

Transmedijalne i kulturalno-identitetske strategije filmskih reprezentacija

Tuksar, Sunčana

Doctoral thesis / Disertacija

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:236:465672>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-23**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Doctoral School, Josip Juraj University in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STOSSMAYERA U OSIJEKU
DOKTORSKA ŠKOLA

Poslijediplomski interdisciplinarni sveučilišni studij Komunikologija

Sunčana Tuksar

**Transmedijalne i kulturalno-identitetske strategije filmskih
reprezentacija**

Doktorska disertacija

Osijek, 2020

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STOSSMAYERA U OSIJEKU

DOKTORSKA ŠKOLA

Poslijediplomski interdisciplinarni sveučilišni studij Komunikologija

Sunčana Tuksar

**Transmedijalne i kulturalno-identitetske
strategije filmskih reprezentacija**

Doktorska disertacija

Mentorica: Izv. prof. dr. sc. Ivana Žužul

Komentor: Prof. dr. sc. Danijel Labaš

Osijek, 2020

JOSIP JURAJ STOSSMAYER UNIVERSITY OF OSIJEK
POSTGRADUATE UNIVERSITY DOCTORAL SCHOOL

Postgraduate University Study Program Communication Studies

Sunčana Tuksar

**Transmedia and Cultural-Identity Strategies of Film
Representations**

Doctoral thesis

Mentor: Ivana Žužul, PhD, Associate Professor

Comentor: Danijel Labaš, PhD, Full Professor

Osijek, 2020

Mentorica: Izv. prof. dr. sc. Ivana Žužul

Komentor: Prof. dr. sc. Danijel Labaš

ZAHVALE

Zahvaljujem svojoj mentorici izv. prof. dr. sc. Ivani Žužul te svojem komentoru prof. dr. sc. Danijelu Labašu na savjetima, motivaciji i trudu tijekom nastajanja ovog rada. Povjerenstvu za ocjenu doktorske disertacije također zahvaljujem na podršci.

Posebna zahvalnost ide mojoj majci Mariji, koja je sa mnom ustrajala, i Kiki, koja me vjerno pratila. Njima posvećujem ovaj rad.

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Doktorska škola

**TRANSMEDIJALNE I KULTURALNO-IDENTITETSKE STRATEGIJE FILMSKIH
REPREZENTACIJA**

Sunčana Tuksar

Znanstveno/umjetničko područje: Društvene znanosti
Znanstveno/umjetničko polje: Informacijske i komunikacijske znanosti

Doktorska disertacija sadrži:

Broj stranica:	254
Broj slika:	129
Broj tablica:	10
Broj literaturnih navoda:	142

Povjerenstvo za ocjenu doktorske disertacije:

- | | | |
|----|--|---------------|
| 1. | <u>Izv. prof. dr. sc. Kristina Peternai Andrić</u> | , predsjednik |
| 2. | <u>Izv. prof. dr. sc. Krešimir Purgar</u> | , član |
| 3. | <u>Doc. dr. sc. Nikolina Borčić</u> | , član |

Povjerenstvo za obranu doktorske disertacije:

- | | | |
|----|--|---------------|
| 1. | <u>Izv. prof. dr. sc. Kristina Peternai Andrić</u> | , predsjednik |
| 2. | <u>Izv. prof. dr. sc. Krešimir Purgar</u> | , član |
| 3. | <u>Doc. dr. sc. Nikolina Borčić</u> | , član |

Datum obrane: 1. travnja 2020.

UDK oznaka:

Disertacija je pohranjena u:

1. Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici Zagreb, Ul. Hrvatske bratske zajednice 4, Zagreb;
 2. Gradskoj i sveučilišnoj knjižnici Osijek, Europska avenija 24, Osijek;
 3. Sveučilištu Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Trg Sv. Trojstva 3, Osijek
-

**Josip Juraj Strossmayer University of Osijek
Doctoral School**

**TRANSMEDIAL AND CULTURAL-IDENTITY STRATEGIES OF FILM
REPRESENTATIONS**

Sunčana Tuksar

Scientific/Artistic Area: Social Sciences
Scientific/Artistic Field: Information and Communication Sciences

Thesis contains:

Number of pages: 254
Number of figures: 129
Number of tables: 10
Number of references: 142

Commission for assessment of the doctoral thesis:

- 1. Kristina Peternai Andrić, PhD, Associate Professor , **President of Commission****
- 2. Krešimir Purgar, PhD, Associate Professor , **member****
- 3. Nikolina Borčić, PhD, Assistant Professor , **member****

Commission for the defence of the doctoral thesis:

- 1. Kristina Peternai Andrić, PhD, Associate Professor , **President of Commission****
- 2. Krešimir Purgar, PhD, Associate Professor , **member****
- 3. Nikolina Borčić, PhD, Assistant Professor , **member****

Date of the thesis defense: April 1st 2020

UDK label:

Thesis deposited in:

1. National and University Library in Zagreb, Ul. Hrvatske bratske zajednice 4, Zagreb;
 2. City and University Library of Osijek, Europska avenija 24, Osijek;
 3. Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Trg Sv. Trojstva 3, Osijek
-

Ime i prezime: Sunčana Tuksar
Matični broj studenta: 60
OIB: 36733589078
E-mail: suncana.tuksar@gmail.com
Naziv studija: Poslijediplomski interdisciplinarni sveučilišni studij
Komunikologija
Naslov doktorske disertacije: Transmedijalne i kulturalno-identitetske strategije
filmskih reprezentacija
Mentor (komentor): Izv. prof. dr. sc. Ivana Žužul / Prof. dr. sc. Danijel
Labaš

**IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI,
NE PLAGIRANJU I SUGLASNOSTI ZA OBJAVU
U INSTITUCIJSKIM REPOZITORIJIMA**

1. Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je doktorska disertacija isključivo rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na mojim istraživanjima i oslanja se na objavljenu literaturu, a što pokazuju korištene bilješke i bibliografija.
2. Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da sam upoznat/upoznata s pravilima citiranja, znam pravilno citirati izvore drugih autora i da neću (auto)plagirati znanstvene i stručne radove, kao ni mrežne stranice. Također potvrđujem kako ni jedan dio doktorske disertacije nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši ničija autorska prava.
3. Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da bez prethodne suglasnosti voditelja studija neću objavljivati niti stavljati drugima na raspolaganje svoju doktorsku disertaciju ili dijelove doktorske disertacije izrađene u okviru poslijediplomskog interdisciplinarnog sveučilišnog studija Komunikologija u Doktorskoj školi Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku.
4. Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da sadržaj elektroničke inačice doktorske disertacije u potpunosti odgovara sadržaju obranjene i nakon obrane uređene disertacije.
5. Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da sam suglasan/suglasna da se trajno pohrani i objavi moja doktorska disertacija u digitalnom repozitoriju Doktorske škole Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, repozitoriju Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku te javno dostupnom repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju, Narodne novine broj 123/03., 198/03., 105/04., 174/04., 2/07.-Odluka USRH, 46/07., 45/09., 63/11., 94/13., 139/13., 101/14.-Odluka USRH i 60/15.-Odluka USRH).

Student/-ica

U Osijeku, _____ godine.

(potpis)

SAŽETAK

Tema ove disertacije je transmedijalna (semiotička i naratološka) analiza kulturalno-identitetskih strategija filmskih reprezentacija. Filmski diskurs pritom se shvaća kao simboličko-materijalna praksa koja je nagovještaj kulture i simptom društva. Disertacija nastoji obuhvatiti analizu metajezika koji pokreću sustavi označavanja odabranih filmova: *Noć na zemlji* (*Night on Earth*, 1991) Jima Jarmuscha, *Klub sretnih žena* (*The Joy Luck Club*, 1993) Waynea Wanga, *Izgubljeni u prijevodu* (*Lost in Translation*, 2003) Sofije Coppole, *Adam i Paul* (*Adam and Paul*, 2004) Lennyja Abrahamsona, *Gost* (*The Visitor*, 2007) Toma McCarthyja, *Blue Jasmine* (2013) Woodyja Allena, te *Ja, Daniel Blake* (*I, Daniel Blake*, 2016) Kena Loacha. Imajući u vidu pomak strukturalne naratologije prema postklasičnoj naratologiji, u istraživanju se filmske reprezentacije promatraju kao semiotički multimodalni modeli oblikovanja identiteta posredstvom narativa, odnosno filmskog diskursa.

U teorijsko-metodološkom smislu disertacija je interdisciplinarna jer kombinira transmedijalnu naratologiju, jedan od smjerova postklasične naratologije koji ujedinjuje naratologiju i sociosemiotiku sa subjektivističkim ili antiesencijalističkim teorijama identiteta. Analiza je u tom smislu usmjerena na propitivanje ideoloških funkcija filmskih reprezentacija i preispitivanje načina i strategija pomoću kojih se konstruiraju njihova značenja u okviru već spomenutih teorijskih koncepata.

Ovo istraživanje počiva na sljedećim osnovnim pretpostavkama: film je hibridna umjetnička forma u koju je upisan cijeli niz semiotičkih konotacija; transmedijalnost je neodvojiva od filmskog medija; narativna organizacija filma povezana je s multimodalnom sociosemiotikom i diskurzivnim modusima i odnosima - neizostavnim svojstvima kritičke vizualne multimodalne pismenosti 21. stoljeća. Ta je vizualna pismenost, između ostaloga, i odraz svijesti o konstruiranoj naravi filmskih reprezentacija te znanju o društvenim, kulturološkim i političkim kontekstima u kojima su filmske reprezentacije proizvedene. Ostale komparativne analize filmova uz već spomenutu transmedijalnu naratologiju provedene su primjenom multimodalne sociosemiotičke metodologije obrade u istraživanju.

Ključne riječi: transmedijalnost, multimodalna sociosemiotika, filmske reprezentacije, kulturni identitet, vizualna pismenost

SUMMARY

The topic of the doctoral thesis is transmedia (semiotics and narratology) cultural-identity strategies of film representations. Drawing conclusions from the foundation of film discourse perceived as a symbolic-material practice, which reflects culture and is a symptom of society, the thesis encompasses the analysis of the metalanguage employed as a marking system of the chosen films: *Night on Earth* (1991) by Jim Jarmusch, *The Joy Luck Club* (1993) by Wayne Wang, *Lost in Translation* (2003) by Sofia Coppola, *Adam and Paul* (2004) by Lenny Abrahamson, *The Visitor* (2007) by Tom McCarthy, *Blue Jasmine* (2013) by Woody Allen, and *I, Daniel Blake* (2016) by Ken Loach. Bearing in mind the shift from structural narratology to the postclassical narratology the analysis perceives film representations as multimodal ways of identity formation through the narrative, i.e. the film discourse.

Due to the interdisciplinary nature of the doctoral thesis, methodologically and theoretically it comprises of transmedial narratology as one of the postclassical narratology directions. As such, it combines narratology and social semiotics together with the subjective and anti-essentialist theories of identity. Accordingly, the analysis of the research focuses on exploring the ideological functions of film representations; Thus deals with questioning the ways and strategies which assist in constructing the meanings of film representations in the realm of relevant theories and concepts.

Therefore, the analytical approach relies on the basic hypotheses as follows: Film is a hybrid art form packed with semiotic connotations; Transmediality is the inseparable trait of film as a medium; Narrative organization of the film is a matter of social semiotics and the discursive modes and their relationships - they are a constitutive part of a critical multimodal visual literacy of the 21st century. As such, it reflects the awareness of a constructive nature of film representations, as well as the knowledge about social, cultural and political context in which such film representations are produced. Along with already mentioned transmedia narratology, some other comparative film research approaches have been employed in relation to multimodal social semiotics methodological research analysis.

Key words: transmediality, multimodal social semiotics, film representations, cultural identity, visual literacy

Sadržaj

UVOD	1
1. TRANSMEDIJALNA OBILJEŽJA FILMA	4
1.1. Film kao transmedijalni tekst u obzoru „zaokreta k slici“	4
1.2. Političnost i performativnost filmskih reprezentacija	14
1.3. Interkulturalne kompetencije i književne figure	22
2. TEORIJSKO-METODOLOŠKI OKVIR	31
2.1. Kratak pregled dosadašnjih istraživanja naratologije i semiotike	31
2.2. Kratak pregled dosadašnjih istraživanja multimodalne teorije	42
2.3. Metodologija i kritička vizualna pismenost	60
3. TRANSMEDIJALNA ANALIZA FILMOVA	69
3.1. TRANSMEDIJALNA NARAV FILMA	69
Analiza	70
3.1.1. Glazba	70
3.1.1.1. <i>Blue Jasmine</i> : blues kao vremenski okvir	72
3.1.1.2. <i>Noć na zemlji</i> : jazzy fusion i perspektiva grada	75
3.1.1.3. <i>Gost</i> : etno i društvena distanca	78
3.1.2. Ikona zvijezde	83
3.1.2.1. <i>Noć na zemlji</i> i intertekstualnost	83
3.1.2.2. <i>Izgubljeni u prijevodu</i> i superpozicioniranost	87
3.1.3. Ponad zapleta	94
3.1.3.1. <i>Ja, Daniel Blake</i> i vrijeme „ponad zapleta“	94
3.1.3.2. <i>Adam i Paul</i> i transtekstualne aluzije	100
3.1.3.3. <i>Klub sretnih žena</i> i superimpozicija/pretapanje	105
3.2. KNJIŽEVNE FIGURE U FILMU U FUNKCIJI OBLIKOVANJA IDENTITETA I KULTURE	110
Analiza	111
3.2.1. Humor	111
3.2.1.1. <i>Noć na zemlji</i> i „holivudski <i>feelgood</i> “ učinak	112
3.2.1.2. <i>Adam i Paul</i> i nelagoda pregovora	120
3.2.1.3. <i>Blue Jasmine</i> i flešbek/analepsa	126
3.2.2. Ironija i napetost	132

3.2.2.1	<i>Gost</i> i usporedba/kontrast u funkciji označavanja razlika između kultura.....	133
3.2.2.2.	<i>Klub sretnih žena</i> i usporedba/kontrast u funkciji označavanja konflikta između kultura	137
3.2.3.	Metalepsa	143
3.2.3.1.	<i>Ja, Daniel Blake</i> i transmedijalno prekoračenje	144
3.2.3.2.	<i>Izgubljeni u prijevodu</i> i dijegetsko prekoračenje	152
3.3.	PRIMJENA MULTIMODALNOG PRISTUPA	158
	Analiza	159
3.3.1.	Pozicioniranje gledatelja	159
3.3.1.1.	Vektori	159
3.3.1.2.	Okviri	165
3.3.2.	Reprezentacije likova.....	171
3.3.2.1.	Kulturološka reprezentacija lika	172
3.3.2.2.	Kulturološka i/ili biološka reprezentacija lika	175
3.3.3.	Ne-reprezentiranost.....	179
3.3.3.1.	Stereotipi i motivi.....	180
3.3.3.2.	Moćno sebstvo	186
4.	NAKON ANALIZE I RASPRAVE – PREMA VIZUALNOJ PISMENOSTI	192
	ZAKLJUČAK.....	199
	POPIS LITERATURE I FILMOVA.....	204
	POPIS PRIKAZA, SLIKA I TABLICA	212
	ŽIVOTOPIS.....	218

UVOD

Razvoj verbalno-vizualnih filmskih tekstova te razvoj tehnologije nagnali su mnoge suvremene znanstvenike da ne pristupaju tekstu kao isključivo lingvističkom fenomenu već principe tekstualne analize razmatraju s obzirom na „zaokret k slici“. U ovome radu ikonografsko-ideološki aspekt filmskih sekvencija podvrgnutih analizi naglašava metaslikovna iskustva pomoću kojih uspostavljamo svoj odnos prema „zbilji“, a osim jezicima slika značenja se artikuliraju i kulturalnim konstrukcijama.

U središtu ove disertacije nalazi se analiza filmskih sekvencija. Film kao tekstna vrsta odabran je zbog svoje verbalno-vizualne komunikološke interaktivnosti, a filmske reprezentacije analizirat će se u svrhu usvajanja interkulturalnih kompetencija. Današnje bi generacije, koje ne poznaju svijet koji nije zasićen slikama, morale steći novi odnos prema nositeljima značenjskih konstrukta koji su povezani s oblikovanjem identiteta. Uzimajući u obzir sve navedeno u ovome se radu nećemo baviti analizom filmske produkcije pokretnih slika u formalnome smislu, već prezentiranjem ikona, simbola i figura i njihovih kulturnoteorijskih učinaka na potencijalnog implicitnog gledatelja u svrhu razvijanja njegove svojevrsne kritičke vizualne pismenosti. Stoga je „vizualna pismenost“ kao pojam ovdje metafora prakse i istraživačkog pristupa filmu kao imanentno transmedijalnoj formi s raznorodnim semiotičkim konotacijama.

Prvi dio rada (*Transmedijalna obilježja filma*) čine tri veće cjeline. Prva je *Film kao transmedijalni tekst u obzoru „zaokreta prema slici“*. Transmedijalna naratologija predstavlja sintezu postojećih postklasično-naratoloških i semiotičkih alata u skladu s multimodalnom metodologijom. Pritom analitički i kulturnoteorijski okvir uporište nalazi u autorima koji ne razmatraju samo filmski tekst već i druge (digitalne) forme, poput stripa, karikature, bloga, društvenih mreža itd. Druga cjelina pod naslovom *Političnost i performativnost filmskih reprezentacija* obuhvatit će suvremene kulturnoteorijske pristupe problemu identiteta koji je u nekoliko posljednjih desetljeća podvrgnut propitivanju u raznorodnim humanističkim i društvenim znanstvenim disciplinama, a u svrhu nadogradnje i „otkrivanja“ novih značenja prema predloženim modelima. U trećoj cjelini, pod naslovom *Interkulturalne kompetencije i književne figure*, razložit će se svrha i mogućnosti reprezentiranja retoričkih figura u filmovima koji u ideološkom smislu nisu nepristrani, a recipijent filmskog teksta osvještavanjem te

činjenice postaje aktivni gledatelj koji, kako će se ovim istraživanjem nastojati pokazati, stječe neke interkulturalne kompetencije. One se odnose na prepoznavanje i praktičnu funkciju razumijevanja kulturalnih konstrukata, elemenata kulturološkog šoka te određenih globalizacijskih aspekata, poput multikulturalizma, jezika, stereotipa, itd.

Drugi dio rada (*Teorijsko-metodološki okvir*) također se sastoji od triju cjelina. Prva, *Kratak pregled dosadašnjih istraživanja naratologije i semiotike*, uzet će u obzir prethodne spoznaje semiotike i klasične naratologije te pružiti uvid u postklasičnu naratologiju. Uz kontekstualne utjecaje koji su se dogodili 80-ih i 90-ih godina prošloga stoljeća takozvane „nove narativne logike“ tematski proširuju univerzalne kategorije jačajući svijest o narativnim centrima u raznim područjima te njihovoj kontekstualnoj i ideološkoj interpretaciji. Time odnos zbilje i pripovijesti (pripovjednog teksta, narativa), bez obzira na medij u kojem se javlja, dakle filmski, književni, kazališni i slično, ostavlja mogućnost promatraču da posredstvom medija nešto kontekstualno uoči.

Druga cjelina, *Kratak pregled dosadašnjih istraživanja multimodalne teorije*, usmjerit će se na pregled razvoja interpretativne sociosemiotičke paradigme. Rasprava o vizualnim i verbalnim modusima (tj. semiotičkim indikatorima) u filmu usmjerena je na odraz kulturalnih identiteta, a također svjedoči o premreženosti postklasične naratologije i filma. Tomu je tako jer, sadržavajući klasičnu naratologiju kao jedan svoj segment, ali obilježena novim metodologijama, postklasična naratologija preispituje granice i mogućnosti primjene svojih područja na nove metodologije. U tom smislu multimodalnost uopće referira na pružanje informacija u različitim modalitetima u bliskom okruženju, a filmske reprezentacije ogledaju se u audiovizualnim ikoničkim reprezentacijama u funkciji oblikovanja identiteta.

Treća cjelina nosi naslov *Metodologija i kritička vizualna pismenost*. Uz naglasak na povezanost filmskih tekstova s tvorbom identiteta kao glavnim komunikacijskim elementom filma metodološki rad naći će svoje uporište prije svega u transmedijalnoj naratologiji i antiesencijalističkim subjektivističkim teorijama identiteta. Pri interpretaciji se koristi transmedijalna multimodalna analiza i teorije identiteta kao međuovisne i nadopunjujuće discipline za analizu filmova: *Noć na zemlji* (*Night on Earth*, 1991) Jima Jarmuscha; *Klub sretnih žena* (*The Joy Luck Club*, 1993) Waynea Wanga; *Izgubljeni u prijevodu* (*Lost in Translation*, 2003) Sofije Coppole; *Adam i Paul* (*Adam and Paul*, 2004) Lennyja Abrahamsona; *Gost* (*The Visitor*, 2007) Toma McCarthyja; *Blue Jasmine* (2013) Woodyja Allena; *Ja, Daniel Blake* (*I, Daniel Blake*, 2016) Kena Loacha.

Treći, ujedno središnji dio rada bit će posvećen transmedijalnoj analizi filmova. Nakana je u analizi pokazati u teorijsko-metodološki naznačenom kontekstu kako oni filmski tekstovi čiji transmedijalni (naratološko-semiotički) indikatori (modusi) i njihova organizacija u filmskoj priči ukazuju na performativnost značenja (kulturoloških reprezentacija). Ta teza nastaje tijekom boravka autorice ovog rada na ljetnoj školi multimodalne sociosemiotike MODE 2014, gdje se ujedno bilježe počeci razvoja teme i metodologije ovog rada. Analiza će biti usmjerena na kulturološke reprezentacije koje imaju šire društvene učinke na oblikovanje pojedinačnog identiteta. Interpretirat će se istaknuti elementi i sudionici (engl. *salience, participants*) koji u filmu aktivno oblikuju ekspresiju (znakovite pojave) te narativnim i nenarativnim sredstvima oblikuju značenja koristeći pritom određene strategije koje u širem kulturološkom smislu ne konstruiraju samo ta značenja nego i odrednice identiteta primatelja filmskog teksta.

Analiza će filmu pristupiti praktično, kao imanentno transmedijalnoj formi s raznorodnim semiotičkim konotacijama. Činit će je tripartitni sustav koji obuhvaća sljedeće navedene razine. Prva je *Transmedijalna narav filma*. U njoj će biti riječi o glazbenom narativu koji ostavlja „otisak“ u tvorbi identiteta, zatim o reprezentaciji glumačkih zvijezda te zapletu koji je u sekvenciji istaknut kako bi se ukazalo na nešto više od njega samog. Druga je cjelina *Književne figure u filmu u funkciji oblikovanja identiteta i kulture*. U njoj će se figure humora, ironije, napetosti i metalepse promatrati u funkciji konstruiranja identiteta te semiotičkih izvora istaknutih *vis-a-vis* određene figure pri izgradnji tog konstrukta. Treća je cjelina *Primjena multimodalnog pristupa*. Sintagma „kritička vizualna pismenost“ tu je metafora istraživačkog pristupa koji će se baviti: a) pozicioniranjem gledatelja u odnosu na filmsku pripovijest; b) vrstama reprezentacija likova te c) nereprezentiranošću određenih koncepata u filmskim sekvencijama.

Imajući u vidu sve navedeno, dva su cilja ovog rada. Jedan je na primjerima odabranih filmova utvrditi transmedijalna multimodalna obilježja koja ukazuju na konstrukciju kulturoloških značenja naratološkom organizacijom. Drugi je utvrditi kako književne figure u filmskim reprezentacijama oblikuju kulturološke koncepte i koje učinke ti koncepti imaju na čitatelje/gledatelje. S obzirom na postavljene ciljeve istraživanja u ovom radu tri su polazišne pretpostavke. Prva nalaže da je film hibridna umjetnička forma u koju je upisano bezbroj semiotičkih konotacija. Druga tvrdnja ističe transmedijalnost kao neodvojivo obilježje filmskog medija. Treća pretpostavka narativnu i nenarativnu organizaciju filma doživljava kao

pitanje semiotike i diskurzivnih modusa koji su neizostavni za kritičku multimodalnu vizualnu pismenost 21. stoljeća.

1. TRANSMEDIJALNA OBILJEŽJA FILMA

Prvi dio ove cjeline nosi naziv *Film kao transmedijalni tekst u obzoru „zaokreta k slici“* i govori o tome da film simboličkim značenjima nadraža ikonografiju, a naracijom odražava semiotičke i diskurzivne odnose filmskog teksta i društveno-kulturološkog konteksta u kojem je proizveden. Drugim riječima, film je više od senzorno-perceptivnog medija te u pravilu konstruira više od filmske konvencije, a podrazumijeva načine na koje su priče ispričane te kako je njihov materijal selektiran i aranžiran kako bi postigao određene učinke kod publike. Drugi dio, *Političnost i performativnost filmskih reprezentacija*, ikonografsko-ideologijski aspekt sagledava na način koji naglašava metaslikovna iskustva pomoću kojih uspostavljamo svoj odnos prema svijetu imajući u vidu tzv. „zaokret k slici“ (iz perspektive ideološke kritike postojećih vizualnih režima, ali i iz perspektive suvremenih tehnologija koje nepovratno i radikalno mijenjaju metode slikovne spoznaje). Dakle ono što je za klasičnu naratologiju bio tekst, za postklasičnu je kontekst. Treći dio, pod nazivom *Interkulturalne kompetencije i književne figure*, formira interdisciplinarno teorijsko polje koje za svoj predmet uzima vizualnost kao dijalektičko polje omeđeno sposobnošću gledanja i mogućnošću interpretacije. U raspravu se uzima i sam pojam interkulturalnih kompetencija pomoću kojih bi današnje generacije, koje ne poznaju svijet koji nije zasićen slikama, morale steći novi odnos prema nositeljima značenjskih konstrukta koji su povezani s oblikovanjem identiteta.

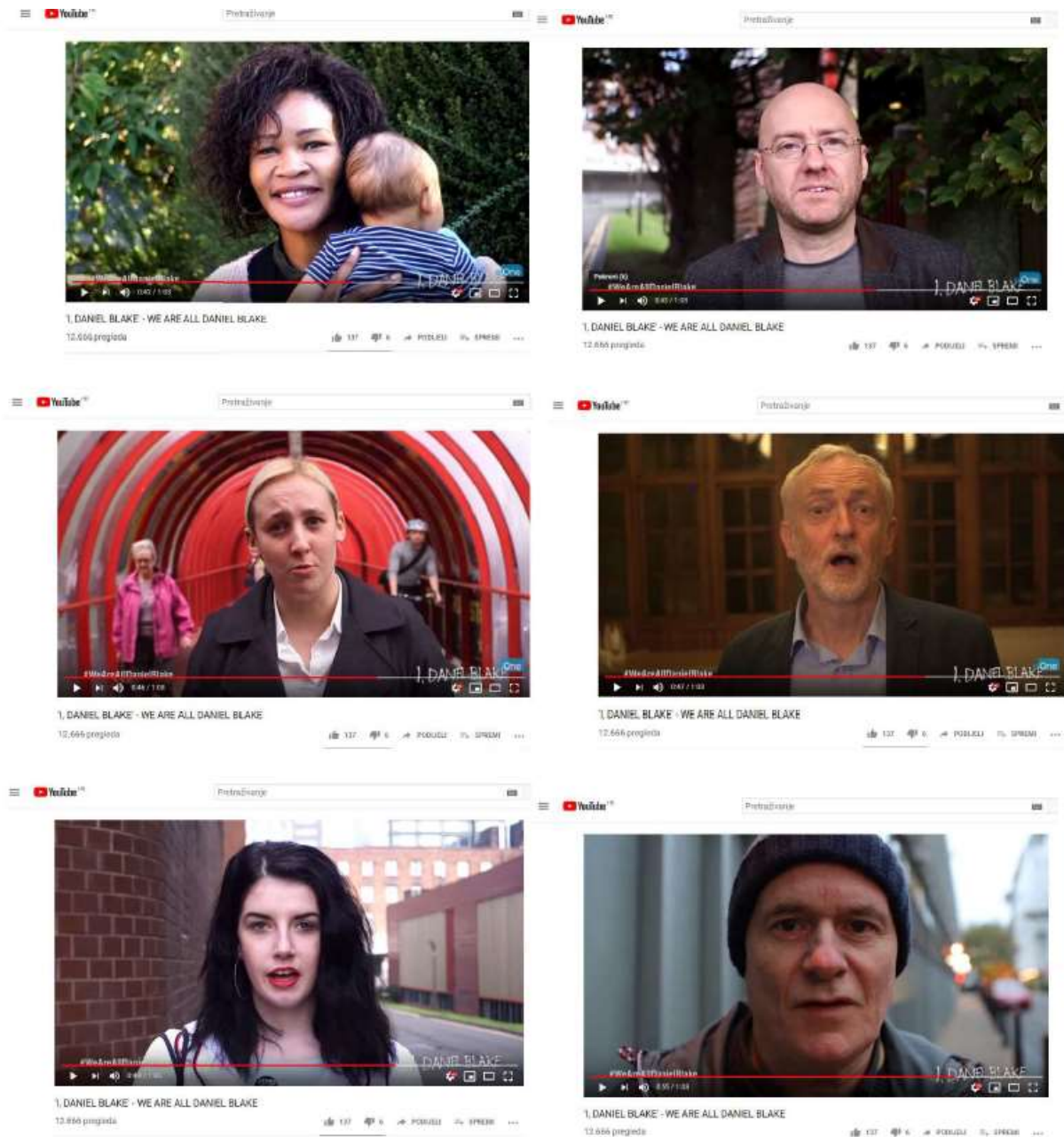
1.1. Film kao transmedijalni tekst u obzoru „zaokreta k slici“

Transmedijalna naratologija, osobito studije Seymoura Chatmana (1980) te drugih značajnih autora poput Geralda Princea (1982), Shlomith Rimmon-Kenan (2002) i Monike Fludernik (2009), transformirala je tekstualnost, logiku proizvodnje i kulturalne recepcijske prakse. Prvobitno privilegirano mjesto priče sada zauzima diskurs kao posrednik pojedinih elemenata priče. U teorijskim naratološkim pregledima autori poput Wolfa i Bernhardta (2006), Schmida (2003), Hermana (1999, 2002, 2005), Grdešić (2015) te Fludernik, Phelana i

Rabinovitza (2005) općenito iznose da se narativi koji su se tradicionalno definirali kao dinamička priča između fabule i sižea sada posredstvom medija proširuju, a medij zapravo ukazuje na kontekst, odnosno *narativnost* kao rezultat „čitanja“ i „interpretacije“, a ne formalne analize samog teksta, odnosno *narativa*.

Koncept proučavanja transmedijalne naratologije kao jednog segmenta postklasične naratologije uveo je Henry Jenkins 2003. godine svojim djelom *What is transmedia story?* Teorijski dijalog o njemu traje gotovo tri desetljeća kako u medijskim studijima tako i u okviru postklasične naratologije. Jenkins u tom smislu govori o dvjema osnovnim karakteristikama transmedijalnih priča. Prva je da priča mora biti ispričana kroz više medija i/ili platformi. Presudno je iskustvo proizvodnje značenja i interpretativne prakse utemeljene na naracijama koje kombiniraju jezike, medije ili platforme. Druga je dodavanje novog teksta priči, a ne samo konzumacija kulturnog proizvoda poput npr. filma. Jenkins (2006: 2) to objašnjava time da je transmedijalnost „protok sadržaja kroz višestruke medijske platforme, kooperacija između medijskih industrija i migracijskih ponašanja publike koja će pretraživati gotovo sve u potrazi za iskustvom ili zabavom“. Kao primjer navodi film *The Matrix* (rež. The Wachowski Brothers, 1999) koji gledatelja „uvodi u svijet u kojem je linija između realnosti i iluzije zamučena (...) a višerodni tekstovi integrirani su u svrhu konstrukta narativa koji je toliko opsežan da ne može biti prikazan u jednome mediju“ (Jenkins, 2006: 94–95).

Nadovezujući se na Jenkinsa Scolari (2014) navodi priču o Supermanu. Ona je započela kao strip, preselila na radio i televiziju tijekom 1940-ih, da bi se prvi put prikazala kao film 1970-ih. Priča na taj način nema svoj „kraj“, o čemu Culler (2001) kaže da suvisli diskurs jednako uzima u obzir svijest koja zna kraj kao i onu koja to ne zna. Kao primjer iz ovoga rada neka posluži film *Ja, Daniel Blake* (Ken Loach, 2016). Film započinje kao drama, a završava kao žanrovski hibrid drame i dokumentarističke forme, čime se zamućuje granica između filmske „realnosti“ i „zbilje“, što se u konačnici, pokazat će analiza, očituje u „prekoračenju“ filmske dijegeze i „prijelazu sadržaja“ na drugu platformu gdje glavni lik filma poprima simbolička svojstva superjunaka. Naime u videozapisu na YouTube kanalu nepoznate osobe izgovaraju riječi junaka Daniela Blakea iz filma (slika 1). Time medijska publika, odnosno sudionici u priči utjelovljuju lik pod geslom: „Svi smo mi Daniel Blake“ (*Ja, Daniel Blake i transmedijalno prekoračenje*).



Slika 1: Transmedijalno istupanje filma u internetsku „javnost“: „Svi smo mi Daniel Blake“

Na temelju iznesenih Jenkinsovih postulata¹ Scolari zapravo govori o odnosu medijske industrije i participativne korisničke kulture, odnosno publike. Participativnost označava uronjenost, ali i inkluziju publike u medije na način da su tržište i potrošač međuzavisni (Ugrešić, 2010; Scolari, 2009, 2014). U praksi se naratološka izvedba tog fenomena za Jenkinsa (2006) i Scolarija (2009, 2014) ogleda u transmedijalnom pripovijedanju. Taj značajni iskorak za klasičnu naratologiju prema postklasičnoj, odnosno transmedijalnoj naratologiji otvara interpretativne mogućnosti za „nativ kao događaj“ (Bal, 2000; Chatman, 1980, 2005; Richardson, 2005). Odatle uporište za analizu „glazbenog narativa“ odnosno „glazbenog događaja“ (van Leeuwen, 1999; Brown, 2005) ili „glazbenog vremena“ (Chion, 1990) koji se nameće u filmovima *Blue Jasmine* (Woody Allen, 2013), *Noć na zemlji* (Jim Jarmusch, 1992) i *Gost* (Tom McCarthy, 2008) (*Glazba*).

No prije takvog narativnog zaokreta nužno je napomenuti da su suvremena promišljanja transmedijalnosti utemeljena na „klasičnoj naratologiji“ koja se kao samostalna znanstvena disciplina počela oblikovati 60-ih godina 20. stoljeća. Francuski časopis *Communications* 1966. cijeli je broj posvetio strukturalnoj analizi narativa (*The Structural Analysis of Narrative*), a u njemu svoj čuveni tekst *Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova* objavljuje i Roland Barthes. U njemu piše da pripovjedni tekst nalazimo svuda, u mitu, priči, drami pa tako i u filmu i konverzaciji. Sam termin „naratologija“ uveo je Tzvetan Todorov u svojoj knjizi *Gramatika „Dekameron“* (*Grammaire du „Décaméron“*, 1969) kako bi opisao znanost o pripovijedanju koja tek treba nastati (Grdešić, 2015: 13). Naratologija vrhunac doživljava 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća, u periodu koji se danas određuje kao klasična naratologija. Narativni zaokret u društveno-humanističkim znanostima uvjetovao je svijest o tome da su narativi svojstveni raznorodnim područjima kulture, a od 90-ih i osobito 2000-ih uvodi se teorijski dijalog o postklasičnoj naratologiji, koji je uvjetovan snažnijom primjenom novih tehnologija i metodologija, odnosno kretanjem izvan literarnih narativa i proširivanjem naratologije na nove medije i „nativne logike“. Osnovno je redefiniranje odrednice klasične naratologije „priča“, odnosno „story“. Naime kada početkom 90-ih godina dolazi do preispitivanja njenog smisla, Herman u djelima *Introduction: Narratologies* (1999) te *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative* (2002) objašnjava zamjenu termina „story“ sa

¹ Uz Jenkinsonove uočeni su i postulati antropologa komunikacije Michela de Certeaua, no oni nisu predmet rasprave ovog rada.

„story-world“. Time narativ prelazi u narativnost, odnosno otvara se mogućnost „svijeta priča“, a ne samo „mimesisa“ u Aristotelovom smislu.²

Međutim transmedijalna naratologija ne podrazumijeva samo prilagođavanje jednog medija drugom nego i različiti mediji i jezici sudjeluju u konstrukciji transmedijalnog narativnog svijeta. O tome govori i Hermanova teza da je pritom važno imati na umu „konceptualna podupiranja i osjetljivost na kontekst, a ne samo tekst pripovijesti“, odnosno da „napuštanje pristupa orijentiranog isključivo na tekst može pružiti potpuniji uvid i osigurati kompleksnije istraživanje pripovijesti“ (u: Peternai Andrić, 2014: 33).

Dakle pripovjednosti se može pristupiti raznim diskursima. Kada govori o narativu i Nørgaard (2010: 120) ističe njegovu diskurzivnu performativnost te poseže za definicijama značajnih mislilaca poput Genettea i Princea. Za Genettea je narativ reprezentacija događaja ili sekvencije događaja. Prince također narativ smatra reprezentacijom i to „jednog ili više fiktivnih događaja koji komuniciraju putem jednog, dva ili više naratora, usmjereni na primatelja“. Dakle diskurzivna analiza odvija se unutar nekog konteksta, a pomak s teksta na kontekst Nørgaard (2010: 81) doživljava kao varijantu sociokulturoloških fenomena. Odatle i naziv „reprezentacije“ za diskurzivne strategije jer njime Nørgaard naglašava „ideološki naboj diskursa“. Taj termin koristi i Danesi kada govori o narativu. Za njega je narativ „tekst koji je konstruiran na način da reprezentira sekvencije događaja koji su na neki način logički povezani ili isprepleteni“ (Danesi, 2004: 142). Tu Danesi razlučuje narativ od narativnosti. Naime autor smatra da inventar elemenata prikupljenih iz pripovijesti ne služi tomu da u prvi plan istakne aspekte koji se odnose na njeno čitanje (narativ), nego ukazuje na konstrukt pripovjednosti, koncept, proces (narativnost). Danesi svoje teze crpi iz promišljanja Chatmana i Rimmon-Kenan koji smatraju da je priča dio većeg konstrukta reprezentiranog svijeta, odnosno dio „fiktionalne stvarnosti u kojoj likovi navodno žive“, dok je diskurs „izraz, način na koji se prenosi sadržaj“ (Grdešić, 2015: 18). U odnosu između pripovijesti i „zbilje“ uređuje se konstrukt „stvarnosti“, a pripovijest postaje pripovjednost. Podvukao je Chatman: u

² Aristotel u *Poetici* donosi distinkciju pripovijedanja koja i danas ima utjecaj u koncepciji naracije. Dijegetičke teorije podrazumijevaju naraciju kao verbalnu aktivnost, dakle pripovijedanje (usmeno ili pismeno). Rekao je Bordwell, mimetičke teorije shvaćaju naraciju kao prikazivanje prizora, dakle pokazivanje (*Naracija u igranom filmu*, 2013). Postklasična naratologija i transmedijalna naratologija čine iskorak u odnosu prema pripovjednom tekstu koji se može u tom smislu definirati kao začetak takozvanog „mimetičkog redukcionizma“.

naratološkom smislu priča je *što pripovjednog teksta*, a diskurs njegovo *kako* (Grdešić, 2015: 18).

Važnost izlaganja priča i njeno mjesto u filmskom prostoru u smislu pokazne snage filma podrobnije sagledavaju mnogi autori. Gilić (2007) koristi sintagmu „pripovjedni tekst“, čime želi istaći da su u filmu narativne figure i sheme poput karakterizacije, vanjskog izgleda, kategorije vremenoprostora, teme, stilskih figura i tome slično posuđene iz klasične naratologije.³ Nadalje Rimmon-Kenan (2002) poziva se na film kao „pripovjedni iskaz“ i uzda se pritom u njegovu „komunikaciju“. Tezu o kauzalnosti priče donosi Prince (1982), a također i Peterlić (2001) spominje izlaganje priče u kontekstu uzročno-posljedičnog niza. Princeovo tumačenje pripovijedanja kao „nizanja“ ili „promjene stanja očitovane u diskursu preko iskaza procesa u modusu činjenja ili zbivanja“ podvlači Gilić (2007: 37). Gilić se nadovezuje postavkom da se filmsko izlaganje može odnositi na učestalost, različite perspektive i tome slično (2007: 62), kao i da je specifičnost filmskog medija u njegovoj dijegetičkoj snazi, odnosno u informativnosti s pomoću montaže, pokreta u kadru, pokretu kamere, glazbenom ritmu, dakle „starom i svakako raširenom konvencijom“ (2007: 125). Kao kanonski primjer takve konvencije Bordwell i Thompson (2004) navode filmove *Građanin Kane* (*Citizen Kane*, rež. Orson Wells, 1941) i *Rašomon* (rež. Akira Kurosava, 1985).

Kada postavlja pitanje „zašto film“, Gilić (2007: 5) nudi sljedeći odgovor: „Bez poznavanja filma nema govora o dubljem razumijevanju suvremene kulture (...), narativni film /je/jedna od najcjenjenijih, najutjecajnijih, pa i najpopularnijih filmskih formi“. Upravo u toj Gilićevoj konstataciji nalazimo uporište za odabir narativnog filma kao istraživačkog korpusa za analizu filmskih reprezentacija u ovome radu. Imajući u vidu navedeno, a u okviru filmologije kao zasebne discipline, u ovome će se radu razmatrati većinom druga polovica 20. stoljeća, dakle „kada nastaju studije usmjerene prema cjelini filma ali i totalitetu medija, obuhvaćajući što mu je zajedničko s drugim medijima, ali i izvanfilmskom stvarnošću kao legitimnim dijelom filmske izražajnosti“ (Gilić, 2007: 10). Film dakle shvaćamo kao simboličku praksu koja referira na priču, odnosno kontekst. Upravo zato što se filmske reprezentacije mogu javljati u fragmentima koji mogu poprimiti diskurzivna svojstva, transmedijalna analiza ne pristupa filmu kao sveobuhvatnoj i jedinstvenoj strukturi u formalnom smislu, već sagledava narrative

³ Imajući filmologiju na umu Gilić se slaže da se ona može dovesti u zanimljivu vezu s filmskom naratologijom „pokušajima primjene naratologije na filmski medij“, no upozorava da „to ne znači da se možemo ponašati kao da granice ne postoje“ (2007: 11). Preciznije o tome koji su izlagački modeli, koja je razlika između diskursa i priče, fabule i sižea i tome slično vidjeti u Gilić (2007: 38–9), Grdešić (2015) i Genette (*Metalepsa*, 2006).

koji, integrirani unutar i u međuigri s ostalim tekstualnim strukturama, mogu biti analizirani na raznim razinama, od okvira (Machin, 2007) do glazbe (Chion 1990; Pomerance, 2008), do vremenoprostornih argumenata (Chatman, 1980, 2005; Peterlić, 2001; Bordwell, 1985; Bordwell i Thompson, 2004).

Krenuvši od teze „slika je tekst“ (Kress i van Leeuwen, 1996; Labaš, 2017; Labaš, Stojaković i Miškulin Saletović, 2015), odnosno „film je tekst“ (Burn, 2006, 2014),⁴ naznačit će se da su verbalno-vizualni filmski tekstovi i razvoj tehnologije nagnali mnoge suvremene znanstvenike da ne pristupaju tekstu kao isključivo lingvističkom fenomenu, već da principe tekstualne analize razmatraju s obzirom na „zaokret k slici“ (Purgar, 2006, 2013; Burke, 2003; Kress i van Leeuwen, 2000). Termin „slikovni obrat“ (engl. *pictorial turn*) skovao je William Mitchell sredinom 60-ih godina prošloga stoljeća (Purgar, 2013: 54). Ponovno, krenuvši od slike Burke (2003) je pojasnio sliku kao dokaz s ishodištem u povijesti i povijesti umjetnosti američkom povjesničaru Robertu Levineu. Burke tog autora smatra značajnim jer je još na koncu 19. stoljeća i početkom 20. stoljeća snimke popratio komentarima koji su ih ne samo smještali u kontekst već su se i doticali temeljnih pitanja što ih postavlja upotreba takva dokaza. Odatle i Burkeovo tumačenje o vladavini slike kao „režimu vizualizacije“. Sintagma se odnosi na konstataciju da se, na primjer u fotografiji, značenja artikuliraju jezicima slika i kulturalnim konstrukcijama i nemaju mnogo zajedničkog s onim što i kako vidimo. Time autor ujedno shvaća vizualnost kao dijalektičko polje otvoreno za mogućnosti interpretacije. Purgar (2006) je to rekao drugačije: sliku treba preživjeti. U knjizi *Preživjeti sliku* (2006) autor slijedi trag novih polazišta za definiranje slike u 21. stoljeću. U perspektivi „obrata k slici“ ono što vizualne studije zanima jest umrežavanje vizualnih iskustava (iskustva su ta koja proizvode „stalnu napetost“). S druge strane na tragu transmedijalnosti kod tog je autora bilo riječi o suvremenoj kritičkoj teoriji koja se bavi „intersemiotičkim prijelazima“. Oni vode od jednog medija prema drugom, jedne umjetničke vrste prema drugoj, gdje „gledati pomoću teksta“, „gledati kroz tekst“ ili „čitati sliku“ zadobiva puni smisao putem kulturnih označitelja ostvarenih dakle u interakciji vizualnog i tekstualnog. Pritom „preživjeti“ kontekstualno sugerira da bi nove generacije, koje su praktički od rođenja bile izložene slici, televiziji, kompjutorima, mobilnim telefonima i oduvijek žive u svijetu zasićenom slikama, morale steći novi odnos prema vizualnom artefaktu kao nositelju određenih značenja. Tragom središnjeg problema teorije vizualnog obrata u svojoj knjizi *Slike u tekstu: talijanska i američka*

⁴ Ta je teza iznesena tijekom ljetne škole multimodalne sociosemiotike MODE 2014 na kojoj sam sudjelovala i razvijala temu i metodologiju ovog rada. Materijali su distribuirani tijekom seminara i predavanja (2014).

književnost u perspektivi vizualnih studija Purgar (2013: 53–54) konstatira da je za analizu suvremenih slika potrebno „rekonstruirati klasičnu ikonologiju ili predložiti novu“. Tu Mitchellova teza o slikovnom obratu ujedno znači i zalaganje za literarne ikonologije. Jednostavnije rečeno, put vizualnih studija mogao bi biti *što vidimo kad čitamo*.⁵ S druge strane u ovome radu tezu možemo obrnuti pa bi ona zastupala *što čitamo kad gledamo*.

Problemski pristup tu sugerira dodirivanje područja intermedijalnosti. Poznato je da naratologija sredstva pripovjedne proze „prenosi“ u druge medije pa tako i film. Područje transmedijalnosti, odnosno intermedijalnosti neizbježno je jer je pritom semiotika široko shvaćena te u smislu interpretiranja kulture povezana s drugim disciplinama poput npr. sociologije ili antropologije. Još se Prince bavio pitanjem što romani mogu, a filmovi ne (u: Grdešić, 2015: 85), a ta je tematika zanimala i Genettea, potom i Chatmana (1980), dok je cjelokupno područje intermedijalnosti potkrijepljeno radovima poput Barthesove *Mitologije* (*Mythologies*, 1957) u kojoj „ne samo da se radikalno redefiniralo određenje toga što vrijedi kao tekst, već je pitanje estetske vrijednosti tog teksta postalo irelevantno“ (Grdešić, 2015: 14). Svi se slažu u jednome, a to je da je narativ dublja struktura koja se može promatrati nezavisno o mediju u kojem se pojavljuje. Pregled temeljnih odlika pomoću kojih dolazi do intermedijalne ili intertekstualne uspostave u nas čini knjiga *Intertekstualnost & Intermedijalnost* (Maković i sur., 1988).⁶ Neke od značajki jesu pripadanje nekom žanru uspostavljanje veze između na primjer romana i filma jer govori o nekoj temi ili pripadanju epohi, potom je nužna vidljivost, a u redu je i prikrivenost elemenata po kojima se uzima sličnost među djelima, postoji aluzija jednog na drugo, međusobno citiranje, polemika i slično. Uvijek nužno mora postojati mogućnost da se ta veza uoči i razumije te je potrebno da se oba djela služe sličnim stilskim, kompozicijskim ili kojim drugim postupkom. Osobito je važno da ta veza bude ispunjena značenjem.⁷

⁵ Fraza je inspirirana naslovom knjige *What We See When We Read* (Mendelsund, 2014).

⁶ Postulat na kojem temeljnim značaj spomenute knjige jest da je potrebno „ponavljati“ literarne izvore da bismo prepoznavali ispravne elemente u filmu kao dio procesa vizualne pismenosti. O važnosti čitanja govori Jonathan Franzen u zbirci eseja *How to Be Alone* (2002). U njoj autor kaže da je „čitatelj u egzilu“, što znači da je u svijetu slika nužno njegovati odnos prema knjizi. Nakana je ovog rada podvući dakle to da usprkos odabiru filmskog teksta nije zaboravljeno da on ponekad počiva na literarnom predlošku, kao što naratologija počiva na (nekim) književnim postulatima. Na primjer film *Klub sretnih žena* snimljen je prema istoimenom romanu (*The Joy Luck Club*, Amy Tan, 1989), a roman *Bolna točka* (Mark Haddon, 2010, prev. Vlatka Jurić) u intermedijalnom smislu tematski dodiruje problematiku globalizacije, kao što to čini Loachev film *Ja, Daniel Blake* (2016).

⁷ Dakle književnost i film kao intermedijalni teorijski okvir isprepliću se jer ponekad iz književnosti učimo o društvenim i političkim procesima, odnosno sama književnost na njih ukazuje. Od poznate Aristotelove krilatice da „književnost služi za pročišćenje“ do Foucaultove „uokvirenosti“ pomoću koje usmjerujemo svoju moć u ono što držimo značenjem (jer se u novije vrijeme inherentno književni elementi dovode u vezu s konstruiranjem diskursa filozofije i povijesti), do naših suvremenika poput Gilića (2007: 3) koji kaže: „Književnost će biti ono

Kao primjer takve veze neka posluži motivacija na filmu. Motivacije su naslijeđene od ruskih formalista i važna su spona između klasične i postklasične naratologije. Datiraju još od Tomaševskog, a značajni su i Peirce te Ejzenštejn i Wollen koji donosi kanonsku knjigu *Signs and Meanings in the Cinema* (1969). Kada istražuju motivaciju na filmu, na Wollenovim podjelama žanrovske ikonografije svoj odnos prema motivima grade i Allen (2008) i Walker (2005) koji se bave klasičnim Hitchcockovim motivima. S druge strane Lehman i Luhr (2008), Burn (2014) i Gilić (2007) slažu se da se motivi uvode da bi se „na primjer dao komentar, opravdao neki događaj, krajolik povezao s psihostanjem, pružila analogija s iskustvom iz prethodnog filma, da motivi mogu biti pokazatelj raspoloženja i tome slično“ (Gilić, 2007: 27). Vezano uz to Lehman i Luhr (2008) smatraju da su motivi općenito rezultat ponavljanja vizualnih slika ili zvukova na način koji formira perceptivni obrazac. Taj obrazac može i ne mora imati tematsku poveznicu premda, tvrde autori, u holivudskoj kinematografiji obično imaju (2008: 35). Kao primjer navode film *Poštanska kočija* (*Stagecoach*, rež. John Ford, 1939). Šešir se u njemu javlja kao motiv putovanja kočijom i nose ga dva glavna lika, Ringo i Hatfield. Na mnoge načine oni su suprotstavljeni likovi, međutim sličnost šešira sugerira i njihovu međusobnu karakternu bliskost (slika 2). Transmedijalno obilježje u tom smislu nosi i film *Noć na zemlji* Jima Jarmuscha (*Night on Earth*, 1992) u kojem glavni protagonisti Helmut i Yo Yo također nose šešire za vrijeme vožnje taksijem, čime je naznačena povezanost likova (slika 3). Šešir se pojavljuje i u sekvenciji filma *Adam i Paul* (rež. Lenny Abrahamson, 2004) u kojem šešir može biti razlikotvorni motiv između junaka koji ga ne nosi i onog koji ga nosi (slika 4).

što određena skupina ljudi u određenom vremenu i prostoru bude smatrala književnošću“, mnogo je autora koje je zanimala kako književnost tako i međusobni utjecaj filmske i književne teorije.



Slika 2: Šešir kao motiv u filmu *Poštanska kočija* (*Stagecoach*, rež. John Ford, 1939)



Slika 3: Šešir ili kapa kao motiv u filmu *Noć na zemlji* (*Night on Earth*, rež. Jim Jarmusch, 1992)



Slika 4: Šešir kao motiv u filmu *Adam i Paul* (rež. Lenny Abrahamson, 2004)

Kako bilo, na kraju je važno interpretirati ideološki konstrukt kao iskaz motiva u zadanom kontekstu. Pritom je bitno ponoviti da se formalni kontinuitet filma proizvodi montažnim povezivanjem u konvencionalnom smislu, odnosno „principom koji se vodi planom izraza kamere koja može gledatelja izmanipulirati perspektivom, kutom snimanja“ (Purgar, 2006: 28). Stoga transmedijalna analiza neće u potpunosti izbjegavati sagledati film kao formu, ali će ipak u prvi plan istaći principijelno podrivanje jedinstva i kontinuiteta gramatičkih sustava konvencionalnih montažnih postupaka. Chatmanovim riječima (2005) u interpretativnom smislu doći će do otklona od perceptivnog poimanja pripovjednog teksta, odnosno do „naratološkog nagiba“ prema ideološkom učinku na gledatelja. Usprkos tome, ili upravo zato, perceptivno-doživljajni aspekt (gledateljeva *impresija*) manje je bitan, a veću važnost zauzima aspekt čitanja konteksta (konotativna *ekspresija*).

1.2. Političnost i performativnost filmskih reprezentacija

Kada govorimo o političnosti i performativnosti filmskih reprezentacija, zapravo govorimo o ideologijskom predstavljanju određenih tema. Polazište razmatranja jest identitet, pri čemu se odbacuje identitet kao fiksna pojava. On se prema okolnostima „zašiva“ (Biti, 2002) te se promatra „kroz interakciju čitatelja i pripovijesti“ (Pternai Andrić, 2014: 35). Imajući na umu postavku da diskurs koristi strategiju nedovršene „priče“, na taj se način pristupa i konstrukt identiteta. U „temporalnosti kulture“ (Bhabha, 1997: 29–301) nova se pravila prihvaćaju ili „zašivaju“ prema novonastalim okolnostima koja se neprekidno mijenjaju, a svako pitanje identiteta u biti je pitanje procesa formiranja subjekta (Hall, 1996, 2005). S obzirom na to da se identitet konstruira putem različitih i nedovršenih procesa i praksi, onda je i rasprava o identitetima nedovršena priča. Rečeno postmodernim rječnikom, svi su identiteti fluidni.

Počevši od tradicije jezgrovit pregled paradigmatškog razvoja pripovjednog teksta pruža Biti (1992, 2002). Za početak, prvi obrat donosi strukturalizam koji je značajan jer se izborio za status kvalitete pripovjednog teksta koji je do tada, ističe Biti, imala jedino novina. Riječima Bitija „diskurz je performativ“,⁸ tj. tekst je u očima strukturalista počeo „djelovati“, pri čemu su značajnu ulogu odigrali Genette i Barthes. Prvo, važna je Genetteova napomena da se

⁸ Postmodernim rječnikom performativ je iskaz usmjeren izvedbi sadašnje, komunikacijske radnje sa sugovornikom, a konstativ se tiče prethodnog stanja stvari, povijesti.

pojmovi gledišta, perspektive, viđenja i slični zamijene pojmom fokalizacija. Razdioba aspekata fokalizacije u prvi plan stavlja „očitovanje fokusa na psihološki i ideološki aspekt“. Taj su aspekt ubrzo prihvatili autori poput Rimmon-Kenan (2002) i Fludernik (2009), a poznata je i rasprava koju su u tom smislu vodili Chatman i Bal (u: Herman, 1999). Drugo, za Barthesa se smatra da je postavio temelj konstatacijom da je hermeneutička vrijednost osmišljavanja teksta proces, a u njemu nije dovoljno samo „iščitavanje“ denotiranih kodova. U toj se tvrdnji ogleda značaj obrata prema zbilji: od distribucije (konstrukcije) i dekodiranja semiotičkih uprizorenja prema naznačenom, tj. prema djelovanju teksta. Drugim riječima, ono što se do sada „rješavalo“, sada se „otkriva“. Za paradigmu je važno to što se ukazuje na „upotrebu teksta“. Jednostavnije, u diskursu pripovjednog teksta pitanje „tko govori“ postaje „tko vidi“. Već u tom segmentu uočava se podudarnost s postklasičnom naratologijom jer se otvara put prema interpretaciji, odnosno „dimenziji čitateljske aktivnosti“ te se zaokružuje djelovanje, a reducira se impresija, „/išava se svega osjećajnog, opažajnog, misaonog i jezičnog“ (Biti, 2002: 9).

Nadalje, drugi se obrat ogleda u činjenici da teorijska perspektiva postaje dostupna u izgradnji onog što je u strukturalizmu nedostajalo i što je trebalo dopuniti. O tome je bilo riječi u Chatmanovu djelu *Story and Discourse*, gdje se hermeneutička vrijednost u Barthesovu smislu, dakle ideologijsko čitanje, objedinjuje u „mrežu tekstova“ ili „bricolage“. Chatmanova perspektiva podrazumijeva da se iz „svake dostupne perspektive samo organizira novi bijeg teksta, jer se tekst pokazuje kao ulomak, komadić, skupina čvorova na citatnoj mreži što se prostire unedogled“ (u: Biti, 2002: 20). Genetteovom terminologijom rečeno, pridodaju se svojstva i vrijednosti koji ne razlučuju samo razinu pripovijesti (*recit*) od priče (*histoire*) jer su se u međuvremenu pojavile nove dominantne prakse.

Naposljetku, treći se obrat za Hermana (2002) i Chatmana (1980) uvelike odnosi na diskurs i konstrukt. Chatman je rekao da je „diskurs forma narativne ekspresije“ (1980: 2). S druge strane o našem vremenu Biti (2002: 30) piše da se tekstualizacija i kontekstualizacija značenja razlučuju jedno od drugoga, što u smislu ideologije čitanja pripovjednog teksta znači da se sve „međusobno uvjetuje“, odnosno dolazi do „nepovratne autonomije svih značenjskih praksi bez obzira na njihov trenutačan vremensko-prostorni i ideološki položaj“. Također, kada je riječ o priči, dolazi do ponovnog njenog određenja u funkciji konstrukta: „Iz današnje perspektive jasno je, najprije, da priča nije prvobitni zbiljski slijed događaja nego njihov naknadni, iz diskursa izvedeni konstrukt, a zatim da se čak ni u najosnovnijim elementima ne može odrediti kako mora izgledati tekst koji će „uroditi“ takvim konstruktom“ (Biti, 2002: 31). Stoga se

pripovijest (narativ) odvaja od pripovjednosti (narativnosti), a pristup kontekstu ističe se. Drugim riječima, o priči se govorilo kao o diskursu, ne kao o književnom obrascu, i zahvaljujući tom izomorfizmu pridodaje se diskurzivno načelo pripovjednog teksta „koje pušta čitatelja da se lutanjem kroz tekst snalazi, stječe iskustvo“ (Biti, 2002: 32). Ukratko, što neka priča znači, u drugome je planu u odnosu na značenje njenoga „čitanja“.

