

# Tragično lijepo - estetski i naratološki odnosi u romanu i filmu Nevina samoubojstva

---

Kuzmec, Klara

Undergraduate thesis / Završni 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:251:000710>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-04-03**



*Repository / Repozitorij:*

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



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU  
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU  
ODSJEK ZA KULTURU, MEDIJE I MENADŽMENT  
SVEUČILIŠNI PRIJEDIPLOMSKI STUDIJ KULTURA, MEDIJI I  
MENADŽMENT

KLARA KUZMEC

**TRAGIČNO LIJEPO – ESTETSKI I  
NARATOLOŠKI ODNOS U ROMANU I FILMU  
*NEVINA SAMOUBOJSTVA***

ZAVRŠNI RAD

MENTORICA:

izv. prof. dr. sc. Tatjana Ileš

Osijek, 2024.

# SADRŽAJ

1. UVOD .....	1
2. O AUTORIMA I PRIČI.....	3
3. NARATOR I „MUŠKI POGLED“ .....	5
3.1. EUGENIDISOV NARATOR U COPPOLINU FILMU.....	13
4. REDEFINICIJA AUTORSTVA KROZ ŽENSTVENOST .....	16
4.1. NEVINA SAMOUBOJSTVA KAO TEMELJ COPPOLINA AUTORSKOG POTPISA.....	19
5. KOLEKTIVNA TRAUMA .....	19
6. SIMBOLI, STIL I ESTETIKA.....	23
7. ZAKLJUČAK .....	33
8. IZVORI .....	34
9. PRILOZI.....	35

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

### IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja \_\_\_\_\_ Klara Kuzmec \_\_\_\_\_ potvrđujem da je moj \_\_\_\_\_ završni \_\_\_\_\_ rad  
diplomski/završni  
pod naslovom „Tragično lijepo – Estetski i naratološki odnos u romanu i filmu *Nevina samoubojstva*“  
te mentorstvom \_\_\_\_\_ izv. prof. dr. sc. Tatjane Ileš \_\_\_\_\_

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, \_\_\_\_\_ 2024. \_\_\_\_\_

Potpis

\_\_\_\_\_ Klara Kuzmec \_\_\_\_\_

## SAŽETAK

Završni rad “Tragično lijepo – Estetski i naratološki odnos u romanu i filmu *Nevina samoubojstva*” prikazao je kako Jeffrey Eugenides i Sofia Coppola predočavaju istu priču koristeći različite medije te odnos elemenata naracije, stila i estetike u romanu i filmu. Autore obilježava specifičan stil i jedinstven pristup priči o samoubojstvima sestri Lisbon. U prvom je dijelu rada fokus na korištenju kolektivnog naratora u romanu i njegove vjerodostojnosti u odnosu na koncept „muškog pogleda“ te Coppolin subverzivan pristup istom konceptu, a u ostatku je rada fokus na simbolima i motivima kojima se gradi specifična atmosfera priče koja se žanrovski klasificira kao prigradska gotika. Religiozni motivi, opisi propadanja susjedstva, nostalgija za djetinjstvom i tuga za gubitkom samo su neki od elemenata specifičnih za priču, a u radu je prikazana i analizirana njihova funkcija u priči i kako oni ostaju prepoznatljivi pri ekranizaciji romana. Oba su djela debi autora, a danas se smatraju kultnim klasicima te su i dalje tema brojnih radova u području filmske teorije i teorije književnosti.

**KLJUČNE RIJEČI:** Jeffrey Eugenides, kolektivni narator, *Nevina samoubojstva*, Sofia Coppola, teorija „muškog pogleda“

## **ABSTRACT**

The final paper „Tragically beautiful – aesthetic and narratological relation in the novel and film *The Virgin Suicides*“ shows how Jeffrey Eugenides and Sofia Coppola present the same storyline while using different mediums, and the relation between aesthetic, stylistic and narratological elements in the novel and film. Both authors have their own specific style and unique approach to the story about the Lisbon's suicides. The first half of this paper is focused on the collective narrator in the novel and his trustworthiness within the concept of „the male gaze“ and Coppola's subversive approach to the same topic, the rest of the paper is focused on symbols and motifs used to create a certain atmosphere in the novel that falls under the suburban gothic genre. Religious motifs, downfall of the suburbs, childhood nostalgia and grief over loss are just some of the elements specific to the story, and the paper analyses their function in the story and how they remain recognisable in the film adaptation. Both works are the authors' debut and are considered to be cult classics, both the novel and the film are subjects of numerous papers in the field of film analysis and literary theory.

**KEYWORDS:** collective narrator, Jeffrey Eugenides, Sofia Coppola, „the male gaze“ theory, *The Virgin Suicides*

## 1. UVOD

„Nevina samoubojstva“ (eng. „The Virgin Suicides“) naziv je prvog romana spisatelja Jeffreyja Eugenidesa i filmski prvenac redateljice Sofije Coppole. Iako u vremenu izdavanja nailaze na kritiku, retrospektivnom analizom i film i roman danas nose titulu kulturnih klasika. Oba su djela debi, jedan književni, a drugi redateljski i ujedno temelj daljnjeg stvaralaštva oboje autora.

Priča se odvija u američkom predgrađu 70-ih godina 20. stoljeća, a također je i komentar na propadanje snage i morala američke srednje građanske klase tog razdoblja, društvenih pritisaka i kulminacije zbunjenosti adolescenata. Glavna su tema priče samoubojstava pet tinejdžerica obitelji Lisbon. Zbog te tematike, i film i knjigu obilježava snažna melankolija i nostalgija koju autori uspješno dočaravaju alatima medija kojim se služe. U romanu su to detaljno opisani trenuci i korištenje poetičnog jezika, brojni simbolični motivi ili pak auditivni i olfaktivni opisi, a u filmu su to filteri kojima su scene obojene, usporene montaže, originalni *soundtrack* ili kut snimanja.

Poetike romana i filma ujedno su i glavni fokus ovoga rada: ponajprije analitički pristup načinima na koje Jeffrey Eugenides gradi mističnu tragediju mladih djevojaka i istovremeno prikazuje univerzalna iskustva dezorijentiranosti odrastanja te propadanja američkog predgrađa, a zatim i kako takvo književno djelo Sofia Coppola transformira u filmsku priču u svojem dugometražnom debiju. Poetika lijepog kojom se Coppola vodi u svojem prvom dugometražnom redateljskom projektu ujedno postaje njezinim autorskim potpisom, a tema adolescencije i usamljenog djevojaštva glavni su motivi i njezina kasnijeg stvaralaštva. Najzanimljiviji naratološki element u književnom djelu je izbor nepouzdanog pripovjedača u prvom licu množine, a tom se tehnikom i izborom kolektivnog naratora i Eugenides služi kasnije, u romanu „Middlesex“ iz 2002. godine.

Uz roman „Nevina samoubojstva“ (1993.) i istoimeni film (1999.) za analizu je korištena znanstvena literatura iz područja filmske i književne teorije i kritike. Poglavlje „O autorima i priči“ uvod je u stvaralaštvo Eugenidesa i Coppole te sažetak priče o sestrama Lisbon. Poglavlja „Narator i muški pogled“ i „Kolektivna trauma“ odnose se na dublju analizu osnovnih elemenata koji su specifični za roman i film, poput kolektivnog naratora i teorije pogleda te kako se zajednica

nosi s traumom. Poglavlje „Redefinicija autorstva kroz ženstvenost“ poseban naglasak stavlja na stvaralaštvo Sofije Coppole i njezin stil. U posljednjem poglavlju „Simboli, stil i estetika“ analizirani su navedeni elementi u romanu i filmu.



## 2. O AUTORIMA I PRIČI

Jeffrey Eugenides američki je autor tri kritički priznata romana; „The Marriage Plot“ iz 2011. godine koji je bio finalist nagrade National British Critics Circle, „Middlesex“ iz 2002. godine koji je osvojio Pulitzerovu nagradu za fikciju te „Nevina samoubojstva“ iz 1993. godine. Prvi roman prati opsesiju, tada dječaka sada muškaraca, djevojčicama koje unutar godinu dana sve oduzimaju vlastiti život. Priča je predstavljena kao krpež sjećanja nalik izuzetno subjektivnom dokumentarcu. Narator je definiran kao „nemogući narativni glas“ jer je kolektivan; grupa u prvom licu množine govori kao prvo lice jednine. Uz množinsko mi koje čitatelju stvara dojam ležernog razgovora, kroz knjigu narator nudi „dokaze“ (Eugenides, 1993: 97) koji čitatelja nadalje navode da u potpunosti vjeruje narativnom glasu kao objektivnom i činjeničnom izvoru.

Sofia Coppola studirala je na fakultetu CalArts u Kaliforniji i znala je da želi biti umjetnica, ali još nije pronašla medij koji će u potpunosti prenijeti njezine umjetničke tendencije. Pokušala se pronaći u slikarstvu i znala je da je fotografija definitivno medij kojem teži, a 1998. je snimila svoj prvi kratki film. U svojoj knjizi „Sofia Coppola Archive“ iz 2023. godine navodi upravo roman „Nevina samoubojstva“ kao katalizator koji je započeo njenu dugogodišnju karijeru redateljice. Coppola u intervjuu govori: „Tada sam pročitala roman Jeffreyja Eugenidesa „Nevina samoubojstva“. Knjiga me se izuzetno dojmila. Kada sam prvi puta posjetila Tokio u svojim dvadesetima, primijetila sam da je Japan cijela država kojom upravlja kultura mladih djevojaka. Jako sam se povezala s tom činjenicom i „Nevina samoubojstva“ savršeno dočarava taj osjećaj. Za mene knjiga predstavlja privatni život djevojaka. ... Jako mi se sviđelo kako su djevojke misteriozne, a dječaci toliko očarani njima. Na to sam gledala kao mogućnost za istraživanje. Počela sam zamišljati kako bih svijet iz romana mogla predočiti u filmu. Nisam znala da želim biti redateljicom sve dok nisam pročitala „Nevina samoubojstva“ i jasno vidjela kako želim da film izgleda.“ (Coppola, 2023: 11)

