onako kako ju je Morris zamislio fundamentalno odstupa od Peirceovske tradicije. Peirce se uglavnom bavio logičkom (misaonom) naravi interpretanta (Biti, 2000: 499). Morris se usredotočio na biološke i biheviorističke temelje, nastojeći razviti semiotiku kao znanstvenu disciplinu koja se bavi načinom na koji organizmi, uključujući i ljude, upotrebljavaju znakove u okviru svojih bioloških potreba i ponašanja (Morris, 1946: 80).

Morrisova znakovna struktura je također trijadna, a tvore je nositelj znaka, interpretant i denotant (Biti, 2000: 498). Po uzoru na antičku i europsku misaonu tradiciju, Morris uvodi trihotomiju s kojom omogućuje diferencijaciju jezičnih znakova kroz tri osnovne dimenzije: sintaktičku, semantičku i pragmatičku (Morris, 1938: 10). Sintaktika, najrazvijenija od svih grana semiotike, odnosi se na proučavanje uzajamnih odnosa među znakovima, apstrahiranih od svojeg odnosa prema objektima koje označavaju i prema interpretantima (Morris, 1938: 28). Drugim riječima, sintaktika se fokusira isključivo na strukturalne veze unutar sustava znakova, svjesno zanemarujući njihovo značenje, tj. semantiku ili njihovu upotrebu i učinke na interpretante, tj. pragmatiku (Morris, 1938: 289-30).

Prema Morrisovom shvaćanju, znak je instrumentalni objekt koji usmjerava ponašanje u odnosu na entitet koji u danom trenutku nije prisutan, odnosno identificiran kao podražaj. U tom kontekstu, znak generira reakcijsku dispoziciju kod interpretanta koja se na temelju svojih funkcionalnih učinaka može klasificirati u određenu kategoriju ili skupinu ponašanja. Ovim pristupom Morris transponira Peirceovu logičku teoriju znaka u okvire socijalno-psiholoških paradigmi (Biti, 2000: 498).

6.4. ROLAND BARTHES – MIT

Roland Barthes (1915. – 1980.) bio je francuski književni teoretičar, kritičar, esejist, filozof i semiotičar, poznat po značajnom doprinosu razvoju kulturnih i književnih studija te osobito zaslužan za razvoj strukturalizma (Britannica, 2024). Snažno inspiriran de Saussureom, Barthes je proširio semiotičku teoriju uvođenjem koncepta „mita”, pri čemu mit označava ideologijski mehanizam koji automatski oblikuje razumijevanje i neprimjetno stvara osjećaj samorazumljivosti i prirodnosti određenog diskursa (Biti, 2000: 319). Kasnije je „mit” zamijenio pojmom „konotacija” kako bi označio ideološki teret koji znakovi nose neovisno o tome gdje se pojavljuju (Griffin, 2012: 333).

U kulturnoj i književnoj kritici, Barthes se služio konceptom konotativne semiotike kako bi razotkrio skrivene slojeve značenja unutar tekstova (Nöth, 1990: 314). U djelu „Mitologije” (1957.) istražuje svakodnevne kulturne pojave i njihovu performativnost u okviru koncepta mita. Drugim riječima, analizira kako popularna kultura, mediji, reklame, filmovi, moda i drugi društveni fenomeni proizvode i prenose ideološka značenja koja izgledaju prirodno i neupitno. Prema

Barthesu, ti „mitovi“ vrše transformaciju društveno i kulturno uvjetovanih pojava u univerzalne istine, čime učinkovito maskiraju svoje ideološke izvore i kontekstualnu uvjetovanost (Nöth, 1990: 315).

6.5. UMBERTO ECO – BESKAJNA SEMIOZA

Umberto Eco (1932. – 2016.) bio je talijanski filozof, semiotičar, pisac i profesor, jedan od najistaknutijih intelektualaca 20. stoljeća. Ecova interpretativna semiotika temelji se na širokom rasponu znanja iz područja naratologije, filozofije jezika, hermeneutike i teorije komunikacije, no ključni element njegovog pristupa čini pragmatički kognitivni okvir C. S. Peircea, prema kojem značenje znaka nije unaprijed određeno već se konstituira u budućnosti kroz interpretativne procese čiji su učinci potencijalno neograničeni. U tom smislu, Ecova semiotika ne počiva na fiksnim korelacijama između Ecova označitelja i označenog, niti u statičkoj ekvivalenciji između plana sadržaja i izraza već na dinamičnom procesu interferencije i konceptu semioze (Pšihistal, 2020: 480; usp. Petrili 124-25). Eco (1990.) ilustrira prisutnost fenomena semioze kada se određeni znak, unutar specifičnog kulturnog konteksta, poput riječi „ruža“, može interpretirati na različite načine: kao referent za crveni cvijet, vizualni prikaz ruže ili kao narativ o uzgoju ruže (Biti, 2000: 499).

Eco (1976: 8) definira semiotiku kao istraživački program koji sve kulturne procese analizira kroz prizmu komunikacije. Kultura se može u potpunosti proučavati iz semiotičke perspektive, premda se pojedini kulturni entiteti mogu promatrati i s nesemiotičkih pozicija (Eco, 1976: 26-27). Eco u svojoj teoriji znaka i referenta odbacuje ontološki realizam, definirajući znak kao sve što može zamijeniti nešto drugo u značenjskom smislu. Važno je istaknuti kako referent ne mora nužno biti prisutan niti egzistirati u trenutku kada znak vrši funkciju njegove reprezentacije. Na temelju toga, semiotika postaje disciplina koja proučava sve ono što se može koristiti za laganje. Ovakav stav proizlazi iz strukturalističkog zaključka da ako nešto ne može biti upotrijebljeno za laž, ono nema semantičku opoziciju, nema strukturu, a samim time ni značenje što implicira da bez mogućnosti laži ne postoji ni mogućnost istine (Nöth, 1990: 329).

U procesu semioze ključnu ulogu igra kategorija trećosti koja se odnosi na posrednički proces u kojem jedan entitet uzima u obzir drugi pomoću trećeg (Pšihistal, 2020: 481; usp. Petrili 129). Ako

znak ne uspije biti transformiran u nešto drugo, proces semioze se zaustavlja što dovodi do propadanja znakovnog sustava, pri čemu znak postaje statičan i zatvoren. Time prestaje komunikacijska funkcija znaka. U odsustvu semioze, tekst gubi sposobnost generiranja značenja, a kada semioza postoji, omogućuje kontinuiranu proizvodnju novih interpretacija i slojeva značenja, čime tekst postaje otvoren za daljnje hermeneutičko tumačenje (Pšihistal, 2020: 481).

7. SEMIOTIČKA ANALIZA FILMOVA „KVADRAT” I „TROKUT TUGE”

U okviru filmske režije, Ruben Östlund ističe se kao redatelj prepoznatljive autorske poetike čiji filmski opus karakterizira utemeljenost na kompleksnim semiotičkim strukturama pomoću kojih razmatra društvene i ontološke fenomene. Oblikovanjem slojevitih semiotičkih krajolika, Östlund omogućuje dublje promišljanje o odnosima između reprezentacije, znaka i značenja, što čini njegov filmski opus relevantnim predmetom semiotičke analize u suvremenom filmskom diskursu.

Filmove „Kvadrat” i „Trokut tuge” definira metafilmski pristup semiotici što znači da su filmski znakovi, neovisno je li riječ o vizualnim, narativnim ili zvučnim, sami po sebi konstrukti i podložni višestrukim tumačenjima. Östlund svojim živahnim redateljskim pristupom provodi ono što bi smo mogli nazvati eisensteinovskim obratom relativno pasivne pozicije promatrača, omogućujući mu aktivno sudjelovanje u interpretaciji filmskog sadržaja. Drugim riječima, gledatelj filmu može pristupiti kroz dvije razine recepcije. Prvu, koja se odnosi na površinsku narativnu strukturu, te drugu, interpretativnu razinu, koja otvara prostor slojevitim značenjskim strukturama, a čije tumačenje proizlazi iz individualnih kognitivnih kapaciteta i epistemološkog okvira promatrača. Ovakav pristup promatrača prema značenjskim strukturama filma može se opisati kantovskim shvaćanjem da se „spoznaja ne ravna prema predmetu, već predmet prema našoj spoznaji” (Žanić, 2007: 107; usp. Kant 1984).

Elsaesser i Hagener u svom djelu „Teorija filma: Uvod kroz osjetila” (2015: 190) iznose stajalište prema kojem se film može sagledavati kao „mozak” – spoj uma i tijela. Oni tumače film kao predstavljanje novog oblika života, odnosno „bivstvovanja u svijetu”. Film prema njihovom mišljenju posjeduje potencijal za radikalnu transformaciju ljudskog života i svjetonazora kroz proizvodnju i pohranu značenja na individualnoj razini. Istovremeno, film kao medij može inkorporirati različite javne diskurse i ideologije, služeći se njima kao sredstvima dominacije ili distorzije ljudske percepcije. Ovakav stav usko je povezan s Barthesovim shvaćanjem i ideji o konstrukciji i funkciji mita u društvu. Teorijsko razmatranje filma kao „uma” upućuje na određenu filozofsku tradiciju tumačenja filma kao produžetka, odnosno medija koji omogućuje slici apstrahiranje izvan njezinih fizičkih karakteristika, generirajući pritom metaforičko značenje. Apstrahiranje osobito dolazi do izražaja u trenucima kada se filmska sekvenca dinamičnim sudaranjem kadrova transformira u koncept. Eisenstein u svojoj klasifikaciji montaže opisuje ovaj odnos kroz pojam „sukoba”. Upravo kroz taj sukob i konstruktivno preklapanje različitih kadrova

film postaje poligon za artikulaciju apstraktnog mišljenja unutar filmske kompozicije (Elsaesser i Hagener, 2015: 191). Narativni i vizualni izraz Östlundovih filmova determiniran je domišljatom uporabom tehnologije u vidu sofisticiranih montažnih postupaka s naglaskom na dugotrajne i statične kadrove. Gotovo dokumentarističkim pristupom režiji, Östlund nastoji ostvariti otklon između autora i koncepta. Umjesto da se postavi kao subjekt koji interpretira i oblikuje značenje unutar kadra (iako to svjesno i namjerno čini), on preuzima poziciju onoga koji bilježi, tj. neutralnog oka koje posreduje događajima. Time stvara iluziju objektivnog promatranja pri čemu se autorovo prisustvo povlači kako bi gledatelju omogućilo izravno suočavanje sa situacijom.