Rečeno je, tu se govori o konstruktivnom identitetu i/ili portretiranju kultura s obzirom na antiesencijalistički pojam identiteta koji je strategijski i pozicijski. To znači da je u tom slučaju djelokrug kulturalnog identiteta obilježen promjenama koje transformiraju mnoge narode i kulture. Tome je tako, smatra pak Kymlicka (2003), jer se, što se tiče svijeta u cjelini, „sprijateljavanje“ stanovništva nastoji svesti pod zajednički nazivnik – multikulturalizam. Kao primjer autoru je poslužila Europa. Smatra se da je ujedinjena prema „načelu intrinzične jednakosti“, odnosno uz nadu da će se svi unutar nje složiti i djelovati spontano. Appadurai (1996) je takvu situaciju opisao drugačije – svijet je Disneyland, skladište kulturnih scenarija. Time je želio istaći da je svijetu prijeko potreban okvir za povezivanje globalne kulture unutar „etnoskejpa“, odnosno unutar istraživanja kulture u transnacionalnom, kozmopolitskom smislu. Također, multikulturalnost podrazumijeva i opća građanska prava migracijskih skupina, što se u literaturi još naziva „politikom različitosti“ i „politikom identiteta“ (Bhabha, 1994, 1997; Appadurai, 1996; Appadurai i sur., 1994, Kymlicka, 2003; Majić, 2009; Gikandi, 2001). Sumirajući mišljenja mnogih autora riječ je o nacionalnim manjinama s jedne strane te kulturnim raznolikostima tzv. etničkih skupina s druge. Takvi „susreti“ i kulturna razmjena sa sobom nose pitanje reciprociteta građanstva i spoznaju „sebstva“. Naime postkolonijalna teorija napušta ideju da se identitet može graditi kroz model nacije-države. Čovjek je u „međuprostoru“ (engl. *in-between*), a njegov je identitet hibridan, konstruira se u odnosu prema onome što nije. U tom prostoru hibridnosti nacija-država pretvara se u kulturu-naciju te se obogaćujemo kroz razlike, a ne gubimo vlastiti identitet u doticaju s drugim (Majić, 2009; Gikandi, 2001).

Međutim, kaže Gikandi (2001), ako su postkolonijalne teorije pokušale zaboraviti naciju kako bi postale globalne, nacija nije zaboravila njih. U procesu globalizacije koncept „kultura-nacija“ ne osigurava trajno hvatište oko izgradnje identiteta. Jedan od problema jest „deteritorijalizacija“ ili gubljenje, „rastakanje“ veze između kulture i fizičkih mjesta. Unutar etnoskejpa i politika identiteta dolazi do unificiranja. Ako je multikulturalizam doticaj kultura koje bi trebale biti sljubljene, tada Kymlicka izražava sumnju u to da bi se kulture morale sljubiti po spontanitetu jer dolazi do niza poteškoća u pogledu identiteta. Upravo zato naglašava

da koncept multikulturalizma na taj način čak ni na teorijskoj ravnini ne može funkcionirati, dakle pružiti neophodno uzemljenje, ako pritom ne upućuje na nacionalnu podlogu. Tome je tako jer se percepcija susreta mijenja u „društvu rizika“, a rizik se ogleda u međusobnim globalnim proturječnostima. Drugim riječima, što se više svakodnevni život uspostavlja međuigrom lokalnog i globalnog, to su pojedinci više prisiljeni „pregovarati“ oko izgradnje identiteta. Time je izraženija uloga interkulturalnog dijaloga kojim se nastoji pomiriti lokalno i globalno, stranca i domaćina, onoga koji je došao s onime koji se tamo nalazi.

O tome govore i O'Connell (2010) i Kakasi (2011), čija su razmatranja uzeta u obzir na primjeru filma *Adam i Paul* Lennyja Abrahamsona (2004). U analizi smo pokazali da su odabrane sekvencije u određenom smislu prikaz irskog, ali i suvremenog društvenog imaginarija. Naime u njima je narušen mit o multikulturalnosti kao kompromisnoj ugodi jer se pitanje postkolonijalnog identiteta tiče stranca kao i domaćina (slika 5). Sekvencije tako ilustriraju „irskost“ propitujući odnose došljaka i domaćina. Slika iz filma pokazuje da se to društvo također prilagođava globalnim promjenama s aspekta ekonomskih i socijalnih struktura te progovara o identitetu zato što se pitanje koje se obično postavlja došljacima – „A zašto ste vi ovdje?“ – sada neočekivano postavlja domaćinima. Ono što se za globalno društvo podrazumijeva, dakle „sprijateljavanje“ koje bi se trebalo odvijati po spontanitetu, kako je Kymlicka s pravom i posumnjao, zapravo je mit.



Slika 5: „Zašto ste vi ovdje“, pitanje iz filma *Adam i Paul* (rež. Lenny Abrahamson, 2004)

Dakle u pogledu važnog pitanja reprezentacije identiteta, „tko smo“, teoriju sažima Peternai Andrić (2014). Autorica apstrahira da su identiteti konstruirani unutar diskursa, ne izvan njega, pa ih stoga treba razumjeti kao „proizvode“. Oni pak nastaju uslijed određenih strategija iskazivanja, unutar modaliteta moći i time ih karakterizira označavajuće svojstvo razlika i isključivanja, a ne „prirodno konstruirano jedinstvo identiteta u njegovu tradicionalnom značenju“ (dakle bez „šavova“, bez diferencijacije). Odatle i pojam Drugog. Hamelink (u: Lechner i Boli, 2012) i Hartley (2002) povezuju ga s terminom „orijentalizam“. Skovao ga je Edward Said (1979), a njime se referira na imaginarij onog što tradicionalno nazivamo Istokom, dakle na praksu, politiku, filozofiju i ideologiju koja sudjeluje u stvaranju konstrukta drugog. Orientalizam je diskurs, smatra Said, kojim se konstrukt drugosti gradi u binarnoj opoziciji, dolazeći sa Zapada, a za razliku od njega kao modernog i prosvijećenog, tim se diskursom Istok prikazuje kao mističan i počesto opasan drugi (1979: 169–170). Također, za Halla je identitet spajanje subjekta sa strukturama značenja pri čemu nastaju „prišivajući učinci“, odnosno konstrukti, ili prošivni, odnosno zašivni bod. U svakom slučaju učinci se odnose na Hallovo viđenje identiteta kao točke susretanja subjekata i procesa koji ga pritom konstruiraju, točke spajanja koje konstruiraju diskurzivne prakse. Navedeni autori slažu se da se identiteti konstruiraju kroz razlike, a ne izvan njih. To za sobom povlači spoznaju da se „pozitivno“ značenje bilo kojeg termina – pa tako i njegov „identitet“ – konstruira samo preko odnosa s Drugim, u odnosu prema onome što ono nije, prema onome što mu nedostaje.⁹ Tako identiteti „nisu rezultat prirodnog i neizbježnog ili prvobitnog totaliteta, nego uvedenog, nedovršenog procesa „zatvaranja“ (Bhabha, Hall, u: Biti, 2002).

Ako performativnost filmskih reprezentacija ilustrira potrebu za interkulturalnim kompetencijama, onda bi one u tom slučaju ukazivale na opasnost svake binarne opozicije u smislu biološkog esencijalizma i kulturoloških predrasuda. Barthes takvu konvencionalnu (stereotipnu) ideološku kategorizaciju ilustrira na primjeru motiva iz filma *Prozor u dvorište* (*Rear Window*, rež. Alfred Hitchcock, 1954). U njemu proces motivacije stvara opozicije i kontraste poput npr. zvocave žene, modela iz visokog društva, pustolovna fotografa ili pohotnih mladenaca (Danesi, 2004: 149). S druge strane Hartely (2002: 170) navodi film *Indiana Jones i ukleti hram* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, rež. Steven Spielberg, 1984.) u kojem su suprotstavljeni američki junak bijelac i likovi „s Orijenta“ koji su prikazani ili kao bespomoćne žrtve ili kao okrutni krvnici vlastita naroda. Na sličan je način binarna opozicija korištena u analizi ovog rada u filmu *Gost* (*The Visitor*, rež. Toma McCarthy, 2007). Slika (6)

⁹ Također i prema onome što Derrida naziva „konstitutivna izvanjskost“.

prikazuje binarnu rasnu opoziciju između Amerikanca, bijelca i „orijentalnog Drugog“. Tu će nas osjetljivost na kontekst uputiti na imigrantsku politiku povezanu s postkolonijalnim identitetom straha od Istoka (Hartley, 2002; Said, 1979; Bhabha, 1994). U analizi ćemo shodno tome postaviti pitanje kako se stvorio konstrukt hvatišta identiteta i kako iz optike multikulturalizma useljenik može postati izazov američkom identitetu, dok ćemo se pri interpretaciji zapitati zašto se rasa i etnicitet danas uopće propituju u multirasnoj i multietničkoj Americi, tj. zašto je nešto što je sagradilo naciju sada njen Drugi.



Slika 6: Binarna rasna opozicija u filmu *Gost (The Visitor)*, rež. Toma McCarthy, 2008)

Tu se uzimaju u obzir odlike američkog identiteta u smislu osobnosti što ih Amerikanci pripisuju svom nacionalnom identitetu, a koje su se mijenjale tijekom povijesti s raznim doseljenicima (*Gost: etno i društvena distanca, Klub sretnih žena i usporedba/kontrast u funkciji označavanja konflikta između kultura*). Tijekom stoljeća Amerikanci su značajke svog identiteta određivali različitim vrijednostima poput rase, narodnosti, ideologije i kulture (Huntington, 2007). Rasa i etičnost podrazumijevaju višetničko, višerasno društvo, takozvani „američki *credo*“. Termin je formulirao još Thomas Jefferson (13. travnja 1743. – 4. srpnja 1826.), a taj pojam danas Huntington smatra „umnogome potisnutim“, s čime se slaže i Paić jer smatra da Amerika sebe doživljava kao multietničko, multirasno i multiklasno društvo pa otuda ideja da američka ideologija nije drugo nego osebujna „američka vjera“ koja govori o američkom identitetu još od Thomasa Jeffersona. Stoga opisati Ameriku kao „zemlju useljenika“ bilo bi samo djelomično točno jer je problem „creda“, smatra Paić, s jedne strane zanemarivanje činjenice da Ameriku čine naseljenici, a s druge poistovjećivanje Amerike s ideologijom koja omogućuje Amerikancima „da tvrde kako posjeduju građanski nacionalni identitet, nasuprot etničkom i etnokulturnom /te/ da tvrde kako je Amerika univerzalna nacija,

jer su njezina načela prihvatljiva svim ljudskim društvima“. Ukratko, „credo“ omogućuje da se o „amerikanizmu“ govori kao o političkoj ideologiji.

Što se pak gledatelja tiče, pitanje političnosti filmskih reprezentacija pitanje je implicitnog „čitatelja“. Prema Bordwellu i Thompson (2004) riječ je o „zapadnom recipijentu“, a Gilić (2007) računa na „suvremenog čitatelja“. Valja se prisjetiti i Peirceove konstatacije da film komunicira s gledateljem, koju nadopunjuju Turkovićeve riječi da je film pragmatički reguliran jer funkcionira kao provedba društvenih usuglašavanja (2008). Također, opće načelo relevancije (ili kooperacije) počiva na sljedećoj Turkovićevoj „jednostavnoj logici“: „Ako filmski snabdjevači nude svoju izrađevinu (film) javno, oni očito očekuju stanovitu mjeru suradnje od moguće publike. Zauzvrat publika (...) podrazumijeva da je ta izrađevina bila pripremljena s kooperativnom namjerom, očekuje da će ono što izrađevina nudi opravdati njihov uloženi napor razumijevanja“ (2008: 177–178). Gledatelj ima slobodu izbora jer se konstruktom ističe odnos teksta prema njemu, a i njega prema tekstu. Takvo razmišljanje donosi i Gilić tezom da je primatelj definiran samom pričom koju prima (2007: 95). Točnije, ideja o srodnosti ideologije filma i ideologije primatelja bit će zdravorazumski utemeljena kada je interpretacija u pitanju, onda kada „neka interpretativna zajednica dijeli neke vrijednosti i kodove koji je k tome i konstruiraju“ jer tada će biti „moguća dovoljno slična čitanja, zbog kojih teorija može govoriti o implicitnom čitatelju“.¹⁰

Daljnja generalizacija tih odnosa proširuje se na kritičku vizualnu pismenost. Vizualna komunikacija odraz je „semiotičkog pejzaža“ koji nas okružuje slikama putem novina, časopisa, knjiga, filmova i medija uopće te uključuje kompleksnu međuigru modusa sakupljenih u ono što najčešće nazivamo „dizajnom“ (Kress i van Leeuwen, 2000: 15). Stoga termin „vizualna pismenost“ u ovome radu predstavlja metaforu za praktično djelovanje, ali i za istraživački princip. Naime, kada se kaže da slika, film „nadilazi ikonografiju“, zapravo govorimo o potrebi za „rekonstrukcijom ikonografije“ (Purgar, 2006, 2013), odnosno smatramo da film pruža dokaz o društvenoj djelatnosti pomoću „nevidljivosti vizualnog“ jer je film, osobito narativni film, često ispunjen simboličkim značenjem te „kontekstualizira slike“

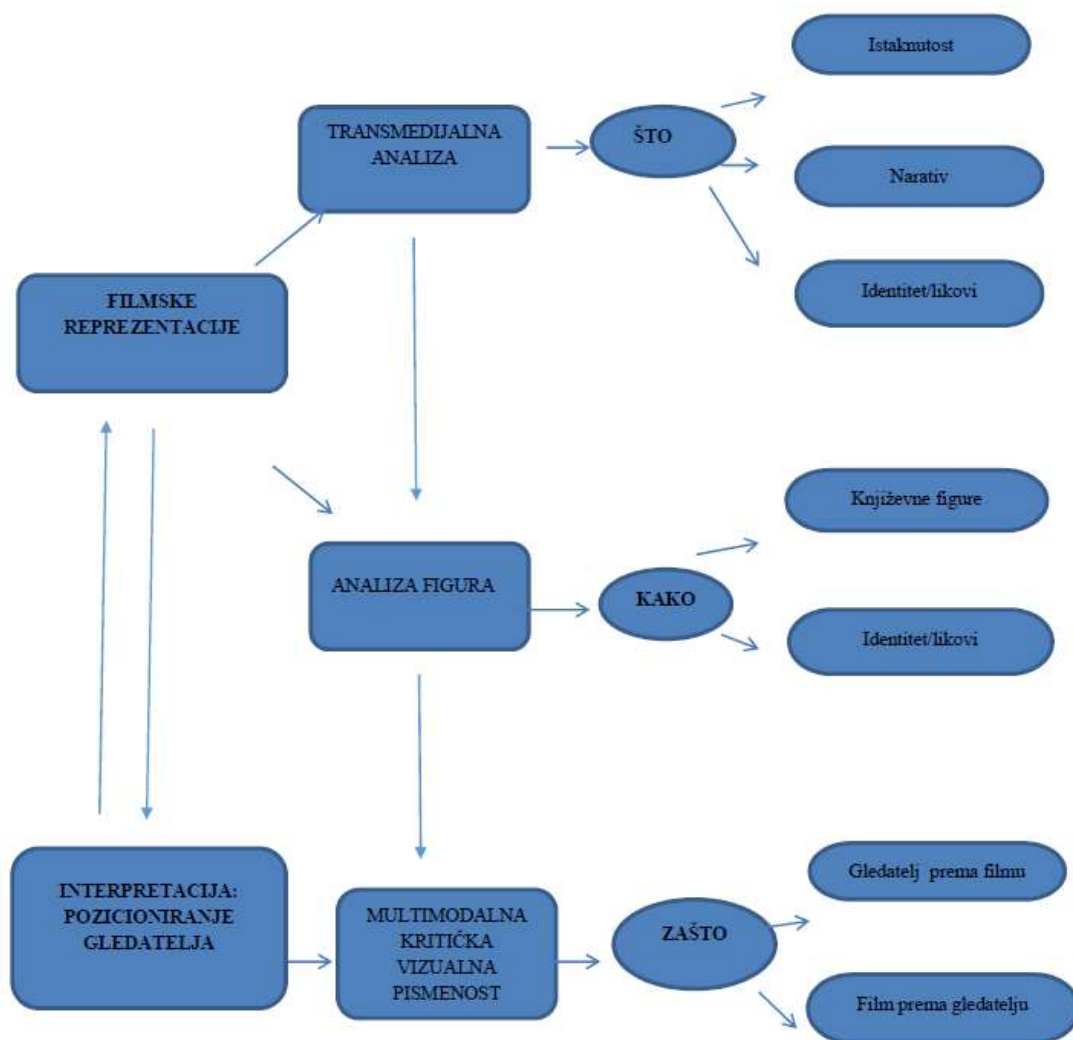
¹⁰ Shodno tome obavila sam preliminarna istraživanja te koristila određene filmske reprezentacije – a) u nastavi i b) pri objavi znanstvenih radova. Pritom sam se oslonila na tu tvrdnju kako bi utemeljila metodologiju, imajući na umu da je „interpretativna zajednica koja dijeli određene vrijednosti“ u mom slučaju akademska zajednica unutar koje djelujem. Kao što se pokazalo, za proučavanje postupaka pomoću kojih se izvode značenja u tom smislu studentima u svakodnevnom životu nije nužno teorijsko znanje iz područja filma i uopće naratologije, no ono svakako može potkrijepiti argumentaciju.

(Burke, 2003: 7).¹¹ Komunikacija u tom kontekstu odnosi se na vizualnu, odnosno medijsku pismenost. Kod nas su u tom smislu značajan doprinos dali Labaš (*Medijska pismenost i informacijsko doba*, 2017), odnosno Labaš, Stojaković i Miškulin Saletović (*Pilot study on Macrostructure of Croatian and German Web Portal Articles on Men's Handball World Championship 2015*, 2015). Put do vizualne pismenosti vodi tragom značenja koja se stvaraju unutar semiotičkih reprezentacija, načinom na koji nastaju konstrukti kulturoloških reprezentacija i traženjem odgovora na pitanja poput što ta značenja znače i koje su njihove komunikološke zadaće u nekome mediju. Kada je riječ o vizualnoj pismenosti, navedeni autori shvaćaju da je odnos (bilo kojeg) medija prema gledatelju recipročan. Dakle osim što podučava o djelovanju medija na gledatelja, praktično djelovanje u toj domeni odnosi se na edukaciju o odnosu gledatelja prema mediju.

Dakle pripovjednost filmske reprezentacije, osim što joj se može pristupiti različitim diskursima, određena je gledateljem. Tragom takvih istraživačkih nakana u ovome radu polazim od pretpostavke da je filmska sekvencija ispunjena elementima, odnosno organiziranim indikatorima¹² za konstruiranje priče pomoću kojih se strukturira gledateljev doživljaj. U smislu filma kao diskursa takvo je razmatranje korisno jer potvrđuje da se stilom i formom izlaganja neizravno prenose osjećaji i ideologija likova „koji nisu tek dio priče nego i važan regulativni mehanizam u diskursu“ (Gilić, 2007: 90). Pritom nužno postavljamo pitanje kako je tu verifikaciju moguće valjano provesti, odnosno kako treba postaviti i izvesti istraživanje. U okviru transmedijalne analize ovog rada ponuđen je skup analitičkih alata prema proučavanju obilježja u smislu tko, što, kome radi i u kojim uvjetima te kakav se konstrukt gradi. Za to je potrebno postaviti tri ključna pitanja. Prvo se tiče onoga *što* je istaknuto i koji se narativi koji oblikuju identitet i kulturu nužno nameću. Drugo je vezano uz to *kako*, na koji se način grade konstrukti identiteta *vis-a-vis* književnih figura i uopće pomoću narativnih strategija. Treće je pitanje *zašto* i odnosi se na interpretaciju, odnosno zašto je ona uvjetovana srodnošću ideologije filma i ideologije primatelja, odnosno zašto kažemo da su strategije filma i strategije gledatelja u recipročnom odnosu (slika 7).

¹¹ O vizualnoj pismenosti, odnosno vizualnoj komunikaciji u tom smislu bit će više riječi u poglavlju 1.3. *Metodologija i kritička vizualna pismenost*.

¹² Gilić u *Uvodu u teoriju filmske priče* (2007) ponekad koristi termin „indikator“. S druge strane u nekim se izvornicima pojavljuje naziv „cues“ (Lehman i Luhr, 2008), dok multimodalni teoretičari referiraju na „modes“ – moduse. U smislu razumijevanja funkcije i značenja može se zaključiti da je riječ o istom pojmu. Dakako, u ovome radu koristim termin „modus“ u skladu s paradigmatom knjigom *Reading Images* (Gunther Kress i Theo van Leeuwen, 2000).



Slika 7: Tripartitni sustav: što, kako i zašto transmedijalne analize

1.3. Interkulturalne kompetencije i književne figure

Područje interkulturalne komunikacije bavi se razumijevanjem procesa komuniciranja između kultura – snalaženje u doticaju s Drugima – te ograničenjima koja se pojavljuju na putu do cilja. Film kao medij posreduje u tom procesu s ciljem da se uspostavi ili produbi razumijevanje i relaciju između kultura i nacija u odnosu na gledateljevo iskustvo pomoću metaslikovnih iskustava. U tumačenju interkulturalnih kompetencija krenut ćemo od toga da

nas povijest filmske forme uči da je film medij iluzije koji može stvarati gledateljeva nova iskustva ili mijenjati prethodna. O tome je riječ u Turkovića koji u knjizi *Retoričke regulacije* govori o prepoznavanju kodova (2008) te u Bordwella u knjizi *Naracija u igranom filmu* u kojoj objašnjava da promatrač sam izvodi ili nagađa kada u filmu neka informacija nedostaje (2013).¹³

Nadalje interkulturalnost i usvajanje kompetencija povezat ću s filmom pomoću Turkovićeve rada *Je li moguća filmska pragmatika?* (2008). Njime autor objašnjava retoričku funkciju filma te u smislu njegove interaktivnosti postavlja bitnu tezu da film možemo tretirati kao komunikacijsku pojavu s „obzirom na načela pragmatičkih istraživanja koja se mogu primijeniti na film“ (2008: 4). Sukladno tomu autor kaže da se film konstatira „prema temeljno situacijski uvjetovanim razgovornim sporazumijevanjima kakve prvenstveno proučava postojeća pragmatika“ (2008: 2). Točno je da pragmatika ponekad inzistira na situiranosti komunikacije licem u lice (engl. *grounded*). Tome je tako jer se načelno bavi proučavanjem značenja unutar nekog konteksta. Međutim ovakav pristup nužno istražuje i način na koji slušatelji/gledatelji dolaze do zaključaka o rečenome, a to se odnosi kako na prenesena značenja izrečenog tako i na istraživanje nevidljivih značenja (Turković, 2010: 89; Machin, 2007). Gilić (2007: 18) pojasnio je to na sljedeći način: „Priča izložena filmom često se promatra (...) kao riznica simptoma širih društvenih pojava i procesa, odnosno kao poprište djelovanja (i sukobljavanja) ideologija, ekonomskih odnosa, nesvjesnog, kolektivnog nesvjesnog i tome slično“. Stoga diskurzivno-kontekstualna opravdanost analize sekvencija uporište nalazi podjednako u primarnoj ikoničnosti filma kao i u činjenici da je kognitivni fenomen u odnosu na gledatelja i kao takav utemeljen na njegovim općim perceptivno-kognitivnim mehanizmima. Drugim riječima s pragmatično-komunikacijskog stajališta ovog rada film se može smatrati komunikacijskim (interaktivnim) fenomenom u odnosu na gledatelja. Turković (2008: 173–175) nadalje filmsku komunikaciju opisuje, a potom i definira kao „trans-situacijski događaj“ koji itekako ukazuje na interaktivnost i pritom autor uopće ne nalazi spornim što film nije situiran licem u lice jer, kako ističe, to nije ni retorika. Shodno tome nije problematično ni to što se neka interkulturalna „priča“ putem filmskog priopćenja ne konstruira „kroz interaktivnu, koordinativnu, kratkoročnu razmjenu između pošiljatelja i

¹³ Riječ je o onom dijelu knjige koji se odnosi na kognitivizam. Bordwell tu govori o „šablonskim shemama“ s izvorištem u Genetteu. U ovome se radu ne oslanjam na Bordwellovo „šablonsko skladištenje“, ali vrijedi spomenuti da je taj dio kognitivističke teorije koristan kada je riječ o prototipovima ili žanrovskoj ikonografiji. Recimo, film *Bonnie and Clyde* (rež. Arthur Penn, 1967) predstavlja likove kao prototip „ljubavnika“ i „pljačkaša“. Filmska pragmatika oslanja se na takvo „skladištenje“ shema pa ćemo i u drugim sličnim reprezentacijama posegnuti za tom shemom.

primatelja priopćenja (kako to važi za razgovor licem u lice“ (Turković, 2008: 174). Dapače, odnos pripovijesti (pripovjednog teksta, narativa) u filmskom mediju u kojem se javlja i zbilje (kakvim ga smatramo putem praksisa) očituje se upravo u tome što je „dovršen, zapisan i pohranjen u dugoročnom obliku pa bi ga raznolika publika mogla ponavljano gledati u različito vrijeme i preko šireg prostora, u vrlo različitim konkretnim prilikama (*op. cit.*: 175).

Kada smo na taj način utvrdila vezu između filma i njegove retoričke funkcije, potreban je relevantan teorijski okvir za razumijevanje interkulturalnih kompetencija. Njega pak pružaju, među ostalim, relevantne studije Samovara i sur. (2009, 2012) te Asantea i sur. (2008). Kod tih se autora termin „kompetencije“ izjednačava s komunikacijom između kultura i interkulturalnim poljem našeg djelovanja. S jedne strane autori imaju na umu činjenicu da usvajanje takvih kompetencija kao koncept postoji već gotovo 50 godina. Naime proučavanje tih kompetencija datira od radova autora političkih i antropoloških znanosti 1940-ih i 1950-ih godina prošlog stoljeća, a lingvist Edward Sapir pisao je o ovoj temi još 1920-ih. Vrlo općenito sumirajući, kako su sociolozi, lingvisti i komunikolozi razvili interes za interkulturalnu komunikaciju, formirale su se dvije škole: škola kulturnog dijaloga i škola kulturnog kriticizma. Obje dijele spoznaje, ali i interese i teme istraživanja tog područja. S druge strane autori su ipak svjesni da je i dalje riječ o „novom području“ u smislu djelovanja. U tom smislu Asante je pripadnik struje koja propituje učinkovitost interkulturalnih kompetencija, a taj se novi kritički stav zauzima i u ovome istraživanju kada se pitamo omogućuje li poznavanje kompetencija nekoj osobi razumijevanje sličnosti i razlika između kultura na način da se odmakne od njih kao takvih s ciljem postizanja kulturnog dijaloga i kulturne kritike. Naime kulture su konfrontirane, ali i definirane promjenama kako u kulturi tako i u ekonomiji i tehnološkoj realnosti. Smisao interkulturalnih kompetencija tada predstavlja djelovanje u razvojnoj domeni prihvaćanja „suživota“, „novog načina života“ (Asante, 2008), shvaća se kao osnova humanog razvoja i promatranja sebe kroz oči Drugog (Samovar, 2009; Biti, 2002), a put spoznaje ide u dodavanju znanja Drugih o sebi samima (Paternai Andrić, 2014).

Kao primjer takovog konstrukta neka posluži film *Klub sretnih žena* (*The Joy Luck Club*, rež. Wayne Wang, 1993). U sekvenciji *Na večeri* (slike 8 i 9) uspoređuju se uprizoreni stereotipni kulturni kodovi. Putem humora suprotstavljeni su kineski običaji za stolom i zapadnjačko (ne)snalaženje u njima. Slike prikazuju Richa, Amerikanca i Waverlyna zaručnika i njenu majku, tradicionalnu Kineskinju. U sekvenciji Rich suprotno očekivanjima kineskog bontona naskap ispija aperitiv dok ga Waverlyna majka s čuđenjem promatra. S jedne strane princip „trebao bi/ne bi trebao“ ojačava američku ideju otvorenosti prema novim kulturama

(Amerikanac Rich se trudi), a s druge je strane Kina predstavljena kao kruta *drugost* (majka, tradicionalna Kineskinja, negoduje). Također, kći je pronašla zaručnika Amerikanca i time je ispunila „američki san“ kao druga generacija doseljenika Kineza te se asimilirala u skladu s „modernim Zapadom“, dok je tradicionalna kineska kultura prikazana kao „monolitni drugi“, čime se zapravo pogoduje zapadnjačkoj recepciji (Yin, u: Asante i sur., 2008).



Slike 8 i 9: Usporedba stereotipnih kulturnih kodova u filmu *Klub sretnih žena* (*The Joy Luck Club*, rež. Wayne Wang, 1993)

Vezano uz to Huntington tumači da ideja o Kinezima kao „blaziranim drugima“ potječe još s kraja 19. stoljeća kada je vrhovni sud zabranio useljavanje Kineza s objašnjenjem suca da su „Kinezi drukčija rasa, čini se nemogućim da će se asimilirati, oni ostaju stranci u zemlji, žive izdvojeno i sami među sobom i pridržavaju se običaja i navika svoje zemlje“ (Huntington, 2007: 63). Danas su pak Kinezi u multinacionalnoj i multietničkoj Americi „prihvaćena „manjina, što Huntington objašnjava kao dopušteni suživot s Drugim prema određenjima političke ideologije. U smislu interkulturalnih kompetencija dominantan je ideološki diskurs koji simbolički predstavlja kulturološko približavanje Istoka i Zapada, odnosno „sjedinjavanje“ (engl. *blending*) po globalnome ključu multikulturalizma.

O intrekulturalnim komunikacijskim kompetencijama na taj način govori i Hamelink u okviru pojma globalizacije i multikulturalizma. Globalizacija je za tog autora oruđe pomoću kojeg se definiraju i interpretiraju društveni procesi pa stoga postoje zagovornici i protivnici (u: Lechner i Boli, 2012: 25–35). Zagovornici podupiru globalnu kapitalističku ekonomiju koja u globalno tržište, kako smatraju, uključuje sve više ljudi. Skeptici se s time samo djelomično slažu te smatraju da globalna ekonomija pogoduje tek nekolicini najbogatijih država. Nadalje, kada govori o multikulturalizmu, Hamelink (2015) govori o „globalnom građanu 21. stoljeća“

imajući na umu onog koji mora učiti o onima i kroz one koji pripadaju kulturama različitim od njegove vlastite. Za Beley (1993) interkulturalne kompetencije jesu „globalni dijalog“ jer se svijet u 21. stoljeću transformirao i postao „globalno selo“.¹⁴ Nekoliko je razloga što je tomu tako. Prvi je razlog tehnološki razvoj. Ljudi putuju svijetom brže i više no ikada, dolaze u doticaj s kulturama licem u lice. Drugi su razlog globalizacija i ekonomija. Globalno je tržište dostupno poput „novog poretka svijeta“ koji zbližava ljude i kulture.¹⁵ Treći su razlog rasprostranjene migracije i multikulturalizam. U našem vremenu svjedočimo snažnim migracijama uslijed kojih se raspravlja o multikulturalizmu. Četvrti razlog slabljenje je države-nacije i jačanje sub/supranacionalnog identiteta. Zbog svega navedenog interkulturalne kompetencije funkcioniraju tako da njeguju upravo onu „osobnost“ u kojoj bi ljudi osvijestili različite identitete. Pritom bi im upravo kompetencije omogućile održati multikulturalnu koegzistenciju sa svrhom razvoja „globalne građanske kulture“.¹⁶ Drugim riječima, stjecanjem interkulturalnih kompetencija monokulturalna osoba trebala bi se na neki način transformirati u multikulturalnu osobu.

Međutim ne sagledava se samo odnos između ljudi, već i interakcija između ljudi koji se na određeni način identificiraju s određenom fizičkom i simboličkom okolinom. U tom slučaju govorimo o ponašanju određenom kontekstom.¹⁷ Sve u svemu riječ je o generalnoj sposobnosti adaptacije, empatije, kognitivne kompleksnosti, interakcije, zauzimanju određenih „uloga“ i prilagodbi u novonastalim situacijama i okolini. Kompetencije koje će pri doticanju kultura osobito biti na snazi tiču se kulturološkog šoka. Termin „kulturološki šok“ reflektira iskustvo koje osoba kao stranac može steći u nekoj okolini. O čovjekovoj sposobnosti da se prilagodi i (ne)mogućnosti da to učini govore i Lewis i Jungman (1986), a samo iskustvo 1960-ih zadobija pažnju antropologa Karleva Oberga, koji je ujedno i skovao taj termin (Lewis i Jungman, 1986: 17). I ovdje se pozivam na McLuhanov termin jer, kada govore o masovnoj komunikaciji, transportu i migracijama ljudi, autori kažu da je naš svijet „globalno selo“, a pritom ističu da interkulturalno iskustvo nije nedavni fenomenom u povijesti čovječanstva te da 1970-ih dolazi do značajnog razvoja literature koja se njime bavi.

¹⁴ Termin „globalno selo“ potječe od Mashalla McLuhana (*Razumijevanje medija*, Golden marketing – Tehnička knjiga, 2008).

¹⁵ Termin „new world order“ donose Adler (1991) i Mead (1990). Međuovisnost internacionalnih ekonomija reflektira svoju važnu ulogu u interkulturalnoj komunikaciji, a potrebu za razvojem i razumijevanjem među kulturama ti autori smatraju „esencijalnim elemenom globalnih biznisa“.

¹⁶ Termin u izvorniku glasi „global civic culture“ (Boulding, 1988).

¹⁷ Termin u izvorniku glasi „context-specific behavior“ (Spitzberg i Cupach, 1984).

Kao što sam termin sugerira, iskustvo kulturološkog šoka nije uvijek pozitivno. U uvodnome dijelu knjige *On Being Foreign, Culture Shock in Short Fiction* Lewis i Jungman (1986) „iskustvo stranca“ dijele na pet stupnjeva ili faza. Prva je faza preliminarna, a radi se o načelnoj odluci o posjeti novoj kulturi, svijesti o kulturi domaćina te očekivanjima i pripremama za put. Slijedi promatračka faza u kojoj u novom okruženju rano iskustvo uzrokuje porast emocija i impresija te je karakterizira pasivno, ali zainteresirano promatranje okoline. Jednom kada smo prisiljeni uključiti se u kulturu domaćina, nastupa treća faza, odnosno faza pojačane participacije. U njoj preuzimamo aktivnu ulogu i nismo više promatrači nego aktivni sudionici. Suočavamo se s novim izazovima ili postignućima. S jedne strane akumuliraju se zadovoljstvo i sigurnost u novu okolinu, no s druge strane može doći do konflikta između domicilne i naše vlastite kulture. U četvrtoj fazi nastupa šok – drugi naziv za moguću egzistencijalnu konfrontaciju i osjećaj besmisla koji nas može obuzeti uslijed „sudara kultura“ (engl. *cultural clash*). Međutim jednom kad se šok prevlada, slijedi peta faza, odnosno prilagodba koja donosi osjećaj „dijeljenja iste sudbine s domaćinima“ (engl. *shared fate*). Riječ je o konceptu udruživanja, odnosno identifikacije s domicilnom kulturom u kojoj se sada osjećamo ugodnije, odnosno asimilirano. Posljednja, šesta faza jest faza povratka.¹⁸ Točnije, kada se putnik vrati kući, nastupa nešto nalik obrnutom kulturološkom šoku. Taj proces može biti bolan jer je najmanje očekivan od prethodno opisanih faza, a upravo oni koji su se uspješno prilagodili novoj kulturi, mogu imati najveći problem s ponovnom prilagodbom povratka. Tome je tako jer je putnik uzbuđen zbog povratka i želi podijeliti svoje iskustvo izbjivanja od kuće, ali obitelj i prijatelji nisu zainteresirani jer se za njih nije ništa promijenilo u tome smislu. Uslijed spoznaje da se život odvijao nesmetano tijekom naše odsutnosti može doći do dezorijentiranosti i negativnih misli i osjećaja.

Što se pak tiče književnih figura, rečeno je da filmske reprezentacije u filmovima komuniciraju određenim retoričkim i kognitivnim stilskim postupcima. Retoričke su one koje se odnose na trope, odnosno književne figure (Danesi, 2004; Lakoff i Johnson, 2015; Škreb i sur., 1984).¹⁹ Ulogu stilskih figura u retoričkim regulacijama obrazlaže Turković u radu *Pazi*

¹⁸ U izvorniku ti nazivi glase: *preliminary phase, spectator phase, increasing participation phase, shock phase, adaptation phase, re-entry phase*. Edward T. Hall fenomen „kulturološkog šoka“ uspoređuje sa stanjem mističnog iskustva, odnosno „kongruencijom“ (engl. *congruence*). To je obrazac nad obrascima, „puna iskoristivost (kulturološkog) potencijala“, nešto što „svi pisci nastoje postići u vlastitome stilu pisanja“ (Lewis i Jungman, 1986: 23).

¹⁹ Trend je još od 1970-ih da se ove figure ne naziva tropima ili tipovima jer su mnogo više od „retoričkih alata“ (Danesi, 2004: 118). Smatraju se manifestacijom kognitivnih procesa. Podjela ovakvih regulacija na filmu naznačena je isključivo u funkciji sociosemioleške interpretacije pa se zato regulacije ne naznačuju tipografski nego kontekstualno. Koristit ću naziv „književne figure“.

sad! (<https://www.academia.edu>). U njemu se autor usredotočuje na tipične zakonomjernosti u gradnji jedne metonimije u filmu *Mahnitost (Frenzy)*, rež. Alfred Hitchcock, 1972), ali i na tipične „pozicije“ ostalih stilskih figura u tom filmu i na njihovu metadiskurzivnu funkciju. O figurama je govorio i Burn (2014) kojemu je kao primjer poslužio film Laurencea Oliviera *Hamlet* iz doba klasičnog Hollywooda (1948). Na temelju Genettea i Ejzenštejna autor je posegnuo za interpretativnom analizom modusa u narativnom smislu, a figurama se bavio u interpretaciji motiva stepeništa u smislu ponavljanja „vizualnih tropa“. Nadalje Gilić (2007: 143) također iznosi važnu postavku da je pripovijedanje figura, važna disurzivna mogućnost te ujedno utjecajna figura filmskog izlaganja. Stoga se može reći da su odabrane sekvencije ove analize i same figura, odnosno da predstavljaju sinegdohu za takva metadiskurzivna razlaganja. Značenje sinegdohu je zajedničko uzimanje ili korelacija (Bagić, 2012: 291). Značenjski se prijenos događa u istoj konceptualnoj domeni, tj. pojmovi se uklapaju jedan u drugi pa se zbog toga smatra podvrstom metonimije (Nørgaard, 2010: 157). Riječ je o zamjenjivanju „jedne riječi drugom na temelju značenjskog dodirivanja ili uokviravanja (...)“, na primjer „ruka koja daje uvijek je iznad one koja prima“, gdje se „ruka“ odnosi na „čovjeka“ (Bagić, 2012: 291–292).

Dakle u filmovima će se zamijetiti i analizirati sljedeće figure: humor, ironija, metafora te metonimija. Za početak, humor se u zadanoj korpusu unutar konteksta doživljava kao intertekstualno ugrađeni diskurs (Boeriis i Nørgaard, 2013), a može se multimodalno graditi na audiovizualnoj ravni uz pomoć geste i mimike, glazbe, glasa/smijeha, oponašanja ili pak verbalnog jezika u dijelu leksika (slenga). Humor, kao i ironija služiti će kao idiom za pokretanje ostalih figura, dakle te će figure imati svoje „tipične pozicije“ koje otvaraju interpretativni put i ostalim stilskim figurama. Nadalje napetost je idiom koji pokreće ironiju (Alen, 2007). O ironiji Gilić (2007: 112) kaže da je skrivena komunikacija s čitateljem te kao primjer ironijske pripovjedne forme navodi nepouzdanu naraciju za koju smatra da bi je implicitni čitatelj trebao prepoznati. Unutar ironije djeluje metonimija (Danesi, 2004: 149). Autor tvrdnju ilustrira primjerom iz Hitchcockova filma *Podstanar (The Lodger)*, 1927). U sceni s jedne strane kamera prikazuje podstanara kako se šulja stepenicama. S druge strane ideja da podstanara pritom čuje gđa Bunting prenesena je putem montaže krupnog plana njenog lica koje napeto osluškuje. Dok promatramo tjeskobu gđe Bunting, koja strepi jer vjeruje da je podstanar ubojica, objektivnim se kadrom odvajamo od nje i promatramo lik podstanara kako pažljivo silazi niz stube. Uskoro saznajemo da se on naprosto šulja u nedužnom nastojanju da ne probudi gđu Bunting. Je li podstanar ubojica pitanje je koje stvara napetost, ali u konačnici

otkriva i crni humor (Danesi, 2004: 24). To je jedan od načina kako se analitičkom montažom postiže napetost, odnosno izmjenom objektivnog (što vidi gledatelj) i subjektivnog kadra (što lik „vidi“). Allen (2007) je taj postupak izmjene objektivne i subjektivne točke nazvao „makro planom orkestracije kadrova“. Takva njegova promišljanja temelje se na tezi da napetost stvara emocionalnu fokalizaciju i predstavlja težnju, odnosno stvara karakteristično stanje napetosti uslijed vjerojatnosti da će se dogoditi nešto neželjeno i prijeteće. Primjeri napetosti koji objedinjuju Allenove i Danesijeve teorije su kako slijedi: a) subjektivni faktor – junak filtrira napetost, b) objektivni suspens – zadnja scena limitira ili uskraćuje informacije pa stoga „publika pati“, odnosno angažirana je putem presumpcije, anticipacije i uslijed intenzivnog razvoja radnje, te c) podijeljena napetost – likovi i gledatelj zajedno dijele napetost. Na primjeru filma *Adam i Paul* pokazat ćemo da je napetost izgrađena u slepstik formi.²⁰ Poput slučaja *Podstanara* u sekvenciji *Na klupi* pokazat ćemo da predugo otvaranje mlijeka likova Adama i Paula u početku stvara napetost zbog očekivanja nečeg neugodnog, a s druge je strane poslužilo kao poluga za humor kada se mlijeko prolije po susjedu na klupi (slika 10).



Slika 10: Humor u filmu *Adam i Paul* (rež. Lenny Abrahamson, 2004)

²⁰ Začetnikom slepstika smatra se Fred Karno, a glumci koji su s njime radili poznati su pod nazivom „Fredova vojska“. Charlie Chaplin i Stan Laurel bili su članovi te grupe.

Naposljetku će riječi biti o metafori, metalepsi i metonimiji. Za razliku od Danesija, koji metonomiju svrstava u kognitivni proces, Bagić metonimiju ipak ubraja u osnovne trope (figure riječi) – „Umjesto sličnosti, koja karakterizira metaforički prijenos, kod metonimije riječ se koristi za označavanje (...) svojstva koji se nalazi u egzistencijalnoj vezi s njenim uobičajenim referentom“ (2012: 199). S druge strane, Genette navodi da neki autori upozoravaju da se metalepsa „potpuno krivo brka s metonimijom“ jer se zapravo „nikad ne javlja kao jedna jedina riječ nego uvijek kao rečenica, sastoji od zamjene izravnoga izraza neizravnim, što znači objašnjenje jedne stvari drugom koja joj prethodi, za njom slijedi ili je prati, biva njezinom dopunom ili okolnošću, ili se pak samo uz nju veže i na nju odnosi tako da je umah dozove u svijest“.²¹ Nadalje, kada je riječ o metalepsi Škarić je svrstava pod figure misli (2008: 128). Autor tek načelno naznačuje da se njome izbjegava izravno reći težak ili ružan sadržaj pa se koristi njegov uzrok ili posljedica (npr. „Oplakivat ćemo ga“ umjesto „Umro je“). U tvorbi identiteta metonimija može figurirati kao jedan mogući entitet reprezentacije lika u „duhu vremena“. Ukoliko na taj način prožmemo likove s mjestom za događaj, utoliko bismo na primjeru filmova mogli metonimijski sažeti susrete na sljedeći način: mjesta na kojima se susreću domaćini i došljaci metonimijski se oslanjanju na javni raspravljački prostor – između centra i margine – u kojem razni identiteti u globalnome društvu zauzimaju svoje mjesto.

Zaključno, što se (interkulturalnog) dijaloga tiče, i on se nalazi u domeni figura. Mnogi su autori govorili o dijalogu (Škreb i sur., 1984; Lakoff i Johnson, 2015; Jewitt, 2016; Boeris i Nørgaard, 2013; Herman, 1999). Za sve je autore bitno oblikovanje sudionika pri dijaloškoj razmjeni. Unutar metaforičkog ustrojavanja Lakoff i Johnson prave razlike između razgovora i rasprave (2015: 80). Također, na odabranom isječku iz filma (engl. *selected clip*) konverzaciju proučava Jewitt (2016: 86). Službeni odnosi u dijalog ugrađenih izvantekstualnih odnosa, konstatirala je Jewitt, ne mogu objasniti kontekstualnost zadane interakcije (npr. likovi su prikazani humoristično, a mogli su biti prikazani i drugačije). Na koncu, odatle i Hermanova teza da je konverzacija nova paradigma društvenih odnosa koja upućuje na globalizaciju (1999: 49). Stoga je važno reći da analiza dijaloga može pokazati odnose moći, nedostatak društvenih

²¹ Genette se ovdje poziva na Fontaniera (Genette, 2006: 7). Fontanier prihvaća definiciju metalepse kao metonimije, ali inzistira da se sastoji od više riječi. Preciznije pojašnjenje nudi Genette na primjerima iz književne i filmske fikcije. Autor na samom početku podsjeća na to da se radi o jezičnom postupku koji potječe od proučavanja figura iz teorije fikcije.

konvencija i tome slično pa shodno tome i analizirane sekvencije mogu imati određenu „epistemološku snagu“ reprezentativnog uzorka (Jewitt, 2016: 90).

2. TEORIJSKO-METODOLOŠKI OKVIR

Prvi dio ovog poglavlja prati tijek dosadašnjih istraživanja semiotike i naratologije od strukturalizma i klasične naratologije prema postklasičnoj, odnosno transmedijalnoj naratologiji koja ukazuje na dodirne točke naratologije s filmom. U drugome dijelu bit će riječi o pregledu multimodalne teorije unutar koje djeluju mnogi autori koji na uspostavljenim semiotičkim kanonima slijede i razvijaju tu paradigmu. Treći će dio predstaviti potencijalne preduvjete za stjecanje kritičke vizualne pismenosti u 21. stoljeću. Uz naglasak na povezanost filmskih sekvencija s tvorbom identiteta kao glavnim komunikacijskim elementom filma metodološki rad ima uporište u multimodalnoj transmedijalnoj naratologiji i subjektivističkim, odnosno antiesencijalističkim teorijama identiteta.

2.1. Kratak pregled dosadašnjih istraživanja naratologije i semiotike

Temeljna je pozicija ovog teorijskog pregleda „opsjednutost“ naratologa pričom. Od samih početaka naratologije do strukturalista, a naročito poststrukturalista, i dalje do postklasične i transmedijalne naratologije interes za pripovijedanje temelji se na pretpostavci da čak i kad se govori o neknjiževnim područjima poput psihologije, prirodnih znanosti, menadžmenta itd., opet je u središnjoj ulozi „priča“. U ovome kratkom pregledu nije moguće obuhvatiti cijeli dinamični proces njena razvoja u naratologiji, kao ni razvoj filmologije (kao zasebne cjeline). No ono što je moguće jest da se na općoj razini obuhvati jedna relevantna perspektiva koja dotiče jednako naratologiju kao i njene pokušaje da se ogleda u transmedijalnoj naravi filma (kao spoju naratologije i semiotike).

Od početka šezdesetih naovamo razvoj teorije pripovijedanja ukazuje na fluktuacije u naratologiji koja je promijenila svoj status od klasične prema postklasičnoj: od strukturalističke taksonomije klasične naratologije prema ideološki usmjerenoj analizi postklasične

naratologije, od etike u drugom planu u klasičnoj naratologiji do etike u prvom planu u postklasičnoj naratologiji, od deskriptivne klasične naratologije do interpretativne i evaluacijske postklasične naratologije, od poetike fikcije klasične naratologije prema poetici interpretacije postklasične naratologije, od univerzalizma klasične naratologije do partikularizma postklasične naratologije, od klasične naratologije kao monodiscipline prema postklasičnoj naratologiji kao multidisciplini. Te preobrazbe ukazuju na činjenicu da je paradigma nestabilna te da je upravo obrat ono što je oblikuje. Drugim riječima u potrazi za uporištem jedina je konstanta da ga – nema. Također, s obzirom na to da današnja naratologija ima u vidu čitatelja, otvaraju se različite mogućnosti čitanja i ideoloških konstrukta. Jednostavnije, jedini univerzalizam koji imamo u postmodernom vremenu jest da se diskursom može konstruirati gotovo bilo što.²²

Kada je riječ o samim počecima, proučavatelji priča kreću od Aristotelove *Poetike* da bi uočili da između antičke djelatnosti i 20. stoljeća ne postoji kontinuitet teorijskih uvida, odnosno da do početka šezdesetih godina prošloga stoljeća preobrazbe gotovo da nije ni bilo (Biti, 1992; Gilić, 2007; Bordwell, 2013). Tada se događa pomak prema napuštanju Aristotelova *mimesisa* u korist strukturne problematike (Biti, 1992: 6). Sustavni pregled teorijskih preobrazbi koje nastaju donosi Grdešić (2015). Ta autorica ističe semiotičara i naratologa Rolanda Barthesa te svoju knjigu *Uvod u naratologiju* započinje citatom iz njegova manifestnog teksta *Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova*, objavljenom u već spomenutom časopisu *Communications* (1969): „Na svijetu ima nebrojeno mnogo pripovjednih tekstova“ (2015: 11). Upravo ta Barthesova konstatacija utrla je put „priči“ izvan područja romana i same književnosti, a prema područjima koja obuhvaćaju zbilju i omogućuju elementima pripovjednog teksta da stupaju u funkciju uz osvrt na dimenziju čitača.²³

Prema Barthesu pripovjedni tekst nalazi se svuda pa tako i na filmu. Stoga potkrijepimo li ovaj njegov rani teorijski model primjerima filmskih reprezentacija ovoga rada, stići ćemo do „slike kao dokaza“, odnosno vizualne pripovijesti. Prvenstveno zahvaljujući Barthesu, a potom i Ecu i drugim autorima o kojima će ovdje biti riječi, svakoj je pripovijesti osiguran

²² Ukoliko formu prema univerzalnom načelu popunjavamo nekim vrijednosnim sadržajem koji nije komplementaran sa značenjem te forme (i time je svaka stvar subjekt), utoliko time podvlačimo ideju da postklasična naratologija „posuđuje“ iz postojećeg kanona i univerzalizma jer se upravo ideološkim učitavanjem „popunjava“ film kao forma. O tome je posredno i riječi u knjizi *A Companion to Narrative Theory, Histories of Narrative Theory (II)*; ur. Phelan, J., Rabinowitz, P. (David Herman, 2005: 36–60). Takva preklapajuća transmedijalna obilježja i njihov razvoj u odnosu na paradigmatički odabrane autore u ovom će radu biti naznačena.

²³ U kasnijoj fazi Chatman tu preobrazbu definira kao pomak od „mišljenja“ prema „djelovanju i govorenju“ uvodeći u teoriju termine „zaplet rješavanja“ i „zaplet otkrivanja“ (Biti, 1992: 9).

model za strukturalnu analizu pa tako i filmu, npr. odrazima ikonografije i ikonologije, dok smo s druge strane okrenuti prema pogledu na društvo i kulturu, ali i izazvani na polemiku nužnu za razvoj kritičkog mišljenja (Nöth, 2004; Stam, 2000). Naime, rekao je Eco, područje simboličkog neizbježno podliježe interpretaciji, stoga približavanje čitaču ovime zadobiva privilegirani status. Za osvrt na dimenziju čitateljske aktivnosti zaslužan je i Genette koji se lišava osjećajnog, opažajnog te uvodi „spoznajni stil“, lišava se – što je od osobitog značaja – jezičnog dijela (Genette, 2006; Biti, 1992: 96–115). Razmatranje priče na filmu danas možemo zahvaliti i Princeu. Njegovo je gledište da je naratologija strukturalistički inspirirana teorija priče bez obzira na njen reprezentacijski medij (Prince, 1982; Gilić, 2007: 19). Stoga Princeova zapažanja naznačuju drugu i važnu fazu semiotičkog odnosa prema priči „u kojoj se ona proučava kao transmisija od pošiljatelja prema primatelju“ (Gilić, 2007: 139). Na tim se temeljima grade spoznaje o dimenziji vremena i prostora, kao što to čini Genette u djelu *Discours du Recit* (1980) te još kasnije Rimmon-Kenan (2002) koja se bavila odnosom vremena priče i vremena teksta.

No učinimo li korak unazad u povijest, takvo poimanje ne bi bilo moguće da nije bilo ranih semiotičara. U svojoj knjizi *Uvod u teoriju filmske priče* Gilić (2007) podvlači da danas ne bi bilo teorije novijeg doba da nije bilo njenih začetnika, ruskih formalista, jer su se upravo oni usredotočili na proučavanje strukture narativnih tekstova. Uz ruske formaliste veže se ime Vladimira Proppa s knjigom *Morfologija bajke* (*Morphology of the Folktale*, 1968). Generalno, formalisti pronalaze žanrovske obrasce i zakonitosti kojima su oblikovali današnje kanone, a Propp partikularno pridonosi aspektu priče putem teorije o djelovanju likova i njihovih funkcija, poput junaka, lažnog junaka, protivnika, pomoćnika itd. Također, u ovom periodu nastaje „jedna od najistaknutijih sinteza u povijesti znanosti o književnosti dovedena u vezu s onom Borisa Tomaševskog, a riječ je o njegovoj distinkciji fabule i sižea“ (Gilić, 2007: 24).²⁴ Kanon sižejne organizacije od Tomaševskog nasljeđuju Bordwell i Thompson (2004). Autori smatraju da je klasični kanon i danas najlakši i najrazumljiviji za praćenje obrasca

²⁴ Gilić (2007) i Grdešić (2015), kao uostalom i Bordwell (2013) te mnogi drugi pružaju precizna objašnjenja značenja pojedinih termina poput fabule, kanona, sižea, stila itd. Ako nije drukčije naznačeno, u radu ću se koristiti njihovim definicijama. Stoga se u ovom radu neću detaljno baviti npr. prijeporima oko pouzdanog i nepouzdanog pripovjedača, polemikom oko točke gledišta te brojnim mogućnostima unutrašnje fokalizacije (doduše prepoznat ću je po subjektivnim kadrovima, dakle onima u kojima je prikazano ono što vidi junak pa ću ih u tom kontekstu razložiti). Isto se tako neću baviti paradigmatskim primjerima pripovjedača, od sveznajućeg do implicitnog i nepouzdanog, poput Tylera Durdena u filmu *Fight Club* Davida Finchera iz 1999. (Gilić, 2007: 74). Riječ je, uzgred budi rečeno, o naraciji pod utjecajem junakove svijesti, o „zamišljenom prijatelju“, a gledatelj vidi Tylera u kadru zato što ga i junak „vidi“. Sličan je primjer iz filma *Tully* (rež. Jason Reitman/Diablo Cody, 2018).

pripovijedanja, poput uvođenja likova i ambijenta te naznačivanja stanja i odnosa, a stav je potkrijepljen modelom filma *Građanin Kane* (*Citizen Kane*, rež. Orson Welles, 1941) koji autori navode kao primjer (2004: 93). Stoga ću ga koristiti i u ovome radu za prikaz odabranih sekvencija. Kao što pokazuje slika (11), sižejna organizacija sekvencija iz filma *Blue Jasmine* u funkciji je pokazivanja kauzalnosti odabranih sekvencija.

Sinopsis u funkciji pokazivanja uzročno-posljedične veze sekvencije:

1. Blue Jasmine:

- **U avionu**

- a. Jasmine tijekom leta sjedi pored nepoznate žene i pripovijeda o svom životu

- **Na aerodromu**

- a. Zajedno podižu prtljagu, Jasmine i dalje neprekidno pripovijeda

- **U stanu**

- a. Jasmine stoji pored prozora u stanu svoje sestre Ginger

- b. *Flashback* - Jasmine se prisjeća pjesme Blue Moon razgovarajući sama sa sobom

- **U bistrou**

- a. Jasmine se nalazi u bistrou s nećacima

- b. Jasmine pripovijeda o svojem živčanom slomu i muževoj nevjeri

- **U parku**

- a. Jasmine u parku sjeda na klupu pored nepoznate žene i pripovijeda o svom životu

Slika 11: *Blue Jasmine* (rež. Woody Allen, 2013); primjer sižejne organizacije odabranih sekvencija

Nadalje, s ishodištem u filmu u tom su razdoblju stasali semiotičari sličnih usmjerenja poput Lotmana, Wollena, Ejzenštejna i Metza. Lotmanova knjiga *Semiotika filma i problemi filmske estetike* (1976) te knjiga Petera Wollena *Signs and Meaning in the Cinema* (1969,

2013) smatraju se temeljem semiotičkih postavki koje potom preuzimaju suvremeni teoretičari filma poput Zettla (1990), osobito u dijelu u kojem se osvrće na estetiku, potom Fischer-Lichte (2015) u dodiru žanrovske ikonografije s promišljanjima kazališne semiotike, a u području multimodalne semiotike Burn i Parker (2003) te Burn (2006, 2014). Još je Sergej Ejzenštejn propitivao kulturnu politiku Hollywooda smatrajući linearnu ili kronološku montažu (engl. *continuity editing*) najjednostavnijim oblikom filmske naracije kojim se nastoji „normalizirati“, odnosno „uskладiti“ gledateljev pogled na svijet s dominantnom društvenom grupom (Burn, 2014: 3). Smatra se da je taj sovjetski filmaš svojom čuvenom „teorijom montaže“ izazvao holivudsku ideologiju – montažnim postupkom snažno se suprotstavljaju slike, a jukstapozicija proizvodi treće, novo značenje. Isto tako, Ejzenštejn se nije samo zadržao u domeni jednog okvira, odnosno filmske slike, već se usredotočio na uspostavljanje vremenskog ritma pomoću montažnih postupaka poput slijeda izraza lica i gestikulacija u kadrovima (Eisenstein, 1949, 1957). Zbog toga multimodalni teoretičari Ejzenštejna smatraju pionikom multimodalne teorije jer se radi o vizualnim modusima – oblicima dramskog pokreta i vizualnog dizajna općenito – koji su orkestrirani snimateljskim i montažnim postupcima na način kojim se dolazi do novog konstrukta.²⁵ Slika (12) prikazuje tri kadra iz njegova čuvenog filma *Oklopnjača Potemkin* (1925). Montažni postupak sugerira da se lav budi.

