

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Irena P A U L U S (Umjetnička škola Franje Lučića)

## IDENTITET FILMA NA ODJAVNOJ ŠPICI: EKSTREMNI NAČINI JASONA BOURNEA

Primljeno: 15. 4. 2015.

UDK: 791.44.024.4:004

Filmska špica u neku je ruku najvažniji dio filma – ima najavnu, identifikacijsku, informacijsku, marketinšku i niz drugih uloga. Međutim, špica je i najzanemareniji dio filma: ona se rijetko ozbiljno analizira i najčešće se uzima zdravo za gotovo. Ipak, neke su špice antalogijske, a veza auditivnog i vizualnog materijala u njima zapanjuje. Ovaj rad bavi se analizom glazbe i slike na odjavnim špicama trilogije o Jasonu Bourneu. Filmovi o Jasonu Bourneu uzeti su jer su među prvima predstavili novu ubranu estetiku, koja nije zahvatila samo filmsku industriju, nego cjelokupan suvremeni život. Zbog „ubranja“ koje se odnosi i na način gledanja filmova, u serijalu o Bourneu podaci o filmu premješteni su s početka (najavna špica) na kraj (odjavna špica). No premda se radi o dijelu filma na koji prosječna publika ne obraća pažnju, ipak se izradi odjavnih špica pridala posebna pozornost. Na odjavnim se špicama pojavljuje hit-pjesma *Extreme Ways* koju izvodi Moby, a na vizualnom je planu primijenjen princip iscrtavanja linija čije je čitanje arbitrarno. Arbitrano je i razumijevanje stihova pjesme jer njihova se interpretacija iz filma u film mijenja.

**Ključne riječi:** najavna špica, odjavna špica, glazba, film, Jason Bourne, *Extreme Ways*, Moby, linija, digitalna tehnologija

77

## U DIGITALNOM DOBU

Prije stotinjak godina industrijska revolucija i galopirajući kapitalizam promijenili su lice i naličje čovječanstva. Nove tehnologije dovele su do straha od strojeva (oni su većinom bili uzrokom siromaštva i nezaposlenosti), ali, s druge strane, ti isti strojevi omogućili su napredak, nove izume i olakšavanje svakodnevnog života.

Danas svjedočimo kako se povijest ponavlja: digitalne tehnologije stubokom su promijenile suvremeni način života, a brzina kojom se to dogodilo može se mjeriti treptajem oka. Novosti su utjecale i na izum koji je krajem devetnaestog stoljeća okrunio industrijalizaciju – film. Nekada su

se pokrenute fotografije prihvaćale oprezno, gotovo sa strahom; i „zamrzavanje“ pokreta bilo je teško shvatiti, a kamoli pokretanje fotografije koja je mimetički nastojala oponašati život.

Danas nas muči sličan problem: stvara li se digitalnim filmotvorstvom još uvijek film u pravome smislu riječi? Buhler i Newton govore o potpuno novom i drugačijem pristupu: slika i zvuk postali su „lijeni“, „isprazni“ i „površni“. No digitalnom se postprodukcijom postiže savršena čistoća slike i zvuka; njihovo pokretanje, doduše automatsko, omogućuje novu sliku svijeta u kojemu nemoguće postaje moguće (Buhler i Newton 2013: 326–327). I to se postiže s lakoćom, uz pomoć računala.

Vernallis upozorava da je novo digitalno doba dovelo do „estetike ubrzanja“ koja je osim medija zahvatila i svakodnevni život. Medija je sve više i više, mogućnosti virtualne zabave, virtualnog poslovanja i virtualne komunikacije nebrojene su, a granica između posla i svakodnevnog života sve je tanja. „Audio-vizualni zaokret“ dovodi do isprepletanja virtualnog i stvarnog svijeta koje je teško razlikovati (Vernallis 2013: 33–42, 132). Usporedo videoigre, spotovi, *trailer*i, *YouTUBE*... oblikuju našu percepciju svakodnevnog života, pa je neminovno oblikuju i u filmu. Film, koji je nekada bio „prozor u svijet“, postao je automatskom projekcijom svijeta, a filmski ekran samo je jedan od monitora na kojima se taj svijet promatra (Buhler i Newton 2013: 326, 334–335). Većina autora spominje Bordwellov pojam „intenzivirani kontinuitet“ (Bordwell 2006: 117–189) premda je kontinuitet upravo ono što se filmom u novo digitalno doba najčešće *ne* nudi.

78

Kao primjere utjecaja i isprepletanja novih medija Vernallis navodi filmove *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001), *Vječni sjaj nepobjedivog uma* (Michael Gondry, 2004) i *Bourneov ultimatum* (2007, Paul Greengrass) (Vernallis 2013: 13–14, 39–41, 76–93, 94–115). Posljednji je u vezi s tim zanimljiv jer je često kritiziran. No unatoč tome uspio je privući i publiku i brojne analitičare.<sup>1</sup>

Na primjeru sekvence *Bourneova ultimatum*a koja se odvija na londonskoj željezničkoj postaji Waterloo, a u kojoj Jason Bourne nastoji spasiti novinara Simona Rossa od agenata CIA-e, Buhler i Newton pokazuju da se vizualni stil redatelja Paula Greengrassa temelji na namjernom zamagljivanju osjećaja

<sup>1</sup> Ugledni kritičar Peter Bradshaw za *Guardian* je napisao da je *Bourneov ultimatum* samo „akcijski nered u kojemu dominiraju automobilski sudari i udaranje glavama“. Međutim, iz filmskih recenzija etabliranih novinara, *blogera* i ljudi koji prate zarade filmova vidi se kako je *Bourneov ultimatum* rado gledan film (Archer 2012: 10).

za prostor i vrijeme. Kao u većini suvremenih *blockbustera* (koji su nerijetko inspirirani upravo ovim filmom) najprije se primjećuje montaža, koja je toliko brza da je Buhler i Newton nazivaju „frenetičnom“. Zamučivanju osjećaja za prostor pridonosi i kamera iz ruke – još jedan normativ koji je postao gotovo nezaobilazan u suvremenim *blockbusterima*. Također, tu je fragmentarizacija (inače karakteristična za spot i za klipove na *YouTubu*), odnosno činjenica da svaki kadar sadrži samo djelić informacije te da se akcija nikada ne prikazuje u cijelosti (kamera se „uključuje“ usred događaja, a „isključuje“ prije nego što događaj završi). Kamera je ili preblizu ili predaleko, pa gledatelj nema pravi osjećaj za to gdje se likovi stvarno nalaze i što točno rade te koliko je prostor velik ili malen. Fokusna je točka često dislocirana, a nerijetko se nalazi izvan okvira kadra. Izvan ekrana je i izvor zvukova (jer ekran je premalen za svu akciju), izvan ekrana su sinkrone točke, a neprizorna glazba jedva se razaznaje jer je zatrpana nizom drugih auditivnih i vizualnih informacija.<sup>2</sup>

Svaki će filmolog primijetiti da su Greengrassova izražajna sredstva toliko netipična da bi se mogla proglasiti amaterskima. Kadrove je nemoguće analizirati u realnom vremenu, a „Greengrass tom tehnikom riskira nekompetenciju“. No „sve to na kraju služi da pojača snagu neuhvatljive figure kadra“ (Buhler i Newton 2013: 337).<sup>3</sup>

Greengrassova je tehnika mogla proizaći iz suvremenog razmišljanja da se u filmu i u drugim medijima može upotrijebiti bilo što i bilo kako. To je, s jedne strane, odraz deinstitutionalizacije filmske režije, a, s druge, odraz popularizacije tehnike „sam svoj majstor“ koja je legitimnost dobila zahvaljujući *YouTubu* (Vernallis 2013: 149–150, 311). Zbog stava da „sve prolazi“ i da su škole izgubile smisao jer se sve može naučiti na internetu, filmska je glazba prestala biti ono što je bila. Umjesto raskošnih melodija, bogatih harmonija i maštovite orkestracije gledatelj/slušatelj suočen je samo s dvama prilično bezličnim elementima: *droneom* i pulsom.

*Drone* je statičan. Za jedan ili dva dugo izdržana tona koja zvuče u čistom intervalu ne treba mnogo mudrosti. Samo se odsviraju ili se pusti da ih računalo odsvira. Čisti interval – koji se odabire jer su u njemu sadržane

<sup>2</sup> Buhler i Newton pišu: „Zvučna staza, osim glazbe, ne nastoji razdvojene kadrove povezati, nego ih, zapravo, dublje destabilizira zapećući sliku gomilom šumova kojima je izvor iza ekrana i naglim izmjenama filtriranih i nefiltriranih glasova“ (Buhler i Newton 2013: 336).

<sup>3</sup> Za analizu sekvence praćenja na londonskoj željezničkoj postaji Waterloo usp. Buhler i Newton 2013: 336–337 te Archer 2012: 31–40.

temeljne točke tonaliteta, ali i zato što, izdvojen, djeluje jednoobrazno i neutralno – odrazit će čistoću digitalne slike.