Roman započinje *in medias res*, rečenicom koja nas odmah uvodi u radnju romana. „Onog jutra kad je na posljednju Lisbonovu kćer došao red da počini samoubojstvo – bila je riječ o Mary i tabletama za spavanje kao i u Theresinu slučaju – dvojica su bolničara po dolasku u kuću točno znala gdje je ladica za noževe i plinska pećnica i za koju gredu u podrumu možeš zavezati

konopac...” (Eugenides. 1993: 1) Priču prepričava grupa muškaraca koja je, za vrijeme samoubojstava, bila istih godina kao djevojke i koji su i dalje opčarani i pod snažnim dojmom djevojaka i njihovih odluka. Saznajemo kako je pet sestara počinilo samoubojstvo, Mary i Therese popile su tablete za spavanje, Lux se ugušila plinom, Cecilia je prerezala vene, a Bonnie se objesila. Tema je izuzetno teška pa Eugenides na trenutke koristi crni humor kako bi priča bila lakše probavljiva. Nakon uvodnog ulomka, dječaci se iz trenutka posljednjeg samoubojstva vraćaju na prvi pokušaj samoubojstva u kući Lisbon. Saznajemo da je najmlađa sestra Cecilia bila prva koja je pokušala oduzeti vlastiti život oštricom u kadi. Nakon psihološke analize, doktor savjetuje roditeljima da je Ceciliji i djevojkama potrebna socijalizacija s vršnjacima kako bi mogle stvoriti jači i samostalni identitet. Nakon toga, obitelj je organizirala kućnu zabavu pod roditeljskim nadzorom, a za vrijeme te zabave Cecilia odlazi u sobu i skače s prozora na šiljastu ogradu i ovaj put oduzima vlastiti život. (Eugenides, 1993: 27) Nakon toga radnja se niti ubrzava niti usporava, već priča nastavlja s jednakom dozom melankolije i crnog humora kao do sada. Djevojke se vraćaju u školu, a otac na posao, obiteljska kuća postaje zapuštena, svake nedjelje obitelj odlazi u crkvu. U trećem je poglavlju uveden novi lik Trip Fontaine koji započinje vezu s Lux Lisbon i koji je ujedno i razlog zašto djevojke napokon mogu ići na školski ples i provoditi vrijeme s vršnjacima izvan školskih sati, ali i zašto djevojke majka ubrzo ispisuje iz škole i zatvara ih u kuću. Trip postaje opčaran Lux jer je ona jedina djevojka koja ne pokazuje interes za njega, a kasnije kada provede noć s Lux na školskom igralištu, ostavlja ju tamo jer je od nje dobio ono što i od svake djevojke. U svom prisjećanju Trip priznaje da mu se ona stvarno sviđala, ali mu je u tom trenu bilo dosta. (Eugenides, 1993: 34) Time završava treće poglavlje. Nakon plesa gđa Lisbon odvaja djevojke od društva doslovno i u prenesenom značenju. Zatvara sva sjenila na prozorima tako da djevojke za sve koji gledaju izvana postaju samo siluete te uništava njihove ploče čime djevojke pretvara u siluete i za one koji žive s njima. Gđa. Lisbon još uvijek smatra kako je to bila dobra odluka, jer su u školi jedino dobivale pažnju dječaka s lošim namjerama te da djevojke trebaju vrijeme za sebe kako bi mogle prijeći preko svoje traume. Lux, koja je već bila poznata kao izazovna i buntovna sestra, nakon zatvaranja počinje redovito voditi ljubav na krovu kuće, što je ekstremno ponašanje koje je logična reakcija na ekstremne pokušaje njihove majke. Pred kraj romana dječaci stupaju u kontakt s djevojkama. Razgovaraju u kodovima, kroz tekstove pjesama ili paljenje i gašenje svjetla poput Morseova koda. Dječaci su s djevojkama smislili plan za bijeg, ali kada su se ušuljali u kuću kako bi pokupili djevojke, nailaze na njih mrtve. Lux je bila zadnja jer je odvrćala pažnju

dječacima dok su sestre u raznim prostorijama oduzele vlastite živote. Mary je preživjela pokušaj samoubojstva, ali kao što to znamo s početka romana drugi pokušaj, ubrzo nakon prvog, nije preživjela.

Ekranizacija se prema Hrvatskom jezičnom portalu definira kao „prerada ili prilagođavanje nekog umjetničkog djela, romana, opere, operete ili sl. za prikazivanje na ekranu, tj. za film ili TV“. Film „Nevina samoubojstva“ sadržajno je dosljedan romanu, ali izostavlja neke detalje zbog vremenskog ograničenja od 90 minuta. Film kao medij nije prilagođen detaljnim opisima i komentarima naratora kao što to odgovara književnim djelima. Film je direktan i priču predstavlja suvislo. Detalji koji su izostavljeni neka su od Luxinih izazovnih ponašanja, činjenica da je Mary preživjela prvi pokušaj samoubojstva ili manje značajni detalji koji vidljivo ne utječu na radnju i njezinu smislenu ekranizaciju. Još jedan problem koji adaptacija romana u film predstavlja jest prikaz unutarnjeg života likova, ali specifičnost romana „Nevina samoubojstva“ jest manjak opisa i zadiranja u unutarnje stanje individualnih likova, njihovo je stanje kolektivno i implicirano, a ono se odražava u samoj činjenici da skupina odraslih muškaraca i dalje pokušava shvatiti djevojke iz djetinjstva. Stoga roman, iako pun opisa, olakšava adaptaciju književnog djela u medij filma koji je direktan u prikazu priče. Detaljni opisi kuća, susjedstva i djevojaka nude odličnu vodilju Coppola pri uređenju setova, odabiru glumaca i stvaranju atmosfere. Nostalgiju za djetinjstvom i prošlosti bude usporene montaže, monotonu atmosferu predgrađa Coppola dočarava kadrovima praznih ulica i zvukom zrikavaca, a obitelj Lisbon se uvijek snima unutar okvira prozora, vrata ili dalekozora čime Coppola naglašava odnos promatrača i promatranog u priči.

### **3. NARATOR I „MUŠKI POGLED“**

Roman, a i film, nailaze na brojne kritike i razne interpretacije, a glavna je od tih kritika mizogino predstavljanje mladih djevojaka te seksualiziranje njihove tragedije. Na mizogine interpretacije čitatelje navodi snažan „muški pogled“ (eng. „the male gaze“) kroz koji narator, ali i društvo kao kolektiv, gledaju na predivne i mlade djevojke koje pate. (Shostak, 2009: 809) Ideja „pogleda“ (eng. „gaze“) tema je brojnih filozofskih radova i teorija, ali i česta tema kritika

masovnih medija koji se temelje na voajerizmu i užitku gledanja. Taj užitak gledanja Freud imenuje skopofilijom, a ona označava užitak promatranja i bivanja promatranim. Freud navodi da skopofiliju čine aktivan i pasivan dio, tj. voajerizam i egzibicionizam. Kako bi osoba zadovoljila svoj skopofiličan nagon, ona se mora pokazati da bi bila viđena. Još jedno objašnjenje skopofiliju definira kao „nužnu pogrešku“ jer ono što gledamo nije uistinu i ono što želimo gledati, niti smo mi promatrani onako kako bismo željeli. Ipak, zadovoljstvo ne stvara ono što gledamo niti kako nas se gleda već sama činjenica da je „pogled“ prisutan. (Potnar, 2011: 92) Kolektivnu potrebu za gledanjem potvrđuje masovna popularnost *reality* emisija poput *Big Brothera* čiji su format preuzele brojne televizijske kuće širom svijeta. Big Brother fokus stavlja na voajerizam više nego na egzibicionizam, a razvojem interneta i sve lakšeg i bržeg pristupa mreži voajerizam se i egzibicionizam izjednačuju, a pojedinac sada posjeduje potpunu autonomiju nad pogledom. Iako je skopofilija pojam koji se već dugi niz godina koristi u teoriji psihoanalize i filozofije, globalnim fenomenom postaje razvojem interneta. Web 2.0 gledatelju daje mogućnost da sada u svakom trenutku može biti viđen, a privatni život postaje luksuz ili roba koju možemo prodati. Internet i nove tehnologije stvaraju novi, „virtualni“, pogled koji nalaže da postojimo tek onda kada nas drugi promatraju. (Potnar, 2011: 93-94) Uz ideju pogleda često se postavlja pitanje moći, a najpoznatiji je primjer odnosa moći i pogleda teorija panoptikona francuskog filozofa Michela Foucaulta. Teoriju Foucault iznosi u svom djelu „Nadzor i kazna“ gdje detaljno opisuje kako panoptikon, odnosno zatvor, funkcionira; svi su zatvorenici uvijek vidljivi stražaru, ali stražar nikada nije vidljiv zatvorenicima. Ova teorija naglašava moć pogleda jer onaj koji gleda, promatra i vidi, ima kontrolu nad promatranim. (Papo: 2012: 19-20) Masovni mediji doveli su u pitanje ustaljen odnos moći gledatelja i promatranog jer masovni mediji omogućuju veću kontrolu nad time kako smo promatrani. Slavoj Žižek kao primjer potpune redefinicije odnosa moći pogleda daje pornografski sadržaj koji promatrača stavlja u položaj promatranog. Ta nam slika „uzvraća pogled“, budi sram i preuzima kontrolu objekta nad subjektom. (Potnar, 2011: 96)