²⁵ Termin „orkestracija“ odnosi se na „orkestraciju vremena i prostora“ u filmu, ukupnost snimateljskih i montažnih postupaka, a koriste ga Burn (2014), Bateman i Schmidt (2012) i Peterlić (2001). URL: http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=188#.XXN2bygzZPY (2019-09-01).



Slika 12: *Oklopnjača Potemkin* (rež. Sergej Ejzenštejn, 1925); montažni postupak buđenja lava

Također, važno je navesti i francuskog semiotičara i teoretičara filma Christiana Metza i njegov doprinos knjigom *Film Language* (1974ab). Metz je nastojao umreženost kinematografskih kodova skupiti u „gramatiku“, a svoju je čuvenu teoriju *Grand Syntagmatique* utemeljio na jezičnim teorijama Ferdinanda de Saussurea. Pokušaj je to da se semiotika jezika primijeni na film kako bi se usustavile kategorije scena, odnosno kako bi se „filmskim sintagmama“ povezale u „gramatiku“ filmskog jezika. Prema Metzu film je diskurzivan zato što sadrži namjeru i efekte, prema tome je „priča“ (*histoire*) za njega iluzija u koju se film „prerušava“, a prurušen je i govornik iza onog što izgleda kao neizgovoreno. Odatle teza da „gramatika filma“ vizualno komunicira na način da npr. subjektivnim i deskriptivnim kadrovima zamjenjuje „neizgovoreno“ prvo i treće lice pripovijedanja. Na svemu ovdje iznesenom u kasnijoj će fazi teoretičari filma i naratolozi temeljiti iste ili slične narativne i nenarativne postupke te u njima pronalaziti ishodište za daljnja promišljanja unutar paradigme (Kress i van Leeuwen, 2000; Burn, 2014; Bateman i Schmidt, 2012; Wildfeuer, 2014; Peterlić, 2001; Zettl, 1990; Monaco, 2009).

Dakle imajući u vidu ruski formalizam te na osnovama teorije pripovijedanja utemeljene u tom periodu gradio se strukturalizam – uslijedio je obrat k strukturnoj problematici. Ponovno, pod utjecajem francuskih strukturalista zaboravlja se romanocentričnost, dakle ono što je specifično za književnost. Takav iskorak „priče“ ogleđa se u interesu za raznovrsnim pripovjednim oblicima koje nalazimo u praksi, odnosno ishodišta strukturalističke tendencije okreću se raznim svjetovima u kojima se pripovijeda. No kako se „perspektiva premješta“, tako i sam taj obrat donosi promjene u odnosu prema zbilji, svijetu, a samim time i prema pripovijedanju posredovnom aparatu, odnosno mediju. Što se tiče specifičnosti naratologije, i Gilić (2007) i Grdešić (2015) dakle ističu Rolanda Barthesa, odnosno njegovu semiotičku fazu, a na njega se u konačnici oslanja i Bordwell jer je njegov utjecaj izniman – s jedne je strane zacrtao teorijski pravac koji naglasak prebacuje od proučavanja označavanja na proučavanje iskazivanja, a s druge je odredio gdje je sve moguće naći pripovjedni tekst, dakle u filmu, konverzaciji, mitu, stripu, modi, reklami itd. Stoga ga s pravom Gilić smatra jednim od utemeljitelja tendencije koja će uslijediti, a koju nazivamo poststrukturalizam.

Naposljetku, postklasična naratologija stasa nakon što klasična naratologija dosegne svoj vrhunac 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća. Zadnja trećina 20. stoljeća, osobito 90-e i rane 2000-e, godine su kada se revidiraju modeli i zbrajaju nova postignuća u naratologiji te kada se sagledava nova problematika. Počevši od Genettea i fokalizacije te Princea koji jasno

razlikuje priču (*story*) od pripovijesti (*narrative*) do rasprave o (ne)postojećem pripovjedaču između Chatmana i Rimmon-Kenan, eventualne promjene discipline ogledaju se u preuzimanju i preoblikovanju termina te prijemima oko terminoloških promjena. Najčešće je sporno koji autor što smatra pripadajućim ili postojećim jer kako se pripovijedanje mijenja, tako se i teorija transformira. U tom je smislu za pripovjedni tekst značajan Chatmanov pokušaj da se pripovjedač pronađe „u oku kamere“, Genetteovo uvođenje načina pripovijedanja (fokalizacija) i alata za analizu elemenata diskursa književnih pripovjednih tekstova, a odjeci takvih i sličnih promišljanja vidljivi su u narativnim shemama kojima se bavio i Bordwell u svojim poststrukturalističkim, odnosno kognitivističkim promišljanjima (*Naracija u igranom filmu*, 2013). Sve u svemu, postklasična naratologija ide prema potrazi što je svim pričama zajedničko. Da se promišljanja toga vremena uvelike uzimaju u obzir i danas, svjedoči činjenica da je ta terminologija još uvijek u široj upotrebi, kao što ilustrira knjiga *Handbook of Narratology* (Huhn i sur., 2009). Vezano uz to Gilić (2007) kaže da su naratološke teorije i njihove primjene na pripovjednome tekstu već iskušane, a dokazan je i koliko-toliko dosljedan sustav termina i prerađenih varijanti i koncepcija. S druge strane, upozorava Grdešić (2015), to ne znači da su naratološki koncepti nekorisni ili nepotrebni, već da se oni moraju prilagoditi pripovjednim tekstovima, a ne pripovjedni tekstovi njima.

U svakom slučaju, postoji jedinstvo oko dviju stvari. Jedna je ta da se iz postojećih praksi posuđuje, a ne poništava. Drugim riječima, postklasična naratologija sadrži klasičnu naratologiju kao jedan svoj segment, ali je također obilježena mnogim novim metodologijama i istraživačkim hipotezama te predstavlja uporište novim perspektivama o formama i funkcijama samog narativa. Ona ne preispituje samo granice, već i mogućnosti starijih strukturalističkih modela pripovijedanja na nov način. Točnije, uzimajući u obzir stare metode i teme paradigma se interdisciplinarno proširuje i prati se kontekstualni trend koji se odnosi na postklasičnu naratološku primjenu izvan same književnosti te često stremlje k transmedijalnom obzoru.

Takav se teorijski konstrukt povezuje i u strukturi ovog rada gdje je analitički put obilježen nejedinstvom i posuđivanjem faksijskih postupaka u prilaženju fikciji, sagledavanjem konteksta iz korpusa filma, a cjelokupna metodologija u konačnici je okrenuta čitatelju. Da je ova praksa nova, ali zasnovana na kanonu koji je „resemiotiziran“, pokazuju čak i neke od tehnika faksijskih postupaka modernog romana 20. stoljeća koje ćemo u analizi imati (indirektno) na umu ili pak (direktno) koristiti kao analitičke alate. Tako ne zanemarujem da „fabula“ slabi ili se potpuno prekida te da se u filmu koristi jezik simbola (metajezik), koji

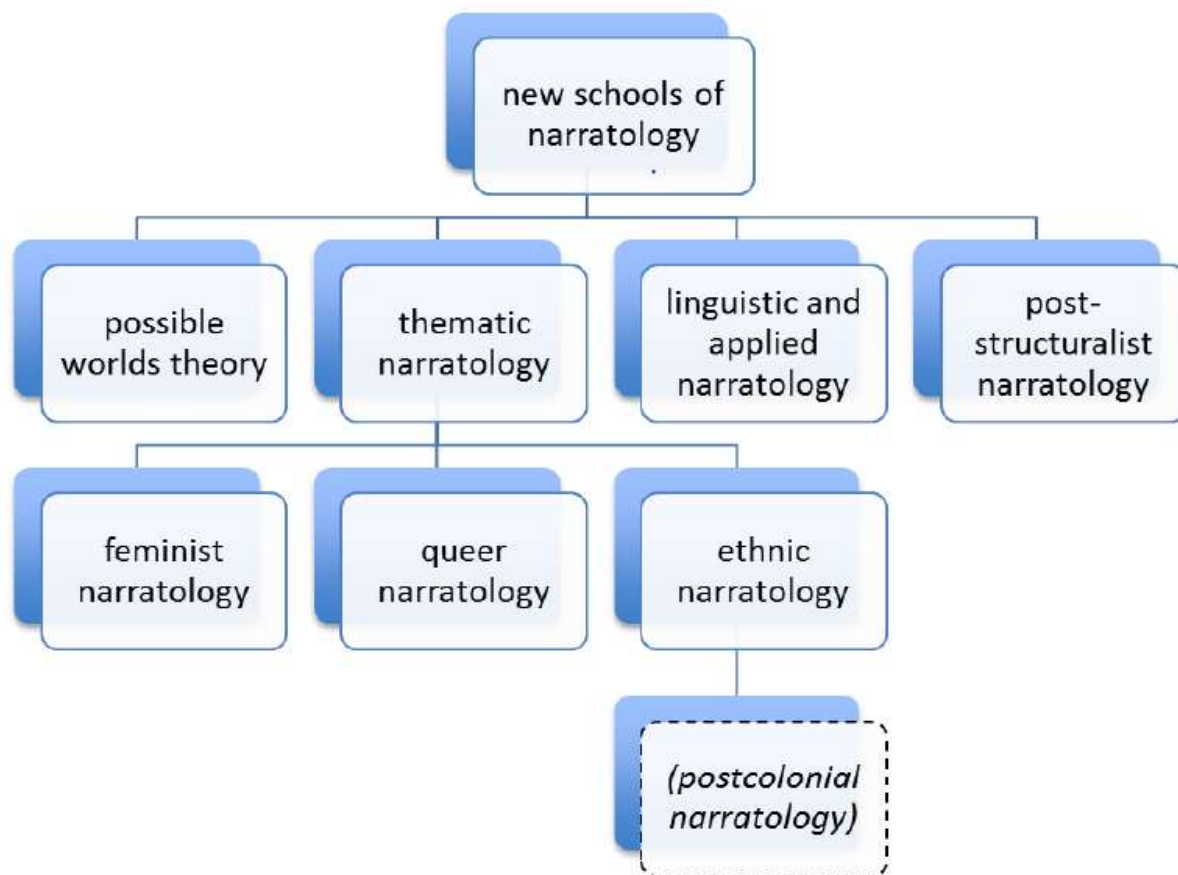
je pak ojačan semiotikom kazališta i motivima koji su u tom smislu povezani s filmom (Fischer-Lichte, 2015). Nadalje, uočiti će da dolazi do prekoračenja granice fikcije i faksije, odnosno „junaci“ će promatrati i komentirati svijet oko sebe, kao što to na izvjestan način čini junak u filmu *Ja, Daniel Blake*. Nadalje, likovi će ulaziti u dijaloge sa zamišljenim gledateljem, kao na primjer naratorica filma *Klub sretnih žena*, ili će pak kontekst učiniti da fokalizacija postane redundantna, a istaknut će se glazbeni narativ kao u slučaju filmova *Gost* i *Noć na zemlji*. U tom smislu neka film *Blue Jasmine* (2013) posluži kao primjer na kojem ćemo obrazložiti flešbek/analepsu, nešto što postklasična naratologija nije zanemarila još od strukturalizma i Genettea. Slike (13 i 14) prikazuju flešbek/analepsu u sceni „U stanu“. Junakinja Jasmine nalazi se u fikcijskoj sadašnjosti (slika 13), a u sljedećem se prizoru pomoću montažnog postupka flešbeka nađe u prizoru zabave iz prošlosti (slika 14). Flešbek/analepsa u funkciji je koherentnog elementa vremenoprostora te suprotstavlja dijalektiku između dvaju vremenskih okvira.



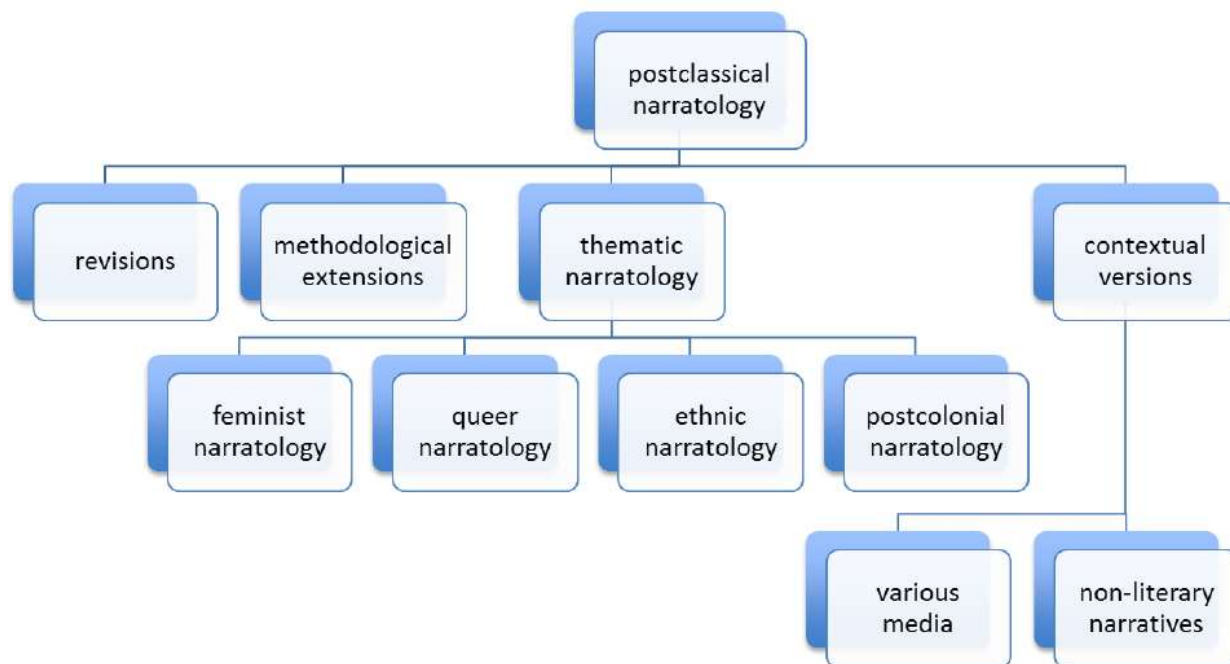
Slike 13 i 14: Figura flešbeka/analepse u filmu *Blue Jasmine* (rež. Woody Allen, 2013) prikazuje život lika nekad i sad

Druga je stvar oko koje postoji jedinstvo ta da su u novim naratologijama „mnogi jednostavno zadržali krovni naziv *naratologija* i pridodali joj podvarijante poput kognitivna naratologija, retorička naratologija, prirodna naratologija, postmodernistička naratologija, kulturalna naratologija, i tako dalje“ (Paternai Andrić, 2014: 34). Kontekstualni, tematski, ideološki pristup naratologiji u njenim invarijantama slikovno prikazuje Monika Fludernik (2000). U tekstu *Beyond Structuralism in Narratology* autorica razlikuje četiri pravca naratologije – tematski, lingvistički, primijenjenu naratologiju te poststrukturalističku

naratologiju (slika 15). Njihova daljnja razdioba uključuje feminističku, *queer* i etičku naratologiju, a posljednja je kategorija ona unutar postkolonijalnih studija. U svome pregledu razvoja naratologije Roy Sommer (2012) citira taj model, ali pridodaje i recentniji slikovni prikaz razvoja postklasične naratologije iz rada Alber i Fludernik *Postclassical Narratology* (2010a). Usporedbom tog modela s prethodnim Sommer naznačuje bitnu razliku. Stariji model nastoji identificirati najvažnije nove naratološke pravce, dok noviji model reflektira odnos između klasične i postklasične naratologije u smislu njena razvoja prošloga desetljeća (slika 16). Oba modela uzimaju u obzir nasljeđe prethodne, strukturalističke discipline uz naglasak da se naratologija od 2000-ih naovamo, osobito u domeni filma i animacije, doista proširila na transmedijalno (i transrodno) područje (2012: 148–149).



Slika 15: Fludernik, M. (2000) Beyond Structuralism in Narratology. Recent Developments and New Horizons in Narrative Theory. U: *Anglistik* 11 (No 1), str. 83–96



Slika 16: Alber, J. i Fludernik, M. (2010a). *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. OH: Columbus

Dakle priča. Ono što je za formaliste bila fabula i siže, to je za strukturalističku koncepciju priča i diskurs (Grdešić, 2015: 17). No sada priča mora biti „apstrahirana od specifičnog literarnog stila, od jezika“, može se „premještati iz medija u medij“, a takva njena imanentna struktura, odnosno narativnost „može se izdvojiti u svrhu teorijskog opisa“ (Rimmon-Kenan, 2002, u: Grdešić, 2015: 19). Što se pak tiče tipičnih razlika između klasične i postklasične naratologije, klasična je naratologija orijentirana na tekst, usmjerena na jezik, sintaksu i naraciju kao zatvoren sustav, funkcionalnu analizu i reduktivni binarizam te „izbjegava etička pitanja i ne brine o proizvodnji značenja“ (Nünning, 2003, u: Peternai Andrić, 2014: 34). S druge strane postklasična naratologija okrenuta je upravo etičkim pitanjima i na njih se oslanja u interpretativnom smislu. Također se okreće kontekstu i kulturološkoj interpretaciji s jedne, a čitateljima i strategijama čitanja te međuodnosu teksta i publike s druge strane (Žužul, 2016). Usmjerena je na govor i pragmatiku, otvorenost i dinamičnost naracije (Nünning, 2003, u: Peternai Andrić, 2014: 34), a diskurs promatra kao način interpretiranja (Culler, 2001), kao jedini dostupan aspekt koji posreduje pojedine elemente priče (Grdešić, 2015: 19). Ukratko, ne teži se univerzalizmu nego partikularizmu i kontekstualizaciji i upravo u toj tezi svoje uporište nalazi i teorijsko-metodološki okvir ovog rada.

2.2. Kratak pregled dosadašnjih istraživanja multimodalne teorije

„Modalitet je model za dizajniranje stvarnosti“, pišu Gunther Kress i Theo van Leeuwen u knjizi *Reading Images* za koju se smatra da je utrla put vizualnoj pismenosti unutar multimodalne teorije. U njoj autori kreću od postavke *slika je tekst*, odnosno da je stvarnost dizajnirana pomoću slika koje nose spoznajnu vrijednost. Doista, slike su svuda oko nas pa je i stvarnost samim time multimodalna. Zapažanje da je slika tekst poznato je od ranije, a tome u prilog govore i znanost o slici (Burke, 2003), filmu, fotografiji i slikarstvu (Monaco, 2009), zatim teorije o ikonologiji i ideologiji (Mitchell, 2010), vizualni studiji (Purgar, 2006, 2013) i dakako semiotika (Nöth, 2004: 471–480). Prvenstveno, novija su preispitivanja tradicionalnog poimanja teksta zauzela stav da se slično razumijevanje može postići iz komunikacijskih sistema različitih od samog jezika, odnosno da su vizualni i verbalni elementi, ili modusi, podjednako važni. U knjizi *Reading Images* neknjiževnih je primjera mnogo – društvene mreže, film, strip, dječji crtež, reklame, mrežne stranice, blogovi itd. Od trenutka kad upalimo naše mobilne telefone, izloženi smo slikama i uronjeni u participaciju s njima putem društvenih mreža poput Facebooka i Twittera, zatim YouTube kanala, Instagrama, Vibera, *e-maila*, Googlea, fotografija. Riječ nije samo o tehnologiji, već i o sistemima nastalim uslijed realizacije integriranih modusa koji donose određeno značenje, baš kao što to čine i pisma, knjige i općenito tekst u „tradicionalnom“ smislu.

Na pitanje *Koja su svojstva multimodalnog teksta i što su to modusi* u spomenutoj knjizi odgovor nude Kress i van Leeuwen (2000), a u knjizi *Analysing Media Text* Burn i Parker (2003). Ti su autori uočili potrebu za promatranjem svojstava digitalnog teksta. U najširem smislu takvo promišljanje predstavlja pomak od strukture, odnosno jezika i tradicionalnog teksta prema aktivnom odabiru kojim korisnici sami određuju značenja. Stoga kada govorimo o multimodalnoj teoriji, govorimo o modusima. Riječ je o integriranju značenja te komunikacijskim formama vizualnog teksta putem raznih semiotičkih kanala (modus). Modusi su društveno i kulturološki oblikovani, a svojom organizacijom u tekstu stvaraju ono što se ne može doslovno proizvesti. Kress i van Leeuwen (1996, 2000) moduse nazivaju metaforičkom optičkom iluzijom, a pomoću njih se, kaže Burn, stvara određeni *trompe-l'oeil*, nešto apstraktno što u multimodalnom svojstvu pridonosi slici s aspekta interakcije, komunikacije, ali i kulturološke interpretacije. Što to točno znači, opisuje onaj aspekt

multimodalnosti koji se odnosi na gramatiku vizualnog dizajna.²⁶ Također, što je od izuzetnog značaja za ovu raspravu, autori koriste i sintagmu *vizualna pismenost*, čime se pretpostavlja razumijevanje sociosemiotike u smislu međudjelovanja slike i teksta. Međutim Burn i Parker (2003) upozoravaju da termin *pismenost* nesumnjivo asocira na jezik. Stoga je potrebno naglasiti dva aspekta toga termina. Jedan se odnosi na razumijevanje i proizvodnju audiovizualnog teksta, a drugi na kulturološke kompetencije u širem smislu koje iz teksta diskurzivno generiraju u svom obliku *pripovijedanja*. Ipak, vizualnu pismenost ne treba miješati s izrazom *digitalna pismenost* koji sugerira komunikativne vještine u domeni određenih digitalnih medija.²⁷ Dodatno komplicira situaciju i treći termin – *medijska pismenost*. Kod nas Labaš (2015) koristi termin u srodnosti s informacijskim dobom u kojem živimo i tehnologijom, dakle njime ukazuje na potrebu za razvijanjem vještine ili kompetencije kritičkog čitanja medijskog teksta. Važna je napomena tog pristupa, a to Labaš podrazumijeva, da je u obrazovanju taj termin kompleksniji i odnosi se na sposobnost proizvodnje i analize teksta, odnosno na doseg njegove interpretativne razine s obzirom na publiku.

Neka u kontekstu odnosa slika–tekst posluži primjer intervencije u dizajnu fotografije. Ona može znatno utjecati na njezinu poruku. Na primjer crno-bijela tehnika može se svrhovito koristiti kako bi se dočarao osjećaj prošlosti, odnosno proizveo određeni stilski dojam (slika 17).

²⁶ Kress i van Leeuwen (1996, 2000) koriste termin *gramatika* jer u određenom smislu smatraju da slika, poput teksta, podliježe nekim „jezičnim“ pravilima. Tu se autori oslanjaju na Michaela Hallidaya koji ishodišta nalazi u de Saussureu. Halliday podastire lingvističko stajalište da se u vizualnoj semiotici obično proučavaju elementi vizualnih artefakata, odnosno ono što se u lingvistici smatra leksikom.

²⁷ O tome je bilo riječi u knjizi Karen Mossberg *Digital citizenship* (2007) u kojoj autorica podastire čak devet različitih sintagmi vezanih uz „digitalno državljanstvo“ unutar koncepta REP (*respect, educate, protect*).



Slika 17: Filmska fotografija: *Nebraska* (rež. Alexander Payne, 2013)

Nadalje *multimodalno* ne znači nužno (i ekskluzivno) *digitalno* pa ne zaboravimo druga područja koja svoje uporište nalaze u tome pristupu, a ne odnose se nužno na digitalno proizvedeni tekst. Primjeri koje ćemo navesti jesu moda i stilistika. Kada je riječ o odjeći, modi, odnosno kostimima na filmu i u komunikaciji, medijacija ljudskog tijela značajna je za prijenos iz medija u medij. O označujućoj praksi odjeće i mode govorio je Barthes (1983), zatim Fischer-Mirkin (1995) kaže da *jezik mode* ima svoju gramatiku i svoj medij, odjeću, a na tom je tragu i Barnard (2002) koji vidi odijevanje kao praksu koja generira komunikaciju u smislu identiteta. Upravo zato što je kulturološki prepoznatljiv, jezik mode može poslužiti kao autoekspresija i iskaz individualnosti, odnosno manifestacija intimiziranog poimanja svijeta. Tako odjeća supkulture *punk* „psuje“ (slike 18 i 19), dok *anime* „govori“ infantilnim jezikom (slika 20). Daljnja generalizacija ovih odnosa, dakle reprezentacijski elementi, komunikološka veza i koherentnost forme upućuju na semiotiku kazališta i filma i funkciju kostima u smislu motivacije (Fischer-Lichte, 2015; Lehman i Luhr, 2008).



Slike 18 i 19: Odjeća je medij i identitet (Tanja Tintor Keller, 2017)



Slika 20: Strip i zbilja (Tanja Tintor Keller, 2017); prema Kei Toume (2009)

Što se pak tiče multimodalne stilistike, kod nas se ističe Buljubašić (2016) koja smatra da je tekst komunikacijski i semiotički redefiniran: „Multimodalni tekstovi su dakle oni u kojima se odvija interakcija i integracija dvaju ili više semiotičkih resursa – ili modusa komunikacije – da bi se postigle komunikativne funkcije teksta.“ Autorica na postavkama Kressa i van Leuweena svoja razmatranja potkrjepljuje primjerom Carićeva romana *Otok*, a smatra ga prototipskim multimodalnim romanom – „Značenje verbalnih i neverbalnih elemenata skupljenih među koricama knjige pod ravnanjem tog kolekcionara/aranžera/naratora se resemiotizira, a roman se fikcionalizira već samim izborom elemenata iz „stvarnosti“, njihovim raspoređivanjem, uređivanjem, nadogradnjom i značenjskom integracijom s ostalim, fiktivnim elementima, (...), s više desetaka (stranica) neverbalnih semiotičkih resursa, koji aktivno pridonose izgradnji tekstualnog svijeta djela“ (www. stilistika.org). Kada govorimo o stilistici, odnosno o retoričkoj snazi filma, o figurama je uvelike bilo riječi u Turkovića (2008) koji se služio primjerima iz Hitchcockovih filmova. S Turkovićem u području retorike i stilistike možemo dovesti u vezu Burna (2014) koji je pri razlaganju figura također posegnuo za primjerima iz doba klasičnog Hollywooda pa mu je kao primjer poslužio film Laurena Oliviera *Hamlet*. Analizirajući filmske kadrove pokazao je na koji način usporedba može nositi određen konstrukt i značaj, a narativnom interpretacijom motiva stepeništa konstatirao je da se radi o ponavljanju vizualnih tropa. Naposljetku analizom figura putem određenog repertoara semiotičkih modusa u komunikaciji s gledateljem bavili su se i Boeriis i Nørgaard (2013), a Danesi (2004) je na klasicima Hollywooda analizirao ironiju i napetost imajući na umu Barthesovu raspravu o mitu i diskursu te uopće semiotiku.

Razmišljajući na prethodno opisan način postajemo svjesni da je ljudska komunikacija intrinzično multimodalna te da multimodalni tekst podliježe semiotičkoj i kulturološkoj interpretaciji u raznim područjima. Kao što je opisano u knjizi *Reading Images*, princip je da se tekstovi fikcionaliziraju, tj. da pridonose izgradnji „priče“. U tom su smislu implikacije multimodalnog zaokreta značajne zbog semiotičke redefiniranosti teksta posredstvom medija, uz odmak od teksta ka kontekstu. Dakle tekst se sažima kao mnogo više od lingvističkog fenomena, kao što ga obično doživljavamo, jer način na koji su modusi vizualno i verbalno organizirani u sadržaju uspostavlja prepoznatljivo značenje unutar kulturološkog okvira. Taj su pristup prihvatili i drugi autori, od kojih su značajni Burna i Parker (2003) koji se bave analizom medijskog teksta, odnosno filma, potom Jewitt (2016) čija su promišljanja usmjerena na analizu konverzacije, zatim Lakoff i Johnson (2015) te Wodak (2013) koji obrazlažu dijalog kao figuru i vrstu razgovorne forme s određenim komunikacijskim učinkom na gledatelja, te

naposljetku i Boeriis i Nørgaard (2013) i Nørgaard (2010) koji proučavaju književne tekstove i reklame s osloncem u retorici i stilistici.

Dakako, ishodište tih i sličnih promišljanja multimodalnih teoretičara nalazi se u kanonskoj tipologiji znaka koja datira još od semiotičkog sustava Hjelmsleva, zatim od de Saussureaova poimanja svijeta kao „neprozirne magle“ sve dok znakovima ne poprimi strukturu pa do Ecove strukturalističke paradigme semiotike, odnosno Ecova i Barthesova sažimanja medija kao „znakovnog sustava *sui generis*“, dakle uspostavljanja komunikacije, kognicije, mita i ideologije u semiotici (Nöth, 2004). Zastanemo li na trenutak u ovome vremenu, usmjerit ćemo se na Barthesa koji je isticao potrebu za demitologizacijom, odnosno uspostavio tezu da denotativna razina nije prva nego zadnja do koje dolazi nakon dugog procesa interpretacije. Tu je riječ o „posredovanoj zbilji“ ili, posredstvom Barthesa, a riječima Peircea, o „beskrajnom posredovanju“ za koje je potreban „finalni interpret“ (Nöth, 2004: 406–507). Upravo od tog američkog semiotičara kreće osnova podjele znaka, a prema Peirceu se relacija znaka odnosi na tri kategorije: ikonu, simbol i indeks (Nørgaard, 2010: 98; Johansen-Larsen, 2000; Stam, 2000).²⁸ Za Nørgaard ikona je znak koji svojom formom na neki način imitira ono što označuje, simbol se odnosi na arbitrarni znak, a indeks služi za pokazivanje znaka u relaciji označitelj – označeno, kao npr. u relaciji dim – vatra. Johansen-Larsen (2000) indeks naziva pokazivačem na funkciji simptoma, indeks je skup indicija koji ukazuje na povezanost, supostojanje između predmeta i znaka (npr. vjetar puše, nagnuta je krošnja). Potom, ikonički znak temelji se na sličnosti predmetu, npr. slika u putovnici nečiji je ikonički znak, a simbolički znak Johansen-Larsen tumači prema Peirceovoj teoriji suglasnosti znakova, što znači da se koriste konvencionalni pokazivači s referencijalnim značenjem pa će stoga i interpretacija ovisiti o konvenciji. Kao primjer navodi jezik kao najznačajniji simbolički sustav, čija će interpretacija ovisiti o konvenciji, npr. u engleskome jeziku *wind-fall* može značiti „opalo voće“, ali i „neočekivana sreća“, dakle iznenadni dobitak na lotu ne mora biti u vezi sa srušenim stablom. Općenito, slijedom navedenih teorija uspostavlja se jedinstvo u iskazanoj potrebi za interpretacijom u funkciji postavljanja ispravnih pitanja kako i zašto nastaje određeni konstrukt. Značaj multimodalne semiotike ogleda se u omogućenom pristupu drugim metodologijama: film i naratologija u postupku (npr. montaža, snimanje kamerom itd), postklasična naratologija (npr. interpretacija identiteta i kulture) te sociosemiotika i naratologija

²⁸ Podjela koju donosi Peirce odnosi se na arbitrarnost znaka i nije u užem smislu predmet ove rasprave. Kanone te teorije donose Nöth (2004), Johansen-Larsen (2000) i mnogi drugi, a na istim temeljima kod nas svoj znanstveni doprinos daju semiotičari poput Labaša, Stojakovića i Miškulin Saletović (2015) i Bertoše (2008, 2014).

(npr. izgradnja i interpretacija semiotičkih modusa za konstruiranje određenog učinka poput glazbe, motiva, ikoničnosti i tome slično). Takvo je razmišljanje ojačano poveznicom s filmom i naratologijom putem sljedećih autora: onih koji analiziraju film i filmske narative (Peterlić, 2001; Bal, 2004; Chion, 1990; Pomerance, 2008), onih koji smatraju da pojavnost glumca nosi ikoničnu vrijednost (Fischer-Lichte, 2015), također i onih autora koji donose tezu apoteziranja glumčeve pojave ojačane okvirom (Machin, 2007; Pomerance, 2008; Stam, 2000) te naposljetku onih koji smatraju da je tjelesnost subjekta, dakle ljudsko lice paralingvistički, mimičko-gestički, odnosno kinezički znak (Fischer-Lichte, 2015: 47–57).

Dakle spoj medija filma i multimodalne teorije ogleda se u trima ključnim aspektima: vizualnost, komunikacija i interdisciplinarnost. Za početak, film kao medij ima brojne specifičnosti od kojih se najviše ističe vizualnost. Drugim riječima, priče „nisu pripovijedanje/kazivane, već se zbivaju pred našim očima“ (Gilić, 2007: 123). U okviru filmologije kao zasebne discipline razmatrat će se većinom druga polovica 20. stoljeća, dakle „kada nastaju studije usmjerene prema cjelini filma ali i totalitetu medija, obuhvaćajući što mu je zajedničko s drugim medijima, ali i izvanfilmskom stvarnošću kao legitimnim dijelom filmske izražajnosti“ (Gilić, 2007: 10). Imajući u vidu formalizam i strukturalizam Gilić govori o pokušajima primjene naratologije na filmski medij, što ne bi bilo moguće „da nije bilo ranih semiotičara koji su se usredotočili na dubinske strukture narativnih tekstova“ (2013: 142). Nadalje, film kao forma oslanja se na komunikaciju i na općeprihvaćenu konvenciju „prepoznavanja“. Kod nas se u drugoj polovici 20. stoljeća tom temom bave značajni filmolozi od kojih su za ovaj rad posebno važni Peterlić (2001) koji se bavi sugestivnošću filma i njegovom vezom s opažajem zbilje i Turković (2006, 2008, 2012) čiji radovi teoretiziraju stilizaciju, dakle stilske figure i otklon. Autori pristupaju filmu ne odbacujući klasično poimanje teksta ili kanone ruskog formalizma te osuvremenjuju razvoj filmologije novijim tendencijama strukturalizma, ali i kognitivizma. Tome je tako jer su mizanscena i narativni stil kategorije narativnog filma, pa tako i postupci koji pridonose naraciji, odnosno njegovoj retoričkoj snazi, tj. kako on djeluje na gledatelja. Dakako, pokušaj primjene naratologije na filmski medij dolazi i od Barthesa pa njegovo ranije navedeno djelo *Mitologije* zaslužuje svoje mjesto u kontekstu filma. Za Danesija (2004: 141) mit ili priča značajni su i za film jer, kaže Barthes, „označitelj i označeno imaju novu ulogu unutar konteksta, a mit kao metajezik kontekstualizira se“ (u: Hall, 1999: 54). Također, ne treba zaboraviti da filmska priča na tom tragu podrazumijeva postojanje svih događaja u naraciji (i onih eksplicitno prezentiranih i onih posrednih narativnih konteksta), diskurzivne strategije podrazumijevaju sve vizualno i

auditivno prezentirano u filmskoj poruci ispred nas, dok likovi (balans između poznatog iskustva i nepoznatog) funkcioniraju na temelju pojavnosti, odjeće, gesti i često utjelovljuju tipične obrasce, osobito ako su potrebni za neku pozadinsku aktivnost.

Naposljetku, multimodalna sociosemiotika također je učinila zaokret prema toj paradigmi u vidu interdisciplinarnog, metodološkog proširivanja paradigme. Interpretativna se ruta naziva sociosemiotika.²⁹ U svojoj knjizi *Introducing social semiotics* (2005) Theo Van Leeuwen donosi definiciju pod snažim utjecajem Barthesa kada kaže da se u sociosemiotici fokus odmiče od „znaka“ i pomiče prema opisu načina na koji koristimo semiotičke izvore. Pri tome sociosemiotika ima dva cilja. Jedan je proizvesti komunikološke artefakte, odnosno događaje. Drugi je cilj interpretirati ih s naglaskom na kontekst, odnosno specifičnu društvenu situaciju i praksu. Umjesto opisivanja intrinzičnih svojstava i „zakonitosti“ semiotičkih modusa, naglasak je na načinu regulacije njihove uporabe – uzimajući u obzir kontekst i društvenu kulturološku praksu, sociosemiotika i sama postaje društvena praksa okrenuta kompleksnosti, ali i bogatstvu semiotičke produkcije i interpretacije. U tom smislu također je značajna i knjiga *Global Media Discourse* (2007) u kojoj David Machin i Theo van Leeuwen tematiziraju globalnu rasprostranjenost medija, ali i postavljaju pitanja koja otvaraju kritičku raspravu o pitanjima identiteta, kulturoloških razlika i globalizacije te načinu na koji razni koncepti komuniciraju s primateljem. Kod nas se u području semiotike ističe Mislava Bertoša (*Od monarhijske reklame do queer lingvistike*, 2014; *Jamči se za uspjeh kano i za neštetnost*, 2008). Prema Bertoši sociosemiotika bi bila „preusmjeravanje od proučavanja sustava znakova prema proučavanju dinamika značenjskih i društvenih interakcija (...) a društvo i društveno sociosemiotika promatra kao skup diskursa“ (2008: 16–17). S jedne strane s uporištem u francuskoj školi, Greimasu i Fontanilleu te Lotmanu i Ecu, ali i Peirceu i Nöthlu, autorica se bavi analizom reklama da bi definirala društvenu narav diskurzivnih praksi. S druge strane autorica sagledava teorijske aspekte sociosemiotike na primjerima mode, javnog mnijenja i reklama u odnosu na društvene aktere.

Multimodalnost dovodimo u vezu s filmom i naratologijom jer metodologija podrazumijeva načine na koje su priče ispričane, kako je njihov materijal selektiran i aranžiran, ali i interpretiran kako bi postigao određene učinke kod publike. Upravo na tim postulatima gradi se multimodalna interpretacija na koju se u ovome radu oslanjamo. Prema filmu se

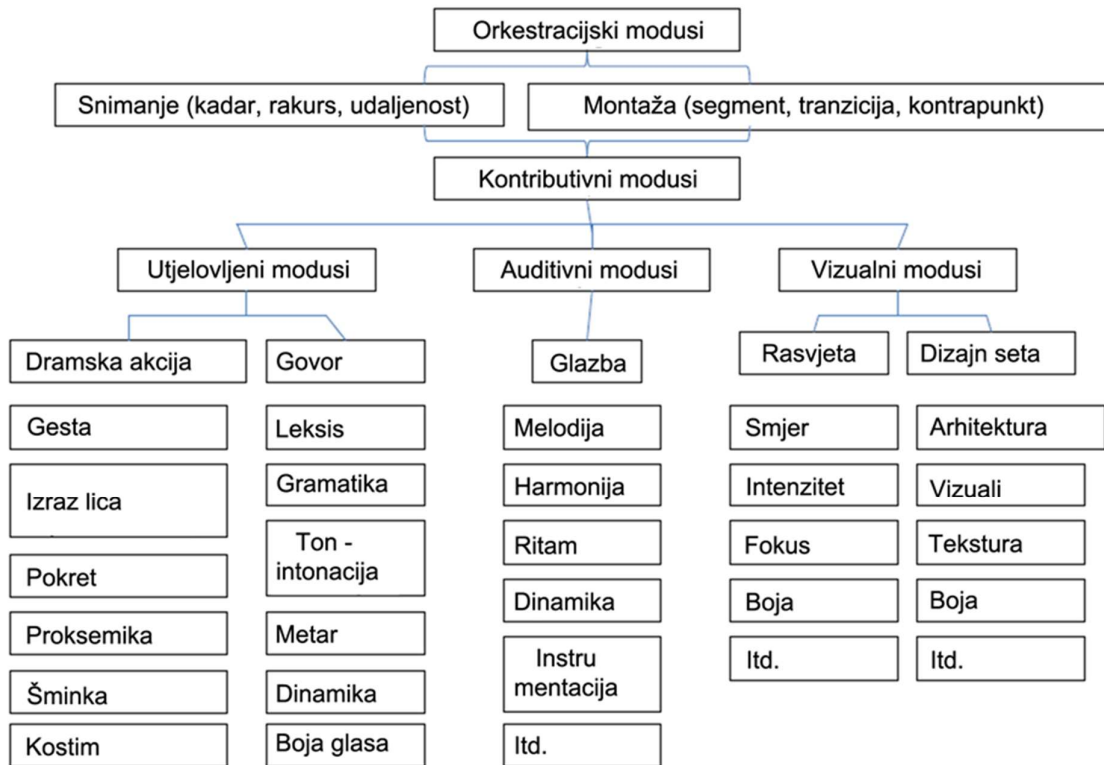
²⁹ U izvorniku taj termin glasi *social semiotics*, a kod nas je uvriježen termin „sociosemiotika“ (Bertoša, 2008). Termine poput „kineikonička metoda“, „iskustvena metoda“, „istaknutost“, „sudionici“ itd. za potrebe ovog rada donosim u vlastitom prijevodu.

odnosimo kao prema simboličkoj praksi koja se ne odnosi na doživljaj stvarnosti nego na priču. Sustav je to koji označava postklasični pristup, a to neposredno potvrđuje i transmedijalna narav filma. Eventualna terminološka razlika (npr. modus ili semiotički indikator) između multimodalnosti i naratologije nije nužno i formalno-teorijska.

Dakle što se tiče filma kao medija, multimodalna se paradigma razvija prema dvama načelnim principima. Jedan je princip strukturiran oko Hallidayeve metafunkcije, utemeljen je u lingvistici i njime se film analizira iz lingvističke perspektive (Bateman i Schmidt, 2011; Wildfeuer, 2014). Drugi je princip stasao na Ejzenštejnovoju teoriji montaže, a značajan je predstavnik Burn (2006, 2014). U svojoj analizi filma Burn prati logiku vremena i prostora, donosi pojašnjenje međuigre modusa ili semiotičkih izvora u njihovoj orkestraciji i kontribuciji te ih promatra uz naglasak na kontekst kao centralni dio komunikacije filma. U oba slučaja autori koriste tablični prikaz suodnosa modusa, primjerice Bateman i Schmidt (2012: 8) pri multimodalnoj analizi filma da bi pratili pokrete kamere, sličice te dijalog i glazbu, Wildfeuer (2014: 24) pri interpretaciji filmskog diskursa, te Burn (2014: 10) koji naznačuje interpretativne kulturološke implikacije u konstrukt koji nastaje suprotstavljanjem superimpozicije u montažnom postupku te modusa govora i glazbe prema ranije naznačenom taksativnom modelu orkestracije modusa. Na sličan način koristit će se tablice i u ovoj analizi, uz potrebne modifikacije autorice ovog rada (*Noć na zemlji: jazzy fusion i perspektiva grada*).

Također, Burn je omogućio teorijski okvir unutar kojeg djeluje shematski prikaz deskripcije semiotičkih modusa (2014). Prema ranije spomenutim semiotičarima Metz i Ejzenštejnu (*Kratak pregled dosadašnjih istraživanja naratologije i semiotike*), ali i Bordwellu i Thompson (2004), Burn u orkestraciji modusa razlučuje one dominantne (istaknute) te predlaže da se njihov suodnos sagleda i na razini zasebnog okvira ili kadra (engl. *frame, shot*) ili fotografije (engl. *still image*). Djelujući na razini kadra Metz pridonosi onome dijelu multimodalne teorije koji se odnosi na „kadar“ (Bateman i Schmidt, 2012), ali ne i na „slike“, odnosno fotografije (Burn, 2014; Burn i Parker, 2003). Stoga Burn (2014) proširuje djelovanje teorije na slike te razvija model kontributivnih modusa koje potom dijeli na tri skupine: utjelovljene, auditivne i vizualne, uz mogućnost njihove daljnje razdiobe ovisno o dostupnosti modusa na filmu. Mogućnosti su nebrojene jer, kaže Burn, film je prepun modusa. Svoj je model modalnih ansambla Burn nazvao „kineikoničkom teorijom“ (slika 21). S ishodištima u knjizi *Reading Images* te u Machinovoju temeljitoj razradi principa sagledavanja i interpretiranja modusa, Burn naglašava da je shemu svakako moguće proširiti u odnosu na dostupnost modusa u slici.

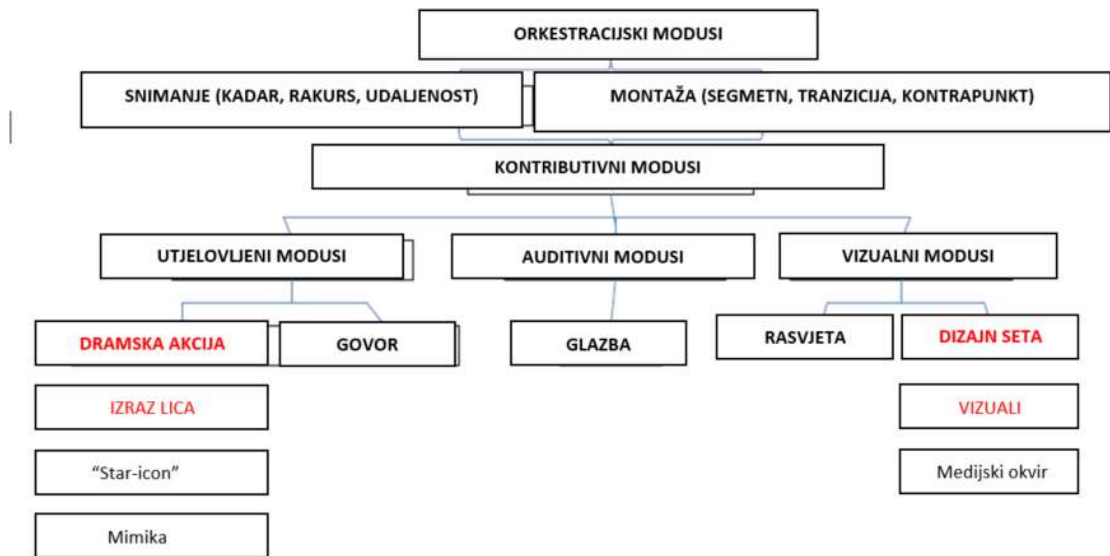
MODALNI ANSAMBLI: KINEIKONIČKI MODUS



Slika 21: Model dekompozicije kontributivnih modusa; shema je preuzeta iz članka Burn, A., ur. Jewitt, C. (2014) *The Kineiconic Mode: Towards a Multimodal Approach to Moving Image Media*. U: *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge.

U ovoj analizi, modifikacijom Burnova modela princip odabira modusa bit će u funkciji preliminarnog istraživačkog dijela selekcije dominantnih modusa iz korpusa prema metodi istaknutosti (Machin, 2007; Kress i van Leeuwen, 2000), a funkcionirat će primjerice na sljedeći način: suprotstavljeni modusi prenose komiku i sugeriraju ikoničnost glumačke zvijezde (engl. *star icon*) Billa Murraya. Takav je učinak konstruiran unutar dijegeze na razini utjelovljenih modusa pomoću istaknutih modusa: modus dramske akcije, odnosno izraza lica (Fischer-Lichte, 2015). Što se vizualnog modusa tiče, ističe se okvir kao dio vizualija te dizajna seta (slika 22).

MODALNI ANSAMBLI: KINEIKONIČKI MODUS



Slika 22: *Izgubljeni u prijevodu* (rež. Sofia Coppola, 2003); Dijagram multimodalne analize istaknutih modusa (izvor: izradila autorica)

Kada je riječ o konkretnim multimodalnim analitičkim alatima, jedna od uvriježenih metoda na koju se oslanja multimodalna analiza, a koju kao metodološki okvir koristimo u ovome radu, jest iskustvena metoda (engl. *experiential multimodal analysis*). „Iskustvenost“ unutar iskustvene metode znači da je na snazi princip *istaknutosti* i *reprezentacije sudionika* u slici (Machin, 2007; Kress i van Leeuwen, 2000) ili promatranje dominantnih elemenata u slici (Bordwell i Thompson, 2004). Netko ili nešto po nečemu se ističe i privlači našu pažnju. Istraživačko pitanje koje se pritom postavlja tiče se onoga tko je istaknut ili što je istaknuto u slici, dakle na filmu, fotografiji, u reklamama, stripu itd. U obama je slučajevima riječ o sudionicima (engl. *participants*). Ako propitujemo *što* je istaknuto, analiziramo istaknute moduse, kao što smo pokazali da to čini Burn (2014). Oni podliježu daljnjoj interpretaciji u smislu semiotike i naratologije. Ono što se u strukturalizmu prema Barthesu, Ecu i Peirceu nazivalo denotativnim i konotativnim planom (Noth, 2004; Johansen i Larsen, 2000; Stam, 2000), sada se odnosi na diskurzivno tumačenje s obzirom na interpretativne zadatosti.

S druge strane promatramo li *tko* je istaknut, iskustvena metoda odnosit će se na *reprezentaciju društvenih sudionika u slici* (engl. *representation of social actors in the image*). Fokus će pritom biti na vizualnoj komunikaciji ljudi na slici koju analiziramo, odnosno na

likovima u filmu. U smislu vizualne komunikacije interes analize bit će u onome što ljudi rade, zatim na koji se način pozicionira gledatelj u odnosu na njih. Tako će kut snimanja označiti kut interakcije, pogled sa slike u određenoj će mjeri nešto nuditi ili zahtijevati pri pozivu na interakciju (engl. *offer and demand*), udaljenost likova jednih prema drugima, ali i prema gledatelju sugerirat će društvenu distancu ili intimu itd. Mogućnosti su mnoge te su povezane i premrežene s teorijom filma, odnosno oblicima filmskog zapisa poput kadra okvira, položaja kamere, plana, kutova snimanja kako ih donose autori poput Peterlića (2001), Monaca (2009), Zettla (1990) i drugih. Machin (2007) i Zettl (1990) govore o vektorima koji s jedne strane donose interakciju likova, a s druge strane pozicioniraju gledatelja. Slika (23) prikazuje lik Yo Yo u *Noći na zemlji*. Vektori su tu u funkciji prikaza komunikacije junaka s vozačima taksija u prolazu.



Slika 23: *Noć na zemlji* (*Night on Earth*, rež. Jim Jarmusch, 1991); vektori

Također, u metodskom pristupu Machin (2007: 151) daje opis okvira u kojima tumači *model segregacije, integracije i rimovanja* elemenata unutar okvira, odnosno kadra. Za početak, segregacijom su elementi odvojeni u okviru. Likove može dijeliti neka fizička prepreka poput zida ili vrata, ili mogu biti reprezentirani u različitim, odvojivim domenama. Slike (24 i 25) prikazuju razdvojenost, odijeljenost likova u *Gostu* unutar kadra pomoću fizičke prepreke – stola i izložene robe između likova Zainab i Amerikanke, odnosno stakla između Waltera i Tareka.



Slike 24 i 25: U filmu *Gost (The Visitor)*, rež. Tom McCarthy, 2007); okvir segregira

Nadalje, integracijom su likovi zastupljeni u istom prostoru, a jedan se lik ili više njih po nečemu može isticati (npr. superpozicioniranje junaka). Integracija se može analizirati na dva načina. Jedan je način taj da unutar okvira može biti integriran drugi okvir, kao što je to u slučaju filma *Izgubljeni u prijevodu* gdje se ističe „umetnuti“ okvir - u - okviru kao vizualni modus koji pripada dizajnu seta (slika 26). Prema Eco takav okvir ponekad nosi metaforičku vrijednost „intertekstualnog okvira“ (Stam, 2000: 210–211). Takva je „matrica“, kaže Eco, orijentirana na interpretaciju likova pomoću intertekstualne napomene, odnosno pomoću transtekstualnog citata. Genette takvu pojavu još naziva „autocitatnost“ (Stam, 2000). Kao što pokazuju slike (27 i 28), iz spomenutog filma kao primjer će poslužiti „okvir u okviru“ kao aluzija na glumačku pojavu Billa Murraya i njegovu prethodnu prepoznatljivu ulogu (*Izgubljeni u prijevodu i superpozicioniranost*).

Drugi je način taj da se integracijom likovi približavaju jedan drugome te se time sugerira bliskost, kao što je to slučaj u filmu *Noć na zemlji* (slika 29).



Slika 26: *Izgubljeni u prijevodu* (*Lost in Translation*, Sofia Coppola, 2003); Bob Harris/Bill Murray uokviren u raznim medijima unutar medija (superpozicioniranje junaka)



Slike 27 i 28: Ikonička pojava Billa Murraya; intertekstualnost i autocitatnost; *Beskrajan dan* vs. *Izgubljeni u prijevodu*



Slika 29: *Noć na zemlji* (*Night on Earth*, rež. Jim Jarmusch, 1991); kadar likova koje okvir integrira

Na kraju, rimovanje okvira/kadra odnosi se na to da su elementi na neki način povezani između kadrova ili okvira koji nužno ne slijede u nizu. Njihova povezanost ostvaruje se na različite načine, primjerice putem motiva, modusa ili na zajedničkom planu poput kvalitete, oblika, boje, poze i slično. Slike (30 i 31) pokazuju rimovanje okvira prve i posljednje sekvencije iz filma *Blue Jasmine* u kojima se kao motiv pojavljuje glavna junakinja i pored nje u okviru „nepoznata žena“.



Slike 30 i 31: *Blue Jasmine* (rež. Woody Allen, 2013); rimovanje kadrova/okvira

Naposljetku u skladu s *metodom istaknutosti i reprezentacije aktera, odnosno sudionika* u slici slijedi daljnja podjela koja se može granati u nekoliko smjerova i odnositi se samo na ljude (ili likove) ili sudionike općenito (koji ne moraju nužno biti likovi) (Machin, 2007: 118–128). Jedna se od tih podjela tiče podjele sudionika na *pojedince i grupe*, pri čemu se gledatelj povezuje s interesima i iskustvima sudionika. Druga se tiče *kategorizacije sudionika prema kulturološkoj i biološkoj odrednici* poput uobičajenih atributa kao što su odjeća, moda, frizura

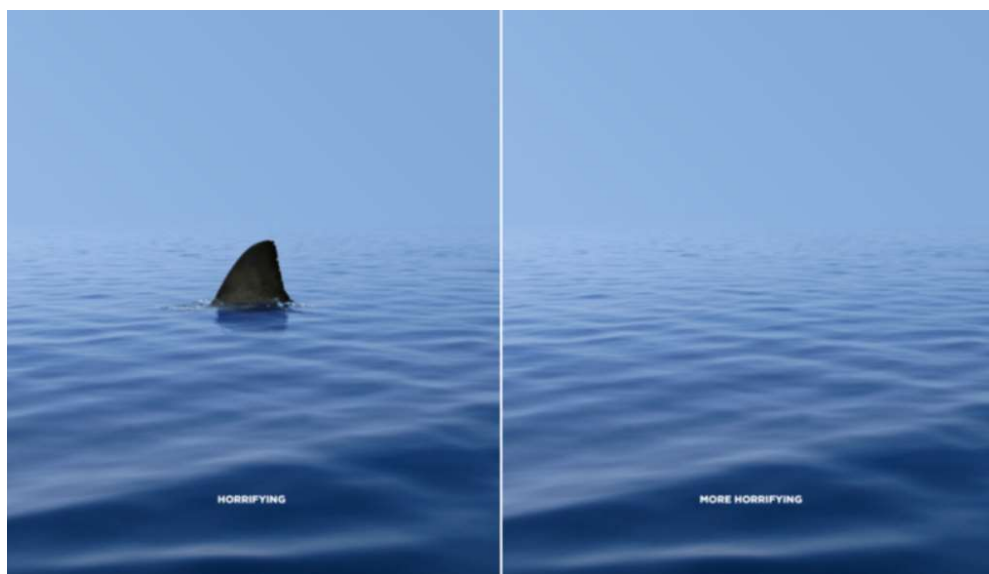
itd., odnosno stereotipne fizičke karakteristike poput *barbie*-tipa žene ili *action man*-tipa muškarca. Treća je podjela vezana uz *nereprezentaciju*, odnosno nereprezentiranost sudionika, dakle nekoga ili nečega. Machin pod time razumijeva da određene kategorije nisu vizualno prikazane, a zapravo su na neki način prisutne, podrazumijeva se, odnosno izostavljanje na vizualnoj razini nekoga ili nečega, poput očekivanih motiva, pojedinaca ili grupa. Dakle ponekad je potrebno reći što *nije* da bi bilo jasnije što *jest*. Analizira se i uočava ono što je u filmskom okviru „vidljivo“, odnosno ono što se tamo „nalazi“ ili je namjerno izostavljeno kako bi „implicitni čitatelj“ otkrivao značenja pomoću adekvatnih alata.³⁰ U tom smislu slike (32 i 33) pružaju primjer kulturološke/biološke reprezentacije u filmu *Gost*, gdje se razlike zasnivaju na kontrastu rasnog stereotipa, etniciteta te kulturološkog iskaza identiteta. S druge strane slika (34) prikazuje na koji je način ostvariva vizalna nereprezentacija.³¹



Slike 32 i 33: *Gost (The Visitor, rež. Tom McCarthy, 2007)*; kulturološka i biološka reprezentacija likova

³⁰ U ovoj ću se analizi osloniti na implicitnog čitatelja kao prejudiciranog u smislu odabira filmskih sekvencija (npr. zašto sam prihvatili jedne, a odbila druge).

³¹ Primjer je preuzet iz predavanja Nine Nørgaard na Sveučilištu SDU u Danskoj gdje sam prisustvovala seminarima iz predmeta Retorika i stilistika (1. 8. 2018. – 1. 11. 2018.)



Slika 34: Rerezentiranost vs. nerezistentiranost (iz: Nørgaard, 2018)

Sve u svemu, ukupnost analitičkih alata iz multimodalne paradigme, dijelovi kineikoničke metode koji se odnose na odabir tablica te model odabira modusa i metoda istaknutosti zaokruženi su i objedinjeni načelom da se multimodalnost bavi „filmom“, „interpretacijom“ i „gledateljem“, čime sociosemiotika ukazuje na društvenu i političku domenu njihovih reprezentacija u filmskom tekstu. Tako se multimodalnost može shvatiti kao istraživačka praksa, dakle naziv koji jednako objedinjuje prikazanu teoriju i praktično djelovanje. Naime, multimodalna analiza tome i teži – na postojećim teoretskim postavkama ona gradi nove metodološke principe. Taj pristup također karakterizira mogućnost prijelaza s jezika na ostale semiotičke sustave kao što su kultura, komunikacija, interpretacija teksta, ideološko uvjetovanje i tako dalje. Multimodalna teorija za semiotičku je raspravu više nego pogodna upravo zbog svoje znanstvene različitosti.