Puls je dobiven multipliciranjem istoga – što je još jedna karakteristika *YouTubea*. Vernallis upozorava da je internetska publika općenito poticana da *stvara* (režira, snima spotove, montira, komponira) jer joj je sve nadohvat ruke, sve joj je pristupačno. Ali netko tko ne zna može stvarati jedino koristeći se ponudjenim obrascem i onda taj obrazac beskrajno ponavljati (Vernallis 2013: 130–146, 184–203). Ponavljanje postaje temeljni princip stvaranja. U svemu, pa tako i u glazbi.<sup>4</sup>

Ponavljanje izaziva očekivanje prestanka ponavljanja, a pretjerano ponavljanje naglašenu težnju za promjenom. No u filmovima kao što su *Bourneov identitet* (Doug Liman, 2002), *Bourneova nadmoć* (Paul Greengrass, 2004) i *Bourneov ultimatum* do promjene ne dolazi, nego se akcije nižu jedna za drugom. Čak i u onim rijetkim trenucima u kojima glazba napokon staje, zamjenjuju je zvučni efekti i šumovi.<sup>5</sup> Jedino mjesto gdje se puls, šumovi, efekti, rapidna montaža i nemirna kamera u filmovima o Bourneu zaustavljaju jest – odjavna špica.

## POZNATO, TRADICIONALNO, NOVO: ODJAVNE ŠPICE TRILOGIJE O BOURNEU

U posljednjim kadrovima *Bourneova ultimatum*a dolazi do jasne promjene: mijenja se brzina iznošenja informacija, brzina odvijanja događaja i tempo filma. Iako gledatelj još uvijek prati nekoliko usporednih radnji (Bourne/ Webb pada u East River; Pamela Landy daje iskaz o operacijama Treadstone i Blackbriar; Nicky Parsons u nekom baru pije pivo i gleda vijesti), jasno je da je priča došla do raspleta. Nickyin smiješak na kraju ono je što trebamo.

---

<sup>4</sup> Pulsom i *droneom*, izbjegavanjem harmonijskog razvoja te izbjegavanjem melodija koje su donedavno vladale filmskim partiturama u osnovi se skriva *neznanje* tvorca. Posao većine filmskih skladatelja danas može se usporediti s poslom D.J.-a koji iz fragmenata poznatih skladbi slaže svoju vlastitu. Dojam da skladati može svatko (jer internet i suvremeni sintesajzeri nude gotove obrasce) potiče i sama industrija: producenti smatraju da publika voli glazbu bez melodija (blisku *technu*, *houseu* i drugim pravcima u popularnoj glazbi), pa su samo takvu glazbu spremni financirati.

<sup>5</sup> Odličan su primjer scene tučnjava u *Bourneovoj nadmoći* i *Bournevu ultimatumu* u kojima nema glazbe, ali su zvučni efekti toliko muzikalizirani da je u njima lako naći dobu, pa i jasan četverodobni metar.

To je i naš smiješak jer upravo smo saznali što nas najviše zanima: tijelo Davida Webba nije pronađeno, što znači da je Bourne (možda) još uvijek živ.<sup>6</sup>

Nickyin je smiješak *trigger*, a funkcionira jednako kao zagrljaj Marie i Bournea na kraju *Bourneova identiteta* te unezvijerenog okreta Pamele Landy nakon što joj Bourne daje na znanje da je i vidi, a ne samo čuje (razgovaraju mobitelom) na kraju *Bourneove nadmoći*. U svim trima slučajevima zaključna je gesta markirana oktavnim skokom (koji, prema Archeru, zvuči poput sirene) pjesme *Extreme Ways* Richarda Melvillea Halla, poznatijeg kao Moby (usp. Archer 2012: 87).

Promjenu gledatelj/slušatelj dočekuje kao olakšanje. Pulsiranje ekrana, glazbe, montaže, akcije, digitalno prerađene slike... napokon je zamijenjeno poznatim i tradicionalnim: pjesmom.

Doduše, digitalno je doba „dohvatilo“ i pjesmu. Mobyjevo je stvaralačko umijeće neoriginalno jer oktavni skok nije izvoran, nego je preuzet iz pjesme *Everybody’s Talkin’* Freda Neila u izvedbi Huga Winterhaltera i njegova orkestra.<sup>7</sup> K tome pjesma nije izvorno skladana za film, nego se najprije pojavila na Mobyjevu albumu *18* (2002). Međutim, i sa svim „nedostacima“ *Extreme Ways* sjajno se uklapa u ideju pjesme koja na svom nenarativnom početku ili, u ovome slučaju – kraju, povezuje dijelove filmskog serijala.

---

<sup>6</sup> Ovakav je završetak višeznačan. S jedne strane daje publici ono što traži (Bourne unatoč svim opasnostima izvlači živu glavu), a s druge zadovoljava producente kojima otvara mogućnost za nove nastavke. Doduše, sljedeći film, *Bourneovo nasljeđe* (Tony Gilroy, 2012), ne govori o Bourneu, nego o drugom agentu CIA-e, Aaronu Crossu. I to iz sasvim prozaičnog razloga: Matt Damon odbio je glumiti u nastavcima, pa je uzet drugi glumac, Jeremy Renner (Damon se u ulogu Bournea vratio tek 2016, u filmu *Jason Bourne* koji je ponovno režirao Paul Greengrass). Međutim, već je kraj *Ultimatuma* najavio da bi u središte pozornosti mogao doći drugi agent s istim problemima (Paz). K tome potraga za identitetom nastavlja se upravo preko imena: već prezime glavnog lika u *Nasljeđu* upozorava na križ potrage za identitetom (Cross). Isto je breme i na isti način nosila Bourneova djevojka Marie iz *Bourneova identiteta* i na početku *Bourneove nadmoći* (u njezinu su slučaju scenaristi promijenili prezime St. Jacques koje je Ludlum upotrijebio u romanu, u Kreutz). S treće strane, završetak *Bourneova ultimatum*a vodi prema narativnom zaokruživanju cjeline: Bourneov skok u vodu iz koje će se ponovno roditi odgovara početku *Bourneova identiteta* u kojem je motiv smrti i ponovnog rođenja još jače izražen. Isti je motiv (voda kao element pročišćenja, krštenja, rođenja..., inače kao tekstura čest u videospotovima) upotrijebljen u uvodnoj sekvenci *Bourneova nasljeđa* te u *introu* videoigre *Bourneova zavjera* (*The Bourne Conspiracy*, 2008).

<sup>7</sup> U *Extreme Ways* također je preuzet *drumbreak* koji je uzet iz pjesme Melvina Bliss *Synthetic Substitution*. To nije jedini primjer „preuzimanja“ fragmenata tuđih pjesama u Mobyjevu „glazbenom stvaralaštvu“. Moby se, recimo, probio singlom *Go* (Go je objavljen na B-strani singla *Mobility*, 1991) u kojem se koristio linijom gudača iz “Teme Laure Palmer“ Angela Badalamentija.

Archer upozorava da je taj postupak tipičniji za televiziju nego za film (Archer 2012: 88). No uporaba popularnog songa na odjavnoj špici filma u međuvremenu je postala (marketinškom) normom. To je jedan od razloga što su postupci povezivanja glazbe i slike na odjavnoj špici svih dijelova filmskog serijala o Bourneu manje-više tradicionalistički.

Vizualni dizajn špica koristi se specifičnim simbolima. Oni su jednostavni (sustav tipkanja imena nasumičnim redoslijedom; bijelo-sivkaste linije na crnoj podlozi), ali nestalni (prikaz se neprestano mijenja).<sup>8</sup> Time se izazivaju asocijacije – na putovanje/potragu (ideja vremena i prostora koji se stalno mijenjaju kao u videoigri ili tijekom guglanja) i na uvijek nova propitivanja identiteta (kao u suvremenom društvu). Na taj se način otvaraju i brojne mogućnosti različitih interpretacija, a sve u skladu s digitalnim dobom, digitalnom tehnologijom, digitalnim nadzorom, digitalnim učitavanjem... Očito, u slučaju trilogije o Bourneu iluzija ne prestaje s narativnim dijelom filma.

## EKSTREMNI NAČINI JASONA BOURNEA

82

Ujedinjujući element, jedina konstanta digitalnih promjena, automatizma i dezorijentiranosti na koje špica referira ponavljajući ključna mjesta filmske naracije Mobyjeva je pjesma *Extreme Ways*. A ona je također jednostavna i otvorena različitim interpretacijama.

Pjesma se sastoji od uvoda, četiriju strofa i refrena. Uvod je dvodijelan i sadrži harmonijsku bazu pjevanog dijela. Pjevani se dio sastoji od četiriju strofa od po osam stihova, s time da drugu i treću strofu razdvaja refren koji se, u nešto razrađenijem obliku (drugi glas, poput jeke, ponavlja prepoznatljive dijelove teksta) ponavlja i na kraju. Refren se sastoji od dvaju predstihova koji ga najavljuju, a sam se, poput strofa, sastoji od osam stihova.