Teorija „muškog pogleda“ nastala je 1975. godine kada ju prvi put spominje Laura Mulvey, britanska filmska teoretičarka, u svom eseju „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. Iako iznesena kao dio filmske teorije, pristup se „muškog pogleda“ lako može primijeniti pri analizi ostalih oblika umjetnosti stoga se i roman i film „Nevina samoubojstva“ često interpretiraju kroz tu teoriju. Pri razvijanju teorije Laura Mulvey uporište pronalazi u Freudovom eseju „Three Essays

on Sexuality“ gdje Freud predstavlja i proučava zadovoljstvo gledanja i promatranja te zadovoljstvo koje nam pruža biti gledanima, biti objektom radnje gledanja nekog, ponajprije muškog, subjekta. Naglasak je ipak na gledanju, odnosno pogledu, zato ova teorija i dobiva naziv „muški pogled“. Mulvey Freudovu teoriju povezuje sa samom voajerističkom prirodom filma; publika gleda priču koja se odvija, ima svoj kraj i početak s njima kao gledateljima, ali i bez njih. U trećem poglavlju „Woman as Image, Man as Bearer of the Look“ Mulvey problematizira neravnopravnost spolova koja nije ekskluzivna samo za takozvani „stvaran život“ već je vidljiva i u onom „fiktivnom svijetu“. Taj je disbalans neizbježan jer je ono fiktivno proizvod koji direktno proizlazi iz stvarnog svijeta, a samim time vrijedi i obrnuto jer život imitira umjetnost. Umjetnost se ne može analizirati bez kontekstualizacije, a kontekst ne može u potpunosti postojati bez duševnih proizvoda poput umjetnosti. Upravo iz tog razloga dominacija muškosti, heteronormativnost i ustaljenost patrijarhalnih normi zadovoljstvo gledanja u „stvarnom svijetu“ proizlazi iz čina aktivnog muškarca i pasivnosti ženskog objekta, a potrebno je naglasiti da je ženski objekt gotovo uvijek viktimiziran i predstavljen kao bespomoćan bez svojeg odgovarajućeg muškog spasitelja. „Muški pogled“ projicira svoje želje i porive na žensku figuru koja je oblikovana samo za tu svrhu. Žena prikazana kao objekt čija je bespomoćnost pogodna za seksualizaciju glavni je motiv erotskog spektakla u društvu; npr. pin-up djevojke ili striptizete. Žena zato neizbježno postaje neizostavnim elementom spektakla narativnih normi filma, ali i drugih medijskih izražaja. Ženska figura ima dvojnu erotsku funkciju objekta; izvor zadovoljstva za likove u priči i one van nje tj. za gledatelja. Taj fokus na objekt, odnosno tijelo, koje je odvojeno od onoga što ženski lik jest i njene osobnosti, ruši iluziju dubine kojoj naracija uistinu teži i koju ona zahtjeva te za sobom ostavlja plošnost, simbol ili ikonu radije nego vjerodostojnog (ženskog) lika. Mulvey također navodi da ženski lik koji ne posjeduje muški spolni organ implicira kastraciju te predstavlja seksualnu različitost spram muškarca koji zbog toga osjeća nelagodu. Kako bi olakšao nelagodu, muškarac se fokusira na traumu ženskog lika te ju demistificira ili pak ženski lik pretvara u fetiš. Mulvey fetišizaciju ženskog prepisuje skopofiličnom nagonu koji se fokusira na fizičku privlačnost objekta koji sam po sebi postaje zadovoljstvo. Fokus na traumu prepisuje voajerizmu i sadističkim tendencijama pronalaska užitka u boli i kažnjavanju. (Mulvey: 1975: 11-15)

Na primjer muškog pogleda nailazimo već na samom početku romana: "...lica su im izgledala kao da su nepristojno otkrivena, kao da smo navikli gledati žene s velom preko lica." (Eugenides, 1993: 5) Djevojke su postavljene na tron nedodirljivosti i s tog istog su protjerane. One nisu uistinu „nepristojno otkrivene“, već su mistificirane i predstavljene kao objekt žudnje, a sve se to temelji samo na njihovom izgledu i kasnije tragediji koja ih prati. Kroz roman ne saznajemo ništa što bi nam otkrilo nešto dublje o njima kao osobama, a informacije koje su nam predstavljene niti su pouzdane niti su dovoljno detaljne da bismo upoznali djevojke. Ono što mi kao čitatelji saznajemo o njima saznajemo od nepouzdanog naratora koji je to što nam govori saznao iz nekog trećeg izvora ili su to pak njegove pretpostavke. Ipak, djevojke su predstavljene kroz empatiju i tugu što u čitateljima stvara dojam jače povezanosti s njima. Film djevojke mistificira kroz usporene montaže popraćene ambijentalnom elektroničnom glazbom. Djevojke su prikazane anđeoski, scenama obojenima jakim filterom, bosonoge, duge lepršave plave kose. (Coppola, 1999: 00:26:00)



Slika 1 „We felt the imprisonment of being a girl.“ *Nevina samoubojstva*, Sofia Coppola, 1999.



Slika 2 „We felt the imprisonment of being a girl.“ *Nevina samoubojstva*, Sofia Coppola, 1999.

Muški pogled fokusiran na predivne djevojke s tragičnom sudbinom glavni je pokretač radnje romana. Ipak, Eugenides se ne prepušta „muškom pogledu“ kao automatskom položaju stvaranja umjetnosti već preuzima kontrolu nad pogledom i otvara vrata brojnim diskusijama o odnosu naratora i djevojaka, ali ponajprije o odnosu naratora i čitatelja, a potom i čitatelja i djevojaka. Profesorica engleske književnosti Debra Shostak (2009: 808) navodi da su ju komentari kolega da je roman jednostavno i mizogino djelo naveli da analizira kako čitatelji reagiraju na naratorovu kontrolu nad perspektivom. Roman ne objektivizira djevojke u svrhu pukog užitka i dominacije nad bespomoćnim ženskim likovima već taj zadatak svjesno daje kolektivnom naratoru, a predajom te uloge grupi dječaka/muškaraca koji pripovijedaju kao jedan glas „muški pogled“ kroz koji narator predstavlja djevojke otvara vrata analizi odnosa čitatelja i njegovog slijepog vjerovanja naratoru. (Shostak, 2009: 808-809)

Narator je u romanu „Nevina samoubojstva“ zanimljivo oblikovan i tema je brojnih radova teorije književnosti. Roman je obilježio pripovjedač u prvom licu množine, a on je danas školski primjer kolektivnog naratora. (Santos Konkewicz, 2022: 6) Osim što je pripovjedač kolektivan on je i nepouzdan. Nepouzdan je pripovjedač dio priče, on ju komentira, njegovo je prepričavanje subjektivno i pristrano, a na njegovu pouzdanost utječu osobni odnosi s drugim likovima u priči.

Narator, ili pripovjedač, može biti nepouzdan ili sveznajuć te blizak ili distanciran od događaja o kojima pripovijeda, a ta distanca može biti vremenska, diskurzivna, intelektualna ili moralna. (Santos Konkewicz, 2022: 7) Santos Konkewicz (2022: 16) poziva se na objašnjenje nepouzdanosti naratora autora Ansgara Nünninga (1997: 38). On navodi da nepouzdanost u pripovjedača ovisi o osobnim iskustvima čitatelja i kako on interpretira djelo na osobnoj razini. Nedosljednost teksta, način pripovijedanja i odstupanja fiktivnog svijeta od koncepta stvarnosti čitatelja osnovni su elementi kojima se određuje pripovjedačeva (ne)pouzdanost. Također navodi razliku između nepouzdanog pripovjedača i nepovjerljivog pripovjedača. Čitatelj nepouzdanom pripovjedaču ne vjeruje iako on pokušava biti uvjerljiv, a komentari nepovjerljivog pripovjedača nisu usklađeni s konvencionalnim normama razuma.

Dječaci, koji su kolektivan narator u romanu, istovremeno su blizu i daleko od priče koju prepričavaju, a u svojem se prisjećanju par puta pozivaju na intervju koji su proveli s gospodinom i gospođom Lisbon, bivšom školskom savjetnicom i susjedima kako bi nadomjestili trenutke distance. Dječaci su također dio priče, ne samo promatrači, a njihovo kolektivno „mi“ ukazuje da se više osoba slaže da se priča odvila tako kako ju oni predstavljaju. Ta implikacija naratora naizgled čini vjerodostojnim. (Santos Konkewicz, 2022: 29) Treće lice množine kao narator najčešće se može pronaći u antičkim književnim tekstovima u obliku zbora, tj. kora. Zbor služi kao sveznajući pripovjedač koji uvodi u radnju i nadalje ju komentira. Vjerodostojnost glasa u množini razlog je zašto kolektivan narator funkcionira u „Nevinim samoubojstvima“ te zašto Eugenides poseže upravo za pripovjedačem u prvom licu množine. Još je jedan razlog zašto kolektivan narator odgovara priči, a to je Eugenidesovo izbjegavanje individualnih i samostalnih likova. Svi su dio neke grupe ili zajednice, bile to sestre u svojoj zajednici, grupa prijatelja, grupa ljudi koje intervjuiraju ili pak susjedstvo kao kolektiv. Kolektivno mi kojim narator prepričava događaje nosi određenu dozu autoriteta jednine i suglasnosti množine pa se zbog toga lako zanemari činjenica da je „mi“ zapravo spoj više različitih perspektiva koje nisu identične niti univerzalne. Upravo taj kontrast i kontradiktornost prirode narativnog glasa Eugenidesova romana čitatelju omogućava brojne interpretacije i analize iz raznih kuteva gledanja. Bila to analiza „muškog pogleda“ ili analiza kroz „muški pogled“, bilo to čitanje romana kao tragedije ili romantičnog ili pak interpretacija priče kao povijesti ili mita. (Shostak, 2009: 810)



Ipak, vjerodostojnost kolektivnog naratora u romanu dovodi se u pitanje jer dječaci prepričavaju radnju iz pozicije vlastitog interesa. Dječaci sami priznaju da ne razumiju djevojke i da ih još uvijek pokušavaju shvatiti te samim time daju do znanja čitatelju da je priča koju prepričavaju izuzetno subjektivna i nepotpuna. Iako se dječaci kao kolektivni narator trude uvjeriti čitatelja da je njihov kut gledišta ispravan sama činjenica da su oni istovremeno likovi u vlastitoj priči umanjuje vjerodostojnost i mogućnost prenošenja u potpunosti objektivnih informacija. (Santos Konkewicz 2022: 30-31) „Nismo razumjeli zašto se Cecilija pokušala ubiti prvi put, a još manje drugi put.“ prva je rečenica drugog poglavlja u kojem dječaci proučavaju Cecelijin dnevnik. Pripovjedači brišu svoju individualnost u romanu te tako potvrđuju svoju stopljenost unutar društvene skupine, ali se tako pripremaju i za svoju percepciju sestara Lisbon kao isto tako kolektivnih i ne individualiziranih. Iako pripovjedači sestre u priču uvode kao zasebne likove kroz roman ih se oni prisjećaju kao „djevojke“, a ne kao pojedinca s posebnostima. Sjedinjenje sestri u jedno podupire čitanje romana kao subverzije muškog pogleda jer time Eugenides kritizira naratore koji djevojke pretvaraju u mit i simbol vječne ženstvenosti. (Shostak, 2013: 185) Prvi put kada dječaci upoznaju djevojčice na njihovoj kućnoj zabavi, dječaci navode da su bili šokirani što ispred njih stoji pet različitih osoba. „Tada su se naše oči privikle na svjetlost i upoznale nas s nečim što nikada nismo shvatili: sestre Lisbon su pet različitih osoba. Umjesto pet replika s istom plavom kosom i punih obraza vidjeli smo da su one zapravo različite osobe, njihove su osobnosti počele mijenjati izraze njihovih lica i preusmjeravati poglede.“ (Eugenides, 1993: 23) Dječaci su pomalo u strahu jer djevojke više nisu samo idoli na koje mogu projicirati svoje fantazije već stvarne osobe.