Kada se ovakvo tumačenje Östlundovog režijskog pristupa postavi u kontekst medijske teorije Friedricha Kittlera, moguće je identificirati međuovisnost tehnologije, filma kao oblika medija i ljudskog subjektiviteta. Kittler tvrdi kako mediji i tehnologija nisu *per se* izraz ljudskog subjektiviteta, već upravo oni konstruiraju, odnosno proizvode ono što nazivamo ljudskim subjektivitetom (Elsaesser i Hagener, 2015: 193). Östlundovo se tendenciozno manipuliranje dužinom trajanja kadra može interpretirati i kroz prizmu Lacanovog *Realnog*. Autorova manipulacija kadrom nije usmjerena prema konvencionalnoj reprezentaciji (bilo vizualnoj ili auditivnoj), već prema izazivanju sirovih i nerafiniranih afektivnih reakcija kod promatrača. Tek uvođenjem kulturno stečenih, tj. kognitivnih „filtara” – poput narativnih struktura, retoričkih figura ili uporabe različitih ironijskih kodova – ti podaci dobivaju reprezentacijski karakter. Prema tumačenju Elsaessera i Hagenera (2015: 193), čak i tada ostaje višak, odnosno informacijski šum unutar slike ili zvuka koji se nikada ne može apsorbirati u simbolički kod. Upravo taj preostali „šum” označava trajnu prisutnost *Realnog*, koje se opire potpunoj simboličkoj integraciji i postavlja granice u procesu reprezentacije.

Elsaesser i Hagener (2015: 194), opisujući promatračku perspektivu gledatelja u odnosu na film Michaela Hanekea „Šifra: Nepoznato” (2000.), na prikladan način definiraju intenzivno iskustvo gledanja Östlundovih filmova, osobito zbog činjenice da je Haneke jedan od Östlundovih filmskih smjerokaza. U onome što bismo mogli nazvati sljubljanjem fikcije i zbilje, gledatelj biva destabiliziran prostorno-vremenskom perspektivom filma. Inicijalno osjeća autentičnost situacije, no s vremenom postaje svjestan mehaničke prirode filmskog medija i činjenice da taj medij reproducira nevidljivi promatrač (redatelj), čime sam gledatelj zauzima poziciju onoga koji biva promatran.

7.1. SEMIOTIČKA ANALIZA FILMA „KVADRAT”

U svojoj jednostavnosti i simetričnosti, kvadrat kao osnovni geometrijski lik obiluje bogatstvom značenja. U filmu Rubena Östlunda funkcionira kao složen semiotički kod čije se značenje može analizirati kroz drugu Peirceovu trihotomiju zasnovanu na odnosu između znaka i predmeta na koji se znak odnosi. Östlundov kvadrat tako može biti interpretiran kao ikona, indeks i simbol, noseći u sebi višeslojnu konotativnu vrijednost.

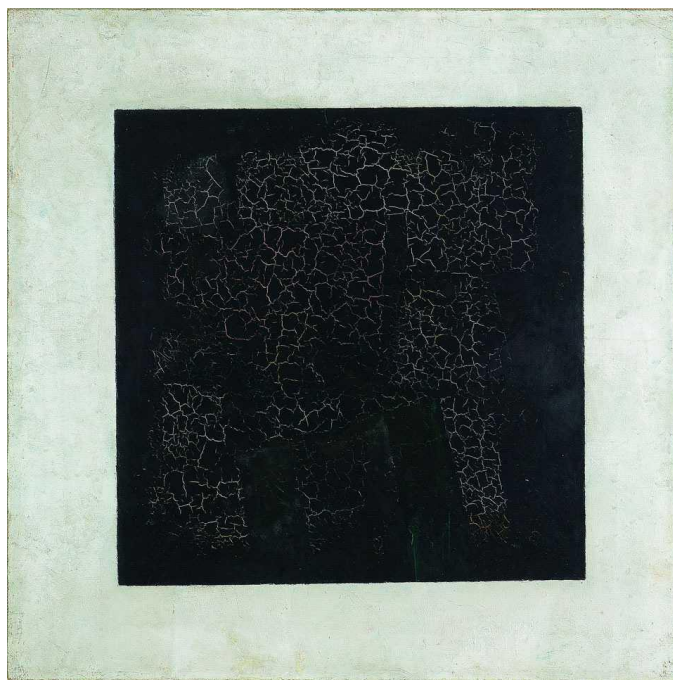
Denotativno, kvadrat predstavlja jednostavan geometrijski lik – četiri jednake linije koje tvore jasno definiran prostor. Kao ikona, kvadrat ima formalna svojstva stabilnosti, ravnoteže, preciznosti, upućujući na ideje racionalnosti, reda i sigurnosti. U filmu, međutim, konotativno značenje kvadrata nadilazi jednostavnu geometrijsku strukturu. U svojstvu umjetničke instalacije, on postaje simbol društvenih i moralnih normi te ujedno i njihova kritika. Östlund kvadrat upotrebljava kao instrument portretiranja fragilnosti i nejasnoće granica između kolektivne i individualne odgovornosti.

Promišljenim redateljskim manevrima smješten u hektične društvene interakcije, kvadrat ilustrira tenzije između apstraktnih ideala i stvarnih ljudskih ponašanja, čime se njegova simbolička vrijednost pomiče prema njegovim simboličkim antonimima – nesavršenosti i dvosmislenosti. Östlund ovu interpretaciju kvadrata potkrepljuje u filmu rečenicom protagonista Christiana koji na otvorenju izložbe izjavljuje da je kvadrat „kao prazan okvir koji čeka svoj sadržaj”.

7.1.1. Simbolika u prikazima suvremene umjetnosti

Iako se Östlund nije eksplicitno izjasnio o inspiraciji iza stvarne kvadratne umjetničke instalacije koju je s Kalleom Bomanom predstavio u Muzeju umjetnosti i dizajna Vandalorum u Värnamu 2014. godine, moguće je insinuirati da je koncept nadahnut Malevičevim „Crnim kvadratom” (1913.). U svojoj knjizi „The Non-Objective World” (1927.), napisao je „Godine 1913. očajnički pokušavajući osloboditi umjetnost mrtve težine stvarnog svijeta, sklonio sam se u oblik kvadrata”. Malevič je smatrao kako su prethodna umjetnička djela uvijek imala neku referencu na stvarni život ili predmet – čak i ako su stilizirana, uvijek su prikazivala nešto prepoznatljivo. U brošuri koja je pratila prvo izlaganje slike na izložbi „Posljednja izložba futurističkog slikarstva 0.10”,

Malevich je napisao kako je slikarstvo do tada bilo samo estetska interpretacija stvarnosti, a ne umjetnost koja postoji sama radi sebe (Tate, n.d.). Malevich je kvadrat vidio kao simbol oslobađanja umjetnosti od prikazivanja stvarnosti i ulaska u apstraktni svijet oblika (vidi sliku 3). Östlundova umjetnička instalacija kvadrata kao „okvira koji čeka svoj sadržaj” može se tumačiti na sličan način. Kvadrat je prostor za testiranje i redefiniranje društvenih i etičkih normi, dok istovremeno reflektira prazninu i potencijal koje kvadrat kao simplificirana forma u umjetničkom kontekstu može nositi.



Slika 3. Kazimir Malevich: Crni kvadrat (1913.)
Izvor: Tate

Hrpice pijeska iza Anne (Elisabeth Moss) izravna su referenca na američkog umjetnika Roberta Smithsona, jednog od najutjecajnijih predstavnika postminimalizma⁸. Velik dio Smithsonova opusa oblikovalo je zanimanje za koncept entropije, drugog zakona termodinamike koji predviđa iscrpljivanje i kolaps svakog sustava. Koncept entropije proširio je i na promišljanja o kulturi i ci-

⁸ Pojam „postminimalizam” skovao je povjesničar umjetnosti i kritičar Robert Pincus-Witten, označavajući reakciju američkih umjetnika krajem 1960-ih protiv minimalizma i njegovog inzistiranja na zatvorenim, geometrijskim oblicima. Postminimalisti su odbacili bezlični objekt u korist otvorenijih formi, ističući psihičke i fizičke procese stvaranja umjetnosti te uključujući osobne i društvene teme (The Guggenheim Museum and Foundation, n.d.).

vilizaciji u svom poznatom eseju „Entropija i novi spomenici” (1969.). Smithsonovi koncepti „Site” i „Nonsite”, gdje prvi označava lokaciju izvan galerijskog prostora, a drugi skup objekata i dokumentaciju unutar galerije, bili su od presudnog značaja za razvoj Land Arta 1960-ih. Smithsonova promišljanja o spomenicima i ruševinama formirala su nove perspektive o ulozi umjetnosti u krajoliku, nakon što je tradicija komemorativne javne skulpture izgubila na važnosti (The Art Story, n.d.).

Östlundovo referenciranje na Smithsonovu estetiku i koncepte „Site” i „Nonsite” odražava temeljne napetosti i kontradikcije unutar suvremene umjetnosti koje film nastoji prikazati. Smithson je kao ključna figura postminimalizma istraživao granice umjetničkog djela koristeći se rasutim materijalima i nekonvencionalnim formama koje su od promatrača zahtijevale preispitivanje mjesta i prirode umjetnosti. Svojim konceptima „Site” i „Nonsite” problematizirao je ulogu umjetničkih institucija i njihovu kontrolu nad percepcijom umjetnosti. Evocirajući njegovu estetiku, Östlund usmjerava filmski narativ prema propitivanju autentičnosti umjetnosti unutar galerijskih zidova, sugerirajući da vrijednost umjetničkog djela nije inherentna već podložna kontekstu. Istovremeno, kroz napet, neugodan i konfuzan razgovor između Anne i Christiana, parodira pretenciozan umjetnički jezik pomoću kojeg se umjetnički svijet trudi definirati, kontrolirati i valorizirati ono što je zapravo neuhvatljivo i neprestano podložno promjenama.

Iza Christiana (Claes Bang) nalazi se svjetlosna instalacija s natpisom „YOU HAVE NOTHING”, (hrv. *Nemaš ništa*) njemačkog multidisciplinarnog umjetnika Rubya Anemica, poznatog po tekstualnim neonskim skulpturama. Iz perspektive konotativnog značenja, instalaciju se može čitati kao optužbu na račun Christianove intelektualne fasade i ispraznosti njegovih odgovora. Ovom scenom Östlund perfektno dočarava tenziju između simuliranja umjetničkog izraza i potrage za stvarnom esencijom. U semiotičkom smislu, svjetlosna instalacija djeluje kao simbolički označitelj – jasan podsjetnik na jaz između umjetnikove namjere i percepcije promatrača.

Na perceptivnoj razini bližoj prosječnom gledatelju, hrpice pijeska smještene iza novinarke Anne funkcioniraju kao indeksni znak za krticu. One reflektiraju Christianov doživljaj novinarke kao krtice koja „kopa” i „iskopava” informacije (vidi sliku 4). Metafora krtice može se čitati kao složeni semiotički komentar na prirodu istraživačkog novinarstva, osobito unutar kulturnih i umjetničkih rubrika gdje novinari i kritičari doslovno „kopaju” ispod površinskog sloja ne bi li razotkrili dublje značenje ili detektirali neuspjeh. U tom kontekstu, hrpice pijeska simboliziraju napetost između

javnog mnijenja i umjetničke tajnovitosti. Christianova očita nelagoda u ovoj interakciji nije samo pojedinačna reakcija, već ona odražava širu semiotičku dinamiku koja obuhvaća anksioznost unutar umjetničkog svijeta prema kritičkom ispitivanju autentičnosti i legitimnosti umjetničke namjere.



