

## **Nella Arambašin**

Université Marie et Louis Pasteur, CRIT (UR 3224), F-25000 Besançon  
arambasin.nella@gmail.com

# **Asimetrije multikulturalizma u tri mediteranska filma (2021. – 2022.) – interseksijsko promišljanje etičkih dilema**

### **Sažetak**

*U 2021. i 2022. godini, tri svjetski nagrađivana filma o Mediteranu ističu se na globalnoj razini, ali daleko od migracijske tragedije, kao i od klišeja s razglednica: Luzzu (Sundance Festival, najbolji glumac), Murina (Cannes zlatna kamera, Hamptons Festival prva nagrada, Gotham najbolja glumica), Triangle of Sadness (Cannes zlatna palma, European Film Awards). Protagonisti ovih filmova suočavaju se s nejednakim zakonima koji vladaju ultraliberalnim društvom, globaliziranim tržištem i patrijarhalnom obitelji, a koji odjednom pronalaze svoju granicu tako da bivaju izvrnuti. Međutim, ovi filmovi nemaju kraj, striktno govoreći, tjeraju gledatelje da preispitaju etičke dileme i da zamisle posljedice osobnih odluka: otvaraju interseksionalno promišljanje o suvremenoj asimetriji moći (na razini društvenog, etničkog i rodnog identiteta), kojem Mediteranska kultura ribolova nudi antropološki okvir.*

### **Ključne riječi**

mediteranski film, interseksionalnost, vidljivost, patrijarhat, antropologija gesta, nejednakost, ribolov, ekofeminizam, etika

*Za Tamaru Lj., prijateljski*

## **1. Uvod**

Filmovi s Mediterana imaju svoje vlastite festivale, već više od četrdeset godina u Francuskoj (u Montpellieru *Cinemed* i Bastiji *Arte Mare*), također u Egiptu (Aleksandriji), te od 1987. godine u Maroku (Tétouanu), pa u Rimu *MedFilm*, u Bruxellesu *Cinemamed* i Splitu, a nedavno i u Alžiru (*Annabi*), te na Malti od 2023. godine. Rast tih festivala, pa čak i njihova specijalizacija po žanru *Films Femmes Méditerranée* u Marseilleu već 19 godina, ili po dobi (posebice djetinjstvo na *Dubrovnik Film Festivalu* od prije 9 godina), prati sve širu filmsku recepciju, možda čak i rastuću potražnju publike za filmskom kategorijom koja se afirmira s obje strane Sredozemnog mora, razvijajući kulturni prostor koji je istovremeno transnacionalan, ali i toliko specifičan da je prepoznatljiv svugdje kroz svoju jezičnu i žanrovsku raznolikost: ratni, sportski, peplum, mitološki, krimić, romantični itd. Možemo biti iznenađeni ne samo obiljem produkcije koja već od dokumentarnih nijemih filmova 1920-ih godina (s Andréom Hugoom) omogućuje da se mediteranski film postavi kao kategorija, već i međunarodnim nagradama koje ta kategorija danas dobiva, a što je pokazatelj interesa koji u 2021./2022. malteški

*Luzzu*,<sup>1</sup> hrvatska *Murina*<sup>2</sup> i švedski *Triangle of Sadness*<sup>3</sup> izazivaju na puno široj razini, u Sjedinjenim Američkim Državama na Festivalima *Sundance* za prvi, *Hamptons* i *Gotham* za drugi, kao i na Festivalu u Cannesu za drugi i treći. Međutim, korištenje kulturnih transfera ukazuje samo na jedan aspekt multikulturalizma čiji su mediteranski filmovi odraz u svijetu – naime, mjesta razmjene također su mjesta rivalstva i nepovjerenja koja stvaraju »kulturne nejednakosti«, podižu neizmjerne barijere i još uvijek nose »ožiljke povijesti« sa svojim ratovima, invazijama i kolonizacijama.<sup>4</sup> Mediteranski film ukazuje na izvorište sociopolitičkog taljenja, kao što to može podsjetiti putovanje Karen, litvanske izbjeglice 1945. godine na talijanskom otoku *Stromboli*, dok sanja o bijegu u Argentinu (Roberto Rossellini, 1950.), ili izgnanstvo čileanskog pjesnika Nerude na Capri pa Ischii 1952. godine (*Il postino*, Michael Radford i Massimo Troisi, 1994.). Danas se potonje tiče globalizacije planeta, koja nije završena samo istraživanjem morskih dubina, čiju je nevidljivost otkrio kapetan Cousteau za Sredozemlje (*L'odyssée*, Jérôme Salle, 2016.), već ljudskog stanja za koje ekspanzionalna mobilnost između ograničenih i hijerarhiziranih prostora omogućuje razmišljanje o dijalektici između reprodukcije i ne-reprodukcije društva iz intersekcionalne perspektive (spol, klasa, nacionalnost, dob, religija, seksualnost itd.).<sup>5</sup> Radi se, dakle, o analizi triju mediteranskih filmova, ne toliko radi naglašavanja aktualnih kontradikcija »migracijskog sustava«, napetosti između tokova i granica, »tekuće modernosti« i »grobља«,<sup>6</sup> koliko radi problematiziranja mnoštva odnosa dominacije na koje se odnosi feministička kritika prostora. Ovo novo područje istraživanja koje u prostoru povezuje diskriminacije po klasnoj, rasnoj i rodnoj osnovi, isprepletene u »različitim sustavima ugnjetavanja i višestrukim aspektima identiteta«, može ne samo ocrtati »konture intersekcijske geografije«,<sup>7</sup> nego i istaknuti potencijalnu budućnost društvene transformacije. Ova ne ocrtava konture utopije, već nudi emancipacijske prakse koje čine pojedinca pokretačem osviještenosti ukorijenjene u funkcioniranju cijele zajednice.

Također, odabrati filmsku sliku danas znači dati prednost sredstvu masovne komunikacije koja je postala globalni jezik, a koji je promoviran diljem svijeta putem velikih festivalskih nagrada. Međutim, jezična raznolikost svjesno je revalorizirana u *Luzzu*, koji promovira malteški jezik u kojemu se isprepliću arapski, talijanski i engleski utjecaji, ali i u *Murini* koja zadržava hrvatski jezik u obiteljskoj komunikaciji. Za razliku od Rubena Östlunda, švedskog redatelja filma *Triangle of Sadness*, već međunarodno priznati kao dobitnik Zlatne palme u Cannesu 2017. godine, Alex Camilleri (redatelj filma *Luzzu*) i Antoneta Alamat Kusijanović (redateljica filma *Murine*) ušli su na svjetsku filmsku pozornicu, tek nakon što su oboje otišli živjeti i studirati s druge strane Atlantika. Vjerojatno ih je baš ta udaljenost dovela do toga da svoju iskonsku kulturu učine međunarodnom temom: u oba filma postoji želja da se uključe manjinski jezici u međunarodne filmske produkcije, dok istovremeno koegzistiraju s globalnim engleskim jezikom koji omogućuje Maltežanima da komuniciraju s ribarima iz jugoistočne Azije, a Hrvatima da razgovaraju s njihovim kozmopolitskim gostima. Budući da je »koncept kulture u središtu rasprave o multikulturalizmu«,<sup>8</sup> filmovi poput malteškog *Luzzu* i hrvatskog *Murina* ograničavaju anglosaksonsku kulturnu hegemoniju, za razliku od švedskog *Triangle of Sadness*, gdje *globish* svakako dominira cijelim filmom među ljudima, Rusima ili Filipincima, ali u kojem se također na pustom otoku najednom čuje francuski, poštivajući u stvari autentičnost pojedinaca u postkolonijalnom kontekstu multikulturalizma.

Sociološki gledano, multikulturalizam »označava etničku, kulturnu i religijsku heterogenost zemlje«<sup>9</sup> i kao takav se također odnosi na vizualnu sliku globaliziranog Mediterana, koja se kreće između medijske reprezentacije migrantskih izbezumljenih likova i klišeja vedrih razglednica. Ako su imigracija i turizam dva suprotna aspekta globalnog kretanja u Mediteranu (ilegalna i legalna, tragična i estetska, prokleta ili blagoslovljena), ova su se tri filma odlučila fokusirati na prijelaz između ta dva simbolička pola: pakla i raja. Zapravo, trebalo bi ponovno razmotriti sliku »izlaska iz Edena«<sup>10</sup> koju je Stanley Cavell koristio za promišljanje običnog prostora, koji su romantičari nazivali »domom« u odnosu na »negdje drugdje«, ali čiji gubitak, odvojenost i traumatični karakter ovaj filozof naglašava – bacajući tako u egzil sve one koji postaju svjesni da su živjeli zatvoreni u krugu (mitu, nerealnosti i iluziji). Izvodeći protagoniste iz kruga njihove klase, etničke pripadnosti ili roda, svaki od tri navedena filma prisiljava ih da prepoznaju granice svoje pripadnosti svijetu te da se suoče sa svojom egzistencijom, tražeći nova prava i slobodnije oblike života. Svaka filmska priča nudi kontakt s etničkim alteritetom (migrantom ili strancem, uznemirujuće ili fascinantno biće), te vodi do etičke dileme koja može promijeniti smjer običnog života, pružajući neočekivanu priliku preokreta svijesti i identiteta.

