

KINO I LUDILO: jučer, danas i Joker i Ema¹

Od početka devedesetih godina prošlog stoljeća pa sve do danas utvrđeno je da u medicinsko-psihijatrijskom okružju značajno je porastao interes za uporabu audiovizualnih medija, koji su sofisticiraniji ali i dostupniji što se tiče odnosa kina i mentalnih bolesti. Brojni su stoga danas analitičari i dinamički orijentirani psihijatri koji se bave tom problematikom. Dovoljno je tu spomenuti Gabbarda, Bermana, Lavalléeja i Sabbadinija.

A česte su i filmske manifestacije koje se bave tom i sličnim tematikama. Sve je uobičajenije koristiti dijelove filmova ili posebno pripremljene isječke istih tijekom znanstvenih skupova; kao što je i konstantna uporaba dijelova ili čitavih dosjea posvećenih toj tematici (ovdje valja spomenuti samo u neke od časopisa od međunarodnog značaja, kao što časopis *Psyche*, na njemačkom jeziku, i *International Journal of Psychoanalysis*); valja, također, istaknuti i cvjetanje publikacija - obično kolektivnih svezaka psihoanalitičkog nadahnuća *lato sensu* - koje izričito istražuju povezanost audiovizualnih medija i psihopatologije².

Pomičući se kroz literaturu, moguće je otkriti neke studije koje pokušavaju odrediti i strukturirati određenu metodu razvrstavanja i označavanja, ili barem identificirati neke referentne teme u svrhu organiziranja i definiranja diskursa o ekraniziranim mentalnim bolestima.

¹. **IZLAGANJE NIJE LEKTORIRANO.**

² Vidi, na primjer, članak Aleksandra Damjanovića, Olivera Vukovića, Aleksandra A. Jovanovića & Miroslava Jašovića-Gašića, *Psychiatry and movies*, objavljen u časopisu *Psychiatria Danubina*, 2009; Vol. 21, No. 2, str. 230–235 © Medicinska naklada - Zagreb, Croatia.
https://www.researchgate.net/publication/26321216_Psychiatry_and_movies (Preuzeto: 17. VII. 2020.)

U vezi toga dovoljno je spomenuti Fleminga i Manvella koji u knjizi iz 1984.³ pregledavaju niz značajnih filmova američke i europske produkcije. I to od *Der Student von Prag* / Praškog studenta iz 1919⁴. do Običnih ljudi *Ordinary People* iz 1980.⁵, zasnivajući svoja klasifikaciju na niz osnovnih pojmova, na kojima zasnivaju povijesno/kritička razmišljanja u vezi: ludila i društvo; ludila i posjedovanje; ludila i erotika; ludila i ubojstvo; ludila i rat; ludila i droga; ludila i paranoja; ludila kao zdravlje, zdravlje kao ludilo; ludilo i lik psihijatra.

Klasifikacija koja autore navode da u drugom dijelu knjige predlažu filmografiju s pedesetak naslova, uz dodatak referentnog broja koji se odnosi

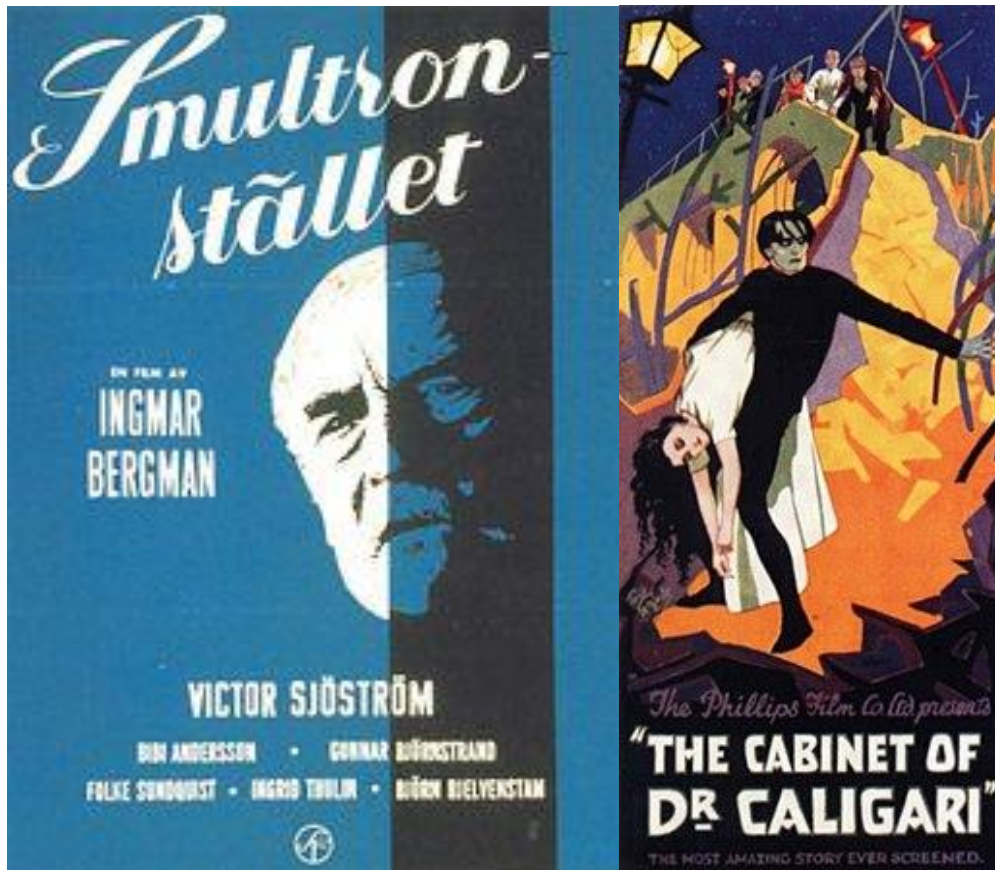


³ FLEMING Michael, MANVELL Roger (1984). *Images of Madness. The Portrayal of Insanity in the Feature Film*, Associated University Press, Cranbury (NJ).

⁴ [https://sh.wikipedia.org/wiki/Datoteka:The_Student_of_Prague_\(1913\).webm](https://sh.wikipedia.org/wiki/Datoteka:The_Student_of_Prague_(1913).webm) (Preuzeto 17 – VII – 2020)

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=HQQEdiQ79OM> (Preuzeto 17 – VII – 2020)

na opisanoj tematici. Treba naglasiti da kriterij uključivanja je prilično elastičan i kulturno uvjetovan. Tako na primjer pored filma *Divlje jagode* (izvorno švedski *Smultronstället*, iz 1957.), Ingmara Bergmana, ili filma *Kabinet doktora Caligarija* (*Das Cabinet des Dr. Caligari* iz 1920.) kojeg je režirao Robert Wiene,



nalaze se i filmovi poput *Građanin Kane* (*Citizen Kane* iz 1941.), Orsona Wellesa, kao i *Plavi anđeo* (*Der blaue Engel* iz 1930. godine), redatelja Josefa von Sternberga, i *Demoni* (*The Devils Đavoli* iz 1971.), Kena Russella.



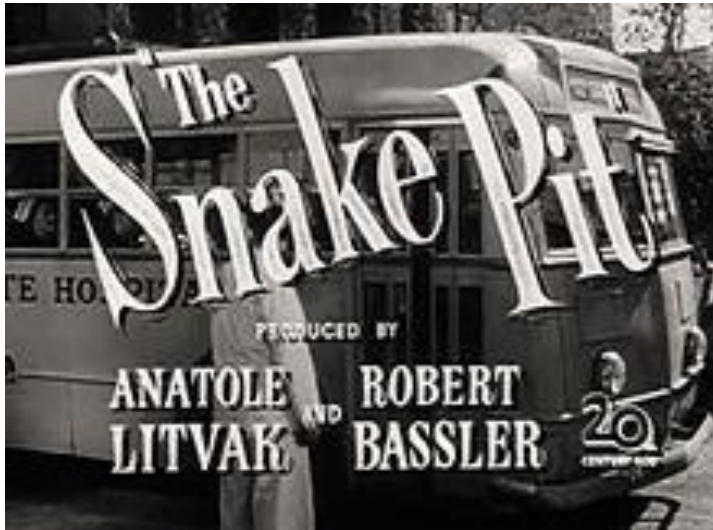
Svi navedeni filmovi popraćeni su sinopsisom teme i komentarom u vezi psihičke patnje, naglašavajući pritom i središnjost patnje unutar naracije. Tako na primjer, filmu *Lilith* (iz 1964.), u režiji Roberta Rossena, posvećeno je samo nekoliko redaka, iako se radnja odvija unutar psihijatrijske bolnice gdje ludilo igra temeljnu ulogu, dok filmu *Apokalipsa danas* (Apocalypse Now iz 1979.), redatelja Francisa Forda Coppole, rezervirano je više stranica, iako su zbunjenost i aberacije likova strogo i metaforično povezane s ratom u Vijetnamu a ne sa nekim psihijatrijskim slučajem.



U kontekstu odnosa između kinematografije i mentalnog poremećaja valja spomenuti i studiju Grossinija iz 1984⁶., koji na sustavno i jasan način katalogizira analizirane uzorke na području holivudske i europske kinematografije počevši od 1948. pa sve do 1982. - od *Zmijsko leglo (The Snake Pit iz 1948.*⁷), u režiji Anatolea Litvaka) pa sve do *Djevojka iz Trsta (La Ragazza di Trieste, The Girl from Trieste, iz 1982.)*, režisera Pasquale Festa Campanile - ispitano je 353 filma.

⁶ GROSSINI Giancarlo (1984). *Cinema e follia. Stati di psicopatologia sullo schermo (1948-1982)*, Dedalo, Bari.

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=bkc8SCAHe> (Preuzeto 17 – VII – 2020)



Njegova studija tog filmskog žanra čini da razlikuje pet glavnih sindromskih skupina:

- 1) bolest na organskoj osnovi;
- 2) bolest na strogo psihičkoj osnovi;
- 3) bolest ovisna o samo-disocijaciji i gubitku pamćenja;
- 4) bolest uzrokovana konzumacijom alkohola;
- 5) bolest uzrokovana unosom halucinogenih tvari.