Slika 4. Intervju Anne i Christiana
Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora)

U montažno manipuliranoj sceni uklanjanja bakrene skulpture iz 18/19. stoljeća, koja vjerojatno prikazuje Carla XIV. Johana (Jean-Baptiste Jules Bernadotte), kralja Švedske, Norveške, Götta i Venda, možemo prepoznati semiotički komentar na odnos između klasične i suvremene umjetnosti. Bakrena skulptura u natpisu sadrži kraljevo geslo „Folkets kärlek min belöning” (hrv. *Ljubav naroda je moja nagrada*). Skulptura denotativno predstavlja povijesnog heroja i vladara, dok konotativno utjelovljuje tradicionalne umjetničke i društvene ideale. Žuti izložbeni banneri izvješeni na pročelju muzeja funkcioniraju kao simbol avangarde. Oštećivanje bakrene skulpture, pri kojem konjanik biva dekapitiran, nosi konotativno značenje raskida s prošlošću upućujući na dekonstrukciju autoriteta i ideala koji više nisu relevantni u suvremenom društvenom kontekstu. Scena oštećivanja skulpture, s naglaskom na dekapitaciju konjanika, precizna je referenca na video uklanjanja Lenjinove statue u Ukrajini (vidi sliku 5).

U prenaplašen scenski koncept Östlund amplificira još jedan satirični arhitektonski segment. Riječ je o kvadratnoj nadogradnji na vrhu muzeja koja svojom čistom geometrijskom formom kontrastira klasičnim elementima ispod. Svojom težinom i oblikom djeluje neskladno, gotovo kao da „nasilno” pritišće i narušava ravnotežu povijesne strukture ispod sebe, sugerirajući tako simbolički sukob između tradicionalnih i suvremenih umjetničkih vrijednosti.



Slika 5. Uklanjanje skulpture
Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora)

7.1.2. Olegov performans kroz prizmu Lacanovog realnog

Inspiracija za lik Olega sinteza je utjecaja pokojnog američkog punk rokera Kevina Michaela, poznatijeg pod umjetničkim imenom „GG Allin” i suvremenog ruskog umjetnika Olega Borisoviča Kulika. Michael je poznat po transgresivnim i destruktivnim nastupima, uključujući situacije ekstremnog ponašanja poput namjernog samoozljeđivanja, defekacije i koprofagije⁹ na pozornici. Kulik je najpoznatiji po performansu u kojem je oponašao psa, hodajući na sve četiri, lajući i grizući

⁹ Koprofagija – konzumacija fecesa, najčešće vlastitog. Javlja se kod težih psihičkih bolesti (npr. dezorganizirane shizofrenije) te kod težih prirodnih ili stečenih intelektualnih defekata („Koprofagija”, u: Hrvatska enciklopedija).

publiku. Performans Terryja Notaryja u ulozi Olega u filmu „Kvadrat” koncipiran je po uzoru na ruskog akrobata kojeg je Notary upoznao tijekom angažmana u Cirque du Soleil¹⁰ (Roxborough, 2018). U dvanaestominutnoj sceni, Terry Notary utjelovljuje Olega Rogozina, umjetnika koji izvodi animalistički performans inspiriran ponašanjem primata, konkretno gorile. Međutim, granice performansa su zamucene. Nije posve jasno je li Oleg internalizirao ulogu primata, ostvarujući tako iznimno uvjerljiv performans ili je njegova izvedba izmakla kontroli, stvarajući dojam da je on sam izgubio dodir sa stvarnošću (vidi sliku 6). Östlund je minimalno intervenirao u scenu, dopuštajući Notaryju improvizacijsku slobodu i testiranje granica izvedbe. Također, Notary tijekom izvedbe nije bio svjestan da su statisti koje je provocirao i na njih fizički nasrtao zapravo pripadnici najbogatijeg sloja švedskog društva (Yuan, 2017).

Olegov performans započinje najavom u kojoj narator poziva uzvanike na maksimalnu pozornost. Upozorava ih na skoro suočavanje s divljom životinjom, ne definirajući o kojoj je životinji riječ. Ističe slabost kao izazov lovačkom instinktu te im naglašava da će, ako pokažu strah, životinja to osjetiti. Ako pokušaju pobjeći, životinja će krenuti u lov na njih. No, ako ostanu potpuno mirni, bez pomicanja bilo kojeg mišića, životinja ih možda neće primijetiti te se mogu sakriti u stadu, znajući da će sigurno netko drugi biti plijen.

¹⁰ Cirque du Soleil (*hrv. Cirkus sunca*) – tvrtka sa sjedištem u Québecu koja je redefinirala moderni cirkus i postigla globalni uspjeh, dosegnuvši gotovo 15 milijuna gledatelja diljem svijeta. Službeno je osnovana 1984. uz potporu vlade Québeca (Bertin, 2012).



Slika 6. Terry Notary kao Oleg
Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora)

U performansu prepoznamo gotovo izravnu manifestaciju Lacanovog *Realnog*. Lacanovo realno odnosi se na ono što je izvan dosega jezika i simboličkog poretka – onaj predbolički element egzistencije koji ostaje otporan na simbolizaciju. Realno je teško opisati i obuhvatiti jezikom jer je „bešavno” i lišeno podjela, oblika i granica. Svaki pokušaj opisivanja realnog unosi ga u simbolički svijet, što ga ujedno i poništava. Ono se manifestira kroz traumu i iskustva koja se opiru simbolizaciji i o kojima se teško može misliti ili govoriti. Tako se, primjerice, realno može povezivati s tijelom djeteta prije nego što je podvrgnuto društvenim normama, što uključuje proces socijalizacije koji tijelo dijeli na zone i imenuje njegove funkcije (Fink, 2009: 29-30).

Olegovo ponašanje, inspirirano ponašanjem primata, jest regresija prema stanju prije simboličkog, prema realnom koje je oslobođeno od jezične kontrole i društvenih normi. Njegovi pokreti, ponašanje i ekspresije predstavljaju onaj aspekt tijela gdje nema povlaštenih zona ili uloga. U simboličkom poretku jezik i društvene norme reguliraju ponašanje i određuju što je prikladno u različitim situacijama. Olegova „životinja”, međutim, ne može interpretirati riječi niti se može podvrgnuti društvenim konvencijama čime postaje oličenje realnog koje se doslovno opire simboličkoj strukturi.

Nejasnost granica između onoga što je performans i onoga što je mogući traumatski reziduum odražava prirodu realnog koje uvijek ostaje izvan dosega potpunog razumijevanja i simbolizacije. Oleg svojim bestijalnim plesom unosi u svijet simboličkog poretka sve ono što taj svijet nastoji potisnuti ili disciplinirati, a što se može tumačiti kao divlji, instinktivni aspekt ljudske prirode nadahnut drevnim nagonom za razaranjem i uspostavom dominacije. Ako postavimo perceptivni okvir tako da je nedefinirana „divlja životinja” inkarnacija mužjaka gorile, Olegov se performans može čitati kao pokušaj uspostave dominacije koji se očituje ritualiziranim oblicima ponašanja poput demonstracije tjelesne snage, udaranja prsa i vokalizacije.

Neovisno o konceptualizaciji „divlje životinje” kao nositelja predsimboličke snage koja probija kroz pukotine simboličkog poretka, Östlund je implicitno stvorio prostor za demonstraciju načina na koji realno perzistira simultano sa simboličkim, uznemirujući njegovu površinu. Performans tako postaje alegorija složenih društvenih odnosa gdje pojedinci balansiraju između instinktivnog i društvenih normi, kao i podsjetnik na latentni kaos koji uvijek vreba ispod površine kulturnog reda, što se u konačnici reflektira u načinu na koji se publika suočava s performansom. Olegov kaotični performans kulminira seksualnim napadom na statisticu pri čemu se dio uzvanika pobuni te dolazi do eskalacije nasilja. Prikazom proboja agresije u okruženju koje predstavlja apsolutni sklad Östlund narušava stabilnost simboličkog poretka, sugerirajući da je agresivnost imanentna ljudskoj prirodi. Ona može biti potisnuta, ali ne i trajno eliminirana, manifestirajući se čak i kod najsofisticiranijih pojedinaca (vidi sliku 7).



Slika 7. Eskalacija nasilja
Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora)

Olegov performans funkcioniše i kao socijalni eksperiment koji razotkriva poteškoće u prevladavanju socijalne indiferentnosti u kontekstu kasnomodernih zapadnih društava, obilježenih snažnim individualizmom i moralnim relativizmom. Uspostavljanjem scenskog okvira koji zahtijeva kognitivnu konfrontaciju, Östlund suočava gledatelja s autorefleksijom i neugodnim promišljanjem o tome koliko dugo pojedinac, uključujući i samog gledatelja, može tolerirati opasnost koja prijete drugima prije nego što osjeti potrebu za intervencijom i napuštanjem vlastite suspendirane stvarnosti.

Promatran kroz prizmu filmske teorije, Olegov performans nije determiniran isključivo vizualnom stimulacijom, već i potentnim akustičkim elementima. Animalni krikovi što ih Oleg proizvodi uspostavljaju zvučni pejzaž ispunjen napetošću i neizvjesnošću. Performans je nepredvidljiv, ali zvukovi su u sinkronitetu s izvorom. Nasuprot ovom primjeru, Östlund u „Kvadratu” znatno češće implementira pojavu zvukova u asinkronitetu sa svojim izvorom. Primjer takvog asinkroniteta može se vidjeti u scenama u kojima se zvuk ili šum javljaju neovisno o reprezentaciji izvora – plač djeteta dok su zaposlenici smješteni u sterilni prostor muzeja, zvonjava telefona tijekom otvorenja

izložbe, repetitivni vapaj dječaka koji traži pomoć itd. Riječ je o zvukovima koji remete očekivanu zvučnu harmoniju i unose u scenu element emocionalne nelagode.

Peterlić (2018: 135) zgodno pojašnjava ovaj fenomen ističući kako pojava zvukova u asinkronitetu sa svojim izvorom narušava iluziju objektivnosti u reprezentaciji fizičke stvarnosti. Implementacija je opravdana jedino unutar određenih umjetničkih formi koje su strukturirane s namjerom da „neprirodno” prisustvo zvuka postane integralni dio njihove cjelokupne strukture. U tom kontekstu, asinkroni zvuk može poprimiti specifičnu simboličku funkciju ili se uklopiti kao element konstrukcije fantazmagoričnog svijeta te može poslužiti kao sredstvo postizanja komičkog efekta, ovisno o kontekstu i namjeri unutar narativne organizacije djela.