1

*Luzzu*, Alex Camilleri, Malta – Sjedinjene Američke Države, Pellicola Prod (i drugi), 94 min., 2021., DVD format.

2

*Murina*, Antoneta Alamat Kusijanović, Hrvatska, Antitalent Prod (i drugi), 92 min., 2021., DVD format.

3

*Triangle of Sadness*, Ruben Östlund, Švedska – Francuska – Njemačka – Ujedinjeno Kraljevstvo – Sjedinjene Američke Države, 30West Prod (i drugi), 149 min., 2022., DVD format.

4

Jean-Philippe Pierre, »Les espaces méditerranéens, lieux d'échanges et de tensions«, *Stratégie* (2019) 3, br. 123, str. 165–177.

5

Vanessa di Paola *et al.* (ur.), *De la transgression à l'émancipation ? Penser les transformations sociales à l'aune du genre*, Octares Ed., Toulouse 2024. Istaknuto na korickama: »Proizašlo iz 10. Susreta mladih i društava u Europi i oko Mediterana, ovo djelo istražuje različite društvene mobilnosti u kontekstu roda: kako društveni odnosi spolova utječu na geografske mobilnosti, promjene društvene klase ili promjene spola? Definirane u širem smislu, mobilnosti su premještanja unutar i između ograničenih i društveno hijerarhiziranih prostora, nudeći povlaštenu perspektivu za razmišljanje o dijalektici između reprodukcije i nereprodukcije društvenih normi (posebno rodni) te za preispitivanje načina na koje

se te norme reproduciraju, krše, subvertiraju, rekonstruiraju ili preoblikuju u tijeku samog premještanja.«

6

Jérémy Guedj, »La Méditerranée, espace ou système migratoire ? Un essai de réponse par la littérature scientifique (époque contemporaine)«, *Cahiers de la Méditerranée* (2021), br. 103, str. 192–210, ovdje str. 197, 201, doi: <https://doi.org/10.4000/cdlm.15145>.

7

Mélusine Dumerchat, »Saisir l'articulation des rapports de domination: les défis d'une critique féministe de l'espace«, u: Anne-Charlotte Hussion *et al.* (ur.), *Epistémologies du genre, croisement des disciplines, intersections des rapports de domination*, E.N.S. Ed., Pariz 2018., str. 122.

8

Paul May, *Philosophies du multiculturalisme*, Presses de Sciences Po, Pariz 2016., str. 11.

9

*Ibid.*, str. 8.

10

Emma Williams, Paul Standish, »Le faux lieu de l'ordinaire«, u: Pierre Fasula, Sandra Laugier (ur.), *Concepts de l'ordinaire*, Ed. de la Sorbonne, Pariz 2021., str. 81–101. Stanley Cavell, »The philosopher in American Life«, u: Stanley Cavell, *In Quest of the Ordinary. Lines on Skepticism and Romanticism*, University of Chicago Press, Chicago 1988., str. 3–26.

Ova komunikacija ima za cilj izvući iz triju različitih žanrova mediteranskih filmova (dokumentarna fikcija za *Luzzu*, drama za *Murinu* i satirična komedija za *Triangle of Sadness*) isti interes za multikulturalizam kao vizualnu točku polazišta međusobnih odnosa klase, spola i etničnosti. Interseksijska kritika nudi etičko gledište jer propituje što čini veličinu običnog života te istražuje način na koji svaki nevidljivi lik može steći priznanje.

## 2. Socijalna vidljivost

Prvo se treba pozabaviti onim što francuski filozof Guillaume Le Blanc naziva vizualnim preokretom društvenog pitanja, kada »biti viđen ili ne biti viđen« postavlja temelje minimalnog postojanja, »biti ili ne biti«:

»Činjenica da su neki životi strukturno, a ne slučajno, nevidljivi i/ili nečujni otkriva da društvena normalnost nije sama po sebi očigledna, već ovisi o čitavom skupu normi za poimanje, prepoznavanje i opravdanje života.«<sup>11</sup>

Le Blanc inzistira na društvenom kontekstu etike i ukazuje na nasilje neoliberalizma, prema kojem su životi dostojni življenja legitimni samo ako su vidljivi na javnoj sceni, dok životi bez socioekonomske moći ne ulaze u narativni okvir koji bi im dao dovoljno interesa za predstavljanje. Ispričati priču o životima čije značenje izmiče neoliberalnoj valorizaciji znači tim životima dati ne samo vidljivost koja relativizira modele hegemonijske kulture nego i legitimnost, odnosno dostojanstvo postojanja. Tako možemo primijetiti da svaki od triju odabranih mediteranskih filmova ističe likove marginalizirane po svojoj klasi ili rasi, ali i po rodu, koji su u potpunosti subjekti priča koje dovode u pitanje ne samo moralne sudove o načinima života nego i patrijarhalnu strukturu koja svodi identitete na igre stereotipnih uloga.

Treba se vratiti radovima Judith Butler o priznanju kako bi se pronašao »binarni obrazac«<sup>12</sup> općenitijeg tipa na kojem se temelji razlika između prepoznatljive osobe i osobe koja to nikada neće biti zbog svojeg roda, seksualnosti ili rase, osuđene na »tu liminalnu poziciju«, a gdje njezino postojanje predstavlja problem za moralnu zajednicu. Otuda zadatak »kulturnog prevođenja«<sup>13</sup> koji Butler pripisuje filozofiji, ne samo kako bi se došlo do »šire vizije načina na koji ljudska bića daju smisao svojem životu«, čineći tako vlastiti život »vrijednim življenja«, nego također, u kontekstu globalizacije, kako bi se »ispitale točke sličnosti i preklapanja između različitih kultura, [...] dodirne točke koje čine prevođenje istodobno mogućim i nepredvidivim«.<sup>14</sup> Tri odabrana filma izražavaju ovu nepredvidljivost prevođenja, dovodeći u pitanje granice između kategorija *stranog* i *poznatog*, ali i na strukturalnijoj razini, između *muškog* i *ženskog*.

U *Luzzu*, na Malti, to su jugoistočnoazijski imigranti koji dolaze tražiti posao u industrijskom ribolovu, konkurirajući tradicionalnom lokalnom ribolovu s barkama. Javno ne postoje, žive u mraku, između dvaju vrata, iza kulisa, ali uz pomoć korumpiranih europskih dužnosnika razvili su crno tržište. Priča se posebno usredotočuje na jednog od njih, Uday, koji je posrednička figura, provlačeći se između ljudi i prepreka, agent ilegalne trgovine i sabotaze, čije lice kamera konačno otkriva tek nakon sat vremena, kada, zbog efekta prekomjerne ekspozicije na suncu, imigrantova riječ jasno potvrđuje da njegov malteški poslodavac nikada neće u potpunosti vjerovati »brončanom« poput njega (57:15). Dakle, Uday ostaje u tami da bi razvio svoje neupitne vještine preživljavanja, ne sebično, već kako bi doveo svoju sestru u Europu i omogućio joj da postane medicinska sestra. Čuvanje i pokazivanje fotografije

te sestre s njihovom majkom otvara polje obiteljske stvarnosti koja zbližava ljude (1:00:25), jer stranac Uday i Maltežanin Jesmark dijele isti problem – održavanje živih emocionalnih veza, bez obzira na to koliko su geografski bliski ili udaljeni, ili koliko je opasnost od odvajanja neizbježna. Fotografija osigurava višedimenzionalnu povezanost koja, uz osjećaje privrženosti, naglašava potrebu za održavanjem i razvojem tih veza. Ona čini taj proces vidljivim i, kao vrijednost dodana nevidljivom životu, daje boju sumornoj stvarnosti ilegalnosti – kako za imigranta privrženog obitelji, tako i za zbuđenog Maltežanina koji je gubi. Ta vrijednost donosi radost onome tko je pruža, radost koja se prenosi na onoga tko ga čuje kako pjeva i vidi ga kako živi unatoč poziciji socijalnog nepostojanja. Tako estetika svakodnevnog života može biti smatrana sredstvom koje stvara vezu, interaktivnu, tamo gdje naizgled nema nikakve kulturološke povezanosti. Štoviše, multikulturalizam ovdje nije prikazan kao uvoz patrijarhalne kulture iz neke ne-zapadne zemlje, već naprotiv, potiče na razmišljanje o emancipaciji žena kao modelu koji predstavljaju muškarci koji, za razliku od Jesmarka, ne potiskuju svoje osjećaje, već djeluju vođeni ljubavlju. »Vrijedno življenja«, nevidljivo postojanje migranta poprima intersubjektivnu dimenziju projekta kojim želi učiniti svoju sestru dostojnom obrazovanja.