Danas se multimodalna komunikacija istražuje u suvremenim centrima poput engleskog MODE (University of London) u Londonu te danskog Centre for Multimodal Communication – CMC (Southern University of Denmark) u Odenseu.³² U Hrvatskoj je taj

³² Autorica ovog rada usavršavala se i metodologiju ove analize razvijala u periodu od 2014. do 2018. u oba navedena centra, odnosno sveučilišta, pod stručnim vodstvom Kressa, Van Leeuwena, Jewitt i Burna. Također, potrebno je nadovezati se na komentar Nørgaard (koja je na Sveučilištu u Danskoj mentorirala rad autorice tijekom istraživačke stipendije) sa seminara održanog na SDU 27. 8. 2018. Multimodalnost u diskurzivnom smislu može kombinirati različite paradigme, npr. rečeno je da se Kress uvelike oslanja na Bordwella, ali osnovna pitanja potrebno je sagledati u obzoru multimodalne paradigme. Tijekom istraživačkog boravka u svrhu pisanja ove disertacije u CMC SDU pohodeći seminare i kolegije obavila sam više razgovora s kolegama multimodalnog

pristup poznat, ali nije rasprostranjen. Kod nas se u području semiotike ističu Mislava Bertoša (2008, 2012) koja se bavi sociosemiotikom te Danijel Labaš koji istražuje i opisuje obilježja popularne kulture i njihovu povezanost s masovnim medijima (2011, 2017). Također, uočen je manji broj znanstvenika i nastavnika koji se interesira za takav pristup tekstu u smislu stvaranja metodologije i metode na konkretnim primjerima, poput Ivane Buljubašić (2016) u području multimodalne stilistike romana te Lucije Miškulin Saletović (2013), koja u svojoj doktorskoj disertaciji pod naslovom *Tekstna vrsta reklame za kozmetičke proizvode u suvremenim hrvatskim i njemačkim časopisima* polazi dijelom od semiotičke perspektive, a dijelom od odnosa slike i teksta i semiotike medija kako bi analizirala tekstnu vrstu reklama i sagledala njihovu vizualnu retoriku. U svakom slučaju s metodološkog (ali i pedagoškog) aspekta uviđa se nedostatak obrade kulturoloških reprezentacija na filmskome tekstu na akademskoj razini ili u okviru nastave na interdisciplinarnim, kulturalnim i medijskim studijima. Uviđa se potreba za razvojem inovativnih metoda u svrhu proučavanja multimodalne komunikacije koja bi istraživanja usmjerila na ključna društvena, kulturna, politička i ekonomska pitanja poput globalizacije, društvene uključenosti i tome slično.

Segment otvorenih pitanja ono je što multimodalnu teoriju s jedne strane obilježava, a s druge je čini važnom jer upravo on ostavlja prostor za onu vrstu pitanja koja su nužna za stvaranje novih, vlastitih metodologija (engl. *the point of departure*). Stoga zapitamo li se u kojem dijelu multimodalni pristup upotpunjuje naratologiju, odgovor je u onome metodološkom dijelu koji se odnosi na usvajanje kulturno-teorijskih koncepata i koji je važan za vizualnu komunikaciju. Zato odgovor na pitanja što se, kako i zašto gradilo pri konstruktivnim filmskih reprezentacija jednako pripada području multimodalnosti kao i području filma i naratologije. U konačnici navedeni su istraživački principi komplementarni.

centra. Također od 1. 8. 2018. do 31. 10. 2018. sudjelovala sam u doktorskoj školi Doctoral School of Humanities, University of Southern Denmark, Doctoral Programme in Language and Communication, aktivno sudjelujući u *shadowing* programu na kolegiju Retorika i stilistika (Rhetoric and Stylistics). U daljnjim opaskama izvedenim iz saznanja prikupljenih iz navedenog referirata ću kao – (CMC istraživanje 2017). Metodološka i teorijska znanja prikupila sam i ranije, tijekom istraživačkog boravka u MODE istraživačkom centru u Londonu tijekom ljetne škole 2014. gdje sam sudjelovala na seminarima te na predavanjima autora navedenih u ovome radu, poput Kressa, G., Burna, A. i Jewitt, C.

2.3. Metodologija i kritička vizualna pismenost

Kao polazišna točka za odabir korpusa filmova poslužilo je to da su oni nastali u 90-ima kada se problem identiteta počinje sve više istraživati u okviru kulturne teorije i nakon dvijetisućitih kad se uvodi teorijski dijalog o postklasičnoj naratologiji. Zbog toga se i pretpostavlja da su narativne strategije tih filmova u većoj mjeri reprezentativne za ovo multidisciplinarno istraživanje koje se pak oslanja i na teorije postklasične naratologije i subjektivističke teorije identiteta. Usto, izbor multimodalne analize rezultat je višegodišnjeg apliciranja tog modela u nastavnoj praksi autorice ovog rada. Interkulturalne kompetencije koje čitatelji filmskog teksta stječu odnose se na prepoznavanje i razumijevanje kulturnih stereotipa poput elemenata kulturološkog šoka, kulture participacije, određenih globalizacijskih i multikulturalnih aspekta i tome slično, a usvajanje metajezika koji oblikuje ove kulturnoteorijske koncepte u filmu podrazumijeva kritičku multimodalnu vizualnu pismenost.

U središnjem dijelu analize filmovi će se čitati kao kulturološke reprezentacije koje imaju šire društvene učinke na oblikovanje pojedinačnog identiteta. Riječ je o sljedećim filmovima: *Noć na zemlji* (*Night on Earth*, 1991) Jima Jarmuscha, *Klub sretnih žena* (*The Joy Luck Club*, 1993) Waynea Wanga, *Izgubljeni u prijevodu* (*Lost in Translation*, 2003) Sofije Coppole, *Adam i Paul* (*Adam and Paul*, 2004) Lennyja Abrahamsona, *Gost* (*The Visitor*, 2007) Toma McCarthyja, *Blue Jasmine* (2013) Woodyja Allena, te *Ja, Daniel Blake* (*I, Daniel Blake*, (2016) Kena Loacha. Prikaz br. 1 donosi pregled odabranih filmova.

Popis 1. Selekcija filmskog korpusa za transmedijalnu analizu.

Izvor: izradila autorica.

Br.	Naziv filma	Režiser	Glavne uloge	Produkcija
1.	Ja, Daniel Blake (2016)	Ken Loach	Dave Johns Hayley Squires	Sundance Selects
2.	Noć na zemlji (1992)	Jim Jarmusch	Armin Mueller-Stahl Giancarlo Esposito	Criterion Collection
3.	Adam i Paul (2004)	Lenny Abrahamson	Tom Murphy Mark O'Halloran Ion Caramitru	
4.	Izgubljeni u prijevodu (2003)	Sofia Coppola	Scarlett Johansson Bill Murray	Focus Features
5.	Blue Jasmine (2013)	Woody Allen	Cate Blanchett Joy Carlin Richard Conti Glen Caspillo	Sony Pictures Classics
6.	Klub sretnih žena (1993)	Wayne Wang	Tsai Chin Tamlyn Tomita Christopher Rich	Hollywood Pictures
7.	Gost (2008)	Tom McCarthy	Richard Jenkins Haaz Sleiman Danai Gurira	Groundswell Productions

Prikaz br. 1: Selekcija filmskog korpusa

Odabir sekvencija iz pojedinog filma vršit će se u fazi indukcije i u skladu s metakritičkim osvrtom na istaknute elemente u filmu. Primjeri će se odnositi na istaknute sudionike (likove) kao nositelje identiteta unutar odabranih sekvencija koji na određeni način komuniciraju s gledateljem. Područja naratologije, semiotike i relevantnih kulturoloških teorija interpretativno će biti objedinjeni. Repertoar raspoloživih narativnih i nenarativnih sredstava oblikovat će sekvencije u svojevrsne sinegdohe („dio koji stoji za cjelinu“). Prikaz br. 2 donosi pregled sekvencija. One su odabrane prema sljedećim kriterijima:

- a. Prema teorijskim spoznajama iz poglavlja *Kratak pregled dosadašnjih istraživanja naratologije i semiotike: od strukturalizma prema transmedijalnoj naratologiji i postklasičnoj naratologiji* (2.1.) i *Kratak pregled dosadašnjih istraživanja multimodalne teorije* (2.2.);
- b. Prema analitičkoj metodi koja je okrenuta kontekstu u smislu strategija čitanja filma. Zastupljen je interpretativni i evaluacijski postupak s nakanom da deskribira (i kao takav ne teži univerzalnosti), a potom interpretira (da bi se time odredio kao partikularan i kontekstualiziran uzorak u svrhu vizualne pismenosti);
- c. Prema kriteriju da tema ove disertacije nije analiza filma kao cjeline pa tako ne govori o samom filmskom ostvarenju. Uzima u obzir koncept pripovjednosti (narativnost, priču), ali ne i pripovijest (formalnu strukturu narativa);
- d. Prema kontekstualizaciji specifičnih narativno kodiranih potencijala filmske priče u smislu istaknutih modusa (Kress i van Leeuwen, 2000, Machin, 2007, Burn, 2014), odnosno na temelju odabira onih sekvencija u kojima likovi u većoj mjeri generiraju relevantnost pri interpretaciji identiteta i kulture;
- e. Prema kriteriju da odabrane sekvencije komuniciraju putem određenih stilskih postupaka i figura. Time je omogućeno promišljanje metadiskurzivne retoričke regulacije diskursa filma unutar, ali i izvan filmske dijegeze, u transmedijalnom području;
- f. Prema kriteriju da je broj sekvencija, kadrova, slika, a potom i koncepta pri analizi potrebno svesti na nužno potreban broj radi ekonomičnosti prostora disertacije;
- g. Prema kriteriju da se u transmedijalnoj i kulturno-teorijskoj evaluaciji podrazumijeva zapadni recipijent (Bordwell i Thompson, 2004; Gilić, 2007). Pri tome se neće smetnuti s uma implicitni čitatelj kao pripadnik akademske zajednice (studenti i/ili profesori) jer je u konačnici svrha rada osmišljavanje novog akademskog predmeta.

Popis 2. Odabir filmskih sekvencija iz filmskog korpusa

Izvor: izradila autorica.

Redni broj	Naziv filma	Odabrane sekvence	Vrijeme
1.	Ja, Daniel Blake (2016)	1. Birokratska ruta <ul style="list-style-type: none"> • U Zavodu 00:14:00 – 00:17:00 • Čekanje na javljanje operatera 00:12:46 – 00:17:10 • Digitalna pismenost 00:17:31' – 00:18:29 • Internet – u biblioteci 00:33:00 – 00:34:33 • Internet – u Zavodu 00:35:12' – 00:36:41 	
		2. Ja, Daniel Blake	01:25:00- kraj
2.	Noć na zemlji – New York (27:50' – 51:30') (1992)	1. Moderna kapa	00:34:09 – 00:35:30
		2. Imena	00:36:56' – 00:38:28'
3.	Adam i Paul (2004)	1. Zašto sjediš tako blizu nas?	30:15 - 35:25:00
		2. Made in Bulgaria	30:15 - 35:25:00
		3. Zašto ste vi ovdje?	30:15 - 35:25:00
4.	Izgubljeni u prijevodu (2003)	1. Mr Bob Harris (obuhvaćen cijeli film) <ul style="list-style-type: none"> • Tokyo • Suntory Time • The Rat Pack • TV Show • Na televiziji • Na jumbo plakatu 	
5.	Blue Jasmine (2013)	1. Blue Jasmine <ul style="list-style-type: none"> • U avionu 00:01:03 - • Na aerodromu - 00:02:19 • Blue Moon 00:04:56 – 00:05:35 • U zdravljaku 00:57:06 – 00:59:17 • Na klupi 01:17:00 – kraj 	
6.	Klub sretnih žena (1993)	1. U stanu	00:34:54
		2. Na večeri	00:36:30'
7.	Gost (2008)	1. Cape Town, Senegal	00:31:00
		2. Bubnjevi	(obuhvaćen cijeli film)

Prikaz br. 2: Popis sekvencija iz korpusa odabranih filmova

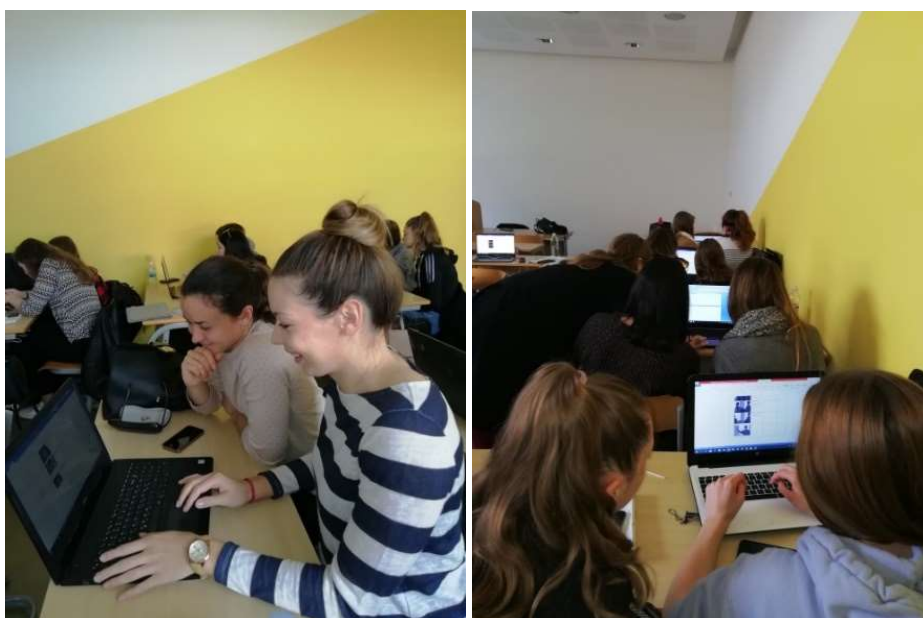
Metodologija istraživanja odabranog korpusa filmskih tekstova je transmedijalna multimodalna analiza. Imajući u vidu postklasične teorije, filmske reprezentacije usporedit će se s obzirom na istaknuta transmedijalna obilježja u konstruktivnom identiteta. U središte analitičkih postupaka postaviti će se problemi reprezentacijskih ili pripovjedačkih praksi postklasične naratologije. Transmedijalna naratološka analiza odabranih filmova narativnu logiku filma izmješta izvan literarnog narativa, a filmski tekst, njegove figure te verbalni i ikonički jezik povezuje s proizvodnjom identiteta. U konačnici se uočavaju određene diskurzivne promjene u recepciji filma, koje se tiču problema uokviravanja i interpretacije kao vrlo pokretne djelatnosti.

Za razliku od vizualnih studija koji razmatraju slike u tekstu („što vidimo kad čitamo“, ovdje će se naglasiti podtekst slika („što iz slika možemo iščitati“). Okvir interpretacije služi čitatelju za odabir i u skladu je s metodologijom postklasične naratologije (ideološki usmjerena analiza na etiku i politiku pripovijedanja). Da bismo kulturološke reprezentacije istražili, potrebni su filmski primjeri koji omogućuju uspostavu generalizacija i interpretativni osvrt. Pri tom analiza neće težiti sveobuhvatnosti, već će nastojati omogućiti dovoljan broj relevantnih primjera iz kojih bi se iznjedrila saznanja o konstruiranoj naravi filma, znanja o društvenim, kulturalnim, ekonomskim i političkim kontekstima u kojima su filmske reprezentacije proizvedene te znanja o načinima kojima se dolazi do značenja s učinkom na gledatelja.

Za konačnu uspostavu ove metodologije od određene je važnosti i preliminarno proučavanje i ispitivanje metodologije. Za početak, riječ je o kontinuiranom radu autorice ovog rada u znanstvenoj produkciji, a neki od znanstvenih radova koji su prethodili uspostavi ove metodologije jesu sljedeći: „Film, interkulturalne vježbe i usvajanje vokabulara u nastavi engleskog jezika“ (Mediji i medijski realiteti, međunarodni interdisciplinarni znanstveni skup, Osijek, 2019), „Film Text in the Classroom: Exploring the Theme of Branding the Identity“ (Međunarodni znanstveni skup 16. Dani Mate Demarina, Reaching Horizons in the Contemporary Education, Pula, 2018) te „Michel Houellebecq: otmica događaja“ (Hrvatski filmski ljetopis, Zagreb, 2020).

Važno je istaći, analiza filma ovom metodom primijenjena je u nastavi na Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli na Fakultetu za interdisciplinarnu, talijansku i kulturološku studiju (FITIKS), pri sljedećim kolegijima autorice: Engleski jezik (i transmedijalnost), Engleski jezik i kultura te Film i interkulturalne kompetencije. U svojim kolegijima autorica ovog rada ne samo da primjenjuje znanja stečena tijekom rada na ovoj disertaciji već iz rada sa svojim studentima ujedno s njima i od njih crpi inspiraciju. Implikacije ovog pristupa, odnosno

recepciju ovakvog modela učenja kreirala je stoga te praktično primijenila u nastavi, provjerivši pri tom stavove svojih studenata o ovome pristupu pomoću anketa koje su uvrštene u neke od navedenih radova. Slike (35 i 36) prikazuju studente prve godine Diplomskog studija Fakulteta³³ kako uočavaju i analiziraju moduse u filmu *Klub sretnih žena* i *Izgubljeni u prijevodu* u sklopu nastavne jedinice „Visual Literacy and Film: Intercultural Competences (2018/2019)“. Prednosti koje se javljaju kod ovog pristupa jesu osuvremenjivanje nastave multimodalnošću koja studentima, ali i znanstvenicima osigurava raznolikost u pristupu te otvara nove mogućnosti za korištenje filma da bi bolje razumjeli, procijenili i stvoriti kompleksne retoričke tekstove.



Slike 35 i 36: Diplomski studij Fakulteta za interdisciplinarne, talijanske i kulturološke studije Sveučilišta u Puli; kolegij Engleski jezik; nastavna jedinica „Visual Literacy and Film: Intercultural Competences (2018/2019)“

³³ Tim je sretnija okolnost što je riječ je o studentima Kulture i turizma Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli. Iz toga proizlazi da nije potrebna formalna edukacija o filmu i naratologiji kao disciplini, a sociosemitoku i načelo istaknutosti moguće je savladati upravo zbog načela kooperativnosti između gledatelja i filma. Kulturne teorije dostupne su studentima bez obzira na smjer studija.

S obzirom na navedeno ciljevi ovog rada jesu sljedeći:

1. Utvrditi transmedijalna obilježja filmova;
2. Utvrditi kako književne figure u filmskim reprezentacijama oblikuju kulturološke koncepte i koje učinke ti koncepti imaju na čitatelje/gledatelje;
3. Na primjeru odabranih filmova utvrditi semiotička multimodalna obilježja koja ukazuju na konstrukciju kulturoloških značenja naratološkom organizacijom filma.

Slijedi obrazloženje na koji će se način pristupiti ostvarenju ciljeva:

1. Sagledat će se proces realizacije modusa u odnosu na vizualnu komunikaciju – *vis-a-vis* književne figure i kulturološke interpretacije identiteta promatrat će se tko/što je istaknuto u odabranoj filmskoj sceni;
2. Sagledat će se istaknuti modusi u odnosu na transmedijalnu narav filma;
3. Koristit će se određeni multimodalni alati³⁴ za relevantnu sociosemiolšku interpretaciju unutar paradigme u funkciji kritičke vizualne pismenosti;
4. Uzet će se u obzir adresat, odnosno vizualna komunikacija filma s gledateljem. Oslonac je u tezi da je film „pragmatički reguliran te da funkcionira kao provedba društvenih usuglašavanja;
5. Sinteza rezultata izradit će se imajući na umu problemski, a ne monografski pristup jer svrha rada nije tek dokazivanje isključivo samo jedne teorije. Odabrana metodologija osigurava analizu koja ne stremi uspostavi kanona, već omogućuje nekanonski pristup sagledavanja elemenata prema onom što je (ne)vidljivo. Iz toga će proizaći to da se neće koristiti nužno jedan te isti teorijski okvir za sve filmove.

³⁴ „Multimodal tools“, multimodalni alati, termin je usvojen na CMC – SDU (2017).

Imajući u vidu postavljene ciljeve istraživanja, u ovom radu tri su polazišne pretpostavke izvedene pomoću nekoliko hipoteza:

Polazišna pretpostavka: Film je hibridna umjetnička forma u koju je upisano bezbroj semiotičkih konotacija.

H1. Načini filmske reprezentacije i naratološke organizacije stvaraju kulturna značenja koja su povezana s oblikovanjem pojedinačnog identiteta.

H2. U okviru sustava označavanja analizirani filmovi ukazuju na načela stvaranja kulturoloških koncepata važnih za politike identiteta.

Druga pretpostavka: Transmedijalnost je neodvojivo obilježje filmskog medija.

H3. Performativnost filmskih reprezentacija u okviru postteorija uspostavljena je pomoću kulturoloških dimenzija (npr. multikulturalizam, globalizacija).

H4. Književne figure služe kao poluga za kulturološke pregovore o identitetu.

Treća pretpostavka: Narativna i nenarativna organizacija filma pitanje je semiotike i diskurzivnih modusa koji su neizostavni za kritičku multimodalnu vizualnu pismenost 21. stoljeća.

H5. Filmski tekst medij je za usvajanje interkulturalnih kompetencija.

Sažimajući prethodne teorije i tvrdnje, analizu čini tripartitni sustav transmedijalne analize filmova. Obuhvaćene su tri razine kojima će se pristupiti razlaganju: transmedijalna narav filma (a), književne figure u funkciji oblikovanja identiteta i kulture (b) i primjena multimodalnog pristupa (c).

Za početak, kod transmedijalne naravi filma (a) postaviti će se pitanje kako shvaćamo odnos pripovijesti (pripovjednog teksta, narativa) s obzirom na filmski medij u kojem se javlja. Film se shvaća kao medij u kojem se naratološkom organizacijom diskurzivno reprezentiraju kulturna značenja. Time će se prikazati performativnost reprezentacija u ideološkom smislu s jedne strane te pokazati transmedijalnost kao intrinzično obilježje filma s druge. Potom u dijelu u kojem se razlažu književne figure (b), one će generirati određene odnose za uspostavu identitetskih odnosa i oblikovanja kulture. Ispravno je postaviti pitanje o tome gdje/što je u filmskoj sekvenciji multimodalno i istaknuto *vis-a-vis* književne figure. U takvoj ispostavi promatra se izlagačko-recepcijska logika humora, ironije, napetosti i metalepse u smislu

produktivne pripovjednih strategija koje donose razrješenje dramske akcije, sukoba u funkciji pregovaračkog, odnosno razlaganja pregovora o identitetu i tome slično. Naposljetku primjena multimodalnog pristupa (c) podrazumijeva metodu iskustvene multimodalne analize (engl. *experiential*) koja se odnosi na sudionike (engl. *participants*) i njihovu daljnju raščlambu prema sljedećim kategorijama: kulturološkoj, biološkoj, reprezentiranosti i nereprezentiranosti u slici (Kress i van Leeuwen, 2000; Machin, 2007: 118-128). Daljnjom analizom pokazat će se kako reprezentacija sudionika u slici/na filmu utječe na pozicioniranje gledatelja (poput vektora, okvira, kuta interakcije, itd).

Preliminarna istraživanja, teorijski uvidi te ispitivanje metode tijekom prakse u navedenim istraživačkim centrima MODE, London i CMC – SDU, Odense nameću ovu metodu kao najprihvatljiviju zbog svoje usmjerenosti na sudionike kojima se mogu smatrati prvenstveno likovi, a potom i koncepti (npr. moćno sebstvo, stereotipi itd). Jednostavnije, u općem smislu principa istaknutosti unutar teorije identiteta filmski će se konstrukt promatrati na način „tko/što radi kome i na koji način“. Postavit ću jedinstveno pitanje za sve filmske primjere: Tko ili što je od sudionika istaknut i konstruiran kao aktivni sudionik, pomoću kojeg modusa i u kojem svojstvu? Usprkos jedinstvenom pitanju (ili možda upravo zbog njega) javit će se raznovrsni odgovori. Njihovom sintezom omogućit će se relevantan interpretativni uzorak u smislu usvajanja interkulturalnih kompetencija i vizualne pismenosti.

Kako rad ne bi bio bez elementarnog samoprijedora, potrebno je osvrnuti se na moguće nedostatke. Dvojba se može javiti u smislu pitanja je li ovakva analiza filma proces ili proizvod. Nakana je otkloniti mogući dojam da su predlošci filma odabrani s namjerom da potvrde polazišta. Sumnja je utemeljena u Bordwellovoj dvojbi oko „učitavanja“ značenja. No nju opovrgava Alle, koji je konstatirao da su takvi odnosi prošireni upravo s obzirom na značenje koje, prema njegovim riječima, nije potrebno „stvarati“, već ga je potrebno – otkrivati (2007). U svojstvu interpretacije perspektivni okvir je u „očima promatrača“, što ponovno upućuje na ideološki aspekt filmskih reprezentacija, osjetljivost na kontekst i uopće konstrukt identiteta o kojem je riječ. Stoga će krajnja analiza nužno implicirati gledatelja koji aktivno propituje i osvješčuje konstruktivnost filmskih reprezentacija. Takva kritička vizualna pismenost nameće se kao mogućnost stvaranja primjenjive paradigme inovativnog modela čitanja/interpretiranja filmskog teksta u nastavi. Stoga neka kao obrana od tih bojazni posluži praksa i preliminarno ispitivanje metode tijekom moje nastave. Dakako da je važno promisliti o odabiru relevantnog korpusa, kao uostalom i uzorka ispitanika. Kao što pogrešan odabir ili pristup može odbiti, film promišljenim odabirom može motivirati na samostalno kritičko zaključivanje. U svakom

slučaju krajnji je cilj osmisлити metodologije kao prikupljanje artefakta u svrhu nadopunjavanja i širenja paradigme.

3. TRANSMEDIJALNA ANALIZA FILMOVA

3.1. TRANSMEDIJALNA NARAV FILMA

Imajući u vidu metodologiju postklasične naratologije i teorije filma, svrha je ove transmedijalne analize filmskih reprezentacija istražiti istaknute elemente te načine na koje one oblikuju identitete. Istaknuti elementi podrazumijevaju dominantne vizualne i auditivne prikazane vrijednosti likova u odabranim filmskim sekvencijama. Zato je analiza vođena strategijom dominantne impresije (Bordwell i Thompson, 2004: 415), odnosno načelom istaknutosti filmskih reprezentacija koje se nalaze u prvom planu (Kress, 1996; Machin, 2007; Machin i van Leeuwen, 2007). Filmske se reprezentacije shvaćaju kao simbolička praksa s raznorodnim kulturološkim značenjima. Poznata je krilatica multimodalne paradigme da je komunikacija svagdje gdje postoji kulturološka interpretacija. Takvo je promišljanje ojačano tezom da se kulturološke interpretacije razlikuju s obzirom na okolnosti i kontekste koje ga čine drukčijim (Paternai Andrić, 2014), što će se pri obrazlaganju ideoloških učinaka filmskih reprezentacija na gledatelja uzimati u obzir.

Ovakav pristup uz primjenu navedenih kriterija omogućuje fenomenološko objedinjavanje rezultata analize, a ukupnost individualnih i općih svojstava koje filmske reprezentacije čine karakterističnim usložnjuje ideju o tome kakvu bi komunikacijsku poruku one slale gledatelju. S obzirom na navedene modele i principe u analizi je riječ o sljedećim elementima koji oblikuju identitet:

1. Glazba – Analiza glazbenih narativa u kontekstu pokazuje sljedeće: a) glazba je orijentacijski narativ dvaju suprotstavljenih vremenskih okvira u prikazu identiteta (*Blue Jasmine*), b) glazba je sintagma perspektive grada i kulture koju susrećemo (*Noć na zemlji*), c) glazba je znak društvene distance i etniciteta (*Gost*);
2. Ikona zvijezde – Analiza glumčeve pojavnosti pokazuje da se identitet lika oblikuje superpozicioniranošću u filmskom okviru (*Izgubljeni u prijevodu*) te da se javlja kao intertekstualna citatnost (*Noć na zemlji*). Svojom će pojavnošću glumci pružati

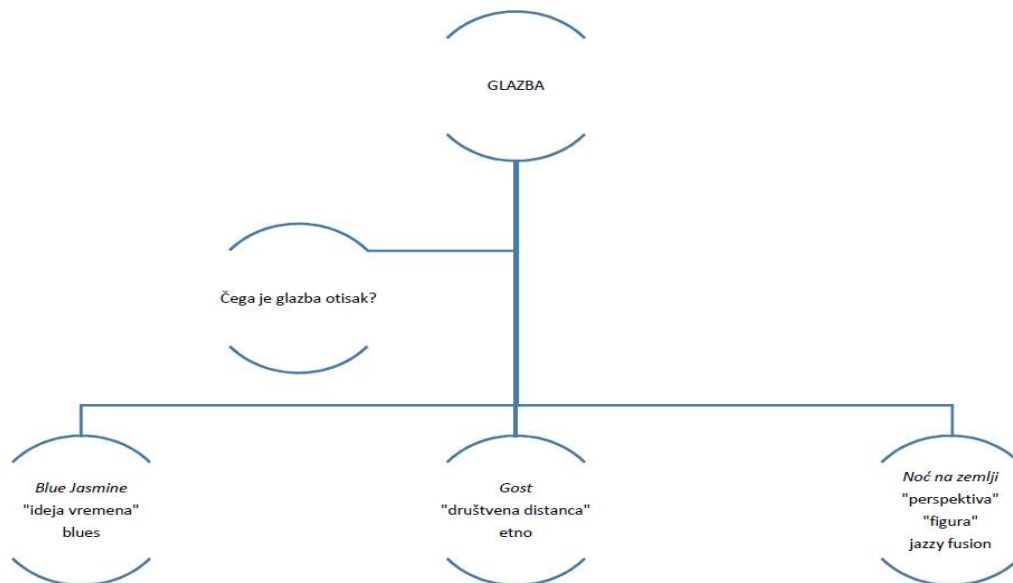
informacije potrebne za identifikaciju s likom, a gledatelj će prikazani lik prepoznati kao ikoničku reprezentaciju zvijezde;

3. Vrijeme – Analiza pokazuje da identitet lika oblikuje sižejni konstrukt vremena (*Ja, Daniel Blake*), kao i transtekstualne poveznice kao diskurzivne strategije (*Adam i Paul*);
4. Superimpozicija/pretapanje – Analiza pokazuje da se ovaj formalni filmski montažni postupak ističe poput tekstualnog fragmenta u konstrukturu identiteta i portreta dviju kultura te da njegov stilizacijski učinak oblikuje ideološki kontekst (*Klub sretnih žena*).

Analiza

3.1.1. Glazba

Glavna i polazišna teza ovog dijela analize jest da je glazba narativ koji u naznačenim sekvencijama ostavlja određeni „otisak“ u tvorbi identiteta. Ono što se tu naziva otiskom, Peterlić naziva „glazbenim komentarom“ (2001: 134). Shematski prikaz (slika 37) odnosi se na tri analizirana obrasca glazbenog narativa. Prvi je melodija u funkciji orijentacije između dvaju vremenskih okvira unutar kojih se gradi identitet. U filmu *Blue Jasmine* javlja se *blues* u funkciji samoobmane lika. Sljedeći obrazac uočen je u filmu *Noć na zemlji*, gdje se javlja melodija u stilu *jazza* kao reprezentacija perspektive grada. Glazba neposredno predstavlja New York, a posredno američku kulturu. Naposljetku u filmu *Gost* glazba pridonosi ritmičnosti sekvencije, a *etno* glazba poima se kao otisak kulture i etniciteta te metaforički iskazuje društvenu distancu u multikulturalnom društvu.



Slika 37: Tri obrasca glazbenog narativa u filmovima *Blue Jasmine*, *Gost* i *Noć na zemlji*

Glazba na filmu može biti dio fikcije, ali i faksije. U tom smislu podjelu načina uporabe glazbe u filmskom zapisu donosi Peterlić. Postoji „glazba kojoj je izvor vidljiv ili barem poznat u kadru, i ona koja u prikazanoj građi nema svog izvora, već je pridodana fotografskom zapisu“ (2001: 133). U slučaju kad je glazba pridodana filmskom prizoru, govorimo o ekstradijegetičkoj ili izvanfilmskoj razini. Kada je izvor vidljiv u kadru, govorimo o intradijegetičkoj razini. U tom smislu Peterlić smatra da se glazba uvijek u stanovitoj mjeri predstavlja kao nešto „drugo“, nešto izvanjsko. Nadalje, kada Danesi (2004) govori o narativu općenito, a Lehman i Luhr (2008) o interpretaciji glazbenog narativa konkretno, autori ističu motive kao intertekstualne poveznice u filmu. Motive definiraju kao ponavljanja vizualnih ili glazbenih formi koje tvore perceptivni obrazac. Konkretno, Lehman i Luhr glazbenu formu kao uostalom i bilo koji drugi zvuk u filmu smatraju metaforom za određene vizualne ili tematske pojavnosti koje se u filmu glazbom mogu otkrivati ili prikrivati (Lehman i Luhr, 2008: 70).

Ako postoji neizvjesnost oko toga može li se glazba opisati terminima narativa, potvrdu takvom pristupu nudi i Bal (2004). Baal smatra da većina umetnutih tekstova nije nužno narativna, odnosno ne priča klasičnu priču. Prema tome umetnuti tekst može biti gotovo sve, dakako i glazba. Bal postulira da umetnuti tekst kao forma dolazi do svog izražaja, tj. nosi

značenje u interakciji s drugim elementima u tekstu, a takav pristup zagovara i multimodalna teorija kada kaže da nova značenja nastaju u suprotstavljanju dvaju ili više modusa. Glazbeni narativ dakle postaje „dramatičan“ kada se legitimizira u pripovjednom tekstu na način da se u njega „ugradi“ (Machin, 2007), odnosno da se u naraciji „konkretizira“ (Bal, 2000: 44). Takva konkretizacija ostvaruje se pomoću tijeka vremena.

3.1.1.1. *Blue Jasmine*: blues kao vremenski okvir

Prethodno uspostavljene teze pokazujem na prvom primjeru ovog dijela analize, filmu *Blue Jasmine* (2013) Woodyja Allena. Glazba koja se javlja u kontekstu odabranih sekvencija jest blues, a melodija pjesme *Blue Moon*.³⁵ Glazbom se u tom primjeru suprotstavljaju dva vremenska okvira – prošlost i sadašnjost. Prema riječima Peterlića u takvom slučaju glazbena dionica ima gotovo vrijednost posebne sekvence, „prelazi iz jedne sekvence u drugu i time ih, ne narušavajući njihov integritet, s jedne strane spaja, povezujući različita mjesta i vremena, pojačavajući ideju spojenosti, uzročnopoljsedičnoga sklopa, ali i „cijepa“ i jednu i drugu, jer počinje u toku prve i završava u toku druge, tvoreći novu cjelinu“ (2001: 135). U filmu u početku dominiraju elementi komedije. Jasmine (Cate Blanchett) nakon smrti supruga doživi živčani slom. Nekada bogata pripadnica njujorškog džet seta sada je prisiljena živjeti u mnogo skromnijim uvjetima kod sestre u San Franciscu.³⁶

Kao što će više biti riječi u drugome dijelu analize (*Književne figure u filmu u funkciji oblikovanja identiteta i kulture*), montažni postupak flešbeka/analepse pozicionira lik između dva vremenska okvira. Terminološki, flešbek/analepsa pripada klasičnoj naratologiji (Genette, 1980), a koristi se i u postklasičnoj naratologiji (Fludernik, 2006).³⁷ Jasmine evocirajući uspomene putuje između prošlosti i sadašnjosti, što također gledatelja u naraciji kontekstualno

³⁵ Melodija *Blue Moon* (Richard Rodgers i Lorenz Hart, 1934) pripada glazbenom pravcu blues. Ta tvrdnja svoje uporište nalazi u iskazu autora filma Woodyja Allena. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jdoDlfWk5Xw> (2018-02-01).

³⁶ Film je inspiriran istinitom aferom Berniea Madoffa. Riječ je o financijskom konzultantu i marketinškom stručnjaku koji je osuđen za prevaru. O Madoffu je snimljena istoimena dokumentarna mini-serija *A Companion to Woody Allen* (2013), ur. Bailey, P. J. A. i Girgus, S. B.

³⁷ Za razliku od postklasične naratologije koja nije zainteresirana za pokretače zapleta, već je okrenuta ideološkom konstruktunutar konteksta, klasična naratologija, koja ovdje nije u fokusu, motive koji pokreću zaplet većinom utemeljuje u Proppovoj klasičnoj morfologiji bajke (*Morphology of the Folktale*, 1968). Kada bi teorijski okvir ovoga rada bila klasična naratologija, od koje filmska naracija uvelike posuđuje, moglo bi se reći da je film *Blue Jasmine* motiviran putovanjem junakinje. Shodno tome film *Klub sretnih žena* motiviran je konfliktom između likova, a *Ja, Danijel Blake*, primjerice, potragom u kojoj se javljaju i pomagači.

usmjerava naprijed-nazad. Pri tome glazbena tema *Blue Moon* ima trostruku funkciju. Prvo, ona poput kauzalne niti povezuje pripovjedni događaj. Drugo, služi kao filmska interpunkcija između kadrova prošlosti i sadašnjosti. Treće, melodija osim što je uputa gledatelju između dvaju suprotstavljenih života lika, „nekad“ i „sad“, ujedno gradi ideološke konstrukte njezina ambivalentnog identiteta.

Time dolazimo do teze da tijekom vremena omogućuje konkretizaciju glazbenog narativa, koja svoju potvrdu nalazi i u Brownu. Brown uviđa da glazba nije samo „preludij emocionalne indukcije, već može označiti vremensku progresiju naprijed-nazad“ (2005: 459–460). Kao ilustraciju teze Brown detaljno razlaže primjer filma *Sjever sjeverozapad (North by Northwest*, rež. Alfred Hitchcock, 1959). Za potrebe ove analize bit će dovoljan Brownov zaključak kojim ne samo da potvrđuje glazbu kao narativ nego i uspostavlja tezu o glazbi kao temporalnoj strukturi. Tonalitet glazbe, konstatira, reprezentacija je početne i završne točke narativa ili neke druge temporalne reprezentacije. Filmsko djelo ne bi moglo teoretski započeti niti završiti bez parametara određenih glazbom na taj način. U tom smislu Chion glazbu doživljava kao vremensku interpunkciju (1990). Opisujući kontinuitet vremena pomoću glazbe, Chion koristi termin „glazbeno vrijeme“ (engl. *musical time*), čime se dočarava neosporna uloga glazbe u izmjeni prošlog vremena u sadašnje (Chion, 1990: 41).

Tablica (1) prikazuje auditivni modus glazbe u jukstapoziciji s vremenskim okvirom prošlosti i sadašnjosti. Sličica (1) prikazuje Jasmine u sadašnjosti. Junakinja „čuje“ melodiju *Blue Moon* koja gledatelju signalizira motive iz prošlosti. Melodija u kadru funkcionira kao pridodani narativni element na ekstradijegetičkoj razini. Sličica (2) je kadar u flešbeku/analepsi. Junakinja se nalazi u prijašnjem životu sa suprugom Halom. Chion kaže da se glazbom može prikazati vrijeme i način na koji se u danom trenutku živjelo, opisati vrijeme i odnosi ljudi s tim vremenom (1990: 50). Tako glazba donosi prizore prošlosti elitističkog stila života junakinje. Likovi razgovaraju o melodiji *Blue Moon*, koja je ujedno naznačena u prizoru i prisutna je i u okviru fikcije, odnosno na intradijegetičkoj razini. Sličica (3) ponovno pokazuje Jasmine u fikcijskoj sadašnjosti. Junakinja razgovara sa samom sobom, a ujedno gledatelju tumači važnost pjesme *Blue Moon*, čiju melodiju za to vrijeme slušamo. Osim što se u sekvenciji suprotstavljaju dva vremenska okvira, suprotstavljaju se i te dvije vrste glazbenog zapisa. Slično kao i Chion putem glazbe se, smatra van Leeuwen, omogućuje gledatelju da se prožme idejom vremena i lika (van Leeuwen, 1990: 36). Na taj se način motivira samoobmana junakinje te se sugerira da melodija metaforično naznačuje ne samo vrijeme u kojem je ostao

zatočen njen identitet već i nesiguran položaj lika i „pomična značenja prema projiciranom identitetu“ (Žužul, 2018).³⁸

Tablica br. 1. *Blue Jasmine*. Glazbeni narativ.

Izvor: izradila autorica.

#	KADAR	OPIS KADRA	GLAZBA
1.		Sadašnjost. Junakinja se nalazi u stanu svoje sestre u San Franciscu. Razgovara sama sa sobom.	Čuje se melodija <i>Blue Moon</i> .
2.		Prošlost. U flešbeku/analepsi uprizzoruje se život junakinje iz prošlosti. Razgovor se vodi o melodiji <i>Blue Moon</i> koja se čuje u prizoru.	Čuje se melodija <i>Blue Moon</i> .
3.		Sadašnjost. Junakinja se ponovno nalazi u stanu u sadašnjosti. Razgovara sama sa sobom.	Čuje se melodija <i>Blue Moon</i> .

³⁸ U svojem radu „Politike identiteta u Marinkovićevu romanu *Never More*“ (2018) Žužul na tragu Bahtina i Mikića tumači menipsku satiru kao žanr koji se koristi “istraživanjima moralno-psiholoških ljudskih stanja poput ludila, rascijepljenih ličnosti, neobuzdane mašte, neobičnih snova, strasti koje granče s ludilom, samoubojstvo i slično” (2018: 21). Odrednice menipske satire uočila je u Marinkovićevu romanu u “pomalo eskcentričnim govornim ispadima likova što odudaraju od propisanih normi”. U skladu s navedenom tezom naznačen ekscentrični govor lika Jasmine u funkciji je gradnje njezina ambivalentnog identiteta.

3.1.1.2. *Noć na zemlji: jazzy fusion* i perspektiva grada

Drugi je primjer naznačenih teza film *Noć na zemlji* (*Night on Earth*, 1991) Jima Jarmuscha. U njemu se funkcija i učinak glazbe razlikuju od glazbenog narativa u *Blue Jasmine*. Melodija koja se tu javlja u stilu je *jazza* (engl. *jazzy fusion*, pa se glazba sagledava kao otisak susretljivog grada, a ujedno i susretljive američke kulture. Do toga dolazi jer glazba sudjeluje u izgradnji konstrukta ugone u perspektivi grada na razini kadra. Tome u prilog govori Peterlićeva teza da glazba koja prati filmske prizore „može stvoriti ugođaj što daje emocionalno obojenje cijelome prizoru“ (2001: 135). Ne samo da glazba stvara ugodu grada nego ga donekle i personificira.

Noć na zemlji simultana je priča tijekom jedne noći u pet gradova – Los Angelesu, New Yorku, Parizu, Rimu i Helsinkiju. Sve se priče zbivaju tijekom vožnje taksijem. Ovdje je fokus na drugoj, njujorškoj priči. Glavni su likovi Yo Yo (Giancarlo Esposito) i Helmut (Armin Mueller-Stahl). Za razliku od ostalih, koje prvo uvode lik vozača, njujorška priča započinje sa scenom putnika. Crnac Yo Yo pokušava dozvati taksu od Manhattana do Brooklyna. Jedini taksist koji mu staje imigrant je iz Dresdena, Helmut. Junaci zajedno uranjaju u njujoršku noć, a glazbeni ih narativ prati poput trećeg suputnika. Daljnja generalizacija odnosa fokusira se na sekvencije „Moderna kapa“ i „Imena“.³⁹ Glazbeni narativ doživljava se kao simbolička reprezentacija grada. Funkcija glazbe u tim je sekvencijama oblikovanje likova, ali i gledatelja. To se čini formalnim filmskim postupkom pomoću sinteze glazbe i dubinskih kadrova New Yorka. Kao što je vidljivo iz tablice (2), izmjenjuju se dubinski i plošni kadrovi, a osobito je simptomatičan rez dubinskog kadra grada. Njime se pruža perspektiva grada iz točke gledišta suvozača, imigranta i došljaka u New York, Helmuta (tablica 2, slička 2).

Nadalje, izjednačavanjem točke gledišta gledatelja i Helmuta, gledatelj se dovodi u sličnu poziciju s likom. Kako dubinski kadar podastire grad likovima, tako subjektivnim

³⁹ **Sinopsis u funkciji pokazivanja uzročno-posljedične veze sekvencija:**

1. **Moderna kapa**
 - a. Helmut primjećuje da on i Yo Yo imaju istu kapu
 - b. Yo Yo smatra da je njegova drugačija, „moderna“
 - c. Helmut uči novu englesku riječ „moderno“ (engl. *fresh*)
2. **Imena**
 - a. Yo Yo i Helmut razgovaraju o njihovim imenima
 - b. YoYo ima napadaj smijeha
 - c. Yo Yo uspoređuje Helmutovo ime s riječi „helmet“ (engl. *kaciga*)
 - d. Helmutu je i Yo Yo zabavno ime
 - e. Yo Yo to ne nalazi smiješnim
 - f. Helmut predlaže kompromis u vezi s imenom

kadrom to čini i gledatelju. Dojam grada kao suputnika dodatno osnažuje usklik Njujorčanina Yo Yo, „It's New York!“ (tablica 2, sličica 2), čime gledatelj također biva upućen na karakter toga grada. Učinak takvog formalnog postupka je personifikacija grada. Vrlo načelno govoreći, svaka se personifikacija razlikuje po odabranom aspektu ljudskosti – „nešto ne-ljudsko vidimo kao ljudsko“ (Lakoff i Johnson, 2015: 31). Drugim riječima jednom se domenom sugerira druga, stoga je glazba poput metafore za ulaz u stanje, supstanciju, događaj, aktivnost, misao ili osjećaj (29). Za takvu konceptualnu simultanost potrebna je interakcija u kojoj bi jedna domena na drugu utjecala tandemski, a glazbeni narativ koji personificira New York pokazuje taj koncept u tandemu grada i suputnika. Kada kažemo „grad je prijatelj“, sugeriramo da je grad čovjek, suputnik. Isto tako, ako u ovom slučaju upoznati grad znači upoznati kulturu, jasno je da se na identitet, grad, referira kao na ljudsko biće.

Tablica (2) prikazuje narativ glazbe koji konotira takvu personificiranost grada. Na auditivnoj razini prikazan je modus glazbe kao ekstradijegetički zvuk. Melodija *jazzy fusion* prati dubinske kadrove New Yorka (sličica 2). Što se intradijegetičke razine tiče, da bi se istaknulo ono čega tamo nema (glazbe), potrebno je naglasiti ono čega ima (dijaloga). Kao što pokazuje tablica (2), dijalog je zvuk koji se javlja unutar filmske zbilje. Zvukovi na te dvije razine objedinjeni su kao dva transdijegetička svojstva u montažno-stilskom segmentu. Prikaz grada u funkciji je uspostavljanja učinka ugone koji se prenosi na gledatelja.

Dakle glazbeni je narativ pridodan fotografskom zapisu grada, odnosno njemu suprotstavljen. U smislu multimodalnosti, tako suprotstavljena dva modusa kreiraju treće značenje, a ono se odnosi na ugodnu atmosferu koja, ne samo da perspektivno podastire New York kao susretljivo mjesto, već naglašava i njegovu osobnost, poseban značaj grada. Odatle tvrdnja da je glazba iskaz perspektive grada. Van Leeuwen (1999: 14) glazbeni narativ promatra na isti način kao i kompoziciju kadra pa kada govori o poziciji glazbe u filmu, govori o planovima. Naime nije svejedno gdje se glazba u filmu nalazi: u prednjem će planu biti glazba da bi se *slušala*, a u pozadini ona koja je tamo samo da bi se *čula*. Tako je glazba u *Noći na zemlji* perspektivno u prednjem planu. Van Leeuwen kaže da je učinak glazbe koja je na taj način istaknuta identifikacija i/ili reakcija gledatelja ili slušatelja (Van Leeuwen, 1999: 23). Stoga je u tom slučaju personifikacija ujedno i identifikacija.

Naposljetku glazbenim narativom konotira se središnja pozicija odnosa New Yorka i jazz,⁴⁰ koji se smatra neraskidivim. Dojmu svakako posebno pridonosi *soundtrack* Toma Waitsa.⁴¹ Glazbu Toma Waitsa nije jednostavno definirati; najčešće se nailazi na opisne termine koje koristim i u ovome radu – *fusion* ili *jazzy fusion*. Budući da se ovdje ne možemo baviti estetičkim refleksijama niti prosudbama glazbenog djela u filmu, možemo samo usput spomenuti povezanost glazbe i režisera filma. Jim Jarmusch i sam je Njujorčanin te se bavio glazbom, a njegova je poveznica s glazbenikom Tomom Waitsom notorna. Rosenbaum⁴² smatra da otuda i namjera da njujorska epizoda bude „opuštena, dobronamjerna“, a New York prikazan kao ugodno i susretljivo mjesto za došljake, pa se na taj način, smatra Rosenbaum, film obraća internacionalnoj publici. Zbog spomenute sinteze kamere i glazbe, koja daje tkivo i strukturu, za Gilića je taj film nalik na videospot.⁴³ Kada je riječ o publici, time je film, smatra Gilić, glazbom ciljao na mlade jer se mladi glazbom povezuju i identificiraju.

Stoga je pitanje – „Što slušaš?“ – uobičajeno identitetsko pitanje za adolescente, a, zaključuje Gilić, prikaz identiteta, odnosno „ozbiljnih“ stvari u filmu zapravo je adolescentski „neozbiljan“.

⁴⁰ Općepoznata je činjenica da se New York smatra kolijevkom jazz glazbe. U povijesti grada New Yorka čak se spominje i *jazz age*, epoha jazz, koja je svoj vrhunac dosegla u 1920-im godinama prošlog stoljeća. Louis Armstrong i Duke Ellington najslavnije su crnačke zvijezde toga vremena.

⁴¹ *Noć na zemlji*, melodija *New York Mood* Toma Waitsa. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AqXuZcj81E> (2019-09-01).

⁴² URL: <https://www.jonathanrosenbaum.net/1992/05/five-easy-pieces/> (2018-02-01)

⁴³ U ovoj analizi misli Nikice Gilića o filmu *Noć na zemlji* Jima Jarmuscha sinteza su audiozapisa intervjua koji je dao na HRT3 televiziji u emisiji „Filmomanija“ (2017).

Tablica 2. *Noć na zemlji*. Glazbeni narativ.

Izvor: izradila autorica.

#	KADAR	Ekstradijegetički zvuk		
		Intradijegetički zvuk		
		OPIS KADRA	GOVOR	GLAZBA
1.		Plošni kadar likova. U objektivnom kadru su Helmut i Yo Yo. Helmut promatra grad.	H: It's nice.	Čuje se melodija Toma Waitsa <i>New York Mood</i> .
2.		Dubinski kadar grada. U subjektivnom kadru je New York. Točka promatranja je Helmutova. Dolazi do stapanja gledateljeve točke gledišta s točkom gledišta lika.	Y: It's New York!	Čuje se melodija Toma Waitsa <i>New York Mood</i> .

3.1.1.3. *Gost*: etno i i društvena distanca

Treći film ovog dijela analize jest *Gost* (*The Visitor*, 2007) Toma McCarthyja. Glazbeni narativ i u tom je filmu otisak društvene distance i etniciteta. Prožet je vrstom glazbe *afrobeat*⁴⁴ te arapskom plesnom glazbom izraženom ritmičnošću bubnjeva *djembe* u prvome planu.⁴⁵ Kako se u ovoj analizi ne mogu precizno baviti svim vrstama i podvrstama glazbe, koristit ću općeprihvaćeni termin *etno* za nekoliko vrsta melodija koje ritmično prate scene objedinjene u

⁴⁴ Začetnikom ovog pravca smatra se Fela Kuti. Kao što se vidi u odjavnoj filmskoj špici, na *soundtracku* se nalazi njegova pjesma *Je'nmi Temi*. Vrlo načelno govoreći, njegova je glazba spoj afričke glazbe i američkog jaza i funka.

⁴⁵ Na *soundtracku* se nalazi *Ya Sha-E*, pjesma [Hossama Ramzyja](http://www.hossamramzy.com/articles/arabian-music/), s njegova drugog albuma *Sabla Tolo II: Further Journeys into Pure Egyptian Percussion*. URL: <http://www.hossamramzy.com/articles/arabian-music/> (2018-02-01).

sekvenciju „Bubnjevi“. Uopćena je to terminološka varijacija koja kao i u *Noći na zemlji* podrazumijeva određeni *fusion*, odnosno suprotstavljanje raznih tradicionalnih stilova afričke i arapske glazbe osuvremenjena zvuka.

U sekvenciji *Bubnjevi*⁴⁶ odabrani su oni kadrovi koji suprotstavljaju glazbeni ritam bubnjeva i vizualnu reprezentaciju odnosa dvojice glavnih junaka kroz glazbu. U filmu se tematizira razvoj odnosa ilegalnog migranta, glazbenika Tareka (Haaz Sleiman), i profesora Waltera, Amerikanca (Richard Jenkins). Nakon duljeg izbivanja iz svog stana Walter po povratku u njemu zatječe nepozvane goste, ilegalno useljenog Tareka, imigranta iz Sirije i Zainab, Afrikanku koja također ilegalno boravi u Americi. Walter im dopusti da ostanu u stanu. S obzirom na to da je Tarek glazbenik, Walter uz njega otkriva svoju ljubav prema *etno* glazbi i sviranju bubnjeva. Usporedno s glazbenim vještinama Waltera razvija se i odnos dvojice prijatelja. No kada je u konačnici Tarek ipak deportiran u Siriju, Walter nastavlja svirati bubnjeve na ulicama New Yorka sljubljen s kulturom slučajnog useljenika Tareka.

Brown je rekao da glazba može biti i formalna strategija koja manipulira gledateljevim očekivanjima, osjećajima ili saznanjima (2005). Kao i ranije spominjani autori i on smatra da je glazba povezana s filmskim narativom na generalno deskriptivnoj razini, poput kataloga različitih tema i motiva, s likovima, situacijama i mjestima na kojima se melodija javlja (Brown, 2005: 451). Glazba na taj način služi kao poticaj za drugu vrstu čitanja filma, a ono podrazumijeva glazbu kao diskurzivni modus (Brown, 2005: 453). Dakle glazba može generirati narative poput „morfologije osjećaja“, „uzročno-posljedični učinak“ i „aktivirati memoriju“, zaključuje Brown. S tom se tvrdnjom slažu Bordwell i Thompson koji kažu da se glazbeni motivi mogu kombinirati na način koji evocira asocijacije te da glazba na filmu može razviti razne motive koji su važni za ukupni formalni sustav filma (2004: 358–359). Tako se u filmu *bubnjevi* izravno slušaju, prenose emociju, dok glazba svojim ritmičnim ponavljanjem u scenama proizvodi ritmični obrazac. U tom smislu ritmičnost analizirane sekvencije postiže se

⁴⁶ Sinopsis u funkciji pokazivanja uzročno-posljedične veze sekvencije:

1. Bubnjevi

- Walter i Tarek zajedno sviraju bubnjeve, početak je to prijateljstva
- Walter otkriva Tarekove CD-je, fasciniran je glazbom
- Walter koristi udara ritam dok doručkuje
- Walter svira bubanj u stanu, spoznaje sebe kroz glazbu i svira bubnjeve u svakoj prilici
- Walter se pridružuje Tareku u krugu uličnih svirača bubnjeva
- Tarek i Walter ritmično bubnjaju u pritvoru za ilegalne migrante
- Tarek je deportiran, a Walter nastavlja njegovim stilom sviranja bubnjeva na ulicama grada

glazbom, prvenstveno bubnjevima, ali se naznačeni kadrovi i vizualno rimuju,⁴⁷ jer osim što se čuje, glazba se u njima i *vidi*. Prema van Leeuwenovu modelu glazbene perspektive glazbeni narativ u tom filmu presijecaju različite glazbene teme: tako je u prednjem planu uvijek ritam bubnjeva, u srednjem često *afrobeat*, a u pozadini se u nekim scenama čak čuje i klavirska melodija kao pozadinska scenografija u funkciji trenutne radnje.

Kao što prikazuje tablica (3), sustav glazbenih motiva ritmično se ponavlja u sekvenciji. Glazba se tu promatra, prema Brownovoj tezi, kao svojevrsna narativna strategija. Ona ostvaruje kontinuitet koji vodi sekvenciju od početka do kraja, u uzročno-posljedičnom smislu (Brown, 2005: 469). Upoznavanje dvojice junaka, imigranta i došljaka iz Sirije i domaćina Amerikanca, kreće se poput ritma. Tarek Waltera poučava bubnjevima (sličica 1), potom Walter fasciniran glazbom pronalazi Tarekovu glazbu na CD-ima; glazba ga prati kroz prizore, a on prati glazbu i bubnja, udara ritam tijekom svojih svakodnevnih aktivnosti (sličice 2–4). Walter se čak i pridružuje Tareku u Central Parku u krugu uličnih svirača (sličica 5).

Kulturološki glazba ima ulogu kojom se može naglašavati postojeći ritam zbivanja, tj. udahnuti ritam zbivanju (Peterlić, 2001: 135). I za Chiona (1990) je istaknuta funkcija glazbe temporalna, odnosno u funkciji povezivanja slika u tijek. No s druge strane u sustavu semiotičkog označavanja Chion smatra da glazba nosi i kontekstualno značenje, odnosno otisak je kulture i komunikacije (40–48). Kao što prikazuje tablica (3), u filmu se bubnjevi u sekvenciji sviraju gotovo u svakoj prilici, svim prostorima. Time se zamućuju granice između osobnog i javnog prostora, poznatog i nepoznatog, a asocira se bliskost dvojice junaka te brisanje kulturoloških granica i distance dvaju svjetova, arapskog i američkog. Kada na taj način objedinimo glazbu s identitetskim značajkama, dobivamo glazbeni narativ kao otisak kulture i etniciteta pomoću kojih se smanjuje društvena distanca na simboličkoj razini junaka. Sličice (1–6) prikazuju tijek Walterova sviranja bubnjeva kao iskaz približavanja, odnosno smanjivanja društvene udaljenosti, distance od drugosti. Naposljetku policija uhapsi i deportira Tareka u Siriju, a Walter i dalje u Americi svira bubnjeve kao čovjek koji je spoznao sebe u poimanju drugosti (Hall, 1996) (sličica 7).

Ritmički segmenti u filmu i ritmična struktura kreiraju puls interakcije, a u komunikološkom smislu taj je trenutak važan u oblikovanju identiteta drugog. Drugog lik

⁴⁷ Termin „vizualno rimovanje okvira“, ali i scena, kadrova i slično, potječe od Machina (2007) i van Leeuwena (1999, 2005), a sličnim se terminom koristi i Turković kada na primjer u tekstu „Dubinska analiza filma“ govori o „kadrovima koji se rimuju od jednog kraja filma do drugog“ (1987). O Machinovu rimovanju okvira bit će više riječi unutar same metodologije u poglavlju 1.3.