Primjer dječaka koji repetitivno doziva u pomoć, a ostaje vizualno neprikazan, može se tumačiti kao manifestacija Christianove probuđene savjesti. U semiotičkom smislu, ovaj zvučni element postaje simbolička reprezentacija potisnutih osjećaja krivnje i moralne odgovornosti s kojima se Christian suočava. Kroz asinkronitet između slike i zvuka, Östlund sugerira dječakov vapaj koji nije samo vanjska pojava, već projekcija unutarnjeg konflikta protagonista.

7.1.3. Medijska kampanja

Östlundov scenaristički izbor inkorporacije segmenta provokativne muzejske kampanje u narativ filma proizlazi iz promišljanja o suvremenim medijskim strategijama inscenacije i manipulacije recepcijom. U intervjuu za *Gentlemen's Quarterly* naglašava kako je u aktualnom medijskom krajoliku iznimno teško privući pozornost bez izazivanja sukoba ili usvajanja kontroverznih retoričkih strategija. Kao primjer navodi švedsku političku stranku radikalne desnice koja, unatoč medijskim kritikama, zadržava značajan politički utjecaj (Larson, 2017). Iako „Kvadrat” funkcionira kao umjetnička instalacija koja afirmira humanističke vrijednosti, promotivne aktivnosti uključuju primjenu marketinških strategija koje zanemaruju humanistički etos. Neugodnim scenama razgovora o medijskoj kampanji, Östlund gledatelju ukazuje na instrumentalizaciju pažnje kao sredstva za postizanje ciljeva, što filmski reflektira na šire društvene i etičke dileme digitalnog doba.

U šestominutnoj sceni marketinški stručnjaci prezentiraju svoj kreativni koncept odboru muzeja uz uvertiru da drugi muzeji nisu primarni konkurenti u privlačenju medijske pažnje, već događaji poput katastrofa, terorizma i djelovanja ekstremističkih skupina. Analizom sadržaja na društvenim mrežama ustanovljeno je da su ugrožene skupine, poput žena, osoba s invaliditetom, rasnih manjina te LGBTQIA zajednice najčešće u središtu pozornosti. Međutim, najviše empatije izaziva sadržaj s prosjacima. Stoga je predloženo kreiranje videozapisa u kojem bi središnji motiv bilo dijete koje prosi, tipično švedskog izgleda, plavokoso, čime se namjerno evocira klišej. Djevojčica bi ušla u prostor umjetničke instalacije dršćući i plačući, stvarajući snažan vizualni efekt koji privlači pažnju gledatelja. Zatim bi se dogodilo nešto neočekivano što je u suprotnosti s vrijednostima kvadrata, a što uključuje stradavanje djeteta čime se ostvaruje željeni efekt šoka (vidi sliku 8).



Slika 8. Eksplozija unutar pacifističke instalacije
Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora)

U ovom kontekstu plavokosa djevojčica primarno funkcionira kao simbol eurocentričnih društvenih konstrukcija s naglaskom na skandinavski kulturni imaginarij. Östlund je mogao konstruirati katastrofični scenarij s prosjacom bilo koje rase, etničke ili kulturne pripadnosti, no svjesno je odabrao bijelo, plavokoso dijete skandinavske provenijencije znajući da će inducirati intenzivan emocionalni odgovor. Portretirao je evolucijski uvjetovan mehanizam solidarizacije s onima koji

su percipirani kao pripadnici iste grupe, dovodeći pritom u pitanje postojeće društvene stereotipe i implicitne predrasude. Onako kako ih je Östlund filmski prikazao, intenzivne reakcije javnosti i medija proizlaze iz uznemirenosti zbog percipirane prijetnje vlastitim vrijednostima – neovisno je li riječ o senzacionalizmu, instrumentalizaciji dječje patnje u komercijalne svrhe, ograničavanju slobode govora ili ekskluziji iz društvenog dijaloga. Scena se u tom smislu može interpretirati kao kritika političkog diskursa koji se oslanja na retoriku ugroženosti.

7.2. SEMIOTIČKA ANALIZA FILMA „TROKUT TUGE”

Termin *trokut tuge*, u kontekstu svoje upotrebe u industriji ljepote, odnosi se na specifičnu estetsku zonu između obrva, gdje se primjenom botulinum toksina vrši intervencija s ciljem eliminacije dubokih bora. U švedskom se jeziku ovaj tip bore označava terminom *problematska bora*, sugerirajući da je riječ o vidljivoj, fizičkoj manifestaciji unutarnje patnje. Ako to tumačenje prelijemo u kontekst klasnih odnosa, facijalne nesavršenosti funkcioniraju kao nepoželjne devijacije i očiti pokazatelji osobne povijesti i socijalnog statusa. Struktura trokuta sustavno se provlači kroz cjelokupni filmski narativ djelujući kao okvir za prikaz složenih odnosa među likovima – od trostrukih formacija dijaloga do ljubavnih trokuta. Prvi ljubavni trokut čine Yaya, Carl i Abigail, a drugi Dimitry, Vera i Ludmilla. U kontekstu interakcija, formacija trokuta nije implementirana iz performativnih razloga da bi se na osnovnoj razini ostvario geometrijski, „kvazisimbolički” kontinuitet već je riječ o instrumentu koji omogućuje višeslojnu reprezentaciju moći, hijerarhijskih tenzija i socijalne dinamike.

Luksuzna Onassisova jahta *Christina O*, na kojoj je snimljen drugi čin filma, vizualno korespondira s trokutastom formom (vidi sliku 9). Jahta je snažan simbol elite 1960-ih i 1970-ih. Bila je mjesto okupljanja istaknutih ličnosti poput Winstona Churchilla i Johna F. Kennedyja, čime se afirmirala kao prostor društvene ekskluzivnosti i političkog utjecaja. U kontekstu filma, jahta se može interpretirati kao mikrokozmos koji reflektira makrokozmičke strukture suvremenog društva. Simbolički prenosi ideju zatvorenog prostora u kojem su uspostavljene oštre granice između klasa, gdje se moć koncentrira na vrhu i vertikalno širi prema dolje, stvarajući jasnu dinamiku dominacije i podređenosti. Snimateljskim intervencijama, poput nizozemskog kuta, naglašava se unutarnja tenzija i potencijal za kolaps. Nagnutost slike stvara privid gubitka ravnoteže unutar prikazanog

svijeta, a može poslužiti i kao eksplicitan redateljev komentar u kojem je iskrivljena slika metafora za iskrivljenost cijelog društvenog poretka ili kao subjektivni prikaz stanja lika. U oba je slučaja primarni izraz nelagoda, što ovaj postupak čini posebno efektnim u filmskim žanrovima poput komedije, u kojima svijet ponekad doslovno „poludi”. Istovremeno, nizozemski kut može imati i konkretniju funkciju kao što su prikazi fizičkih poremećaja poput potonuća broda (Peterlić, 2018: 92).



Slika 9. "Christina O"
Izvor: Boat International

U filmskom se narativu pojavljuje još jedna latentna semiotička referenca na Bermudski trokut. Brodolom koji uslijedi djeluje kao fizički ekvivalent socijalnog i etičkog raspada. Nastupanjem kataklizmičkog scenarija, utvrđene društvene strukture prestaju postojati. Kapetan, kao nominalni lider, postaje figura nesposobna za navigaciju i to ne samo u fizičkom smislu upravljanja brodom već i kao simbolička manifestacija nemogućnosti održavanja kontrole nad društvenim kaosom koji se postupno razvija. Preživjeli završavaju na otoku, prostoru koji sam po sebi nosi simboliku izolacije i primitivnog ponovnog uspostavljanja društvenih odnosa, ali u poremećenom, gotovo distopijskom obliku. Bermudski trokut, kroz prizmu brodoloma i kapetanove dezorijentiranosti,

postaje simbol šire društvene dislokacije, aludirajući na gubitak smjera u suvremenom svijetu gdje autoriteti više ne mogu smisleno i ispravno koordinirati sustavom koji se suočava s urušavanjem.

7.2.1. Jezični tropi u raspravi o komunizmu i kapitalizmu

Dijalog između ruskog oligarha Dimitryja i kapetana Thomasa obiluje jezičnim tropima koji služe kao sredstvo artikulacije ideoloških napetosti i kulturnih razlika. Dimitry započinje raspravu citatom Ronalda Reagana: „Kako prepoznati komunista? Pa, to je netko tko čita Marxa i Lenjina. A kako prepoznati antikomunista? To je netko tko razumije Marxa i Lenjina.” Reaganov citat sadrži ironičnu antitezu koja ukazuje na diskrepanciju između površnog usvajanja ideologije kroz čitanje i dubljeg razumijevanja njezinih posljedica. Marxa i Lenjina se afirmira kao intelektualne temelje komunizma, ali ih se ironizira u kontekstu razumijevanja, sugerirajući na to da je „pravilno razumijevanje” njihovih postulata dovelo do odbacivanja komunizma.

Thomas odgovara Dimitryju Twainovim citatom: „Nikad se ne raspravljaj s idiotom. Spustit će te na svoju razinu i pobijediti iskustvom.” Thomasova replika ne samo da održava distancu u odnosu na Dimitryjev argument, već funkcionira i kao instrument degradacije sugovornika i osporavanja njegove intelektualne pozicije. U širem smislu, ukazuje na skepticizam prema ideološkim raspravama, implicirajući kako one često neizbježno vode u iracionalne spirale.

Dimitry nastavlja raspravu Reaganovim citatom: „Socijalizam funkcionira samo na dva mjesta: u raj u gdje im ne treba i u paklu gdje ga već imaju.” Ovim citatom izražen je trop paradoksa kojim se relativiziraju uvjeti u kojima socijalizam može učinkovito operirati. Tako Dimitry sugerira kako socijalizam može idealno funkcionirati samo u uvjetima savršenog društva, odnosno u „raju” gdje ga zapravo nije potrebno primijeniti jer su svi materijalni i društveni problemi već riješeni i u „paklu,” gdje se primjenjuje, čime aludira na društva pogođena krizama i neskladom u kojima je neizbježan i služi kao sustav kontrole.

Thomas mu uzvraća citatom Edwarda Abbeyja: „Rast radi rasta je ideologija stanice raka”. U citatu je upotrijebljena metafora rasta kao maligne neoplazije čime se implicira da kapitalistička ideološka mantra o neograničenom rastu predstavlja destruktivan, nekontroliran i samoubilački proces. Dimitry, aludirajući na inherentnu financijsku neodrživost socijalizma, citira Margaret

Thatcher: „Problem sa socijalizmom je u tome što na kraju ponestane tuđeg novca”, a Thomas mu uzvraća Marxovim citatom: „Posljednji kapitalist kojeg objesimo bit će onaj koji nam je prodao uže.” U Marxovom citatu izražena je ironija koju možemo čitati kao eksplicitnu kritiku kapitalizma iz koje proizlazi da će kapitalistički sustav, zbog svoje neograničene potrage za profitom, na kraju doprinijeti samouništenju. Drugim riječima, pohlepni će kapitalist prodati čak i ono što će omogućiti njegovu egzekuciju.