Nedostojna vidljivosti također je i kategorija imigranata u *Triangle of Sadness*. Na kruzeru s kozmopolitskim ultrabogatim gostima, podređeni članovi posade iz Azije (sobarice, kuhari, strojari) odjeveni u crno, nalaze se na dnu broda (26:51, 56:54), dok je europsko osoblje na palubi odjeveno u bijelo (26:15). To su jasno različite i odvojene etničke grupe u kojima su ljudi isto tako zamjenjivi i neodređeni, za razliku od individualiziranih globalno utjecajnih gostiju na palubi broda koji su sa svoje strane oličenje filmskog stereotipa (»sinkretički kozmopolitizam«, fr. *cosmopolitisme syncrétique*), kako ga je definirao Edgar Morin već pedesetih godina prošlog stoljeća u Francuskoj.<sup>15</sup> Glavni likovi, Yaya i Carl, proširuju stereotip: oboje mladi likovi koji dolaze iz svijeta mode, uvijek pod nadzorom kamera, bilo fotografa bilo društvenih mreža. Dok Yayin modni nastup top modela čini vidljivom kontradikciju poruka prikazanih na pisti, poput »Svi smo jednaki« i dr. (»Love Now«, »There is a New Climate«, »Cynism Masquerading as Optimism« 08:56), uvodna scena filma, tijekom snimanja Carla, demonstrira vizualnu konstrukciju rasnog i klasnog prezira, čije se slike eksponencijalno umnožavaju od knjige životopisa do reklama preko pametnih telefona (01:38). S pravom se može zapitati: nije li prodajna tehnika aktivirana borom između

11

Guillaume Le Blanc, »To be is to be perceived, not to be is not to be perceived«, *Études britanniques contemporaines* (2021), br. 61, doi: <https://doi.org/10.4000/ebc.10944>.

12

Judith Butler, »Antigone, discours, performance, pouvoir«, u: Judith Butler, *Humain, inhumain. Le travail critique des normes. Entretiens*, Ed. Amsterdam, Pariz 2005., str. 49–50.

13

Judith Butler, »La paix est résistance aux terribles satisfactions de la guerre«, u: J. Butler, *Humain, inhumain*, str. 81–82.

14

Ibid.

15

Edgar Morin, »Apatrides, cosmopolites et métèques dans le cinéma français«, u: Edgar Morin, *Le Cinéma. Un art de la complexité. Articles et inédits (1952–1962)*, Ed. Nouveau monde, Pariz 2018., str. 245–249. Karakteristike su na primjer »bizaran naglasak«, »znatiželjno lice«, »egzotično ime«, »ime koji zvuči germanski ili slavenski (prijenos židovskog stereotipa)«, »loš orijentalizirani stranac«, »filmovi o drogama, trgovina oružjem, špijunaža« itd.

obrva, nazvana od strane estetske kirurgije »trokutom tuge«, također cinična aluzija na povijesni »trokutasti trgovinski« model, ali i žig kojim je kolonizator zapisivao svoj (ne)ukus u mesu onih koji su bili izloženi za prodaju na tržištu robova? Tamo gdje vlada spektakl, samo izgledi daju stvarnost i vrijednost ljudskim egzistencijama: grupiranim mnogobrojnim kada su multikulturalni, pojedinačnim i arijevskim kada dosežu elitu (njem. *Übermensch*, kako film kaže). Jedni pripadaju »sretnoj obitelji« utopljenoj u nasmiješenoj šarenoj masi koju je usrećila jeftina potrošnja, dok drugi, s bijesnim naborem na čelu, ostaju »nedostupni«, individualisti i ekskluzivni: vidljivo je da su mala zadovoljstva (optimizam) neukusna. Bez ovih dvaju dijametralno suprotnih pogleda, gola su mišićava prsa mladih muškaraca zamjenjiva, sve dok u realnom kontekstu, na mediteranskoj sceni, uvode pitanje društvene diskriminacije (30:42): ako se slučajno grčka prsa radnika učine vidljivim dok popravlja bazen na brodu i privuče svjetlost (tj. pažnju Yaye), Carl ga osuđuje za kršenje klasnog zakona, odnosno nevidljivost u društvenoj hijerarhiji, a upraviteljica jahte mora sankcionirati radnika i izbaciti ga s posla na licu mjesta – briše ga iz vidokruga (38:47). Da virilnost Grka prisutna u očima Yaye predstavlja uvredu za Carla, do te mjere da kasnije u spavaćoj sobi para manekena, ponovno stječe prednost u očima Yaye imitirajući radnika, kao parodija radničke klase, apsorbirajući i poništavajući profesionalne vještine čovjeka, pa i njegovu društvenu stvarnost, u korist vlastite tjelesne privlačnosti (45:40). Maneken zamjenjuje jednu podređenu klasu dominantnim rodnom. A dominantni rod može ostati na vlasti samo snagom svoje kupovne moći (pa Karl kupuje zaručnički prsten).

Za razliku od prethodnih dvaju filmova, stranac je dostojan vidljivosti u filmu *Murina*, ali ako od samog početka svojim hrvatskim domaćinima tvrdi da »oči ne lažu« (38:36), to je samo kako bi ih na kraju filma bolje izdao i ponovno uspostavio neoliberalnu viziju svijeta koja iz svojeg vidokruga briše nepoželjne. U filmu, mlada Julija odrasta u nuklearnoj obitelji izoliranoj na dalmatinskom otoku (u »raju« ponavlja film 57:10), doživljava preokret dolaskom stranca kojeg glumi novozelandski glumac maorskog podrijetla, Cliff Curtis. Odabir Cliffa Curtisa mijenja očekivani odnos podređenosti u postkolonijalnom svijetu: za razliku od ilegalnog migranta ili podređenog radnika iz zadužene zemlje, stranac je vrlo bogat i dočekan raširenih ruku od Julijina oca kao »bog na zemlji«, na Kornatima iskrcava se Bog iz istog tipa kruzera kao u *Triangle of Sadness*, u pratnji cijele kozmopolitske družine (11:48). Iako Ante, Julijin otac, tvrdi da prima stranca kao prijatelja, ekonomsko pitanje profita i dugova odmah dolazi na stol. Ambivalentnost odnosa dominacije proteže se do te mjere da se više ne zna tko je domaćin, gospodar igre ili marioneta, suparnik ili ljubavnik, pa čak i biološki otac Julije. I ovdje se pojavljuje fotografija, koja potvrđuje prošlo postojanje bliskosti između majke i stranca, ali istina o očinstvu ne izlazi na vidjelo, naprotiv, postaje još nejasnija (37:59). Dok reference na prošlost ukazuju na faktičku i statusnu Antinu podređenost milijarderu, čiji je brod potopio dok mu je bio kapetan, ta se podređenost udvostručuje rodnom podređenošću majke, koja ne progovara o svojoj bivšoj intimnoj vezi sa strancem: toliko da Ante ostaje dužnik »prijatelja«, njegov podređeni, iako bi moglo biti obratno. I doista, pretpostavka klasičnog scenarija »napuštanje trudne mlade djevojke od strane prolaznog ljubavnika«, natjerala bi milijardera da otkupi svoj moralni dug kod zamjenskog oca (npr. prihvaćanjem kupnje zemljišta koje mu Ante nudi). Međutim, povezanost između klasne hijerarhije i roda još jednom je određena dominantnom muškošću, u korist dogovora među muškarcima, gdje tihe žene

služe kao sredstvo razmjene. Laž zbog patrijarhalne hijerarhije (neodgovornost ljubavnika, čast oca i sramota majke) mijenja situaciju, svi se slažu platiti visoku cijenu čuvanja tajne istine. Ipak, samo jedna slika, koju Julija slučajno otkrije, može skinuti masku: naslovnica poslovnih novina prikazuje fotografiju milijardera preko cijele stranice uz natpis: »beščutna ikona« (31:16). U obiteljskom biznisu, stranac nema moralnih dilema, samo račun za naplatiti: vjerojatno da je došao u posjet uživati u svojem posjedu ili uzeti ono što smatra da mu pripada, tj. Antinu ženu i kćer. Jasno je najavio svojem podređenom odmah po dolasku: »Ante neće imati ništa, jer već ima sve«.