Dodatan je primjer koji naglašava nepouzdanost naratora njihov odabir situacija koje su opisane detaljno i onih koje su samo spomenute. Trenuci koji su subjektivno bitni dječacima jer su ostavili dojam na njih opisani su do detalja poput mirisa, a situacije koje objektivno imaju utjecaj na djevojke jednostavno se samo navode kao nešto sporedno. Primjerice, na sedmoj stranici prvog poglavlja detaljno su opisani sadržaji kupaonice koju dijele sestre Lisbon; crveni ruževi, iskorišteni tamponi, kutije uložaka i plišane životinje predmeti su duboke fascinacije dječaka koji su oduševljeni samom pomisli da djevojke peru zube. S druge strane na stranici 49. dječaci opisuju stanje djevojaka nakon smrti najmlađe sestre kao „misterioznu patnju“ te u samo par rečenica navode da se Lux počela družiti s bandom bajkera i da se jednu večer vraćala kući bosa s cipelama u rukama. Izazovna ponašanja djevojaka nisu dječacima zanimljiva kao čin projiciranja vlastite

mašte na njih jer pokazivanjem bilo kakve slobodne volje djevojke prestaju biti pasivnim ikonama kojima važnost dječaci pripisuju na vlastitu ruku. U tim se trenucima čitatelju implicitno daje do znanja da sve što je saznao i što će saznati o djevojkama i njihovoj priči ne dolazi iz objektivnih i pouzdanih izvora. Način na koji kolektivni narator opisuje djevojke dokaz je da one za njega postoje kao reprezentativne figure radije nego stvarni subjekti koji bi mogli postojati izvan njihovih projekcija.

Sofia Coppola također uzima kontrolu nad muškim pogledom i njime manipulira kroz film. Najbolji je primjer njezine subverzije muškog pogleda scena u kojoj upoznajemo Tripa Fontainea. Kao i u romanu, dječaci su opčarani njime i njegovom novopronađenom muškosti i privlačnosti djevojkama. Kada pripovjedači ukratko predstavljaju Tripa, njihova naracija staje i počinje montaža Tripa kako ležerno hoda hodnikom i sve se djevojke okreću za njim, a šutnja pripovjedača ostavlja dojam njihova divljenja. Scena predstavljanja vidljivo je ironična i poigrava se beskrajnim samopouzdanjem tinejdžera, žudnjom tinejdžerica i fascinacijom dječaka. Coppola koristi brojne holivudske klišeje u snimanju koji su obično namijenjeni objektivizaciji ženskog tijela poput kamere koja se kreće od stopala do Tripova lica dok se naslanja na svoj crveni auto, spora montaža *kulerskog* hoda kroz hodnik ili pak kadar iz ptičje perspektive u kojem se Trip sunča dok pluta u svom bazenu. Trip u tom trenutku služi kao predmet vizualnog zadovoljstva bilo to za heteroseksualan ženski pogled ili homoseksualan muški pogled što u potpunosti ruši kontrolu heteroseksualnog muškog pogleda koji je prisutan u priči. Ipak, Coppola ne uvodi Tripa kako bi preusmjerila film prema potencijalnom „ženskom pogledu“ već njegova ustanovljena seksualnost i privlačnost i djevojkama, ali i dječacima, makar to bila privlačnost njegova šarma radije nego

homoseksualna privlačnost, postaje alatom daljnje objektivizacije djevojaka, a ne njega. Trip predstavlja ostvarene želje pripovjedača čija žudnja ostaje neostvarena. (Shostak, 2013: 188-189)



Slika 3 „Introducing Trip.“ *Nevina samoubojstva*, Sofia Coppola, 1999.

### 3.1. EUGENIDISOV NARATOR U COPPOLINU FILMU

Narator koji se prisjeća otvara jaz između onoga što je „sada“ i onoga što je bilo „tada“ te on istovremeno pokušava zatvoriti taj jaz shvaćanjem prošlosti u sadašnjem prepričavanju. Poput Eugenidesova romana, Coppolin je film obilježila teška nostalgичna atmosfera koju budi narator koji se prisjeća djetinjstva. Nostalgичan je ton priče intenzivniji jer priču ne prepričavaju samo dječaci koji promatraju djevojčice već oni kao odrasli muškarci koji su naizgled zarobljeni u tom razdoblju života. Samoubojstva su u priči neizbježna i djevojke se kreću u tom smjeru bez obzira koliko puta narator ponavlja da su ih oni htjeli spasiti. (Shostak, 2013: 181-182) Taj je osjećaj pojačan Eugenidesovim metodama strukturiranja romana. Priča nije tajnovita, ne postoji iznenađan

preokret niti Eugenides stvara napetost kako bi pripremio čitatelja da očekuje nešto neočekivano, sve je otkriveno u prvom odlomku romana. (Shostak, 2009: 813)

Nostalgija postaje proganjajuća jer implicira gubitak, bio to gubitak voljene osobe, gubitak neke drage stvari ili pak jednostavno gubitak vremena. Nostalgija budi tugu i empatiju u osobi koja ju susreće. Glavni je izazov adaptacije, specifično ovog romana, narator te kako predstaviti kolektivnog naratora iz teksta u medij filma, a da on ne izgubi svoju anonimnost i autoritet te kako se poigrati apsurdnostima njegove inačice priče o djevojkama. Film ima ono što knjiga nema, a to je slika, a ona stvara problem pri adaptaciji jer je prenošenje implikacija i ironije ometano doslovnom slikom koju film nudi mašti. Osnovni je alat kojim se Coppola služi kako bi riješila ovaj problem voiceover. Voiceover nudi odličan odgovor na dočaravanje kontradiktornosti jer može dovesti dva osjetila u sukob, ono što čujemo kontra onoga što vidimo. Ono što Coppola također prikazuje izuzetno uspješno je ton tuge i empatije kroz koji kolektivni narator zapravo prikazuje djevojke. Tekstove za voiceover Coppola preuzima direktno iz romana. Ono što voiceover u filmu naglašava jest razliku između prošlosti i sadašnjosti. U romanu kolektivni narator povremeno podsjeti čitatelja da su oni sada odrasli muškarci koji prepričavaju priču iz svog djetinjstva, ali zbog naracije odraslog muškog glasa preko kadrova mladih tinejdžera u filmu smo neprestano toga svjesni. Vizualna prednost filmskog medija zapravo postaje preprekom u predstavljanju djevojaka deindividualiziranih kao što su to one u romanu, kao što je to problem s naratorom. Djevojke su pri samom predstavljanju u filmu prikazane kao zasebne osobnosti jer je ime svake napisano drugačijim fontom, a i zbog same činjenice da sestre glume različite glumice ne možemo biti uvjereni da su sestre gotovo iste osobe. (Shostak, 2013: 182-185)



Slika 4 „Meeting the girls.“ *Nevina samoubojstva*, Sofia Coppola, 1999.

Coppola je mogla na zahtjeve romana odgovoriti eksperimentalnim metodama poput naracije više glasova odjednom ili da sestre u početku glumi ista glumica, ali to nije bio Coppolin cilj jer je njena fascinacija u romanu bila priča djevojaka koja je opčarala dječake, kao što sama navodi u svojoj knjizi. (Coppola, 2023: 11) Potpuna dosljednost romanu gotovo je nemoguća ili bi pak završni proizvod bio avangardni eksperimentalni film koji isključivo dočarava atmosferu, a ne priča priču.

Coppola vješto iskorištava prednost filma kao medija kako bi gledatelju prenijela prisjećanja na američko predgrađe 1970-ih. Prisjećanja su nalik snu i bude nostalgiju iako gledatelj možda nije živio u američkom predgrađu tih godina. Ti sneni kadrovi, prigušena svjetla i svijetle boje impliciraju prigušenost sjećanja i distancu od stvarnosti. Na primjer, scena kada dječaci čitaju Cecilijin dnevnik, popraćena je montažama koje simboliziraju njihovu maštu. U njihovim maštama Cecilija je još živa i postaje princezom s jednorogom. Ti fantastični elementi služe kako bi naglasili razliku između „stvarne“ prošlosti i one prošlosti koje se "prisjećaju" te kako bi podsjetili gledatelja da priča koju pripovjedači pričaju nastaje iz njihova kolektivna sjećanja koje je sklono utjecaju njihove žudnje za prošlosti i prošle žudnje za sestrama Lisbon. (Hoskin, 2007: 216)

#### **4. REDEFINICIJA AUTORSTVA KROZ ŽENSTVENOST**

Iako se i roman i film mogu promatrati kroz teoriju muškog pogleda ono navodi brojne čitatelje i gledatelje da na „Nevina samoubojstva“ stavljaju etikete mizoginije, seksizma i površnosti, ali malo dubljom analizom i kontekstualizacijom jasno nam je da autori koriste „muški pogled“ kako bi se on sam poništio. Na drugu je stranu kritika Coppolinih filmova to što su „previše ženstveni“. Gledajući na rane kritike Coppolina rada vidljiv je veo seksizma kroz koji brojni kritičari gledaju na ženske redateljice općenito. Kennedy (2010: 41) problematizira seksizam u Hollywoodu 80-ih, 90-ih pa i ranih 2000-ih kada su ženske redateljice uspjeh pronalazile samo u sferi podcijenjenih Chickflick filmova. Nježnost, pastelne boje i estetski stilizirani kadrovi glavni su izgovori kojima se umanjuje takozvana „umjetnička vrijednost“ filmova ženskih redateljica, a navedeni elementi su ujedno postali autorskim potpisom Sofije Coppole kao redateljice. U svom osvrtu na „Nevina samoubojstva“ Chang (2000: 73-75) kritizira praznoću Coppoline adaptacije i za to krivi medij filma za koji implicira da Coppola još nije uspjela savladati za razliku od ostalih, ustaljenih muških redatelja u Hollywoodu. U osvrtu film interpretira doslovno i samo kao vizualni medij; ono što vidimo je ono što jest i ne uzima u obzir implicitne vrijednosti Coppolinih autorskih izražaja. Također ne nudi rješenja za probleme koje kritizira već samo navodi da film nije dosljedan romanu. Film nikada neće biti isti kao roman jer se oba medija temeljno razlikuju jedan od drugog. Knjiga pripovijeda priču što čitatelju nudi mogućnost individualne interpretacije teksta, a film ju prikazuje što čitatelju ograničava subjektivnu interpretaciju priče. Upravo je ta razlika u mogućnosti interpretacije polazište brojnih kritika filmskih adaptacija općenito pa time i Coppoline