No to nije sve. Autor, osim spomenutih sindroma analizira i druge, sporedne, ali ne zato manje važne parametre. Poput:

- da li pacijent predstavljen na ekranu može biti muška (M) ili ženska osoba (F);

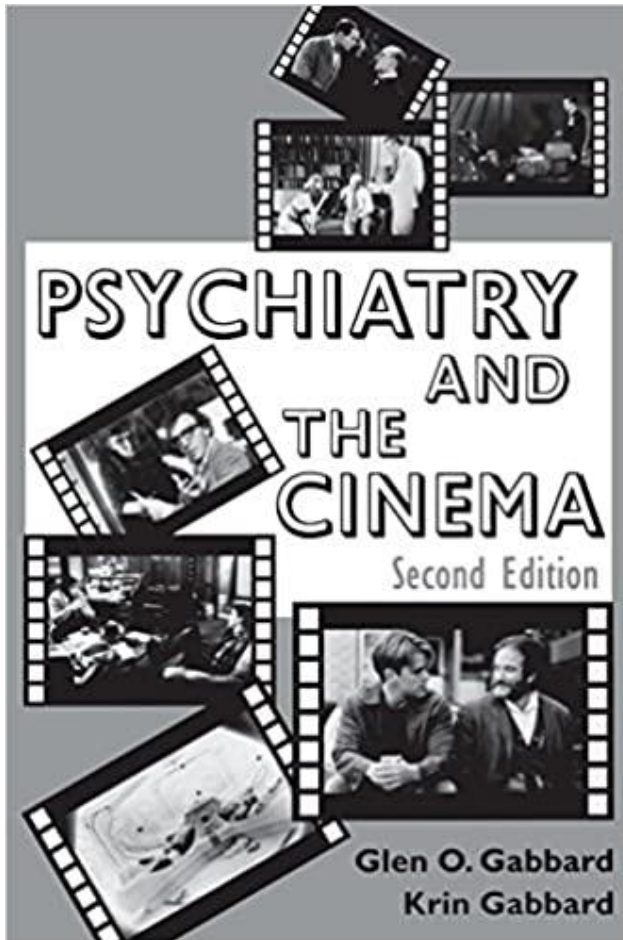
- dali pacijent, na kraju filma, može ozdraviti (+), pogoršati ili ostati nepromijenjen u svom poremećaju (-).

Što se tiče narativne i psihopatološke pouzdanosti njihovih prikaza, autor nam daje jednu klasifikaciju filmskih tekstova. Oni mogu biti:

- A) ograničeni, banalni i stereotipni u svakom pogledu;
- B) jednostavni, čitljivi, i stilski dobro obrađeni;

C) složeni, radi se o dobrim autorskim filmovima, sposobni da dubinski prodru u psihičku dimenziju.

Vrijedi tu spomenuti i studiju Krina i Glena Gabbarda, *Kinematografija i psihijatrija*, čije je drugo izdanje izašlo 1999. godine.



Gdje autori, u prvom dijelu knjige, opisuju svoja razmišljanja o produkciji u SAD-u (radi se o 500 radova), usredotočujući svoju pozornost više na 'mitske' tipologije, koje su se s vremenom razlikovale u kinematografskom prikazivanju psihijatra, nego na psihičke poremećaje. U stvari, potraga tih stereotipa proteže se daleko izvan djela posvećenih ludilu jer su u obzir uzeti i svi nizovi, od onih kratkog trajanja do filmova kojima je ta tematika

sporedna, u kojima se pojavljuje psihijatar.

Otprilike autori su ta djela razvrstali u tri razdoblja:

1. prva faza, koja se proteže od nijemih filmova pa sve do 1957. godine: gdje prikaz psihijatra neprestano oscilira između šarlatana i proroka;

2. takozvano zlatno doba, koji se proteže od 1957. do 1963. godine: gdje se lik psihijatre prikazuje u najpozitivnijem i najučinkovitijem obliku (tu se misli na filmove poput David i Lisa, (David and Lisa snimljen 1962.), u režiji Franka Perryja, Paukova mreža, (*The cobweb* iz 1955. redatelj Vincente Minnelli), Škola mržnje (*Pressure Point* iz 1962.), režija Hubert Ciornfield) i tako dalje;



3. razdoblje nakon šezdesetih godina: gdje se psihijatar uglavnom prikazuje negativno (spominju se ovdje Robert Altman, Woody Allen i Paul Mazursky).

I na kraju spomenut ćemo i knjigu), *Il cineforum del dottor Freud*, iz 2004. godine⁸, talijanskog autora Ignazija Senatorea. I to prvenstveno zbog njezine posebne kompozicijske strukture. Prvi se dio sastoji od kratkih poglavlja poput *Kino i afektivna nepismenost* ili *Kino i pukotine uma*, gdje je kratki uvod popraćen filmskim profilima: naslov, smjer, podrijetlo i datum ; kratki sažetak; komentar, koje se smatraju značajnim za tu specifičnu



⁸ SENATORE Ignazio (2004). *Il cineforum del dottor Freud*, Centro Scientifico Torinese, Torino

temu (oko 100. američka i europska djela). Autorova kritička opažanja imaju uvijek određenu psiho-dinamičku osobinu i neka od navedenih poglavlja usredotočeni su prvenstveno na temama koji su psihopatološkog karaktera poput, na primjer, *Il cinema e le stanze dell'anima /Kino i sobe duše* od, već spomenutog *The Snake Pit / Zmijsko leglo*, do *Diario di una schizofrenica / Dnevnik jedne šizofrenik*, itd..



No ipak se diskurs često proteže na šire teme, daleko od slučajnog, ali izvan užeg psihijatrijskog polja. Radi se o *Il cinema e la ricerca dell'identità / Kino i potrazi za identitetom*. Ovdje ulaze filmovi poput *The Servant / Sluga* iz 1963. u režiji Josepha Loseya, *Blade Runneru / Istrebljivaču* iz 1982. režisera Ridleya Scotta.

Poglavlje *Il cinema e l'inconoscibile / Kino i nepoznato*, nabraja filmove poput *Ljudi mačke / Cat People*, kultni film iz 1942. godine u režiji Jacquesa Tourneura koji će svoju obradu imati 1982. godine od strane redatelja Paula Schradera, i „*Invasion of the Body Snatchers / Invazija tjelokradica*” iz 1956. godine. u režiji Dona Siegela.

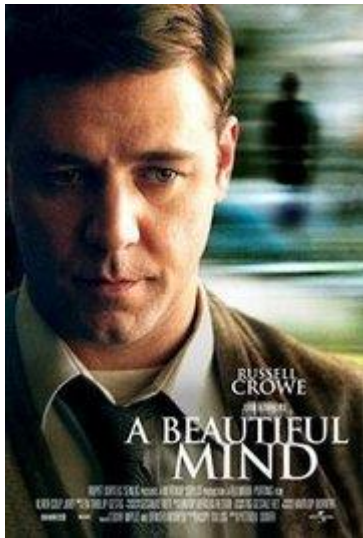


Drugi dio knjige sadržava neke autorove sugestije u vezi filmografskih putova koja su povezana s tematskim kombinacijama psihijatrijskih i ne-psihijatrijskih sadržaja. Radi se o poglavlja poput *Il cinema e l'adolescenza / Kino i adolescencije*; *Il cinema e la morte / Kino i smrt*; *Il cinema e la passione amorosa / Kino i ljubavna strast*; *Il cinema e il suicidio / Kino i samoubojstvo*. Unutar kojih autor daje popis od pedesetak naslova, s izuzećem poglavlja *Il cinema e l'analista in celluloido / Kino i analitičara celuloida*, čiji popis premašuje dvjesto djela.

S one strane sigurnosne granice normale



Po nekad je teško dokučiti granice koje odvajaju luđaka od genija, sve ovisi



o kojoj strani nam odgovara (uvjetovanost izbora) ili s koje strane novčić pada (slučajnost izbora). Naime, radi se o pojedincima koji stvarnost mrežu koja ju obuhvaća vide i tumače na drugačiji način od uobičajenog, od većine (normalnih) ljudi koji tu viziju ne mogu opažati a kamo li shvatiti, i koji se bave pitanjima koja drugi ne mogu shvatiti. Dovoljno je tu prisjetiti se filma *Genijalni um /A Beautiful Mind*,

(američka biografska drama iz 2001. godine koju je režirao Ron Howard a Akiva Goldsman napisao scenarij). Film, inspiriran istoimenim romanom autorice Sylvije Nasar koji je 1998. godine nominiran za Pulitzerovu nagradu, opisuje život Johna Nasha, dobitnika Nobelove nagrade za ekonomiju.

Taj je putu u sebi jedinstven, izuzetan i samotan za pojedince koji pripadaju perifernim područjima spoznaje gdje je normalnost relativizirana. Dimenzija je to koja se udaljava od prosjeka: osobina koja istovremeno osigurava i plaši normalnog pojedinca zbog nespojivosti sa sistemom uvaženih vrijednosti.



Očigledno je da se razlike između genija i ludila treba potražiti u konačnom rezultatu koji se ponekad ostvaruje (kao što to izvrsno pokazuje i gore spomenuti film *Genijalni um*) ali u većini slučajeva ne (kao što je to bio slučaj s Nikolom Telom). Radi se o evolucijskoj mutaciji koja, za obične ljude, predstavlja opasnost jer relativizira svakodnevicu života. To naposljetku znači da razlika između genija i ludila ne treba tražiti u geniju ili u luđaku, koliko u dominirajućem kulturnom obzorju u kojem oni djeluju. Ako je teško shvatiti koje su razlike između graničnih luđaka i genija, vidljivo je ono što ih spaja a to je izolacija i osuda, ukoliko društvo od njih nema nekakve koristi. Dakle, njihova sudbina prvenstveno ovisi o društvenoj prosudbi koja varira zavisno o strahovima, slabostima i nedosljednosti vremena. Stoga nas ne smije začuditi ako mnogi takozvani luđaci slavljani su kao genijalci desetljećima ili stoljećima nakon što ih je ondašnje društvo koje, kao svako društvo koje se respektira, progonilo, ugnjetavao ako ne i ubijao.

Društvo, svako društvo prihvaća samo minimalna odstupanja prosuđujući s dna 'društvenog lonca' bilo kakvu otuđenost koja dovodi u pitanje razloge dominantnog čopora, što naročito vrijedi za krizna vremena. Može se tako desiti da genij poprima oblike luđaka ukoliko njegovi 'razlozi' nisu kompatibilni s dominantnim kulturnim motivacijama. Kao što luđak može postati oličenje genijalca dok se njegovo djelovanje pokaže donekle koristan. U oba slučaja uvijek je dominantna kultura društva ta koja označuje sigurnosne granice prelaska između genijalnosti i ludila, iako se od njih ipak distancira.