Pjesma je strofna, što znači da se melodija strofa ponavlja, a tekst mijenja. Melodija i tekst refrena uvijek su isti. To omogućava brzo pamćenje i usmjeravanje pozornosti na tekst. Radi lakšeg snalaženja donosim izvorni tekst cijele pjesme:

---

<sup>8</sup> Ideja uporabe linija na špici nije sasvim nova. Linije se pojavljuju na nekim slavnim špicama koje je dizajnirao prvi veliki *title designer* Saul Bass. One pokreću najavnu špicu filma *Čovjek sa zlatnom rukom* (Otto Preminger, 1955) te iscrtavaju dušu filma *Psibo* (Alfred Hitchcock, 1960). Radi se o filmovima čiji junaci pate zbog nestabilnih identiteta (usp: Tomić 2005: 121).

*Extreme ways are back again  
Extreme places I didn't know  
I broke everything new again  
Everything that I'd owned  
I threw it out the windows, came along  
Extreme ways I know move apart  
The colors of my sea  
Perfect color me*

*Extreme songs that told me  
They helped me down every night  
I didn't have much to say  
I didn't get above the light  
I closed my eyes and closed myself  
And closed my world and never opened  
Up to anything  
That could get me along*

*Extreme ways that help me  
That help me out late at night  
Extreme places I had gone  
But never seen any light  
Dirty basements, dirty noise  
Dirty places coming through  
Extreme worlds alone  
Did you ever like it then*

*I had to close down everything  
I had to close down my mind  
Too many things to cover me  
Too much can make me blind  
I've seen so much in so many places  
So many heartaches, so many faces  
So many dirty things  
You couldn't even believe*

*I would stand in line for this  
There's always room in life for this*

*I would stand in line for this  
It's always good in life for this*

*Oh baby, oh baby  
Then it fell apart, it fell apart  
Oh baby, oh baby  
Then it fell apart, it fell apart  
Oh baby, oh baby  
Then it fell apart, it fell apart  
Oh baby, oh baby  
Like it always does, always does*

*Oh baby, oh baby  
Then it fell apart, it fell apart  
Oh baby, oh baby  
Then it fell apart, it fell apart  
Oh baby, oh baby  
Then it fell apart, it fell apart  
Oh baby, oh baby  
Like it always does, always does*

Budući da je postavljena na završetak filmova o Bourneu,<sup>9</sup> interpretacija pjesme *Extreme Ways* nadovezuje se na film i naslovnog junaka. „Ekstremni načini“ su načini djelovanja Jasona Bournea, ali i načini filmskog oblikovanja.

<sup>9</sup> *Extreme Ways* postavljena je i na završetak *Bourneova nasljedja*, čime se htjelo naglasiti da i taj film pripada serijalu. Međutim, ta špica ne pokazuje kreativnost koju nalazimo u odjavnim špicama *Bourneova identiteta*, *Bourneove nadmoći* i *Bourneova ultimatum*, pa je nećemo uključiti u analizu. U analizu nije uključena niti odjavna špica filma *Jason Bourne*, jer se film pojavio nakon što je ovaj tekst dovršen.

No na odjavnoj špici Jason Bourne više nije junak: odjavna je špica prilično neatraktivno mjesto na kojemu se – prema unaprijed utvrđenoj shemi – navode imena sudionika filma. I, ako ćemo pravo, početak odjavne špice znak je gledateljima da je film gotov, što velikoj većini znači da mogu ustati sa sjedala i izaći iz kina. U kinu će ostati tek malobrojni: najviše oni koji žele čuti popularni filmski song, manje oni koji žele vidjeti „tko je stajao iza kamere“ ili „tko je glumio Marie“, a najmanje oni koje doista zanima dizajn filmske špice.<sup>10</sup> Ali koliko god se ignorira, koliko god se čini nevažnim, dizajn špice, poput narativnog dijela filma, nužno povezuje auditivno i vizualno.

Interpretaciji pjesme *Extreme Ways* s odjavnih špica trilogije o Bourneu može se pristupiti iz perspektive ponavljanja (a to je još jedna kvaliteta *YouTubea* koju ovaj serijal čuva). Najprije se uočava da česta ponavljanja pojedinih riječi u pjesmi naglašavaju „ekstremnosti“ (uz „ekstremne načine“ pojavljuju se „ekstremna mjesta“, pa i „ekstremne pjesme“). One su istaknute na najvažnijem mjestu – na počecima strofa.

No ponavljaju se i druge riječi važne za razumijevanje, a ta su ponavljanja vezana uz dva susjedna stiha (u svakoj je strofi barem jedno takvo ponavljanje). U prvoj se strofi ističe imenica „boje“ (“colors“), kojoj je u drugoj strofi suprotstavljen pridjev „prljav“ (“dirty“). To je samo jedan kontrast u pjesmi koji je lako nadovezati na brojne suprotnosti filmske fabule. Ponavljanja riječi „nisam“ (“I didn’t have“, „I didn’t get“) u trećoj strofi, kao i „previše“ (“too many“, „too much“) te „mnogo“ („so many“) u četvrtoj strofi također dobivaju posebno značenje u kontekstu filma. Ona se mogu čitati kao Bourneova nesigurnost (u sebe, svoj identitet, svoje „ja“) i unutarnje previranje o smislu onoga što radi.

Ponavljanje je temelj refrena koji se sastoji od samo triju tekstnih fraza raspoređenih u osam stihova. Prva, „oh, baby“, ponavlja se osam puta; druga, „(then) it fell apart“, ponavlja se šest puta; a treća, „(like) it always does“ pojavljuje se na kraju, shvaća se kao zaključak i ponavlja se dva puta. Mnogostruko ponavljanje upućuje da je naglašavanje u refrenu na vrhuncu. Tekst refrena je najvažniji. Doduše, kada se „oh, baby“ ponovi, može se činiti da se radi o sasvim nevažnoj poštapalici. Ali kada se ta fraza ponovi čak osam puta, jasno je da se na njoj inzistira s razlogom. „Oh, baby“ opeotovani je uzdah, nečije uzdisanje. Ideja „rušenja svijeta“ kao što na kraju

<sup>10</sup> Nekada se od filmske špice nije moglo „pobjeći“. Postavljena na početku, kao „vrh“ filma, uvodna je špica davala sve bitne podatke o filmu: logo studija koji je film proizveo, naslov, imena ljudi koji su radili ispred i iza kamere. Međutim, *blockbusteri* su danas izgubili potrebu za uvodom. Gledatelji (čije se strpljenje prije početka filma testira brojnim *trailerima* i reklamama) jedva čekaju da budu „bačeni“ u zbivanja. Zato filmovi, pa tako i oni o Jasonu Bourneu, često počinju *in medias res*, prešpicom.



„uvijek biva“ („then it fell apart like it always does“) dobiva dublji smisao u kontekstu priče o Bourneu. Kao CIA-in agent on je toliko puta vidio (i možda sam prouzročio) rušenje nečijeg svijeta da se na to i ne osvrće. Ali duboko u sebi čuva crninu koja ga, poput noćne more, neprestano progoni.

## SLOJEVI BOURNEOVA IDENTITETA

Nekada se u filmovima ispisivala riječ KRAJ kako bi se znalo da je narativni dio filma završio. Danas je, međutim, film razvio suptilnija sredstva kako bi označio svoj završetak (Tomić 2005: 119). U svim trima filmovima o Bourneu prvi znak da je film došao do kraja semplirani je oktavni skok s početka pjesme *Extreme Ways*. Taj je „zvuk“ znak da počinje nešto novo i drugačije, jer tako ekstremnih skokova u popratnoj glazbi Johna Powella nema. Skok govori o „ekstremnim načinima“, još se jednom osvrće na Bourneove nadljudske sposobnosti, kao što će to, svojim tekstom i na svoj način, učiniti Moby pjesmom *Extreme Ways*.

U prvome filmu, *Bourneov identitet*, oktavni se skok prvi put pojavljuje kada se Marie baca Bourneu u zagrljaj. To gledatelja uvjerava da je film doista došao do kraja.<sup>11</sup> Uvođenjem klavirske dionice, a s njom jasnih, tonalitetnih harmonija, počinje se rabiti novi glazbeni jezik, sasvim drugačiji od onoga kojim je bio praćen narativni dio filma. Puls i *drone* nestaju, a pojavljuje se melodija. I to je oznaka kraja. Montažni rez na kadar s „općim“ pogledom na otok Mikronos još čvršće definira završetak. Kamera, koja se polako udaljavala, u trenutku nove glazbene promjene (uvođenje ritma) naglo ubrza, tako da se Mikronos isto tako naglo udalji od gledatelja (stvoren je dojam montažnog reza na mjestu gdje ga zapravo nema).