ekranizacije. Ono što kritičari Coppolinih filmova često zanemaruju je interpretacija filma izvan doslovne vizualne kvalitete. „I scenarijem i filmom grade se *predodžbe*. Ili, točnije, i scenarijem i filmom izgrađuju se uvjeti – poticaji – za određeno predočavanje, predočavanje prizora, prizora koji obuhvaća ličnosti što djeluju s nekim ciljem, s nekim problemima, i s nekim strategijama u rješavanju tih problema i s nekim ishodom svog djelovanja.“ (Turković, 2012: 92) Dakle te predodžbe postoje na simboličnoj razini, a mogu biti više ili manje konkretne. Predodžbe se specificiraju ponajprije na perceptivnoj razni, odnosno promatranjem prizora što budi predodžbu. One se također aktiviraju i posredno, ali uvijek interno jer predodžba proizlazi iz naših vlastitih reakcija na podražaj. Bitno je naglasiti da svi mediji, bez obzira na klasifikaciju, imaju sposobnost predodžbe istih prizora. To je svojstvo medija razlog zašto se priča, fabula, motivi i simboli mogu prikazivati pomoću različitih medija, a da pritom ne izgube prepoznatljivost. (Turković, 2012: 92-94) Kao što to Turković nadalje naglašava svaki od medija nudi poticaje na modalnoj i protomodalnoj razini, književnost nudi protomodalne predodžbe verbalnih opisa koji ovise o tematskoj i značenjskoj usmjerenosti opisa, a film pak nudi modalno predočavanje putem auditivnih i vizualnih receptora. Snaga oba medija nalazi se upravo u njihovoj orijentiranosti prema modalnosti ili protomodalnosti. Bitno je film gledati kao medij s vlastitim strategijama predočavanja koje, iako slične književnim strategijama, nisu strane već specifično filmske. (Turković, 2012: 95) Filmsku je adaptaciju potrebno interpretirati upravo iz tog polazišta prepoznatljivosti predodžbe, a ne iz polazišta doslovnog prenošenja jednog medija u drugi, u ovom slučaju romana u film.

Brojni recentniji radovi filmskih analitičara, studenata i kritičara prozivaju takve kritike i pozivaju na reinterpretaciju cjelokupnog Coppolina kompleksnog rada. Iako Coppolini filmovi nisu eksplicitno definirani kao feministički filmovi, svojim specifičnim stilom Coppola komentira i ruši ustaljene patrijarhalne tendencije Hollywoodskih filmova. Ona uzima mušku estetiku, posebice autorskog filma, i predstavlja ju kao u potpunosti ženstvenu. Coppolini filmovi fokusirani su na djevojke i žene koje ne mogu pobjeći od svoje sudbine koju im pripisuju društveni pritisci. Samoubojstva mladih sestri Lisbon zbog pritisaka religioznih i konzervativnih standarda američkih predgrađa 70-ih u filmu „Nevina samoubojstva“ (1999.), Marija Antoaneta čija je sudbina predbilježena njezinim kraljevskim podrijetlom, a kasnije francuskom revolucijom u filmu „Marija Antoaneta“ (2006.), žene u osami za vrijeme američkog građanskog rata u filmu

„Opčinjen“ (2017.) te na posljetku najnoviji film iz 2023. godine o Priscilli Presley, „Priscilla“, koju kontrolira Elvis kao osoba i kao industrija.

Todd Kennedy (2010: 38) navodi kako je Coppolina osobna estetika također pomak od avangardnog feminističkog filma prema novim temama poput žena kao sudionica konzumerističkog društva. Česta je tema chickflick žanra, kojim dominiraju ženske redateljice, konzumerizam te je očekivana barem jedna scena raskošne kupovine ili uživanja u slatkišima. Coppolini likovi uistinu jesu vezani za konzumaciju i posjedovanje stvari kako bi one lakše navigirale svojim okruženjima. Marija Antoaneta (2006.) i Priscilla (2023.) uživaju raskoš Versaillesa i Gracelanda, glavni antagonisti filma *The Bling Ring* (2013.) provaljuju u kuće slavnih u Los Angelesu, a na suprotnoj strani iste poruke imamo sestre Lisbon kojima majka oduzima stvari poput rock ploča, šminke ili kratkih haljina te ih na taj način dezorijentira i liši izražaja osobnog identiteta kroz stvari koje posjeduju. Coppola oslanjanjem na vizualnu i estetsku kvalitetu filma aktivno odbacuje teoriju Laure Mulvey da holivudski film ne može transformirati i odbaciti patrijarhalnu tendenciju, posebice „muški pogled“, bez odbacivanja vizualno ugodnih scena. Navedene kritike u jednu su ruku dokaz da je Coppola preuzela kontrolu nad alatom koji objektivizira žene te ga transformira u nešto što pruža zadovoljstvo ponajprije ženama, a ne primarno muškarcima koji su navikli da je film prilagođen njihovim užicima. Zato što ono lijepo što Coppola nudi nije namijenjeno „muškom pogledu“, brojni kritičari Coppoline filmove kategoriziraju kao prazne i nedovoljno kompleksne da bi se smatrali „ozbiljnom“ i „kvalitetnom“ umjetnošću. Neki pak kritičari odlaze u ekstreme te podrugljivo navode da su Coppolini filmovi za „cure i gej muškarce“. (Kennedy, 2010: 39) Nadalje, osim rušenja patrijarhalnih standarda filmskog stvaralaštva, Coppola ruši i neke feminističke standarde koji su također postali ustaljenima; npr. lijepo jedino služi podupiranju patrijarhalnih normi. Coppola se vodi modelom filmskog feminističkog stvaralaštva koji je 1973. predložila filmska kritičarka Claire Johnston u svom eseju „Women's Cinema as Counter Cinema“. Ona objašnjava kako nije dovoljno baviti se temom opresije žena već je potrebno baviti se i pozornost pridati jeziku filma i narativnim tehnikama kojima se predstavlja stvarnost. Johnston, za razliku od Mulvey, prihvaća i poziva na korištenje filma kao političkog alata, ali i na korištenje filma kao izvora užitka i zabave, dakle ona ne gleda na politiku i zabavu kao na dva različita, nedodirljiva pola. Kao što je već navedeno, Coppolini filmovi nisu eksplicitno feministički niti Coppola inzistira na analizi svog



stvaralaštva kroz feminističku teoriju, ali upravo zato što Coppola uvodi novi stil i ne posustaje unatoč grubim kritikama značajno je utjecalo na prihvaćanje ženstvenog izražaja kao validnog i cijenjenog alata u stvaranju filmova. (Kennedy, 2010: 40-42)

#### 4.1. NEVINA SAMOUBOJSTVA KAO TEMELJ COPPOLINA AUTORSKOG POTPISA

Usamljene djevojke odvojene od društva u središtu su priče Eugenidesova romana, ali i u središtu Coppolina stvaralaštva. Kao što to Coppola sama priznaje, roman „Nevina samoubojstva“ glavni je razlog zašto je postala redateljicom. Coppola se povezala s estetikom djevojaštva i pronašla medij kojim uspješno može pretvoriti svoje kreativne i umjetničke ideje u stvarnost. Coppola u intervjuu govori o svojem djetinjstvu i kako je odrastala zaštićena od vanjskog svijeta, a upravo je to glavni motiv koji povezuje sve njene filmove. Osim oblikovanja Coppolinih tematskih tendencija, „Nevina samoubojstva“ uvertira je u Coppolin stiliziran stil snimanja, prepun pastelnih i puderastih tonova, montaža snenih kadrova, pomno biranje glazbe i detaljno osmišljenih setova. Još je bitno spomenuti da na setu „Nevinih samoubojstava“ (1999.) Coppola upoznaje izuzetno talentiranu Kirsten Dunst koja glumi Lux Lisbon, a koja kasnije ima glavnu ulogu u još dva velika Coppolina filma „Marija Antoaneta“ (2006.) i „Opčinjen“ (2017.). Sama Coppola navodi kako je bila opčinjena Kirsteninim talentom i kako ona ima „ono nešto“ što Coppola smatra ključnim za likove koje Dunst utjelovljuje. (Coppola, 2023: 11-14)

## 5. KOLEKTIVNA TRAUMA

Radnja romana i filma „Nevina samoubojstva“ smještena je u američkom predgrađu 70-ih godina 20. stoljeća. Mjesto i vrijeme radnje nije odabrano nasumično već je ono ključni detalj te djelomično i pokretač radnje. To su razdoblje američke povijesti obilježile društvene promjene i revolucija u temeljnim vrijednostima u društvu, obitelji, ali i odnos prema religiji. Simbol je 70-ih hippie pokret koji se zalagao za mir, kraj vijetnamskog rata i općenito međusobno prihvaćanje. Društveni pritisci na mlade u manjim sredinama postaju sve jači kako bi se očuvala ideja savršene, tradicionalne i kršćanske kulture američkih predgrađa. Martin Dines (2012: 960) Eugenidesovo djelo promatra kroz žanr prigradske gotike. Gotički elementi urušenih kuća, neugodnih mirisa i opće nelagode u susjedstvu protežu se kroz cijeli roman i nude komentar na život američkih obitelji srednje klase koje očajnički traže sigurnost i stabilnost. Ideju prigradske gotike prvi su osmislili

spisatelji, povjesničari i sociolozi koji su uočili drastične promjene u poslijeratnom društvu, a posebice u gradskim i prigradski sredinama. Nakon rata, prigradski život muškarcima nudi ustaljenu rutinu korporativnog posla, a ženama nudi posao održavanja domaćinstva. Obitelj Lisbon živi upravo tu dosadnu svakodnevicu, otac je profesor matematike u lokalnoj srednjoj školi, a izuzetno religiozna majka vodi domaćinstvo.