U sva tri filma »binarni obrazac« vizualno je eksplicitno postavljen među klasama, rasama i rodovima, ali umjesto da se zadovolji »pojednostavljajućim, disjunktivnim, antagonističkim mišljenjem koje izolira ono što odvađa i prikriva sve što povezuje«,<sup>16</sup> sva tri filma približavaju se svojom kompleksnošću stvarnosti, a ona »interagira, međusobno djeluje«, suočavajući se s »kaosom (beskrajnom igrom međusobnih reakcija, solidarnošću fenomena međusobno, maglom, neizvjesnošću, proturječnostima)«. Slijedeći primjer Edgara Morina, koji je već od 1950-ih godina otvarao nove perspektive u filozofiji s »kompleksnim mišljenjem«, filmologija spada u »umjetnost kompleksnosti«. Kao »sustav sastavljen od različitih elemenata u međusobnoj ovisnosti«,<sup>17</sup> film daje privilegirani način spoznaje »odnosa razmjene između živog bića i njegove okoline«. <sup>18</sup> Štoviše, nudi epistemološku perspektivu preuzimajući ulogu antropologije, čineći »napor konkretne sinteze raspršenih materijala«, <sup>19</sup> u potrazi za »onom sjenovitom zonom civilizacija i ljudske avanture gdje odvojene discipline – povijest, psihologija, sociologija, ekonomija – tapkaju u mjestu«. <sup>20</sup> U sva tri filma, odnosi razmjene između bića i njihove okoline također se bave prostornom percepcijom okoliša i ekologijom života, odakle proizlazi i ekofeminizam, čija će etika predstavljati završni dio analize.

### 3. Antropologija gesta

Premda Edgar Morin označava kinematografski prostor kao antropološke »sjene« u kojem se preklapaju fragmentirana znanja, filmaš nije etnolog koji ispituje identitete Drugoga u dalekim kulturama, već naprotiv – upravo zato što je nepoznato najbliže njemu samome i »prije svega ono što je previše poznato, svakodnevni pokreti«, odnosno »čudnovatost kina istog je tkanja kao i čudnovatost svakodnevice«, pa je zato potrebno povezati »kompleksnost poznatih znanja i nejasnih mehanizama«. <sup>21</sup> Umjesto da ovdje prizovemo Freudovu uznemirujuću neobičnost (njem. *Unheimlich*), možemo se, poput Paula Warrena, okrenuti simboličkoj dimenziji filma, pozivajući se na definiciju simbola koju je dao srednjovjekovni teolog i filozof Hugo od sv. Vik-

<sup>16</sup> Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, E.S.P., Pariz 1990., str. 22–23.

<sup>17</sup> Edgar Morin, »Les complexes imaginaires«, u: E. Morin, *Le Cinéma*, str. 89.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Edgar Morin, »Préliminaires à une sociologie du cinéma«, u: E. Morin, *Le Cinéma*, str. 107, 113.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid., str. 105.

tora: »skup vidljivih oblika za dokazivanje nevidljivih stvari«. <sup>22</sup> Artikulacija nevidljivog u vidljivom obogaćuje suvremenu stvarnost, stavljajući u središte pripovijedanja dostojanstvo nevidljivog života – bilo da je riječ o rasi, bilo o klasi ili rodu – gdje moralna vrijednost postojanja više ne leži samo u društvenom uspjehu i prestižu.

Na simboličkoj razini slike, tri redatelja čine sličan izbor, oslanjanjem na geste, čija je ritualna dimenzija više ili manje iskorištena, dok oblikuje svakodnevni način življenja i druženja. U sva tri filma, zanimljivo je da geste postaju važnije od riječi. One predstavljaju vitalno znanje i podižu podređene ljude iz društvenog prezira do egzistencijalnog priznanja u relaciji s drugima: riba se posvuda čisti – ili spretno (*Murina* 08:38), ili kalkulatивно (*Triangle of Sadness* 1:34:55) ili krivotvoreno (*Luzzu* 38:12). U drugom koraku, treba obratiti pažnju na antropološku dimenziju ribolova u Mediteranu, a preko njega na prastaru moć koja omogućava uspostavu društvenog pakta zajedničkog života.

U trećem dijelu filma *Triangle of Sadness*, nakon što je brod karnevalski potonuo poput preokreta socijalne hijerarhije, redatelj doslovno izvlači etničke portrete iz nevidljivosti, a jedan se crni francuski strojlar doslovno pojavljuje kroz otvor čamca za spašavanje (1:31:17). U kategoriji afirmiranih radnika emigranata poznatih kao OFWS (engl. *Overseas Filipino Workers*) ističe se Abigaël, koja je bila »voditeljica toaleta« prije potonuća jahte – tj. na najnižem stupnju socijalne hijerarhije, dužnosti i simboličke vrijednosti. Na pustom otoku, jedina je osoba među gostima i članovima posade koja zna ribariti, zapaliti vatru i kuhati, tako da postaje vođa male zajednice preživjelih. Sve što o njezinoj biografiji ne znamo, postaje djelatna sila, a nediferencirana Filipinka glavnim likom. Kako objašnjava filipinska glumica Dolly De Leon koja igra ulogu Abigaël, <sup>23</sup> ribarenje rukom predstavlja kulturno znanje povezano s djetinjstvom i izvornom geografijom, čuvano u neizrečenim kulisama filma, kao dodatna nevidljivost podređenosti iz koje je glumica morala crpiti za svoju ulogu. To znanje postaje još snažnije jer etnička sramota dolaška iz »zemlje u razvoju« postaje sposobnost spašavanja zajednice od smrti, kao osveta primitivnog ribolova u svijetu digitalne tehnologije. Međutim, ako Abigaël ističe političku dimenziju »distanciranja od najobičnijih gesta«, koja u zapadnom svijetu karakterizira »čovječanstvo koje je izgubilo svoje geste« i pokušava ih povratiti, <sup>24</sup> kod nje prevladava ekonomski habitus i ribolov postaje poluga za korupciju i eksploataciju. Umjesto da ponovno udahne kolektivnu dinamiku pronađenim gestama i učini ih dostupnima svima, ona izvlači korist iz individualne moći dominacije: kamera je snima iz niskog kuta, tako da djeluje poput božanstva vatre koje animira (1:39:08). Dok su svi kozmopolitski bogataši nesposobni za život i samo traže kako bi kupili privilegije, Abigaël osniva hijerarhijsko društvo u kojem Karl postaje njezin seksualni objekt koji ona hrani i čuva ekskluzivno za sebe. Dakle, dominirati ekonomski daje i ženi slobodu prisvajanja društvene i seksualne dominacije, u širem kontekstu matrijarhata, kojeg švedski redatelj ne prikazuje kao utopijski, već čuva povijesno sjećanje na rasistički antisemitski karakter koji je poprimio u sjevernoj Europi <sup>25</sup> nakon uspjeha knjige *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtliche Natur* (Johann Jakob Bachofen, 1897). <sup>26</sup>

U filmu *Luzzu*, ribolov također prikazuje osnovne principe »društvene konstrukcije rodne nejednakosti«, kako prostorne tako i tehničke, što – po analizama antropologinje Paole Tabet – suprotstavlja ribolov koji žene praktici-

raju golim rukama u plićim vodama ili uz obalu (poput Abigaëla), ribolovu muškaraca na otvorenom moru koji uključuje »tehnološki kompleks« i obuhvaća ne samo »alate korištene za ribolov nego i potrebna sredstva, posebno brod«. <sup>27</sup> *Luzzu* je upravo naziv za tradicionalne ribarske brodove na Malti, kojima konkuriraju *kočarice*, ne samo zbog masovnog lovljena riba i uništavanja podmorja nego i zbog zapošljavanja ilegalnih migranata. Bila na vrstu broda (*kočarica* ili *luzzu*), ne treba izgubiti iz vida i to da

»... kompleksan način izrade [broda] ima značajnu ceremonijalnu i ideološku važnost. Brod utemeljuje razliku između muških i ženskih aktivnosti – razlika koju naglašavaju religijski propisi koji reguliraju njegovu izgradnju i korištenje.«<sup>28</sup>

*Luzzu* brodovi snimljeni su *vis-à-vis*, u razini očiju, na visini ljudskosti, materijalizirani portreti pomorske zajednice (02:32, 03:30), čija je smrt predvidljiva, povezana s njihovom starošću i nesposobnošću prilagodbe novom svijetu. Odlagalište je njihovo simbolično groblje, iz kojeg još zrače oči kao duhovi (1:18:32–49). Kada ulaze u život, poput novorođenčeta, *luzzu* su potpisane djetetovim stopalom (1:04:27) i krštene od svećenika (24:36), dok je njihova sposobnost plovidbe morem izjednačena s muškim rođenjem, koje osigurava ne samo roditeljsko srodstvo od djeda do unuka nego i opstanak klana muškaraca, ribara, među kojima nema žena. Brod je njihovo dijete – koje se drži u rukama, a što nam smanjeni model omogućuje i uočiti (41:36). Kada redatelj naglašava neverbalnu izvedbu gesti malteških ribara koji tkaju mreže (27:57), mogu se doslovno vidjeti na djelu brojni pojmovi koje je razvio Tim Ingold u okviru svoje »ekološke antropologije«. Ako antropolog ne promatra kulturu »neovisno o njenom kontekstu uporabe«, <sup>29</sup> onda se geste uklapaju u materijalnost koja također omogućuje izgradnju ljudskosti unutar društvenog poretka.