Nakon tako pomnih priprema vizualni je početak odjavne špice očekivan. Špicu je dizajnirao animator Gary Herbert,<sup>12</sup> koji se u *Bourneovu identitetu* koristi kontrastom crne podloge i bijelih slova. Kontrast s jedne strane

<sup>11</sup> Bourne ulazi u dućan na otoku Mikronosu u Grčkoj koji vodi Marie. Čini se da je priča završila sretno: on je pronalazi u „zabiti“, na mjestu na kojem ih nitko neće tražiti i na kojem mogu zajedno nastaviti živjeti. Međutim, s obzirom na niz obrata tijekom filma gledatelj takav završetak uzima s rezervom. Markantan početak pjesme *Extreme Ways* razuvjerava sumnje o kraju filma.

<sup>12</sup> Herbert je radio kao dizajner špica za filmove: *Van Helsing* (Stephen Sommers, 2004), *Tamnice i zmajevi: Bijes zmajskog boga* (Gerry Lively, 2005), *Iluzionist* (Neil Burger, 2006), *Kronike Spiderwick* (Mark Waters, 2008) i druge. Kreirao je i odjavnu špicu za *Bourneovu*

odražava unutarnje kolebanje „dobrog“ i „lošeg“ Bournea, a s druge strane upućuje na digitalnu tehnologiju koja nije samo temelj stvaranja filma, nego i njegove fabule, kao što je i temelj današnjeg načina života.

Na crnom ekranu bijelim se slovima ispisuje ime redatelja, Doug Liman. No neka su slova siva, a uskoro ćemo primijetiti da ni crna podloga nije sasvim crna. Nijanse sivoga daju naslutiti da se ne može jednoobrazno tvrditi kako je netko/nešto isključivo dobro (bijelo) ili loše (crno). Osim toga redateljevo je ime ispisano slogom koji namjerno podsjeća na računarni. Slova nisu ispisana redosljedom čitanja, slijeva nadesno, nego, kao što je već rečeno, nasumičnim redosljedom. Kratkotrajan (računalni?) nered zamjenjuje red i uspostava kontrole jer na kraju, kada sva slova „zauzmu svoje mjesto“, ipak uspijevamo pročitati što piše.

Nadalje, slovo „i“ u redateljevu prezimenu pretvara se u liniju koja kreće dolje pa desno, prema sljedećim imenima (scenarista Tonyja Gilroya i Williama Blakea Herrona). Linija postaje okidač za pokretanje i gledatelj je odjednom suočen s mnoštvom vizualnih (i auditivnih) simbola koje bi trebao pratiti.<sup>13</sup>

86

Prva je vizualna senzacija mnoštvo linija koje iscrtavaju geometrijske likove, „nedovršene“ kvadrate i pravokutnike. To izaziva asocijacije na labirint (u Bourneovu umu), na križaljku ili zagonetku (koju Bourne i gledatelj trebaju riješiti), na unutrašnjost računala (nule i jedinice, crno i bijelo), internet (i internetsko načelo „sve odjednom“ koje omogućava laku dostupnost, ali onemogućava dubinski pogled) itd. „Labirintske“ linije mijenjaju boju, ali ostaju unutar iste nijanse (sivkasto-bjelkaste), pa se dobiva dojam svjetlosnog pulsiranja pozadine.<sup>14</sup>

Pri tome se preko temeljne crne pozadine pojavljuju puni ili samo djelomično ispunjeni sivkasti pravokutnici i njihovi derivati, kvadrati. Oni mijenjaju postavke podloge, a čini se da su povezani s određenim skupinama ljudi koji se predstavljaju (producenti, scenaristi...). Pravokutnici i kvadrati

---

*nadmoć.* No zanimljivo je da se na špici *Bourneova identiteta*, kojom je postavio temelj vizualnog izgleda serijala odjavnim špicama, Herbertovo ime ne pojavljuje.

<sup>13</sup> Od toga trenutka temeljni je princip špice da od jednog slova u jednom imenu linija putuje do drugog slova u drugom imenu. Imena članova ekipe međusobno su povezana. Zanimljivo je da dizajner špice ponekad vara gledatelja, jer iz nekih imena kreću po dvije linije, od kojih samo jedna vodi do sljedećeg imena, a druga ne vodi nikamo.

<sup>14</sup> Dapače, linije nisu uvijek „pune“. Povremeno, na rubovima vidnog polja, postaju isprekidane ili se pretvaraju u sitno napisane znakove koji nalikuju na brojke i slova. To je sitnica koja se zamjećuje tek višestrukim i pozornim gledanjem, ali također govori o nestalnosti naizgled stalnih, utvrđenih elemenata (špice, filma, interneta, života...).

naizgled uokviruju neka imena, no to nije pravilo jer neka se druga imena pojavljuju na rubovima posebno iscrtanih okvira, a treća su sasvim izvan njih. Budući da se radi o vizualnoj igri, teško je odrediti jesu li važnija imena unutar pravokutnika ili su važnija ona izvan njega.<sup>15</sup>

Funkcija pravokutnika također je stvaranje dojma pulsiranja pozadine. S obzirom na to da vizualni identitet špice aludira i na računalnu tehnologiju, pravokutnici i kvadrati asociraju i na ekrane kojima se suvremeni čovjek poput Bournea služi.<sup>16</sup>

To je tek mali dio brojnih elemenata s arbitrarnim značenjem kojima je gledatelj zatrpan. Imena članova ekipe (najprije onih koji stoje iza kamere, a zatim onih koje gledamo ispred kamere) ispisuju se na raznim mjestima filmskog ekrana. Gore, dolje, više lijevo, više desno, u sredini... Njihovo je pojavljivanje naizgled nasumično, ali o njihovoj važnosti možemo zaključiti na temelju veličine slova, na temelju toga pojavljuje li se ime u okviru ili izvan okvira pravokutnika (premda je to arbitrarno i također naizgled slučajno), u sredini ili na rubovima filmskog platna (premda ni tu baš nismo sigurni u kriterij)... Međutim, o važnosti pojedinih imena zaključujemo instinktivno, s obzirom na njihovu povezanost s glazbom.

Dakako, i glazba je sloj koji se sastoji od više elemenata (samo u uvodnom dijelu pjesme tu su oktavni skokovi, klavirska dionica i ritam). No gledatelj se posebno (premda ne sasvim svjesno) obazire na glazbu jer je ona drugačija senzacija od vizualne. Tako bolje uočavamo imena ispisana na počecima glazbenih dijelova. To je, naravno, ime redatelja Douga Limana, koje se pojavljuje na samome početku špice, ali i na početku „drugačije“ glazbe (popratnu glazbu zamijenila je pjesma). To je i ime izvršnog producenta (Frank Marshall) jer se pojavljuje na početku drugog dijela instrumentalnog uvoda pjesme. To je također ime montažera (Saar Klein) koje se pojavljuje na početku pjevanog dijela pjesme.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Osim toga imena „putuju“ prema natrag ili prema naprijed, a ponekad i istodobno udesno ili ulijevo, pa slobodno prelaze okvire pravokutnika i kvadrata. No kada se ime Roberta Ludluma kao izvršnog producenta pojavi unutar sivog pravokutnika, bez obzira na to što „putuje“ i što nikada ne doseže centar, jasno je da se radi o posveti. Naime, Ludlum je umro 2001, prije nego što je film pušten u distribuciju.

<sup>16</sup> Vernallis piše kako se suvremeni čovjek koristi ekranima svih veličina (od pametnih telefona preko računalnih ekrana do filmskog platna), pa lako i brzo može mijenjati (i virtualnu i stvarnu) poziciju, ponekad i biti na više mjesta odjednom (usp. Vernallis 2013: 178, 223).

<sup>17</sup> Zanimljivo, montažerovo ime nalazi se desno dolje, uz sam rub pravokutnika, što njegovu „poziciju“ na ekranu uopće ne čini povlaštenom. Dapače, glas Mobyja koji počinje pjevati prvi stih („Extreme ways are back again“) pojavljuje se negdje između prethodnog

Pojavom glasa u špicu se uvodi pjevani tekst, koji vizualno dodatno opterećuje značenjima. To je posebno izraženo kod imena glumaca kojima se ni na odjavnoj špici ne dopušta da izađu iz svojih uloga. Pjevani stihovi uz ime Matta Damona upućuju na ekstremnost Bourneova postojanja, na dvojnost njegova identiteta te na pokušaj da se jedan od njih odbaci („I threw it out the windows, came along“). Uz ime Franke Potente javlja se stih koji govori koliko Marie znači Bourneu („The colors of my sea“).<sup>18</sup> Naravno, takve su interpretacije arbitrarne, ali su podudaranja planirana. Ne može biti slučajnost da se ime Clivea Owena (koji glumi CIA-ina operativca Profesora koji je dobio zadatak ubiti Bournea, ali mu naposljetku, umirući, odaje važne informacije) pojavljuje točno na riječi „help me“ u prvom stihu druge strofe („Extreme ways that help me“). Kao što vjerojatno nije slučajnost da se s imenima ljudi koji su birali glumce (*Casting* i *European Casting*) povezuje prvi stih dvostiha koji stoji uz refren, „I would stand in line for this“ („There’s always room in life for this“). Na audiciji za uloge u ovome filmu sigurno se stajalo u dugačkome redu.