Prigradska je gotika podžanr američke gotike, a osnovna je odrednica žanra osjećaj tjeskobe i straha slijed masovne urbanizacije američkih predgrađa. Glavna je tema koja je prisutna u radovima prigradske gotike neprestana sumnja da najobičnije susjedstvo ili obitelj može skrivati mračnu tajnu koja se može otkriti svakog trenutka. Anksioznost koja proizlazi iz žanra odraz je brzih životnih promjena u američkim domaćinstvima nakon kraja Drugog svjetskog rata. Za razliku od klasičnih horor priča smještenih u malim susjedstvima, opasnost u pričama prigradske gotike ne dolazi izvana u obliku strašnog čudovišta, već iznutra u obliku rušenja prigradskih ideala. Neki su od tih ideala dragi susjedi, sigurno susjedstvo, orijentiranost prema obitelji, zajednički morali i stavovi, ugodan i savršeno uređen dom te mirno djetinjstvo. (Murphy, 2009: 2-3) U romanu „Nevina samoubojstva“ svaki je od navedenih ideala narušen što stvara anksioznost i napetost klasičnu za prigradsku gotiku. Poseban je naglasak na narušavanju mirnog djetinjstva, a viktimizirana djeca i tinejdžeri odlika su žanra. Sestre Lisbon u središtu su tragedije, a njihova samoubojstva traumatizirala su susjedstvo, posebice dječake koji godinama kasnije još uvijek ne mogu shvatiti što se to uistinu dogodilo. Nadalje, u žanru prigradske gotike često nailazimo na problem pronalaska identiteta i preispitivanja konvencija. Glavna je kritika prigradskih sredina pritisak koji zajednica stavlja na prisvajanje društvenih očekivanja. Američka predgrađa postala su simbolom tradicionalnih i materijalističkih ideala. (Murphy, 2009: 7)

Predgrađa su tema istraživanja brojnih socioloških i psiholoških radova, ali tek su nedavno postala temom istraživanja u filmskoj teoriji i teoriji književnosti. Svakako je neupitno da su američka predgrađa česta mjesta radnje brojnih romana i filmova, a posebice horora i psiholoških trilera kojima mjesto radnje poput mirnog i uglađenog susjedstva nudi kontrast u odnosu na tematiku tih žanrova. Samo su neki od primjera „Carrie“ (1975.), „The Stepford Wives“ (1975.), ali i roman „Nevina samoubojstva“ (1997.). (Murphy, 2009: 13) Prigradske se sredine geografski nalaze između dvije suprotnosti, sela i grada. Daleko su od centra, ali više nisu seoska sredina.

Kontrast selo i grad te činjenica da predgrađa ne pripadaju ni jednom ni drugom otvaraju brojne mogućnosti stvaranja usamljene i otuđene atmosfere u romanima prigradske gotike. Očevi koji satima putuju na posao i s posla u centru grada, usamljene kućanice i djeca koja nisu povezana s roditeljima. (Murphey, 2009: 10) Upravo taj prostor između prirode i urbane sredine nudi „Nevinim samoubojstvima“ savršenu podlogu za gradnju atmosfere zbunjenosti mladih i osjećaja da ne pripadaju. (Hoskin, 2007: 215)

Ono što je zanimljivo kod prigradske gotike je to što je uznemirujuća atmosfera predgrađa nastala ubrzo nakon što su brojni od tih kvartova izgrađeni. Kako je moguće da je novoizgrađeno mjesto već toliko zastrašujuće? Uobičajeni je razlog to što je većina poslijeratnih stambenih objekata u tim četvrtima, iako u potpunosti nova, sagrađena na zemlji koja je pripadala nekim drugim ljudima, a nerijetko su to starosjedioci sjevernoameričkog kontinenta. Ta je činjenica čest motiv gotičkih romana gdje duhovi opsjedaju domove smještene u predgrađu. Pojava duhova koji proganjaju nove vlasnike poruka je koja kritizira američku tendenciju ignoriranja povijesti; koliko god se trudili ignorirati prošlost ona će se uvijek vratiti i neće biti zaboravljena. Američka predgrađa simbol su najjačeg poriva američkog kapitalističkog društva da započne novo razdoblje američke povijesti koje ne želi biti povezano s povijesti prije Drugog svjetskog rata. (Dines, 2012: 962) Ukazanje je također velik motiv kršćanske liturgije, a religija je jedan od ključnih motiva u romanu. Nakon prvog samoubojstva opisano je ukazanje Cecilije kojemu svjedoči gospodin Lisbon. Cecilija stoji pored prozora s kojeg je skočila na šiljastu ogradu i gospodin Lisbon prvo zatvara prozor i ne stupa u kontakt s duhom. Kada se okrene shvaća da je to bila Bonnie, a ne Cecilija. (Eugenides, 1993: 57-58) Ovo se ukazanje može, prema gotičkim principima, interpretirati kao upozorenje da će prošlost zauvijek proganjati obitelj koliko god oni pokušavali ignorirati problem koji ih gleda direktno u oči.

Priroda uznemirujućih gotičkih motiva kroz roman poziva čitatelja na dodatnu analizu likova i zajednice kroz teoriju traume i njihovu reakciju na nju. Trauma je u romanu kolektivna, ali i individualna. Prvi i očiti alat pri impliciranju nerazriješene traume jest vrijeme radnje koje nije kronološko. Priča počinje krajem, ali kraj priče nije u sadašnjosti, već u prošlosti, a pripovjedači koji postoje u sadašnjosti naizgled su zarobljeni u tom razdoblju od par mjeseci između prvog pokušaja i zadnjeg samoubojstva. Kao što to Shostak (2009: 813) primjećuje, samoubojstva

djevojaka su zamrznula vrijeme naratorima koji su zarobljeni u fazi kontemplacije kako i zašto su djevojke učinile to što jesu. Ali vrijeme nije stalo samo za naratore, već i za cijelo susjedstvo. Za susjedstvo vrijeme je stalo tijekom i nakon rata jer očajnički traže mir i stabilnost za sebe i svoje obitelji. Zato bilo kakvo narušavanje tog mira, npr. samoubojstvo mlade djevojke, društvo stavlja u neugodnu poziciju jer ono ne želi prihvatiti činjenicu da ideja utopijskog života nije održiva. Ignoriranjem i pripisivanjem samoubojstava demonskim entitetima i djevojačkoj ludosti kolektivna trauma postaje intenzivnija i prelazi na mlađe generacije kojima njihovi roditelji ili djedovi i bake ne nude alate kako riješiti traumu već samo kako ju potisnuti.

Klasifikacija djevojaka, dječaka i kolektiva kao „krivca“ i „žrtve“ nije nimalo jednostavna jer međusobni odnosi u kojem su navedeni elementi priče izuzetno su sivi. Kostova (2013:50) spominje izraz „Žrtva. Počinitelj. Prolaznik.“ iz predstave „Psihoza“ autorice Sarah Kane kako bi opisala nejasnu distinkciju u klasifikaciji sestri Lisbon, pripovjedača i društva kao jedno od navedenih. Svakom od tri elementa priče može se prepisati titula žrtve, počinitelja i prolaznika. Pripovjedači su samostalan element, ali ujedno predstavljaju i kolektiv kao prolaznici koji promatraju neizbježnu katastrofu obitelji Lisbon, a potom propast prigradskog okruženja. Istovremeno oni su i traumatizirani istim događajima nakon što neuspješno pokušaju spasiti sestre Lisbon koje tu istu večer oduzimaju vlastite živote. Pred kraj romana dječaci, sada muškarci, priznaju svoju ulogu počinitelja zbog svojeg ignoriranja djevojaka kao osoba i pasivnosti kada su mogli posegnuti prema njima i uistinu ih upoznati. Ali također krive djevojke i opisuju njihove odluke kao izuzetno sebične upravo zato što ih nisu uspjeli upoznati i razumjeti. (Eugenides, 1993: 242-243)

Kompleksnost pripovjedača, ali i djevojaka i društva, ometa čitatelja pri prihvaćanju samo jednog kuta gledišta kao objektivnog i istinitog. Iako se vode tradicionalnim metodama tugovanja kao rješenje traume, njihovo prisjećanje također služi kao podsjetnik da su oni sudjelovali u tom traumatičnom događaju. Prepričavanje zahtjeva prevođenje koje se odnosi na procesiranje kulturnih i kolektivnih stavova kao vlastitih priča, ali u romanu „Nevina samoubojstva“ ova se teorija može obrnuti i roman se može interpretirati s tog polazišta. Dakle, individualna priča pripovjedača i sestri Lisbon može se prevesti u priču o stanju i stavovima tadašnjeg društva. (Dines, 2012: 953) Pripovjedači neprestano komentiraju kako se sestre Lisbon ne razlikuju jedna od druge

i kako se oni kao dječaci smatraju njihovim dvojnicima. Ponajprije je to posljedica odbijanja ili pak nemogućnosti muškaraca da svoje ženske „dvojnike“ vide kao individualne pojedince. (Dines, 2012: 964) Kao što Shostak (2009: 824) navodi pripovjedačima je lakše poslužiti se mitskim narativom koji djevojke predstavlja kao skupinu žrtvenih djevoja, a ne gledati na njih jednostavno kao na obične tinejdžerice s vlastitim raznolikim osobnostima. Takav pristup naratora mladim djevojkama također je odraz pristupa društva i kako ono tretira mlade djevojke, posebice one koje očajnički traže izlaz iz okruženja koje ih aktivno ugnjetava.

„Ona (Cecilia) nije htjela umrijeti. Samo je htjela pobjeći od te kuće. Htjela je pobjeći iz te umjetne konstrukcije.“ (Eugenides, 1993: 15) Jedini je trenutak u romanu gdje je Cecilijin pokušaj shvaćen kao ono što jest, poziv u pomoć. Stav naratora, a samim time i okruženja, otkriva njihovo nerazumijevanje odrastanja i strah od istoga. Narator djevojke često opisuje i kao cure i kao žene. Tema odrastanja djevojaka kao nešto tragično, neljudsko i strašno čest je centralni pokretač horor priča koje su također smještene u američkim predgrađima, na primjer kulturni klasik „Carrie“ (1976.) gdje djevojka nakon prve mjesečnice dobije nadljudske moći kojima terorizira školu u kojoj je vršnjaci maltretiraju. Nerazumijevanje ženskog odrastanja i istovremeno seksualiziranje i demoniziranje djevojaka u prepričavanju odraz je kolektivne traume koja je vidljiva u načinu na koji kolektivni pripovjedač predstavlja priču. Nova američka predgrađa obećavala su novi život koji nije dotaknut tragedijom rata te bijeg od kolektivne traume i pritisaka, ali u stvarnosti taj je trud banalan. (Dines, 2012:965)

## **6. SIMBOLI, STIL I ESTETIKA**

Brojni simboli, religijski motivi i fokus na detalje obilježili su i film i roman te su ključni pri oblikovanju atmosfere priče.