Osobina je svakog ljudskog društva, od grčkih polisa pa sve do danas, mijenjati svoje parametre i potrebe i to bez ikakvog ograničenja dosljednosti ili poštenja, što čini da društvo nekoherentno mijenja i svoje poglede na život: danas luđak, sutra genije; jučer lider danas kriminalac. Uvijek iščekujući

neizbježni zaborav i ljuljajući se između slave i izgnanstva, genij i luđak nastavit će svoje samotno putovanje, u društvu vlastite sjene koja će ga neprestano podsjećati na krivnju tuđeg grijeha, kao Arthur Fleck u filmu Joker, Todda Phillipsa. Naime, radi se o pojedincu koji luta gradom kao izgubljena i slomljena duša, koja plaća za grijeh koji nije njegov, njegov je senzibilitet koji, zbog životnih okolnosti, pretvara se u lucidnost luđaka. Vidljiva je tu razlika drugačijih pojedinaca od prevladavajuće norme, kulturološke ili kognitivne, koja ih udaljava od mase agregata i koja, statističkom težinom prosjeka, utvrđuje pravila i ograničenja cijeloj grupi, pretvarajući tako agregat u ideološku organizaciju na osnovi načela vladajuće skupine koja svojim pravilima garantira sigurnost na uštrb slobodi pojedinca. Oni drugi, drugačiji završavaju tako u orbiti udaljenoj od mnoštva: neka vrsta 'zaboravljene' periferije, daleko od zagušljivog oblaka normalnosti, koju većina shvaća kao ispravno pravilo, iako to nije jer se radi o uobičajenom pravilu koji djeluje prema automatizmu 'zdravog razuma' ili sensusa comunisa u vidu carstva dobra'. Tako u Hrvatskoj, ako se baziramo na vladajućim predrasudama i stereotipa, biti normalan znači težiti idealnom Hrvatu koji, da bi to bio, 'normalno' je da, između ostalog, bude i katolik, a u Srbiji, gdje se to odnosi na idealnog Srbina, uz ono 'normalno' mora biti i pravoslavac.

Treba reći da mediji, naročito televizija, igra veliku ulogu u toj normalizaciji života. No normalnost je statistički pojam, a ne moralni. Pojedinač koji odstupa od te normalnosti neizbježno će postati dio 'zaboravljene' periferije, i tako iskusiti određenu napuštenost od dominantne zajednice, (društvenog) nerazumijevanja i (službene, ako ne i psihijatrijske) izolacije. Ista stvar vrijedi i za alkoholičara kao i za drogirano.

Postati i biti svjestan ove udaljenosti preliminarna je potreba za bilo koju korisnu strategiju onih različitih od norme, kako bi nekako dospjeli do dostojanstvenosti života. Od toga zavisi i odluka o vlastitom bitisanju čije (ne-)shvaćanje doprinosi mijenjanju ili ne mijenjanju vlastitog izvornog položaja u svijetu: približavanjem nesvjesnoj lakoći prosjeka ili ostajanjem u svom položaju. To se odvija na dvojadi način: simulirajući, koliko je to moguće, pravila normalnosti (Batman) ili pretvarajući se u društvenu izopačenost, slobodno izražavajući vlastite sposobnosti i tako od *Arthura Flecka* postati ono što društvo želi da budeš Joker, sa svim posljedicama tog čina. Naime, prihvaćanje vlastitog stanja ludila, zahtijeva i određenu promjenu odnosa s drugima, čije postupke treba tada tumačiti prema vlastitim obrascima a ne prema obrascima prosjeka.

Ludilo i disciplina u suvremenom plesu: Histerični pokreti tijela⁹

Svjesno ludilo, lucidni fanatizam svoju psihičku komponentu iskazuje, kao prikaz unutarnjeg stanja, u pokretima tijela, koja svoji kazališni performans ima u baletnom prikazivanju



histeričnog tijela. Radi se o figuri¹⁰ koja se ustrajno pojavljuje u trenutnoj međunarodnoj kazališnoj i koreografskoj sceni počevši od trenutka kada je

⁹ Roberto Giambrone.

histerija, kao bolest, postupno napuštala kliniku, (radi se o počecima 20. stoljeća) postajući preobraćujući se u estetsku temu i model¹¹.

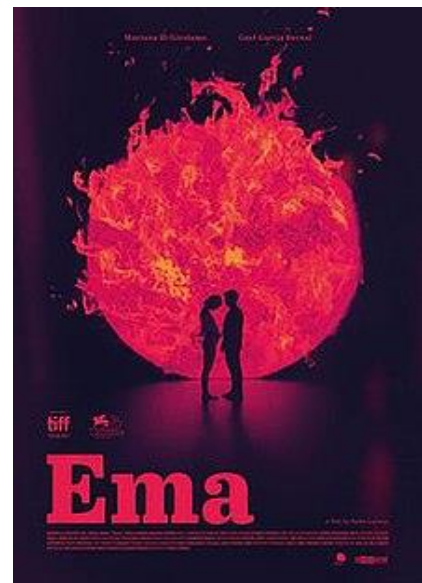


Mnogi redatelji i koreografi, od početka dvadesetog stoljeća ali naročito od drugog poslijeratnog razdoblju pa sve do danas, akcent stavljaju na proksemične 'aberracije' tijela, zamišljene kao sredstvo komunikacije i analize značenja što je itekako primjetljivo i u filmu Jokera Todda Phillipsa.

Pretpostavka takvog razmišljanja je opažanje da je fantomska histerija koja je, barem na izgled,

uklonjena s kliničke scene puštena da slobodno i dalje lebdi u obliku novih performansa u plesnom i gestualnom kazalištu dvadesetog stoljeća kao i u suvremenim filmovima koji se bave tom tematikom.

Dva su takva filma istodobno predstavljena na 76. Venecijanskoj međunarodnoj smotri filmske umjetnost / Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica koji je održan od 28. kolovoza do 7. rujna 2019. Radi se naime o spomenutom



¹⁰ Ili *pathosformel*, rekao bi Warburg, "u smislu onih slika pune značenja koje se od antike ponovo pojavljuju s varijacijama kako bi izrazile suprotne situacije patosa (*pathos*) i etosa (*ethos*), junaštva i ironije, drame i satire, kroz onih 'posrednih oblika' koje u kazališnoj radnji i u pokretu plesa, u gesti, u akciji, u recitativu, u pjesmi i u glazbi nalaze onu izražajnu sposobnost koja veže život za umjetnost." misleći pritom na prototipu nimfe. Cieri Via, Claudia, Aby Warburg e la danza, in "Quaderni Warburg Italia", n. 2-3, 2006, pp. 103-104).

¹¹ Dovoljno je ovdje uzeti, kao primjer kazališnu predstavu Alaina Platela vsprs (2006.), inspirirana filmovima koje je belgijski liječnik Arthur Van Gehuchten posvetio svojim neurasteničnim pacijentima.

Jokeru Todda Phillipsa i o filmu *Ema* čileanskog redatelja Pabla Larraina koji posjeduju iznenađujući stilski paralelizam.

Ono što nas, međutim, ovdje najviše zanima je performativni aspekt histerije, poznata i kao 'bolest reprezentacije'¹² Što se kazališne scene tiče *Ausdruckstanz*¹³, prvi, i *Tanztheater*¹⁴, nakon njega, pa sve do nedavnih prikaza plesnog teatra, tijelu pridaju funkciju mediuma neizrecivog, i to posredstvom širenja simptoma i značenja koji zamjenjuju kanonske verbalne i gestualne govore u vidu baleta ali i klasične pantomime.

Danas, i to naročito počevši od Mary Wigman pa nadalje, ples izražava i prikazuje krizu identiteta, predstavljajući prijelome i neuroze tijela/uma pred užasima i strepnjama novog stoljeća. Tijelo koje se neprestano podvrgava raspadanju i rekonstrukciji, u svojevrsnom iscrpljujućem i marljivom anatomskom kazalištu.

¹² Janet, Pierre, *Définition récents de l'hystérie*, "Arch. De Neurologie", 25-26, 1893, citato in Roccatagliata, Giuseppe, *L'isteria. Il mito del male del XIX secolo*, cit., p. 209.

¹³ Moderna plesna forma koja je vrhunac kreativnosti dosegla tijekom 1920-ih. Naglašavao je intuitivne i individualne pristupe u odnosu na formalnu tehniku i virtuoznost. Pokret je pionir zajedničkog plesa i upotrebe improvizacije u nastavi. Glavni su joj predstavnici bili Rudolf von Laban, Mary Wigman i Kurt Jooss. Vidi Andreja Jeličić: Labanova Festkultur – od Pjesme suncu do Međunarodnog plesnog natjecanja povodom berlinske Olimpijade 39 Laban's Festkultur; from Sang an die Sonne to the International Dance Competition on the Occasion of the Berlin Olympic Games, str. 37-47, ČASOPIS ZA PLESNU UMJETNOST 8 Kretanja Movements 7 DANCE MAGAZINE 27. http://www.hciti.hr/web/wp-content/uploads/Kretanja_27-KB-web.pdf (Preuzeto 17- VII. 2020.)

¹⁴ Njemački Tanztheater ("plesno kazalište") izrastao je iz njemačkog ekspresionističkog plesa u weimarskoj Njemačkoj i 1920-ih u Beču. Pojam se prvi put pojavljuje oko 1927. godine kako bi se identificirao određeni stil plesa koji se pojavio u novim oblicima 'ekspresionističkog plesa' koji se razvijaju u Srednjoj Europi od 1917. Njegovi glavni predstavnici su Mary Wigman, Kurt Jooss i Rudolf Laban. Pojam se ponovno pojavljuje u kritičkim kritikama 1980-ih kako bi identificirao rad prvenstveno njemačkih koreografa koji su bili studenti Joossa (poput Pine Bausch i Reinhild Hoffmann) i Wigmana (Susanne Linke), zajedno s Austrijancem Johannom Kresnikom. Na razvoj oblika i njegovih koncepata utjecali su Bertolt Brecht i Max Reinhardt, te kulturno vrenje Weimarske Republike. Tanztheater je više od pukog 'spoja' plesnih i dramskih elemenata. I Birringer (1986) i Schlicher (1987) tvrde da je određeni umjetnički i povijesni kontekst poslijeratne Njemačke utjecao na nastanak Tanztheatra. Što se rođenja i razvoja tiče: *Tanztheater vidi.: AA.VV., Tanztheater heute. Dreißig Jahre deutsche Tanzgeschichte / Tanztheater Today. Thirty Years of German Dance History*, Hannover, Kallmeyer Verlag / Goethe-Institut / Ballet International-Tanz Aktuell, 1998.