Rasprava završava citatima dviju suprotstavljenih koncepcija slobode. Dimitry pojednostavljeno iznosi Kennedyjev citat iz 1957. godine kada se Kennedy, obraćajući se kolegama u Senatu u kontekstu Alžirskog rata za neovisnost, kritički osvrnuo na američku politiku neutralnosti, ocijenivši je kratkovidnom: „Najmoćnija sila na svijetu danas jest čovjekova vječna želja da bude slobodan i neovisan.” Thomas mu na afirmaciju individualističke vizije slobode replicira Lenjinovom kontrapunktnom izjavom: „Sloboda u kapitalističkom društvu uvijek ostaje otprilike ista kao što je bila u staroj Grčkoj: Sloboda za robovlasnike”, implicirajući tako sustavnu nejednakost unutar kapitalizma gdje sloboda ostaje privilegija za vladajuću klasu. Ova retorička antiteza između suprotstavljenih definicija slobode operira kao semiotički indikator fundamentalnih ideoloških razlika između kapitalizma i socijalizma.

Oligarh Dimitry pomirljivim tonom zaključuje prvi dio rasprave oksimoronom: „Ruski kapitalist i američki komunist.” Oksimoron koji naglašava apsurdnost tih dvaju suprotstavljenih sustava, ali i sugerira kako u suvremenom svijetu te ideološke paradigme više ne funkcioniraju u svojim čistim formama. U jednu ruku, fraza diskreditira rigidnost Dimitryjevih i Thomasovih pozicija, implicirajući da su njihovi argumenti postali zastarjeli u svijetu u kojem su ideološke razlike zamagljene globalnim kapitalističkim trendovima. Simultano, izjava funkcionira i kao uvreda, sugerirajući kako su obojica nesvjesno zarobljeni u paradoksu vlastitih pozicija – jedan kao kapitalist u zemlji s povijesnim komunističkim naslijeđem, a drugi kao kritičar kapitalizma u zemlji koja je povijesno oblikovala globalni kapitalizam.

7.2.2. Prikaz bogatih

U filmu „Trokut tuge” bogati su prikazani kroz satirični okvir s namjerom isticanja njihove moralne slabosti, površnosti i ovisnosti o materijalnom bogatstvu. Östlund ih kroz ekstremne situacije i apsurdne dijaloge prikazuje kao isprazne, dekadentne i dislocirane od objektivne stvarnosti i svakodnevnog iskustva većine populacije. Njihov životni stil prikazan je kroz ritualizirane aktivnosti. Oni prekomjerno uživaju u šampanjcu i raskošnim banketima dok ih uslužno osoblje diskretno prati i ispunjava sve njihove potrebe i želje. Sveprisutni motiv šampanjca nije slučajnost. Šampanjac je univerzalni simbol luksuza i ekonomskog prestiža. On je ključni atribut koji definira status gosta i dinamiku između osoblja i gostiju. Iako se tradicionalno pije u trenucima slavlja, u filmu se poslužuje neovisno o prigodi (vidi sliku 10).



Slika 10. Posluživanje šampanjca u svako doba dana
Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora)

Vera, supruga ruskog oligarha Dimitryja, gotovo je u svakoj sceni prikazana s čašom šampanjca u ruci čime Östlund satirično ukazuje na apsurdnu razinu privilegiranosti i komoditeta u kojem živi. Tijekom kaotične kapetanove večere, unatoč izraženim simptomima morske bolesti, Vera i dalje ispija šampanjac. Ubrzo počinje povraćati te čak i tada, u trenucima mučnine i fizičke slabosti, odbija vodu i inzistira na sipanju šampanjca, nakon čega ponovno povrati. Groteskna scena može se tumačiti kao duhovit, ali oštar komentar redatelja na iracionalnu opsesiju bogatih statusnim simbolima, neovisno o okolnostima i posljedicama.

Sličan primjer uporabe objekata materijalnog bogatstva radi pojačavanja diskursa o ekstremnoj privilegiranosti bogatih pojavljuje se u scenama luksuzne kapetanove večere od sedam sljedova. Prikaz tanjura u krupnom planu popraćen je specifičnim leksičkim izborima. Gostima su poslužena otmjena jela: „Kamenica s daškom crnog ruskog kavijara”, „Morski jež u emulziji od morskih algi, posut crnim tartufom, kavijarom i čili uljem, preliven yuzu vinaigretteom”, „Pečena i dimljena hobotnica s karameliziranim limunom, posuta vrtnim cvijećem.” (vidi sliku 11).



Slika 11. Otmjena jela

Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora)

Osim statusnih simbola, funkciju semiotičkih markera ekstremne privilegiranosti imaju i svakodnevni predmeti. U neposrednoj blizini luksuzne jahte, na vedrom nebu pojavljuje se helikopter koji u more ispušta misteriozni žuti kovčežić. U njemu se nalaze tri staklenke Nutelle. Zbog prenaplašene logističke dimenzije, proizvod koji bi u svakodnevnim okolnostima bio uobičajen i zanemariv gubi svoju prvobitnu ulogu i postaje znak odnosno simbol dekadencije i

ekscesivne potrošnje. Östlund implicira kako globalnim superbogatašima ništa nije izvan doseg a te su posve neopterećeni postojećim prostornim ili materijalnim uvjetima i ograničenjima (vidi sliku 12).



Slika 12. Staklenke Nutelle
Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora)

Satirični prikaz bogatih postaje sve izraženiji neposredno prije brodoloma. U drugom dijelu filma, u sceni prije kapetanove večere, starija gošća obraća se Pauli sa specifičnim prigovorom: „Jučer sam bila na palubi za sunčanje i sunce je sjalo, sve je bilo savršeno. Ali onda sam pogledala jedra. Da! I bila su malo prljava”. Paula je skeptično promatra, zatim kimne glavom i osmehne joj se. U ovoj sceni primjetan je suptilan kontrast u kadriranju. Gošća je snimljena iz jedva primjetnog donjeg rakursa, a Paula iz blagog gornjeg. Riječ je subjektivnom kadru koji funkcionalno prenosi vizualnu perspektivu iz pozicije likova, reflektirajući njihovu percepciju hijerarhijskih odnosa. Prema Peterliću (2018: 89-90) primarna funkcija donjeg rakursa je formiranje dojma superiornosti snimanog objekta ili subjekta, dok su vrijednosti gornjeg rakursa suprotne, pri čemu snimano biva percipirano kao inferiorno unutar vizualne strukture. Neposredno prije početka večere, ista gošća

ponavlja tvrdnju o prljavim jedrima kapetanu, upitavši ga je li moguće očistiti ih. Kapetan joj odgovara: „Pa, mislim da to nije moguće gospođo, ovo je motorno plovilo. Dakle, nemamo nijedno jedro.” Gošća mu odgovara: „Jeste li sigurni?” Kapetan joj uzvrat: „Siguran sam.” Ona se obraća svom suprugu Magnusu kako bi potvrdila da je riječ o jedrima, nakon čega se ponovno obraća kapetanu: „Da, on kaže da.” Kapetan odgovara: „Magnus to kaže? Isuse Kriste. Pa, u tom slučaju, očistit ćemo jedra.” Kapetan govorom tijela i suptilnim gestama simulira uznemirenost, ali joj na kraju namigne.

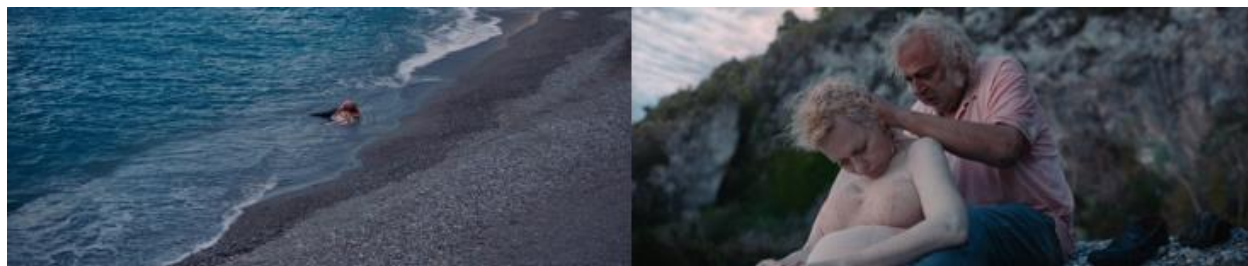
U ovoj sceni gošća i kapetan snimljeni su iz donjeg rakursa čime Östlund naglašava paritet u odnosima moći među likovima (vidi sliku 13). Hiperbolični prikaz bogate gošće ne predstavlja nužno patologizaciju već signalizira distorziju stvarnosti unutar okvira ekstremnog bogatstva gdje čak i najapsurdniji zahtjevi postižu legitimitet. Moć se pripisuje bogatstvu, a ne racionalnosti, čime se ističe simbolički kapital bogatih koji im omogućava autoritativnost u svakom diskursu, neovisno o istinitosti njihovih tvrdnji.



Slika 13. Razgovor o prljavim jedrima
Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora)

U okviru semiotičke analize prikaza bogatih posebno se ističe scena u trećem dijelu filma u kojoj ruski oligarh Dimitry oplakuje mrtvu suprugu Veru čije je tijelo morska struja donijela na obalu. Prikaz je semiotički slojevit s naglaskom na polivalentne znakove koji odražavaju aspekte ljudske ranjivosti, opsesije materijalnim i emocionalne desenzibilizacije. U klimaksu drugog dijela filma, bogati su bili suočeni s ekstremnim poniženjima, strahom i fizičkim patnjama. Pojedinci, poput ljupkog starijeg bračnog para koji se bavio proizvodnjom mina, okončali su svoje živote uslijed istih oblika patnje i destrukcije na kojima su gradili svoje bogatstvo. Prije naprasne dekonstrukcije, Vera je u narativnoj strukturi bila reducirana na simbol potrošačkog hedonizma. U tom kontekstu, njezino mrtvo tijelo simbolički označava kraj moći i statusa.

Prividno preplavljen autentičnim iskazom tuge i boli, Dimitry se privremeno identificira s ulogom ožalošćenog supruga. Međutim, Östlund u scenu uvodi satirični obrat. Promjenom Dimitryjevog fokusa s emotivne na materijalnu dimenziju, raskida savršenu konekciju s društveno-normativnom pozicijom iz koje može proizaći prikaz ljudske ranjivosti i patnje te ga svodi na alegoriju kapitalističke opsjednutosti materijalnim. Dimitry na Verinom tijelu uočava skupocjeni nakit, univerzalni simbol luksuza, društvenog statusa i materijalne moći. U njegovom činu uklanjanja nakita s tijela mrtve supruge postoje implikacije o prisvajanju njezine moći i bogatstva. Njegov se govor tijela preobražava iz tuge u materijalnu pohlepu te jasno signalizira dekonstrukciju empatije u korist kapitalističkih imperativa. Tako smrt postaje prilika za stjecanje materijalnog, a ljudski život posredstvom destruktivne logike kapitalizma biva u potpunosti devalviran (vidi sliku 14).