Na samom početku romana saznajemo da je brijestove u ulici gdje stanuje obitelj Lisbon zahvatila najezda gljivica. Zbog brzog širenja štetočina, redari moraju srušiti svako drvo u susjedstvu. Brijest u tradicionalnom folkloru simbolizira obitelj i tradicionalne vrijednosti, stoga bolesni brijestovi izravno upućuju na propadanje tradicionalnih obiteljskih vrijednosti u američkim predgrađima. U filmu je Cecilia često prikazana dok leži u krošnji stabla ispred obiteljske kuće, a

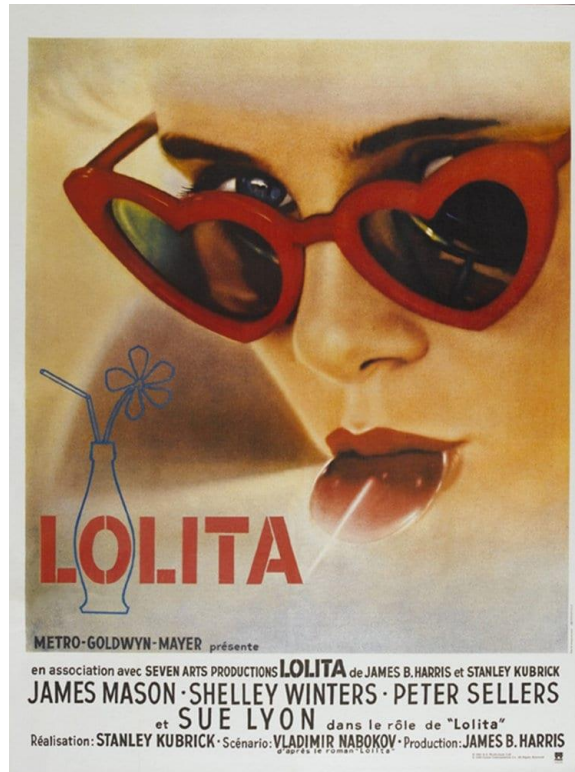
dječaci nam otkrivaju da je njen dnevnik bio ispunjen tužnim pjesmama i osvrtima na rušenje drveća. (Eugenides, 1993:41) Nakon Cecilijine smrti sestre protestiraju protiv rušenja drveta te ga okružuju držeći se za ruke. (Coppola, 1999: 1:11:13 – 1:12:55) Stablo, koje sada predstavlja Ceciliju, u središtu je kruga i ono je što sestrama nudi utjehu uslijed tragičnog gubitka najmlađe sestre te ono na kratko postaje simbolom njihovog otpora. Djevojke ipak posustaju kada se ispred kuće pojavi TV reporterka. Predstavljanje djevojaka kao spektakla nakon bilo kakvog pokušaja da se njihov glas čuje, što ujedno pridodaje njihovoj dehumanizaciji i izdvajanju iz društva, uvijek je trenutak kada se one povlače. Nakon scene protestiranja, djevojke stupaju u kontakt s dječacima te si ubrzo nakon toga oduzimaju život. Rušenje stabla može se direktno povezati s njihovim odustajanjem od života. Već su odrasle pod potpunom kontrolom majke, a svaki ih pokušaj asimilacije u društvo još više odvaja od njega. Kao što je to psihijatar savjetovao obitelji nakon Cecilijina prvog pokušaja „Dijeljenje zajedničkih običaja (s vršnjacima) neizbježan je korak u procesu individualizacije.“ (Eugenides, 1993:19) Djevojkama nedostaje osjećaj samostalnosti i autonomije. Okruženje im neprestano oduzima mogućnost da istraže vlastite interese i oblikuju vlastitu osobnost, ono im nalaže što su one i kakve su. Time društvo, dječaci i roditelji nesvjesno dehumaniziraju djevojke, a one gube dodir sa svojom ljudskosti. Smrt se smatra konačnim činom ljudskosti, ali ne kada je ona samoizazvana. Samoubojstva djevojaka mogu se interpretirati kao njihov posljednji pokušaj preuzimanja kontrole nad vlastitim životom, odnosno posljednji čin dehumanizacije koji one uzimaju u vlastite ruke.

Film započinje scenom Lux koja jede sladoled i gleda direktno u kameru. (Coppola, 1999: 00:00:20 – 00:00:26) Na samom početku Coppola se poigrava položajem pogleda, gledatelja i četvrtog zida. Direktnim pogledom u kameru, odnosno gledatelja, Lux ga stavlja u neugodan položaj u kojem mora prihvatiti da gleda izvana prema unutra. Izuzetno je bitno naglasiti simboliku slike i implikacije scene. Lux, četrnaestogodišnja djevojčica, gleda direktno u kameru dok jede crveni sladoled i nezainteresirano odlazi iz kadra direktna je referenca na Dolores Haze s postera Kubrickove adaptacije Lolite, još jedan tragičan lik četrnaestogodišnje djevojčice koju njeno okruženje dehumanizira, seksualizira, iskorištava i demonizira, koja gleda direktno u kameru dok jede crvenu lizalicu. I lizalica i sladoled predmeti su koji naglašavaju da su oba lika još uvijek djeca, a njihov je pogled direktan i neugodan. Lolita, i roman i film, čest su predmet rasprava i polemika koje u fokus diskusije ponajprije stavljaju Humberta Humberta, nepouzdanog naratora koji je

opsjednut Lolitom i koji ju naposljetku otima i siluje. Roman je postao klasikom i izuzetno je zanimljiv primjer nepouzdanog pripovjedača koji aktivno pokušava šarmirati čitatelja i obraniti svoje nehumane postupke.



Slika 5 „Opening scene.“ *Nevina samoubojstva*, Sofia Coppola, 1999.



Slika 6 Poster za Kubrickov film *Lolita*, 1962.

Uz referencu na Lolitu, Coppola se poslužila aluzijom na još jedan tragičan lik mlade djevojke koja je počinila samoubojstvo, na Shakespeareovu Ofeliju, odnosno na Millaisovu sliku Ofelije iz 1853. godine. Samo Cecilijino ime i pokušaj samoubojstva u vodi Eugenidesova je poveznica s Hamletom. Ostale sestre također nose simbolična imena; Mary kao Djeвица Marija, Therese kao majka Tereza, Bonnie kao dobra sreća i Lux kao svjetlost. I film i roman u jednom trenu citiraju predrafaelitsku umjetnost, Coppola Millaisa, a Eugenides poeziju Christine Rossetti, a oboje se odnosi na Ceciliju. Obilježje pokreta predrafaelitskog bratstva jest povezanost s prirodom i mimezom detalja, a sestra koja je navise bila povezana s prirodom te koju u konačnosti reprezentira stablo brijesta jest Cecilija. Oba djela koja autori citiraju vezana su uz smrt, Hamletova Ofelija te stihovi pjesme „Rest“. (Eugenides, 1993: 100) Stih pjesme „Zatvori njene drage oči umorne od gledanja, Zemljo;“ može se povezati s očima na slici Ofelije i u sceni Cecilije koje su također metaforično umorne od gledanja. Stih „Nije imala pitanja, nije imala odgovore.“ odraz je Cecilijine usamljenosti, tišine i odvojenosti od društva s kojim je rijetko, ako ikada, stupila u kontakt.





Slika 7 *Ofelija* detalj, John Everett Millais, 1853.



Slika 8 *Ofelija*, John Everett Millais, 1853.



Slika 9 „Cecilia was the first to go.“ *Nevina Samoubojstva*, Sofia Coppola, 1999.

Kao što je već spomenuto, religija je velik pokretač radnje romana i filma stoga su oba djela puna raznih religioznih simbola koji istovremeno predstavljaju konzervativne ideale, ali i ideale mladenačkog otpora. Priču je obilježio križ o koji je obješen grudnjak. On se spominje i u romanu (Eugenides, 1993: 7) i u promidžbenim fotografijama za film.



*Slika 10 „Sestre Lisbon“ Sofia Coppola, 1998.*

U sceni Cecilijina prvog pokušaja oduzimanja života i u romanu i u filmu Cecilija u ruci drži laminiranu fotografiju Djevice Marije za koju kasnije saznajemo da njeni roditelji ne podržavaju jer se na poleđini sličice propagira kult ukazanja Djevice Marije. Frustracija g. Lisbona s Cecilijinim vjerovanjem u ukazanja postaje ironična kada mu se jednu večer upravo ona ukaže. Vjerovanje u propagandni materijal nije jedini primjer Cecilijina bogohuljenja, među njezinim stvarima dječaci nalaze tarot karte, igračku s horoskopskim znakovima, a u dnevniku Cecilija spominje astrologiju. (Eugenides, 1993:37) Ovi interesi nisu neobični za djevojčice, ali su neobični za domaćinstvo strogih kršćanskih ideala. Nikada nije otkriveno je li Cecilija ikada bila kažnjavana zbog njenih interesa, a iz konteksta možemo iznijeti samo pretpostavke. Simbol Marije ponavlja se kroz cijelu priču, jedna se od sestri zove Mary, a i samo ime romana aludira na svetost nevinosti.

Kasnije te iste sličice Djevice Marije postaju sredstvo komunikacije djevojaka s dječacima. (Eugenides, 1993: 194) Radnja je stoga ciklična te laminirana fotografija postaje simbolom poziva u pomoć, ali i signalizira da sve sestre prati ista sudbina kao i najmlađu sestru. U filmu sličica Marije pada na pod kada po Ceciliju dolazi hitna pomoć i prekrivena je kapljicama krvi. (Coppola, 1993: 00:01:24) Na slici Marija drži Isusa kao bebu, a krv mlade djevojčice simbolizira žrtvu koja će kasnije sestrama predstavljati jedini izlaz, odnosno spasenje.



Slika 11 „Cecilia was the first to go“ *Nevina samoubojstva*, Sofia Coppola, 1999.

Tu je također spominjanje broja 24, anđeoskog broja koji simbolizira potpunost, cjelovitost i harmoniju te božanstvenost. Cecilija nakon prvog pokušaja ima 24 šava, spominje kako mušice koje su preplavile susjedstvo žive samo 24 sata i ispisuje svoje ime na prozor prekriven mrtvim mušicama. Taj se čin može interpretirati kao njena objava kako će se ona pridružiti njima u smrti. Simbolika broja 24 kao cjelokupnosti također nagovještava smrt svih sestri zajedno.