88

U odjavnoj špici *Bourneova identiteta* najvažniji se dio odvija uz instrumentalni uvod, prvu i drugu strofu te dio refrena. Refren priprema odjavnu rolu. Za razliku od imena ljudi iz ekipe koja su se pojavljivala uz stihove strofa, imena koja se pojavljuju uz stihove refrena nižu se gušće i ritmičnije.<sup>19</sup> Sve se (ponovno) zaustavlja na imenu Douga Limana (*A Doug Liman Film*), i to kod trećeg ponavljanja dvostiha („Oh baby, oh baby, Then it fell apart, it fell apart“). Zaključni, četvrti dvostih refrena („Oh baby, oh baby, Like it always does, always does“) vizualno pokazuje samo crni ekran preko kojega se nastavljaju kretati linije.

Treća i četvrta strofa slušaju se uz odjavnu rolu. Premda se radi o sasvim nezanimljivom dijelu filma, i tu uočavamo posebnosti. Dok je u prvome

---

imena (grafički dizajner Dan Weil) i imena montažera Saara Kleina. Pa ipak, sama činjenica da se na zvučnoj stazi pojavio glas dovoljna je da istakne ime koje se trenutno nalazi na ekranu.

<sup>18</sup> Taj stih govori i o početku filma, o nepomičnom tijelu u moru koje je umrlo i ponovno se rodilo; koje je izgubilo identitet te za njim traga. Inače, imena Matta Damona i Franke Potente javljaju se jedno za drugim, unutar sivog kvadrata na desnoj strani ekrana, pa se čini da su uokvirena, međusobno povezana i – izrazito važna.

<sup>19</sup> Imena koja se pojavljuju uz stihove strofa nisu striktno povezana s počecima pojedinih stihova strofa, pa tako ni s glazbenim dobama. Primjerice, ime Franke Potente počinje se oblikovati već pri šestom stihu prve strofe („Extreme ways I know move apart“), a može se jasno pročitati uz spomenuti stih „The colors of my sea“. Ime skladatelja Johna Powella oblikuje se na prijelazu iz trećeg u četvrti stih prve strofe („I broke everything I new again, Everything that I owned“).

dijelu špice kontinuitet uglavnom održavala glazba, pa se činilo da kretanje linija i pojavljivanje raznih geometrijskih oblika slijedi tempo glazbe, u drugome dijelu kontinuitet održava ujednačeno kretanje odjavne role od donjeg prema gornjem rubu ekrana. Budući da se imena ispisuju sve gušće i gušće, čini se da je vizualni i auditivni tempo brži (premda se zapravo ne mijenja). Rola se „vrti“ u tempu glazbe, ali i ispunjava „praznine“ između pjevanih strofa i refrena te skriva ponekad diskontinuitetni, gotovo recitativni način pjevanja kojim se *Moby* služi. Osim toga struktura pjesme i dalje vodi vizualne promjene.<sup>20</sup> S obzirom na to da se radi o administrativnom dijelu, zapanjuje pažnja s kojom je taj dio filma raden.

### 3D BOURNEOVA NADMOĆ

Drugi film o Jasonu Bourneu, *Bourneova nadmoć*, donosi donekle sličnu odjavnu špicu. Dizajner je isti, ideja je slična, principi su slični, pjesma je ista, ali odjavna špica nije tako impresivna poput one na kraju *Bourneova identiteta*.

U razdoblju od 2002. do 2004. godine pjesma *Extreme Ways* postala je hitom. A budući da se već pojavila na kraju *Bourneova identiteta*, njezina upotreba na kraju *Bourneove nadmoći* bila je očekivana. Pjesma je dobila ulogu poveznice između filmova.

No špici nedostaju slojevi i detalji kojima je obilovala špica *Bourneova identiteta*. Na odjavnoj špici *Bourneove nadmoći* vizualno je svedeno na tri osnovna elementa. To su:

1. jasno ispisana imena suradnika (veličina slova uglavnom se ne mijenja, a font je čitljiviji od onog u *Bourneovu identitetu*; imena se, kao u *Bourneovu identitetu*, ispisuju na različitim mjestima na ekranu, no osjeća se nastojanje da budu bliže sredini);
2. pozadina stvorena od linija koje iscrtavaju „labirint“, ovaj put u 3D-tehnici; (izostaje igra pravokutnika i kvadrata kao dodatnog

<sup>20</sup> To se radi kao u glazbenom spotu, tako da nema doslovnog podudaranja koje bi bilo očito, ali je jasno da se pri montaži razmišljalo na svim planovima. Imena glumaca (*Cast*) počinju se pojavljivati na posljednji dvostih treće strofe. Dvostih koji najavljuje refren povezan je s početkom „vrtnje“ dijela ekipe koja je označena kao *Main unit*. S početkom refrena podloga se mijenja, jasniji je kontrast bijelih slova i crne pozadine, a na samome kraju refrena ispisuju se imena sudionika povezanih s postprodukcijom filma (*Post Production*). Na taj način skriven je audioprijelaz s posljednjeg stiha refrena pjesme *Extreme Ways* u pozadinsku filmsku glazbu. Sljedeća vizualna promjena (*Prague Crew*) prati promjenu vrste pozadinske glazbe.

pozadinskog sloja; izostaju umetnute „šifrirane poruke“ na rubovima vidnog polja; izostaje dojam da linije pulsiraju, a time i mogućnost različitih asocijacija); te

3. „dubinsko“ kretanje kamere (koje, kao i u prvom filmu, „tjera“ imena suradnika naprijed-natrag, lijevo-desno, gore-dolje, ali i unutra-van; na taj način gledatelj se navodi da uđe u dubinu „labirinta“).

Početak je odjavne špice, kao u prvome filmu, najavljen simpliranim oktavnim skokom. Opet se radi o zvukovnome markiranju kraja filma: Pamela Landy, zamjenica direktora CIA-e, naglo se okrene nakon što joj Bourne, s kojim telefonski razgovara, nagovijesti da je vidi („Odmori se, Pam. Izgledaš umorno.“). Oktavni skok markira njezinu kretanju i svi znamo da je film završio. Preostali dio filmskih scena (Pamela pogledom kroz prozor traži Bournea, ali ne vidi ništa; Bourne se pojavljuje iza ugla te izlazi na ulicu i nestaje u mnoštvu; kamera podiže “pogled“ prema neboderima i nebu) montiran je poput spota. Koristeći se oktavnim skokovima kao označiteljima (manje su jasni označitelji i drugi glazbeni elementi – klavirska, bubnjarska i gudačka dionica), montažeri Christopher Rouse i Richard Pearson povezali su glazbene elemente s montažnim promjenama mrvicu „mimo“ dobe.

90

Time su najavili „sistem uzmaha“ koji će primijeniti i u trećem filmu.<sup>21</sup> Princip će postati jasan na samom kraju igranofilmskog dijela špice: kamera će se vinuti u zrak i naglo pokrenuti (slično kao u *Bourneovu identitetu* u kojem kamera naglo „jurne“ udaljavajući se od grčkog otoka Mikronosa). Taj dio doživljava se kao najava „prave“ špice i imena redatelja Paula Greengrassa koje je na trenutak toliko blizu da se ne može pročitati. Budući da tu počinje i prva strofa pjesme *Extreme Ways*, pokret kamere doista poprima funkciju vizualne najave, uzmaha.<sup>22</sup>

Odnos vizualno – auditivno u uzmahu ponekad se preokreće, na primjer na početku druge strofe, gdje pjevani stihovi nastupaju malo *prije* nego što se slova (i dalje nizana nasumce kao u prvome filmu) oblikuju u konkretno ime (ovdje je to *director of photography: Oliver Wood*). Tu funkciju uzmaha nose i stihovi i glazba. Dakle, uzmasi su i auditivni i vizualni, a do njih dolazi zbog blagog mimoilaženja s glazbenom dobom. To je indirektan način

<sup>21</sup> Uzmah u glazbi je ton ili nekoliko tonova koji dolaze na laki dio dobe, prije početka kompozicije, pjesme, glazbenog djela...

<sup>22</sup> U odjavnoj špici *Bourneove nadmoći* ne iskorištava se cijeli instrumentalni uvod u pjesmu *Extreme Ways*, nego samo njegov drugi dio, tako da je uvodni dio kraći, a početak pjevanog dijela pjesme pada točno na početak animiranog dijela špice.

da se upozori na ritam, tempo i strukturu glazbe. Postupak je preuzet iz glazbenih videospotova.

Budući da je animirani dio špice „pomaknut“ u odnosu prema glazbi/pjesmi, imena filmskih suradnika, premda su ispisana više-manje istim redosljedom kao u odjavnoj špici *Bourneova identiteta*, ne padaju na iste dijelove pjesme. Zbog toga se interpretacija pojedinih stihova mijenja (kao što se mijenja i interpretacija pojedinih imena filmskih suradnika i njihovih uloga u filmu). No bit ostaje ista – tekst pjesme povezuje se sa sadržajem upravo odgledanog filma.