“prihvata” putem kulturoloških reprezentacija, dakle glazbe, što se očekuje i od gledatelja. Ta teza nalazi uporište u razmatranjima van Leeuwena (1999: 8–15). Glazba je za tog autora društveni i kulturni čin pomoću kojeg se kreiraju različiti stupnjevi formalnosti ili neformalnosti, odnosno distance između filmske reprezentacije i gledatelja, odnosno slušatelja. Tim pristupom van Leeuwen na neki način izjednačava glazbu i njezin učinak na publiku jer smatra da se glazbom prenosi osjećaj prostora, odnosno osjećaj bliskosti (van Leeuwen, 1999: 25). Isto je tako prikaz bubnjeva i zajedničko muziciranje metaforički oslonjeno na tezu tog autora o uvozu kulture i etniciteta. Walter je Amerikanac koji spremno usvaja multikulturalno sljubljanje s drugim, otvara svoj prostor neznancu te uči o sebi putem glazbe drugog. Metodom „stereotipom protiv stereotipa“ imigranti su prikazani nizom očekivanih motiva etniciteta poput etno glazbe, etno odjeće i tako dalje. No upravo se time nastoji promijeniti jedan drugi stereotip, onaj o imigrantima kao prijatni. Tu je referentni identitetski okvir kulture susretljiv, glazbeni konstrukt o “simpatičnosti” drugih (nasuprot stereotipu o američkoj ili zapadnjačkoj fobiji od istočnjačke antagonističke drugosti). U filmu se ta tvrdnja dodatno potvrđuje Tarekovom opaskom da je on „loš musliman“ zato što ponekad pije alkohol. Ironični je zaključak da nisu svi muslimani ortodoksni vjernici pa shodno tome nisu ni teroristi.

Tablica br. 3. Gost. Glazbeni narativ.

Izvor: izradila autorica.

#	KADAR	OPIS KADRA	GLAZBA
1.		Objektivni kadar prikazuje Walters i Tareka kako zajedno sviraju bubujeve.	Čuje se ritam bubujeva <i>djembe</i> .
2.		Subjektivni kadar i detalj CD-ova iz točke gledišta Walters. Walter pušta glazbu.	Čuje se pjesma <i>Je'Nni Temi</i> (Fela Kuti).
3.		Objektivni kadar prikazuje Walters koji žlicom o tanjur udara ritam glazbe koja se čuje na intradijegetičkoj razini.	Čuje se pjesma <i>Je'Nni Temi</i> (Fela Kuti).
4.		Objektivni kadar prikazuje Walters koji svira bubanj <i>djembe</i> u svom stanu.	Čuje se ritam bubujeva <i>djembe</i> .
5.		Objektivni kadar prikazuje sviranje <i>djembe</i> bubujeva u njujorškom Central Parku. Walter se pridružuje krugu svirača u kojem svira Tarek.	Čuje se glazba bubujeva nalik na onu Hossama Ramzyja. Melodija prelazi u onu afričkog ritma.
6.		Objektivni kadar prikazuje Walters i Tareka. Tarek je u pritvoru za ilegalne migrante. Obojica ritmično oponašaju udaranje o bubujeve.	Čuje se ritam udaranja o stol, odnosno tijelo.
7.		Objektivni kadar prikazuje Walters koji se nalazi u podzemnoj željeznici. Sviru bubanj <i>djembe</i> .	Čuje se zvuk bubnja <i>djembe</i> . Zvuk bubnja zaglušuje vlak u prolazu.

3.1.2. Ikona zvijezde

3.1.2.1. *Noć na zemlji* i intertekstualnost

U ovome dijelu analiza se bavi reprezentacijom glumačkih zvijezda u filmovima Jima Jarmuscha *Noć na zemlji* (*Night on Earth*, 1991) i Sofije Coppole *Izgubljeni u prijevodu* (*Lost in Translation*, 2003). Giancarlo Esposito tumači glavni lik Yo Yo u *Noći na zemlji*, a Bill Murray utjelovljuje Boba Harrisa u *Izgubljeni u prijevodu*. U smislu suprotstavljanja fikcije i faksije svojom će pojavnošću glumci pružiti potrebne informacije za identifikaciju s likom, a gledatelj će prikazani lik poistovjetiti s ikoničkom reprezentacijom zvijezde. Riječ je o pojavi specifičnog znakovnog sustava što znači da analiza nije usmjerena isključivo na glumčevu pojavu kao svojevrsan znak.

U poznatoj tipološkoj podjeli američki semiotičar Peirce podijelio je znak na tri kategorije: ikonu, simbole i indeks. Definiciju ikone od Peircea su preuzeli i Nørgaard i sur. (2010: 98): „Ikona je znak koja na neki način oponaša svojom formom ono što označava“. Ikoničnost vizualnim aspektom reflektira događaje iz stvarnog svijeta, a uz identitet se veže jer je proizvod komunikacijskog procesa (Fischer-Lichte, 2015: 105). Osoba pojavljivanjem obznanjuje svoj identitet, pokazuje vrijednost, izražava raspoloženje ili iznosi stav (Fischer-Lichte, 2015: 107). Što se pak tiče ikoničke reprezentacije glumca, mnogi autori govore da pojava lika na filmu, odnosno lice glumca u pozadinskom procesu gradi nešto više od samog narativa (Machin, 2007; Fischer-Lichte, 2015; Lehman i Luhr, 2008; Pomerance, 2008), kao što je također čest slučaj i taj da koristimo ime glumca umjesto lika kada govorimo o nekoj filmskoj ulozi. Tome uvelike pridonosi imidž zvijezde koju, smatraju Lehman i Luhr, krasi privlačna i popularna obilježja koja glumca ili glumicu čine poželjnima. Neki su glumci toliko „fiksne slike“ da gledatelj miješa fikciju i faksiju, odnosno povjeruje da je glumac zaista takav, da „glumi sebe“ (Lehman i Luhr, 2008: 158).

Takva ikoničnost zvijezde snažno se veže uz određenu glumčevu ulogu pa se publika, smatraju Lehman i Luhr, teško miri ili čak ignorira kada se glumac nađe u suprotnoj ulozi. Publika će naime nastaviti povezivati glumca s fiksnim imidžom. John Wayne i Clint Eastwood, navode autori, percipiraju se na taj način što se tiče muških uloga, a kao primjer ženske uloge navode Julie Andrews uz koju će se fiksno vezati lik Marry Poppins iz istoimenog filma (rež. Robert Stevenson, 1964). Primjera je mnogo, a kao neki od recentnijih neka posluže James Gondolfini zapamćen kao Tony Soprano iz popularne TV serije *Obitelj Soprano*, (*The*

Sopranos, rež. David Chase, 1999), Elisabeth Moss kao June Osborne/Offred iz TV serije *Služkinjina priča* (*The Handmaid's Tale*, rež. Bruce Miller, 2017), a vrijedna je spomena i ikonička pojava Roberta Carlylea, često u ulozi nezaposlena marginalca (*Riff Raff*, 1991, rež. Ken Loach; *Trainspotting*, rež. Danny Boyle, 1996; *The Full Monty*, rež. Ken Loach, 1997).

U daljnjoj analizi takve i slične teze u filmu *Noć na zemlji* potvrđuje primjer glumca Giancarla Esposito (Yo Yo). Ta zvijezda uobičajeni je odabir u filmovima Spikea Leeja pa se njegova pojavnost u tome filmu smatra aluzijom i na njegove ranije uloge (autocitatnost) i na dotična režisera (citatnost). U svojem tumačenju aluzije Stam koristi Genetteovu definiciju intertekstualnosti, odnosno verbalne i vokalne aluzije na drugi film. S druge strane citatnošću Stam smatra ubacivanje isječaka u film iz drugih filmova (2000). Vezano uz to Genette je pojam ikoničke pojave zvijezde preveo u vlastitu kovanicu, „intertekstualnost slavne osobe“ (engl. *celebrity intertextuality*) pa Stam taj pojam objašnjava kao filmsku situaciju u kojoj se pojavljuje filmska ili televizijska zvijezda koja već samom svojom pojavnosti evocira žanrovski ili kulturološki milje (Stam, 2000: 211). Primjer za to pojava je poznatih intelektualaca u filmu, poput Marshalla McLuhana u *Annie Hall* (rež. W. Allen, 1977). Činjenicu da je Esposito takozvana stalna zvijezda režisera Spikea Leeja Rosenbaum u odnosu na *Noć na zemlji* objašnjava upravo intertekstualnošću slavne osobe. Cilj je, smatra Rosenbaum, da se postupkom uvođenja glumačke ikone dohvati šira publika te da njegova čitljivost dosegne internacionalno tržište.⁴⁸ Implicitni identitet, koji se ostvaruje na razini lika, konotira: „stav kao stil, glumca kao ikonu ceste, a cestu kao cijeli svijet“.

Kao iskaz stava neka posluži slika (38) koja prikazuje Esposito/Yo Yo u nastojanju da zaustavi taksu. Glumac/zvijezda pokazuje novac kako bi dokazao da može platiti vožnju do Brooklyna. Činjenica da Yo Yo putuje u Brooklyn, kao i tematika rasnih stereotipa također su referencija na Leeja, konkretno na film *Učini pravu stvar* (*Do the Right Thing*, 1989). Esposito je glumio i u drugim filmovima Spikea Leeja poput *School Daze* (1988) i *Mo' Better Blues* (1990). Međutim *Učini pravu stvar* od osobite je važnosti jer je zbog svog kulturološkog značaja i bavljenja rasnim tenzijama i kulturološkim stereotipima u Brooklynu proglašen baštinom Nacionalnog filmskog registra.

⁴⁸ URL: <https://www.jonathanrosenbaum.net/1992/05/five-easy-pieces/> (2018-02-01)



Slika 38: Yo Yo u *Noći na zemlji* zaustavlja taksi

Da je *Noć na zemlji* pojavom Esposito *hommage* filmu *Učini pravu stvar*, pokazuje i vizualno rimovanje dviju scena: slike (39 i 40) prikazuju Yo Yo koji zove taksi pozivom „Yo!“⁴⁹ Vezano uz to, već je ranije bilo riječi o odnosu subjektivnog i objektivnog kadra s gledateljem. Subjektivni kadar Purgar je protumačio kao „adaptiranje gledateljevog pogleda s protagonistovom, dokidanje filmske iluzije, pretvaranje filma u novu stvarnost, uključivanje promatrača filma u raspravu o mogućnostima gledanja“ (2013). Subjektivni kadar iz točke gledišta junaka pokazuje gledatelju tenisice koje on „gleda“. Riječ je o vizualnom motivu koji donosi citatnost jer u Leejevom filmu lik Buggin' Out, kojeg tumači Esposito, nosi slične tenisice (slika 41). Kada mu u sceni iz Leejeva filma slučajno na njih netko stane, kadar prikazuje kako doziva prolaznika uzvikom „Yo!“ (slika 42). Kulturološka je to referencija na Brooklyn i popularnu marku tenisica iz toga razdoblja poznatu kao „Jordans“, prema tada popularnom košarkašu Neilu Jordanu.⁴⁹

⁴⁹ Ovdje aludiramo na urbanu legendu koja kaže da je u Brooklynu bilo nepisano pravilo i svojevrsni kulturološki kod da se na tenisice te marke ne smije nagaziti čak ni kad se igra košarka.

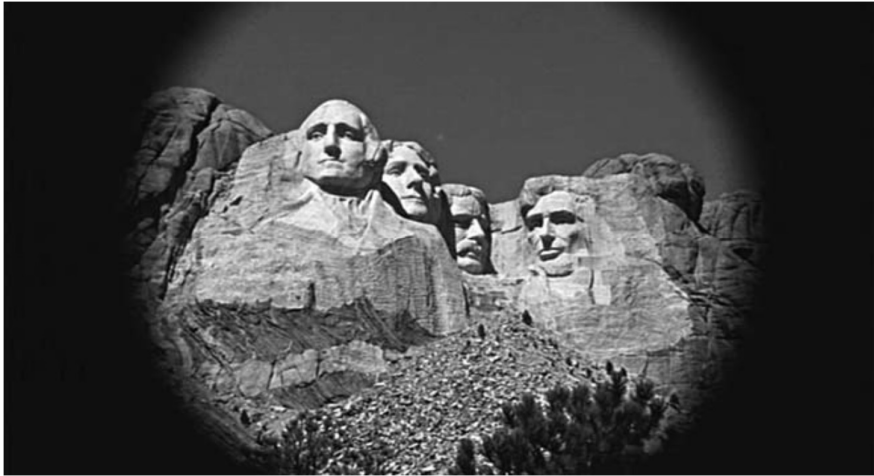


Slike 39 i 40: Prikaz Esposita kao Yo Yo, subjektivni kadar na tenisice i uzvik „Yo!“ u dozivanju taksija



Slike 41 i 42: Prikaz Esposita kao Buggin' Out, subjektivni kadar na tenisice i uzvik „Yo!“ u dozivanju prolaznika

Sve u svemu, ovakva reprezentacija identiteta relevantna je zbog glumčeve pojave jer prvo što uočavamo na osobi, njezina je pojava. Da je ikonička pojava zvijezde zanimljiva i drugim autorima, pokazuje i primjer Pomerancea. Pomerance poziva da se prisjetimo doba zlatnog Hollywooda i američkih ikona filmskog platna: Garyja Coopera, Jamesa Stewarta ili Caryja Granta (2008: 71–80). Pitajući se tko se ne sjeća filma *Sjever-sjeverozapad* i fascinantne završne potjere u kojoj se junak Roger Thornhill penje planinom Rushmore (slika 43), taj autor ustvrđuje da je ta planina američki nacionalni spomenik glumačke osobnosti, a velebnost zvijezde Granta uspoređena s velebnošću planine *Rushmore* (84). Toliko je Grantovo lice etablirano kao ikona američkog junaka da je poistovječeno s isklesanim licima američkih predsjednika u toj planini, a Pomerance tu usporedbu podvlači tvrdnjom da se u američkoj kulturi, pa tako i na filmu, lice glumca apoteozira, magnificira i glorificira (Pomerance, 2008: 75).



Slika 43: „The National Monument at Mount Rushmore” kako ga vidi Roger O. Thornhill u filmu *Sjever sjeverozapad* (rež. Alfred Hitchcock, 1959); (iz: *Horse Who Drank the Sky*, Murray Pomerance, 2008)

3.1.2.2. *Izgubljeni u prijevodu* i superpozicioniranost

Neka kao sljedeći primjer u ovoj analizi posluži glumac Bill Murray, koji u filmu *Izgubljeni u prijevodu* utjelovljuje lik poznatog američkog glumca Boba Harrisa. Odabrane scene, njih ukupno šest, uprizoruju situacije u kojima je junak „uokviren“ u nekome mediju unutar filmske fikcije.⁵⁰ Bob dolazi u Tokyo snimiti reklamu. Film započinje scenom u kojoj master kadar uvodi lik Boba Harrisa koji pri dolasku iz taksija promatra grad. Slično kao u prizoru iz filma *Noć na zemlji* u kojem Helmut promatra New York, iz točke promatranja Boba prikazuje se Tokyo. Potom Bob iz taksija zamjećuje reklamni plakat sa svojim likom. Slijedi scena u kojoj Bob mijenjajući TV programe nailazi na film ili TV šou u kojem glumi. Scene iz središnjeg dijela filma prate ga na setovima tijekom snimanja reklame, a u drugoj polovici filma on gostuje u poznatom japanskom televizijskom šou. Naposljetku Bob ponovno na ulici ugleda svoj lik na plakatu kamiona u prolasku. Takva uokvirenost lika u raznim filmskim situacijama hipostazirana je, odnosno referentna točka za analizu. Riječ je o korektnoj

50

Sinopsis u funkciji pokazivanja uzročno-posljedične veze sekvencija:

1. Mr Bob Harris

- Tokyo: Prizor u kojem se Bob Harris ugleda na plakatu
- Suntory Time: prizor u kojem Bob snima reklamu
- The Rat Pack: prizor u kojem je Bob na foto seansi
- TV Show: prizor u kojem Bob nastupa u japanskom showu
- Na televiziji: prizor u kojem se Bob gleda na televiziji
- Na džambo plakatu: prizor u kojem Bob ugleda svoj plakat na kamionu

informaciji u sižeju koja omogućuje koherentnost ukupne sekvencije (Bordewell, 2013: 68). Tako objedinjene scene pružaju informacije o a) superpozicioniranosti lika, b) ikoničnosti i autocitatnosti te c) kršenju kooperativnih načela.

Kao prvo, kada se formalnim montažnim postupkom neki drugi medijski okvir integrira u filmski okvir, govorimo o postupku superpozicije, odnosno objedinjavanju okvira u okviru (Machin, 2007: 153). U sekvenciji dolazi do rimovanja odabranih kadrova upravo zato što se u svim pokazanim okvirima nalazi integriran još jedan okvir. Kao što pokazuje slika (44), serija sličica prikazuje razne scene u kojima se Bob vidi u okviru plakata, televizijskog ekrana, uokviren je scenom, potom okom kamere te objektivom fotoaparata. Riječ je o svojevrsnim pseudomedijima, odnosno tobožnjim medijima koji referiraju na citatnost „stvanog okvira“ unutar „stvarnog“ u filmu, kao dio vizualija u funkciji semiotičkog modusa (Burn, 2014).⁵¹ Ono što je osobito važno za daljnje tumačenje metaprocedure izdvojeni su prizori u kojima je kadar reakcije izostao, kao što je izostala razmjena pogleda tipična za konverzaciju. Umjesto toga lik je upućen na kadar reakcije sa samim sobom nakon što se ugleda unutar nekog okvira. Identičan primjer je vidljiv u sekvenciji filma *The Stendhal Syndrome (La Sindrome di Stendhal*, rež. Dario Argento, 1996), gdje u sceni junakinja Anna gleda Botticellijevu „Veneru“, a kadrovima akcije i reakcije snimanima u visini pogleda stvoren je dojam razmjene pogleda između junakinje i portreta (slike 45 i 46).



⁵¹ Također, termin „pseudomedij“ tu se posredno veže i uz Boornstinovu teoriju o pseudomediju i pseudo-eventu kao spektakularizaciji društvenog svijeta, iz knjige *The Image – A Guide to Pseudo-Events in America* (1992).

Slika 44: Bob Harris/Bill Murray uokviren u raznim medijima unutar medija



Slike 45 i 46: *La Sindrome di Stendhal* (1996)

Kao drugo, superpozicioniranje lika gledatelju će biti uputa za ikoničnost i autocitatnost lika/glumca Harrisa/Murraya. Prema Pomeranceovu objašnjenju fiksni imidž zvijezde gledatelja potiče da na simboličkoj razini poveže lik s glumčevom ikoničnošću pa tim putem dolazi do identifikacije lika sa stvarnom osobom. Imajući na umu tradiciju i ostavštinu Eca (dakako i Bachtina), u tom slučaju Stam prepoznaje koncept intertekstualnosti (2000: 211). Za njega koncept pruža interpretacijski okvir pomoću kojeg se jedan tekst neće podrazumijevati kao amorfni kontekst, već će se povezivati s ostalim sustavima reprezentacije koji se iz njega naslućuju. Tako će Murrayev „strpljiv“ izraz lica, kako ga opisuje Ugrešić (2010: 242–244), gledatelja podsjetiti na njegove ranije uloge. Kao primjer jedne od poznatijih neka posluži ona iz filma *Beskrajan dan* (*Groundhog Day*, rež. Harold Ramis, 1993). Slike (47–50) prikazuju suprotstavljeni pokret i izraz lica glumca i lika koji se ikonički prenosi iz *Beskrajnog dana* u *Izgubljeni u prijevodu*. Takva se pojava naziva autocitatnost jer glumac svojom ulogom citira samog sebe iz svojih ranijih glumačkih radova (Stam, 2000: 211).

Osim što takve pojave u tekstu Stam kategorizira kao autocitatnost, on ih također naziva i pseudointertekstualnima. Za početak, intertekstualnost se odnosi na „izvanfiksijsku prisutnost“, što prema Genetteu pokazuje da je na snazi upad stvarnog u fikciju. Izvanfiksijska prisutnost konstatira se zbog konotiranja poznate osobe u svojoj vlastitoj ulozi (engl. „as himself /herself“) (Genette, 2006). Takav primjer Genette nalazi u Altmanovu filmu *Igrač* (*Player*, 1991), u kojem režiser mobilizira „kao njih same“ čitav defile holivudske elite, na primjer Julia Roberts glumi Juliu Roberts u ulozi fikcijske junakinje (Genette, 2006: 59).

Dakle kad u zbilji susretnemo onog kojeg inače vidimo samo na ekranu, to se doživljava kao „prekoračenje uobičajena reda stvari“, odnosno „ontološka podvojenost“ (Lakoff i

Johnson, 2015; Genette, 2006). Takva ontološka podvojenost ili upad stvarnog u fikciju prezentira se i na Billu Murrayju, glumcu od „krvi i mesa“, čija ikonička pojava snažno motivira taj postupak. Točnije, dolazi do kolizije između zbilje filma i fiksnog imidža zvijezde, koja je zbunjujuće „uklopljena“ u film. Tu se termin „uklopljen“ koristi u njegovom doslovnom značenju kako ga predlaže i koristiti Genette (2006: 53.) zato što intradijegetički glumac „Harris“, ako već nije Murray, ali ga barem sam tumači, igrajući u toj dijegezi istu ulogu (i smatra se da obavlja isti posao) kao i u svome izvandijegetskom životu.



Slike 47 i 48: Intertekstualnost i autocitatnost; *Beskrajan dan* vs. *Izgubljeni u prijevodu*



Slike 49 i 50: Intertekstualnost i autocitatnost; *Beskrajan dan* vs. *Izgubljeni u prijevodu*

Kao treće, ovdje je na snazi kršenje kooperativnih načela (Turković, 2008). Relacija je to između gledatelja i filma koja ako se mijenja, smatra se da se time nešto ističe. Dakle reprezentacija Harris/Murray stilizirana je pomoću njegove karakteristične pojave: izraz lica i osebujni glumački stil te zvijezde publici donose njegov prepoznatljivi imidž koji se ističe kao

nositelj poruke, značenja i smisla.⁵² Viđenje stila zastupljeno u ovom dijelu analize artikulirano je određenjem prema kooperativnim načelima i definiranjima načela pristojnosti, odnosno relevancije pripovjednog događaja. No što su to kooperativna načela i kako su se u filmu prekršila? Objašnjenje je Turkovića da je riječ o običaju da se kadrom reakcije dogodi razmjena pogleda među likovima: „Smjena razgovornih obraćanja jednog lika drugom kadrira se tako da se nakon obraćanja prikaže lik kojem se obraća (...), a takva dva kadra uzajamnog obraćanja likova nazivaju se u hrvatskoj filmskoj praksi *komplementarnim kadrovima*, a u američkoj *action-reaction shot*“ (2008: 179). Govori se, naime, o *pristojnosti* koja se temelji na „snažnom klasično-filmskom montažnom običaju da se lik pokazuje s lica (ili prednjeg poluprofila) onda kad mu se drugi važan lik obrati“ (Turković, 2008: 179). Otklanjanje od tih normiranih običaja uvjeta pristojnosti može se doživjeti kao „filmaševa *nepristojnost* prema gledatelju, kao odbijanje da mu se pruži trenutno potrebne informacije za prigodno snalaženje u prizornim zbivanjima koja se filmski nude“ (Turković, 2008: 179).

Primjerom prizora kućne zabave iz Hitchcockova filma *Ozloglašena* (slika 51) Turković ilustrira načelo relevancije, tj. razrješenje u smislu prikaza lika. Publika očekuje predstavljanje čovjeka „njegovim najindikativnijim svojstvom – licem, upravo zato što vjeruje da postoji razlog njegovu zatamnjenu“ (slika 51, sličice 1–6, 2008: 179). U prizoru vidimo samo potiljak glumca Carya Granta, a njegovu relevantnost za film moramo čekati do sljedećih scena. Kada se dogodi razmjena pogleda u smislu kadra reakcije, može se konstatirati da je zadovoljena kooperativna namjera. Međutim u slučaju prizora iz Hitchcockova filma *Ozloglašena* (*Notorious*, 1946) na primjeru lika koji tumači Grant Turković uočava otklon. U spomenutoj sceni cijelo se otklanjanje, da se pokaže lice važnog lika, podrazumijeva kao ta specifična stilsku figura (slika 51, sličica 1). Prema Turkovićevim riječima „slabo indikativan vid lika postaje zastupnikom nepokazana, a indikativnijeg vida lika čime se ujedno ukazuje i na komunikacijski općenitije značenje tog lika“ (2008: 8). Tako taj u danome trenutku „nepristojan“ potez kasnije dobiva općenitije „opravdanje,“ koje Turković uspoređuje s tradicionalnom podjelom na dva tipa jezika, ili na dva stilska sustava – „jedan obični, gramatički reguliran (...) i drugi njemu nadslojen, obilježen, poetski jezik“ (Turković, 2008: 8).

⁵² Poznata je krilatica M. Riffaterrea da jezik izriče, a stil ističe, iz stilističke teorije poznate kao teorija o dodatnoj stilističkoj informaciji.

U primjeru *Izgubljeni u prijevodu* uočili smo sličnost kompozicije kadra, kao i snimanje likova s potiljka planom izbliza. Međutim usporedbom s prizorom kućne zabave i Grantom (slika 52, sličica 1), kada se čeka indikativno otkrivenje lika, u prizoru s foto-snimanja (slika 53) zatamnjenje otkriva nešto drugo, upravo suprotno Hitchcockovoj nakani – sugerira njegovu irelevantnost, odnosno činjenicu da je u kadru reakcije relevantan samo Harris/Murray. Dakle izostankom kooperativnog načela sa zatamnjenim likom gledatelj je uvijek upućen na kadar u kojem je Bob, gdje prepoznatljiv izraz lica Billa Murraya snažno upućuje gledatelja na metadiskurzivnu razinu. Kao što analiza pokazuje, navedeni stilski otklon predstavlja dakle osjećaj odstupanja od komplementarnosti kadrova u funkciji superpozicioniranosti reprezentacije ikone zvijezde.

Slika 1



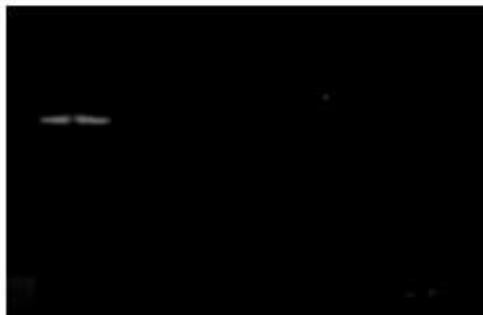
Slika 2



Slika 3



Slika 4



Slika 5



Slika 6



Slika 51: Scena kućne zabave, kooperativno načelo, sličice 1–6 (iz: *Retoričke regulacije*, Hrvoje Turković, 2008)



Slike 52 i 53: Usporedba scena iz filmova *Ozloglašena* i *Izgubljeni u prijevodu*

3.1.3. Ponad zapleta

3.1.3.1. *Ja, Daniel Blake* i vrijeme „ponad zapleta“

Prvi film o kojem će biti riječi u ovome djelu analize jest film Kena Loacha *Ja, Daniel Blake* (*I, Daniel Blake*, 2016). Analizirana je sekvencija „Birokratska ruta“, odnosno nekoliko scena u funkciji prikaza borbe junaka filma Daniela Blakea,⁵³ koji nakon srčanog udara unutar neprohodnog birokratskog sustava nastoji ostvariti pripadajuća mu socijalna i građanska prava. Analiza kao polazište uzima zaplet koji je istaknut kako bi se ukazalo na nešto više od njega samog. Na razini zapleta vrijeme kao narativ ogleda se u trajanju potrage glavnog lika Daniela Blakea za nužnim socijalnim povlasticama. Suprotstavljeni su vrijeme lika i filmsko vrijeme, odnosno vrijeme trajanja filma.⁵⁴

Zaplet je prije svega u ovoj analizi relevantan samo kako bi se pomoću njega mogli dublje sagledati drugi segmenti sekvencije i/ili scene. Zbog toga ih je potrebno organizirati prema kauzalnosti (Bordwell i Thompson, 2004: 93), što ne znači da je potrebno iskazivati cjelokupnost fabule. Bordwell i Thompson postulirali su – za razliku od priče, tj. fabule, koja je obrazac koji promatrači stvaraju pomoću pretpostavki i izvođenja, „hvatanja“ narativnih naznaka, odnosno konstrukt koji se gradi pomoću kanona, zaplet ili siže konkretna je

⁵³ (usp. Vladimir Propp, 2.1.)

⁵⁴ Termini su preuzeti direktno od Bordwella i Thompsona (2004) te Lehmana i Luhra (2008), a u izvorniku glase *character-time* i *film-time*. Peterlić objašnjava različito poimanje vremena. Vrijeme potrebno za izlaganje događaja je filmsko vrijeme, a u određenom aspektu Peterlić ga naziva i „projekcijsko vrijeme“ (2000: 196). Nadalje, Peterlić važnim aspektom filmskog vremena, uz projekcijsko vrijeme, smatra i dramsko vrijeme, omjer trajanja filma i pretpostavljivog „ispričanog“ trajanja prikazivane radnje u realnosti (2000: 196), pri čemu pod terminom realnost podrazumijeva realnost svijeta priče. Također, Bordwell se u knjizi *Naracija u igranom filmu* (2013) oslanja na kognitivističku teoriju percepcije vremena. Chatman pak koristi termin „vrijeme diskursa“ – vrijeme potrebno za proučavanje/konzumiranje diskursa i vrijeme priče“, trajanje navodnih događaja pripovijesti (1978:62) (http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=188#.XV0mGd4zblU (2018-02-01))

organizacija i prikazivanje fabule u filmu. Na tragu kanona je i Gilić koji sintetizira distinkciju fabule i sižea prema Borisu Tomaševskom pa je fabula „cjelokupnost motiva u njihovoj logičkoj uzročno-vremenskoj povezanosti, a siže – cjelokupnost tih istih motiva u onome redosljedu i povezanosti kako su izneseni u djelu“ (2007: 24). To, dakle, nije jedinstven tekst, nego apstraktna konstrukcija, sklapanje priče na način prikazivanja sistema unutar kojeg su raspoređene komponente, stanja i događaji (Gilić, 2007: 63–64). Odatle prikaz sekvencije, koja se sastoji od onih scena koje su relevantne za pripovjedni događaj.⁵⁵ Takav događaj čine narativni elementi (Bordwelli Thompson, 2004: 49), a kao što sam konstatahala na primjeru glazbe, a prema riječima Bal (2004), narativ može biti gotovo sve što je umetnuto u tekst. Stoga narativ svakako može biti i nezavisni diskurs vremena, kao što je tu slučaj. Prema pravilu da „preskačući logiku događaja logika značenja može preuzeti nadmoćnu poziciju u tekstu“ (Culler, 2001), dakle promatrajući narativnost, a ne narativ kao takav, kao i da pristup kroz nejedinstvo tvori primarni proces pripovjednog teksta, dislocira se zaplet u smislu povezivanja. Umjesto toga teži se prizorima koji „legitimiraju znanja i etički autoritet“ (Harpham, 2002: 137). Tim i takvim načinom dislociran je i sam zaplet u kojem počiva identitet teksta. Neobjašnjiv kad se u obzir uzme pripovjedni sustav kao jedinstvo, taj sustav postaje objašnjiv

⁵⁵ **Sinopsis u funkciji pokazivanja uzročno-posljedične veze sekvencija:**

- 1. Birokratska ruta:**
- 1.1 U Zavodu**
 - a. Filmska špica: intervju
 - b. Daniel Blake čeka na red
 - b. Katie pokušava biti primljena iako je zakasnila
 - c. Daniel Blake pokušava pomoći pa se obraća ljudima u čekaonici
 - d. Daniel Blake se obraća osoblju
 - e. Katie i Daniel bivaju izbačeni iz Zavoda za zapošljavanje
- 1.2 Čekanje na javljanje operatera:**
 - a. Daniel poziva i čeka na javljanje operatera
 - b. U međuvremenu: susret sa susjedom
 - c. U međuvremenu: susret sa čovjekom s psom
 - d. U međuvremenu: dolazak poštara
 - e. Nakon 48 minuta operater se javlja i razgovaraju
- 1.3 Digitalna pismenost:**
 - a. Danijel Blake razgovara s djelatnikom u vezi prijave za naknadu za nezaposlene
 - b. Danijel Blake objašnjava da se ne služi internetom
 - c. Djelatnik mu objašnjava pravilo o disleksiji također putem interneta
- 1.4 Internet - u biblioteci:**
 - a. Daniel Blake pokušava putem interneta ispuniti potrebne obrasce
 - b. Djelatnik u biblioteci mu priskače u pomoć
 - c. Daniel ne uspijeva ispuniti obrazac na vrijeme
- 1.5 Internet - u Zavodu**
 - a. Daniel Blake uspostavlja kontakt s djelatnicom (Anne)
 - b. Djelatnica mu daje znak da će pomoći
 - c. Zajedno ispunjavaju prijavu putem interneta
 - d. Nadređena djelatnica ukori Anne zbog pomaganja
 - e. Daniel Blake ne uspijeva na vrijeme ispuniti obrasce

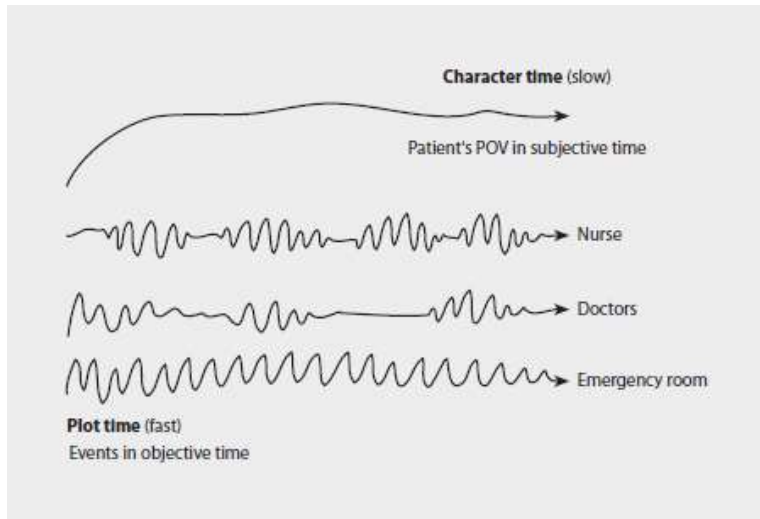
jedino sugestijom. U svojim raspravama *Beyond Interpretation: The Prospects of Contemporary Criticism* (*Contemporary Criticism: Theory and Practice*, 1976: 244–256) te *Story and Discourse in the Analysis of Narrative* (*The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, 2001., 169–187) Jonathan Culler smatra da je sugestija poziv na ideološku interpretaciju. Nju pak Harpham (2002) objašnjava tako što se gledatelj stalno „zapliće“ u tekst pa i etika uvjetuje razgradnju postavljenih alternativa, a ne govori se o formalnim narativnim svojstvima već o mogućnostima da ih promatrač uoči, čime se ne pokreće jedna te ista poznata „priča“,⁵⁶ već se prizivaju „znanja“ pomoću kojih se narativnost interpretira (Wolf, 2003).

S obzirom na iznesene teze i stajališta analiza započinje filmom *Ja, Daniel Blake*. Već u filmskoj špici Daniel odgovara na pitanja tijekom intervjua za potporu za nezaposlene. Nakon toga junak mora savladati tehnički i logički nepremostive administrativne prepreke. Paradoksalno, postavlja ih ona institucija čija je primarna funkcija da pruži pomoć. Stoga je borba junaka protiv sustava, koja u nastavku slijedi, bezuspješna. Takva segmentacija zapleta sugerira konstrukt vremena lika, odnosno subjektivnog vremena za Daniela Blakea. Vrijeme ne samo da se kreće sporo nego ono i stoji ili se barem tako čini, suprotstavljeno sve hitnijom potrebnom za razrješenjem Danielovih egzistencijalnih pitanja. Stoga unutar vremenskog narativa dolazi do anticipiranja nesumnjive katastrofičnosti (Allen, 2007). U tom slučaju karakteristike vremena kao diskurzivne strategije Allen nudi s aspekta vremenskog roka. Koncept koji se vremenskim rokom prenosi spaja scene u sekvenciji u filmsku sintagmu označenu dimenzijom vremenske odgode. S jedne strane diskurzivne strategije konstruiraju spori tijek vremena tako da na linearnoj narativnoj osi nižu događaje, a s druge strane ti događaji sami po sebi grade konstrukt odgode te time simbolički predstavljaju tromost birokratskog sustava.

Nadalje, kada je riječ o zapletu, Lehman i Luhr ističu da je u formalnoj analizi važan narativni okvir zapleta, odnosno uzrok i posljedica koji ne moraju nužno donijeti rezoluciju, ali svakako podvlače arbitrarnu kvalitetu priče koju želimo zapletom istaknuti (2008: 48–49). U tom smislu objektivni kadrovi sekvencije počesto gledatelja stavljaju u ulogu „svjedoka“ koji anticipira, odnosno pita se o ishodu situacije prikazane kadrovima i scenama. „Čekanje na javljanje operatera“ uprizoruje suprotstavljanje dvaju vremenskih okvira, vrijeme lika i filmsko

⁵⁶ Terminom „priča“ ovdje mislim na jednu od tri osnovne odrednice: *histoire*, *narration*, *recit*. Genette ih kao takve objašnjava, a polemiku nastavljaju Bal, koja zadržava pojmove „recit“ i „histoire“, a „narration“ prevodi u „text“, te Rimmon-Kenan, koja prevodi „histoire“ kao „story“, a „recit“ kao „text“, dok pak „text“ u smislu Bal i dalje ženetovski zadržava kao „narration“ (detaljnije u npr. *A Companion to Narrative Theory*, ur. Phelan i Rabinowitz, 2005).

vrijeme. Naime dok Daniel „čeka“ da mu se javi operater, a čekanje „traje“ gotovo sat vremena, montažnim se postupkom reza s telefonske linije na kadrove događaja u susjedstvu ilustrira što se događa „u međuvremenu“. Tako Daniel s balkona ulazi u interakcije sa susjedima i prolaznicima. Takvim suprotstavljanjem temporalnih dimenzija „uspostavlja se veoma prepoznatljiva i čvrsta relacija među kadrovima. Učinak te relacije može biti u iznenađenju, znači i u trenutnom regeneriranju zanimanja za film, u ostvarenom ritmičkom naglasku. Taj doživljaj, međutim, vrlo se lako preobražava i u određeni smisao, ideju“ (Peterlić, 2001: 53). Ideja je da prizori svojom dinamikom te brzom izmjenom dijaloga ilustriraju dvostruku temporalnu dimenziju: vrijeme lika (Daniel čeka na javljanje operatera) i vrijeme filma/zapleta (život koji se i dalje pored njega nesmetano zbiva dok on „čeka“). Takva nenarativna koncepcija na vremenskoj ravni suprotstavlja sporost birokratske mašinerije koja rješava malo ili ništa i žurbu s kojom lik u klasičnom narativnom pogonu junaka želi potragu privesti kraju. Slika (54) grafički je prikaz brzog tijeka vremena zapleta i subjektivnog sporog tijeka vremena lika (Zettl, 1990: 279). Kao što slika pokazuje, bolnički ritam je brz i hitan, a vrijeme za junaka protječe izuzetno sporo dok bolestan leži u krevetu.



Slika 54: Suprotstavljena dva vremenska narativa, lik i zaplet (iz: Herbert Zettl, 1990)

Oslanjajući se na tezu da gledateljevo zapletanje u pripovjedni događaj poziva na ideološku interpretaciju, daljnja analiza polazi od teze da tako suprotstavljene narativi imaju intertekstualnu ulogu. Postupak davanja značenja narativu putem interpretacije Danesi opisuje

na sljedeći način: interpretacija djeluje cjelokupno, holistički. Odvija se na narativnom tekstu (X) iz kojeg se ekstrahira značenje (Y). (Y) se još naziva i podtekst. U glavnom tekstu (X) naći ćemo znakove⁵⁷ koji će ukazivati na podtekst (2004: 142). Kao primjer takve deikse neka posluži intertekst, koji aludira na neki drugi tekst unutar narativa u funkciji vizualne i verbalne invokacije (Stam, 2000: 211). Danesi primjer podteksta razjašnjava u filmu *Blade Runner* (rež. Ridley Scott, 1982). Film se prikazuje kao fiktionalna detektivska priča, ali podtekst je religiozan i interpretira se kao potraga za Stvoriteljem pa tako i smislom života (142). Slični motivi uočeni su u filmu *Ja, Daniel Blake*. U ideološkom smislu socijalna tematika filma otkrila je podtekst kršćanskih motiva s kojima taj diskurs dijalogizira. Suodnos likova Katie i Daniela u zapletu i/ili podzapletu izrazito je motiviran kršćanskom alegorijom, odnosno biblijskom simbolikom potrage za “smislom”. Katie je motivirana simbolikom “posrnule žene”, a Daniel je stolar koji izrađuje drvene ukrase u obliku riba. Motiv ribe u kršćanstvu je najčešće simbol Krista. U *Leksikonu ikonografije, liturgije i simbolike zapadnog kršćanstva*, Ivančević tumači: „To je zbog toga što pet slova od kojih je sastavljena grčka riječ ikhthys „riba“ tvore monogram od početnih slova grčkih riječi: Iesus Kristus Theou Hyios Soter, što znači: „Isus Krist, Sin Božji, Spasitelj“. U tom smislu simbol ribe često se upotrebljava u ranoj kršćanskoj umjetnosti i književnosti“ (1990: 509). Tako slike (55 i 56) prikazuju Katie prije i nakon odavanja prostituciji. Također, slika (57) prikazuje drveni ukras u obliku ribe, a slika (58) Daniela kako izrađuje ukras. Na taj se način polemično progovara o čovjeku kao robi, što u konačnici dovodi do gubitka identiteta. Konačno, ako je uloga funkcija, a identitet smisao, onda filmske reprezentacije ističu da u demokraciji⁵⁸ ne slabi samo reflektivna čovjekova participacija, već i njegova potraga za smislom. Drugim riječima, nebrigom društva za pojedinca dolazi do identitetskih oštećenja, a uslijed demokratskih manjkavosti subjekt je sveden na izvršavanje svoje funkcije, bez mogućnosti promišljanja identiteta kao smisla. Iz ove optike, intertekst konstruira identitet čovjeka s margine društva, koji gubljenjem zaposlenja i socijalnih prava, prestaje „biti“ i samo „postoji“.⁵⁹

⁵⁷Kada se u tom kontekstu kaže „znakovi“, ne misli se nužno na znak u semiotičkom smislu odnosa i sistema (engl. *cues*, ne *signs*). Radije se kao sinonim može koristiti termin filmske naratologije i stilistike – deiksa. Riječ je o uputi gledatelju (Nørgaard, 2010; Machin, 2007; Bordwell i Thompson, 2004; Monaco, 2009; Genette, 2006).

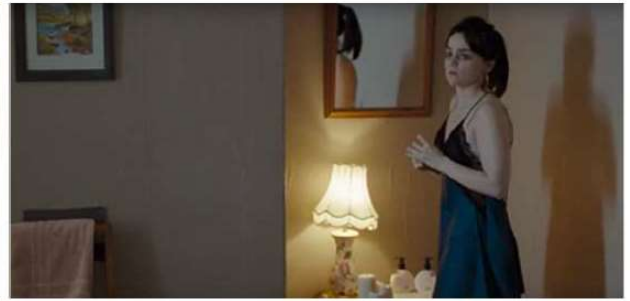
⁵⁸ Tamo gdje proces liberalizacije ne donosi demokratizaciju, uočava se krnja demokracija ili „demokracura“ (Beck, 2003: 65–69; Giddens, 1999: 35–3). Rastvaranje društvenih klasa i socijalna nebriga uočavaju se i u *mainstream* zapadnim demokracijama Kao nuspojava javlja se slabljenje socijalne države koja ne ulaže u pojedinca ili ljudske resurse (Beck, 2001).

⁵⁹ Dihotomiju biti – postojati donosi Bradshaw. URL: (<https://www.theguardian.com/film/2016/may/12/i-daniel-blake-ken-loachs-welfare-state-polemic-is-blunt-dignified-and-brutally-moving>) (2018-02-01)

Slika 1



Slika 2



Slike 55 i 56: Katie prije i poslije odavanja prostituciji

Slika 3



Slika 4



Slike 57 i 58: Motiv ribe, Daniel Blake izrađuje ukrase

3.1.3.2. *Adam i Paul* i transtekstualne aluzije

Drugi film koji se analizira jest *Adam i Paul* Lennyja Abrahamsona (2004). Iz njega su analizirane sekvencije „Zašto sjediš tako blizu nas“ i „Zašto ste vi ovdje?“⁶⁰ Što se zapleta tiče, sekvencije prikazuju dvojicu Iraca s margine društva, narkomane Adama i Paula, koji u svome besciljnom lutanju Dublinom slučajno sjedaju na klupu do imigranta iz Bugarske. Započinje razgovor u kojem likovi tematiziraju odnose domaćina i došljaka koji se u kulturnoj teoriji obično promaraju kao politike identiteta (Biti, 1992). Ponad zapleta analiza se osvrće na transtekstualne aluzije uočene unutar sekvencija. One se odnose na pojavnost likova i njihovu vizualnu poistovjećenost s Jamesom Joyceom (lik Bugarina), odnosno s Didijem i Gogom, likovima iz drame Samuela Becketta „U očekivanju Godota“ (likovi Adam i Paul).

Za početak, kada je riječ o politici identiteta čiji su nositelji likovi, analiza nalazi uporište u kulturološkim i književnopolitičkim interpretacijama Ivane Žužul. Na primjeru romana Ranka Marinkovića *Never More* autorica navodi ime glavnog lika Matea Bartola Svilića kao primjer da je imenovanje neosporno politički čin (2018). Za njega „u romanu postoji cijeli niz alternacija njegova imena u smislu stilsko-ironijskog poigravanja (Žužul, 2018: 29). Sukladno tezi Žužul da identitet likova može biti metaforično naznačen imenovanjem, u filmu *Adam i Paul* identitet likova može biti naznačen vizualnom reprezentacijom. U oba slučaja reprezentacije likova signaliziraju identitet kao metaforu ambivalentnih odnosa. U vizualnome dijelu stilizacijom likova iz ovog filma, dakle Adama, Paula i Bugarina, položaj identiteta projicira se putem dijalogiziranja sekvencija s dvaju

⁶⁰ **Sinopsis u funkciji pokazivanja uzročno-posljedične veze sekvencija:**

1. Zašto sjediš tako blizu nas?

- a. Adam i Paul nailaze na stranca
- b. Otvaraju mlijeko i ono se prolje
- c. Stranac burno reagira
- d. Razvije se konverzacija
- e. Adam ga pita zašto uopće sjedi tako blizu njih
- f. Stranac odgovara da je on došao prvi

2. Made in Bulgaria

- a. Stranac je ljut jer Iraci misle da je Rumunj
- b. Objašnjava da je Bugarin
- c. Paul da je Adamova jakna također iz Bugarske

3. Zašto ste vi ovdje?

- a. Bugarina kaže da je morao napustiti Sofiju
- b. Paul misli da je riječ o ženi
- c. Adam ga pita zašto je uopće došao
- d. Bugarin im uzvraća istim pitanjem: Zašto ste vi ovdje?

aspekata. Jedan je aspekt utemeljen u aluziji na Jamesa Joycea, a drugi u uprizorenim književnim likovima drame Samuela Becketta „U očekivanju Godota“. Kao i kod Žužul u oba se aspekta uočava snažna intertekstualna motiviranost. Intertekstualno dijalogiziranje Stam opravdava tumačenjem Kristeve na tragu Bahtina: „/S/vaki /je/ tekst mozaik citata, tragova u kojima se mogu iščitati drugi tekstovi“ (2000: 208). Također se Stam poziva na Ecov „intertekstualni okvir“ kao matricu koja autorizira i orijentira interpretaciju likova pomoću intertekstualnih „napomena“. Termin za takve napomene je, podvlači Stam, „aluzija transtekstualnosti“ (2000: 210–211). Dakle aluzija transtekstualnosti proizvedena je poigravanjem sa sličnošću koja je u filmu vidljiva u motivima s jedne strane te u pojavnosti likova s druge. Generalno govoreći motivi su proizvod recepcije vizualnog ili zvukovnog zapisa koji oblikuje određeni perceptivni obrazac. Na koncu, motivi su neophodni za pripovjedni događaj, a nadasve pridodaju estetskoj kompleksnosti i tematskom značenju filma (Lehman i Luhr, 2008: 207, 35–36).

Što se pak pojavnosti likova tiče, analiza kreće od Bugarina. S vizualnog aspekta kod aluzije na Joycea na snazi je transdijegetička narativna pojava. Naime od svih elemenata koji konstituiraju vanjsku pojavu glumca, kostim je najvažniji (Fischer-Lichte, 2015: 129). Naratološki postupak korištenja šešira kao *motiva* u suodnosu je sa šeširovom kao *rekvizitom* koji se koristi u sustavu označavanja. O označavanju muških likova govori Fischer-Lichte: „Rekviziti se uglavnom sastoje od elemenata vanjske pojave – poput naočala, rukavica, štapa, šešira ili krune, mača...“ (2015: 468). U vezi s tipiziranim kostimom autorica navodi da je za komičan lik svakako potrebno predvidjeti poseban kostim koji se rabi samo u stiliziranom obliku (2015: 254–255). Kao prepoznatljiv identifikacijski znak navodi – šešir. Kao primjer komičnih likova u tom smislu Fischer-Lichte navodi popularne komično-ironične figure Hanswurst, kojeg su gledatelji „prepoznavali po zelenom šeširu“, te Pickelhäringa, koji se također mogao prepoznati po šeširu (2015: 255).

Kao što prikazuje slika (59), za tvorbu identiteta motiv tjelesnosti (fizička sličnost likova) i kostima (šešir) može simbolizirati pripadnost pojedinca nekoj kulturi ili zajednici. Nadalje, izuzev vizualne poistovjećenosti Bugarina s Joyceom, tu je riječ i o nenaravnoj istaknutosti u pripovjednom događaju koju Richardson ilustrira Joyceovim djelom, konkretno *Uliksom* (2005). Bez daljnjeg se smatra da je u romanu važna distinkcija elemenata, motiva koji se nižu u nenarativnome slijedu jer oni osiguravaju praćenje sekvencija koje bi u

suprotnom bile uvelike nemotivirane (Richardson, 2005: 171).⁶¹ S druge strane u funkciji politike identiteta, kao što je utvrdio O'Brien, upravo Joyce je simbolička reprezentacija „univerzalnog drugog“ (1998). Utoliko je aluzija s pravom povezana s Joyceom ne samo kad je riječ o vizualnoj motiviranosti nego i s obzirom na ideju drugosti (slika 60).



Slike 59 i 60: Motivacija lika Bugarina pomoću tjelesnosti i kostima kao aluzija na Joycea

Može se, dakle, podvući da je transtekstualna aluzija pomoću tjelesnosti lika ostvarena putem fuzije, odnosno identifikacija subjekta (Cohn 2000: 110–111). Jednostavnije rečeno, Bugarin oponaša Joycea. Do fuzije dolazi kad „akter“, u tom slučaju simbolički naznačen akter/lik, postaje osoba koju oponaša. Na temelju identifikacije, govoreći dakle o tjelesnosti lika, serija odabranih kadrova u slici (61) pokazuje da glumac portretira Joycea putem modusa dramske akcije – mimike i gega – što kod gledatelja može izazvati smijeh. Vedrim se tonom u tome smislu gledatelja u neku ruku poziva na angažman (Machin, 2007: 111). Portret koji nastaje u takvom multimodalnom aranžmanu humornosti i identifikacije svojevrsna je

⁶¹ Sommer (2012) je govorio o intertekstualnosti kao taktici postklasične naratologije, odnosno o krosdisciplinarnoj konsolidaciji posuđivanja termina, dakle i principa, iz modernizma u postmoderne analizu. Da postoji promjena, ali ne i novitet, evidentno je na razini teksta. Modernističko objašnjavanje čovjeka i svijeta pomoću jezika filozofije i simbola postmoderna je iskoristila kao platformu za aranžiranje unutar teksta. Kolekcija elemenata prikupljenih iz „stvarnosti“ uređuje se, a naracija se resemiotizira. Primjera je mnogo, a princip je da se tekstovi fikcionaliziraju, tj. da pridonose izgradnji „priče“. Time se oponaša nešto što je već učinjeno u moderni. Jasno je da je Joyceovo ime nezaobilazno kada je riječ o metajezičnim proznim konstrukcijama ili „pričama“ (engl. *plot patterns*), koje se oslanjaju na detalj i osobnu interpretaciju onog što mislimo da „znamo“ (Daiches, 1997: 1153). O Joyceu i o tekstu koji je, opće je poznato, uokviren komentarom, govorio je Luko Paljetak na okruglom stolu na festivalu Bloomsday – Pula (lipanj, 2016.). Taj je naš poznati akademik i prevoditelj objasnio neke primjere Joyceovih lingvističkih eksperimenata. Diskutiralo se notorno pitanje interpretacije (ne)postojećeg apostrofa u izvorniku naslova *Finneganovo bdijenje* (1939). Ujedno je to i temelj za formiranje tog romana. U apostrofu se očituje „jezični konstrukt“. Taj se termin rado spominje kao odlika poststrukturalističkog teksta. Stoga, pitao se Paljetak, je li riječ o „Finneganovu bdijenju“ ili je naslov trebalo prevesti kao „Finneganovi, bdijte!“ (*Finnegan's wake* ili *Finnegans wake*)? Također, Paljetak iznosi primjere intertekstualnih Joyceovih lingvističkih intervencija: „Post no bills“, pretvorio je u „Post 101 pills“. U Paljetkovu izuzetnu prijevodu ta dvojba glasi: „Ostavi čiste tablete“, a postale su: „Dostavi iste tablete“.

karikatura. U tom slučaju, kao što tumači Cohn, riječ je o udaljavanju od subjekta, odnosno lažnoj ili, da se poslužim prigodnim terminom, karikiranoj identifikaciji (engl. *mock – identification*). Zaključno, ako je nakana stilizacije lika Bugarina da se identificira s Joyceom, onda je nakana i da se pomoću modusa dramske akcije izgradi konstrukt karikature. Identifikacija je u tom slučaju lažna.



Slika 61: Lik Bugarina i modus dramske akcije u funkciji karikature

Naposljetku, analizom se unutar prizorne motiviranosti osvrćem na transtekstualnu poveznicu vizualnog aspekta Adama i Paula kao sugestiju citiranih Beckettovih junaka Vladimira i Estragona (Didi i Gogo) iz drame *U očekivanju Godota*. Zašto je književni tekst važan u raspravi o filmu? Krenut ću od postavke da se sekvencije sagledavaju poput eidetskih slika. To su slike u kojima je ostvaren spoj između konfiguracije vidljivog i neke univerzalne ideje, vizija i koncept, neovisno o njihovim pojedinačnim formalnim osobitostima. Takve ideje donosi književnost. Žužul kaže „Svi ukazani obrisi identiteta likova su nerazmrsivi, nemoguće je utvrditi tko je kime kalemljen. Traganje za samoniklošću, čistoćom misli, svjetonazorom bilo kojeg reprezentiranog lika i njime nagoviještenog identiteta u romanu, jednako je sulud čin kao i raspetljavanje uvijek problematičnog odnosa autora, pripovjedača, likova i čitatelja“ (37). Slično je sa sugestijom/aluzijom/citatom i filmskim prizorom. Ideja u nj nije umetnuta, odnosno nije pridodana slici isključivo u vidu formalnih elemenata poput kompozicije ili boje, nego zajedno sa slikom čini nerazdvojivu cjelinu uz pomoć srodnih konceptualnih ishodišta.

Kao što pokazuju slike (62 i 63), sugestija likova iz filma na kazališne glumce/likove u vizualnom dijelu neosporna je. Sugestiju dodatno osnažuje činjenica da u filmu postoji i aluzija sporog vremena, odnosno „uzaludnog čekanja“ da se nešto dogodi, a time se dodatno citira narativ vremena iz drame. U tome smislu posljednja sekvencija „Zašto ste vi ovdje“ završava postavljanjem tog pitanja Adamu i Paulu. Postavivši to pitanje „uzaludno“ i retorički, Bugarin odlazi, a Adam i Paul ostaju statični kao što su bili i prije susreta s njim. Takva simbolička naznaka ne-gibanja upućuje na narativ vremena kao metaforu. Lakoff i Johnson konstatirali su da uz pomoć metafore vrijeme interpretiramo kao predmet koji se giba, poprima orijentaciju sprijeda – straga okrenutu u smjeru kretanja, kao što je to slučaj s bilo kojim drugim predmetom koji se giba: „Zato je budućnost okrenuta prema nama dok nam se približava, pa to izražavamo izrazima poput: ne mogu se suočiti s budućnosti, ili pak: idemo ususret onomu što dolazi“. (2015: 40). Na metaforičkoj razini s tim u vezi gledatelju se postavlja retoričko pitanje idu li komu ili čemu ususret marginalizirani likovi ili pak „čekaju“.



Slike 62 i 63: Adam i Paul vs. Didi i Gogo

3.1.2.3. Klub sretnih žena i superimpozicija/pretapanje

Treći, posljednji film o kojemu je riječ u ovome dijelu analize jest *Klub sretnih žena* (rež. Wayne Wang, 1993). Analiza filmskih reprezentacija tumači superimpoziciju/pretapanje likova u kadru iz sekvencije „U stanu“.⁶² Taj montažni postupak u funkciji je konstrukta portreta međusobno suprotstavljenih kultura. Sekvencija suprotstavlja Waverly, Amerikanku kineskog porijekla, s njenom majkom, tradicionalnom Kineskinjom, pripadnicom prve generacije doseljenika u Ameriku. U sceni Waverly dovodi majku u stan te joj pokazuje bundu koju joj je poklonio Rich, zaručnik, Amerikanac kojeg Waverly želi u konačnici predstaviti majci. Waverly priželjkuje majčino odobravanje, a okosnica zapleta majčino je kritiziranje bunde. Taj tekstualni fragment upućuje na konflikt koji se unutar montažnog postupka superimpozicije dalje razlaže.