Veliku ulogu u romanu imaju opisi mirisa koji se spominju na gotovo svakoj stranici. Opisi mirisa, koji su u većini slučajeva neugodni, odraz su gotičkih kvaliteta Eugenidseva romana, a obično su to trulež lišća ispred kuće Lisbonovih, smrad zapuštenosti u kući i mirise tvorničkih plinova propadajuće industrije na rubu predgrađa. Većina se olfaktivnih slika odnosi na propadanje

i raspadanje, a ono je direktno vezano za očito propadanje obitelji Lisbon, ali i prigradske zajednice kao predstavnika američkih ideala. Zanimljiva je poveznica mirisa dezinfekcijskih sredstava ureda školske psihologice i tuge djevojaka zbog Cecilijina samoubojstva. Djevojke su često posjećivale školsko savjetovište što im je naizgled pomoglo jer su postale društveno otvorenije. Saznajemo da je diploma školske psihologice lažirana što nam zapravo daje do znanja da su djevojke uistinu samo trebale nekoga s kim bi razgovarale. (Eugenides, 1993:105) Miris dezinficijensa implicira stopostotnu čistoću, a čišćenje je čest proces žaljenja nad izgubljenom osobom. Znajući da je obiteljska kuća zapuštena i puna raznih mirisa, onih ugodnih i izrazito neugodnih, možemo pretpostaviti da je čista prostorija djevojkama omogućila lakše procesuiranje svoje tuge i gubitka.

Coppola vješto koristi glazbu i zvuk kako bi prenijela Eugenidesovu gotičku atmosferu romana u film. Film otvara montažom obične svakodnevice ljetnog podneva u predgrađu, a kontrast je vizualnom auditivno; preko pjesme čujemo prigušen zvuk sirene hitne pomoći. Rečenica kojom film započinje je „Cecilia je bila prva koja je otišla.“ (Coppola, 1999: 00:01:07), a nakon nje slijedi scena Cecilije u krvavoj kadi. U tom trenutku glazba staje i čujemo kapi vode i jasniji zvuk hitne pomoći. Originalnu glazbu za film pripremila je francuska grupa Air koja je žanrovski klasificirana kao progresivan rok i dream pop, a album se smatra jednim od najboljih albuma filmske glazbe. „Djevojke su poput nadrealnog sanjarenja kada svira pjesma „Playground Love“ koja sadrži opojni solo na saksofonu i izvedbu Tomasa Marsa grupe Phoenix. Kada se ta ista melodija interpretira na glasoviru u pjesmi „Highschool Lover“, nježnost i svježina postaju teška čežnja prožeta pitanjima koja se dečki već dugi niz godina boje postaviti.“ (Pitchfork, 2019.) Usporen tempo i tematske trake uz film stvaraju savršenu fuziju melankolije i čežnje kojoj sam roman teži. Pjesma „Empty House“ zanimljiva je interpretacija glazbe horor filmova kroz žanr elektronike koja se počela razvijati baš 70-ih godina. Pjesma stvara atmosferu uklete kuće, a upravo tako susjedstvo gleda na kuću Lisbonovih. Kako bi naglasila kontrast relativnosti sjećanja naratora i objektivne stvarnosti Coppola se često služi suprotnostima auditivnog i vizualnog, na primjer, kada školski fotograf učenicima govori da se nasmiju, Lux gleda u kameru hladnim izrazom lica. (Coppola, 1999: 00:33:51)

Uz glazbu i zvuk Coppola koristi i simboliku boja. Cijeli su film obilježile prigušene boje, a sestre su Lisbon uvijek prikazane kroz nježne, ružičaste i bijele boje koje su u kontrastu s

ostatkom društva. Scena kada Trip ostavlja Lux na igralištu obojena je plavim filterom koji naglašava hladnoću Tripovih postupaka i tugu Lux koja zna da će biti kažnjena jer se nije vratila kući na vrijeme. (Coppola, 1999: 01:03:13 – 01:05:31) Sljedeća scena u kontrastu je s crvenim svjetlima koje ispunjavaju kadar Tripa koji sjedi na krevetu držeći se za glavu jer je ljut sam na sebe i ne zna zašto je ostavio Lux samu na školskom igralištu. (Coppola, 1999: 01:05:32)

Eguenidesov izuzetno poetičan jezik svoj vrhunac dostiže u odlomcima koji se najčešće citiraju i koje Coppola direktno preuzima kao naraciju pripovjedača. Vrhunac Eugenidesove poetičnosti Coppola je dočarala vrhuncem snenosti svojih kadrova u sceni kada dječaci čitaju Cecilijin dnevnik. (Coppola, 1999: 00:26:30-00:26:55) „Osjetili smo zarobljenost djevojaštva, kako ono budi misli i stvara ih snenima te kako naposljetku znaš koje boje idu jedna uz drugu. Znali smo da su djevojke naši dvojnici, da svi mi postojimo u prostoru kao životinje s istim krznom i da one znaju sve o nama dok mi njih ne možemo uopće razumjeti. Znali smo, naposljetku, da su djevojke zapravo potajno žene, da su razumjele ljubav pa čak i smrt te da je naš posao bio samo stvarati buku koja ih naizgled fascinira.“ (Eugenides, 1993: 40) Te odlomak s kraja romana „Na kraju nije bilo važno koliko su godina imale ili da su bile djevojke, već samo da smo ih voljeli i da nisu čule naš zov, i dalje ga ne čuju, ovdje u kućici na drvetu, s rijetkom kosom i mekim trbuščićima, kako ih zovemo iz ovih prostorija gdje su otišle biti same zauvijek, same u samoubojstvu, koje je dublje od smrti i gdje nikada nećemo naći dijelove da ih vratimo nazad.“ (Eugenides, 1993: 243) Ovaj je citat kraj romana, kraj filma, ali i kraj albuma koji je grupa Air snimila za film. Eugenides stvara jasnu sliku odraslih muškaraca koji sjede u kućici na drvetu i prisjećaju se djevojčica iz svojeg djetinjstva. Slika je žalosna, pomalo neskladna i budi melankoliju pričanja o uspomenama. Naracija je također pomalo jednolična, obojena tom melankolijom koja tugu i žalost pretvara u ravnodušnost. Ipak, taj ravnodušni ton prepričavanja u kontrastu s traumatičnom temom radnje ostavlja snažniji dojam i dubinu nego da je cijeli roman eksplicitno emocionalno napet.

## 7. ZAKLJUČAK

Književno i filmsko ostvarenje pod nazivom „Nevina samoubojstva“ obilježila su početak izuzetno uspješnih karijera dvaju nagrađivanih autora. A autori su iza sebe ostavili roman i film koji su obilježili stvaralaštvo modernih umjetnika te danas nose titulu kulturnih klasika. „Nevina samoubojstva“ još su uvijek neiscrpan izvor istraživanja i analiziranja umjetničkih izražaja autora s kraja 20. i početka 21. stoljeća. Toj bezvremenosti u prilog idu posebni i jedinstveni umjetnički izrazi Eugenidesa kao spisatelja i Coppole kao redateljice. Poetika jezika i poetika kamere umjetnički su potpisi autora i temelji su njihovog daljnjeg uspješnog stvaralaštva. Tema je priče posebice teška, ali specifičnosti Eugenidesova kolektivnog naratora i snenost Coppoline kamere priču predstavljaju na fascinantan, ali ni malo neukusan način. Zbog te slične tendencije Coppolina je ekranizacija romana dosljedna ne samo u prepričavanju već i u kreiranju nostalgične atmosfere i čežnje za prošlosti. Kroz implikacije prigradske gotike i generacijske traume propadanja tradicionalnih ideala, preko brojnih religijskih simbola te intermedijalnih i intertekstualnih referenci pa do subverzije tradicionalne naracije i Eugenides, a posebice Coppola, otvaraju nove mogućnosti autorima nakon njih. Eugenidesov roman ostavio je snažan utisak na Coppolu, a njen izuzetno ženstven pristup filmskom stvaralaštvu ostavlja snažan utisak na Hollywood te redefinira položaj ženskih redateljica i ženskih priča u filmskoj industriji općenito.

## 8. IZVORI

- Chang, C. (2000) *THE VIRGIN SUICIDES* Sofia Coppola, USA, 2000. Film Comment 36, br. 2.
- Coppola, S. (2023) *THE SOFIA COPPOLA ARCHIVE (1999 – 2023)*. London: Mack Books.
- Coppola, S. (1999) *The Virgin Suicides*. Paramount, SAD.
- Dines, M. (2012) *Suburban Gothic and the Ethnic Uncanny in Jeffrey Eugenides's „The Virgin Suicides.”* Journal of American Studies 46, br. 4.
- Eugenides, J. (1993) *The Virgin Suicides*. London: HarperCollins Publisher.
- Hoskin, B. (2007) *Playground Love: Landscape and Longing in Sofia Coppola's „The Virgin Suicides.”* Literature/Film Quarterly 35, br. 3.
- Hrvatski jezični portal. URL:  
[https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search\\_by\\_id&id=fF1jXBc%3D&keyword=ekranizacija](https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=fF1jXBc%3D&keyword=ekranizacija) [pristup: 04.09.2024.]
- Kennedy, T. (2010) *Off with Hollywood's Head: Sofia Coppola as Feminine Auteur*. Film Criticism 35, br. 1.
- Kostova, B. V. *Collective Suffering, Uncertainty and Trauma in Jeffrey Eugenides's „The Virgin Suicides“: Of Bystanders, Perpetrators and Victims*. Atlantis 35, br. 2.
- Mulvey, L. (1975) *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen, Vol.16, br. 3.
- Murphy, B. M. (2009) *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. Hampshire: PALGRAVE MACMILLAN.
- Papo, D. (2012) *Foucaultova teorija kazne uz djelo "Nadzor i kazna"*, Završni rad. Osijek: Sveučilište J.J.Strossmayera.
- Potnar, J. (2011). *Skopofilija*. Drugost, vol., br. 3.
- Shostak, D. (2009) *A STORY WE COULD LIVE WITH': NARRATIVE VOICE, THE READER, AND JEFFREY EUGENIDES'S „THE VIRGIN SUICIDES.”* Modern Fiction Studies 55, br. 4.
- Shostak, D. (2013) *Impossible Narrative Voices': Sofia Coppola's Adaptation of Jeffrey Eugenides's „The Virgin Suicides.”* Interdisciplinary Literary Studies 15, br. 2.



- Turković, H. (2012) *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*. Društvo za promicanje književnosti na novim medijima.

## 9. PRILOZI

- Coppola, S. (2023) *THE SOFIA COPPOLA ARCHIVE (1999 – 2023)*. London: Mack Books.
- Coppola, S. (1999) *The Virgin Suicides*. Paramount, SAD.
- Kubrick, S. (1962) *Lolita*. Warner Bros., SAD.
- Millais, J. E. (1851–1852) *Ophelia*.