22

Paul Warren, »Pour une éthique cinématographique«, *Cinemas* 4 (1994) 3, str. 25–42, ovdje str. 27, doi: <https://doi.org/10.7202/1001035ar>. Hughes de Saint-Victor prema: Yvan Ilitch, *Du lisible au visible. Sur l'art de lire de Hughes de Saint-Victor*, Cerf, Pariz 1991., str. 42.

23

U intervjuu koji je dodan kao bonus DVD-u objavljenom u Francuskoj: *Sans filtre* (naslov filma *Triangle of Sadness* na francuski).

24

Giorgio Agamben, »Notes sur le geste«, *Traffic* (1991) 1, u: Giorgio Agamben, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, prev. Danièle Valin, Rivages, Pariz 1995., str. 60–61.

25

»Ako se stvori matrijarhat i vjeruje se da će to stvoriti jednakost između muškaraca i žena, smatram da je to pogrešno. Povijest matrijarhata diljem svijeta nam je pokazala da to nije slučaj. U sjevernoj Njemačkoj, u jednom trenutku povijesti, matrijarhat je bio vrlo jak, i to je bilo užasno.« – Ruben Östlund, »Festival de Deauville – 'Je veux provoquer des questionnements sur le monde contemporain'« (intervju), *Toute la culture* (8. 9. 2022.).

Dostupno na <https://toutelaculture.com/cinema/festival-de-deauville-je-veux-provoquer-des-questionnements-sur-le-monde-contemporain-entretien-avec-ruben-ostlund/> (pristupljeno 29. 5. 2025.).

26

Vidi analizu pojma *matriarhata* u Njemačkoj između dva svjetska rata u: Jennifer Meyer, »La racialisation de l'ordre des sexes dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres. Trois cas d'antisémitisme généré«, u: Anne-Charlotte Hussion *et al.* (ur.), *Epistémologies du genre, croisement des disciplines, intersections des rapports de domination*, E.N.S. Ed., Pariz 2018., str. 215–227.

27

Paola Tabet, *La construction sociale de l'inégalité des sexes. Des outils et des corps*, L'Harmattan, Pariz 1998., str. 46.

28

Ibid.

29

Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, prev. Pierre Madelin, Eds. Zones sensibles, Bruxelles 2013., str. 300.

Gesta povezuje u zajedničkom tkanju prirodni okoliš, društvene odnose, ali i tehnička, kognitivna i emocionalna znanja, čemu svjedoči tjelesna spretnost mornara-tkalca, koji je i sâm rukama i nogama povezan s pokretom popravljivanja veza. Mreža je dovršeni artefakt beskonačnog procesa stvaranja koji se prenosi s generacije na generaciju i kroz lokalne solidarnosti, unutar kojeg mornar boravi i koji mu daje identitet.

Međutim, iako sve te linije odnosa stvaraju koherentan muški svemir, Tim Ingold i Alex Camilleri također pridaju gestama tkanja karakteristiku brige, što ekofeminizam razvija iz rodne perspektive teorije skrbi (engl. *care*). Prije nego što se osvrnemo na ovu perspektivu, film pokazuje zašto vizualna percepcija gesta ima posebnu važnost za ekološku antropologiju:<sup>30</sup> ona uvodi psihološku dimenziju odnosa ljudi s ne-ljudima (predmeti, priroda ili životinje). Primjerice, drvo je »živa materija« koju se njeguje i koju treba popraviti kao što pedijatar liječi dijete (9:04). Također, ribari se stalno brinu o svojem plovilu milovanjem drva, što podsjeća na majčinstvo i brigu oko djeteta. Majčinska je usporedba tim više simbolična jer se natječe sa svijeću Jesmarka za njegovu novu očinsku odgovornost. Između svijesti i geste postoji rodni habitus koji uvodi kompleksnu dvojbu – što bi značilo *muško majčinstvo*? Teže je mladom ocu odgovoriti na to pitanje jer financijska, socijalna i moralna svemoć njegove punice ima kastrirajući učinak (30:15). Međutim, pitanje zahtijeva razmišljanje o brizi izvan ukorijenjenosti društvenih hijerarhija i rodni kategorija, doslovno »isticanje onoga što se odnosi na učenje uloga i primarnu socijalizaciju u diferencijaciji 'pozicija' muškarca i žene«, a što pokazuje konstruiranu prirodu roditeljskog iskustva kroz seksualnu podjelu rada, te eksplicitno prepoznaje da su te pozicije stoga i »obrnute, promjenjive«,<sup>31</sup> suprotstavljajući se esencijalizmu koji u ženama vidi »njegujuću prirodu« zbog koje postaju jedine sposobne za »majčinstvo«.

I u filmu *Murina* rodni habitus vezan je uz ribolov; spominje se treći tip ribolova, harpuniranje, koje uvodi jednu od dviju osnovnih suprotnosti koje, pored onog vezanog uz plovilo, »postavljaju granice ženske aktivnosti u ribolovu«, a to je »upotreba oružja ili njezina odsutnost«. <sup>32</sup> Također, harpuniranje murine pojavljuje se kao aktivnost »gotovo muška« za Juliju, prisiljene od svojega oca na praksu koja ju veže za njega, kao što prva rečenica filma najavljuje: »Julija konop, konop«. Ribolov za djevojku znači »biti povezana s ocem«, koji je prati kao sjena i naređuje gdje ići, kako i kada ribu ubiti. Snimljena pod vodom, prva scena oslanja se samo na tjelesni jezik i prikazuje dvije siluete koje kao da su udvostručene jedna drugom (02:14), dolazeći iz najtamnijih dubina mora, u potrazi za plijenom, s tjeskobom koja se kristalizira pred oružjem i nasiljem borbe s murinom. Moglo bi se raditi o trileru jer se kategorija žanra čini neodlučnom, te zapravo neće biti definirana sve do kraja filma, kada će se opet u dubinama odvijati borba harpunom, ali ovaj put između kćeri i oca (1:25:08).

Premda djevojka mrzi ribolov, to nije slučaj s ronjenjem, koje ju privlači i povezuje s dubinskom psihologijom. Ambivalentne su dubine mora, istovremeno smrtonosne i otvorene prema fascinantnom nepoznatom prostoru, ispunjenom ostacima prošlosti kao što je brod koji je njezin otac potopio. Doticaj s tim nedostupnim dijelom vremena gura Juliju na preuzimanje rizika ronjenjem u dubinama sa strancem (1:00:22). Ali biti u moru s njim, a ne s ocem, znači vratiti se korijenima tajne obiteljske povijesti i pokušati uspostaviti drugu vrstu komunikacije u potpunoj tišini i bez nasilja. Više poetska nego terapijska, ta scena završava, a olupina ostaje zakopana, bez tumače-

nja. Stranac je zapravo samo sjena njezina oca, istina u konačnici nije izašla na vidjelo.

Kao što sugerira antropološki pristup ribarskim gestama u filmovima *Murina*, *Luzzu* i *Triangle of Sadness*, redatelji imaju rodno specifičan pogled na prakse svake kulturne tradicije – dakle, intersekcionalni pristup, a ne blagonaklone vizije »ekoromantičnog« multikulturalizma,<sup>33</sup> koji bi obrnuto težio ili veličanju primitivne spiritualne prirode, ili idealiziranju tradicionalnih mediteranskih društava u svrhu očuvanja od globalizacije.

U *Triangle of Sadness*, na povratak divljini – kao izvornoj formi kulture ribolova i lova – gleda se parodijski jer reproducira društvo klasa, gdje je dominantan spol jednostavno obrnut: žena Filipinka postala je prvi moćni lik, ali način organiziranja društva nije se promijenio, patrijarhat je hijerarhijski kao patrijarhat, a sredstva vladanja jednako nedemokratska.