Merce Cunningham Dance Company in "Split Sides".
 Photo by Laurent Pallier, courtesy Laurent Pallier.
 Exhibition-quality paper print signed and numbered or digital files
 are available for sale at www.laurentpallier.net/photographs/Dance/

Završetkom sezone ekspresivnog plesa, *Tanztheater* i svi kasniji oblici europskog plesnog kazališta, kao i mnogi filmovi koji tjeskobu, revolt, uskrnuće marginaliziranog pojedinca, a izražavaju posredstvom plesa, usvojili su osobine ove nemirne i razorne gestualne komunikacije. I to u obliku motornog prekomjernog uzbuđenja koje se, barem tako izgleda, nameće tamo gdje konvencionalna riječ ili gesta otkriva vlastitu izražajnu nedostatnost.¹⁵

Neki koreografi savršeno su shvatili i prihvatili povezanost histeričnih gesta i plesa. U većini slučajeva ta tipologija gestikulacije uvučena je unutar jezične predstave kao izvrsno spektakularno sredstvo da se uzdrma gledatelja; kao aspekt koji označuje epohalnu krizu jezika i komunikacije, obuhvaćajući i sam identitet pojedinca; kao kriza koja se usadila u osobnim i društvenim odnosima. Većina umjetničkih iskustava dvadesetog stoljeća ali i današnjice, pojavljuju se i kao simptom i kao terapija za ovo krizno vrijeme. Naime, histerično tijelo je prekomjerno eksponirano, pojačano, naelektrizirano tijelo koje izražava višak

¹⁵ Parallelamente, in teatro si assiste allo svilimento della parola, il cui predominio è messo in discussione lungo tutto il secolo, fino alla conflagrazione del teatro dell' "assurdo, che sfocerà nell' "afasia beckettiana, a vantaggio di una scena sempre più visuale e sempre meno letteraria.

pokreta i značenja. Označitelj koji bježi od simboličkog prikazivanja pretvoreći se u čisto i bolno uživanje. To je Lacanov simptom (*symptôme*)¹⁶, koji se mora sačuvati, a ne 'izliječiti', jer se radi o vrati koja vodi u nesvjesno: mjesto gdje se stvarnost suočava sa simbolikom.



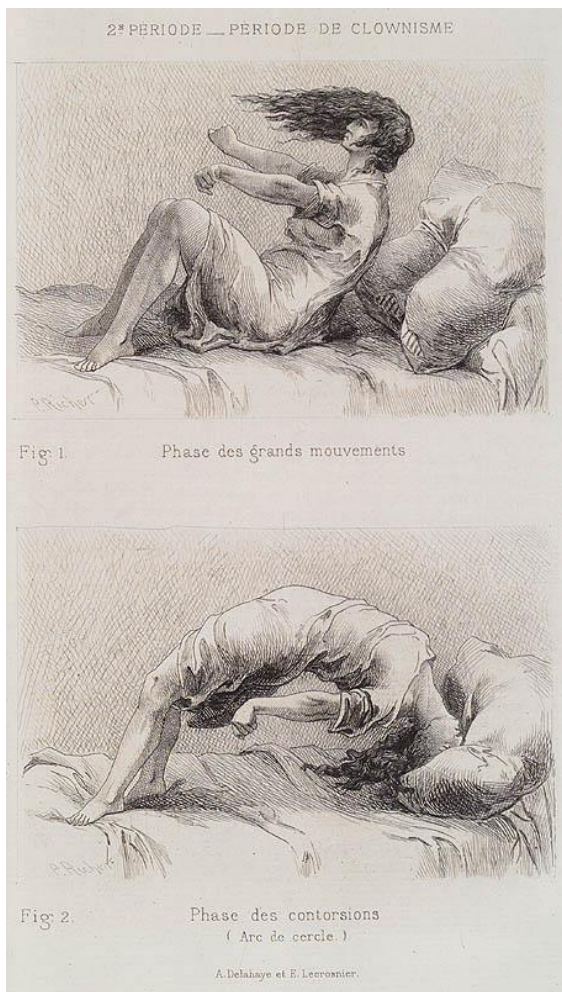
Ali ne u smislu alarma organske patologije¹⁷, , kao što je to s kliničkim simptomima, već dubokog duhovnog stanja nelagodnosti subjekta, kojeg subjekt potrebuje da bi prešao vlastiti put ostvarenja. U tom se smislu tu ples pojavljuje kao svojevrsni neverbalni jezik.

Radi se naime o gestikulacijama tijela koji, poput histerične krize, slijede preciznu partituru, podijeljena u prolog (zvan aura) i u četiri faze:

- epileptična (epileptoidna);
- clownnizma;
- strastvenih emocija;
- delirija (vidljiva je tu kazališna terminologija).

¹⁶ Lacan, Jacques, *Le séminaire. Livre XXIII. Le sinthome 1975-1976*, Paris, Seuil, 2005

¹⁷ Naime, histerici ne trpe od nikakve stvarne fizičke smetnje.



U osnovi ove raznolike gestualnosti ostaje temeljno načelo modernog plesa koji se sastoji u izmjeni mišićne kontrakcije i opuštanja, u vidu energetskog udisaja i izdisaja. U savršenoj koreografskoj arhitekturi inscenacije nešto se razdrma i trese posredstvom tijela kao ekspresija osobnosti. Tu padovi i rastegnuće kralježnice vrlo su česti kontrakcije, sve do poznatog luka, kruga ili mosta.

U toj graničnoj zoni, u ovom neprimjetnom odstupanju od norme, u ovoj frakturi forme, artaudijski¹⁸ se odigrava krajnje značenje kazališta,

njegov odnos prema životu kao hiatus između istine i fikcije, između normalnosti i ludila, između života i smrti. I Artaud, poput Nietzschea¹⁹ težio je živom kazalištu, onoj dionizijskoj istini koja se skriva iza maske estetskih pojava'. I to u vječnom dvoboju Apolona nasuprot Dioniza, svijeta snova nasuprot svijeta opijenosti²⁰. U liku rituala, Dioniza, opijenosti, oslobođena tijela. Jednom riječju: 'ludila', kao ekscentrično pozicioniranje postojanja u odnosu na normu.

¹⁸ Artaud Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Editions Gallimard, 1964.

¹⁹ Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Fritzsche, 1886.

²⁰ Le affinità tra Artaud e Nietzsche – per esempio nel condiviso rigetto di una rappresentazione che sia soltanto *mimesis* – sono state riconosciute, tra gli altri, da Jacques Derrida. Cfr. Derrida, Jacques, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, in "Critique", n. 230, luglio 1966, ora in Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Editions Gallimard, 1964

Ali ako ludilo, kao krajnje izrazno stanje, ostaje jedina otvorena vrata prema istini, u sceni kao u životu, i ako sustavi koji ga upravljaju imaju funkciju ograničavanja, suzbijanja, 'izlječenja' simptoma ludila, dali je tada kazališna scena slobodna zona, unutar koje je moguć artaudijski san, ali i svih avangarda (dvadesetog stoljeća), kroz autentičnih i epifaničkih gesta?

Naime, ako nema ludila bez nadzora, nije li možda da, u tim okolnostima, i redatelj ili koreograf postaju subjekti s istim terapijskim i prisilnim zadacima liječnika i tamničara u kontrolnim sustavima, koje opisuje Foucault?²¹

Ako svako koreografsko ili kazališno istraživanje ne može, po definiciji, biti bez discipline, u razmjeni uloga između redatelja (ili koreografa) i izvođača, uz poštivanja tekstova, partitura i dramaturgija, u kojem smislu i pod kojim je okolnostima moguće - ako je uopće i moguće - za glumaca ili plesača izbjeći te mreže?

Ukratko, može postojati jedna istina o kazalištu ili kinematografiji s one strane normiranosti, ponavljanja i discipline? To jest, je li moguće posredstvom 'discipliniranog ludila' povratiti smisao životu i slobodi u kazalištu i u filmu?

Najvjerojatniji odgovor, koliko god se to činilo paradoksalno, jest da ne može postojati istina u kazalištu i u filmu (i u životu?) bez discipline, jer upravo u disciplini se istina očituje kao izuzetak, singularnost, ostatak, ukratko spontanitet. Da bi to donekle shvatili dovoljno je pratiti spontani ples kojeg Joaquin Phoenix, alias Arthur Fleck, alias Joker izvodi u toaletu. Za kojeg, neovisno o simbolici, sam je redatelj otkrio da se radilo o spontanoj sceni, koja je, nakon spontane izvedbe od strane glumca, dovelo i do izmjene, tj. discipliniranja, scenarija sukladno razvoju tematike. Naime, prema izvornom planu Artur, alias Joker, trebao je ući u toalet da bi se oslobodio pištolja, pri tome promatrajući svoj odraz u ogledalu pitajući se što je to uradio. Ali ako je

²¹ Cfr. Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975

to u skladu sa običnom kriminalističkom scenom to nije odgovaralo razvoju glavnog lika u svojoj preobrazbi u Jokera. Do tog preobražaja spontanosti došlo je sat vremena prije snimanja, kada je Todd pustio kompoziciju Hildure Gudnadotiar, koja je i radila score za film. Tada se Joaquin. prožet tom muzikom prepustio spontanom, improviziranom 'histeričnom plesu' 'potrebim' da bi došlo do preobražaja u Jokera. Radilo se dakle o 'novom' logičnom slijedu događaja, koji je posredstvom plesa obznanio Jokerov mrak. Tako je i soundtrack postao integralni dio filma.



Ti trenuci autentičnosti izvođača, pripadale bi zoëu (bitku kao takav), koje se odmotavaju i razvijaju u prirodni/biosu scene (kvalificiranog bitka političkog bitka ili, bolje, prirodno-političkog bitka) do čega se dolazi posredstvom neizbježne formalne razrade. Naime, nema kazališta bez forme, kao što nema života bez oblika, ili. drugim riječima, i u kazalištu/filmu, ali i u životu, da bi se

došlo do komunikacije, do smisla, potrebno je oblikovati neoblikovano, disciplinirati materiju, 'goli život'.

U vezi toga svojevremeno Diderot²² predlagao je da se na stranu stave strasti oslanjajući se na racionalnost, na kontrolu, na disciplinu kao što je i kazalište dvadesetog stoljeća učiniti. Naime, naporno traženje istine u kazalištu kao i u kinematografiji, prošlo je kroz najrazličitije tehnike performansa i discipline.

JOKER-ov ples na krilima ludila do osobnog otkupljenja

Ali, tko je Joker?

Joker je nepredvidivi (ne)junak, prototip čovjeka koji mora odstupati od scene života jer nema potreban

talent da bi ostvario svoj san i koji najedanput postaje svjestan svog neizbježnog pada; Joker je psihopat kojeg liječe socijalne službe, ovisnik o lijekovima koje se moraju propisivati svakog tjedna; Joker je Prometej svjetlosnog Tartara u kojemu borave nitkovi od kojih se izdvaja svojim bolnim preobražajem u Jokera. Primjera radi, Jokera nasuprot Odiseju koji, da bi spasio



sebe i svoje ljude, kiklopu Polifemu, koji ih je zarobio, na upit kako se zove odgovara: 'Moje je ime Nitko', Arthur, tj. Joker, Arthur Fleck u stvarnosti je nitko samo što umjesto maske koju

upotrebljava tajanstveni V s likom Guya Favkesa, u filmu *O za osvetu* (*V for*

²² Diderot, Denis, *Paradoxe sur le Comédien*, Paris, Sautélet et C. Librairies, 1830

Vendetta), - i koji se na opaki način bori protiv nasilja režima, iznoseći narodu istinu s ciljem izazivanja promjena na društveno- političkoj sceni izvedeći i svoju osobnu



nasilnu osvetu - Jokerova maska je grimasa ništavnog življenja i bola.