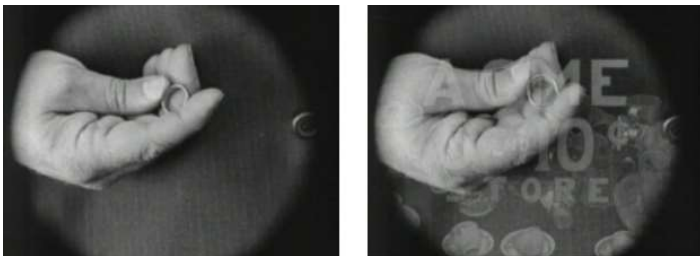
Konflikt je predstavljen naglaskom na različitost dviju kultura – tradicionalne kineske i zapadnjačke, američke. Svrha suprotstavljanja kultura je njihovo portretiranje i pozivanje gledatelja na promišljanje o tome. Vrlo općenito govoreći, u filmu majka predstavlja tradicionalne kineske vrijednosti i stilizirana je kao lik koji se nije asimilirao u američku kulturu. Kći je pak nositeljica američkih kulturoloških vrijednosti pa kao takva predstavlja američku kulturu. Portret dviju kultura ojačan je načelom pristojnosti prema gledatelju (Turković, 2008). Gledatelju se naime podastire jasno razgraničen odnos između majke i kćeri na dva načina. Jedan je, načelom relevancije, odnosno razmjenom pogleda majke i kćeri. Kao što se u *Izgubljeni u prijevodu* kooperativna načela krše, tako se ovdje besprijeekorno poštuju pa se kadrovima akcije i reakcije jasno dočarava sukob u interakciji likova. Drugi je, fokalizacija lika Waverly. Termin „fokalizacija“ uveo je Genette da se njime zamijene pojmovi gledišta, perspektive, viđenja i slično. Glas pripovjedača glas je Waverly, koja je ujedno vidljiva u kadru. Shodno dimenziji subjekta fokalizacije (Bal, 2000), pripovjedač se može proučavati usporedno s načinom kako proučavamo i likove; i pripovjedači su osobnosti stvorene tekstem. Štoviše, zbog toga što Waverly fokalizira scenu u stanu u ulozi pripovjedača,

⁶² Sinopsis u funkciji pokazivanja uzročno-posljedične veze sekvencija:

1. U stanu
- a. Waverly pokazuje majci bundu
- b. Majka kritizira bundu
- c. Waverly je razočarana kritikom
- d. Ulaze u konflikt

ona ujedno gledatelju daje svoje viđenje pripovjednog događaja, što pak upućuje na ideološku dimenziju scene uokvirene nekim „komentarom“.

Montažni postupak koji konstruira takve reprezentacije likova te poziva na njihovu daljnju interpretaciju jest, dakle, superimpozicija ili pretapanje kadrova. Postupkom se sugerira razmak između dva prizora koji odvaja majku i kćer, ali se postiže i snažan estetski stilizacijski učinak jer se prije razdvajanja majka i kći pretapaju u kadru. Pretapanje se odvija kao asocijacija na sukob kultura.⁶³ Kao primjer takva postupka neka posluži film Bustera Keatona, *Susjedi* (*Neighbours*, 1920).⁶⁴ Kao što pokazuju slike (64 i 65), u subjektivnom kadru vidimo prizor prstena (otac gleda vjenčani prsten svoje kćeri) koji se pretapa s prizorom jeftinog dućana u kojem je prsten nabavljen (otac predmnijeva da je prsten tamo kupljen). Pretapanje se odvija kao asocijacija na porijeklo prstena, ali služi i kao „komentar“ o zaručniku kao siromašnom čovjeku. Na sličan način slika (66) prikazuje scenu u kojoj se dogodila superimpozicija/pretapanje u *Klubu sretnih žena*. Sličice (1 i 2) prikazuju objektivni kadar majke i kćeri koje pregledavaju bundu i majčino kritiziranje bunde. Uokvirene su u prozoru, a dva su svijeta simbolički razdvojena zidom između prozora. Konflikt je naznačen u sličici (3) koja prikazuje majku iz točke gledišta kćeri. Uz kadar majke čuje se kako Waverly pita: „Kako možeš kritizirati poklon?“ Kadar majke dodatno naglašava majčinu kritiku. Nakon toga slijedi kadar superimpozicije (sličica 4). U njemu se likovi majke i kćeri pretapaju na trenutak asociirajući njihovo međusobno suprotstavljanje. Nakon toga dolazi do razdvajanja likova: isprva se izoštruju kadrovi na Waverly (sličice 7 i 8), a potom dva kadra pokazuju da majka napušta kadar (sličica 9 i 10). Waverly u konačnici ostaje sama u kadru, spuštena pogleda (sličica 11), a sljedeći kadar majke prikazuje njezin izravan pogled (sličica 12).



Slike 64 i 65: Pretapanje dvaju prizora u filmu *Susjedi* (rež. Buster Keaton, 1920)

⁶³ Leksikografski zavod Miroslav Krleža (<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=50232>) (2018-02-01)

⁶⁴ Film *Susjedi* (rež. Buster Keaton, 1920), (<https://filmanalysis.coursepress.yale.edu/editing/>) (2018-02-01)

Slika 1



Slika 2



Slika 3



Slika 4



Slika 5



Slika 6



Slika 7



Slika 8



Slika 9



Slika 10



Slika 66: Scena „U stanu“, superimpozicija/pretanje kao portret kultura u filmu *Klub sretnih žena*

Unutar teorije multimodalnosti pogled igra važnu ulogu kada govorimo o prosudbi gledatelja jer njemu nešto nudi ili od njega nešto zahtijeva (Machin, 2007; Stam, 2000; Kress i van Leeuwen, 2000). Takvo tumačenje prikladno je u ovome dijelu analize jer uključuje gledatelja na način da od njega nešto traži, jer se čini kao da majka gleda u kameru, dakle u gledatelja (slika 67), ili pak mu se nudi jer je pogled u kadru Waverly uperen nekamo drugamo, što je zapravo u filmu češći slučaj (slika 68). Na sličan način možemo razmotriti neke druge slučajeve iz filmova ove analize unutar modela dihotomije ponuda – potražnja. Na primjer slika (69) prikazuje pogled Jasmine kada govori: „Ja nisam bila tek bezglava potrošačica kao toliki moji tobožnji prijatelji. Iako, ne mogu reći da nisam voljela kupovati lijepu odjeću“. Zbog izjednačenosti visine pogleda čini se da Jasmine gleda direktno u gledatelja, kao da od njega nešto zahtijeva. Nadalje slika (70) prikazuje pogled Harrisa/Murray usmjeren direktno u kameru, kao da također nešto zahtijeva. S obzirom na to da je riječ o kadru snimanja reklame, zahtjev je u tom smislu dosta jednoznačan.



Slika 67: Waverly i ponuda



Slika 68: Majka i zahtjev



Slika 69: Jasmine i zahtjev



Slika 70: Harris/Murray i zahtjev

I multimodalni model interpretacije pogleda i superimpozicija tu su u funkciji koja dodatno osigurava sljedeću tezu u analizi suodnosa majke i kćeri, dodatno osnaženu interpretacijom Yin (2007): naizgled univerzalna tema međugeneracijskog sukoba likova zapravo je konstrukt konflikta između dviju kultura, a majka i kći simbolički predstavljaju suprotstavljene kulture, kinesku i američku. Škreb i sur. (1984: 582) portret definiraju kao predstavljanje čovjeka, prikazivanje ljudi u smislu snažno individualiziranog junaka. Za Bagića (2012: 259) je portret „figura diskurza (...), opis moralnih značajki stvarne osobe ili izmišljenog lika, kompozicijsko uporište“. U ovoj analizi pokazujem da pretapanje kadrova asocijativno naznačuje tranziciju iz jednog portreta društva u drugo. Kontekst referira na ideološku interpretaciju narativa koji oblikuje likove kao (ne)američke. Ipak, uz fokalizirani komentar Waverly te kadar majke koji ga prati (slika 66, sličica 3) gledatelja se usmjerava na naklonost Waverly, a tako i prema prihvaćanju američkog sustava vrijednosti nauštrb kineskog. Riječima Yin film je konstrukt američkog društva kao pozitivnog sebstva, a kineskog kao negativnog drugog. Dva su načina na koja Yin dokazuje tu tezu, a ova analiza to ujedno potvrđuje. Prvo, superimpozicija naglašava suprotstavljenost majke i kćeri. Kulture koje su se montažno pretopile kasnije su se isto tako simbolički razdvojile. Drugo, Yin uočava da film s jedne strane perpetuira stereotipe o Kineskinjama kao „lutkicama“, a na primjeru sekvencije taj se stereotip i potvrđuje na primjeru darovane bunde.

Dakle Yin tvrdi da se Azija generalno, a Kina konkretno prikazuju kao monolitni drugi, a Zapad kao moćno sebstvo. Sekvencija na simboličkoj razini potvrđuje tu tezu jer, rečeno je, međugeneracijski sukob metafora je za onaj kulturološki. Majka-Kina u odnosu na srednjestrujašku američku Waverly-kulturu dihotomizirana je, odnosno artikulirana kao „kruta, stroga i opresivna“. Yin to dokazuje tako što majka loše govori engleski (takozvani *broken English*), što je u filmu prikazano kao problematično. Kći govori tečni engleski, a kineski ne govori uopće, što se pak u filmu uopće ne problematizira. Također, film u cijelosti obiluje stereotipnim prikazima kulture poput kineske hrane, manira, gesti i tome slično. Zamijećeno je da su te reprezentacije selektivne, stoga i parodične te je njihova funkcija, tumači Yin, naglasiti „kulturološku kinesku prtljagu“ Waverly u odnosu na njezin ostvareni „Američki san“ (2007: 130–131). Naposljetku, Yin smatra, oprečno nekom uvriježenom mišljenju, nakana filma nije proslaviti azijsku kulturu i promovirati kineske glumce, već je njegov učinak da slavi „američki san“. Time se ističe zapadna domicilna kultura kao utočište, čime se dakako nastoji postići što snažniji učinak na gledatelja (Yin, 2007: 137).

3.2. KNJIŽEVNE FIGURE U FILMU U FUNKCIJI OBLIKOVANJA IDENTITETA I KULTURE

Ovaj dio analize bavi se strategijama filmske naracije ili figurama. Iz svijeta figura odabrala sam ih prema principu istaknutosti (Kress i van Leeuwen, 2000; Machin i Van Leeuwen, 2007; Machin, 2007). Taj je izbor figura uvjetovan, kako Turković (2008: 17) naglašava, njihovim obilježavanjem određenog mjesta ili pak otklona od norme.

Prvo, fokus je na figurama ironije i humora i koristimo ih kao polazište za daljnju analizu. Nakon toga analiziramo one konkretne figure koje se pozicioniraju na određeno mjesto. Taj je pristup preuzet od Hitchcocka, koji je poznat po svojim „izrazitim i vrlo dosjetljivim figurama“, koje su „često komično-dramatične, ironične“ (Gilić, 2006: 37). Hitchcock se, primjerice, „usredotočuje na tipične zakonomjernosti u gradnji jedne metonimije“ da bi sagledao „tipične 'pozicije' ostalih stilskih figura u tom filmu (Gilić, 2006: 37–38). Tako postavljena analiza ima dvije funkcije. Jedna je opći komentar oblikotvornog procesa zbivanja koji gradi diskurs. Druga je povezivanje situacija pomoću zadanog teorijskog okvira. Naposljetku, fenomenološko objedinjavanje analiziranih metadiskurzivnih postupaka „prinudit će gledatelja da preuzme tumačiteljski stav prema prizornoj situaciji junaka“ (Turković, 2008: 56).

Kao rezultat tumačenja uprizorenih situacija javlja se određena percepcija identiteta, a ona može označiti i promjenu perspektive s kojom se identitet suočava. Nadilazeći specifične teritorijalne granice i usidrenost identiteta, na snazi su promjene u poretku globalnih kultura. S time u vezi analiza nastoji pokazati da se u globalno umreženom društvu susreću domaćin i došljak koji uspostavljaju kulturološke dogovore ili pregovore (*Adam i Paul, Noć na zemlji*). Također se propituju identiteti u američkom etnoskejpu (*Klub sretnih žena, Gost*). Zatim se tumače odnosi između konzumerizma i identiteta te participativni identitet (*Blue Jasmine, Izgubljeni u prijevodu*). Naposljetku, uočava se marginalizacija identiteta i slabljenje socijalnih funkcija u globalnom društvu (*Ja, Daniel Blake*). Sociosemiotičkom, odnosno kroskulturalnom interpretacijom gradi se okvir unutar kojeg se gledatelja upućuje na vrednovanje odnosa u zadanom kontekstu.

Analiza

3.2.1. Humor

U filmovima *Noć na zemlji*, *Adam i Paul* te *Blue Jasmine* istaknutu stilsku ulogu ima humor. U odnosu na oblikovanje identiteta humor pokreće i druge stilske figure pa se stoga unutar diskurzivnih regulacija javljaju i dijalog i monolog, i analepsa i metonimija. Sam pojam identiteta razvija se i „strategijski i pozicijski“ (Hall, 2001, 2018). Opovrgavajući poziciju „ustaljenog semantičkog života identiteta“, Hall slavi njegovu postmodernističku varijantu. U njoj identiteti nikad nisu jednolični ili jedinstveni, već „postaju sve više fragmentirani i razlomljeni“ (2019). Na takav ću im način u analizi i pristupiti, kao identitetima podložnim transformacijama.

Dakle, humor je intertekstualna opna koja stvara referentni okvir koji služi gledatelju za orijentaciju i interpretaciju te „povezuje tekst s drugim reprezentacijskim izvorima“ (Stam, 2000: 209). Određenim repertoarom semiotičkih modusa humor komunicira s gledateljem i u toj komunikaciji na snazi je multimodalni sustav koji čine pokret, gesta, imitiranje, zvuk, pogled, glas i verbalni jezik (Boeriis i Nørgaard, 2013). Takvi i slični racionalni procesi shvaćaju se kao „multimodalni konstrukti osjećaja“ (Kress i Van Leeuwen, 1996: 64–67). Djeluju na gledatelja te potom pomoću tako pobuđenih asocijacija dolazi do humora (Boeriis i Nørgaard, 2013). Dakle humor je figura povezana s komičnim efektima sreće i ima psihičko značenje jer može označiti čovjekovo raspoloženje (Škreb i sur., 1984: 253). Primjerice, osoba je humoristična „ako pokazuje da ima smisao za smiješno te ono što je smiješno zna pokazati drugima“ (1984: 253). Na takav će način i lik u filmu biti percipiran kao humorističan. Funkcija lika je, dakle, da putem humora „/u/ igri ideja otkriva s jedne strane svoj karakter, a s druge razvija radnju“ (Škreb i sur., 1984: 122). Ovisno o kontekstu komični će efekt asociirati gledatelja na daljnju interpretaciju pripovjednih događaja.

Međuodnos modusa – ili njihov *izbor* – unutar pripovjednog događaja tvori multimodalni diskurs (Kress i Van Leeuwen, 2000; Boeriis i Nørgaard, 2013), a humor kao takav diskurs ukazuje na tvorbu identiteta unutar semiotičkog sustava (Boeriis i Nørgaard, 2013). Daljnja interpretacija narativne i nenarativne organizacije seže dalje od kros-modalne vizualno-verbalne dosjetke (Boeriis i Nørgaard, 2013). Okreće se ideološkim učincima na gledatelja u okviru tematskih okosnica analize.

3.2.1.1. *Noć na zemlji* i „holivudski *feelgood*“ učinak

S obzirom na prethodno iznesene teze o filmu *Noć na zemlji* polazišna je točka relativnost susreta između došljaka i stranca, a povezuje ih humorističan dijalog, motiviran „prijelazom po razgovornoj smjeni“ (Turković, 2012: 175). Analizirane su dvije scene, „Moderna kapa“ i „Imena“.⁶⁵ Pratimo prizore iz taksija tijekom vožnje New Yorkom od Manhattana do Brooklyna. Vozač je imigrant Helmut, a putnik crnac Yo Yo. Helmut ne poznaje New York. Već na samome početku zabavni ton naznačuje da su likovi pozicionirani u dogovornoj sferi. Stoga razgovornom smjenom domaćin Yo Yo preuzima volan. Unutar takve politike smještanja kulturni identiteti nisu „jedinstvo“, nego „pozicioniranje“, pa predstavljaju identifikacijske, „šavne točke“ u okviru kulturnih diskursa (Hall, 2005, 1996). Zbog toga je vjerojatnije da će publika te sekvencije pamtititi kao simbolički zasnovane na planu likova i na razini dijaloga, nego na primjer po minimalističkim postupcima snimanja i montaže. S obzirom na interpretaciju u sekvencijama je na snazi osjećaj ugone, odnosno takozvani „holivudski *feelgood*“.

Kada se u dijalogu dolazi do zaključka, konstatira se dogovor (Lakoff i Johnson, 2015). Iako između dvojice sudionika ne dolazi neprekidno do razmjene pogleda (likovi ponekad gledaju kroz prozor automobila), svedjedno se „podrazumijeva da su u perceptivnom odnosu – „u najmanju se ruku moraju slušati“ (Turković, 2012: 177). Na taj način razgovorna smjena i interkulturalne dijaloške razmjene tematski određuju sekvencije. Ako konstatiramo da je identitet „na margini“, ističemo da doživljava stalne preobrazbe. S obzirom na to da su podložna izmjenama kulture i moći, identitetska se značenja često konstruiraju preko odnosa s drugim, to jest u odnosu prema onome što ono nije (Hall, 1996). Tako na primjer u kontekstu sekvencije „Moderna kapa“ likovi uspoređuju kape, koje navodno nisu iste (slike 71 i 72). U drugoj pak, „Imena“, razmjenjuju imena (tablica 4). Na taj se način na simboličkom planu

⁶⁵ **Sinopsis u funkciji pokazivanja uzročno-posljedične veze sekvencija:**

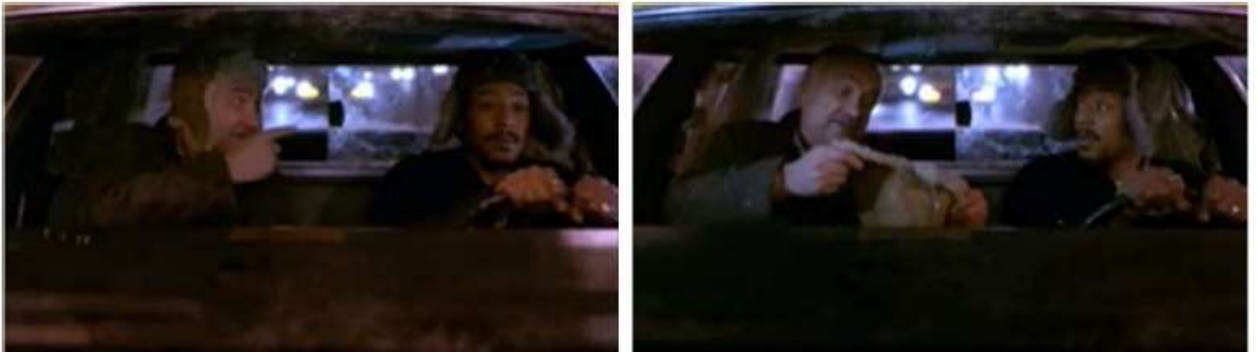
1. Moderna kapa

- a. Helmut primjećuje da on i Yo Yo imaju istu kapu
- b. Yo Yo smatra da je njegova drugačija, „moderna“
- c. Helmut uči novu englesku riječ „moderno“ (engl. *fresh*)

2. Imena

- d. Yo Yo i Helmut razgovaraju o njihovim imenima
- e. YoYo ima napadaj smijeha
- f. Yo Yo uspoređuje Helmutovo ime s riječi „helmet“ (engl. *kaciga*)
- g. Helmutu je i Yo Yo zabavno ime
- h. Yo Yo to ne nalazi smiješnim
- i. Helmut predlaže kompromis u vezi imena

ističu identitetska kulturološka značenja domaćina i stranca, označena u odnosu prema Drugome. Yo Yova kapa je „moderna“, dok je Helmutova „tek“ odjevni predmet. Yo Yovo ime tobože nije smiješno, ali Helmutovo zato jest.⁶⁶ Zato važan segment rasprave unutar diskursa pripada upravo označavanju razlika.



Slike 71 i 72: *Noć na zemlji*, Helmut i Yo Yo uspoređuju kape

Turković smatra da svaki razgovor „obilježava komunikacijska smjena, preuzimanje riječi“ (2012: 177). U primjeru komunikacije likova oni se uzajamno razvijaju jer dijalogom svladavaju kulturološke barijere. Kooperativnost likova znak je njihove komplementarnosti. Dijalog kao razgovorna forma vrsta je komunikacije (Turković, 2012), „otvorena misao za druge“ (Škreb i sur., 1984: 122). Lakoff i Johnson kažu da je razgovor „održavanje uljudne društvene interakcije na kooperativan način“ (2015), a Jewitt (2016: 86–87) i Wodak (2013) koriste termin „konverzacija“ da bi opisali ugrađeni diskurs koji odgovara „socijalnoj interakciji“ te „pozicijama moći“. Također, Wodak (1981: 201) te Wodak i Mayer (2001) smatraju da konverzacija kao simbolička praksa označava dijalog kao društveni diskurs moći te konstruira odnose između likova na način da jednome daje „poziciju moći u odnosu na drugog“. Konverzacija je reprezentacija kauzalnog odnosa, dakle njenog početka i kraja, koji oblikuje očekivanja gledatelja (Jewitt, 2016). Stoga dok se neki autori pridržavaju pravila logike narativa u smislu fabule (Chatman, 1980, 2005; Herman, 2002, 2005), Fludernik (2003a, 2005) se okreće konverzacijskom narativu kao prototipu. Do njegova oblikovanja dolazi pomoću istaknutih narativnih obrazaca nastalih povodom aktivnosti čitatelja/gledatelja. Riječ

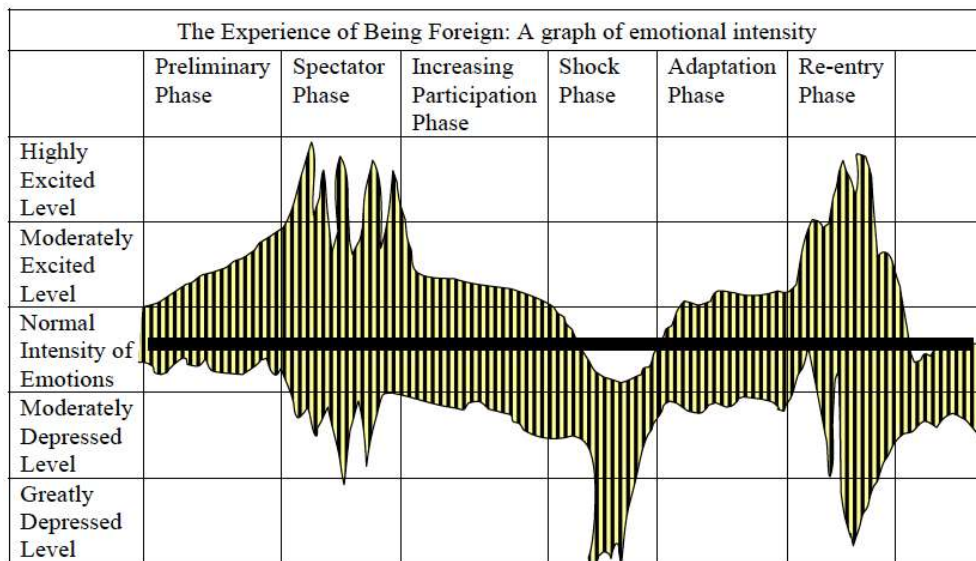
⁶⁶ Igra riječi: „helmet“ je na engleskom “kaciga”.

je o značajnom pomaku k prezentiranju i interpretiranju narativa kao priče, a ne isključivo prema jezičnim markerima, koji se smatraju površnom strukturom tekstova (Fludernik, 2005; Chatman, 1978; Herman, 2005; Jewitt, 2016). Drugim riječima, u središtu su pozornosti kontekstualnost i interdisciplinarnost jer aktiviraju interakciju između gledatelja i dijaloga te, prema riječima Žužul, pozivaju gledatelja na „čitanje“ kao kritičku aktivnost, osobito u odnosu s medijima koji se u međudodnosu s publikom obično nameću (2016). U tom smislu Chatman konverzijski narativ vidi kao paradigmu narativa kao takvog (2005). S fokusom na kontekst, odnosno „odabrani isječak“ (engl. *selected clip*), Jewitt doživljava dijalog poput „otvorene misli“ koja putuje gledatelju (2016: 90). Odatle rasprava o dijalogu kao diskurzivnoj praksi koja s jedne strane upućuje na interpretaciju (primjerice identiteta) unutar konteksta (primjerice teorije globalizacije), a s druge strane takvim svojim pristupom „narativizira“, odnosno priprema gledatelja na čitanje (Fludernik, 2005) imajući pri tom u vidu da je čitanje „u tom smislu nužno oblikovano kategorijama raznih odnosa moći, naravno različitim društvenim grupama“ (Žužul, 2016: 377).

U sintagmatskoj filmskoj strukturi ono što je rečeno pokreće naraciju (Lehman i Luhr, 2008: 27). U daljnjoj analizi dijaloga osvrćem se na raspravu koju vode domaćin i došljak, unutar teorije kulturološkog šoka.⁶⁷ Taj se termin odnosi na različite učinke koje interkulturalno iskustvo može imati na pojedinca. Mnogi su autori redefinirali i proširivali značenje tog termina. Za potrebe ovog rada značajni je doprinos onaj Lewisa i Jungmana (1986). Autori definiraju kulturološki šok kao iskustvo stranca, koherentni obrazac koji ga čini različitim u odnosu na ranija geografska, jezična i slična kulturološka iskustva. Kao što sam naziv sugerira, „šok“ može biti pozitivan ili negativan. U svakom slučaju Lewis i Jungman razlikuju šest njegovih faza: preliminarnu, promatračku, participativnu, šok fazu, fazu adaptacije i fazu povratka. Slika (73) prikazuje stupnjeve emocija ovisno o fazi u kojoj se osoba nalazi. Emocije mogu varirati od vrlo visokog stupnja uzbuđenja, odnosno ushita, do izrazite deprimiranosti. Zamjenom mjesta za volanom Yo Yo mijenja poziciju pasivnog, slučajnog putnika u aktivnog, bliskog suputnika. Helmut pak iz aktivne uloge vozača doživljava transformaciju u pasivnog suvozača. Mijenjaju se „odnosi moći“ u promatračkoj fazi (Lewis i Jungman, 1986: 46). Dolazak u novu kulturu u toj fazi karakterizira emotivnost te izrazita zainteresiranost za novo

⁶⁷ Antropološki gledano, termin „kulturološki šok“ u uporabi je još od 1950-ih, odnosno 1960-ih godina prošloga stoljeća, kada je njegov značaj proširio i popularizirao antropolog Kalervo Oberg u svome tekstu *Culture Shock: Adjustment to New Cultural Environment* (*Journal of Medical Anthropology*, 29/2-3, str. 142–146 (1960, ponovno tiskano 2006)).

okruženje. Došljak je promatrač koji doduše neaktivno, ali intenzivno upija svijet oko sebe. U toj fazi dolazi do oduševljenja novom okolinom, a mogućnost deprimiranosti je vrlo niska.



Slika 73: Iskustvo stranca, grafikon emocionalnog intenziteta (iz: *On Being Foreign*, Tom J Lewis i Robert E Jungman, 1986)

Nadalje, dijalozi između Helmuta i Yo Yo tvore dogovorni interkulturalni diskurs, a jezična poigravanja služe kao diskurzivna strategija u funkciji humora. Dva su načina na koje je to postignuto. Jedan je da se humoristična situacija gradi, Turkovićevim riječima, „verbalnim skečem“ (2008), odnosno zabunom oko jezičnog (ne)razumijevanja. Zbir riječi Yo Yo (engl. *cool, fresh, jamin* i tako dalje) pripada slengu. Leksikograf John Ayto (1988) kaže da je sleng rječnik zatvorenih grupa i naziva ga „jezikom bez zadržke“, konverzacijskim vokabularom, šarenim leksikom *in extremis*“. Sleng može imati funkciju diskriminatoriskog diskursa moći s negativnom referencijom na „druge“ (Wodak, 2005: 21–22). S obzirom na to da kooperativnost između likova negira ili minimalizira odnose moći između njih, sleng je ovdje metonimijska referencija na pozitivnu stereotipnu „figuru identitetske oznake lika“ (Škreb i sur., 1984: 44). Drugi je način Helmutovo spremno učenje inventara izraza koji tvore leksik. Kao što sugerira Wodak, susret došljaka i domaćina može stvoriti napetost. Načelno govoreći, napetost u filmu stvara se putem odgode (Allen, 2007). Tu do odgode određenog razrješenja napetosti susreta dolazi nizanjem dijaloga između domaćina i stranca. Preciznije, dijalozi završavaju Helmutovim prihvaćanjem novih termina (primjeri 1–4) i pomirljivim zaključkom da su oba

imena „dobra“ (primjer 5). Ovime se ukazuje na spremno prihvaćanje razlika u kulturi, karakteristično za promatračku fazu. Dijalozi su kako slijedi:

Primjer 1:

H: What is the hip?

Y: Fresh, jammin, newest, latest...

Primjer 2:

Y: It's New York. It's cool.

H: It's cold.

Y: No, no, no. It's cool. It's hip. It's happening.

H: Ah, I understand. It's cool...

Y: Right.

Primjer 3:

H: Goes good!

Y: Yeah, Yeah, goes good...In English we say it's good to go

H: Good to go...it's good...

Primjer 4:

H: You have the same hat.

Yo-Yo: What? No, no, oh, no, mine is different...

H: Oh, it's the same hat.

Y: Mine is different, man. My is...the newest, latest, fresh!

H: The ear thing here, the same...

Y: No man, my is the hip!

Primjer 5:







H: OK. Your name Yo-Yo, my name Helmut. Yo-Yo. Helmut. It's good.

Vezano uz to u konstruktu relacija likova važnu ulogu ima glas (Boeriis i Nørgaard, 2013). Isto tako Van Leeuwen (1999) i Machin (2007) dovode u vezu glas i društvene odnose. Interakcija je povezana s govorom, a silina govora s tonom glasa. Van Leeuwen uspoređuje jačinu glasa i udaljenost sugovornika. Na primjer šapućemo ili govorimo tišim glasom kada smo vrlo blizu i u zatvorenom prostoru, a glasnije ćemo govoriti na otvorenom. U javnosti govorimo punim, jačim glasom, što autor povezuje s prenošenjem „javne informacije drugima“ (1999: 108). Nadalje za muški se glas očekuje da bude dublji, a glas Yo Yo je gotovo piskutav, što se konotira uz ženski ton. Visinu tona glasa Boeriis i Nørgaard smatraju perceptivnim fenomenom. Stoga dotični autori komični efekt vide kao posljedicu našeg iskustva. Tako je u dijalog ugrađen visoki ton glasna Yo Yova smijeha kao modus glasa/smijeha koji inducira humornost sekvencija. Jačina Yo Yova smijeha obrnuto je proporcionalna blizini sudionika u kadru. Junaci se nalaze jedan pored drugog u taksiju, no unatoč tome smijeh Yo Yo vrlo glasno odjekuje. Puninom glasa smijeh se prenosi poput „javne informacije“, a implicitna su „javnost“ gledatelji. Smijeh služi kao komični efekt, čime stvara ugodu gledatelju jer smijeh „određuje raspoloženje u kojem ćemo se obraćati“ (Machin, 2007: 111)

Tablica (4) prikazuje audiovizualnu razinu sekvencije „Imena“. Točka promatranja proizlazi iz promatračkog aspekta s lica (Turković, 2012: 47). Istaknut je utjelovljeni modus govora, koji se u daljnjoj raščlambi odnosi na glas, odnosno smijeh. Scena počinje i završava smijehom Yo Yo, a na intradijegetičkoj razini prati ga dijalog. Smijeh se prenosi iz jedne scene (sličica 1, „Moderna kapa“) u drugu (sličice 2–6, „Imena“), odnosno iz kadra u kadar. Tu je na snazi Turkovićevo načelo prethodne motivacije jer smijeh predstavlja najavu iz prethodnog kadra koja je dovoljno specifična da montažna promjena točke promatranja bude prethodno motivirana (2012: 183). Drugim riječima, smijeh je auditivna interpunkcija (Bordwell i Thompson, 2004) jer se prenosi poput zarez a te na sintagmatskoj razini dijaloge niže i spaja.

Tablica br. 4. *Noć na zemlji*. Modus smijeha.

Izvor: izradila autorica.

#	KADAR	OPIS KADRA	SMIJEH	DIJALOG
1.		Plošni kadar. U fokusu kadra je Yo Yo.		Y: What's your name, man? Čuje se vrlo glasan smijeh Yo Yo.
2.		Detalj. Prikazana je iskaznica: „Helmut Grokenberger“.		H: Helmut Grokenberger. Čuje se smijeh Yo Yo.
3.		Plošni kadar. Oba su lika u foksu. Yo Yo se smije. Helmut je nagnut prema njemu.		Y: Helmet? (...) That's your name? In English that'll be like calling your kid... Lampshade. I dalje se čuje glasan smijeh Yo Yo.
4.		Plošni kadar. Oba lika su u fokusu. Helmut je okrenut prema Yo Yo i pokazuje na njega rukom. Yo Yo se i dalje smije.		H: So, what's your name? Y: Yo-Yo! Čuje se utišan zvuk smijeha Yo Yo.
5.		Plošni kadar. Oba lika su u fokusu. Helmut pokazuje prvo na sebe potom na Yo Yo.		H: Ok. Your name Yo-Yo, my name Helmut. Yo-Yo. Helmut. It's good. Ne čuje se smijeh.
6.		Plošni kadar. U fokusu je Yo Yo. Klima glavom.		Y: (uzdah odobravanja) Ponovno, utišan zvuk smijeha Yo Yo.

Na planu ideološke simbolike moći kulturološke razlike se legitimiziraju, međutim potencijalne društvene nejednakosti minimalno su označene. Umjesto toga nastaje konstrukt komplementarnog razvoja likova. Suradljiva i humoristična stilizacija lika Yo Yo, crnca iz

Brooklyna, sugerira da su minimalna propitivanja u vezi s kulturološkim razlikama, odnosno nije upitno tko bi od koga trebao prihvatiti elemente čije kulture. Dok je Yo Yo voljan pomoći imigrantu, dotle je imigrant voljan prihvatiti pravila igre. Takav prikaz reducira napetost, oblikuje „nativ razrješenja“ (engl. *rescue narrative*, Allen, 2007), čime se prilagođava široj publici. Gledatelj se cijelo vrijeme zabavlja, što čini promatračku fazu, kao uostalom i američku kulturu, ugodnom. Izmještanjem susreta iz pregovaračke u dogovornu sferu u komunikaciji s gledateljem konstruirao se dojam ugone ili „holivudska *feelgood*“ atmosfera. Taj pojam veže se dakako uz holivudski film. Decherney (2005) se pomiruje s navikom da gledamo holivudske filmove kao utjelovljenje američke kulture. Kaže da je nemoguće prisjetiti se razloga tome. Naprosto, konstatira autor, Hollywood je vodeća američka industrija – institucija koja prilagođava transformacije američkog života publici i rukovodi ulogom Amerike u svijetu umjetnosti, zabave i ideologije (Decherney, 2005: 15). Gilić potvrđuje da se „publika i tekst tek uvjetno mogu razdvojiti od kinematografske institucije“, a instituciju je „najkorisnije shvatiti kao cjelokupnu kinematografiju, društvenu interakciju s filmom i o filmu, konstatiranu i konstanto održavanu kroz povijest medija i umjetnosti“ (Gilić, 2007: 53). Stoga se uz pojam holivudske ugone veže i problematika percepcije Hollywooda. Notorno je da Hollywood nije stvaran odraz američke kulture, međutim „u odnosu na gledatelja on teži sačuvati koherentni američki identitet, usprkos etničkim i klasnim tenzijama s kojima je suočen te globalnim širenjem američke kulture“ (Decherney, 2005: 15.).

Na koncu, zaključuje Rosenbaum, filmska se publika navikla na holivudsku ugodu. Zato autor i smatra da se taj film strateški obraća široj, internacionalnoj publici.⁶⁸ Sveobuhvatno je takva nakana ideološka i komercijalna. Kroz prizmu susreta domaćina i došljaka američka, domicilna kultura prikazana je kao susretljiva. Koncept-dosjetka zabavlja gledatelja jer je u funkciji diskurzivne i reprezentacijske konvencije holivudske kinematografije. U tome je skrivena težnja da se zadrži iluzija američkog identiteta kao multikulturalnog. Usput se dohvaća „rastuća i sve raznolikija masovna publika u svijetu umjetnosti i zabave (Rosenbaum, 2005: 15). Potencijal takvog američkog identiteta može označiti sve ili ništa, kaže Rosenbaum, jer je prikazan kao „nedostižan ali ugodno prihvatljiv, apolitičan i moderan, opušten ali dvosmislen, svugdje je i nigdje“.

⁶⁸ URL: <https://www.jonathanrosenbaum.net/1992/05/five-easy-pieces/> (2018-02-01)

3.2.1.2. *Adam i Paul* i nelagoda pregovora

Slučajan susret *in medias res* likova u filmu *Noć na zemlji* rimuje se sa susretom u *Adamu i Paulu*. U oba su filma likovi pripadnici marginaliziranih skupina: crnac i imigrant u jednom te narkomani i imigrant u drugome filmu. Također, u oba filma dijaloška dinamika koncipirana je poput dosjetke te upućuje na skeč kao formu. Po žanru skeč je komedija, a ponekad može biti i drama ili čak tragedija. Skeč izaziva „/j/ak komičan ili dramski efekt. Težište je na događaju, obično anegdoti, a likovi se javljaju isključivo kao nositelji radnje bez pretenzija da izrastu u karaktere“ (Škreb i sur., 1984: 734). Iz filma su analizirane tri sekvencije.⁶⁹ Prva je „Zašto sjediš tako blizu nas?“. Dvojica narkomana, Irci Adam i Paul, podsjećajući na svakodnevicu iz Beckettove drame „U očekivanju Godota“ – isto vrijeme, isto mjesto – u ustaljenome lutanju Dublinom sjedaju na klupu do nepoznatog čovjeka i započinju konverzaciju. Druga je „Made in Bulgaria“, u kojoj saznajemo da je neznamac imigrant iz Bugarske. U trećoj sekvenciji, „Zašto ste vi ovdje?“, konotirana je kulturološka dimenzija dijaloga, ona upućuje na nelagodu pregovora.

Humoristične reprezentacije živopisnih likova koncipirane su u slepstik maniri. Slepstik potječe od nijemog filma, a bazira se na vizualnoj, bezazlenoj i nadasve komičnoj šali. Ocem slepstika smatra se engleski komičar Fred Karno. Mnogo je puta viđen njegov najpoznatiji geg „pitom u lice“. Buster Keaton i braća Marx poznate su zvijezde slepstika, a neki od suvremenih primjera su britanski komičari grupe Monty Python, Mel Brooks i Mr Bean. Kada je govorio o „podložnosti fikcijskog pripovjednog teksta simboličkoj interpretaciji“, Genette je predvidio „ludički način koji bi on dijelio s gegovima braće Marx“ (2006: 17). Na tragu takvog

⁶⁹ **Sinopsis u funkciji pokazivanja uzročno-posljedične veze sekvencija:**

1. Zašto sjediš tako blizu nas?

- a. Adam i Paul nailaze na stranca
- b. Otvaraju mlijeko i ono se prolje
- c. Stranac burno reagira
- d. Razvije se konverzacija
- e. Adam ga pita zašto uopće sjedi tako blizu njih
- f. Stranac odgovara da je on došao prvi

2. Made in Bulgaria

- d. Stranac je ljut jer Irci misle da je Rumunj
- e. Objašnjava da je Bugarin
- f. Paul da je Adamova jakna također iz Bugarske

3. Zašto ste vi ovdje?

- e. Bugarina kaže da je morao napustiti Sofiju
- f. Paul misli da je riječ o ženi
- g. Adam ga pita zašto je uopće došao
- h. Bugarin im uzvraća istim pitanjem: Zašto ste vi ovdje?

razmišljanja je i Gilić kada kaže da „ponekad komedija prikazuje drugačiji model potpuno pomaknutog svijeta – često i preko granice apsurdna, s likovima koji se takvim pravilima prilagođuju s različitim uspjehom“ (Gilić, 2007: 63). Kao primjer takvih filmova Gilić navodi Chaplinovu komediju *Moderna vremena (Modern Times, 1936)* te *Spavač (Sleeper, 1973)* Woodyja Allena. Dakle u *Adamu i Paulu* komični efekt ostvaren je gestualnim pretjerivanjem koje načelno zabavlja publiku. Kao što prikazuje tablica (5), Adam i Paul sjede na klupi pored Bugarina. Gegovima karakterističnim za slepstik Adam otvara mlijeko koje se prolije po došljaku. Prikazano slepstikom kao formom proliveno mlijeko uzrok je, a ljutnja došljaka posljedica kojom se zapodijeva konverzacija. Sekvencija se zaokružuje likom došljaka. Doista, u nastavku uslijede dijaloške razmjene oblikovane kao identitetski pregovori. S jedne strane diskurzivna se strategija poigrava stereotipima – Irac Paul ne zna da je Sofija glavni grad Bugarske pa upita Bugarina je li napustio Sofiju zato što je ostala u drugome stanju. S druge strane rasprava se odnosi na pozicioniranje identiteta. Junaci jedan drugog zapitkuju „tko je sjeo preblizu koga“, napominju da je klupa „javni prostor“ i natječu se oko toga tko je „na nju sjeo prvi“. Usporedbom s *Noći na zemlji*, naglašeno je suprotstavljanje diskursa domaćina i stranca. No dok humoristi dijalozi u *Noć na zemlji* reprezentiraju *dogovor* oko identiteta, tu je zaključak nadomješten raspravom pa je riječ o *pregovorima*.

Tablica (5) prikazuje utjelovljeni modus dramske akcije, tj. pokreta – geg/slepstik. Ono što pratimo unutar scene pomoću kadrova i montažnih prijelaza jest isti prizor. Geste likova prikazane su u srednjem planu. Gestički znakovi podijeljeni su u dvije skupine: u prvoj, geg/slepstik odvija se bez riječi (sličice 1–2 i 4–5). Gestički znakovi odnose se na predmet koji treba prikazati, pa nadomještaju govor. Time se „najavljuje smjer misli, označuje prostorni odnos, obilježavaju tjelesne radnje“ (Ficher-Lichte, 2015: 75–77). Geste „slikaju“ ono što denotiraju lingvistički znakovi (Ficher-Lichte, 2005: 76). U drugom geste prate govor, ilustriraju ga te određuju kontekstno značenje (sličice 3 i 6).

Tablica br. 5. *Adam i Paul*. Modus pokreta/geste.

Izvor: izradila autorica.

#	KADAR	OPIS KADRA	POKRET/GESTE
1.		Adam i Paul sjede na klupi. Adam pokušava otvoriti mlijeko zubima.	Gestički znak bez riječi. Tumače se u odnosu na predmet koji treba prikazati, i u pogledu Paula, subjekta koji stvara znakove.
2.		Paul pokušava otvoriti mlijeko rukama dok ga Adam promatra.	Gesta bez riječi obilježava tjelesnu radnju i nadomješta govor. .
3.		Adam mimom pokazuje na mlijeko. Najavljuje smjer misli.	Pokazna gesta prati govor. A: „Just give me the f...milk“.
4.		Mlijeko se prolje po Adamu.	Gesta bez riječi ilustrira govor.
5.		Adam baca mlijeko i ono pogađa trećeg lika u kadru. Prolje se po njemu.	Gestički znak bez riječi. Mimom se oblikuje situacija. Konotira se specifični naglasak na lik Bugarina.
6.		Adam se briše. Paul u sredini promatra Bugarina koji poskoči na klupi.	Gestički znakovi prate govor. Bugarin: Hey, what is the f...? A: Sorry, wasn't aiming at you.

No postavlja se pitanje kada je razgovor rasprava. Lakoff i Johnson raspravu definiraju kao „/o/sjećaj da ste se zaratili, uviđate da imate mišljenje do kojeg vam je stalo i koje druga osoba ne prihvaća, barem jedan sudionik želi da drugi odustane od svojega mišljenja“ (2015: 80). Rasprava oko identitetskih pozicija u „zamućenom“ vremeno-prostoru odvija se na planu likova. U tom smislu u konverzijskom ustroju uljudna kooperacija je zategnuta. Percepcija multikulturalnosti propituje se jer se pitanje identiteta otvara bez suzbijanja napetosti. Za početak, susret s Bugarinom u dijalog unosi dinamiku. Zbog svoje brze razmjene suprotstavljen je s dotadašnjim, gotovo letargičnim protekom vremena dvojice Iraca. Dijalozi i gegovi/slepstik se isprepliću. Oni doduše zabavljaju gledatelja, ali i postavljaju pitanja u funkciji političkog komentara. Naime gledatelju se prikazuje, ako ne i podsjeća ga, na stereotipnu percepciju Zapada o Istočnoj Europi. Kao primjer da se o Bugarskoj zna malo ili ništa neka ponovno posluži Paul. Kada čuje da je imigrant iz Bugarske, on entuzijastično konstatira da je i Adamova jakna „iz Bugarske“. Metaforički i kao referencija na jeftinu radnu snagu gledatelju se pridružuje ideja jakne s etiketom koju odjeća često nosi, „made in Bulgaria“. Dvostruki je to stereotip o percepciji Istočne Europe i iz pozicije Zapadne i Istočne Europe. Naime u globalnom društvu možda nije neuobičajeno da se došljaku ne sviđa domicilna kultura, i obratno, učestalo je da se domaćinu ne sviđa došljak. Međutim gledatelju se skreće pozornost na još jedan problem, a taj je da ni došljaci ne žele biti „preblizu“ ostalim drugima. Dublin mu se ne sviđa, znakovito kaže Bugarin, jer je „pun vražjih Rumunja!“⁷⁰

Filmske reprezentacije likova pozicionirane su unutar teorije globalizacije kao sveobuhvatnog pojma novog vremeno-prostora kojim su povezana globalna kretanja ljudi. Riječ je o konceptu globalizacije interpretiranom shodno suvremenim društvenim procesima i odnosima među ljudima nastalim upravo zbog globalne mobilnosti ljudi (Lechner i Boli, 2015: 25-32). Ponovno, na simboličkoj razini Beckettova vremeno-prostora u globalnom društvu kao da se svi istovremeno nalazimo svagdje i nigdje. Izazov globalizacije pitanje je interkulturalne interpretacije takvih odnosa. Tu tvrdnju opravdava i Huntington (2007), koji smatra da su globalni odnosi izvor novog obrasca konflikta. On nije nužno ideološki ili ekonomski, već nastaje uslijed velike raznolikosti među ljudima i dominantno je kulturološki (41). Za Halla (1996) problem formiranja identiteta veže se uz diskurzivne prakse koje, autor smatra, trebaju konstantno postavljati pitanje identiteta jer je on „konstrukcija uvijek u procesu, nikad završen

⁷⁰ Na tragu je humora, ako ne i ironije, i glumačka dodjela uloge Bugarina. U odjavnoj špici taj je lik generalno imenovan, dakle etiketiran kao „Eastern European Man“. Također, glumac koji utjelovljuje Bugarina (koji u fikciji ne simpatizira Rumunje) i sam je – Rumunj (Ion Caramitru). Već su ti podaci na tragu diskurzivne analize konstrukta identiteta.

proces“ (Hall, 1996: 217). Zbog toga je interkulturalna komunikacija jedini način da se pokušaju ublažiti politike identiteta, socijalne dezintegracije te konflikti koji nastaju zbog osjetljivosti u globalnom selu (Asante i sur., 2008). Vezano uz to otvara se novo pitanje, pitanje irskog identiteta u Irskoj. O njemu te o značajnoj migracijskoj i interkulturalnoj komunikaciji u filmu progovara Kakasi u svome radu *Migration and Intercultural Cinema in Ireland: A New Contemporary Movement* (2011). Riječ je o problemima koje globalizacija nosi sa sobom, a suvremeni irski film tematizira. Teme su to poput tražitelja azila, trefikinga, egzila, granične kontrole, potom rasizma, marginalizacije i socijalne opresije.⁷¹ Migracije donose različita iskustva pri transkulturalnim susretima. Tako je i susret Iraca s Bugarinom simbolički konstrukt „lokalno utemeljenih identiteta u susretu s drugim izvorima smisla“ (Kakasi, 2011: 37–40). Analogijom navedenih teza i filmov, zaključak Kakasi jednako se odnosi na film *Adam i Paul*, kao i na generalni pokušaj irske kinematografije danas: film nastoji i istražiti procese racionalizacije interkulturalnih dijaloga te komentirati društvene i kulturne promjene u suvremenoj Irskoj.

Zaključno, interkulturalni dijalog pregovor je oko identiteta unutar globalizacijskih promjena i problema koje one donose. Zbog toga se zajednički doživljaj filmova *Noć na zemlji* i *Adam i Paul* preobražava na idejnom planu. Tematski, dva su narativa suprotstavljena. U *Adamu i Paulu* pitanje drugosti je nekompromisno, dok u *Noći na zemlji* kompromis tematski nije ni doveden u pitanje. Minimalizam vremeno-prostora u *Noć na zemlji* poslužio je upravo za manipulaciju preciznog razgraničavanja uloga likova u tome smislu. Tako je Njujorška priča dijaloški motivirana obostranim dogovorom, a plan likova jasno naznačuje identitetske kooperativne pozicije. Drugim riječima, likovi se zajedno razvijaju unutar tih pozicija, preuzimajući jedan od drugoga najbolje osobine. Međutim problem zbližavanja identiteta tamo je pitanje nedovoljne intimnosti koja se može doživjeti čak i kao banalna. Utoliko je naglašenija nelagoda susreta u *Adamu i Paulu*. Sukob identiteta izravan je i konfrontirajući.

Zbog svega navedenog pripovjedni događaj nema sretnog holivudskog završetka već se gledatelja ostavlja s otvorenim pitanjem. U praćenju razgovora sekvencija završava replikom. Bugarin kritizira Dublin, a Irci ga pitaju zašto je uopće dolazio. Na to stereotipno provokativno pitanje, Bugarin neočekivano replicira: „A zašto ste *vi* ovdje?“ Obrat je to nakon kojeg Bugarin odlazi, ostavljajući pitanje retoričkim. Predočeno je „iscrpljenje jedne

⁷¹ U tome kontekstu Kakasi također navodi visokobudžetni film *Front Line* o afričkoj supkulturi u Dublinu (rež. David Gleeson, 2007) te dvije kooperacije *Little Foxes* (rež. Mira Fornayova, 2010) i *Loss* (rež. Maris Martinsons, 2008), koje se bave tematikom istočnoeuropskih imigranata-radnika.

razgovorne teme“, što u ovom slučaju podrazumijeva kraj razgovora jer nema „metadiskomunikacijske naznake da će se razgovor sigurno nastaviti“ (Turković, 2012: 180). Drugim riječima, diskurs koristi strategiju nedovršene „priče“: multikulturalizam se prihvaća, ali pod određenim pravilima. A ta se pravila „zašivaju“ prema novonastalim okolnostima, koja se neprekidno mijenjaju (Hall, 1996, 2005). Zato će svako propitivanje teze o odnosu s Drugim nužno referirati na nacionalnu podlogu kao neophodno uzemljenje (1996). Dakle ako je pitanje subjekta pitanje nesvjesnih procesa njegovih formiranja, jer se identitet konstruira putem različitih praksi, onda je ovime pokazano da je rasprava o identitetima doista nezavršen proces. Rečeno postmodernim rječnikom, svi su identiteti fluidni. Repräsentirano simbolički, kao što naznačuje slika (74), Bugarinovo pitanje, ironično, upućuje se svima – „Zašto ste *vi* ovdje?“



Slika 74: „Zašto ste *vi* ovdje?“, situacija u kojoj Bugarin Ircima recipročno postavlja pitanje

3.2.1.3. *Blue Jasmine* i flešbek/analepsa

Pripovjedni događaj iz filma *Blue Jasmine* sastoji se od pet sekvencija.⁷² Odabrane su jer čine obrazac istaknutog govora lika Jasmine. Za govor lika Peterlić koristi termin „filmsko govorenje“ te ističe da se „nipošto ne razlikuje od zbiljskog govorenja; kao akustička činjenica ono je preuzeto iz zbilje“ (2001: 132). Machin (2007) koristi termin „govorni čin“, a Genette „usmeni pripovjedni čin“ (2006: 100). Međutim kada je riječ o „filmskom govorenju“, tada je na snazi „dovoljno specifična najava“ (Turković, 2012: 183) jer u prizorima nalazimo „sastojke koji iznevjeruju očekivanje pobuđene najavom“, odnosno govor junakinje donekle iskače iz zbilje. Figuralno svojstvo te posebnosti jest da se uspostavlja humor. Riječ je o sljedećoj strategiji: a) činom pripovijedanja fokalizira se unutarnja naracija; b) motivira se psihički konflikt unutar samog lika; c) suprotstavljaju se dva narativa, prošlost i sadašnjost, putem figure flešbeka/analepse.

Prvo, kao što je glasan smijeh u *Noći na zemlji* poput interpunkcije diskurzivno ugrađen u sekvencije poput interpunkcije, tako se i ovdje neprestani govor Jasmine prenosi poput refrena. Događaj je „analiziran iznutra“, što znači da je pripovjedač „prisutan kao lik u radnji, odnosno junak priča svoju priču“ (Genette, 1992: 96). Na taj se način pokreće fokalizacija putem lika. Unutarnje pripovijedanje lika uvodi u naraciju retrospekciju događaja. Naracija obično označava postupak temporalnosti ili prostorne osobine (Biti, 1997; Chatman, 1990). Stoga fokalizacija lika u tom slučaju znači da junakinja pripovijeda u realnom vremenu (film-vrijeme), ali pri tom uzastopno razlaže prošlost iz svoje točke gledišta, jer je „ona bila tamo“ (lik-vrijeme). Na taj način svojim reminiscencijama junakinja fokalizira naraciju u smislu vremenske interpunkcije.

⁷² **Sinopsis u funkciji pokazivanja uzročno-posljedične veze sekvencije:**

1. **Blue Jasmine:**
 - **U avionu**
 - a. Jasmine tijekom leta sjedi pored nepoznate žene i pripovijeda o svom životu
 - **Na aerodromu**
 - a. Zajedno podižu prtljagu, Jasmine i dalje neprekidno pripovijeda
 - **U stanu**
 - a. Jasmine stoji pored prozora u stanu svoje sestre Ginger
 - b. *Flashback* - Jasmine se prisjeća pjesme Blue Moon razgovarajući sama sa sobom
 - **U bistrou**
 - a. Jasmine se nalazi u bistrou s nećacima
 - b. Jasmine pripovijeda o svojem živčanom slomu i muževoj nevjeri
 - **U parku**
 - a. Jasmine u parku sjeda na klupu pored nepoznate žene i pripovijeda o svom životu

Film je humorna drama no, navodi Gilić, „svijet filmskih komedija predstavlja osobito složen problem“ (2007: 63). Jedan je mogući model tog žanra da „jedan ili više likova svojom nespretnošću unose nered“ (Gilić, 2007: 63). Kao primjere takvih filmova Gilić navodi film Woodyja Allena *Annie Hall* (1977) te *Oprosti za kung-fu* Ognjena Sviličića. U tom smislu važno je spomenuti i recentniji primjer hrvatske kinematografije, film Hane Jušić *Ne gledaj mi u pijat* (2016). Prema ovom modelu u *Adamu i Paulu* nered je unio Bugarin. U *Blue Jasmine* junakinja Jasmine svojom „pomaknutošću na zgražanje ili čuđenje okoline“ (Gilić, 2007: 63) unosi pomutnju na sličan način. Kao rezultat uspostavlja se komičan efekt. Naime zamučena je granica između dijaloga koji vodi s ostalim sudionicima u kadru, a kojih počesto nije ni svjesna, te monologa (jer zapravo razgovara sa samom sobom). Isto tako govorni je čin komičan zbog svoje „dovoljne specifičnosti“ jer djeluje kompulzivno. Gotovo kao da se govor „/e/mancipirao, fizički odvojio od govornika stvorivši i stanovit ekvivalent kazališnome monologu“ (Peterlić, 2001: 132). Stoga i jest riječ o monologu, „misli zatvorenoj u sebe“ (Škreb i sur., 1983), odnosno linearnom slijedu koji rezultira „preklapanjem, metežom, ali ne i razgovorom (Lakoff i Johnson, 2015).⁷³ Slike (75 i 76) prikazuju prvu i zadnju scenu sekvencije. Scena uprizoruje Jasmine koja sjedi pored neznane osobe i pripovijeda o svojoj prošlosti, kao da je nesvjesna prisustva sugovornika u kadru. Rimovanje kadrova uspostavlja kauzalnost sekvencije.



Slike 75 i 76: Rimovanje kadrova prve i zadnje scene u sekvenciji

⁷³ Ne treba ga zamijeniti s unutrašnjim monologom koji je svojevrсно „pred-svjesno stanje u kojem um organizira misao u logički poredak“ (Lakoff i Johnson, 2015). Nije riječ ni o tzv. unutarnjem monologu gdje vidi lik, a govori pripovjedač (Genette, *Narrative Discourse*, 1983). Struja svijesti intertekstulana je narativna tehnika. Potječe iz romana i prvi je taj termin koristio William James, američki filozof. Glavni su predstavnici tog žanra William Faulkner, Virginia Woolf i dakako James Joyce, koji je tu tehniku razvio u *Uliksu* (*Ulysses*, 1922) te *Finneganovu bdijenju* (*Finnegans Wake*, 1939).

Drugo, metež u govoru koncept je koji gledatelju ukazuje na kognitivne osobine lika. U tom bi slučaju implicitni gledatelj vjerojatno mogao taj metež shvatiti kao da je lik izložen u komičnom ključu. Izvjesno je da je lik Jasmine stiliziran kao ambivalentan u smislu dvaju suprotstavljenih svjetova unutar lika. Primjer takvog prikaza identiteta pruža Chatman u Flaubertovu romanu *Gospođa Bovary* (1980). U njemu je zamijetio da se suprotstavljaju snovi Emme Bovary i stvarnosti u kojoj živi s Charlesom. Suprotstavljaju se dva odvojena fiksijska svijeta: „Umovi su miljama daleko, a tijela jedva da su iole razdvojena“ (Chatman, 1980: 208). Na sličan način Jasmine se pretvara da je pripadnica visokog društva. „Budna sanja“, kao što kaže Chatman, drugačije snove, baš kao što to čini književni lik, gospođa Bovary. Ponekad unutarnja svijest i vanjska „realnost“ nisu jasno razgraničeni. Upravo zbog toga postoji mogućnost da taj tip naracije bude nepouzdan. Riječ je o „ideološkoj nepouzdanosti“ (Cohn, 2000; Gilić, 2007). Do nje može doći ako je naracija zasnovana primjerice na „zbunjenosti pripovjedača“ (Gilić, 2007: 111). U tom je slučaju „recipijent pozvan na pronicanje događaja koji su se stvarno zbili, odnosno čin na koji su se zbili“ (Gilić, 2007: 111). Zašto bi kod Jasmine došlo do takve sumnje? Otklon od sumnje na lažnu retrospekciju opravdat ćemo Chatmanovim razlaganjem. Za kompleksne odnose u govornim činovima likova Chatman kaže da ponekad komuniciraju na način koji čitatelj može shvatiti „isključivo kao direktan govor uma lika“ (1980: 202). Chatman pruža primjer uskličnika u Joyceovoj priči *Mrtvi* iz zbirke *Dablinci* (1914). Tamo se uzvik *How much more pleasant it would be there than at the supper-table!* pripisuje govornom činu lika (198–199). Prednost filma je da je pripovjedni čin Jasmin i vizualno reprezentiran. Kao primjer analogije s Chatmanovim primjerom neka posluži njen usklik u sceni „U bistrou“: *Christ, I mean, you'd have to be an idiot not to think his phenomenal success was too good to be true!* (slika 77). Ovim putem junakinja daje gledatelju deiksu da priču valja shvatiti kao očigledni njen govor, dakle pouzdano.