U novonastalim spojevima jedan nam je naročito zanimljiv. Ime skladatelja Johna Powella, koje u prethodnom filmu nije bilo ničim istaknuto, oblikuje se na frazu „dirty noise“ u petom stihu druge strofe. Umjesto da se istakne „prljavost“ mjesta i posla kojim se Bourne bavi (kako je bilo u prvome filmu, u kojem su se uz taj tekst nizala imena glumaca koji su glumili ljude iz CIA-e), u *Bourneovoj nadmoći* istaknuta je riječ „buka“ kojom se – uistinu doslovno – može opisati popratna filmska glazba.<sup>23</sup>

Iz teksta pjesme također saznajemo u kakvu su odnosu filmski likovi. Zanimljivo je da su imena važnih glumaca povezana s dvama predstihovima refrena i sa samim refrenom. Na taj način ponavljanja istih riječi („...for this“) povezuju imena Matta Damona (kojemu, poput uzmaha, prethodi stih „I would stay in line...“) i Franke Potente (čijem imenu, također poput uzmaha, prethodi stih „There is always room in life...“).<sup>24</sup> Odnos pjevanog i pisanog teksta u tome dijelu odjavne špice neobičan je: neki su dijelovi stihova ostavljeni da „lebde“ u zrakopraznom prostoru crnog ekrana s labirintom koji pulsira iscrtavajući se, a neki dijelovi stihova obilježavaju pojedina imena značenjem. Tako „oh baby“ iz refrena naglašava imena glumica – najprije Julie Styles (u ulozi Nicky Parsons), a zatim Joan Allen (u ulozi Pamele Landy), dviju žena koje su važne za razvoj filmske radnje.<sup>25</sup> Dalje, rečenični dio „then it fell apart“, koji se u svakom drugom stihu refrena ponavlja dva puta, cijepa se u vizualnom rješenju špice na dva dijela. „Then it“ funkcionira poput uzmaha (dakle najave), a „fell apart“ povezuje se s

<sup>23</sup> Buhler i Newton upozoravaju da serijal o Bourneu pripada kategoriji filmova koji su „veliki i bučni“. Međutim, upravo njihova analiza pokazuje da popratna glazba Johna Powella nema status „buke“ i da je skladatelj duboko promišljao kako skladati a da zadovolji producenta, redatelja i gledatelje te da pri tome ne ošteti film (usp. Buhler i Newton 2013: 325–349).

<sup>24</sup> Marie Kreutz, koju glumi Franke Potente, ubijena je odmah na početku filma – no ostaje duhovno prisutna kao temeljni pokretač Bourneovih odluka.

<sup>25</sup> O ulozi žena u trilogiji o Bourneu vidi Buhler i Newton 2013: 344.

dvojecom agenata – ruskim (Kirillom, kojeg glumi Karl Urban) i američkim (Dannyjem Zornom, kojeg glumi Gabriel Mann). Obojica su tijekom filma ubijeni: Kirilla tijekom potjere u Moskvi ubija Bourne, a Dannyja Zorna ubija novi voditelj projekta Treadstone Ward Abbott.

Princip ostatka špice jednak je principu odjavne špice *Bourneova identiteta*. Nešto prije nego u prvome filmu, s početkom treće strofe, priprema se nastup odjavne role. Kamera brzo zaokruži po ekranu prikazujući posljednji titl (*in association with Ludlum Entertainment*); natpis nestaje, a 3D-labirint smanjuje se i zgušnjava. Na treći stih treće strofe („I didn’t have much to say“) s dna ekrana kreće odjavna rola, s nešto sitnijim, ali i dalje jasno čitljivim slovima.

No odjavna rola *Bourneove nadmoći* pri izradi nije dobila pozornost kakvu je dobila odjavna rola *Bourneova identiteta*. Zapravo, cjelokupni je dojam da je na tu odjavnu špicu utrošeno mnogo manje vremena i uloženo mnogo manje truda – što u produkcijskim okvirima ima opravdanje u vremenskom tjesnacu u kojemu špice, naročito odjavne, nastaju.<sup>26</sup>

## BOURNEOV ULTIMATUM: GLAZBA MARKIRA ASOCIJACIJE

Nakon odjavnih špica *Bourneova identiteta* i *Bourneove nadmoći* gledatelji su naučili princip, pa su na kraju *Bourneova ultimatum*a očekivali slično vizualno i auditivno rješenje. Međutim, odjavnu je špicu *Bourneova ultimatum*a izradio novi dizajner, Stephan Burle,<sup>27</sup> koji je ponudio novo, iako ne sasvim, vizualno rješenje. S druge strane, i Moby je za film napisao novu verziju pjesme *Extreme Ways*. Stoga se ne može reći da je špica jednaka prethodnima, no u svakome slučaju im je nalik.

---

<sup>26</sup> Tomić piše: „[...] vrijeme je igralo presudnu ulogu ne samo zbog kratkih rokova, koje producenti obično nameću posljednjoj karici u nastanku filma – špici, nego i zbog kratkog, vremenski skućenog prostora kojeg autor u njoj dobiva da se izrazi“ (Tomić 2005: 123, 125). Po tim karakteristikama filmska špica može se usporediti s filmskom glazbom (koja je daleko opsežnija, ali se također stvara nakon što je film snimljen, pa skladatelja također pritišću rokovi). Može se usporediti i s glazbenim videospotom, gdje je redatelj prisiljen izraziti se u kratkom vremenu od svega nekoliko minuta, koliko traje pjesma.

<sup>27</sup> Stephan Burle dizajnirao je naslove filmova kao što su *Iluzionist*, *Kraljevstvo* (Peter Berg, 2007) i *Plaćenici* (Sylvester Stallone, 2010). Dizajnirao je i brojne reklame te naslove nekih videoigara.



Semplirani oktavni skok i ovaj put markira kraj narativnog dijela filma. Glazbeni znak pada na smiješak Nicky Parsons koja sluša televizijske vijesti i saznaje da tijelo Davida Webba/Jasona Bournea nije pronađeno. Niz ekstremnih glazbenih skokova prati proces „oživljavanja“ tijela koje naizgled beživotno pluta u vodi.

Odjavna špica *Bourneova ultimatum*a teži povezivanju s prethodnim filmovima. Tako se, primjerice, intenzivno iskorištava ideja uzmaha iz odjavne špice *Bourneove nadmoći*. Kao uzmah funkcionira bubnjarski *roll*, koji najavljuje novi dio pjesme (početak drugog dijela instrumentalnog uvoda), a usporedo i novi vizualni dio – animirani dio špice. Uzmah se rabi i vizualno. To je postupak „preokretanja“ ispisanog teksta kojim se također najavljuje ili novi glazbeni dio (primjerice „preokretanje“ imena producenata, Franka Marshalla, Patricka Crowleyja i Paula L. Sandberga, najavljuje početak pjevanog dijela pjesme) ili nešto važno u vizualnom sadržaju slike („preokretanjem“ imena supervizora vizualnih efekata Petera Changa zapravo se najavljuje pojava sljedećeg imena, glavnog glumca Matta Damona).

Vizualni dio odjavne špice započinje vrlo jednostavno (ali i s namjernom asocijacijom na vizualna rješenja prethodnih špica) – ispisivanjem imena redatelja Paula Greengrassa na crnoj podlozi te izdvajanjem jedne linije, koja ovaj put neće voditi do sljedećeg imena, nego će poslužiti da redateljevo ime gurne u stranu. Broj vizualnih elemenata progresivno će rasti, a gledatelj će se odjednom naći u poziciji da više uopće ne čita imena filmskih suradnika (koja je ponekad i teško uočiti među brojnim grafičkim elementima). Njegova je pozornost potpuno zaokupljena linijama koje skiciraju različite motive. Motivi labirinta i skiciranih pravokutnika iz prvog i drugog filma ovdje su samo natuknuti, jer linije poprimaju puno konkretnije obrise – krovova, zgrada, grada... Vide se i sitne oznake, poput onih na karti. Uskoro smo potpuno uvučeni u sustav praćenja i putovanja koji vodi u različitim smjerovima. Pred gledateljevim očima razvija se priča koju bez problema povezuje s upravo odgledanim filmom.

Dijelovi priče minuciozno su sinkronizirani s dijelovima glazbe.

1. U instrumentalnom dijelu uvoda u pjesmu pojavljuju se linije za koje očekujemo da će graditi labirint.
2. Tijekom prve strofe pjesme postaje jasno da je labirint konkretnije strukture. Ono što su u *Bourneovu identitetu* bili pravokutnici sada asocira na krovove zgrada i na grad. Asocijacije vode u smjeru filmske scene u Maroku gdje su Nicky i Bourne, bježeći preko ravnih krovova u gradu Tangeru, pokušali umaknuti CIA-inu agentu Deshu.