Naime, njegovo je djetinjstvo obilježeno zlostavljanjem, a zatim psihijatrijskim poremećajima, sve do interniranja i povjerenja socijalnim službama, s majkom koja također pati od usamljenosti i od egzistencijalne izolaciji, od diskriminacije i verbalnih i fizičkih zlostavljanja.

Njegova će se tragedija preobratiti u konačnu Komedije zločinačkog ludila, koja, odbacujući sva društvena ograničenja, pružit će mu pravi zadovoljni smijeh, novi život oslobođenja, u onom posljednjem preporodu čiji će



prijašnji kompulzivno histerični obilježavajući i stigmatizirajući ga.

Okrutni smjeh s kojim, zadovoljan učinjenim, se oprašta od

prepoznatljiv pečat biti upravo taj okrutni i nestašni smiješak, taj grabežljivi osmijeh koji će zamijeniti



javnosti, zabavljajući se i ismijavajući druge, svoje neprijatelje u igri uloga i izvrnutih uloga.

Tanka crvena nit veže i razdvaja Nietzschea i Jokera

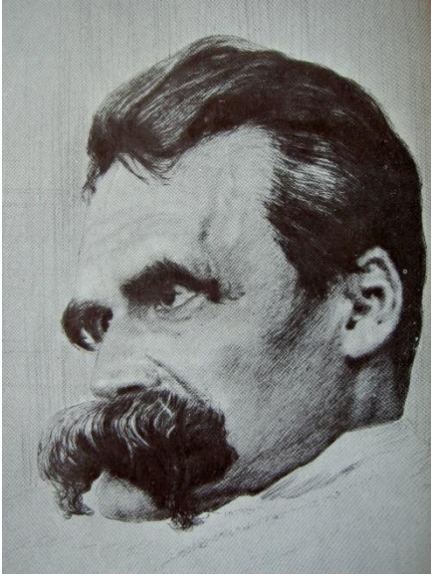
Radi se dakle o nesigurnom, nejasnom, laganom i estetskom Jockeru umočen u nijansama nelogične, kontra-misli koja izaziva Parmenidovu ontologiju. U svom mentalno kaotičnom prostoru on se smije i izvodi pjesničke



pokrete samotnog plesa kroz koji osporava licemjerne konvencije izgrađene modernim, patološkim i arogantno besmislenim civilnim društvom. Stupnjevito uklanjajući ljudske ljušti i konsolidirane kori koji

Arthur Fleck nije, na kraju ostaje jadna ništavna samoća simbolične tjeskobe smrti.

Upisujući se u helenski kazališni registar, evolucija tog najnižeg ljudskog tipa slijedi put koji tragediju pretvara u komediju prikazujući preobražaj Joaquina Phoenixa, koji prestaje biti omamljeno i rahitično ljudsko biće i pretvorio se u nadčovjeka. Raširenih ruku prihvaćajući subjektivno uživanje koje njegova nemoralnost pobuđuje. Pozvan u televizijskom Showu kojeg su on i njegova majka pratili, čahura se pretvara u šarenog leptira, poput njegovog našminkanog lica. Pretvorba je javna i medijska kada, tijekom istog showa, voditelj, Murray Franklin, u potrazi za fenomene radi audienca, krstit će njegov preobražaj novim imenom: Joker.



Dakle, sam sustav, s medijima kao glasnogovornikom. stvoritelj je svoje destruktivne klice. I baš unutar tog okvira, kojeg mediji ogledavaju, ima svoj trijumfalni ulazak Arthur koji je napokon postao ono što jest: Ecce homo,. rečenici kojoj bi Friedrich Nietzsche zasigurno dodao: "*Wie man wird was man ist*", (*kako čovjek postaje ono što jest*).

Joker uživo priznaje svoje zločine i umjesto da počini samoubojstvo, tražeći smisao vlastitog života u autonomno odlučenoj smrti, on, u lice amorfne većine, vrišti smisao svog postajanja: kako je mogao postati takvo hladno i namrgođeno čudovište. Parafrazirajući njegove riječi, to je ono što se događa kada mentalno bolesnu osobu društvo ostavi samu tretirajući je poput smeća: Bilo ona mentalni bolesnik, alkoholičar, dragaš ili... .

Doista neobičan i-smiješan ključ za uznemirujuće istraživanje ljudske duše: najprije samo bolestan, ali u osnovi bezopasan, a zatim i perverzno opasan, jer, kao što će reći Louis Salinger (Clive Owen) u filmu *The Internacional*²³ iz 2009. godine: „*Ponekad čovjek nađe svoju sudbinu na putu koji je izabrao da je izbjegne*“, što je zasigurno i slučaj Arthura Flecka koji, na tom putu traženja sebe, pretvorbom u Jokera, postaje agent kaosa, anarhije protiv sustava, marginaliziranih naspram vlasti, nereda



²³ *The Internacional* (na hr. Međunarodna prijevara). Film iz 2009. godine proslavljenog redatelja Toma Tykwera).

koji bičuje izvršitelje ustaljenog reda stvari i koji s ludom ozlojeđenošću okreće se protiv njegove vlastite volje za moć.

Joker je filozofsko i krvavo osvajanje svijeta. Progonjen time da bude sretan po svaku cijenu i s obvezom da tu istu lažnu sreću priopći svijetu, Joker, napokon shvativši to, dekretira njezinu nedosljednost, nesmislenost, glupost, njegovo umiranje. Joker je sreća, koja je postala ismijavanje onog ljudskog društva koji je u neprekidnoj potrazi banalnosti života i koje, da bi se zaštitilo od vlastitog bezumnog ludila marginalizira sve Arthure Flecks. Međutim za jednog takvog Jokera sve normalnost je bezumno ludilo, vjerno preslikavajući nietscheovog Zaratustru iz poglavlja „*Vom höheren Menschen*“, *O višem čovjeku*.

Arthur živi u velikom tržištu, baš kao i Zaratustra koji, silazeći s planine obraća se 'malom čovjeku', čovjeku jedne dimenzije (Marcuse), čovjeku bez kvalitete (Musil), čovjeku koji bježi od svoje slobode (Fromm), koji na sve načine pokušavaju ga pokoriti, omalovažavati, neprestano sputavati, kako bi iz njega izbrisali njegovu izvornu komponentu. No Joker, nasuprot Zaratustre, još ne zna da je viši čovjek, onaj koji je vlastitom hrabrošću ubio Boga, oličenje racionalnih i egalitarnih vrijednosti. Tek preobrazbom u Jokera, Arthure Flecks napokon shvaća da . 'otprilike'... "*prvo dolazi što ljudi misle, zatim ono što žele čuti, pa ... napokon postoji istina*"²⁴.

U vezi toga mišljenje talijanskog YouTubea filozofa Riccardo Dal Ferro je da je čista slučajnost to što Nietzsche. nije postao Joker. Razlog? Zbog potpuno drugačijeg konteksta,²⁵ jer on svoju razornu nelagodu, također proizvedenu

²⁴ Eleanor Whitman (Naomi Watts) u filmu *The Internacional* (na hr. Međunarodna prijevara). Film iz 2009. godine proslavljenog redatelja Toma Tykwera).

²⁵ Na mreži je Rick DuFer, pravo ime Riccardo Dal Ferro, filozof koji propovijeda na Youtubeu: '*Cogito ergo tube*'.

nizom ne indiferentnih patologija, preveo je u knjige filozofije, stvaranjem zamisli o nadčovjeku. Nema ništa što sprječava da se pomisli da je Nietzsche mogao stvarno nekoga ubiti, prevodeći tu nelagodu u druge, mnogo nasilnije i brutalnije stvari. Isto vrijedi i za činjenicu da je on poludio. Naime, kako je to moguće da tako oštroumni mislilac najedanput poludi?

U tom smislu DA, postoji paralela između njega i osobe kao što je Joker, jer u sebi sadržavaju onu 'pod-kožnu' nelagodu da se ne zna kako u stvarnost prevesti ono što se želi biti. Nije tajna da su mnogi značajni filozofi proizveli svoja djela upravo zato što su se osjećali nedorasli u odnosu na životno okruženje (vidi na primjer J. P. Sartea koji bez problema priznaje da se dao filozofiji i književnosti zbog ružnoće, da bi postao netko). U tom smjeru i Nietzsche izrađuje lik nadčovjeka jer se osjeća nesposobnim da dosegne tu tipologiju izvrsnosti. Unutar tog procesa dati će se izraditi i njegova filozofska poruka.

I Arthur, na kraju svog rasta, na kraju svog puta, postaje ono što Arthur nije: Joker. Lik koji je nadmašio samog sebe, koji sa više ne bori u blatnim slojevima izokrenutog i izopačenog sustava socijalne skrbi, političara koji obećavaju ali ne rade ništa (Thomas Wayne), sin bolesnih roditelja čija je ludost izgradila neostvarive projekte samo-realizacije. Nasuprot Arthuru, Joker samovoljno si postavlja i, kao takav odgovara, na Zaratustrino pitanje: "*Kako se čovjek može svladati*"²⁶.

https://www.ilgazzettino.it/vicenza_bassano/provincia/riccardo_ferro_un_filosofo_su_you_tube-2168025.html (Preuzeto: 17. VII. 2020.)

²⁶ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra (Also sprach Zarathustra, 1885)*, nell'edizione critica «Opere complete» a cura di M. Montinari, vol. VI, tomo I, Adelphi, Milano 1986, p. 349; «Wie wird der Mensch überwunden?»

Društvo u kojem je Joker, poput Nietzschovog Zaratustre, izopćenik, otpadnik, budalasto i nerazumljivo čudovište, ne mari za druge, za bijedne, za najviše trpeće, ali ni za najbolje. Društvo koje ubija Arthura i podiže Jokera je ista trudnica iz koje se Übermensch i rađa, jer "*Ljudi velikog prezira zapravo su ljudi velike časti*".²⁷ Onaj koji je preziran uskoro će biti cijenjen, poštovan, a to se upravo dogodilo s Nietzscheom nakon njegove ludosti i smrti i dogodit će se i s Jokerom u posljednjem prizoru, kada ga gomila napokon počinje obožavati jer je on, kao svojevremeno i Nietzsche, postao njihova inspiracija, svjetlo i ikona.

Od svog pada mogao se ponovno uzdići. „*Vi stvaraoci, viši ljudi! Trudni se je samo zbog vlastitog sina*“²⁸. I Nietzsche i Arthur su trudni ali samo od vlastitog sina, sina koji su oni sami, kao stvorenje koje nosu u utrobi i koje se na kraju pojavljuje kao Zarathustra, alias Joker, kao lik koji više nije samo čovjek, već nešto više. Što se Jokera tiče, groznica nasilja i ludila zbog čega će cijeli grad propasti u plamenu. Arthurom je nezgrapno stvoren (mißriet), ali odbacujući svoje ljudske osobine, prestajući biti ljudsko biće, preobražujući se u Jokera, on u sebi nalazi onu hrabrost, onaj prezir, onaj bijes i one strasti koje su autoritet pokušali zadržati neaktivnim i za koje je Zarathustra morao boraviti na brdima.