Slika 77: Situacija u kojoj Jasmine vizualno reprezentira svoj govorni čin

Treće, samoobmana lika ogleda se u evociranju raskošnog života Jasmine *nekada* i nemogućnosti da prihvati niži društveni status *sada*. Tu je eventualna ranija dvojba oko pouzdanosti pripovjedača također potvrda shvaćanja identiteta kao procesa. Naime jasno se razgraničavaju fikcija (samoobmana lika) i „realnost“ (filmski svijet). Ulogu naznačavanja dvaju vremenskih okvira preuzima figura flešbeka/analepse. Flešbek je „retrospekcija kao oblik pripovjednog izlaganja koji saopćava o događaju ili doživljaju koji su se dogodili prije onog trenutka radnje u kojem se opisuju“ (Škreb i sur., 1984: 654). Nadalje Genette definira analepsu kao „prelazak iz prezenta u prošla vremena“ (2006: 68). Filmska analepsa/flešbek figura je koja zasijeca u prostor suprotstavljenih vremenskih narativa te „čije je prikazivanje (u pravom smislu) motivirano sekundarnom pripovijesti“ (Genette, 2006: 100). Oprečnosti naznačene dihotomijom nekad – sad rangiraju junakinju kao simboličku reprezentaciju „identiteta životnog stila“ (engl. *lifestyle identities*, Machin i van Leeuwen, 2007: 50). Taj pak stil određuju specifične potrebe i interese koji su simboli uspjeha. Globalizacijski društveni okvir omogućuje oblikovanje tog identiteta prema specifičnom životnom položaju individue. Kao odgovor javlja se konstrukt u kojem stvarnost nije ništa drugo nego mjesto koje se osmišljava prema željama i potrebama. Namjesto kulturoloških pregovora o identitetu on nastaje u „nedovršenim cjeloživotnim procesom s obzirom na društvena zbivanja, interakciju, susrete, te subjektivne želje“ (Machin i van Leeuwen, 2007: 45). Životni stil postaje identitetska oznaka koja „kombinira individualni i društveni stil“ (Machin i van Leeuwen, 2007: 50) u kojem identitet predstavlja pojavnost i prezentaciju sebe.

Slike (78 i 79) prikazuju flešbek/analepsu u sceni „U stanu“. Jasmine se nalazi u sestrinu stanu u fikcijskoj sadašnjosti (slika 78), a u sljedećem se prizoru pomoću montažnog postupka flešbeka nađe u prizoru zabave iz prošlosti (slika 79). Vremeno-prostor obilježen je

flešbekom/analepsom kao koherentnim elementom u otkrivanja prošlosti s jedne strane te suprotstavljenom dijalektikom između dvaju vremenskih okvira s druge.



Slike 78 i 79: Figura flešbeka/analepse prikazuje život lika nekad i sad

Nova politika životnog stila koristi modu, dizajn, stil ponašanja, vitalnost i tome slično kao vrijednosnu orijentaciju. Pseudoidentitet lika Jasmine formira se u sukobu habitusa (onog što Jasmine „sada“ jest) i životnog stila (za kojim Jasmine čezne i kojeg nastoji ponovno uspostaviti). Za Gronowa riječ je o zapadnjačkom konstruktumu povezanom s „ekonomijom želja i snova“ umjesto „ekonomijom potreba“ (2001). Kao što Machin opisuje politiku životnog stila, Gronow razlaže obilje. Značajna karakteristika obilja vizualna je reprezentacija. Identitet se obilježava putem mode, dizajna i dekoracije interijera. U takvom klasifikacijskom sustavu fenomen nastaje uslijed isticanja važnosti slobodnog vremena i novca, a pomanjkanja radne etike. Točnije, konstruiraju ga hedonističke prakse, odnosno konzumerizam. Konzument je u tom slučaju pripadnik visokog društva vođen novom etikom zabave, što znači da želi sve, bez previše odricanja (engl. *ethics of fun*). U tom smislu Gronow razlikuje habitus od hedonističkog stila života unutar društvenog i klasnog sustava. Stoga Jasmine stoji kao „poetski obilježen identitet“ koji se metonimijski osvrće na konzumerizam kao fenomen zapadnjačkog „društva obilja“ (2001).

Metonimija, jer ima referencijalnu funkciju, omogućava da se usredotočimo na određene aspekte onog na što se referira (Danesi, 2004). Lakoff i Johnson donose definiciju koja odgovara referencijalnim funkcijama metonimije jer se „jednim entitetom referira na drugi“ (2015: 34). U tom kontekstu metonimija je povezana s tvorbom kulturoloških značenja na način „jedan (identitet) za sve“. Određena je to „kritika ljudskih ideja, navika i običaja“

(Danesi, 2004).⁷⁴ Vezano uz to slika (80) prikazuje scenu u flešbeku/analepsi u kojoj Jasmine odabire dizajnersku torbu za svoju sestru, niže pozicioniranu na društvenoj ljestvici. Metonimijski rečeno, kada bismo u kontekstu rekli *Dolazi „Fendi“ torbica*, znali bismo da dolazi Jasmine. Poznata marka dizajnerske torbice tu stoji kao entitet društvene pozicije identiteta. Međutim kada bismo umjesto Jasmine koristili njeno pravo ime i rekli *Dolazi Janette*, referirali bismo, ironično, na poziciju u kojoj se junakinja nalazi nakon pada na društvenoj ljestvici. Kraće, kao što Adamova jakna stoji za Bugarsku u filmu *Adam i Paul*, a Yo Yov sleng kao „jedan-za-sve“ govor zatvorene grupe u New Yorku, tako i dizajnerska torbica Jasmine predstavlja širi kulturološki koncept konzumerističkog identiteta.



Slika 80: Flešbek/analepsa uprizoruje kupnju dizajnerske torbice Jasmine za njenu sestru

U konačnici, u čemu se takva reprezentacija identiteta lika razlikuje od ranije razloženih konstrukata? Interes, odnosno „suština“ identiteta životnog stila jest vizualni identitet. No zatražimo li dvoje ljudi različite nacionalnosti i/ili porijekla da se opišu, ne bi li onda i oni koristili njihove vizualne reprezentacije da se odrede kao društveni akteri? Ako ne, koji bi se elementi isključivali od onih koje opisuju ovdje navedeni autori? Kako bilo, identitet životnog stila ne razlikuje se od primjerice kategorije identiteta države-nacije Machin i van Leeuwen

⁷⁴ Danesi također navodi da je takva kritika tipična za filmove Woodyja Allena. Navode se primjeri poput *Bananas* (1971), *Everything You Always Wanted to Know About Sex* (1972), *Annie Hall* (1977), *Bullets over Broadway* (1994), te *Mighty Aphrodite* (1995). Sve su to, kaže autor, ironični tekstovi koji kritiziraju ljudske ideje, običaje i navike (2004: 149).

(2007: 4). U obama slučajevima konstrukt teži k „nezavisnosti“, a istovremeno se može „posjedovati“. Obje kategorije kontradiktorne su, stoga u svojoj suštini fragmentirane.

3.2.2. Ironija i napetost

Ironija je figura koja je zasnovana na proturječnosti, a u etičkom smislu u svome je iskazu suprotna istini (Škreb i sur., 1984: 275). Stoga je ironičar onaj „koji govori posredno ili suprotno od onoga što kani kazati - kori hvaleći, hvali kudeći, prezire diveći se, hini neznanje, svjesno prešućuje ili kaže manje nego što se očekuje“ (Bagić, 2012: 46). U ovome dijelu analize, kao i kod humora, ironija se iskazuje putem pozicioniranja drugih figura. Ponekad je druga figura antifraza, odnosno upotreba riječi kojima se „pridaju značenja suprotna njihovu pravu značenju“ (Bagić, 2012: 46). „Kako je lijepo vrijeme!“ reći ćemo umjesto „Baš je ružno vrijeme“. Ironični se iskaz tu ostvaruje igrom riječi. Takvu diskurzivnu figuru karakterizira „razmak između znaka i smisla, rečenog i mišljenog, ‚slova‘ i ‚duha‘ stvari, iskaza i iskazivanja“ (Bagić, 2012: 158). U ovoj analizi figure će upravo „karakterističnim razmakom“ između pokazanog i konotiranog pokazati kako se oblikuju likovi s obzirom na kulturnu matricu unutar globalizacije i multikulturalizma. Danesi (2004) također ironiju pripisuje sustavu označavanja koji određuje kultura. Danesi smatra da je strategija ironije antiteza ili isticanje različitosti. Dakle ono što je za Bagića „karakteristični razmak“, za Danesija je „diskrepancija između privida i stvarnosti“ (2004: 149). Uslijed opozicije javlja se dakako kontrast koji kod gledatelja izaziva napetost, koja se kod propitivanja identiteta postiže suprotstavljanjem kultura (*Klub sretnih žena i Gost*). Ironija i napetost zajedno pokreću i neke druge stilske figure unutar diskurzivnih regulacija pa se tako u odnosu na oblikovanje identiteta javlja npr. usporedba/kontrast.

Govoreći o ironiji na filmu, Allen (2007) nadalje potvrđuje da se ona uvijek obraća gledatelju te da u svojoj prirodi donosi paradoks ili neizvjesnost. Ironiju definira kao odgodu (engl. *suspended judgement*). Otuda napetost kao idiom koji pokreće ironiju i fokalizira gledatelja, odnosno uključuje njegov angažman (2007: 40). Kada kažemo da je napetost „idiom“, pri tom mislimo da se on javlja „u jedinstvenom i specifičnom obliku i kao takav tvori specifične strukture i značenja“ (Škreb i sur., 1984: 258). Za Peterlića se napetost u filmu stvara „između vidljive i nevidljive fizičke realnosti (...) jer smo svjesni i postojanja nečega u nevidljivoj sferi“ (2001: 66). Allen nadalje smatra da je fokalizacija gledatelja emocionalna jer izaziva težnju da saznamo što će se sljedeće dogoditi. Karakteristično je za takvo stanje da se

javlja tjeskobna neizvjesnost (engl. *anxious uncertainty*). Gledatelja u tom stanju brine mogućnost da će se dogoditi nešto neželjeno ili prijeteće. Kao uvjet da se napetost stvori, nastavlja Allen, kod gledatelja se mora izazvati prvo presumpcija, a potom anticipacija. Gledatelj će presumirati kada ga se montažnim postupkom stavlja u poziciju „svjedoka“ (Allen, 2007: 40).

Da bismo ovakvu situaciju pokazali na primjeru filma, potrebno je razlučiti subjektivni od objektivnog kadra. Kada gledatelj vidi ono što „vidi“ lik, riječ je o subjektivnom kadru. Kaže se da je gledatelj poravnat sa subjektivnim kadrom jer mu kamera osigurava pozicija iz koje može zauzeti neki stav (Allen, 2007: 20). Dakle usmjeravanje gledateljeve pažnje ujedno je i usmjeravanje stava. Peterlić je to rekao na sljedeći način: „Subjektivni kadar je 'sadržaj' što ga vidi naznačeni netko od promatrača iz samoga filma“ (2001: 61). Nasuprot subjektivnom, nalazi se objektivni kadar. Gledatelj će ga prepoznati jer će imati dojam kao da promatra događaj iz neutralne pozicije, „sa strane“. I u tom slučaju ideja je prenesena montažom. U postupku se pokazuje što se nekom liku događa, a gledatelj je tome „svjedok“. „Objektivni kadrovi“, kaže Peterlić, „svi su oni kadrovi ili dijelovi kadrova što se pričinjaju kao zapažaji snimljene građe kakvi bi bili otprilike i gledateljevi da je prisustvovao snimanom događaju“ (Peterlić, 2001: 61). Izmjenom objektivnih i subjektivnih kadrova nastaje njihova orkestracija na makroplanu (Allen, 2001; Burn, 2014; Boeriis i Nørgaard, 2013; Machin, 2007), odnosno dolazi do obrasca putem kojeg se uspostavlja figura presumpcije/prolepse, koja kreira napetost na mikroplanu (Allen, 2001: 24).

3.2.2.1 *Gost* i usporedba/kontrast u funkciji označavanja razlika između kultura

U sceni „Cape Town, Senegal“ iz filma *Gost* na planu likova kontrast/usporedba ističe razlike između dviju kultura u Americi. Radnja sekvencije događa se u New Yorku. Zainab je djevojka sirijskog imigranta Tareka o kojem je bilo riječi u analizi sekvencije „Bubnjevi“ (*Transmedijalna narav filma*). Ona je Afrikanka iz Senegala koja na ulici prodaje etno nakit. U sceni nailazi žena, bjelkinja, Amerikanka u ulozi kupca. U objektivnom kadru u vizualnome dijelu ističe se motiv tjelesnosti, odnosno suprotnost u fizičkom izgledu dviju žena (slika 81). Gledatelj ih promatra „sa strane“, iz pozicije svjedoka pripovjednog događaja. Kontrast dviju žena sam po sebi privlači pažnju. Tu je na snazi „načelo apelativne motivacije“ (Turković, 2012: 201). Turković je rekao: „Promjena točke promatranja bit će apelativne motivacije onda kad se tom promjenom iznese na vidjelo pojavu što sama po sebi privlači pažnju (što privlači i

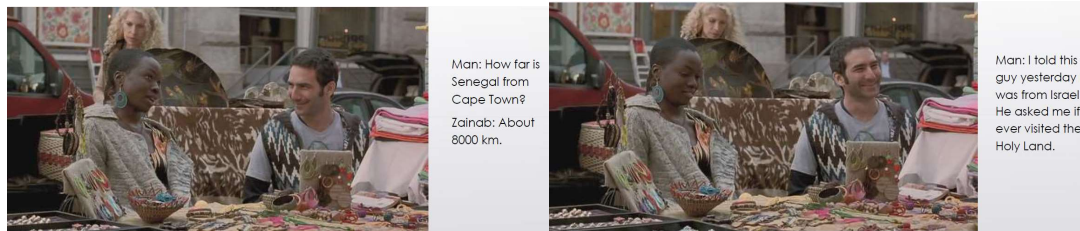
nehotičnu pažnju)“. Sljedeći je kadar subjektivan (slika 82). U njemu pažnju privlači netremični pogled Zainab dok odgovara na naglašeno zainteresirano zapitkivanje Amerikanke. Žena zapodijeva razgovor sa Zainab obraćajući joj se napadno ljubazno. Na primjer upita je za njeno ime, a potom ga s neopravdanim oduševljenjem komplimentira. Predočenje Zainab iz točke promatranja žene koja kupuje ističe značaj toga lika.



Slike 81 i 82: Izmjena objektivnog i subjektivnog kadra u funkciji načela apelativne motivacije

Shodno tome u prvi mah konverzacija kod gledatelja izaziva napetost. U tom će trenu načelo apelativne motivacije prerasti u anticipaciju. Naime promjena točke promatranja s objektivnog kadra (slika 81) u subjektivni (slika 82) otvara „daljnji pristup važnim informacijama“ (Turković, 2012: 201). Gledatelja će himbeno, servilno obraćanje Amerikanke Zainab asociirati na razgovor odrasle osobe s djetetom. Zbog takvog snishodljivog načina gledatelj će očekivati reakciju Zainab. Putem gledateljeve strepnje javit će se anticipacija/prolepsa. Anticipacija je opisivanje pojava koje bi se tek trebale dogoditi pa se izjednačuje s figurom prolepse (Škreb i sur., 1984: 609). Primjer je anticipacije „Već te vidim da si dobar junak“ (Škreb i sur., 1984: 609). Slično bi glasila anticipacija gledatelja u ovoj sceni: „Već vidim da ovaj razgovor neće dobro završiti“. Umjesto toga napetost je nadomještena komičnim obratom koji slijedi. Kada žena upita Zainab odakle je, Zainab odgovara da je iz Senegala. Na to Amerikanke entuzijastično konstatira da je i sama nedavno bila „u Cape Townu“. Svojim iskazom ona podsjeća na zadovoljstvo s kojim je Paul povezo Bugarina s jaknom „made in Bulgaria“ (*Adam i Paul*). Tu će pak pripovjedna situacija nasmejati gledatelja zbog brkanja notornih geografskih pojmova. Naposljetku, sekvencija se zaokružuje ironičnim osvrtom. Kada Amerikanke ode, gledatelj iz objektivne točke promatra Zainab i prodavača, sporednog lika u kadru. On je upita: „Koliko je Senegal udaljen od Cape Towna?“ Zainab odgovara: „Oko 8000 kilometara“ (slika 83). Na to prodavač iznese slično iskustvo: „Jučer sam jednom čovjeku rekao da sam iz Izraela, a on me pitao jesam li posjetio Svetu

Zemlju“ (slika 84). U ironijskom ključu implicitno je naznačena antifraza: *Senegal je u Cape Townu jednako kao što je Izrael u Svetoj Zemlji*.



Slike 83 i 84: Objektivni kadar uprizoruje razgovor između Zainab i drugog prodavača

Što se pak kontrasta tiče, do njega sam u analizi došla usporedbom dviju kultura s obzirom na etnicitet i rasu. Usporedba je „sredstvo kojim se neko svojstvo, stanje, djelovanje i sl. objašnjava, čini bližim, stilistički ističe i afektivno pojačava dovođenjem u vezu, povezivanjem s nekim drugim, čitatelju poznatijim svojstvom (Škreb i sur., 1984: 581). Usporedbom se u sekvenciji dovode u vezu suodnosi utemeljeni u jedinstvenoj podudarnosti, a to je pitanje koje se nameće gledateljima – što je problem američkog identiteta? U filmskom primjeru kontrast je izložen tako da se s jedne strane nalaze pripadnici dviju različitih etničkih grupa (prodavači), a na drugoj bjelkinja, Amerikanka, čija vizualna reprezentacija ostavlja stereotipni dojam bjelkinje anglo-saksonskog porijekla (tzv. WASP).⁷⁵ Daljnjom raspravom u sceni kontrast kultura propituje „nacionalni američki identitet“.

Isprva scena figurira kao općenita kritika upućena američkom društvu i ignorantskom odnosu prema drugim kulturama. Međutim zapita li se gledatelj tko čini američko društvo, otvorit će se novi interpretativni put. Naime ključno pitanje u sceni upućeno Zainab – „Odakle si?“ – simbolički je osvrt na američki identitet, odnosno odlike što ih Amerikanci pripisuju svojem nacionalnom identitetu. Tijekom stoljeća Amerikanci su značajke svog identiteta određivali različitim vrijednostima poput rase, narodnosti, ideologije i kulture, a danas su rasno-etničke posebnosti uklonjene (Huntington, 2007). Sebstvo Amerike, objašnjava Huntington, konstrukt je „čiji je simbolički nositelj takozvana „američka vjera“ (*American Credo*). Ideologija kojom se opisuje takva osebujna „vjera“ ujedno je „bitan čimbenik

⁷⁵ WASP je kratica za “white anglo-saxon protestant”. URL: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=wasp> (2018-02-01).

identiteta“ (Huntington, 2007: 147). Amerika sebe doživljava kao multietničko, multirasno i multiklasno društvo. Notorno je načelo *creda* da predstavlja „najstrože uporište za dokidanje rasne segregacije i diskriminacije“ (Huntington, 2007: 146). S obzirom na rečeno u sceni se uočava „karakteristični razmak“ između pokazanog i konotiranog. Problem *creda* u sceni (partikularno) problem je multikulturnizma (općenito). Dakle Bagić (2012:159) kaže: „Premda se koristi pretvaranjem, ironija nije laž. Ona je pseudopsihologija, laž koja samu sebe poništava u trenutku kada je izgovorena“. Shodno tomu u sekvenciji „Cape Town, Senegal“ dijalog na prvoj razini promiče notorni stereotip o američkoj neupućenosti, čak možda i pitanje rase i etike. No na drugoj razini poništava tu tezu i zapravo njome konotira ideološko pitanje „amerikanizma“ i *creda*.

Naime u Americi bi sljubljenost kultura trebala biti *sine qua non*. O tome svjedoči povijest. Nastanjivanje Amerike, poznato je, ne može se reprezentirati bez brojnih naseljenika i useljenika. Huntington je naglasio razliku te je razlučio da su jedni utemeljitelji američkog društva pristigli s britanskih otoka u 17. i 18. stoljeću, a drugi novi useljenici koji su mogli zadržati dvojnu narodnost i državljanstvo (Huntington, 2007). Tada su, pojašnjava autor, podnacionalni, rasni, etnički, spolni i kulturni identiteti stekli novu važnost. Vrlo važno pitanje „smjese naroda različitih kultura“ Huntington naziva multikulturalizmom. Nadalje, multikulturalizam donosi sa sobom pitanje asimilacije useljenika. Razni su nazivi popularizirali taj proces, od „lonca za taljenje“ do „juhe od rajčica“ do „salate ili kulturnog pluralizma“.⁷⁶ Kako bilo, Huntington je definirao da je *credo* zapravo poistovjećivanje Amerike s ideologijom koja omogućuje Amerikancima da se odrede prema načelima koji dopuštaju da je Amerika univerzalna nacija, jer su njezina načela prihvatljiva svim ljudskim društvima. *Credo* stoga omogućuje da se o „amerikanizmu“ govori kao o političkoj ideologiji (2007).

No kada scena u sekvenciji „Cape Town, Senegal“ dobiva svoju ideološku funkciju? Upravo naznačenim kontrastom na relaciji koja može „ostvariti doživljaj antagoničnosti, odbijanja“ (Peterlić, 2001: 153). Kontrast dviju žena tu je poluga za podrivanje teze multikulturalnosti u Huntingtonovu smislu asimilacije kultura u američkom društvu. S jedne strane gledatelju se oduzima hvatište za američki nacionalni identitet u smislu *creda*, a s druge strane jednako ga se upućuje na propitivanje identiteta u američkom, kao i u bilo kojem drugom

⁷⁶ Vrlo rašireni i popularan termin „lonac za taljenje“ spominje se u predstavi *The Melting Pot* (1908) Israela Zangwilla.

društvu danas. Američka ideologija dovedena je u pitanje, a na snazi je globalna identitetska politika. Stoga, ovaj je pripovjedni događaj diskurzivni afekt čija je nakana da se američko društvo prikaže kao društvo pred izazovom (izazivaju ga globalizacija i multikulturalizam), ali i društvo koje samo izaziva (ono samo postavlja etičko pitanje „istih među drugačijima“). Dakle, takva podudarna (arhetipska) situacija povezuje američko društvo i druge kulturne kodove unutar globalizacije. Pokazuje da se suprotstavljaju identiteti uslijed novih konotacija koje se danas vežu uz američko društvo. Tu je pojavu Huntington objasnio činjenicom da se svijet smanjuje, a interakcija između ljudi različitih civilizacija povećava se. Takve interakcije rezultiraju snaženjem svijesti o razlikama (Huntington, 2005: 41–49; Lechner i Boli, 2015: 42). Stoga aluzija u sceni „Cape Town, Senegal“ zahvaćajući pitanju američkog *creda* seže dalje od multikulturalnih previranja o rasnim, kulturnim i sličnim stereotipima toga društva. Ukazuje na to da je Amerika kao Zapadna civilizacija separirana od ostalih, primjerice od afričke. Stoga je pitanje „Odakle si?“ zapravo antifraza. Igrom riječi implicira se – „Iz druge si civilizacije“. Ironično je na takav način dodirnuti interkulturalne odnose u zemlji „stranih nacionalnih identiteta“, u kojoj su se doseljenici „oduševljeno poistovjećivali sa svojom novom domovinom koja im je ponudila slobodu“ (Huntington, 2007: 17).

Zaključno, *credo* danas Huntington smatra umnogome potisnutim. Problem američkog identiteta danas nije više samo pitanje podnacionalnog (američkog), nego i transnacionalnog (globalnog) rastakanja identiteta. Analiza je na tragu tih transformacija uputila gledatelja na novu moguću paradigmu multikulturnosti američkog društva. Globalni fluidni identitet „zašiva se“ prema okolnostima u društvu u kojem se, ironično, takve okolnosti ne očekuju. Da američka svijest nije ostala po strani, što se tiče globalnih identitetskih previranja, potvrđuje i takozvana nova ranjivost Amerike, spoznaja da ona živi u razmjerno nesklonom joj svijetu (Huntington, 2005: 45). Time se može izazvati osjećaj odanosti svojoj naciji, koja god to zapravo bila. Što je dakle danas izazov *credu*? Izazov je marginalizacija identiteta, kako bilo gdje drugdje tako i u Americi.

3.2.2.2. *Klub sretnih žena* i usporedba/kontrast u funkciji označavanja konflikta između kultura

Usporedba/kontrast u filmu *Klub sretnih žena* pokazana je i analizirana u sceni „Na večeri“. Postupkom montaže autor izmjenom subjektivnih i objektivnih kadrova stvara napetost. Waverly, Amerikanka kineskog porijekla, dovodi zaručnika, Amerikanca Richa, na večeru kod majke. Prizor se odvija za stolom. Kao što sam naznačila u ranijoj analizi sekvencije

„U stanu“, Waverly želi da majka, tradicionalna Kineskinja, prihvati Richa. Slično kao u *Gostu*, napetost kod gledatelja javlja se anticipacijom/prolepsom uslijed strepnje hoće li se to ostvariti. Naime za večerom Rich napadno griješi u kineskom bontonu i time iznevjeri očekivanja Waverly. U konstrukt napetosti tu se oslanjamo na filmsku pragmatiku. Obrazac tjeskobnog iščekivanja nastaje izmjeničnim prikazivanjem subjektivnih kadrova Richovih *akcija* iz točke promatranja Waverly te objektivnih kadrova u kojima se gledatelju prikazuju *reakcije* Waverly i majke. Na snazi je načelo deskriptivske motivacije, koje pomoću promjene točke promatranja omogućuje da se dobiju sve informacije koje specificiraju izgled prizora (Turković, 2012: 201). Dobivene informacije upućuju na konflikt između dviju kultura.

Tjeskobna napetost iščekivanja konstruirana je u vizualnom dijelu na dva načina: prvi komično prenaplašenim Richovim pogreškama u načinu jedenja, a drugi dojmom koji Rich svojim (ne)poznavanjem kineskog bontona ostavlja kod prisutnih za stolom, prvenstveno kod majke. Retorička dojmljivost gestualnih pretjeranosti Richa usporediva je s komičnošću gegova/slepstika u *Adamu i Paulu*. Dok su u *Adamu i Paulu* gegovi u funkciji dočaravanja živopisnih likova koji gledatelja zabavljaju, ovdje je pretjeranost retoričnija jer svojom pokaznom snagom film gledatelju želi strateški približiti kulturne stereotipe. Kontrast/usporedba vizualno donosi stereotipne prikaze hrane, pića, kao i očekivano junakovo nesnalazjenje u okolnostima kineske tradicije. Dakle kao što stereotip i nalaže, takve bi situacije gledatelj i sam mogao anticipirati. Prihvatljivo je dati jednoznačno objašnjenje da su scene hiperbolično prikazane u funkciji zabavnog tona. Bagić (2012: 140) naime hiperbolu smatra sastavnim djelom argumentacijskog diskursa. Autor kaže da je hiperbola figura koja „podriva prirodne odnose i uvriježene smislove, te uspostavlja novu (diskurzivnu) logiku unutar koje potvrđuje upravo te odnose i smislove“. Genette (1992, 2006) je ponudio shvaćanje denotacije i konotacije kao dvije komplementarne funkcije. Te su dvije funkcije dakle komplementarne jer denotacija uvjetuje konotaciju, a konotacije nema bez denotacije. Na takvo se tumačenje nastavlja shvaćanje prizora „Na večeri“. Konotativni plan, uz humorističnost denotiranog prizora, aktivira i njegovu polemičnost. Figurom se naime ističu razlike dvaju svjetova i njihovo međusobno nerazumijevanje. Prikaz je to suprotstavljenih kultura u američkom društvu koje se diči prihvaćanjem različitosti (Huntington, 2007). Hiperbola je u vizualnom djelu izgrađena pomoću utjelovljenog modusa pokreta i geste. U montažnom postupku potpomognuta je blizim planovima. S jedne strane u njima se gledatelju nešto „pokazuje“, denotira. Konkretno, prikazuju se Richeve pogreške za stolom (slike 85 i 86). S druge strane kadrovima se gledatelju konotira, odnosno poziva ga se da objasni učinak koji nepoštivanje

bontona ima na majku i Waverly (slike 87 i 88). Kao i u slučaju filma *Gost* uočila sam i ironijski „karakteristični razmak“ između denotiranog i konotiranog.



Slike 85 i 86: Situacija u kojoj Rich naiskap ispija aperitiv, a Waverlyna majka ga zaprepašteno gleda



Slike 87 i 88: Situacija u kojoj Rich uzima previše hrane dok ga Waverly sa strepnjom promatra

Dakako, kao i u *Gostu*, do kontrasta kultura dolazi se njihovom usporedbom. Kontrast je stilska figura koja pojačava i intenzivira rečeno/prikazano (Škreb i sur., 1984: 374). Međutim kontrast je i „čin ispisivanja nacije“ (Bhabha, 1994; Bhabha u: Biti, 1992; Hall, 1996; Yin, 2007). U prikazu dviju kultura u tome filmu suprotstavljaju se stereotipni kulturni kodovi pravila bontona, ali „razlike u vrijednostima, idejnim, moralnim i drugim (Peterlić, 2001: 153). Pripovjedna snaga usporedbe koristi suprotstavljena pravila bontona kao „aparati simboličke moći kulturalnih razlika“ (Bhabha, u: Biti, 1992: 159). Svijest o takvoj situaciji omogućuje shvaćanje scene „Na večeri“ kao uprizorivanje dvaju različitih značaja „na istoj pozornici. Dvjestima „nacionalnim alegorijama“⁷⁷ implicira se „da se individualna priča odnosi na cijeli kolektiv“ (Bhabha, u: Biti, 1992: 159). Likovi se kontrastiraju kako bi samim tim ostvarili

⁷⁷ Termini „pozornica“ i „nacionalna alegorija“ pripadaju Jamesonu (u: Biti, 1992).

učinak individualnih priča koje će proizvesti. Relacija likova stoga nadilazi dihotomije odnosa i signalizira diskurs kulture. Zašto je tome tako, polemično je pitanje. Naime prema tumačenju Yin (2007) u ovom pripovjednom događaju kontrast kultura s jedne strane ojačava američku ideju otvorenosti prema novim kulturama (Rich se trudi), a s druge predstavlja Kinu kao manjinski, „kruti drugi“ (majka negoduje, kći se pribojava njene reakcije). U prilog tezi da se radi o događaju političkog naboja idu i razmatranja Bhabhe (1992). Kada govori o manjinama i marginama, Bhabha to čini u kontekstu kulturalnih razlika koje se ne shvaćaju kao pluralnost, nego kao subverzija. Razlike nas suočavaju s praksama koje označavaju društveno proturječje. Kontrast je stoga antagonizam o kojemu treba pregovarati umjesto da ga se prevladava (Bhabha, 1992: 183). Upravo je takav antagonizam vidljiv u kontrastu kultura u *Adamu i Paulu*, odnosno *Noći na zemlji*. Sukobi značenja kulturoloških identiteta podastiru se gledatelju na način da podrivaju ili podržavaju mit o multikulturalnosti u Americi kao identitetu različitosti. U filmovima su „hibridna poprišta značenja“ unutar takvih praski označena kao nedovršeni interkulturalni pregovori u jednom, odnosno ambivalentni dogovor u drugom slučaju.

Nadalje, uvrštavanjem humornih stereotipa u film *Klub sretnih žena* donekle se stavlja u drugi plan povijesnu činjenicu vezanu uz multikulturalizam, koja potječe još od kraja devetnaestog stoljeća. Tada je u Americi vrhovni sud zabranio useljavanje Kineza uz objašnjenje suca da su „Kinezi drukčija rasa, čini se *nemogućim da će se asimilirati*, oni *ostaju stranci u zemlji, žive izdvojeno i sami među sobom i pridržavaju se običaja i navika svoje zemlje*“ (Huntington, 2007: 63).⁷⁸ Iako neki autori smatraju da upravo ovaj film svjedoči o pomaku azijskih glumaca s margine prema centru (Ebert, 1993, McAliser, 1992, u: Yin, 2007), Yin u njemu vidi problem. Naime, danas, na konkretnom primjeru ovog filma, Yin ponovno postavlja pitanje drugosti Azijskih Amerikanaca te njihovo prihvaćanje u srednjestrujašku američku kulturu. Dakle usprkos tome, ili upravo zbog toga što se Azijati u Americi danas smatraju „uzoritom manjinom“, Yin (2007) kritizira pristup u kojem Azijati ili azijski Amerikanci naprosto nisu univerzalno humani dok nisu prihvaćeni u dominantnu američku kulturu. U odnosu na multikulturalni identitet Amerike, ili barem „američku vjeru“ koju sam obrazložila u *Gostu*, Yin ovdje prepoznaje „novi orijentalizam ili paradigmu asimilacije“ (Yin, 2007: 124). I dalje je riječ o stereotipima na kojima se unutar te paradigme inzistira. Također, i dalje se u američkom društvu inzistira insistira na „egzotičnom drugome“. Implicira se prihvaćanje azijske kulture isključivo putem površnih elemenata, poput bontona za stolom, a

⁷⁸ Kinezi su danas u Americi prihvaćena „manjina“ (Huntington, 2007).





oni bi navodno trebali biti dovoljni i prihvatljivi za asimilaciju u američko društvo (Yin, 2007: 124). Suživot s drugim ostvaruje se dakle isključivo prema određenjima političke ideologije.

Sve u svemu, ideološka poruka te filmske reprezentacije dopire do gledatelja eksplicitnim putem koji ne traži mnogo kritičkih izlaganja. Tome je tako jer Waverly kao unutarnji glas fokalizira događaj svojim komentarom. U sekvenciji pripovijedanoj iz prvog lica Waverly je „subjekt koji gleda, osjeća i misli“ (Bal, 2000) te kao pripovjedač opisuje događaje za stolom. Peterlić je to rekao drugačije: „Govor kojemu se izvor ne vidi, ali koji se čuje, uvijek djeluje kao nekakav komentar (2001: 132). Premda Waverly ne govori izravno, gledatelju je jasno da je riječ o fokalizatoru unutar sekvencije jer se kognitivnom metaforom glas/govorni čin povezuje, mapira s njenim likom u sceni (Lakoff i Johnson, 2015). Pripovjedni događaj postaje ideološka reprezentacija u trenutku kada se različitosti u filmu ne propituju, već gledatelju podastiru u odnosu na njezin „čujni komentar“ (Peterlić, 2001: 132).

Međutim kao što je ustvrdio Bhabha, „nije dovoljno jednostavno postati svjestan semiotičkih sustava koji proizvode kulturalne znakove“ (u: Biti, 1992: 183). Mnogo ih je važnije, smatra Bhabha, znati pročitati u njihovim sadašnjim specifičnostima. U tom smislu tablica (6) pokazuje da je malo toga u sceni prepušteno gledateljevom nadopunjavanju. Prikazana je audiovizualna reprezentacija scene „Na večeri“ (sličice 1–4). Prikazane su radnje Richa za stolom iz točke gledišta Waverly. Richevi postupci popraćeni su audio komentarom Waverly (tzv. auditivni aspekt). S jedne strane vizualni modus Richevih pokreta nalik je na vizualni rječnik. S druge strane binarni princip trebao bi/ne bi trebao (engl. *shoulud/shouldn't*) u auditivnom dijelu nalik je svakodnevnom verbalnom pripovijedanju. Na snazi je važan fenomen filmskog pripovijedanja, odnosno „ono što komentar kazuje poklapa se sa slikom“ (Gilić, 2007: 107). Dojmljiva slika kao „vjerodostojni prikaz događaja“ i činjenica da junak verbalno izlaže, usmjeravaju gledatelja poput „priručnika“ o kulturološkim kompetencijama.

Tablica br. 6. *Klub sretnih žena*. Binarni princip treba/ne treba.

Izvor: izradila autorica

#		OPIS KADRA	DIJALOG
1.		Blizi kadar. Rich odjednom ispija aperitiv te ponovno dolijeva u čašu. Prema kineskim običajima, aperitiv se pijucka, ne ispija naskap.	R: Uh, let me make a toast. W: He shouldn't have had that second glass... R: Here's to... W: when everyone else had had only half an inch... R: everyone in the family. W: just for taste.
2.		Blizi kadar/Detalj tanjura s hranom. Rich uzima previše predjela odjednom. Kineska tradicija nalaže da se predjelo tek proba.	R: Shrimp. My favorite. W: He should have taken only a small spoonful of the best dish... W: until everyone had had a helping. L: He has good appetite.
3.		Blizi kadar. Rich se ne snalazi sa štapićima, tradicionalnim kineskim priborom za jelo.	W: He shouldn't have bragged he was a fast learner.
4.		Blizi kadar. Rich zalijeva zajedničko jelo umakom od soje.	W: As is the Chinese cook's custom...my mother always insults her own cooking...but only with the dishes she serves with special pride.

3.2.3. Metalepsa

U fimovima *Ja, Daniel Blake* i *Izgubljeni u prijevodu*, metalepsa se javlja zamučivanjem odnosa filmske fikcije i faksije. Fikcionalni karakter filma u svome opisnom smislu ima, osim svojega imanentno umjetničkoga smisla i drugu, konkretnu, funkcionalnu ulogu. U skladu s time faksija podastire širi kontekst. Njegova se autonomnost izdvaja iz sustava filmske fikcije i postavlja u specifičan položaj prema cijelom sustavu naratološke retorike. U ovome se dijelu analize pokazuje i problematizira različitost retoričnosti metalepse te se iznosi pretpostavka o njenoj komunikacijskoj strani u odnosu na gledatelja. Metalepsa (od grčke riječi *metalepsis*) općenito označava bilo koju vrstu permutacije. U užem smislu znači „uporabu jedne riječi umjesto neke druge prijenosom značenja“ (Genette, 2006: 6). Za razumijevanje metalepse potrebno je pojasniti metonimiju. Ta je različitost već naznačena na primjeru filma *Blue Jasmine*. Vidjeli smo da metonimija ima prvenstveno referencijalnu funkciju. Mnogi su autori raspravljali o metaforičkoj koherentnosti, ali i proturječju koje postoji između metonimije i metalepse (Genette, 2006; Lakoff i Johnson, 2015; Škarić, 2008; Bagić, 2012). Pri užoj podjeli Škarić metonimiju svrstava pod trope, a metalepsu pod figure (2008, 109–128). Bagić pak metalepsu svrstava u trope i definira je kao „zamjenjivanje uzorka posljedicom, kada posljedicu izričemo umjesto uzroka. „Ja sam svoje rekao“ – stoji umjesto – „Moj govor je okončan“ (2012: 194).

Prema Genetteovu tumačenju metalepsa je sinonim i metonimiji i metafori. Točnije radi se o prijenosu analogijom, a ukazuje na to da se susljednost ili uzročni odnos shvaća tako što je metalepsa vrsta metonimije „kojom se objašnjava ono što slijedi kako bi se shvatilo ono što prethodi, odnosno ono što prethodi kako bi se shvatilo ono što slijedi“ (Genette, 2006: 6). Za taj slučaj navodi se primjer: „Živio sam“ umjesto „Umirem“. Nevezano uz nedoumice na sintaktičkoj razini, Genette uviđa da postoje posebni slučajevi za koje nedostaju novi termini, a s kojima se većinom retoričari slažu. Za tu je raspravu važna Genetteova knjiga *Metalepsa*. Iz nje i Bagić crpi definiciju figure: „Riječ je o kontaminiranju fikcije stvarnošću, što iziskuje novo promišljanje logičkih razina, statusa granice, kriterija segmentacije teksta i sl.“ (Bagić, 2012: 194). Tu tezu dokazuje termin „prekoračenje“. Obilježja metalepse u naratologiji tu su proučena na filmskom predlošku „prekoračenja granice između dvaju svjetova (...) onog o kojem pričamo i onog u kojem pričamo“ (Bagić, 2012: 195). Usporedba tih dvaju svjetova pokazuje po čemu se međusobni odnosi fikcije i faksije mogu razviti izvanfiksijskim prekoračenjem ili se pak zbiti unutar same filmske „zbilje“.

3.2.3.1. *Ja, Daniel Blake* i transmedijalno prekoračenje

Sekvencija *Ja, Daniel Blake*⁷⁹ nazvana je prema naslovu filma u nastojanju da istakne autonomnost lika. Načelna zbivanja u filmu jasna su na temelju prethodno iznesene analize. Zaplet je utemeljen u deregulaciji socijalnih prava, a to sam zakonitostima narativa vremena pokazala u sekvenciji „Birokratska ruta“. Za razliku od toga u ovome dijelu rada osvrnut ću se na fiktionalni karakter i kontekst. Lik nije samo estetski konstrukt bez praktične primjene, nego podliježe izvanfiksijskim zakonima faksionalnosti. Ta ekspresivnost i usporedivost s funkcionalnom ulogom daljnjeg razvoja lika omogućena je putem metalepse. Ključno je obilježje koje je izdvaja iz sustava ostalih figura upravo odnos konteksta i lika. Svijet je filma uvjetovan „naknadnom motivacijom“ koja omogućuje da na temelju našeg prijašnjeg praćenja filma imamo „jasno kontekstualno – specificirajuću ulogu“ (Turković, 2012: 182). Prema tome znamo da je Daniel Blake „postojano prisutan lik“ (Turković, 2012: 182).

U kadrovima koji slijede, u fabularnom smislu koji je ovdje u drugom planu, postoji nada da junak u konačnici dobije naknadu za nezaposlene. No što se Daniela Blakea tiče, za njega je slučaj okončan. Na simboličkoj razini on konstatira ciničnost zdravstvenog sustava te odustaje od daljnjeg potraživanja beneficija. Aludirajući na pločicu s imenom djelatnice u Zavodu za nezaposlene, on upućuje sljedeću kritiku – „Susretljivo nosite pločicu s vašim imenom u sustavu koji nije ni najmanje susretljiv“ (slika 89). Pri tom konkretno misli na niz neuspješnih pokušaja da mu se unutar sustava zakaže sastanak prema propisanom protokolu koji on nije uspio zadovoljiti. Prisjetimo se, Daniel je proveo sate čekajući na javljanje operatera na telefonu, a u više je navrata bezuspješno pokušavao internetskim putem izvršiti nužne obaveze koje mu je sustav nametnuo. Stoga izlazi iz Zavoda i na zidu zgrade ispisuje parolu: *Ja, Daniel Blake zahtijevam da mi se zakaže sastanak prije nego li umrem od gladi. I promijenite vražju glazbu na telefonu*⁸⁰ (slika 90).

⁷⁹ **Sinopsis u funkciji pokazivanja uzročno-posljedične veze sekvencije:**
Ja, Daniel Blake

- a. Daniel Blake u Zavodu razgovara s Anne o farski situacije
- b. Daniel Blake izlazi i na zidu Zavoda ispisuje parolu
- c. Okupljaju se slučajni prolaznici, fotografiraju se s Danielom
- d. Sprovod Daniela Blakea i govor Katie

⁸⁰ „I, Daniel Blake demand my appeal date before I starve. And change the shite music on the phones.“



Slika 89: Daniel Blake: „Susretljivo nosite pločicu s imenom u sustavu ništa nije susretljivo“.



Slika 90: Parola koju je Daniel Blake ispisao na Zavodu za nezaposlene

U razmatranjima žanra filma može se krenuti od modela drame pune „egzistencijalnih situacija kušnje“ (Gilić, 2007: 67), koji se isprepliće s podžanrovskim modelom komedije. Također, u filmu se prepoznaju elementi socijalne drame, odnosno „modela svijeta u kojem se ljudske sudbine definiraju društvenim problemima“ (Gilić, 2007: 64). Na taj se pak model, smatra Gilić, „često naslanja žanr biografskog filma“. I u slučaju Daniela Blakea lik je koncipiran prema stvarnoj osobi. Nadalje, za Gilića zasebni žanr dokumentarnog filma jednim se dijelom ogleda u socijalnom filmu, a oznaka poetičnosti, kao temelj asocijativnog izlaganja u tom žanru, ogleda se u tome da ne podrazumijeva ugodu gledatelja (Gilić, 2007: 91). S time je u vezi i ispisivanje parole u naznačenoj sceni. Dosadašnji fikcijski elementi utemeljeni u žanrovskim modelima sada se zamućuju pseudofakcijom. Naizgled dokumentarne snimke upotpunjene s glumljenim materijalom stvaraju igrano-dokumentarni dojam.

Već je iznesena tvrdnja da je gledateljeva anticipacija motivirana objektivnim kadrom u kojem se usklađuju pozicija promatrača i točka gledišta kamere. Srednjim planom i ispravnom udaljenosti to je svojstvo otvorilo gledatelju prostor da posredno prati radnju u scenama i stvorilo dojam da „svjedoči“ (Gilić, 2007: 60). Ne samo da je gledatelj neposredni sudionik nego se on prožima s likovima i razvija osjetljivost na kontekst. *Nestandardni* postupak ispisivanja parole u *standardnom* filmskom predlošku ideološki je „mig“ gledatelju da je lik centralni nositelj značenja koji tematizira izvanfiksijsku problematiku. U skladu s teorijom globalizacije gledatelju se ukazuje na deregulaciju socijalnih funkcija u društvu kao neupitan aspekt demokratskih manjkavosti. Takvo je shvaćanje globalno unificiranog zapadnog svijeta zastupljeno u ovom filmu. Artikulacija apsurdnih događaja partikularan je iskaz generalnih kretanja takozvanih mainstream nacija pa tako i britanskog društva prema „poželjnoj demokraciji“, odnosno „demokraturi“.

Filmski svijet Daniela Blakea reprezentacija je takve politike i upućuje da je u praksi riječ tek o formalnoj inkluziji. Shvaćanje izostanka ugone kao stilske oznake dokumentarističko-socijalnog žanra blisko je definiranju političko-etičkog konteksta na takav način.

Ono što se dalje odvija, a što je gledatelj pozvan povjerovati „kao drugačiji slijed događaja“ (Gilić, 2007: 107), nastavlja se na ukupni izraz pseudodokumentarnosti. U tom smislu uočena je farsa. Farsa je dramski rod izrazito komičnog karaktera (Škreb i sur., 1984: 202). Cilj je farse da razveseli i razonodi publiku. U prizoru koji slijedi ovim se stilskim postupkom izvrće fikcija na način da se u njemu nađu „slučajni prolaznici“. Objektivnim kadrom i sam gledatelj „pridružuje“ se tobožnjim usputnim promatračima prizora. Dok prolaznici zastajkuju, gledaju, čitaju parolu na zidu i smiju se, scena poprima vedar ton. Neki prilaze Danielu kao da je slavna osoba ili stvarni junak (slika 91). Neki od njih snimaju *selfije* s Danielom (slika 92). U globalno umreženom društvu jedino „umrežavanje“ koje je tom liku imanentno je ono humanog karaktera. Šala o selfiju je stoga ironična i gruba kao što dolikuje farsu, gdje je komika „surova, puna grubih šala i lakrdijskih efekata“ (Škreb i sur., 1984: 202). Njome lik, digitalno neosposobljen, koji se unutar fikcije bezuspješno bori s isključivo digitaliziranim sustavom (engl. *digital - by - default*), naposljetku postaje digitalni zapis, otisak u digitalnoj stvarnosti. Napokon, u farsu „dublje psihološke podloge nema, ali nju krasi vedrina i iskrenost narodnog duha“ (Škreb i sur., 1984: 203). Ta je vedrina postignuta ikoničkom reprezentacijom „prolaznica“ maskiranih u Playboyeve zečice (slika 93). Unutar ozbiljne filmske zbilje neozbiljna pojava odraslih žena s rozim zečjim ušima kao ukrasima na glavi

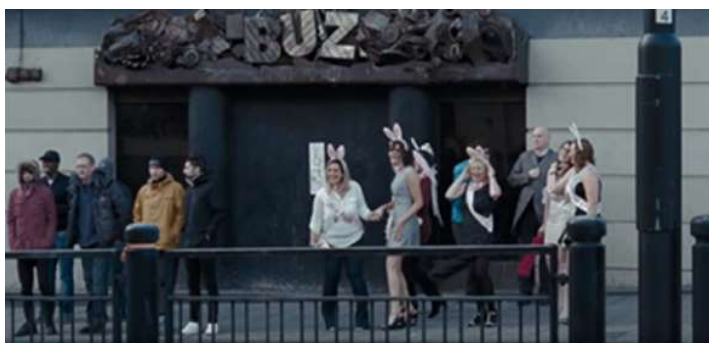
upotpunjuje komičnost i farsičnost scene. Napokon, manifestni sadržaj prizora takvim suprotstavljenim informacijama fikcije i faksije sugerira gledatelju pitanje što u naznačenom kontekstu čovjeku zapravo preostaje nego farsa.



Slika 91: Lik kao slavna osoba ili junak



Slika 92: Selfie „prolaznika“ s Danielom Blakeom



Slika 93: „Slučajni prolaznici“, „Playbojeve zečice“

Na koncu filma Daniel Blake ponovno doživi srčani udar, a koji je i bio uzrok njegove egzistencijalne zavrzlane. Katie u posljednjoj sekvenciji održi govor na Danielovu sprovodu (slika 94). Riječi su to preminulog, čija retorička snaga dotadašnje stilske i žanrovske elemente podvlači figurom patosa, drugim riječima s visoko pobuđenim emocijama, „s povišenim, uzbuđenim stanjem ljudskog duha (...) koji je također u duhovnom srodstvu s humorom“ (Škreb i sur., 1984: 534). Smrt kao posljedica donosi kauzalnost, ali i rekombinaciju pripovjednog teksta. Naime Culler (2001) smatra da je sudbina teksta da se prometne u nezavisni diskurs. Tekst se rekombinira jer pripovjedačevo znanje stoji „izvan“ reda događaja koje on opisuje (Culler, 2001; Harpham, u: Biti, 2002; Harpham, 1987). Glavno je polazište da etičko djelovanje donosi „obrat u logici“ pa tako logika značenja preplavljuje logiku događaja. Paradigmatski rečeno, u naznačenoj sceni „pripovjedni tekst puca“ pod silom etičkog djelovanja. Javlja se metalepsa, odnosno dolazi do „kontaminiranja fikcije stvarnošću“ (Genette, 2006).



Slika 94: Govor Katie na sprovodu: „Moje ime je Daniel Blake...“

Krenemo li od toga da govor Katie postaje „nezavisni diskurs“,⁸¹ postavlja se pitanje u kakvoj su vezi nezavisni diskurs i metalapsa. Kao prvo, govor/diskurs nadilazi film kao formu. Metalepsom je prekoračio iz fikcije filma u „stvarnost“ interneta - govor/diskurs imao je svoj rezonantni odjek na YouTubeu, čime je izvršio prekoračenje, odnosno „fantastičnu translaciju“ (Genette, 2006). Riječ je o videozapisu u trajanju od 1 minute i 8 sekundi objavljenom na

⁸¹ Govor je kako slijedi: *I am not a client, a customer, nor a service user. I am not a shirker, a scrounger, a beggar, nor a thief. I'm not a National Insurance Number or blip on a screen. I paid my dues, never a penny short, and proud to do so. I don't tug the forelock, but look my neighbour in the eye and help him if I can. I don't accept or seek charity. My name is Daniel Blake. I am a man, not a dog. As such, I demand my rights. I demand you treat me with respect. I, Daniel Blake, am a citizen, nothing more and nothing less.*

YouTube kanalu. U njemu razne osobe izgovaraju govor Katie te utjelovljuju lik pod parolom „Svi smo mi Daniel Blake“.⁸² Takvo prekoračenje istovremeno je ideološko i transmedijalno. Ideološko je zbog poziva na identifikacije s likom Daniela Blakea unutar ideološki oblikovanog konteksta. Jedna je mogućnost da su zapis snimili stvarni gledatelji/fanovi filma, koji su se identificirali s depriviranim junakom. Druga je mogućnost da je snimak zapravo dio (pred/post)produkcije samog filma, promidžbeni materijal, što u ideološkom smislu zapravo znači isto. Tome u prilog govori činjenica da se u govoru pojavljuje sam junak, glumac/lik Daniel Blake (slika 95). Kako bilo, akcija sugestije unutar naznačenog koncepta vizualne komunikacije je, dakle, ideološka i identifikacijska (Culler, 2001).

Nadalje, metaleptično je prekoračenje nedvojbeno transmedijalno jer je fiksijska priča kročila u fackiju, odnosno priča se povezala putem različitih medijskih platformi. Scolari (2009, 2014) i Jenkins (2003, 2006) tumače transmedijalnost kao proces koji disperzira elemente fikcije putem višestrukih medija u svrhu kreiranja jedinstvenog zabavnog iskustva. Generalno govoreći, transmedijalno pripovijedanje znači da neka „priča“ počinje kao knjiga, a nastavlja se kao film ili se proširuje na video igre i tome slično. Kao primjer takve priče Jenkins i Scolari navode Supermana. On je prvi stripovski superjunak koji je zapravo stvorio taj žanr. Priča o Supermanu započela je kao strip, preselila na radio i televiziju tijekom 1940-ih, da bi se prvi puta prikazala kao film 1970-ih. Rezimirajući na taj način, Daniel Blake postaje simbolički superjunak koji se bori za dobrobit onih s društvene margine. Tome je tako jer transmedijalno pripovijedanje ima i drugu značajku: primatelj, gledatelj ili čitatelj, ne ograničava se na konzumaciju određenog kulturnog proizvoda, već prihvaća zadatak da dodaje priči novi tekst. Takvo osmišljavanje i interpretiranje transmedijalnog prostornog okvira ne traži koherentnost vremenskog okvira, njegovo jedinstvo i slijed, nego iščitava iz prostornog okvira diskontinuitet, diskurzivne oprečnosti, povratne projekcije.⁸³ U idealnoj verziji, smatra Jenkins, svaki medij nadopunjuje priču svojim jedinstvenim svojstvom. Scolari pak ističe upravo YouTube kao primjer platforme na kojoj su izrastale priče o američkim superjunacima, a kreirali su ih obožavatelji, fanovi.

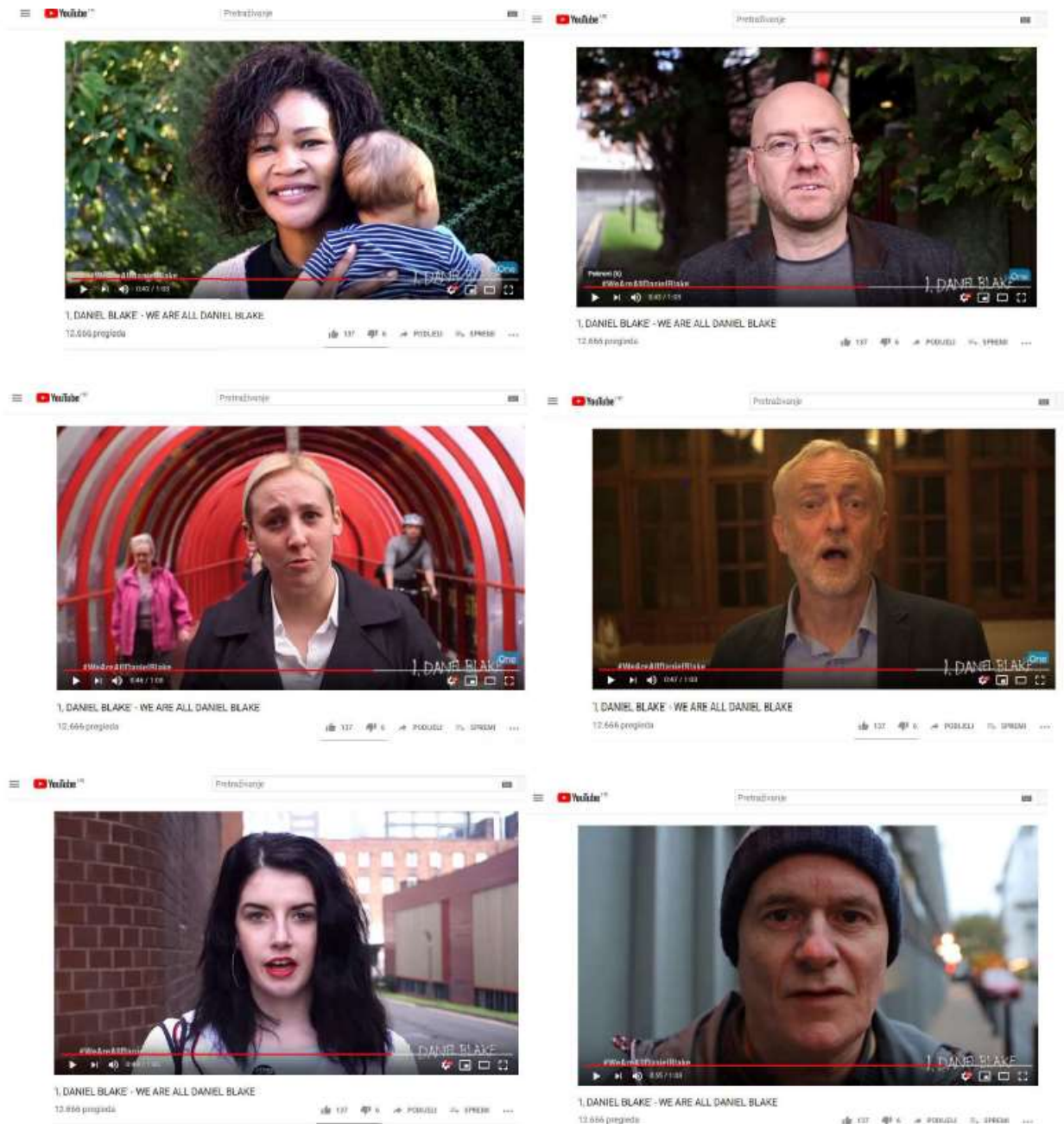
Kada bismo tražili subvertiranje kanona, kao što to primjerice čini postmoderna, nazvali bismo ovakvu situaciju „performativnim obratom“. Mit i priča pripadaju „narativu našeg doba“

⁸² URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NjxRIax5AIs> (2018 -02-01)

⁸³ Ova su promišljanja poznata iz naznačenog smjera arugmentacije kritike sturkotalista. O mitologiji je bilo riječi još od Barthesa, Levi-Straussa, Sartrea, Levinasa, Proppa, itd. Za strukturaliste, iskorak u interpretaciji čini “izaći iz privida kontinuiteta vremenskog slijeda događaja u diskontinuitet prostornog okvira uvjetovanog izvana, svojim osmišljavanjem.

pa tako i tu može biti govora o nepredvidljivom diskurzivnom životu „priče“. U njenom metaleptičnom preskoku ambivalencija odnosa, tj. slaganje i neslaganje načela u pripovjednom odnosu, podrazumijeva se. Tome u prilog govori Cullerova tvrdnja da je diskurs moguće učiniti suvislim samo ako uzmemo u obzir da takav tekst prikazuje, uz svijest koja zna kraj, i onu koja to ne zna (2001). Međutim, u transmedijalnoj zbilji, jedina sigurna konstatacija ona je da se ne možemo osloniti na takve, niti bilo koje druge kanone. Zato je ova teza ujedno i antiteza – dakle, na isti je način diskurs nemoguće učiniti suvislim. Narativ „našeg doba“ svakako je uokviren nečim što pokušavamo „artikulirati danas, a već sutra može nestati, ne ostavivši traga o svome postojanju“ (Ugrešić, 2010: 244).