Slika 14. Dimitry uklanja Verin nakit
Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora)

U završnici trećeg dijela filma ističe se scena u kojoj Therese, gošća s afazijom, pokušava objasniti otočkom prodavaču drangulija da je preživjela brodolom i traži od njega pomoć. U kontekstu semiotičke analize, riječ je o interakciji u kojoj jezik kao tradicionalni semiotički sustav postaje

nedovoljan za konstruiranje značenja i ostvarivanje učinkovite komunikacije. Prodavač ne uspijeva dekodirati Theresin verbalni i paraverbalni izraz, niti razumjeti kontekst njenog položaja jer je njihov odnos u normalnim okolnostima definiran kroz ekonomsku transakciju – jezik kapitalističke razmjene. Taj transakcijski odnos, koji funkcionira kao osnovni preduvjet njihove interakcije, gubi funkcionalnost u promijenjenoj društveno-ekonomskoj dinamici jer više ne postoji osnova za reprodukciju uobičajenih odnosa moći i privilegija.

U parodiranoj interakciji prodavač ostaje zarobljen u simboličkoj matrici kapitalističke logike, pri čemu njegovo razumijevanje situacije proizlazi isključivo iz mogućnosti ostvarivanja financijske koristi dok je Therese nesposobna upotrijebiti svoj status ili bogatstvo kao alate za uspostavu razumijevanja. Empatija kojom Therese pokušava redefinirati njihov odnos nije jedan od kodova koje prodavač razumije. Samim time to postaje trenutak u kojem se ona suočava s radikalnim gubitkom pozicije unutar simboličkog poretka, a posljedično i s onim što je izvan jezika i izvan simbola te se može implicirati o susretu s *Realnim* (vidi sliku 15).



Slika 15. Therese i prodavač
Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora)

U kontekstu semiotičke analize nužno je istaknuti dinamičan suodnos između dnevnog i noćnog imaginacijskog sustava. Oba sustava predstavljaju ključan alat u formiranju simboličkog kontrasta te operiraju kao simbolički ekvivalenti svjesnih i nesvjesnih procesa. To posebno dolazi do izražaja u drugom dijelu filma koji se odvija na luksuznoj jahti. U početku sekvence, dnevni imaginacijski

sustav dominira prikazima. Prenaglašena scenografija i intenzivno osvjetljenje djeluju u sinergiji kako bi stvorili ultra realističan prostor u kojem se vizualna redundancija upotrebljava za stvaranje iluzije sigurnosti i kontrole te prikrivanje dubljih sukoba. Međutim, drugom polovicom sekvence počinje dominirati noćni imaginacijski sustav koji odražava poremećaj unutar narativne strukture i sugerira promjenu u dinamici odnosa među likovima, gubitak kontrole, prijetnju i približavanje katastrofe (vidi sliku 16).



Slika 16. Dnevni i noćni imaginacijski sustav
Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora)

8. ZAKLJUČAK

Filmovi „Kvadrat” (*The Square*, 2017.) i „Trokut tuge” (*Triangle of Sadness*, 2022.) dijele sličan tematski okvir i satiričan ton. Međutim, prilično se razlikuju u žanrovskom i narativnom pristupu. „Kvadrat” se primarno svrstava u žanr satirične drame s elementima crne komedije. Usmjeren je na autorsku refleksiju o suvremenoj umjetnosti te propitivanje društvenih konvencija, socijalne indiferentnosti i moralne odgovornosti pojedinca. Fokus je s klasične narativne strukture preusmjeren prema estetskoj i simboličkoj složenosti, čime se film nedvosmisleno pozicionira unutar arthouse žanra. S druge strane, „Trokut tuge” više je usmjeren prema satiričnoj crnoj komediji s naglaskom na drastične i groteskne elemente te efekt šoka. Iako i ovaj film zadržava prepoznatljiv Östlundov socijalni komentar, oslanja se na direktniji, ekstremniji prikaz klasnih i rodničkih dinamika te se oslanja na apsurd i situacijski humor ne bi li se približio publici. U narativnom smislu, primjetan je pomak prema filmovima katastrofe i društvenih distopija, osobito u drugom i trećem činu, koji prikazuju brodolom i borbu za preživljavanje na otoku. Nasuprot „Kvadratu”, koji pruža bogatiji okvir za semiotičku dekonstrukciju, „Trokut tuge” reduciraniji je u vidu semiotičke kompleksnosti, ali je plodnije tlo za analizu kroz prizmu feminističke i postkolonijalne kritike. Između ova dva filma uočljiv je artistski pomak, osobito u načinu na koji Ruben Östlund koncipira svoju autorsku poziciju. U „Kvadratu” zauzima poziciju pasivnog promatrača s voajerskom distancom. Njegova je intervencija minimalna, a film funkcionira gotovo dokumentaristički, pri čemu narativne strukture i moralne dileme likova ostaju otvorene za pluralnost interpretacija. Suprotno tome, u „Trokutu tuge” Östlund se udaljava od voajerske perspektive i preuzima aktivniju ulogu društvenog komentatora. Služeći se promišljenim tehničkim postupcima, poput stilizirane montaže kompozicije kadra i naglašene dijegetske dislokacije, Östlund intenzivira kritički diskurs filma. Neosporno je da Östlund oduvijek svjesno manipulira filmskim jezikom radi artikulacije preciznih i vrlo autentičnih prikaza društvene zbilje, međutim u „Trokutu tuge” to čini eksplicitnije nego u „Kvadratu” i prijašnjim filmovima, što se može interpretirati kao potez motiviran komercijalnim imperativima. Upravo taj artistski odmak od prethodnog filma demonstrira zrelost Östlundove kreativne vizije kao i sposobnost da, unatoč tematskoj konzistentnosti, uspostavi distinktivan narativni okvir pri čemu umjetnička koherentnost ostaje očuvana, čak i unutar struktura koje naginju komercijalnom uspjehu. Time se Östlund u skandinavskoj, ali i globalnoj kinematografiji pozicionira kao redatelj sposoban održati delikatan

balans između komercijalnog i umjetničkog pola filma, uspijevajući istovremeno zadovoljiti apetite publike i kritike. Unatoč značajnom semiotičkom potencijalu filmova Rubena Östlunda, dosadašnji interes filmskih teoretičara za njegov opus ostaje ograničen na skandinavski kulturni i filmski prostor, što predstavlja propuštenu priliku za detaljnije istraživanje suvremenih vizualnih i narativnih strategija filma. Samim time predlaže se daljnje istraživanje u okviru analize sadržaja i semiotičke analize, kao i feminističke i postkolonijalne kritike. Östlundov je šarolik opus obilježen specifičnim tretmanom društvenih struktura moći koje mogu obogatiti postojeće interpretativne paradigme i doprinijeti razumijevanju njegove filmske poetike.

9. LITERATURA

1. Andersson, R. (2010) "Involuntary" – review. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/film/2010/oct/31/involuntary-ruben-ostlund-review> [pristup: 13.08.2024.]
2. Aune, O. (2009) Rekordår for norsk barnefilm. *NRK*. URL: <https://www.nrk.no/kultur/her-er-arets-mest-sette-kinofilmer-1.6924518> [pristup: 16.09.2024.]
3. Bertin, R. (2012) „Cirque du Soleil”. *The Canadian Encyclopedia*. URL: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/cirque-du-soleil> [pristup: 25.09.2024.]
4. Billard, J. (2017) 8 Times Ruben Östlund's "The Square" Accurately Portrayed the Art World and Embarrassed Us All. *Artspace*. URL: https://www.artspace.com/magazine/art_101/close_look/8-times-ruben-ostlunds-the-square-accurately-portrayed-the-art-world-and-embarrassed-us-all-55102 [pristup: 20.08.2024.]
5. Biti, V. (2000) *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Drugo, izmijenjeno i dopunjeno izdanje. Zagreb: Matica hrvatska.
6. Bondebjerg (2016) Regional and Global Dimensions of Danish Film Culture and Film Policy. *A Companion to Nordic Cinema* (pp.19-40). URL: https://www.researchgate.net/publication/301257935_Regional_and_Global_Dimensions_of_Danish_Film_Culture_and_Film_Policy [pristup: 16.09.2024.]
7. Bord Cadre films (n. d.). URL: <https://bordcadrefilms.com/director/ruben-ostlund-en/> [pristup: 11.08.2024.]
8. Box Office Mojo (n.d.) "Together". URL: <https://www.boxofficemojo.com/release/rl3329525249/weekend/> [pristup: 18.09.2024.]
9. Britannica (2024) T. Editors of Encyclopaedia. "Roland Barthes" URL: <https://www.britannica.com/biography/Roland-Gerard-Barthes> [pristup: 22.09.2024.]
10. Bronwen, M., Ringham, F. (2006) *Key Terms in Semiotics*. New York, NY: A&C Black. p. 3. ISBN 978-0-8264-8456-7.

11. Brooks, X. (2018) Ruben Östlund: “All my films are about people trying to avoid losing face”. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/film/2018/mar/11/ruben-ostlund-the-square-interview-force-majeure> [pristup: 14.08.2024.]
12. Buddrus, P. (2000) Moodysson follows up on early promise. *Screendaily*. URL: <https://www.screendaily.com/moodysson-follows-up-on-early-promise/403474.article> [pristup: 18.09.2024.]
13. Cambridge Dictionary (n.d.). “Commodification”. *Cambridge Dictionary*. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/commodification> [pristup: 25.08.2024.]
14. Carlberg, I. (2009) Folkfilmaren Ruben Östlund. *Dagens Nyheter*. URL: <https://web.archive.org/web/20090122052016/http://www.dn.se/DNet/jsp/polopoly.jsp?d=2204&a=874917> [pristup: 14.08.2024.]
15. Dam, F. (2015) Dogme Revisited. *Det Danske Filminstitut*. URL: <https://www.dfi.dk/en/english/dogme-revisited> [pristup: 15.09.2024.]
16. DBpedia (n.d.) “Danguolė Rasalaitė”. URL: https://dbpedia.org/page/Danguol%C4%97_Rasalait%C4%97 [pristup: 18.09.2024.]
17. Debruge, P. (2017) Cannes Awards: Controversial Swedish Satire “The Square” Wins Palme d’Or. *Variety*. URL: <https://variety.com/2017/film/festivals/cannes-film-festival-2017-award-winners-palme-d-or-1202446856/> [pristup: 13.08.2024.]
18. Devadas, A. (2024) Triangle Of Sadness (2022) Movie Ending, Explained; Themes, & The Corruption Of Power And Savagery Of Human Nature Analyzed. *Highon Films*. URL: <https://www.highonfilms.com/triangle-of-sadness-2022-movie-explained-ending-and-themes/> [pristup: 20.08.2024.]
19. Dunaway, Wilma A. (2003) Women's Labor and Nature. The 21st Century World-System from a Radical Ecofeminist Perspective. *Emerging Issues in the 21st Century World-System*. Wilma A. Dunaway, ur. Westport: Praeger Publishers, 183-202.
20. Eco, U. (1976) 1979. *A theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana Univ. Press.
21. Elsaesser, T., Hagener, M. (2015) *Teorija filma: Uvod kroz osjetila*. Film Theory: An Introduction through the Senses. Second Edition.
22. Engberg Sonne (2008) Fiction in the Service of Truth. *Det Danske Filminstitut*. URL: <https://www.dfi.dk/english/fiction-service-truth> [pristup: 17.09.2024.]