U *Luzzu*, s druge strane, nema povratka tradicijama koje bi čuvala izvornu kulturu prenesenu preko muškaraca iz pamtivijeka – jer ta tradicija, koliko god bila lijepa, sprječava ljude da se hrane kako bi preživjeli. Poput novorođenog djeteta ribara koji ne može rasti i zahtijeva posebnu medicinsku njegu, tradicija ne omogućava lokalnim ljudima niti da odrastu, niti da se prilagode novim ekonomskim uvjetima. Za razliku od izgubljenog Jesmarka, njegova žena prilagođava se profesionalno i pokreće vlastitu društvenu transformaciju, pokazujući time stečenu moć koju mladi otac nema. Film izlazi iz binarne logike razdvajanja između aktivne sfere povezane s muškarcima i pasivne sfere povezane sa ženama, budući da sve žene rade i zarađuju, posjeduju ekonomsko i društveno priznanje (11:26). Implicitno, žena je solidarna s likom migranta kako bi pronašla izlaz za muškost u krizi: tako se emancipatorski potencijal tajnog prostora migranta i ženskog majčinstva susreću u mogućoj rekonstrukciji muškog identiteta.

Međutim, iako se u *Murini* također susrećemo s dominantnom patrijarhalnom kulturom, tvrdoglavost oca ovdje je mnogo nasilnija i neumoljiva, što ukazuje na dugotrajnu društvenu konstrukciju potiskivanja žena, za razliku od malteške slike socijalne evolucije: u *Murini*, otac sprječava žene da se kreću u prostoru i životu, zatočene u svojim domovima poput majke, tj. u tamnoj pećini poput kćeri (1:14:45).

Dok je u *Luzzu* muškarac doveden do toga da dekonstruira svoju društvenu rodnu pripadnost i konačno napusti lokalno bratstvo koje ga povezuje u krug zajednice muškaraca, sprječavajući ga da preuzme ne-patrijarhalno očinstvo i otvorenost prema drugim modelima postojanja (stranim i majčinskim), u *Murini* infantilizirana djevojka budi se iz svoje podređenosti da bi mogla odrasti kao žena, tj. osloboditi se muške kontrole nad majčinstvom, te jedine

30

Jedan od glavnih utjecaja na Tima Ingolda jest James Gibson, *The Perception of the Visual World* (1950.) i *The Ecological Approach to Visual Perception* (1979.).

31

Claude Gautier, »De la neutralité axiologique au réalisme des expériences vécues du standpoint. Une critique féministe de la relation de connaissance«, u: Anne-Charlotte Hussion *et al.* (ur.), *Epistémologies du genre, croisement des disciplines, intersections des rapports*

*de domination*, E.N.S. Ed., Pariz 2018., str. 110–111.

32

P. Tabet, *La construction sociale de l'inégalité des sexes*, str. 46.

33

Jérôme Blanchet-Gravel, *La Face cachée du multiculturalisme*, Editions du Cerf, Pariz 2018.

uloge u kojoj su je svemogućí očevi (lokalni i strani) zatvorili, lišena ikakve inicijative u pokretu i svladavanju autonomije. Međutim, u *Triangle of Sadness*, u kojem problematika očinstva ili majčinstva ne djeluje, dijalektika između društvene reprodukcije i ne-reprodukcije također se postavlja iz interseksionalne perspektive, upravo zato što se patrijarhat precizno propituje kao usidreni model dominacije koji reproducira etnički podređenu ženu u obrnutom obliku matrijarhata, a gdje zamjena spola i rase nije promijenila odnose u klasi.

#### 4. Koji moralni izbor za koju emancipaciju?

Potonja tri filma promišljaju identitet likova iz »ove matrice nejednakosti koja je rod«,<sup>34</sup> bilo sa stajališta onih koji ostvaraju dominaciju, bilo onih koji su na rubu da je izgube, bilo one koje ga nikada nisu imale. Budući da »sustav hijerarhijske bikategorizacije između spolova« još uvijek određuje »vrijednosti i reprezentacije povezane s njima (muško/žensko)«,<sup>35</sup> teško je razmišljati o »muškom majčinstvu« za dobrobit društva, kao i o »ženskoj moći« bez dominacije.

U tom smislu, ekofeminizam omogućuje daljnje promišljanje spajajući dvo-kategorijalnost roda s dualnošću između prirode i kulture, pri čemu se ljudskost izgradila u suprotnosti s infraracionalnom instinktivnom animalnošću. U okviru duge zapadne povijesti znanosti i ideja, »prirodno je oznaka onoga što treba dominirati, iskorištavati«, tako da je »niže u ljudskim odnosima – žene, robovi, životinje, barbari i drugi urođenici (prema redosljedu koji želite) – konstruirano kao bliže prirodi nego njegov gospodar.«<sup>36</sup> Kako ističe Layla Raïd, »drugost je obilježje potlačenih« iz utilitarne perspektive, gdje iskorištavanje drugih tvori »mrežu složene dominacije«, objektiviziranu, interseksionalnu i hijerarhijsku:

»... muški rob je još 'prirodniji' od gospodarove žene, urođenik od siromašnog bijelca, gospodarova domaća životinja bolje je tretirana od njegovog ljudskog roba, dok rob ipak ima određene žene i određene životinje ispod sebe itd.«<sup>37</sup>

Međutim, smatrajući da »živo biće nije čista i jednostavna stvar nego središte«,<sup>38</sup> Jakob Johann von Uexküll je 1934. godine uveo životinje u dinamičan i interaktivan, osjetilni i namjerni odnos s »okolnim svijetom« (njem. *Umwelt*), a na koji se moderna etologija poziva i koji vodi čovječanstvo preispitivanju vlastite – pa čak i moralne – nadmoć.<sup>39</sup> Način na koji se životinje tretiraju u sva tri filma omogućuje uvid u stupanj prepoznavanja njihova postojanja kao punopravnih subjekata, što je simptom vrste odnosa koje ljudi također uspostavljaju među sobom u svojem okruženju.

U filmu *Triangle of Sadness*, nemilosrdan način na koji je magarac ubijen u šumi može se opisati *barbarskim* – žestoko linčovanje golim rukama pred gledateljima koji ne osjećaju nikakvu empatiju. Ubijanje se opravdava utilitarističkim pogledom na životinju koja služi ljudskom preživljavanju, jednakobom koju ekofeministička filozofkinja Val Plumwood razrađuje na globalnoj razini kada piše:

»... priroda će završiti s Junakom koji davi svojeg planetarnog partnera u posljednjem činu sadističke dominacije.«<sup>40</sup>

Ono što ona naziva »sadističko-neosjetljivim stavom« omogućeno je samo razdvajanjem razuma i emocija, što zauzvrat onemogućuje identifikaciju s

drugima, blokirajući pristup suosjećanju i svakoj moralnoj pravdi. Naravno, sadistička dominacija ne odnosi se samo na životinje, a kako kraj filma potvrđuje, kamen u rukama žene može također ubiti i drugu ženu.

Dijametralno suprotan *predatorstvu* jest pogled koji se razvija u filmu *Murina*. Sukob s ribom, iako krvav na početku, kada otac s harpunom odlazi u lov, na kraju filma doživljava preokret u odnosima dominacije. Julija, uronjena u špilju, pronalazi u životinjskom svijetu inteligenciju i snagu da se oslobodi neprijateljskog okruženja – ono joj pokazuje put kako izroniti iz vode. Međutim, prije nego što prati ribu pod vodom, djevojka mora prepoznati da, iako dijeli okruženje s ribama, živa bića imaju različito iskustvo toga okoliša. Pritom shvaća da joj riba može pomoći izaći iz špilje ako prihvati njezin *Umwelt*. To što je Charles Darwin ponovno smjestio čovjeka u evolucijski kontinuum životinjskog svijeta, ovdje ima emancipatorsku ulogu. Zato što vjeruje vlastitoj »zakopanosti animalnosti«,<sup>41</sup> djevojka uspostavlja »horizontalan, a ne hijerarhijski odnos« sa životinjom i izlazi iz podložnosti koju nameću ljudi (otac i majka). Savez s murinom označava prijelaz između postajanja-životinjom i postajanja-ženom, a što, daleko od regresije prema racionalnom poretku dominantne muškosti, označava oslobođenje od infantilizirajućeg patrijarhalnog okvira. Ona, poput ribe, postaje punopravan subjekt, čije postojanje više ne ovisi o ulogama koje joj nameće njezin rod.