Ta ga je istina oslobodila i tada ga je smijeh potpuno obuzeo reflektirajući u sebi Zaratustrinu zapovjed: „*Naučite se smijati sebi kako se čovjek mora nasmijati! Vi viši ljudi, koliko je stvari još moguće!*“²⁹. Taj poziv, ovu uvjerenu zapovijed, Joker šalje publici koja ga podržava i bodrije. Smijeh, do tada sakriven, odbačen i odvratan, je Jokerova zapovijed koja mora ispuniti njihova srca veseljem, izljevati od radosti, i tako dovršiti i njihovu Verwandlung, njihovu pretvorbu. Arthur je pad i prijelaz samoga sebe; a Joker zora novog izlaska u vječnom osmijehu, u beskrajnom smijehu, jer "*Sve se dobre stvari*

²⁷ *Ibidem*; «Die großen Verachtenden nämlich sind die großen Verehrenden»

²⁸ Ivi, p. 353; «Ihr Schaffenden, ihr höheren Menschen! Man ist nur für das eigne Kind schwanger».

²⁹ Ivi, p. 355; «Lernt über euch lachen, wie man lachen muß! Ihr höheren Menschen, o wie vieles ist noch möglich!».

smiju"³⁰, a njihova dobrota izranja na zvuk nereda i gerila. "*Kruna onoga koji se smije, ova kruna isprepletana s ružama: ja sam sam stavio tu krunu na glavu, i sam sam posvetio svoj smijeh*".³¹

Lucidno ludilo ovog klauna³², taj 'lucidni fanatizam', njegov je evolutivni put obilježen napuštanjima, lažima i odbacivanjima, ali koji završava aklamacijom grada u deliriju; ubojstvom eksproprijatora Thomasa Waynea; općim plesom u kojem je smijeh oznaka zore novog dana. „*Ova kruna onoga koji se smije, ova kruna isprepletana s ružama: vama, braćo, bacam ovu krunu! Posvetio (kanonizirao) sam smijeh; vi viši ljudi, učite od mene - smijati se*“.³³

Joker je svetac ovog novog i obnovljenog evanđelja koji poziva druge da nauče plesati, smijati se i osmjehnuti se životu neovisno o tome kakav on bio.

Naime, Arthur/Joker završivši svoje putovanje, može svjedočiti svijetu kako čovjek postaje viši čovjek. "*Čovječanstvo sebe uzima preozbiljno: ovo je izvorni grijeh svijeta. Da su se pećinski ljudi znali nasmijati, Povijest bi imala drugačiji tijek*".³⁴ Ovdje se možda radi ne toliko o ljudskoj povijesti, koliko o sudbini ludih i, na neki način, superiornih ljudi koji se prepoznaju po tome što se znaju smijati životu i plesati na vlastitim glavama.³⁵

Jokerovo ples: filozofija identiteta

³⁰ Ivi, p. 356; «Alle guten Dinge lachen».

³¹ Ivi, p. 357; «Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: ich selber setzte mir diese Krone auf, ich selber sprach heilig mein Gelächter».

³² Vidi moj rad „Il fanatismo lucido“, u fulviosuranwebleeey.com.

³³ Ivi, p. 359; «Diese Krone des Lachenden, diese Rosenkranz-Krone: euch, meinen Brüdern, werfe ich diese Krone zu! Das Lachen sprach ich heilig; ihr höheren Menschen, „lernt“ mir – lachen!».

³⁴ O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray (The picture of Dorian Gray, 1890)*, a cura di B. Bini, Feltrinelli, Milano 2006, p. 53

³⁵ https://ilpequod.it/index.php/2020/06/06/arthur-divenuto-joker/#_ftn6, (28 – VIII – 2020.)

Trebali bi smatrati izgubljenim dane u kojima nismo plesali barem jedanput. (Friedrich Nietzsche)



Jer "Kad je ludilo živo i poprimi oblik, ono rehabilitira, kad se halucinacije, zablude o svemoći i posljedično

nasilje preobražuju u nemilosrdno poravnanje računa, dajući samo trenutak slave i smisla ne iživljenom životu, tada je on potrošen ako ne i prazan ... "...

U filmu Joker, ono što najviše fascinira jesu prizori u kojima Joaquin Phoenix pleše tihi i tajanstveni, ponekad liturgični, ples oslobođenja. Ti prizori posjeduju moć da utječu na osjetljive pojedince, taložeći u njih duboka psihološka i podzemna značenja.



Ples, u stvari, je arhetipski, moćan i tajanstven ritual koji je dobro prikazan u scenama 'Seal Warrior Dance'³⁶ filma *The Eagle / Orao*, iz 2011. godine.³⁷

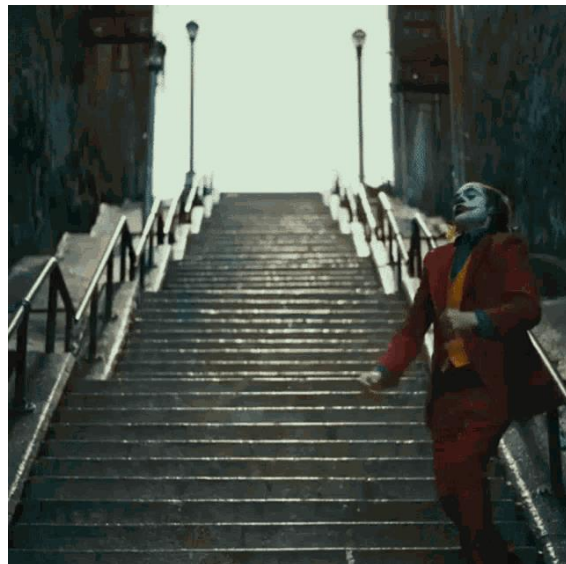
³⁶ Scenu je moguće pogledati na https://www.youtube.com/watch?v=Ld_3hvhxEr4 (preuzeto: 17. VII. 2020.)

³⁷ Radi se o epskom filmu Oscarom nagrađenog redatelja Kevina Macdonalda ("The Last King of Scotland") i adaptacija je povijesno avanturističke knjige "The Eagle of the Ninth" britanske spisateljice Rosemary Sutcliff.

Ako se dublje ulazi u Arthurovo postojanje, u njegovo fragmentarno jastvo, tako intimno i istodobno univerzalno opasan, primijetit će se da je sam. Da je uvijek bio sam. Od tuda i upit: kako, zašto i u kom smislu? Još bitnije: koji je rizik da bude mi?

Rad i se o netipičnom pokretu, gracioznom poput jednog od njegovih plesova ali i smrtonosan poput njegove filozofije. Naime, neuspjeli komičar svoj izvanredni show gradi na svom zatrpanom ne-Ja. Između cigarete i klaunova šminke imitirajući slavnog Murraya, Arthur kreće na simboličnom Jokerovom putu zagreći svoju prošlost da bi osmislio vlastitu budućnost, pucajući u onog De Nira, koji ne slučajno svojevremeno bio je i Travis.

Jer upit, glavni i egzistencijalni upit glasi: što se događa ako vas ljudi ne razumiju? Još gore: kada vas ne žele razumjeti, jer ste ološ, otpad društva? Da bi shvatili filozofsku implikaciju toga dovoljno je slušati Nietzscheovog Zarathustra: "*Oni koji*



su plesali bili su gledani kao lude od onih koji nisu čuli glazbu",. I zato zatvoreni u ludnice. No ipak, Arthur zatočen je bio i prije, jer nisu potrebni fizički zidovi da bi se osjećali zatvoreni. Dovoljno je pratiti evoluciju njegovog plesa, U početku je plesao poput nekoga tko se treba osloboditi ili biti oslobođen dok u krajnjim scenama njegov ples poprima sve osobine oslobođenog: kaos je iznjedrio svoju plesnu zvijezdu³⁸.

³⁸ Vidi Jokerov ples https://www.youtube.com/watch?v=NgrM4_JMi9w (Preuzeto: 17 – VII – 2020)

Ples misterija - Metaforički ples

*„Tko nosi Bakhosa u sebi uzbuđuje plesom i uz krik doziva litalice bacaju unatrag bujni val svojih kosa koje se dižu u zrak“, (Euripid, **Bakhantice**)*

Često kad promatramo ples, melodija koja ga prati ostaje usidrena u našem sjećanju, ali u ovom slučaju slike su toliko snažne da je nemoguće ne sjećati se tih tihih pokreta, zaustavljeni u vremenu, kao da ih vodi Ananke, božica nužnosti³⁹. Naime, osobine tihog i nečujnog plesa je ples koji u svojoj neposrednosti ne potrebuje suvišnosti, je autentičan, istinit i sirov u svom izražavanju. Jokerov ples izražava njegovu istinsku suštinu, onu podzemnu i autentičniju stranu duše. Te su scene vrhunac naracije, budući da svatko od nas može se autentično izraziti kada se prepusti istinskom, tj. spontanom plesu, i to ne samo fizički već i metaforički.

U tom tihom i spontanom plesu Phoenixova se kosa slobodno pomiće i podiže u zrak podsjećajući na mitološke stanovnike podzemlja. Naime izvorni ples, u spontanitetu pokreta nalazi svoje temelje. Dovoljno je prisjetiti se, evocirati poganski mit o *Bakhosu* (Dionizu⁴⁰) - boga neodređenosti, opojnosti,

³⁹ Ananka ili Ananke je kćer božice Zemlje Geje, koja ju je rodila u tami svemira. Geja je rodila i Krona, Vrijeme, u kojeg se Ananka zaljubila. Ananka i Kron, iako sestra i brat, vjenčali su se i razdvojili kozmičko jaje iz kojeg su izašla tri elementa - Zemlja, Nebo i More. Kron i Ananka su se udaljili od ostalih bogova i postali upravljači vremena i drugih apstraktnih pojmova. Ananka je zadužena za pokretanje neba. Ananka je bila i Zeusova ljubavnica, te mu je rodila Mojre (Suđenice) i Adrasteju.

⁴⁰ Dioniz ili Bakho (grčki *Διόνυσος*, *Diónysos*: Zeusov sin; grčki *Βάκχος*, *Bákkhos*, latinski Bacchus, ime lidijsko-frigijskoga podrijetla), antički bog plodnosti, uživanja, opojnosti i vina, sin Zeusa i Semele. Progonjen od Here, bio je skriven kao gojenac nimfa u Nizi. Opivši se sokom vinove loze, dao je ljudima njezine sadnice i naučio ih da prave napitak, koji – kako se smatralo – potiče stvaralačke snage, druževnost, ljubav, zabavu. Krenuo je ovjenčan lovorom i bršljanom na put u daleke zemlje, u

ludila - u pratnji svojih plesačica Menada⁴¹. Dionizijski/Jokerov ples je složen ples: ukrasni, delikatan, nadahnut, elegantan, svečan, u svom spontanitetu u jedva nekoliko spomenutim koracima. Ples koji plesače vodi kroz ludilo do oslobođenja ograničenja ali koji istovremeno može voditi i do ludila.