23. Engler, R. (1980) Sémiologies saussuriennes II. *Cahiers Ferdinand de Saussure* 34: 1-16.
24. Espinoza, I. (2011) Filmbloggen summerar Play-debatten. *Internet Archive Way Back Machine*.
URL:<https://web.archive.org/web/20120525105131/http://blogg.svt.se/film/2011/12/filmbloggen-summerar-play-debatten-las-debattinlaggen-du-missat/> [pristup: 13.08.2024.]
25. European Audiovisual Observatory (2008) “Flame and Citron”. URL:
<https://lumiere.obs.coe.int/movie/30532> [pristup: 18.09.2024.]
26. European Film Award (2009) “Max Manus”. URL:
https://europeanfilmawards.eu/en_EN/film/max-manus.11141 [pristup: 17.09.2024.]
27. Ferdinand de Saussure (2013 – 2024) Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL:
<https://www.enciklopedija.hr/clanak/saussure-ferdinand-de> [pristup: 19.09.2024.]
28. Festival de Cannes (1998) “Festen”. URL: <https://www.festival-cannes.com/en/f/festen/> [pristup: 15.09.2024.]
29. Fink, B., Štambuk A. (2009) Lakanovski subjekt: između jezika i jouissance. Zagreb KruZak.
30. FIPRESCI. (2024) Filmska enciklopedija (1986-90), mrežno izdanje. *Leksikografski zavod Miroslav Krleža*, 2024. URL: <https://filmska.lzmk.hr/clanak/fipresci> [pristup: 12.08.2024.]
31. Giralt, G. (2003) Dogme 95 and the Reality of Fiction. *KINEMA*. URL:
<https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/view/1009/1108> [pristup: 15.09.2024.]
32. Gisona, N. (2024) “lo-fi music”. *Encyclopedia Britannica*. URL:
<https://www.britannica.com/art/lo-fi-music> [pristup: 15.08.2024.]
33. Golden Globe Awards (2014) 72nd Annual Golden Globe Awards Nominees Announced. URL: <https://www.dickclark.com/wp-content/uploads/2014/12/72nd-Annual-Golden-Globes-Nominations.pdf> [pristup: 12.08.2024.]
34. Griffin, E. (2012) A first look at communication theory. (8th ed.). McGraw-Hill. URL:
<https://www.dawsoncollege.qc.ca/ai/wp-content/uploads/sites/180/22-Barthes-Semiotics.pdf> [pristup: 22.09.2024.]

35. Griffiths, G. (2007) An Åmål State of Mind. *Essays on the Specificity of Location in Film*. URL: https://www.academia.edu/12626126/An_%C3%85m%C3%A5l_State_of_Mind [pristup: 18.09.2024.]
36. Grønstad, A. (2020) Conditional Vulnerability in the Films of Ruben Östlund. U: Dancus, A. M., Hyvönen, M., Karlsson, M., ur. *Vulnerability in Scandinavian art and culture*. Uppsala, Švedska: Palgrave Macmillan, str. 20. URL: <https://shorturl.at/XCa9Y> [pristup: 14.08.2024.]
37. Heckmann, C. (2020) Dogme 95 — Rules, Manifesto and Films of a Radical Experiment. *Studio Binder*. URL: <https://www.studiobinder.com/blog/dogme-95-rules-manifesto-films/> [pristup: 15.09.2024.]
38. Hernandez, E. (2009) Moodysson’s Latest Stirs Debate, Disappointment at Berlin Fest. *IndieWire*. URL: <https://www.indiewire.com/news/general-news/moodyssons-latest-stirs-debate-disappointment-at-berlin-fest-70762/> [pristup: 18.09.2024.]
39. Hervey, Sándor G. J. 1982. *Semiotic Perspectives*. London: Allen & Unwin.
40. Hodgkins, T. (2022) “Triangle of Sadness” is a fascinating and hilarious examination of social roles and power. *The Cavalier Daily*. URL: <https://www.cavalierdaily.com/article/2022/11/triangle-of-sadness-is-a-fascinating-and-hilarious-examination-of-social-roles-and-power> [pristup: 26.08.2024.]
41. Holmberg, J. (2008) Den nya våren. *FLM*. URL: <https://flm.nu/2008/09/den-nya-varen/> [pristup: 15.08.2024.]
42. Hunt, E. (2023) Ruben Östlund: Crude, contrary—and killing it: Meet the auteur of awkwardness. *Kinofolk*, 49. URL: <https://www.kinfolk.com/stories/ruben-ostlund/> [pristup: 11.08.2024.]
43. Hvidsten Kro (n.d.) Hvidsten Gruppen. URL: <https://www.hvidstenkro.dk/hvidsten-gruppen> [pristup: 16.09.2024.]
44. Ide, W. (2022) Triangle of Sadness review – glossy satire on the ultra wealthy. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/film/2022/oct/29/triangle-of-sadness-review-glossy-satire-on-the-ultra-wealthy> [pristup: 14.08.2024.]
45. Jerslev, A. (2002) *Realism and Reality in Film and Media*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen. URL:

- <https://books.google.hr/books?id=7Phh6whmm4EC&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=true> [pristup: 15.09.2024.]
46. Kellner, D. (1984) Critical Theory and the Culture Industries: A Reassessment. *Telos: Critical Theory of the Contemporary*. (62):196-206 (1984). URL: <https://philpapers.org/rec/KELCTA-4> [pristup: 18.08.2024.]
47. Kermode, M. (2018) The Square review – an archly entertaining swipe at the art world. *The Guardian*. URL: <https://www.removepaywall.com/https://www.theguardian.com/film/2018/mar/18/the-square-review-ruben-ostlund-cannes-palme-dor> [pristup: 18.08.2024.]
48. Koprofagija (2013 – 2024) Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <https://enciklopedija.hr/clanak/koprofagija> [pristup: 25.09.2024.]
49. Langkjær, B. (2015) New Wave, Art Cinema and Social Drama. Scandinavian Film and Television. Coursera. URL: <https://www.coursera.org/learn/scandinavian-movies-tv>
50. Larson, L. (2017) The Square’s Mad Genius Director Explains What the Hell We Just Watched. *GQ*. URL: <https://www.gq.com/story/the-square-ruben-ostlund-interview> [pristup: 27.09.2024.]
51. Lopez Palacios, I. (2023) Ruben Östlund: ‘Rich people are nice. They just don’t want to pay taxes. That’s the problem’. *El Pais*. URL: <https://english.elpais.com/culture/2023-02-15/ruben-ostlund-rich-people-are-nice-they-just-dont-want-to-pay-taxes-thats-the-problem.html> [pristup: 15.08.2024.]
52. Lucca, V. (2014) Intervju: Ruben Östlund. *Film Comment*. URL: <https://www.filmcomment.com/blog/interview-ruben-ostlund/> [pristup: 15.08.2024.]
53. Lucca, V. (2020) The Square review: Ruben Östlund artfully exposes hidden injustice. *BFI*. URL: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/square-ruben-ostlund-artfully-exposes-hidden-injustice> [pristup: 15.08.2024.]
54. Matheou, D. (2022) Ruben Östlund talks “Triangle Of Sadness” success, Charlbi Dean, and being the “comedian” of film. *Screen Daily*. URL: <https://www.screendaily.com/features/ruben-%C3%B6stlund-talks-triangle-of-sadness-success-charlbi-dean-and-being-the-comedian-of-film/5177722.article> [pristup: 15.08.2024.]

55. McGovren, J. (2022) Why a Catchy Dance Song About Pandemic Lockdowns Appears in “Triangle of Sadness”. *The Wrap*. URL: <https://www.thewrap.com/triangle-of-sadness-dance-song/> [pristup: 26.08.2024.]
56. Morris, C. W. (1938) *Osnove teorije o znacima*. Beogradski izdavačko-grafički zavod. Beograd 1975.
57. Morris, C. W. (1946) Signs, Language, and Behavior. In Morris, C. W., *Writings on the General Theory of Signs*, pp. 73-398. The Hague: Mouton.
58. *Movements In Film*. (n.d.) Dogme95 Films: A Complete List (1995 - 2004). URL: <https://www.movementsinfilm.com/blog/dogme95-films-1995-2005> [pristup: 15.09.2024.]
59. Nazarbaeva, N. (2018) Thinking Inside and Outside of The Square Barriers, audience engagement, and contemporary art in Ruben Östlund’s film *The Square*. Magistarski rad. Lund: Lund University.
60. Nordic Co-operation (2024) URL: <https://www.norden.org/en/nordic-council> [pristup: 14.08.2024.]
61. Nöth, W. (1990) *Handbook of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
62. Nyheter (2012) Play får Nordiska rådets filmpris. URL: <https://www.svt.se/kultur/play-far-nordiska-radets-filmpris> [pristup: 13.08.2024.]
63. Official Selection Competition Festival De Cannes (2017) *The Square*. URL: <https://www.festival-cannes.com/en/f/the-square/> [pristup: 20.08.2024.]
64. Official Selection Competition Festival De Cannes (2022) *Triangle of Sadness*. URL: <https://www.festival-cannes.com/en/f/triangle-of-sadness/> [pristup: 20.08.2024.]
65. Ollson, J., Sørensen, B., Vestergaard, K. E., Salmi, H. (2012) World War II and Scandinavian cinema: An overview. *Journal of Scandinavian Cinema*. Vol.2, No.3, str. 201-212. URL: <file:///C:/Users/filip/OneDrive/Desktop/World+War+II+and+Scandinavian+cinema+An+overview.pdf> [pristup: 16.09.2024.]
66. Östlund, R. (n. d.) Ruben Östlund: 5 Films That Inspired My Own Filmmaking. *The Academy Guide to Movies*. URL: <https://aframe.oscars.org/what-to-watch/post/ruben-ostlund-5-films-that-inspired-my-own-filmmaking> [pristup: 14.08.2024.]