Iako u filmovima nema izravnih ekoloških ili feminističkih zahtjeva, čini se da su redatelji u svoje perspektive integrirali ekofeminističku etiku. Ta etika, nakon što su je protivnici esencijalizirali, očigledno postaje društvena i politička podsvijest koja vodi prema kritici instrumentalnih odnosa prema okolišu, temeljenih na rivalstvu i podložnosti, ali i prema razvoju novih odnosa uključenosti i suradnje.<sup>42</sup> Budući da »ekofeministice, za razliku od svojih prethodnica, ne odbacuju klasične uloge dodijeljene ženama, poput majčinstva ili odgoja djece, već upravo te odgovornosti i emocije koje one izazivaju koriste kao polazište za svoj politički angažman«,<sup>43</sup> Jesmark u filmu *Luzzu* najpreciznije razvija potonju preokupaciju.

34

Christine Détrez, »Préface«, u: Anne-Charlotte Hussion et al. (ur.), *Epistémologies du genre, croisement des disciplines, intersections des rapports de domination*, E.N.S. Ed., Pariz 2018., str. 8.

35

Laure Bereni et al. (ur.), *Introduction aux études sur le genre*, De Boeck, Bruxelles 2012.

36

Layla Raïd, »Val Plumwood: la voix différente de l'écoféminisme«, *Cahiers du Genre* (2015) 2, br. 59, str. 49–72, ovdje str. 54–55, doi: <https://doi.org/10.3917/cdge.059.0049>.

37

Ibid.

38

Helmuth Plessner, »Sur le rapport entre monde et monde environnant chez l'homme« (1950), prev. Marc de Launey, *Trivium* (2017), br. 25, str. 1–9, ovdje str. 5, doi: <https://doi.org/10.4000/trivium.5438>.

39

Jessica Serra, *La bête en nous. Un nouveau regard sur Sapiens*, HumenSciences, Pariz 2021., pogl. 4, »Vices et vertus«, str. 149–184.

40

Val Plumwood, *Environnemental Culture. The Ecological Crisis of Reason*, Routledge, London 2002., str. 22.

41

J. Serra, *La bête en nous*, str. 35, 37.

42

David Bollier, *La Renaissance des communs. Vers une société de coopération et de partage*, Charles Leopold Mayer, Pariz 2014.

43

Corine Pelluchon, *Ethique de la considération*, Seuil, Pariz 2018., str. 171.

U svakom slučaju, čini se da je emancipacija pomoću rodnog identiteta parametar koji određuje cijeli biotop ne samo obiteljski nego i teritorijalni i društveni: ona razvija ne samo nove solidarnosti među klasama, etnicitetima i generacijama nego i svakoga suočava s etičkim dilemama.

Ribar Jesmark nema novaca za liječenje djeteta i ta nepravda postaje nepodnošljiva. Kada prihvati ilegalne poslove kao drugi migranti, sreća mu se osmjehuje, uspijeva zaraditi dovoljno novaca da izliječi svoje dijete. Na tome se tragu možemo zapitati potvrđuje li to zaključak koji je Carol Gilligan iznijela u pionirskom djelu o teoriji skrbi (engl. *care*),<sup>44</sup> takozvani »muški izbor« za koji je kršenje zakona prihvatljivo ako se time spašava jedan život, ali bez da se uzima u obzir učinak toga postupka na druge, tj. na kolateralne žrtve koje time gube svoja prava. Premda je zajednica malteških ribara bez sumnje slomljena ovim izborom, a dok je ekološko pitanje uništavanja morske dubine bilo argument protiv rada na kočaricama (13:05), u konačnici je žrtvovano i očuvanje okoliša. Međutim, drugi krug solidarnosti izgrađen je s Udayjem, migrantom koji više nema »prava« živjeti na Zemlji, ali koji ukazuje multikulturalni put mobilnosti sa stajališta minimalnog broskog skloništa: »To je moj Titanik, moj dom, brate.« (49:55). Dok »riba koja ostane u svojem akvariju nikada ne raste«, kako kaže migrant čovjeku koji nikada nije napustio svoj otok, crno tržište omogućuje korumpiranim službenicima Europske unije da postanu »velike ribe« (52:26). Etički izbor tada se prebacuje na razinu zakona koju regulira Europska unija, pravno tijelo koje i samo oscilira između kontroverznih praksi i prestrogih zahtjeva, kriminalizirajući najsiromašnije. Camilleri time daje za pravo Plumwood, koja tvrdi:

»Čini se da su prava stekla pretjeranu važnost u etici, jer pripadaju prestižu javne i muške sfere, važnosti pridanoj razdvajanju i autonomiji, razumu i apstrakciji. Obećavajući pristup etici prirode, i onaj koji je mnogo više u skladu sa smjerovima koje trenutno zauzima feminizam, bio bi ukloniti prava iz središta moralne pozornice i usmjeriti našu pažnju na druge, manje univerzalne moralne koncepte kao što su poštovanje, suosjećanje, briga [engl. *care*], skrb [engl. *concern*], zahvalnost, prijateljstvo i odgovornost.«<sup>45</sup>

Promjena perspektive značajna je, kao što to pokazuje Jesmark (55:50). Usmjeriti se na koncept *care* znači brinuti se o budućim generacijama nadilazeći rodnu podjelu rada i klasne, ali i rasne binarnosti koje oblikuju mediteranski prostor. Time se dovodi u pitanje model muškosti koji je oblikovala zapadna civilizacija, prema kojem veze empatije s voljenim osobama moraju biti suzbijene ili prekinute kako bi se pojavila racionalna, svemoćna muškost.<sup>46</sup> Koncept *care* također omogućuje izgradnju novih veza između oca i djeteta, kao i stvaranje novih priča (1:23:53). To je ono što Tim Ingold naziva »pažljivošću« (engl. *attentionality*),<sup>47</sup> kroz koju se uspostavljaju osjećaji uzajamnosti, prisutnosti prema sebi i drugima. Na temelju tih veza, drugačiji odgoj može vrednovati ne samo osjetljivost i dijeljenje emocija nego i stvaranje »zajedničkih interesa« (engl. *commoving*).<sup>48</sup> Svijest o ranjivosti živih bića tako postaje prvi korak prema brizi za zajednička dobra, a među kojima je i očuvanje morskih ekosustava.

Steći pažnju i stručnost o »majčinstvu« uključuje ne samo muškarce nego i cijelo okruženje i budućnost. Kao što preporučuje ekofeministička politika, Jesmark

»... premješta pitanja klizeći između privatnog i javnog života, [...] [donosi] probleme života i brige u javni prostor i vraća ekologiju kući, ostvarujući dvostruko premještanje.«<sup>49</sup>

Zatim se dotičemo onoga što je Avishai Margalit kategorizirao u socio-etički pojam »pristojnosti« – naime, kritike poniženja koje pojedinci trpe zbog institucionalne strukture društva, a ne više samo međuljudskih odnosa koji vladaju u civiliziranim društvima:

»... pristojno društvo je ono čije institucije ne ponižavaju ljude.«<sup>50</sup>

Tako u posljednjoj sekvenci, kada ribar koji je postao varalica, lišen svojeg broda i podrške svoje zajednice, sâm baca štap za ribolov u beskonačnost neba (1:27:38), gledatelj se s pravom može zapitati na kojoj razini smjestiti taj posljednji čin, bez riječi koja bi ga pratila, ali i bez srama pred izgubljenim prijateljima. I ovdje prelazimo na simboličku razinu slike, čija se ambivalenčnost također može razriješiti kao skroman, ali ujedno i snažan čin emancipacije, otvoren prema životu u kojemu raste dignitet čovjeka.

Kraj potonjih triju filmova slično se otvara prema preusmjeravanju života, ali u zastoju, gdje gledatelj također mora napraviti svoj izbor tumačenja.

Posljednja scena filma *Murina* usporediva je s onom u *Luzzu* jer kamera prati kako se mlada djevojka počinje upuštati u svoj put plivanjem u beskrajnom plavetnilu mora (1:26:40). Napokon počinje plivati na površini vode, i nije bitno kamo ide. Ovo otvaranje, više simbolično nego realistično, također odgovara etičkom izboru, budući da je Julija upravo shvatila da njezina sudbina ovisi o njoj samoj. Prvo je htjela zamijeniti oca sa strancem, ali ova supstitucija praćena simboličnim ubojstvom »lokalnog« oca samo je prvi korak prema razumijevanju njezine otuđenosti, budući da ona u liku kozmopolitkog milijardera mora prepoznati još više razočaravajuću, kukavičku i lažljivu očinsku kopiju – u bijegu. Tek kada se oslobodila očinstva, tj. svih iluzija koje su davale prednost njezinu identitetu, izlazi iz svojeg otočnog mjehurića, rajskog zatvora u kojem je živjela bez mogućnosti rasta. Zapravo, za nju se također radi o životu i smrti čim je njezin rast ometan rodnim odrednicama. U filmu se stoga etničko podrijetlo i klasna pripadnost podvode pod rodnu dominaciju, koja određuje pravila igre između muškaraca u prisvajanju ženskih tijela, ali i zemljopisnog prostora – eksplicitna je Antina metafora, kada otok koji želi prodati strancu naziva »trbuhom« njegove žene. Otuda implicitna solidarnost među ženama otoka, koje, nevidljive i nečujne, i za razliku od zajednice muškaraca okupljenih radi financijskih poslova, ne žele prodati zemlju milijarderu, u ime zakona koji nije ekonomski već memori-jalni, upisan kamenim križevima na samom tlu (29:18). Naime, mladići su

44

Carol Gilligan, *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*, Harvard University Press, Cambridge 1982.