Zapravo, susret s arhetipskim Dionizom može biti bolan i opasan, jer jedna je stvar stupiti u kontakt s vlastitim ludilom, a druga izgubiti se u njemu, postati lud: neka vrsta 'mračne zaljubljenosti. Ta tipologija plesa, u kojem dominiraju histerični pokreti tijela', metaforički vodi kroz ludilo u podzemnom svijetu našeg jastva, u nesvjesnom djelu duše koja se izražava putem kozmičkih pokreta tijela u iskonskom plesu u kojem se gubi civilizacijski ljudski ratio, i koji se izražava bez vela, bez krivnje i bez predrasuda. (Vidi već spomenute scene ritualnog plesa 'Seal Warrior Dance, filma *The Eagle / Orao*, iz 2011. godine.

Kada se duša oslobodi u plesu, otkriće i ljepotu koje preživljava može se pojaviti i u obliku terora zbog ništavnosti života i vlastite izgubljenosti u svijetu, kada izravno, očima duše, ugleda najmračniju stranu vlastite osobnosti:

pratnji razuzdanih polubožanskih bića: silena, satira, menada, tijada i nimfa. Na svojem trijumfalnom putu, koji simbolizira širenje kulta vina, dopro je sve do Indije. Pustolov, kojega su oteli tirenski gusari, oženio se na Naksu napuštenom Arijadnom, javljajući se kao simbol pijanstva i ljubavnoga zanosa pod različitim imenima (u antičkoj Italiji kao *Liber* ili *Liber pater*) kroza sve civilizacije do danas. U drugome mitu, Dioniz je progonjeno, ubijeno i uskrslo božanstvo, kao i njegov egipatski dvojnjak Oziris. Kada su Zeusova i Perzefonina sina Zagreja raskomadali titani, progutao je Zeus njegovo srce, iz kojega se kao iz zametka rodio Dioniz. Tako on postaje božanski simbol sile koja obnavlja prirodu, odnosno prirode koja umire i ponovno se rađa. S Afroditom je imao sina, Prijapa, koji je bio simbol oplodne snage muškarca. Dioniz je zaštitnik orfičkih misterija i tajanstvenih orgija što su ih u vezi s njegovim kultom slavile žene svake druge godine. Njemu u počast održavale su se mnogobrojne svečanosti (DIONIZIJE), uz koje su vezani početci ditiramba i tragedije. Mitovi o Dionizu nadahnjivali su stoljećima likovnu umjetnost (od Praksitela do Guida Renija) i književnost (*Dionizove zgode*, ep u 48 pjevanja grčkog pjesnika Nona). Citiranje: Dioniz. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020.

Pristupljeno 17. VII. 2020. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=15294>>.

⁴¹ Menade grčkoj mitologiji mahnite su i lude pratilje boga Dioniza. Poznate i kao Bakhantice ili Basaride. Pratilje boga Bakhosa, Baha, Baka, Bakoa.

ništavilo kao izvor vlastitog postojanja. Da bi to shvatili ovdje ću samo u kratko ispričati jedan od, za čovjeka, naj surovijih mitova grčke mitologije.

Radi se o slučajnom susretu između kralja Mida i Dionisovog pratioca mudrog fauna (ili satira⁴²) Silena kojeg je Mida dugo i bezuspješno lovio u šumi. Kad mu je na kraju uspjelo da ga ulovi, uporno ga je počeo pitati što je za ljude najbolje, *najpoželjnije* i najsavršenije. No cijelo je vrijeme Silen⁴³ ukrućeno i nepomično šutio; no nakon poduže vrijeme, prisiljen kraljevim stalnim navaljivanjem, uz grohotan i sarkastični smijeh faun Silen konačno i odgovori: „bijedni *i smrtni soju, sine slučaja i patnje, zašto me prisiljavaš da ti kažem ono što bi za tebe bilo najprobitačnije da nikad ne saznaš? Za tebe je ono najbolje posve neostvarivo, nedostižno: ne roditi se, ne postojati, biti ništa. A druga stvar koja bi za tebe bila poželjnija, to je umrijeti što prije“*

⁴² Satiri (grč. *σάτυροι, sátyroi*), u grčkoj mitologiji, šumski demoni s ljudskim likom i nekom životinjskom oznakom (zašiljene uši, rogovi, jarčev ili konjski rep i kopita); pratioci boga Dioniza. Na glavi im je vijenac, a u rukama tirzos i frula ili mijeh pun vina. Predstavnicu raspuštena života, voljeli su glazbu, ljubav i vino. Predodžba o satirima tijekom vremena se mijenjala, o čem svjedoče likovni prikazi. Od demona plodnosti u liku polu-životinja postaju bića sve sličnija ljudima. Satiri se izjednačuju sa silenima (SILEN), Panom, odnosno faunima (FAUN). Neki misle da su satiri (ljudi-jarci) peloponeska kreacija, a sileni (ljudi-konji) jonsko-atička. Pitanje podrijetla mita o satirima i njihova povezivanja s Dionizom u vezi je s problemom postanka satirske igre, u kojoj je Papasilen vođa satirskog kora. Citiranje: atiri. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 17. VII. 2020. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=54692>>.

⁴³ Silen (grč. *Σιληνός, Silēnoś*), prema grčkom mitu, izvorno bog šuma, svirač i mudrac, prorok koji proriče samo dok je pijan. U klasično doba prikazivan kao dobroćudan, veseo, trbušast, konjskih nogu s repom, duge kose i brade, sploštena nosa i šiljastih ušiju. Znao je i prošlost i budućnost, pa su ga ljudi silili da im proriče sudbinu. Prikazivan u društvu Pana, satira i sebi sličnih bića, svojih sinova, koji se također nazivaju *sileni*, a gdjekad se izjednačuju sa satirima. Silen se spominje u mnogim pričama (naziva se i *Papasilen*: tatica Silen). On se javlja u satirskim igrama, pastirskim pjesmama (Vergilije), u antičkim i renesansnim likovnim prikazima. – Sileni su možda imali dobrotiviji značaj šumskih duhova od razuzdanih satira iz Dionizove pratnje. Citiranje: Silen. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 17. VII. 2020.

<<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=55949>>.

Jokerov ples

Da bi shvatili imaginativno značenje nekog pojma, dovoljno je shvatiti etimologiju te riječi. To međutim ne vrijedi za ples kao pokret, kao panta rei. Naime, plesati znači širiti se, rastezati se, opustiti se s i u vlastitim pokretima.

Što se pokazuje i u filmu Joker. U kojem vrhunac jesu oni trenuci u kojima glavni lik pleše, odnosno opušta se, rastežući svoj identitet. Naime, najdublje značenje Jokerov plesa je daimonsko⁴⁴. Njegov je ples ekstatični i svečani trenutak u kojem se istinski identitet očituje u svojoj opijanosti. Trenuci su to u kojima Arthur Fleck osjeća kako u njega, kroz Psihu, prodrije njegov daimon: iskonska kaotična izvorna Dionizova narav.

Ples se tu pojavljuje u svom izvornom značenju, kao najistinitiji trenutak života, koji se utiskuje u nama izražavajući izvorni smisao života koji nas prevladava i nadvaladava. Jokerov iskonski ples ima osobine ludila neograničene slobode. Taj ples nas šarmira jer se njegovo tijelo kreće oslobođeno svakojakih oskudnih pravila: neka vrsta terapije protiv normalizacijskog sustava osiguravajuće svakodnevnice.

Dioniz / Joker svakome od nas može ponuditi nešto, ako imamo hrabrosti preći granice sigurnosne normale. Naime, kao Nietzscheov Zaratustra, prije njega, poziva nas da budemo veselo ludi plesači života, jer zasigurno, reći će Nietzsche, *„bolje je još biti lud od sreće, nego lud od nesreće, bolje je i zdepasto plesati nego šepavo hodati.“*

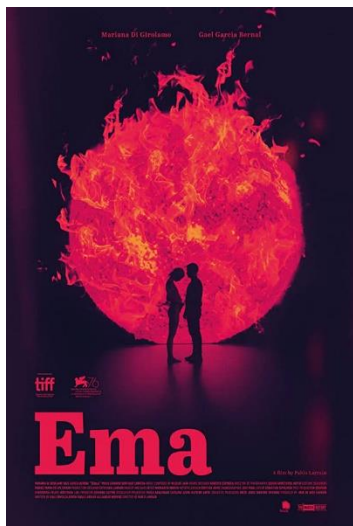
Pitanje je samo da li su suvremeni filozofi spremni prihvatiti tu pozivnicu?

⁴⁴ Daimon (grč. δαίμων,) je bestjelesno mitološko biće za kojega se u staroj Grčkoj držalo da donosi inspiraciju i znanje kao posrednik između bogova i čovjeka.

Na kraju nekoliko riječi o:

Ples kao izražajni model ludila: Ema⁴⁵ i Joker

46



Kao što smo već na početku naveli i Joker i Ema predstavljeni su u Konkurenciji na 76. filmskom festivalu u Veneciji i oba filma sadržavaju zaista iznenađujući stilski paralelizam.

Iako, u kinematografskom obliku i strukturalnom leksikonu Joker, Todda Phillipsa, i Ema, Pabla Larraína, su filmovi koji se nalaze na antipodama, oni, u lingvističko-ekspresivnoj šifri, nalaze svoj X- faktor.

I to neovisno o tome što su različiti po sadržaju oni su ipak osmišljeni da iskažu jednu današnju društvenu kritičnost: Joker istražuje podrijetlo lika DC-a u studiji slučaja o mogućim uzrocima revolucije, dok je film Ema posvećen ciklusu dezintegracije i obnove para, kroz krizne rupe u odnosima koje bijesno gutaju svu svjetlost ljubavi, ostavljajući ljutnju, žaljenje i prazninu u vrtlogu istinski neodoljive emocionalne gravitacije.

No u oba filma različite vektorske namjere zbrajaju se u okviru velike uporabe plesa kao veličanstvenog modela motoričke ekspresije života. Radi se o zgusnutim fragmentima, puni zavoja, gracioznosti i strasti koji se, paradoksalno, iskorištavaju u oba filma da bi opisali auru ludila koja usko

⁴⁵ Ema je čileanski dramski film koji je režirao Pablo Larraín iz scenarija Guillerma Calderóna i Alejandra Morena. U njemu sudjeluju Mariana Di Girolamo, Cristian Suarez, Gael García Bernal, Paola Giannini i Santiago Cabrera. Svoju svjetsku premijeru imao je na filmskom festivalu u Veneciji 30. kolovoza 2019. godine.

⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=3xVGjzPaV6s>. što se plesa tiče (vidi ples: <https://www.youtube.com/watch?v=ZZEd2070-jo>). (Preuzeto: 17. VII. 2020.).

obilježava protagoniste oba filma. I to krajnjim veličanstvenim i dinamičnim rezultatom prikazivanja tihe i bolne manifestacije otuđenosti kako Arthura Flecka tako i Eme.



Što se filma Ema tiče, u Larraïnovoj magnetskoj drami protagonisti su koreograf i vrhunska plesačica jedne družine, Ema. Film, u svojoj narativnoj artikulaciji i složenosti, označen je

također „masirajućom“ montažom - ponekad vrlo brze, dok su druge podosta

zadržane -, u kojima Ema koristi ples

i njegove brojne nijanse da bi

nadišla 'šumu' stvarnosti, obrezujući

ju odlučnim raggaeton potezima

kako bi dostigla metaforu i

upotrijebila pokretljivost tijela za

jedan viši cilj. Sve započinje elektronskim i hip hop zvucima, koji opisuju

vitalnost i vibracije svijeta uvodeći svaki osjećaj u tijelo osobe koja pleše, i to ne

samo na ekspresivan način već i, u osnovi, reflektirajući način, posvećen sebi, u

svojevrsnom otkrivanju vlastite emocionalne dubine. Unatoč tome što je

svojevrsno započinjanje (incipit) ono zapravo predstavlja komunikativni

vrhunac dvaju aktera, protagonističkog para, koji eksplodira pred očima

gledatelja zbog problema s usvojenim djetetom Polo, vrlo čudnog dječaka, što

Emu uvjerava da nije spremna biti majka, i pred činom da donese - možda

brzopletnu odluku - da ga vrati socijalnoj skrbi.



Radnja filma se polako počinje preoblikovati, slijećući na nanose, obruče

spomenutog ragaetona glazbe i plesa, kao prijelaz, s kojim Ema gledatelju

prepričava svoju slobodu, svoju umjetničku emancipaciju na čisto anarhičan i seksualni način, kao da se radi o osjetljivom nasilju nad stvarnošću previše

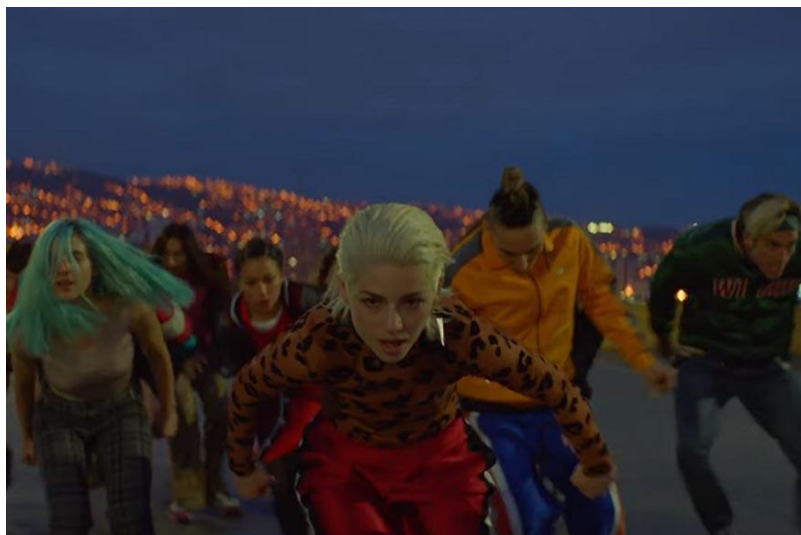


zarobljen
a u
mnoštvu
klišeja,
koji ju
sputavaju
i
sprečavaju

ući joj put prema strasnom, instinktivnom i opasnom htijenju.

Emma je opasna i virulentna ženska i žena: umjetnica, supruga, majka i zapaljiva žena, sposobna manipulirati ljudima i situacijama u svoju korist, uživajući u svakom trenutku, od iskre do plamteće vatre. Iza ovih senzualnih,

voljnih, uzbudljivih i nasilnih gesta skriva se sama bit glavne junakinje, koja korak po korak u nizu fizičkih i senzornih orgija (kako u krevetu, tako i u činu plesa⁴⁷) savršeno



izražava svoje lucidno ludilo, svoj veliki plan, izražavajući životan i apsolutni delirij svemoći izravno u motoričkoj gesti.⁴⁸

⁴⁷ Što se plesa tiče vidi: <https://www.youtube.com/watch?v=ZZEd2070-jo>

⁴⁸ <https://cinema.everyeye.it/articoli/speciale-emma-joker-confronto-danza-come-modello-espressivo-follia-45180.html>, 28 – VIII - 2020

Samo što tu se ne radi o kaosu kakvog možete zamisliti, već o kaosu unutar njegovog uma, koji počne se izlijevati kako bi sve stavio u red, organizirajući diskurs o vrijednosti vlastitog postojanja i o klasnim granicama, tada Arthur počinje preusmjeravati tu neodoljivu potrebu da se izrazi kroz nasilje u očaravajućem plesu u kojem kontrolirano kanalizirati ekstazu i nered, vodeći ih od unutrašnjosti uma u cijelom tijelu zavodljivim i opojnim pokretima, lansirajući ih i u vlastitom odrazu kako bi konačno prihvatio svoju pravu narav, pokazujući i dokazujući sebi i drugima da nije toliko nevidljiv. Nasuprot Eme, koja je titrajući plamen, Joker, kao što smo već rekli, je kaos koji eksplodira na brutalan i nekontroliran način.

Samo što se tu ne radi o kaosu kakvog možete zamisliti, već o kaosu unutar njegovog uma, koji počne se izlijevati kako bi sve stavio u red, počevši od organiziranja diskursa o vrijednosti vlastitog postojanja i klasnih barijera. Joker je pravi društveni izopćenik koji je stalno ignoriran i stavljen po strani, do te mjere da je uvjeren u svoje nepostojanje, bacajući crno na bijelo neke misli-u kojima priznaje kako želi "*da njegova smrt ima više smisla od čitavog njegovog života*".

To je prijelomni trenutak koji čini da Arthur počinje preusmjeravati svoju neodoljivu potrebu da se izrazi i to ne samo kroz nasilje, već i u očaravajućem plesu u kojem kontrolirano kanalizira ekstazu i nered. Preusmjeravajući svoje neuravnotežena emotivna stanja od unutrašnjosti uma kroz cijelo tijelo posredstvom zavodljivih i barbiturički usmjerenih pokreta, preslikavajući se u njegovom vlastitom odrazu kako bi konačno prihvatio svoju pravu prirodu, pokazujući i dokazujući da nije toliko nevidljiv.

Problematičan, pun demona, bez novaca i buncajući, Arthur je ogledalo društvene ravnodušnosti i usamljenosti, ali istovremeno predstavlja i masku u

svojoj općenitosti, jer skriva svoju tugu, svoje psihoze i manije, iza maske klauna, željan donijeti 'osmijehe u svijet'. Iako uvjeren u svoju beskorisnost i nevidljivost, on ipak želi slijediti san o ulasku u svijetu *stand-up comedy*. Svjestan činjenice da kao Arthur, on je tužan i umoran čovječuljak, zatvoren u svojoj iskrivljenosti i u svojim problemima, ali kad se odijeva u klauna skrivajući svoje zablude pod maskom, tada se pretvara u putujućeg distributera lažnih osmijeha, glumeći i plešući svoju ulogu.

Tu ples⁴⁹ opisuje njegovu prisutnost i njegovo neodoljivo kontrolirano ludilo: psihološku stagnaciju supstrata obiteljske i društvene štete koji se



slobodno izražava u očaravajućem baletu kojeg je nemoguće zaboraviti. Na kraju svog rasta, na kraju svog puta, Arthur koji je postao Joker je čovjek koji je nadmašio samog sebe. Ne grči se više u blatnim slojevima naopako preokrenutog sustava socijalne skrbi, političara koji obećavaju ali ne poduzimaju (Thomas Wayne), bolesnih roditelja čija je ludost izgradila nevjerojatne projekte samo-realizacije. Joker sam se postavlja i svojim djelovanjem odgovara Zaratustrino pitanje: "*Kako se čovjek može prevladati?*"⁵⁰

⁴⁹ Vidi: https://www.youtube.com/watch?v=NgrM4_JMi9w (Preuzeto 17 – VII - -2020)

⁵⁰ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra (Also sprach Zarathustra, 1885)*, nell'edizione critica «Opere complete» a cura di M. Montinari, vol. VI, tomo I, Adelphi, Milano 1986, p. 349; «Wie wird der Mensch überwunden?».

Korištena literatura:

Artaud, Antonin, (1968), *Le Théâtre et son double*, Paris, Editions Gallimard, 1964 (trad. it.: *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi).

Artioli, Umberto - Bartoli, Francesco, (1978), *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli.

Calasso, Roberto, (2005) *La follia che viene dalle Ninfe*, Milano, Adelphi.

FLEMING, Michael MANVELL Roger (1984), *Images of Madness. The Portrayal of Insanity in the Feature Film*, Associated University Press, Cranbury (NJ).

Foucault, Michel, (1972), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Éditions Gallimard.

Fusillo, Massimo, (2006), *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, Il Mulino.

GABBARD, Glen O., GABBARD, Krin (1999), *Psychiarry and Cinema*, American Psychiatric Press, Washington & London (tr. it. di D. Zoletto, *Cinema e psichiatria*, Raffaello Cortina, Milano 2000).

Genet, Jean, (1958) *Le Funambule*, Décines (Lyon), L'Arbalète. (trad. it.: *Il funambolo*, Milano, Adelphi, 1997).

Giambrone, Roberto, (2014), *Follia e disciplina. Lo spettacolo dell'isteria*, izdanje Mimesis, Milano.

Giambrone, Roberto, *Il corpo isterico. Follia e disciplina nella danza contemporanea*: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/2415> -(Preuzeto VII – 2020).

GROSSINI, Giancarlo (1984), *Cinema e follia. Stati di psicopatologia sullo schermo (1948-1982)*, Dedalo, Bari.

McCarren, Felicia, (1998), *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine*, Stanford (CA), Stanford University Press.

Nietzsche, Friedrich, (1886), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Fritsch.

Petit, Philippe, (2002), *To Reach the Clouds*, New York, North Point Press.

Secchi, Cesare, *Cinema e follia Una collezione video sulla malattia mentale*: <https://www.ausl.re.it/sites/default/files/NotoMetodologica.pdf> (17) -(Preuzeto VII – 2020).

Schlicher, Susanne, (1987) *Tanz Theater*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.

SENATORE, Ignazio (2004), *Il cineforum del dottor Freud*, Centro Scientifico Torinese, Torino.

ZAMPARO, Simone (2005). *Cinema e follia. La psicopatologia nel cinema italiano*, Paper Moon, Fano.

Bruner, Emiliano, Oltre la nube.... , <https://sociologiaclinica.it/oltre-la-nube/> - (Preuzeto VII – 2020).