3. Dok Moby pjeva drugu strofu, kombinacija elemenata koji upućuju na sustav praćenja i na putovanje autocestom počinje podsjećati na konkretnije scene iz filma. Vrlo pažljiv promatrač primijetiti će ruskom ćirilicom napisano ime grada Londona.
4. Dvostih koji najavljuje refren ključan je za prepoznavanje. Linije iscrtavaju željeznicu, konkretno vlak, i prizivaju u sjećanje jednu od najimpresivnijih filmskih scena praćenja – sekvencu na željezničkoj postaji Waterloo.
5. Tijekom refrena linije iscrtavaju američku zastavu.
6. Tijekom treće i četvrte strofe dizajner se poigrava već predloženim elementima, zbog čega pojedina imena filmskih suradnika postaju nečitljiva i teško razaznatljiva. Prekriva ih tabela s polascima i dolascima vlakova (treća strofa). Sustav trokutića, koji vjerojatno markiraju položaj ljudi jer uz njih su i sitno ispisane GPS-oznake, povezan je s četvrtom strofom.
7. Uz dvostih koji prethodi refrenu skiciraju se zgrade (kao na početku), ali ih dizajner slaže u nizove poput domina, najprije stvarajući asocijacije na labirint, a zatim na računalnu grafiku.
8. Početak refrena otkriva krajnji oblik grafike – ona prikazuje lice Matta Damona.

Grafički dio špice toliko je atraktivan da gledatelj, kao što je rečeno, zaboravlja na sve ostalo. No tu je još niz drugih elemenata na koje treba obratiti pozornost. Jedan je od njih boja. Dok je odjavna špica *Bourneova identiteta* bila gotovo monokromna, jer je u njoj upotrijebljena crna, bijela i različite nijanse sive boje, u odjavnoj špici *Bourneove nadmoći* linije su imale plavkast odsjaj. To je vizualne podražaje učinilo toplijim. Još je više topline/ljudskosti uneseno u *Bourneov ultimatum*: linije su zelenkaste, plavičaste, narančaste... Ponekad su dvobojne. Sustav praćenja, oznake u obliku trokutića blijedo su narančaste, a američka zastava, naravno, plavkasto-crvenkasta. Boje su blijede, ali ipak uočljive u crno-bijelom okruženju te sugeriraju Bourneov razvoj od (digitalnog) stroja za ubijanje prema (emotivnom) čovjeku kakav je nekad bio.

Vizualnim bojama odgovarale bi glazbene boje, no nova verzija pjesme *Extreme Ways* kao da ide u drugome smjeru. Udaljujući se od topline „humanih“, živih instrumenata, još se snažnije oslanja na elektroniku i digitalne tehnike, pa Mobyjev glas zvuči prazno, a njegovo pjevanje donekle nemarno.

No pjesma je mijenjana s namjerom da se prilagodi filmskoj odjavnoj špici. Osim nove interpretacije donosi i neke male izmjene teksta, koje

po smislu odgovaraju grafizmu. Tako su posljednja dva stiha prve strofe, „Colors of my sea, Perfect color me“ postala: „Colors of my sea, So perfect colored sea.“ Izmjenom „me“ u „sea“ naglašava se važnost mora u kojemu priča o Bourneu započinje i završava. No to ne umanjuje značenje imenice „boje“ koja je postavljena, nimalo slučajno, uz ime snimatelja (*director of photography*) Olivera Wooda. Ambivalentnost odnosa prema CIA-inu treningu i situaciji u kojoj se Bourne nalazi iskazuje promjena šestog stiha druge strofe. Umjesto „Dirty places coming through“ Moby sada pjeva „Dirty places coming home“. Bourneu je CIA ipak dom; tu je stvoren, kako saznajemo u ovom filmu.<sup>28</sup>

Stihovi i dalje daju „značenje“ imenima glumaca. Veza između Matta Damona i Julie Styles, što su prva dva glumačka imena koja slijede jedno za drugim, ističe se posljednjim stihom refrena: „Then it fell apart, fell apart“. Ime Julie Styles pada točno na posljednje „fell apart“, što govori o nekađšnjem odnosu Nicky i Bournea o kojemu naslućujemo u filmu, a koji se, zbog Bourneove amnezije, „raspao“.<sup>29</sup> Promjena trećeg stiha četvrte strofe iz „Too many things to cover me“ u „Too many things to cut me“ naglašava ulogu dr. Alberta Hirscha (na ekranu se pojavljuje ime njegova alter ega, glumca Alberta Finneyja), koji je „izrezao“ Bourneovu ljudskost i pretvorio ga u stroj za ubijanje. I ovaj je put istaknuto ime Joan Allen (Pamela Landy), čija je „neposlušnost“ CIA-i u korist Bournea okarakterizirana stihovima „I’ve seen so much in so many places, So many heartaches, so many faces“.

Dvostih koji prethodi refrenu („I would stand in line for this, It’s always good in life for this“) ovaj se put ne odnosi doslovno na „stajanje u redu“ (za, primjerice, *casting*), nego na kvalitetu.<sup>30</sup> Povezan s imenom skladatelja filmskog *scorea* Johna Powella, govori o kvaliteti njegove glazbe koju treba doći čuti, a povezan s nazivima producenstskih kuća (*A Universal Pictures Presentation, In association with MP Beta Productions*) – netom prije konkretiziranja glazbenih i vizualnih asocijacija u licu Jasona Bournea na grafičkoj podlozi – govori da se radi o filmu koji svakako treba pogledati.

<sup>28</sup> Uz taj stih ispisuje se ime montažera Christophera Rousea, ali čini se da njegovo ime nije važno za interpretaciju teksta. Tekst pjesme privlači pozornost snažnije od ispisanog teksta jer direktno upućuje na sadržaj filma.

<sup>29</sup> Intervencije u tekst zahvatile su i refren, pa on ovdje završava. Iz njega izostaje posljednji dvostih s porukom/zaključkom „Like it always does“.

<sup>30</sup> *Bourneov ultimatum* nagrađen je Oscarima za najbolju montažu (slike), najbolju montažu zvuka i najbolje miksanje zvuka.

## IDENTITET KOJI IZMIČE

Kada se pogledaju filmovi o Jasonu Bourneu, postajemo svjesni da je špica – pa čak i ona koja se nalazi na samome kraju – njihov važni sastavni dio. Naravno, pristup špici ovisi o njegovim tvorcima: oni odlučuju hoće li to biti samo rutinsko ispisivanje imena i institucija koje su pridonijele nastanku filma ili će ona biti zrcalo filmskog narativnog svijeta. Kad je riječ o odjavnim špicama trilogije o Jasonu Bourneu, jasno je da se ne radi o rutini, nego da se svi elementi filma – i to ne samo oni narativni (špijunski, akcijski) nego i oni nenarativni (gradbeni, strukturni, filozofski) – odražavaju u filmskoj špici.

Na odjavnim špicama serijala rekapitulira se problem identiteta u novome digitalnom dobu. To nije samo problem Jasona Bournea koji, prema nekim interpretacijama, na kraju trećeg filma i dalje ostaje bezimni subjekt (usp. Buhler i Newton 2013: 344), nego i suvremenog čovjeka koji sve teže razlikuje stvarni prostor od virtualnog i sve teže odvaja „poslovno“ vrijeme od vremena odmora. Svi smo mi isprazni, bezimni subjekti kojima upravlja potrošačko društvo. Naša je potraga za identitetom – ako se uopće u nju upustimo – neprestano testiranje volje jer se, zapravo, borimo s medijima koji nas oblikuju i više nego što to želimo.

96

Film nije jedini oblik zabave i mora se neprestano natjecati s *Facebookom*, *Googleom*, *YouTubeom*, interaktivnim videoigrama, televizijom i drugim medijima. Svjesni toga, tvorcima serijala o Bourneu – možda samo instinktivno, ali vrlo vjerojatno namjerno – digitalni su izgled i digitalno zvučanje filma zadržali i na filmskoj odjavnoj špici.

Sve tri filmske špice rabe simbole koji su otvoreni za učitavanja. Zanimljivo je da postavljene jedna do druge, špice *Bourneova identiteta*, *Bourneove nadmoći* i *Bourneova ultimatum* otkrivaju gradaciju: što su simboli apstraktniji (špica *Bourneova identiteta*), to su mogućnosti asociiranja brojnije, a što su simboli konkretniji (špica *Bourneova ultimatum*), to se lakše povezuju s filmskom radnjom. Asocijacije vode od labirinta preko internetskih prozora i računalnih ekrana do konkretnijih natuknica da Veliki Brat nije nestao s osamdesetima (kada su objavljeni romani Roberta Ludluma), nego da nas i danas, u 21. stoljeću pozorno prati i promatra.

Unatoč jasnoj gradaciji od apstraktnijeg prema konkretnijem vizualni dizajn svih triju špica izmiče narativnoj logici. Pritom se ne radi samo o prihvaćanju postulata „simboliziraj i sažmi“,<sup>31</sup> nego i o otvorenom prihva-

---

<sup>31</sup> To je bio moto jednog od najvećih dizajnera filmskih naslova Saula Bassa (Tomić 2005: 119).