45

Val Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, Routledge, London 1993., str. 173.

46

Carol Gilligan Carol, David A. J. Richards David, *The Deepening Darkness. Patriarchy, Resistance, and Democracy's Future*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.

47

Tim Ingold, *L'Anthropologie comme éducation*, prev. Maryline Pinton, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2018., str. 41.

48

Ibid., str. 71–72.

49

Pierre Ansey, »Val Plumwood, le crocodile, l'écoféminisme et le care«, *Revue politique* (14. 12. 2020). Dostupno na: <https://www.revuepolitique.be/val-plumwood-le-crocodile-lecoféminisme-et-le-care/> (pristupljeno 29. 5. 2025.).

50

Avishai Margalit, *La société décente*, Climats, Pariz 1999., str. 7.

tamo izgorjeli u prošlosti dok su pokušavali spasiti otok od požara, čineći to mjesto grobom čija vrijednost nije pregovaračka jer je neprocjenjiva. U tom smislu, možemo se pozvati na »etiku teritorijalnog dostojanstva« koju je razvio Angelo Turco: ona ne podrazumijeva samo ideju pravde koja je sposobna »geografski jamčiti određeni broj uvjeta postojanja, sposobna jamčiti nesmetano odvijanje individualnog i materijalnog života, kao i društvenog i duhovnog života«, nego također i »etos koji se mijenja i koji prelazi iz funkcionalne dominante u emocionalnu dominantu«, a o toj promjeni ovisi duh mjesta kao o zajedničkom čovječanstvu »konstruiranom kroz generacije kroz proces teritorijalizacije«. <sup>51</sup>

U filmu *Triangle of Sadness*, posljednja sekvenca otvara se etičkom dilemom: ubiti ili ne ubiti. Dok kod *Murine* »ubojstvo oca« poprima, prije svega, psihoanalitičku dimenziju, dok je u slučaju *Luzzu* napuštanje prijateljstva jednako simboličnom ubijanju brata, smrt koja se najavljuje na pustom otoku označava zamrznuti kadar u kojem vidimo Abigaël, s velikim kamenom u njezinim rukama, koja je spremna razbiti Yayinu glavu, osim što je čin obustavljen, te od tada postaje trenutak promišljanja (2:16:12).

Jer nakon otkrivanja da s druge strane otoka postoji civilizacija s luksuznim hotelom, Yaya predlaže Abigaëlu novi društveni ugovor – da Filipinka postane njezina asistentica. To ne vraća doseljenicu na njezino *subalterno polazište*, već otvara mogućnost promocije, ali pod uvjetom da i sama napusti dominantni status Alfa ženke koji je stekla na otoku. Hipotetsko ubijanje pretvorilo bi film u krimić, dok ne-ubijanje otvara mogućnost izlaska iz socijalnog darvinizma. Jasno je da je ovdje na gledatelju da odluči: ili opcija omogućuje razmatranje kolaborativnih osnova mirnog društva, ili dalje vlada krvni konkurentni zakon.

Filmska slika gradi odnose dominacije, ali i solidarnosti među pojedincima koji su naizgled odvojeni jedni od drugih, otkrivajući ponekad i najmanje veze, koje kada postanu vidljive, osvjetljavaju slike na simboličkoj razini, nudeći tako drugačiji pogled na moralne izbore i nerazumljiva ponašanja pojedinaca.

## 5. Zaključak

Postoje višestruki odnosi dominacije koji proizvode nejednakosti koje živote čine nedostojnima: bez prava na postojanje, bez jednakosti. Kako bi pokazao te nejednakosti, pojedinac je u potonja tri filmu smješten u središte paradoksalnog sukoba između poštivanja zakona (patrijarhalnih ili ekonomskih) i težnje za pravdom. Pred asimetrijom moći koja se primjenjuje (rodna, klasna, etnička, i životinjska), tako se čini da više ili manje odstupanje putem nezakonitosti i nelegitimnosti prisiljava na razmišljanje o novoj etici uzajamnosti.

Društveni pritisak koji je želio da se osobno postojanje razdvaja između »biti vidljiv ili ne biti« dovodi do etičke dileme u kojoj živjeti znači »ubiti ili ne ubiti« drugoga. Društvena nepostojanost, koja uskraćuje svako dostojanstvo osobi, prenosi se i transformira u poricanje drugoga, kao da bi ubojstvo moglo riješiti unutarnji sukob eliminiranjem prepreke »idealnog ja«. Vrlo se vjerojatno može ubiti, ali u tom se slučaju satirična komedija pretvara u triler, a psihološka drama u obiteljsku psihopatologiju. Kao što objašnjava psihoanalitičar Daniel Sibony, važno je da narcisoidni zakon ne ostane blokiran na svojim neurotičnim opsesijama i da se upusti u suočavanje s nepoznatim (tzv. kaosom), što ga prisiljava da susretne drugoga i pruži mu priliku da postoji.

Alteritet koji je ovdje pozvan određuje simbolički prostor, jedan međuprostor, »igrivost« koja u tragičnom ili komičnom kontekstu traži načine povezivanja.<sup>52</sup> Eliminacija oca, prijatelja ili suparnice, a i morskog života, stoga spada u simboličko područje, gdje su svi mogući scenariji dozvoljeni, dok moralna savjest osuđuje čin zadržavajući ga u sferi fantazije. Upravo na to »sada« poziva zaustavljena slika, suspenzija čina koji umjesto da bude zločin – postaje oslobađajuć jer je simbolički otvoren prema drugoj stvarnosti koja se razvija iz mašte gledatelja.

Upravo u beskonačnosti trenutka, poput kamena u rukama, plavetnila neba ili mora, pokreće se izazov malenosti postojanja, koja radije prihvaća suočiti se s nepravdama, nego umrijeti od svojih prošlih zastarjelih modela i struktura, zaključana u iluziji raja. Veličanstvene razglednice koje nudi Mediteran tjeraju nas na razmišljanje o »izlasku iz raja«, koji daleko od toga da se uvijek pretvara u pakao – može trasirati i put prema drugim *borbama za priznanjem*<sup>53</sup> i načinima dostojanstvenoga zajedničkog postojanja.

Nella Arambašin

**Asymmetries of Multiculturalism in Three  
Mediterranean Films (2021 – 2022) –  
Intersectional Consideration of Ethical Dilemmas**

**Abstract**

*In 2021 and 2022, three world award-winning films highlight the global Mediterranean, but far from the migration tragedy and postcard clichés: Luzzu (Sundance Festival, best actor), Murina (Cannes, golden camera, Hamptons Festival, first prize, Gotham Independent Film, best actress), Triangle of Sadness (Cannes, The Golden Palm, European Film Awards). The protagonists of these films confront the uneven laws that govern ultraliberal society, the globalized market, and the patriarchal family—laws that suddenly find their limits by being overturned. Strictly speaking, however, these films have no definitive conclusion; instead, they compel viewers to reconsider ethical dilemmas and imagine the consequences of personal choices. They initiate an intersectional reflection on contemporary power asymmetries (on the levels of social, ethnic, and gender identity), within which Mediterranean fishing culture offers an anthropological framework.*

**Keywords**

Mediterranean film, intersectionality, visibility, patriarchy, gestural anthropology, fishing, inequality, ecofeminism, ethics

51

Angelo Turco, »Espace et dignité. Nature(s) et enjeux territoriaux entre éthique et politique«, *Diogène* (2016) 1, br. 253, str. 32–44, ovdje str. 41–42. Dostupno na: <https://shs.cairn.info/revue-diogene-2016-1-page-32?lang=fr> (pristupljeno 29. 5. 2025.).

52

Daniel Sibony, *Shakespeare, questions d'amour et de pouvoir*, Odile Jacob, Pariz 2023.

53

Axel Honneth, *La Lutte pour la reconnaissance*, prev. Pierre Rusch, Ed. Cerf, Pariz 2002.