67. Page, T. (2017) "The Square": Ruben Ostlund skewers art world in Palme d'Or winner. *CNN*. URL: <https://edition.cnn.com/style/article/cannes-2017-the-square-ruben-ostlund/index.html> [pristup: 13.08.2024.]
68. Pallas, H. (2007) Sökandet efter rätt ögonblick. *Svenska Dagbladet*. URL: <https://www.svd.se/a/8060b36e-ca86-30c2-aec4-c3e52f0e8c6a/sokandet-efter-ratt-ogonblick> [pristup: 15.08.2024.]
69. Peterlić, A. (2018) *Osnove teorije filma*. 5. izdanje. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti.
70. Pham, A. (2008) Ruben Östlund "Bored with Hollywood stories". *Cineuropa*. URL: <https://cineuropa.org/en/interview/87563/> [pristup: 13.08.2024.]
71. Plattform Produktion (2024) About. URL: <https://www.plattformproduktion.se/about> [pristup: 14.08.2024.]
72. Pšihistal, R. (2020) Prava teksta. Neograničena semioza i granice tumačenja – tragom semiotike Umberta Eca. *Anafora: Časopis za znanost o književnosti*, Vol. VII No. 2, 2020.
73. Ramati-Ziber, L., Shnabel, N., Glick, P. (2019) The Beauty Myth: Prescriptive Beauty Norms for Women Reflect Hierarchy-Enhancing Motivations Leading to Discriminatory Employment Practices. *Journal of Personality and Social Psychology*. 1-27. [pristup: 25.08.2024.]
74. Rehlin, G. (2022) Ruben Östlund om nya filmen, papparollen – och varför han vägrar botox. *Femina*. URL: <https://www.femina.se/intervju/ruben-ostlund-om-papparollen-och-varfor-han-sjalv-vagr-ar-botox/8276060> [pristup: 11.08.2024.]
75. Rendich, B. (2022) Review: the blissful spiral of Triangle of Sadness. Reflections on a Silver Screen. URL: <https://reflectionsonasilverscreen.com/blog/2022/11/17/triangle-of-sadness> [pristup: 20.08.2024.]
76. Reuters (2011) Denmark's "In a Better World" wins foreign Oscar. URL: <https://www.reuters.com/article/lifestyle/denmark-s-in-a-better-world-wins-foreign-oscar-idUSTRE71R1WJ/> [pristup: 16.09.2024.]
77. Rocborough, S. (2018) "The Square" Star Reveals Backstory on That Memorable 12-Minute Museum Gala Scene. *The Hollywood Reporter*. URL:

- <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/square-star-reveals-backstory-memorable-12-minute-museum-gala-scene-1087174/> [pristup: 25.09.2024.]
78. Romney, J. (2004) *As It Is In Heaven (Sa Som I Himmelen)*. *Screendaily*. URL: <https://www.screendaily.com/as-it-is-in-heaven-sa-som-i-himmelen/4020801.article> [pristup: 18.09.2024.]
79. Romney, J. (2015) Force Majeure review – compelling, intelligent and grimly entertaining. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/film/2015/apr/12/force-majeure-film-review-ruben-ostlund-avalanche> [pristup: 12.08.2024.]
80. Roxborough, S. (2014) Oscars: Sweden Picks “Force Majeure” for Best Foreign-Language Film Candidate. *The Hollywood Reporter*. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/oscars-sweden-picks-force-majeure-729382/> [pristup: 12.08.2024.]
81. Roy, S. (2022) “Triangle Of Sadness” Ending, Explained: What Happens To Yaya And Carl? What Is The Overall Meaning Of The Film?. *DMT*. URL: <https://dmtalkies.com/triangle-of-sadness-ending-explained-2022-drama-film-ruben-ostlund/> [pristup: 28.08.2024.]
82. Schepelem, P. (2013) After the Celebration: The Effect of Dogme on Danish Cinema. *Kosmorama*. URL: <https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/after-celebration-effect-dogme-danish-cinema> [pristup: 15.09.2024.]
83. Sebeok, T. A., Umirek-Sebeok, J. eds. (1976) *Speech Surrogates: Drum and Whistle Systems*. The Hague: Mouton.
84. Semiotika (2013 – 2024) *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: [https://www.enciklopedija.hr/clanak/semiotika#:~:text=semiotika%20\(prema%20gr%C4%8D.,koja%20prou%C4%8Dava%20znakovne%20sustave%20op%C4%87enito.](https://www.enciklopedija.hr/clanak/semiotika#:~:text=semiotika%20(prema%20gr%C4%8D.,koja%20prou%C4%8Dava%20znakovne%20sustave%20op%C4%87enito.) [pristup: 19.09.2024.]
85. Sharma, A. (2020) Dogme 95: the manifesto that put Denmark on the cinematic world map. *CPH Post*. URL: <https://cphpost.dk/2020-12-26/business-education/dogme-95-the-manifesto-that-put-denmark-on-the-cinematic-world-map/> [pristup: 15.09.2024.]

86. Shepelern, P. (2005) *Film According to Dogma*. University of Copenhagen. Department of Film and Media Science. URL: <http://ereserve.library.utah.edu/Annual/FILM/3120/Elrod/film.pdf> [pristup: 15.09.2024.]
87. Simon, A. (2012) *This Life*. *Variety*. URL: <https://variety.com/2012/film/reviews/this-life-1117947552/> [pristup: 18.09.2024.]
88. Slankard, J. (2024) Before “Triangle of Sadness”, This Underrated Dark Comedy Was Ruben Östlund's Masterpiece. *Collider*. URL: <https://collider.com/the-square-ruben-ostlund/> [pristup: 18.08.2024.]
89. Small, B. (2014) The Male Sojourner, the Female Director and Popular European Cinema: The Worlds of Susanne Bier. *Camera Obscura* 85:1. URL: https://www.academia.edu/3731494/The_Male_Sojourner_the_Female_Director_and_Popular_European_Cinema_The_Worlds_of_Susanne_Bier [pristup: 16.09.2024.]
90. Struna Hrvatsko strukovno nazivlje (n.d.) Institut za hrvatski jezik i lingvistiku. URL: <http://struna.ihj.hr/en/naziv/antroposemiotika/24786/> [pristup: 19.09.2024.]
91. Svenska Dagbladet (2009) Inte är väl Lukas Moodysson kvinnofientlig? URL: <https://www.svd.se/a/87629474-bebf-3fc7-8098-2e5d0d7d26bb/inte-ar-val-lukas-moodysson-kvinnofientlig> [pristup: 18.09.2024.]
92. Tafoya, S. (2017) Video Interview: Ruben Östlund, Director of “The Square”. *Roger Ebert*. URL: <https://www.rogerebert.com/interviews/video-interview-ruben-stlund-director-of-the-square> [pristup: 15.08.2024.]
93. Tate (n.d.) Five ways to look at Malevich’s Black Square. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square> [pristup: 23.09.2024.]
94. The Art Story (n.d.) Robert Smithson. URL: <https://www.theartstory.org/artist/smithson-robert/> [pristup: 22.09.2024.]
95. The Criterion Channel (2004) *The Guitar Mongoloid*. URL: <https://www.criterionchannel.com/the-guitar-mongoloid> [pristup: 15.08.2024.]
96. The Criterion Channel (2008) *Involuntary*. URL: <https://www.criterionchannel.com/involuntary> [pristup: 13.08.2024.]
97. The Guggenheim Museum and Foundation (n.d.) Post-minimalism. URL: <https://www.guggenheim.org/artwork/movement/post-minimalism> [pristup: 22.09.2024.]

98. University of Gothenburg (2022). URL: <https://www.gu.se/en/news/ruben-ostlund-the-student-who-became-the-professor> [pristup: 11.08.2024.]
99. Valsson, P. (2018) “Judaism and Danish Directors: The Case of Lars von Trier vs. Susanne Bier”, in M. Molloy, M. Nielsen, and M. Shriver-Rice (eds.) *ReFocus: The Films of Susanne Bier*. Edinburgh University Press, pp. 113–133.
100. Vanderbilt University (n.d.) *The Vow of Chastity*. URL: https://as.vanderbilt.edu/koepnick/WorldCinema_f02/materials/Dogme_Vow.htm [pristup: 15.09.2024.]
101. Westerstahl Stenport, A. (2012) “Moodyssons Continuation”. In *Nordic Film Classics: Director Lukas Moodysson and “Show Me Love”*. Seattle: University of Washington Press, 2012. 123-137. URL: https://www.academia.edu/39289828/Moodyssons_Continuation_In_Nordic_Film_Classics_Director_Lukas_Moodysson_and_Show_Me_Love_Seattle_University_of_Washington_Press_2012_123_137 [pristup: 18.09.2024.]
102. Yuan, J. (2017) *The Square’s Monkey-Man Scene Is Bonkers. Here’s How It Was Made*. *Vulture*. URL: <https://www.vulture.com/2017/11/how-the-squares-bonkers-monkey-man-scene-was-made.html> [pristup: 25.09.2024.]
103. Zachary, B. (2023) *How Triangle of Sadness Asks if Success Costs Your Soul*. *CBR*. URL: <https://www.cbr.com/triangle-of-sadness-ending-meaning-explained/> [pristup: 27.08.2024.]
104. Zagreb Film Festival (2004). URL: <https://zff.hr/en/movies/the-guitar-mongoloid/> [pristup: 11.08.2024.]
105. Žanić, J. (2007) *Semiozom stvoren svijet: Cassier – Goodman*. *Filozofska Istraživanja* 28 (1):107-116 (2008)

10. PRILOZI

Slika 1. Ruben Östlund dobitnik Zlatne palme za film „Trokut tuge”, nazočan foto pozivu dobitnika nagrada na 75. Filmskom festivalu u Cannesu, 28. svibnja 2022. (EPA fotografija). Izvor: Daily Sabah	14
Slika 2. Ruben Östlund i Kalle Boman unutar vlastite umjetničke instalacije Izvor: Vandalorum	19
Slika 3. Kazimir Malevich: Crni kvadrat (1913.) Izvor: Tate.....	47
Slika 4. Intervju Anne i Christiana Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora)	49
Slika 5. Uklanjanje skulpture Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora)....	50
Slika 6. Terry Notary kao Oleg Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora).	52
Slika 7. Eskalacija nasilja Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora)	54
Slika 8. Eksplozija unutar pacifističke instalacije Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora)	56
Slika 9. "Christina O" Izvor: Boat International.....	58
Slika 10. Posluživanje šampanjca u svako doba dana Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora)	61
Slika 11. Otmjena jela Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora).....	62
Slika 12. Staklenke Nutelle Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora).....	63
Slika 13. Razgovor o prljavim jedrima Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora).....	64
Slika 14. Dimitry uklanja Verin nakit Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora).....	65
Slika 15. Therese i prodavač Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora).....	66
Slika 16. Dnevni i noćni imaginacijski sustav Izvor: Fredrik Wenzel ©Plattform Produktion (obrada autora)	67