ćanju postulata digitalnog doba. Suvremeni mediji poput spotova ili klipova na *YouTubeu* rijetko prate uzročno-posljedičnu logiku; njihovi su prikazi fragmentarni, istrgani, iscjepkani, a temelje se na ponavljanju.

Osim što to nužno vodi do *prozumentarizma*,<sup>32</sup> direktna je posljedica i *muzikaliziranje* neglazbenih filmskih elemenata. To ne uključuje samo šumove i zvučne efekte, nego i montažu, pokrete kamere, režiju, glumu... Muzikaliziranje filmskih elemenata nastavlja se i na odjavnim špicama koje, prema nekoj unutarnjoj logici, nalikuju na (animirani) spot. No mogle bi se usporediti i s videoigrom ili s gugljanjem, a da ne spominjemo da su sve tri odjavne špice, prema nepisanom pravilu digitalnog doba, završile kao klipovi na *YouTubeu*.

S druge strane, „prava“ glazba uopće nije prava. Doduše, Mobyjeva je pjesma *Extreme Ways* na odjavnim špicama bliža tradicionalnijem shvaćanju glazbe. Međutim, Moby je *prozument* od glave do pete, i to jedan od onih koji doista imaju problem – ne samo s identitetom svoje glazbe (čiji su fragmenti „posudeni“) nego vjerojatno i s vlastitim identitetom.<sup>33</sup> Moglo bi se reći da njegova pjesma ima sve što se od popularne pjesme traži: strofnu strukturu, refren, melodiju... Međutim, *Extreme Ways* je „dijete svoga vremena“, pa Mobyjeva izvedba nalikuje na recitiranje ili na nešto što je Schönberg (sa sasvim različitim rezultatom i značenjem) nazvao „govoreni pjev“. Refren ne *hvata* publiku razrađenom melodioznošću, nego ritmičkim izgovorom te ponavljanjem riječi, rečenica ili rečeničnih dijelova.

Rezultat je pjesma u kojoj su melodija i harmonija sporedne, a u prvom je planu – preko ritmičkog govora i ponavljanja pojedinih skupina riječi – tekst. Tekst je inače važan dio filmske špice. No tekst pjesme je proizvoljan, a špici je mnogo važniji napisani tekst kojim prenosi informacije o tvorcima filma. Međutim, kada je tekst i sastavni dio zvučne staze, dolazi do sudara dvaju tekstova – napisanog i ozvučenog.

<sup>32</sup> Pojam *prozumenta* upotrijebila je Carol Vernallis prema knjizi *The Third Wave* Alvida Tofflera. Radi se o riječi koja povezuje pojmove „producent“ i „konzument“ (engl. *producer* + *consumer* = *prozumer*). Vernallis 2013: 311, fusnota 22.

<sup>33</sup> U Mobyjevu slučaju pitanje koje u knjizi *Ime i identitet u književnoj teoriji* postavlja Kristina Peternai Andrić, „Isto ime – različit identitet?“ (Andrić 2012: 19–44, 185–206) dalo bi se izokrenuti u „Različita imena – isti identitet?“. Naime, Richard Melville Hall tvrdi da su mu nadimak Moby dali roditelji zbog povezanosti s pretkom Hermanom Melvilleom, autorom romana *Moby Dick*. No u svojoj karijeri koristio se raznim imenima kao što su Voodoo Child, Schaungummi, Barracuda, UHF, The Brotherhood, DJ Cake, Lopez, On the Rim of the Wheel a Nail, Brainstorm/Mindstorm.

Moglo bi se reći da se u trima odjavnim špicama serijala o Bourneu radi o istim tekstovima. Sve tri špice (zbog potrebe za zaokruživanjem) koriste se pjesmom *Extreme Ways*. U svim trima špicama popis imena ljudi koji su radili na filmu možda nije sasvim isti, ali se iznosi istim redoslijedom. Prema tome, dodir dvaju tekstova (teksta pjesme *Extreme Waye* i teksta špice) trebao bi donijeti jednak ili barem sličan rezultat. Međutim, analiza je pokazala da nije tako.

Neznatne promjene u sinkronizaciji do kojih je došlo zbog skraćivanja uvoda (*Bourneova nadmoć*) i zbog stvaranja nove verzije pjesme *Extreme Ways* (*Bourneov ultimatum*) otvorile su se prema različitim interpretacijama ponudene intertekstualnosti. Jednako kao što se radilo na vizualnom planu (gdje su se isti vizualni elementi upotrebljavali na tri različita načina), na auditivno-vizualnom planu došlo je do različitih povezivanja dvaju tekstova, s trima različitim skupinama asocijacija. Sve su asocijacije povezane s filmskom naracijom. No važno je da su gledatelji nastavili pratiti liniju Bourneove potrage za identitetom i kada je film završio, na odjavnim špicama. Čak i tada Bourneov identitet im je izmakao – kao što će im, vjerojatno, izmahnuti sa svakim novim nastavkom priče o Jasonu Bourneu.

## LITERATURA

- Archer, Neil. 2012. *Studying The Bourne Ultimatum*. Exeter: Auteur.
- Bordwell, David. 2006. *The Way Hollywood Tells It*. Berkeley: University of California Press.
- Brčić, Tihoni. 2014. „Oscari 2014: najbolja filmska špica?“. U: *Film-mag.net*. Internet. 29. prosinca 2015.
- „Break“. U: Wikipedia. Internet. 28. ožujka 2015.
- „Breakbeat“. U: last.fm. Internet. 28. ožujka 2015.
- Buhler, James i Alex Newton. 2013. „Outside the Law of Action – *Music and Sound in Bourne Trilogy*“. U: *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. Ur. C. Vernallis, A. Herzog, J. Richardson. Oxford/NewYork: Oxford University Press: 325–349.
- „DP/30: The Oral History of Hollywood, Avatar, composer James Horner“. 2010. U: *YouTube*. Internet. 24. veljače 2015.
- Kragić, Bruno i Nikica Gilić (ur.). 2003. *Filmski leksikon*. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“ („špica“, str. 669).
- Krečić, Jela. 2012. „O umetnosti začenjanja ali o filmski špici“. U: *Delo*. Internet. 29. prosinca 2015.

- Ludlum, Robert. 2002. *Bourneov identitet*. Zagreb: V.B.Z.
- Miličević, Mladen. 2014a. „Preobrazba obrazovanja pomoću digitalnih medija“. U: *Theoria* 16, 16: 27–29.
- Miličević, Mladen. 2014b. *Nestajanje melodije u bolivudskoj filmskoj glazbi* (predavanje održano na Muzičkoj akademiji u Zagrebu 12. prosinca 2014).
- „Moby“. U: last.fm. Internet. 28. ožujka 2015.
- Peternai Andrić, Kristina. 2012. *Ime i identitet u književnoj teoriji*. Zagreb: Antibarbarus.
- Solar, Milivoj. 2005. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Škreb, Zdenko i Ante Stamać. 1986. *Uvod u književnost*. Zagreb: Globus.
- „Techno“. U: last.fm. Internet. 28. ožujka 2015.
- Tomić, Nikola. 2005. „Špica filma: komunikacijska funkcija i kreativne mogućnosti filmske ‘špice’“. U: *Hrvatski filmski ljetopis* 11, 43: 115–138.
- Vernallis, Carol. 2013. *Unruly Media – YouTube, Music Video, and New Digital Cinema*. Oxford/New York: Oxford University Press.

## Abstract

99

### FILMIC IDENTITY IN THE CLOSING CREDITS: EXTREME WAYS OF JASON BOURNE

Digital technology which combines the Internet, communication and other media strongly influences contemporary film industry, especially blockbusters. Digital technology also participates in the reshaping of meta-filmic signals such as music, non-diegetic text, fast camera movements and a rapid montage. *The Bourne Identity* (2002), *The Bourne Supremacy* (2004) and *The Bourne Ultimatum* (2007) are the model examples of films of the so-called post-classical age whose making has been shaped by digital technology. The importance of digital technology in the three films is so important that it prevails in their closing credits shaping them as a digital labyrinth, which changes from one film to another. Visual layout of the three closing credits blends computer graphics, webpage design, movie scenes and music video, as well as reflects the inspiration of their respective designers (Gary Herbert for *The Bourne Identity* and *The Bourne Supremacy*; Stephane Burle for *The Bourne Ultimatum*) and film directors (Doug Liman for *The Bourne Identity*; Paul Greengrass for *The Bourne Supremacy* and *The Bourne Ultimatum*). The interpretation of the three closing credits also depends on the music-image relation. The closing song – “Extreme Ways” by Moby – is used in all three films, but the montage of the closing credits differs. While the lines appearing on the screen shape a fluid digital labyrinth, the viewer follows two different texts: the closing credits on the screen, and the lyrics sung by Moby, which collide. However, with each sequel, the

audio-visual design of the closing credits offers different *lines* of reading Bourne’s extreme ways and Moby’s lyrics.

**Keywords:** opening credits, closing credits, music, film, Jason Bourne, *Extreme Ways*, Moby, line, digital technology