Olakotna je okolnost da subvertiranje kanona više nikog ne zanima. Tome je tako jer „na tržištu ima mjesta za sve“, kaže Ugrešić, a „internet poput gigantskog usisavača usisava apsolutno sve, uključujući i kanone. Složena dinamika smjene i pomaka odvija se u interakciji između tržišta, interneta i korisnika (...) jedno hrani drugo, jedno se hrani drugim.“ (Ugrešić, 2010: 271). Je li Daniel Blake superheroj, odnosno je li u tome diskurzivna jakost ili slabost, stabilnost ili nestabilnost, ne može se utvrditi. Kao što je postala YouTube zapis, filmska je sekvencija isto tako mogla postati videoigra na primjer zombiju. Bila bi to, doduše, satirička igra implicitnog ideološkog sadržaja. No svejedno bi bila igra.



Slika 95: Transmedijalno istupanje filma u internetsku „javnost“: „Svi smo mi Daniel Blake“

3.2.3.2. *Izgubljeni u prijevodu* i dijegetsko prekoračenje

O transmedijlanom prekoračenju svjedoči i sekvencija „Mr Bob Harris“ iz filma *Izgubljeni u prijevodu*, koja prikazuje poznatog američkog glumca Boba Harrisa (Bill Murray) tijekom njegovog kraćeg boravka u Tokyju, gdje je angažiran za snimanje reklame.⁸⁴ Kao što je naznačeno u ranijem dijelu analize (*Transmedijalna narav filmova*), sekvencija objedinjuje prizore u kojima se Bob unutar filmske fikcije pojavljuje i u drugim pseudomedijima. Prvo se ugleda na džambo plakatima na ulicama Tokyja, potom nailazi na svoj film na japanskoj televiziji, slijede scene sa seta snimanja reklame, odnosno fotografske seanse, dok naposljetku gostuje u poznatom japanskom televizijskom šou.

Također, ranijom analizom utvrdila sam da se u sekvenciji kršenjem kooperativnih načela ističe ikoničnost zvijezde Billa Murraya. Superpozicioniranje, tj. istaknutost lika formalnim montažnim postupkom označeno je integracijom fikcijskog okvira u okvir filma (Machin, 2007). U ovome dijelu analize daljnje promišljanje ovakvih regulacija – zbivanja i značenjskih struktura na filmu – također sugerira da nije istaknuta glavna (narativna) razina izlaganja, već metadiskurzivna. Suprotstavljanje okvira na intra/ekstradijegetičkoj razini upućuje na daljnju analizu. Na planu orkestracije kadrova objektivni kadar je Bob Harris, glumac (okvir filma na ekstradijegetičkoj razini), a subjektivni Bill Murray (pseudomedijjski okvir na intradijegetičkoj razini, dakle plakat, televizija, objektiv kamere). Rečeno je, kadar akcije i reakcije podrazumijeva razmjenu pogleda između likova. Subjektivni vidik, odnosno „prijelaz po pogledu lika“ u ovom se primjeru odmah uočava s obzirom na središte pažnje (Turković, 2012: 170). Zamijećen je otklon jer je izostala kooperacija s nekim drugim likom. Naime Bob razmjenjuje pogled s „okom kamere“ u kojem se odražava „on sam“. Takvu retoričnost potkrjepljuje i uputa režisera Bobu na snimanju reklame u sceni „Suntory Time“ (tablica 7, sličice 6–6a.): „Look into the camera! With intensity! Into the camera!“ (Gledaj u kameru! Intenzivno! U kameru!).

⁸⁴ **Sinopsis u funkciji pokazivanja uzročno-posljedične veze sekvencija:**

1. **Mr Bob Harris**
 - a. *Tokyo*: Prizor u kojem se Bob Harris ugleda na plakatu
 - b. *Suntory Time*: prizor u kojem Bob snima reklamu
 - c. *The Rat Pack*: prizor u kojem je Bob na foto seansi
 - d. *TV Show*: prizor u kojem Bob nastupa u japanskom šou
 - e. *Na televiziji*: prizor u kojem se Bob gleda na televiziji
 - f. *Na džambo plakatu*: prizor u kojem Bob ugleda svoj plakat na kamionu

Govoreći o pogledu u kameru, Morris (2002) kaže da je u svakodnevnim društvenim obraćanjima uobičajeno da postoji direktan i indirektan pogled. Ranijom analizom pogleda ustanovili smo da direktan pogled nešto potražuje, a indirektan nudi. Morris pak kaže da direktan pogled sugerira aktivni osjećaj koji može biti prijateljski ili neprijateljski, bojažljiv, ljubazan, i slično. Unutar tog obrasca Morris nas poziva da zamijetimo eventualna odstupanja. Primjerice za televizijskog spikera, kaže Morris, „nema direktnog povratnog pogleda, samo oko kamere“. Što se tiče gledatelja ispred malih ekrana, oni imaju pomalo neprirodan dojam dugog, netremičnog pogleda. Kao primjer takve situacije suočavanja povratnog pogleda sa samim sobom, neka posluži glumac Eric Idle u ulozi TV spikra u satiričnom skeču iz *Montyja Pythona*. Glumac kaže: „A sada ponovno – ja“ (engl. *And now, back to me*), referirajući na uzvratni pogled samim sobom (slika 96).



Slika 96: Skeč iz *Montyja Pythona*

S obzirom na sve rečeno tablica (7) prikazuje integrirani modus okvira medija-u-mediju u kojem se unutar filmske fikcije „ugleda“ lik Boba Harrisa. Pripadaju vizualnom modusu, a daljnjom raščlambom smatraju se rekvizitima na filmskome setu. Sličice (1–6) prikazuju kadrove akcije u kojima se nalazi Bob. Sličice (1a–6a) prikazuju kadrove reakcije u kojima lik Bob ugleda svoju ikoničku reprezentaciju ili pak razmjenjuje pogled sa samim sobom. Analogijom pogleda dolazimo do toga da lik referira na samog sebe, odnosno pojavljuje se kao

„on sam“, rekao bi Genette (2006), ili „ponovno ja“, kao što kaže primjer Erica Idlea. Time se uspostavlja teza o metaleptičkom preskoku. Metalepsom se sugerira da se pojavnost zbilje preslaguje unutar okvira percepcije, odnosno dolazi do prekoračenja (Turković, 2008; Genette, 2006).

Tablica br. 7. *Izgubljeni u prijevodu. Modus medijskog okvira.*

Izvor: izradila autorica.

#	KADAR AKCIJE	KADAR REAKCIJE	OPIS KADROVA
1. 1a.			<i>Tokyo.</i> Kadar akcije: blizu. U objektivnom kadru Bob gleda kroz prozor taksija. Kadar reakcije: krupni plan. Subjektivni kadar prikazuje lik Boba na plakatu.
2. 2a.			<i>Na džambo plakatu.</i> Kadar akcije: blizu. U objektivnom kadru Bob maše. Kadar reakcije: krupni plan. Subjektivni kadar prikazuje džambo plakat na kamionu u prolazu.
3. 3a.			<i>Na televiziji.</i> Kadar akcije: blizu. Objektivni kadar prikazuje Boba koji gleda televiziju. Kadar reakcije: blizu. Subjektivni kadar pokazuje Boba na televiziji.
4. 4a.			<i>The Rat Pack.</i> Kadar akcije: srednji plan. Objektivni kadar prikazuje Boba u sceni-u-sceni na foto snimanju. Kadar reakcije: srednji plan. Bob razmjenjuje pogled s „okom kamere“.
5. 5a.			<i>TV Show.</i> Kadar akcije: srednji plan. Bob gleda direktno u „publiku“. Kadar reakcije: srednji plan. U objektivu kamere ogleda se Bobov lik. Sceni-u-sceni: kadar prikazuje Boba u televizijskoj emisiji.
6. 6a.			<i>Suntory Time.</i> Kadar akcije: srednji plan. Scena-u-sceni prikazuje Boba na snimanju reklame. Kadar reakcije: detalj. Bobov lik nalazi se u okviru unutar okvira kamere.

Daljnjom analizom nastoji se pokazati da se u tom slučaju prekoračenje dogodilo na dvije razine, obje dijegetičke. Unutar pripovjednog događaja uočena je, rekao bi Genette, „fantastična translacija“ lika. Na primjeru Woodyja Allena i filma *Purpurna ruža Kaira*,⁸⁵ takvu koliziju, tj. prelasku Genette obrazlaže „čudesnošću činjenice da neki lik filmske fikcije može napustiti svoj fiksijski univerzum“ (2006: 59). Kontekst koji dopušta tu fantastičnu translaciju je da se lik pridružuje „zbijskom“ svijetu koji je isključivo i sam fiksijski. Jednostavnije, Bob Harris je „stvaran“ lik na prvoj dijegetičkoj razini. Junak „stvarno“ prelazi iz jednog fiktivnog medija (filma) u drugi, također fiktivan (snimanje reklame, TV šou, itd.). Za razliku od gega/slepstika utjelovljenog u modusu pokreta, primjerice kod *Adama i Paula*, tu je riječ, kao uostalom i kod *Montyja Pytona*, o „metafizičkom gegu“ (Genette, 2006: 47–48). Taj geg ilustrira „stvarnu prisutnost“ te konstruira metalepsu.

Viđenje metaprocedure zastupljeno u ovoj analizi artikulirano je ideološkim određenjima metaleptičkog preskoka. Kao što opisuje tablica (8), metalepsa se događa prema principu „okvira u okviru“ i „scene u sceni“.⁸⁶ Time metalepsa stilski dočarava promjenjivu stvarnost, odnosno miješnje fikcije i stvarnosti.⁸⁷ Deskripcija u tablici potvrđuje metalepsu kakvu poznaje Genette, odnosno način na koji on implicira prelazak. Dovoljna je takva simetrija okvira da bi se prikazala izvanfiksijska prisutnost u filmskoj fikciji. U tom smislu figura predstavlja hipostaziranu referentnu točku⁸⁸ jer Bobov preskok upućuje na dva aspekta. Jedan je tumačenje figure kao stilskog iskaza „rubne“ stvarnosti u transmedijalnom smislu, a drugi je nagovještaj kulture participacije. Do kulture participacije dovelo je pitanje koja je to komunikacijska poruka poslana gledatelju putem figure. S obzirom na to da su oba aspekta dio

⁸⁵ *The Purple Rose of Cairo*, romantična je komedija iz 1985. U njoj glumac Tom Baxter (Jeff Daniels) doslovno siđe s ekrana i pridruži se Ceciliji (Mia Farrow) u fiksijskoj kino-dvorani.

⁸⁶ U tom smislu scena snimanja sa seta Truffautovog *Day for Night* (1973) nije izravna referenca, ali je kanonski primjer scene u sceni (scena o tome kako se snimala filmska scena, *metascena*).

⁸⁷ Unutar teorije kulture participacije, odnosno interaktivne kulture, zamijetila sam, odnosno generalno je zamijećeno slično zamućivanje granica između fikcije i stvarnosti u mnogim, nekim već i kanonskim filmovima. Kao primjer neka posluže *Trumanov šou* (*The Truman Show*, rež. Peter Weir, 1998), *Pleasantville* (rež. G. Ross, 1999), *Preživjeti igru* (*eXistenZ*, rež. D. Cronenberg, 1999), *Matrix* (*The Matrix*, rež. L. i L. Wachowski kao The Wachowski Brothers, 1999) i *Nerve* (rež. H. Joost i A. Schulman, 2016). Također, nekim je autorima igrala važnu ulogu kategorija sjećanja, primjerice u filmovima *Grad tame* (*Dark City*, rež. Alex Proyas, 1998), *Vječni sjaj nepobjedivog uma* (*Eternal Shine of the Spotless Mind*, rež. Michel Gondry, 2004), *Potpuno sjećanje* (*Total Recall*, rež. Len Wiseman, 2012),

⁸⁸ Prema Bordwellu (2013: 68) to je korektna informacija u sižeju koja omogućuje čvrstu i koherentnu fabulu. Bordwell se oslanja na kanone radi jednostavnosti i preglednosti.

konstrukta identiteta Harrisa/Murraya, razvidno je da je identitet uronjen i u domicilnu japansku kulturu i u vlastitu participativnu pojavnost u njoj.

A što je zapravo kultura participacije? Kritičari kulture, vrlo generalno govoreći, slažu se da je to kultura neke vrste prekomjernosti. Ukoliko je prekomjernost konzumeristički iskaz identiteta, utoliko je sadržaj takve kulture autodinamičan (primjerice u *Blue Jasmine*). Nasuprot tome participativnost, kao što sama riječ kaže, podrazumijeva inkluziju publike. Narativ je to u kojem tržište i potrošači jedan hrane drugog (Ugrešić, 2010). U praksi naratološka se izvedba tog fenomena za Jenkinsa (2006) i Scolarija (2009, 2014) ogleda u transmedijalnom pripovijedanju. Scolari (2014) dinamiku participacije prikazuje formulom: $MI + PUC = TS$. U formuli je MI „media industry“, odnosno medijska industrija, CPU je „participative user culture“ ili participativna korisnička kultura, te TS, dakako, „transmedia storytelling“, odnosno transmedijalno pripovijedanje. Ukoliko prema formuli uvrstimo ranije naznačenu ikoničnost zvijezde Murraya i metaleptičnu pseudo-zbilju „glumca“ Harrisa (MI) i pridodamo mu gledatelja i film (CPU), utoliko dobivamo konstrukt identiteta uokviren kulturom participacije (TM). Identitet je to koji je ugrađen u temu društva participacije na način koji podrazumijeva da se interakcija odvija na „rubu“ dijegetičkih razina.

Ugrešić kaže da sudionike, konzumente, amatere, bilo koga zanima da načas budu netko drugi, u nekom „drugom svijetu“, a da „pri tom ne iskazuju umjetničke pretenzije“ (2010: 239). Upravo film *Izgubljeni u prijevodu* inspirirao ju je da takvu kulturu nazove i karaoke-kulturom. U filmu se uočavaju participativni oblici u kulturi, a Ugrešić ih još naziva i karaoke-like zabavom. Slučaj gostovanja Boba Harrisa u japanskom šou (tablica 7), ili pjevanje karaoka (slike 97 i 98), takav su primjer. Karaoke su tu satirički komentar, metafora društva jer, kaže Ugrešić, one „manje podržavaju demokratsku ideju da svatko može ako hoće, a više demokratsku praksu da svatko hoće kad već može“ (Ugrešić, 2010: 242–243). S time u vezi je i status slavni ili „celebrity identitet“. Taj status Ugrešić je objasnila na način da je povezan s karaoke-kulturom u samom temelju u kojoj se nalazi ideja emancipacije anonimnog ega uz pomoć igara simulacije. U tom smislu shvaćanje kulture participacije, koju Ugrešić povezuje s „bijegom ljudi od sebe samih“, na tragu je antiesecijalističkih teorija identiteta koje ne podržavaju ideju da postoji neko autentično ja. Autorica tu tezu da je jastvo zapalo u drugi plan dodatno ilustrira upravo na primjeru kulture participacije „jer su celebrity identiteti mnogo zanimljivije mogućnosti transformacije, metamorfoze i teleportacije u nešto drugo ili nekog drugog“ (Ugrešić, 2010: 242). U društvu koje samo sebe smisljeno reflektira, kaže Ugrešić, karaoke-kultura neobavezan je termin, inferioran sadržaju koji pokušava opisati. Jer ono što je

za konzumerističku kulturu autodinamičnost, za kulturu participacije je „sloboda od znanja, od prošlosti, od kontinuiteta, od kulturnog pamćenja i kulturne hijerarhije“ (Ugrešić, 2010: 244). U tome je izazov politike ove sekvencije u komunikaciji s gledateljem. Sama filmska reprezentacija postavlja gledatelja u participativnu (CPU) poziciju. Izazov filma kao forme pokušaj je da i dalje reprezentira stvarnost u trenutku kada stvarnost želi/može reprezentirati filmsku ekstatičnost. Zamućivanje fikcije i faksije izraz je takva ambivalentnog odnosa.



Slike 97 i 98: Scene karaoka iz filma *Izgubljeni u prijevodu*

3.3. PRIMJENA MULTIMODALNOG PRISTUPA

U prethodnim poglavljima iznesene su i potkrijepljene teze na temelju pretpostavke da se u filmskim reprezentacijama javljaju figure koje oblikuju identitet. U analizi i interpretaciji filmova objedinjuju se metodologija transmedijalne naratologije (šire postklasične naratologije) i teorije filma. Na saznanjima do sada prikupljenim na ovaj način temelji se njihova daljnja primjena unutar multimodalnog teorijskog okvira. Kao i u prethodnim dijelovima analize glavno i polazišno pitanje koje se postavlja u vizualnom aspektu likova jest što je u sekvenciji istaknuto u smislu tko, što, kome radi i u kojim uvjetima te kakav se konstrukt gradi.

Pri tome se nužno postavlja pitanje kako je tu verifikaciju moguće valjano provesti. Kako bi se primijenjenome multimodalnom istraživanju osigurala valjanost, potrebno je osigurati tri temeljna istraživačka principa utemeljena u prikladnoj metodi, u ovome slučaju iskustvenoj metodi analize likova⁸⁹ (Kress i van Leeuwen, 1996, 2000; Machin i van Leeuwen, 2007; Machin, 2007). U konkretnim primjerima korpusa primjerenog analizi s ovom svrhom nužno su proanalizirani postupci i načini na koje se gledatelju prenosi (pristup odozdo), ali i dekodira (pristup odozgo) određena vizualna informacija. Prvi je princip pokazati da je diskurs odabranih sekvencija orijentiran na gledatelja. Konstrukt likova nastaje u vizualnom dijelu pa se vezano uz to tumači ono što se vidi da likovi *rade*. S osloncem na teoriju filma u ovome dijelu analize nastojim objasniti potencijalnu poziciju gledatelja u odnosu na kontekst, konkretno, putem vektora i okvira. Drugi je slijediti princip kategorizacije likova koju su uspostavili navedeni autori. Likovi su na simboličkoj razini nositelji identitetskih obilježja pa gledatelju prenose npr. interese koje zastupaju ili pozicije koje zauzimaju, odnosno gledatelju se pruža informacija o određenoj stilizaciji lika. Kao što pokazujem na primjerima, ona pak može biti kulturološka, biološka ili jedna i druga. Treći je skrenuti pažnju na ne-reprezentaciju, odnosno na to da nešto u zadanom kontekstu nije pokazano. Nereprezentiranjem se može stvoriti dojam anonimnosti ili pak nekoga ili nešto posve ne-predstaviti ili samo prikriti.

⁸⁹ Ne budi zgorega na ovome mjestu ponoviti da je, kao što je navedeno u teorijsko-metodologijskom okviru, naziv primijenjene metode “experiential”, što se može prevesti kao doživljajna ili iskustvena metoda. Usporedbom metodoloških principa unutar nje riječ je o “doživljajnom” planu gledatelja u smislu vizualnog “iskustva”. Naziv ipak za potrebe ovog rada nije preveden kao “doživljajna metoda” zbog bojazni da ne bi pretjerano referirao na perceptivno-osjetilni plan (impresija nije istaknuta u ovoj analizi, a nije ni estetski plan filma, Zettl, 1990) ili pak navodio na premise kognitivističkog pristupa istraživanju filma (Bordwell, 2013; Bateman i Schmidt 2012). Umjesto toga kako ne bi došlo do zabune, poželjno je govoriti samo o vizualnom “iskustvu” gledatelja (pomoću kojeg nastaje ideološka ekspresija konteksta). Stoga koristim vlastiti prijevod “iskustvena metoda”.

U sferi razumijevanja i interpretiranja konstrukta nužno je tumačenje filmskih reprezentacija. Multimodalna analiza objedinjuje semiotičke izvore (moduse) i sociosemiotičku interpretaciju, koja se nužno kombinira s teorijom filmske priče (Gilić, 2007). Osjetljivost na kontekst u tome smislu ukazuje na potrebu za interkulturalnim kompetencijama, što izravno upućuje na multimodalnost u funkciji vizualne pismenosti.

Analiza

3.3.1. Pozicioniranje gledatelja

3.3.1.1. Vektori

U ovome dijelu analiza pokazuje na koji su način tehničke geste zaslužne za interakciju likova u kadru s jedne strane, odnosno poziciju gledatelja u odnosu na filmsku pripovijest s druge. U filmovima *Ja*, *Daniel Blake* i *Noć na zemlji* tehničkim gestama, tj. vektorima opisuje se interakcija i značenjski potencijal unutar kadra.

Za početak, Peterlić je rekao da „kadar može biti istodobno višestruko viđenje svijeta s obzirom na promatrače“ (2001: 63). Razlikovanje kadrova s obzirom na promatrača ima posebnu vrijednost, a „gledatelj ih često potpuno spontano razlikuje, zapaža razlike među njima“ (Peterlić, 2001: 63). Nadalje, Peterlić smatra da svijest o razlici, osjećanja specifičnosti i promatranja prizora, djeluje na gledateljevu „doživljenost“. Za istu pojavu u ovoj se analizi koristi termin „iskustvenost“.

Što se pak vektora tiče, oni su „snažna usmjeravajuća sila koja djeluje u kadru i navodi pogled gledatelja od jedne do druge točke, unutar ili čak izvan kadra“ (Zettl, 1990: 121). Svaki vektor ima „određenu snagu i veličinu zbog kojih je vektor pravac sigurnosti i moći“ (Zettl, 1990: 121). Drugim riječima, vektor je snažna pravocrtna sila. Vektora ima raznih, a kao primjer u ovoj analizi neka posluži indeksni vektor u funkciji pokazivanja. Zettl kaže da indeksni vektor nastaje kada se bilo čime u kadru nedvosmisleno pokazuje u nekom smjeru, a u slučaju da se pokazuju osobe, vektore naziva tehničkim gestama. Kao što pokazuje slika (99), osoba oblikuje visoki indeksni vektor. Također, kada se predmet u kadru giba ili djeluje kao da se giba u nekom smjeru, govorimo o pokretnom vektoru. Pokretni vektor nije „zamagljena“

slika koja ilustrira indeksni vektor u pokretu (kao što je to slika 100), „nego se pokretni vektor stvara kada se na ekranu nešto doista giba ili percipira kao da se giba“ (Zettl, 1990: 122).



Slika 99: Indeksni vektor (iz: *Sight, Sign, Motion*, Howard Zettl, 1990)



Slika 100: Pokretni vektor (Zettl, 1990)

U filmu *Noć na zemlji* indeksni vektor u funkciji je usmjeravanja gledateljeve pažnje prema liku Yo Yo, odnosno njegovoj stereotipnoj reprezentaciji. Kao što prikazuje tablica (8), pokretni vektori rukom služe da bi se pozvao taksista. Junak filma Yo Yo vektor usmjerava kako bi skrenuo pažnju na sebe (sličice 1 i 2). Potom orijentira taksista u smjeru naprijed-nazad, prvo da zaustavi vozilo, zatim da ga pozove da se vrati (sličice 3 i 4), a nakon toga Yo Yo pruža ruku u smjeru taksija da ovom tehničkom gestom pokaže da ima novca (sličica 5). Naposljetku, rukom taj novac i bliže pokazuje (sličica 6). Pojednostavljeno govoreći, kada se u sekvenciji ovako udruženi indeksni vektori promatraju u pokretu, pri čemu se izmjenjuju pravci pokazivanja, pokretno se i percipiraju pa se može reći da je riječ o pokretnim vektorima.

Vektori su ovdje u funkciji prikaza komunikacije junaka s vozačima taksija u prolazu. Njihova je daljnja funkcija da pri tom uspostave humorni ton, a upravo taj humor donosi gledatelju stereotipnu reprezentaciju lika Yo Yo. Naime unatoč tome što je primarna uloga vektora u sekvenciji da usmjerava i zaustavlja taksi, junaka oni mimoilaze, odnosno ignoriraju, što ima komičan učinak nalik na geg iz skeča. Daljnja rasprava ukazuje na zadnje dvije sličice (5 i 6) iz tablice (8). One prikazuju Yo Yo kako maše novcem. Geste rukama uobičajene za radnju pozivanja taksija ujedno prate riječi junaka, „Gledajte, imam novac!“, čime se oblikuje stereotip o crncima kao američkoj manjini u političko-etičkom smislu. Stereotipno se pretpostavlja, ako ne i očekuje, da Yo Yo ne može platiti vožnju taksijem. Isto tako Yo Yo želi stići s Manhatthana u Brooklyn, četvrt koja je u vrijeme koje se prikazuje na filmu bila manje popularna nego danas i poistovjećivala se s „manjinama“ pa se shodno tome nije smatrala sigurnom, što je moguć jedan od razloga da se taksisti u sekvenciji ne zaustavljaju. Kao intertekstualnu poveznicu ranija analiza spominje film Spikea Leeja, *Učini pravu stvar*, koji o manjinama u Brooklynu progovara također na specifičan način, odnosno putem reprezentacija kulturoloških stereotipa o stanovnicima te njujorške četvrti.

Tablica br. 8. *Noć na zemlji*. Geste/vektori.

Izvor: izradila autorica.





#	KADAR	OPIS KADRA	GESTE	VEKTORI
1.		Yo Yo doziva taksi rukom.	Pokretni vektor u funkciji dozivanja i zaustavljanja taksija.	
2.		Yo Yo doziva taksi rukom	Pokretni vektor u funkciji dozivanja i zaustavljanja taksija.	
3.		Yo Yo rukom pokazuje taksiju gdje da stane.	Pokretni vektor u funkciji pokazivanja smjera zaustavljanja.	
4.		Yo yo rukom poziva natrag taksi koji ga je mimoišao.	Pokretni vektor u funkciji pozivanja.	
5.		Yo Yo u smjeru taksija pruža ruku s novcem.	Pokretni vektor u funkciji privlačenja pažnje.	
6.		Yo Yo u smjeru taksija pokazuje novac.	Pokretni vektor u funkciji pokazivanja predmeta.	

U sličnoj su funkciji vektori u filmu *Ja, Daniel Blake*, u sekvenciji „U Zavodu“. Tamo oni služe kao navigacija za odnose među likovima, pa tako usmjeravaju i gledateljevu pažnju prema odnosima likova u kadru. Ovdje je na snazi objektivni kadar. Njime se drži gledatelja sa strane, kao promatrača. Premda gledatelj prati perspektivu svijeta kroz optiku junaka Daniela Blakea, kut snimanja je objektivniji, što znači da je gledatelj udaljen od prizora i stavljen u poziciju objektivnog promatrača. Također, na planu snimanja i montaže, dominira srednji plan i ispravna udaljenost koje ostavljaju gledatelju prostora da posredno prati radnju u scenama, ali i da bude „neposredni sudionik, što je neophodno da bi se prožeo s likovima“ (Purgar, 2013). Kao što prikazuje tablica (9), kao i u *Noći na zemlji*, istaknuti su utjelovljeni modusi. Tehničke geste, odnosno vektori, pozicioniraju, točnije razmještaju, likove u kadru, a pri tome usmjeravaju gledateljevu pažnju i time ga pozivaju na pomnije praćenje situacije. Vektori su, dakle, u funkciji signaliziranja smjera kretanja i naglašavanja riječi junaka. Naime, kada neka djelatnica Zavoda za nezaposlene odbije primiti Kate na razgovor, jer je zakasnila pa izgubila red čekanja, Daniel poziva, prvo ljude koji također čekaju da je propuste (sličice 1–4), a potom pokretom ruke usmjerava i naređuje djelatnici da se vrati i primi Kate na razgovor (sličica 5).

Kao i u *Noći na zemlji*, indeksni vektori su orkestrirani na način da su u sekvenciji pokretni pa i ovdje govorimo o pokretnim vektorima. Oni su u funkciji orijentiranja pa imaju vrijednost sličnu onoj orijentacijske metafore (Lakoff i Johnson, 2015). Zašto je ona važna? Orijetacijska metafora je koncept koji organizira čitav sustav koncepata i njihov međuodnos, a odnosi se na prostornu orijentaciju: gore-dolje, iznad-ispod, i tome slično (Lakoff i Johnson, 2015: 14). Utemeljena je u našem fizičkom iskustvu, što se objašnjava činjenicom da su nam tijela takva kakva jesu, i da u fizičkom okolišu funkcioniraju, kako funkcioniraju. Cilj je ove metafore, naglašavaju Lakoff i Johnson, ponuditi vjerodostojna i uvjerljiva rješenja, a ne konačna objašnjenja. Kao primjer prostorne orijentacije prema fizičkoj osnovi u smjeru gore-dolje, autori pružaju primjer: Ustani! Diži se! Već sam na nogama! Na sličan način Daniel Blake usmjerava prisutne u čekaonici. Od djelatnice se očekuje da se diže, vrati se, stane negdje drugdje, da „već bude na nogama“. Gledatelj pri tom prati vektore i orijentira se u prostoru pomoću njih. No, isto tako gledatelj može uočiti da, metaforički govoreći, Daniel sada „drži situaciju pod kontrolom“ ili da mu je „moć porasla“, a da je s druge strane neljubazna djelatnica „sišla s vlasti“, odnosno da njena „moć opada“. I ovdje je na snazi orijentacija gore-dolje, koja uz fizičku osnovu vektora može poslužiti kao primjer metafore koja prema odnosima moći orijentira kako likove, tako i gledatelja.

Tablica br. 9. *Ja, Daniel Blake*. Tehničke geste - Vektori.

Izvor: izradila autorica.

#	KADAR	OPIS KADRA	GESTE VEKTORI	GOVOR
2.		Objektivni kadar. Daniel Blake pokazuje prema ljudima koji čekaju na red.	Vektor je usmjeren prema ljudima u čekaonici.	... da li VI...
3.		Objektivni kadar. Lik pokazuje na Katie, koja nije u kadru.	Vektor je usmjeren prema liku koji nije predstavljen u kadru.	...imate što protiv da ONA...
4.		Objektivni kadar. Daniel Blake pokazuje prema djelatnici Zavoda, koja nije u kadru.	Vektor je usmjeren prema liku koji nije predstavljen u kadru.	...ode TAMO...
5.		Objektivni kadar. Daniel Blake upire prstom i pokazuje djelatnici mjesto na koje se treba vratiti.	Vektor je usmjeren prema mjestu koje nije predstavljeno u kadru.	...TI se vrati za svoj stol i odradi posao za koji si plaćena jer smo MI platili.

3.3.1.2. Okviri

U ovome dijelu analiza je podijeljena na dvije cjeline. U prvoj se govori o filmu *Adam i Paul*, a rasprava se osvrće na dva aspekta: jedan j, da se analiziraju odnosi likova unutar okvira s obzirom na njegovu kompoziciju, odnosno proksemiku unutar kadra, na što se primarno i pomno osvrće film *Adam i Paul*. Drugi je da uslijedi interpretacija odnosa likova. Ona u istom filmu ukazuje na nove i stare stereotipe o irskome identitetu. U drugoj cjelini analizom ću nastojati pokazati različite odnose među likovima uspostavljeni na razini okvira, a kako bi se to učinilo što raznovrsnije, pomnije će se pokazati određeni principi te naznačiti mogućnosti njihove interpretacije. U tom smislu tumačenje modela segregacije, integracije i rimovanja okvira ili unutar okvira analizira odnose likova u filmovima *Klub sretnih žena*, *Gost*, *Noć na zemlji*, *Blue Jasmine* i *Izgubljeni u prijevodu*, te na svakom od njih ponaosob pokazuje kako se hijerarhija odnosa između likova uspostavlja na razini okvira. Sve u svemu, primarna zadaća pomnije analize *Adama i Paula*, u smislu tumačenja proksemike likova u kadru, u nastavku je uspoređena s još nekoliko filmova kako bi se dodatno pokazalo što sve iz okvira gledatelj može iščitavati.

Za početak, proksemikom se nešto sugerira gledatelju jer unutar multimodalne teorije, na slici kao i u stvarnosti, distanca, tj. udaljenost, signalizira određene društvene odnose. Stoga „držimo distancu“ u odnosu na ljude s kojima ne želimo „biti u kontaktu“ ili pak smo „bliski“ s onima koji pripadaju našem krugu prijatelja. U filmskom postupku, distanca, tj. proksemika postiže se kadriranjem. Asocijacija je to na fizičku blizinu, bliskost u stvarnom životu pa tako krupni plan sugerira osjećaj intime, dok udaljenost lika stvara dojam njegove anonimnosti, pa prema tome i distanciranosti gledatelja od lika.

Kompozicija unutar okvira, s obzirom na odnose likova, ističe se u filmu *Adam i Paul*, u sceni „Zašto ste vi ovdje?“. Rekao je Peterlić, „/k/ompozicija kadra u filmu može se definirati, slično kao i kompozicija u slikarstvu i fotografiji, kao struktura slike što je stvorena snimanjem, kao struktura koja se očituje u međusobnim prostornim odnosima sastojaka snimljene građe – snimljenih predmeta, osoba, odnosno svih vizualnih kakvoća građe, linija, ploha i boja“ (2001: 117). Isto tako, i Machin (2007) podsjeća da su u kompoziciji kadra likovi „uokvireni“ rasporedom, redom i nekom ravnotežom koja se uspostavlja vizualnim odnosom, pa stoga nije rijetkost da čujemo izraz „frejming“, odnosno „uokvirenost“ likova“. Osim što se taj izraz odnosi na vizualne odnose uspostavljene pozicijom likova u kompoziciji kadra, također konotira određeno ideološko značenje.

S obzirom na navedeno u primjeru sekvencije „Zašto ste *vi* ovdje?“ istaknuta je blizina likova pa se promatraju njihovi suodnosi, za što teorijski okvir pružaju Wodak (2013) i Machin (2007). Autori smatraju da središnja pozicija, u kojoj se u primjeru nalazi Paul, implicira ulogu medijatora, onog koji posreduje u raspravi između Irca Adama i imigranta Bugarina. Pristupimo li diskursu kao obliku znanja o društvenim praksama (Wodak, 2013), globalizacija se na razini okvira problematizira u simboličkoj sferi pregovora, a susret na klupi predstavlja interkulturalni susret između domaćina i došljaka. Drugim riječima, odnosi unutar kompozicije kadra ističu ideološku funkciju pozicija kao „deskriptivnog diskursa društvenih praksi koji implicira odnose između određenog događaja, situacije (...) te ih uokviruje“ (Wodak, 2013: 186). Kao što je pokazano u prethodim dijelovima ove analize, sekvencija prikazuje moguću problematiku „doticaja kultura“ koje su u globalnom, multikulturalnom svijetu „preblizu“ pa zato što nema komplementarnog dogovora, uloga medijatora Paula je pregovaračka.

Što se pak tiče interkulturalnih kompetencija, rasprava o likovima kao nositeljima identiteta ide u sljedećem smjeru: što se tiče svijeta u cjelini, Gikandi (2001) je načelno opisao da se „sprijateljavanje“ stanovništva nastoji svesti pod zajednički nazivnik, multikulturalizam. Kao primjer neka posluži Europa. Smatra se da je ujedinjena prema „načelu intrinzične jednakosti“, odnosno uz nadu da će se svi unutar nje složiti i djelovati spontano. Isto tako, multikulturalnost podrazumijeva i opća građanska prava migracijskih skupina, što se literaturi još naziva „politikom različitosti“ i „politikom identiteta“ (Žužul, 2018; Gikandi 2001; Biti 2002; Hall, 1996, 2005). Multikulturalnost se dakle odnosi na nacionalne manjine s jedne strane te kulturne raznolikosti takozvanih etničkih skupina s druge. Takvi „susreti“ i kulturna razmjena sa sobom nose pitanje reciprociteta građanstva i spoznaju sebe putem drugih (Hall, 1996, 2005). Stoga, kada se postavlja pitanje kada i kako je građanstvo multikulturalno, ujedno se postavlja i pitanje identiteta. Imajući na umu globalizaciju, Gikandi je objasnio da postkolonijalna teorija napušta ideju da se identitet može graditi kroz model nacije-države. I Hall i Gikandi konstatirali su da je čovjek u „međuprostoru“, a njegov je identitet hibridan, konstruira se u odnosu prema onome što nije. Hall je napomenuo da u tom prostoru hibridnosti, kroz razlike i u odnosu s drugim, ne gubimo vlastiti identitet već se iskustvom drugosti obogaćujemo. Međutim, kaže Gikandi, ako su postkolonijalne teorije pokušale zaboraviti naciju kako bi postale globalne, nacija nije zaboravila njih. U procesu globalizacije koncept „kultura-nacija“, kako to implicira multikulturalizam, ne osigurava trajno hvatište oko izgradnje identiteta. Jedan je od problema „deteritorijalizacija“ ili gubljenje, „rastakanje“ veze između kulture i fizičkih mjesta pa stoga neki teoretičari kulture, na primjer Kymlicka (2003),

izraz “multikulturalnost” smatraju „otrcanim” i “zamagljivačkim”. Tome je tako jer, kaže autor, gotovo je izvjesno da će neophodno uzemljenje pružiti jedino referiranje na nacionalnu podlogu. Drugim riječima, percepcija susreta mijenja se u „društvu rizika“, a rizik se ogleda u međusobnim globalnim proturječnostima. Jednostavnije, što se više svakodnevnog života uspostavlja međugrom lokalnog i globalnog, to su pojedinci više prisiljeni „pregovarati“ oko izgradnje identiteta. Time je izraženija uloga interkulturalnog dijaloga kojim se nastoji pomiriti lokalno i globalno, stranca i domaćina, onog koji je došao s onim kojeg tamo nalazi.

Nadalje, analiza se u ovome dijelu okreće tumačenju djelovanja okvira u smislu povezivanja likova i gledatelja. Postoji inventar termina kojim se opisuju tipovi ovakvih odnosa (Machin, 2007: 150) Kao i kod ostalih semiotičkih značenja, oni ni ovdje nisu fiksni, već se manifestiraju putem invarijanti, od kojih su neke u ovome radu već bile pokazane, poput proksemike, superimpozicije, uokvirenosti scene u sceni, i tome slično. U svakom slučaju, okviri prikazuju granice (Machin, 2007: 150), a njihova simbolička vrijednost može se iščitati u načinu na koji izlažu likove unutar kompozicije. Likovi stoga mogu na neki način biti prikazani kao isti, slični ili različiti, no, naglašava Machin, u svakom je slučaju riječ o ideološkoj podjeli. Takvom podjelom omogućuje se gledatelju da u kompoziciji okvira čita razlike i sličnosti između likova, kao „sustav metaforičkih značenja slike“ (Machin, 2007: 151; Purgar, 2013: 53–56).

Kao ilustracija tog modela neka posluže tri primjera sljedećih kategorija uokvirivanja: segregacije, integracije i rimovanja. Prvi je segregacija. Likovi u okviru „fizički su odvojeni“ na način da okupiraju različite domene različitog poretka (Machin, 2007: 157). Time se podrazumijeva da kadar sam po sebi kreira okvir i unutar njega segregirajući element. Kao što pokazuje slika (101), u *Gostu* okvir segregira jer su dva lika u okviru jasno odvojena. Između Waltera i Tareka nalazi se staklo, označujući njihove nasuprotne pozicije moći, odnosno ističući tko je zatvorenik, a tko na slobodi. Isto je uočeno na primjeru Zainab i Amerikanke, između kojih se nalazi stol i izložena roba koju Zainab prodaje i koja ih segregira (slika 102). Odnos moći je pokazan i na rasnoj relaciji gdje je crnkinja ulična prodavačica, a bjelkinja s druge strane kupac koji se prodavačici obraća, Kymlickinom terminologijom, s izvjesnom „zamagljivačkom“ konotacijom. Metaforički, sljubljanje kultura unutar multikulturalizma ovime je negirano, a oprekom unutar okvira dvije kulture su suprotstavljene.

Drugi je primjer integracije likova u filmu *Noć na zemlji*. Tamo proksemika označuje bliskost, otvorenost za interkulturalne pregovore pa se kaže da su likovi u okviru integrirani

(slika 68). Ono što je prethodilo sceni prikazanoj na slici 104 jest zamjena mjesta za volanom između likova (slika 103). Likovi Yo Yo i Helmut okupiraju isti prostor, a zbog toga što u plitkom kadru taksija nema dodatnih elemenata, sugerira se da su integrirani na podjednak način. Smatra se da se ovim postupkom uspostavlja simetrija u kadru (Zettl, 1990: 113). Simetrija se s obzirom na ranije proanaliziranu teoriju kulturološkog šoka, interpretira kao transformativna, kulturološka razmjena (Lewis i Jungman, 1986).

Što se tiče treće kategorije, rimovanja, kao što pokazuju slike (105 i 106), u *Blue Jasmine* prva i zadnja scena, odnosno naznačeni okviri rimuju se. U oba slučaja junakinja se nalazi s lijeve strane, što ima simboličku naznaku nečeg poznatog od ranije, naime, gledatelju je junakinja znana iz prethodnih scena, a nepoznata osoba kojoj Jasmine „pripovijeda“, nalazi se s desne te je kao novi lik uvedena u kadar. Princip da lijeva i desna pozicija likova u okviru označava novo i staro, odnosno poznato i nepoznato, također pripada ovom teorijskom modelu (Machin, 2007). Rimovanje kadrova u ovom je slučaju u funkciji uspostavljanja ravnoteže sekvencije u smislu kauzalnosti jer se sličnim scenama na početku i kraju potvrđuje samoobmana junakinje tako što se spajaju uzrok i posljedica, a povezuju početak i kraj filma. Također, prvi i zadnji okvir vizualno se rimuju, ali i dočaravaju komediju i tragediju kao dramske vrste; Prva scena počinje kao komedija, a u završnoj sceni prošlost tragično ili tragikomično prevlada sadašnjost. Doista, u završnoj sceni Jasmine odluta do klupe, sjeda pored nepoznate žene i ponovno počne iznositi svoju prošlost. Djeluje kao da se obraća sudionici u kadru, ali junakinja zapravo ponovno pripovijeda sama sebi. Time djeluje kao da se obraća i gledatelju koji u objektivnom kadru biva promatračem. Gledatelj može rimovanjem tih kadrova uvidjeti da je zaplet ujedno i svojevrsan rasplet. Točnije film započinje posljedicom, tj. samoobmanom junakinje.



Slike 101 i 102: U filmu *Gost* okvir segregira



Slike 103 i 104: U filmu *Noć na zemlji* kadar zamjene mjesta; kadar likova koje okvir integrira;



Slike 105 i 106: Rimovanje kadrova/okvira u *Blue Jasmine*

Na koncu, izražena „prepreka“ u okviru, slična onoj u *Gostu*, uočena je i u *Klubu sretnih žena*, gdje okvir segregira majku i kći (slika 107). Dok sekvencija „U stanu“ naznačuje kontrast između prikazanih junakinja, dotle unutar interkulturalnih razmatranja okvir ne segregira u smislu reprezentacije univerzalnog međugeneracijskog sukoba (majka-kći), već partikularnog, kulturološkog (Amerika-Kina). Segregacijski element u okviru je zid između majke i kćeri. Zid odvaja dva prozora, svaki od njih čini svoj zasebni okvir. Majka se nalazi u lijevom, kći u desnom. S obzirom na ranije naznačenu podjelu lijevo/desno – staro/novo, metaforički, ovaj element segregira „staru“, tradicionalnu kinesku kulturu i „novu“, američku. Zbog svega što je ranijom analizom pokazano, osobito vezano uz poželjne američke vrijednosti i konstrukt kineske drugosti, bez obzira na to što se u kadru prikazanom slikom (107) nalaze samo dvije osobe, majka i kćer, one na simboličkom planu ipak sugeriraju kinesku kolektivističku kulturu (majka), odnosno američki individualizam (kći).

Kada su razlike u kulturama ovako opisane, globalizacija je mehanizam pomoću kojeg se mogu objasniti razlike između individualističke i kolektivističke kulture. Saint-Jacques

(2010.) generalno tumači da je težište individualističke kulture u tome da se pojedinac ističe kao jedinstvena i autonomna vrijednost u smislu osobnog života, slobodnog vremena, posla, osjećaja i postignuća. Kolektivistička kultura se pak okreće potrebama grupe i ostvaruje se kroz pripadanja, povezanost te žrtvovanje za grupu (Matsumoto i sur., 1996: 78). Individualističkoj kulturi pripada Amerika, a Japan i Kina kolektivističkoj (Saint-Jacques, 2010: 47). Nadalje, Matsumoto i sur. (1996) vide američki individualizam kao kategoriju koja razvoj pojedinca shvaća kao sposobnost i mogućnost da se pojedinac samostalno razvije te da ima zadovoljena građanska prava. Princip grupe, svojstven japanskoj i kineskoj kulturi, karakterizira okrenutost grupi. Što se pak tiče vrijednosti u smislu odnosa moći, i ovdje se kulture razlikuju. Distribucija moći nastoji se podijeliti u Americi: Amerikanci „naglašavaju jednakost moći i manje prijanjaju uz hijerarhiju“, a kolektivističke kulture naglasak stavljaju na efikasnost i učinkovitost (Saint-Jacques, 2010: 20).

Naposljetku, kada je riječ o reprezentaciji ovih dviju kultura u filmu, neka posluže Machinovo tumačenje da iskustvo koje lik prenosi gledatelju, odnosno gledateljevo poimanje lika, implicira da je individualnost reprezentirana na vizualnome planu stvar stupnja. Može se odrediti proksemikom pomoću koje se pojedinac može učiniti manje uočljivim. S druge strane, kolektivizacija vizualno prikazuje grupe ili skupine ljudi. Pripadnici grupa su do određenog stupnja homogenizirani. Mogu biti vizualno reprezentirani na način da nose istu odjeću, jednako izgledaju, jednako se ponašaju ili slično. Na taj se način kolektivitet postiže fokusom na generičke osobine grupe ljudi koji time postaju tipovi. Za usporedbu neka posluži primjer filma *Izgubljeni u prijevodu* (slika 108). Slika prikazuje Boba Harrisa kao pripadnika individualističke, američke kulture, dok grupa Japanaca predstavlja kolektivizam japanske kulture. Pripadnici japanske kulture homogenizirani su kao stereotipne reprezentacije svojstvene poimanju japanske kulture kao korporativne. Njima nasuprot stoji pojedinac koji, premda je individualno reprezentiran u različitoj grupi, zbog suprotstavljene rase i visine nije proksemikom u kadra stupnjevan kao manje uočljiv, dapače!



Slika 107: Okvir segregira u *Klubu sretnih žena*



Slika 108: Prikaz individualističke i kolektivističke kulture u *Izgubljeni u prijevodu*

3.3.2. Reprerentacije likova

Bez obzira jesu li likovi kategorizirani kao pojedinci ili grupe, a identiteti kolektivistički ili individualistički, vizualno su oni uvijek kategorizirani ili kulturološki ili biološki ili, što je često slučaj, i kulturološki i biološki (Machin, 2007: 119). Kulturološka reprezentacija likova, smatra Machin, realizira se putem standardnih atributa kao što su frizura, odjeća/kostimi i tome slično. Biološka reprezentacija postiže se putem stereotipnih fizičkih karakteristika koje se često koriste u reprezentaciji etničkih stereotipa (120–121). S time u vezi Van Leeuwen (2001) pruža primjer karikature u funkciji podržavanja Bushove administracije, znane još i kao „rat protiv terorizma“. Takvi crteži prikazuju bliskoistočni narod kao ljude s izraženim nosovima i izduženim licima. Funkcija je dakle biološke reprezentacije da upravo kao i stereotipi kontekstualno povezujući likove i gledatelja izazove pozitivne ili negativne konotacije

(Machin, 2007: 110). S obzirom na ta i slična saznanja ovaj dio analize bavi se kulturološkim i/ili biološkim karakterizacijama likova u filmovima *Blue Jasmine* i *Gost*.

3.3.2.1. Kulturološka reprezentacija lika

Kada je riječ o filmu *Blue Jasmine*, glavna je teza da je lik stiliziran kulturološki, putem kostima kao obilježja identiteta. Peterlić kostime shvaća kao „stalan sastojak zbilje, kao neotklonjivu njezinu fasadu, izvanjski svijet“ (2001: 122). Isto tako, Peterlić smatra da kostimi, između ostalog, predstavljaju „nepobitne slikovne odlike filmskog zapisa, koje, međutim, nedvojbeno nisu specifično filmski elementi (svojtveniji su kazalištu)“. Vezano uz to u svojoj knjizi *Semiotika kazališta* Fischer-Lichte naznačuje da se likovi mogu prepoznavati, na primjer likovi u komediji „po posebnom obliku u kojem se rabio suvremeni kostim. Budući da se u društvenom životu pripadnost staležu ili službi uvijek naznačivala i posebnom odjećom, suvremeni je kostim i u kazalištu imao odgovarajuću funkciju“ (2015: 255). I samo dio kostima, kao rekvizit, može imati istu ulogu, konstatirali su Bordwell i Thompson (2004: 87), a Burn ih svrstava u grupu modusa koja pripada označavanju dramske akcije.⁹⁰ Kao što se Bugarin u *Adamu i Paulu* prepoznaje po šeširu, tako se Jasmine ističe po odjeći svojstvenoj određenom staležu u društvu, odnosno utvrđenom tipskom kostimu predviđenom za njen lik, prikladnom za „reprezentiranje *ja* određenog dramskog lika, omogućujući tako gledateljima da ga točno identificiraju“ (Fischer-Lichte, 2015: 255).

Za početak, da bi plan kostima bio vidljiviji, potrebno je ustanoviti da identifikacija junakinje poziva na citatnost s kazališnom predstavom „A Streetcar Named Desire“ („Tramvaj zvan žudnja“) u režiji Liv Ullhman. Tu je dramu napisao Tennessee Williams, Blanche DuBois, glavnu protagonistkinju, također je utjelovila Cate Blanchett u kazalištu BAM u New Yorku. Prema spomenutoj drami postoje i filmska ostvarenja, a najpoznatije je ono iz 1951. s Marlonom Brandom i Vivien Leigh u glavnim ulogama (rež. Elia Kazan). Stoga pozivanje na inscenaciju kazališne predstave nužno nameće i usporedbu s ovim filmskim uprizorenjem. Do transtekstualne veze s *Blue Jasmine* dolazi, osim zbog za filmsku kritiku opće poznate izravne usporedbe putem Blanchett u ulogama Blanche/Jasmine, također i zbog tematske podudarnosti, barem u nužnome dijelu za ovu raspravu. U oba slučaja junakinja odlazi živjeti kod sestre nižeg socijalnog statusa i ulazi u sukob s njezinim partnerom. Također, obje junakinje ne snalaze se

⁹⁰ U: Institute of Education London. URL: <https://mode.ioe.ac.uk/category/transcription-bank/> (2018-02-01.)

u gruboj realnosti te obje povezuje svojevrsna „žudnja“. Tematska podudarnost odnosi se i na samoobmanu lika. Kao što se Jasmine u figuri flešbeka/analepse putem melodije *Blue Moon* prisjeća također bajkovitog životnog stila iz svoje prošlosti, tako u prizoru iz kazališne predstave *Blanche*, usklikne: "I don't want realism, I want magic!" („Ne želim realnost, želim čaroliju!“). Na koncu, podudarnosti se mogu vizualno pokazati rimovanjem scena. Slike (109 i 110) prikazuju sličnost scene iz *Blue Jasmine* s onom iz Kazanovog filma, u kojima se suprotstavljaju glavna protagonistkinja i sestrin partner. Također, slike (111 i 112) prikazuju slične scene iz filma i kazališne predstave kada Blanchett, oba puta u ulozi glavne protagonistkinje, prvi put dolazi kod sestre.



Slike 109 i 110: Robin McLeavy i Cate Blanchett, Sydney Theatre Company. „A Streetcar Named Desire“ (rež. Liv Ullman, 2009)



Slike 111 i 112: „Tramvaja zvanog žudnja“ vs. *Blue Jasmine*; Cate Blanchett kao *Blanche/Jasmine*

Dakle što se tiče kostima, usporedbom slika moguće je uočiti sličnost u npr. boji, eleganciji, određenoj klasnoj, društvenoj konotaciji te socijalnom statusu. Doduše, kostimi u jednom odnosno drugom slučaju stilizirani su modno i tematski u skladu s vremenom u kazališnoj predstavi i u filmu. Ipak, taj plan naznačuje razlike u socijalnim statusima likova u filmu, osobito kada se u kadru suprotstavljaju Jasmine i njena sestra nižeg socijalnog statusa. Kao što je ranije naznačeno, s time je u vezu dovedena teza životnog stila. Ovdje analiza kreće korak dalje i povezuje životni stil s tezom podrijetla. Slika (113) prikazuje Jasmine kako sestri kupuje skupocjenu torbu. Kao što je osobito vidljivo iz kadrova u figuri flešbeka/analepse, poput ovdje prikazanog, kostim junakinje, odnosno odjeća koju nosi Jasmine, konotirana zajedno s njezinim postupcima, odraz je novca. Shodno tome, status junakinje, kao i njena odjeća, također je odraz novca. Motivacija filma kostimom tako podržava tezu podrijetla zato što se njome ističe da u izgradnji identiteta sudjeluje status u društvu (Machin i van Leeuwen, 2007).



Slika 113: Jasmine sestri kupuje dizajnersku torbicu

Ako se iz svega navedenog izvede zaključak kojim se potvrđuje teza da je Jasmine kulturološki reprezentiran lik, onda se ta teza u sljedećem segmentu povezuje s njenom biološkom reprezentacijom. Naime, Machin i van Leeuwen smatraju da se teza podrijetla u većem dijelu odnosi na biološku klasifikaciju lika, odnosno pripadanju nekom društvenom rangu, etničkoj grupi ili nekoj drugoj identitetskoj klasifikaciji prema principu podrijetla. Primjerice, identitet Zainab iz *Gosta*, osim prema fizičkoj identifikaciji rase, obilježen je pripadanjem „etničkoj“ grupi po svom afričkom podrijetlu. Međutim, s obzirom da se ovi autori

osvrću i na McBrideovu tezu o globalizacijskom trendu propagiranja materijalističkih vrijednosti, unutar takvog poimanja globalizacijske paradigme, a ona ne uključuje nužno etnicitet kao podrijetlo, može se načelno konstatirati da je lik Jasmin stiliziran prema podrijetlu novca. Utoliko je zadovoljena biološka kategorija koja se ispreplela s kulturološkom reprezentacijom. Jasmine je došla do novog podrijetla putem novca koji joj je omogućio pripadanje grupi. Dakako, težnja ili „žudnja“⁹¹ za novcem u sebi nosi potrebu da se prikrije habitus kako bi se dosegla društvena pozicija i pripadajuće nametnute norme. U stilizaciji lika, taj se doseg manifestira putem fizičke identifikacije Jasmine s grupom (društvenom elitom) putem odjeće/kostima kao medija kroz koji se realizira njezina pripadnost višem društvenom rangu.

3.3.2.2. Kulturološka i/ili biološka reprezentacija lika

U vezi s prethodnom konstatacijom o preklapanju kulturološke i biološke kategorije pri klasifikaciji lika slična se pojava iščitava u imenima junakinja Jasmine i Zainab. Kao što je ranije utvrđeno, ime i identitet mogu se dovesti u vezu. Vezano uz to Grdešić (2015: 80) govori da imena likova mogu biti analogna njihovim osobinama. Imena su dovedena u vezu s glavnim likovima semantičkim, *značenjskim* putem, svojim značenjem upućuju na neku važnu karakteristiku lika. Tako gospođa Bovary nosi ime prema latinskoj imenici „bos, bovis“, što znači „bik“ (Rimmon-Kenan, 2002, u: Grdešić, 2015, 80).

Sličan je značenjski odnos ustanovljen u imenu Zainab. S jedne strane, Zainab je iz Senegala, a nosi ime džamije Zainab, koja se nalazi u Kairu. Na taj se način multikulturalnost konstatira u smislu etniciteta kao drugosti. Međutim, u ovom slučaju ime ne mapira podrijetlo. Zbog toga je spremnost da se prizna multikulturalnost na razini „jednakih među drugačijima“; razlike se, doduše, mapiraju prema sličnosti (obje zemlje, Senegal i Egipat, su drugi), ali ne kao mjera poštovanja drugosti nego kao aktualiziranje istosti (da je sve to „isto“ ranije je proanalizirano u sceni „Cape Town, Senegal“).

Upravo suprotno, ime Jasmine metafora je koja jasno potvrđuje tezu podrijetla, primjenjivu u kategoriziranju identiteta. Promjena imena junakinje iz Janette u Jasmine doduše

⁹¹ Pojam „žudnje“ ulazi u postklasičnu analizu u smislu propitivanja „rodin/ spolnih uloga, borbe za moć i patrijarhalnog poretka, ženskog iskutva, žudnje, tjelesnosti“ (Peternai Andrić, 2014: 35.). Samo pojam potječe od koncepcije J. Deridaa i perforativnog obrata teorije pripovijedanja.

prati tezu Grdešić u odnosu na značenjsko i ilustrira karakteristični pomak od „svjetovnog“ imena, Jeanette, u ono francuskog štih⁹², Jasmine. Međutim, nije riječ samo o statusnom simbolu nego i iskazu promjene podrijetla, ili barem težnji za time. Promjenom imena junakinja sama gradi konstrukt identiteta pripadanja njujorškoj eliti i imenom nastoji utjeloviti identitet. Pomak je to prema metonimijskoj ugrađenosti u identitet koji svoje hvatište nalazi u konstrukt utjelovljenom u samoobmani, pseudoidentitetu. Napetost ambivalentnog identitetskog položaja smanjuje se putem vizualnih mehanizama koji, kažu Machin i van Leeuwen (2007), ohrabruju identitet kojem se teži. Kao što je konstatirano na primjeru kostima, a i ovi autori potvrđuju, odjeća se smatra jednim takvim mehanizmom koji pomaže pojedincu da se nosi s napetošću koju motivira cilj da se integrira u neku društvenu grupu. Shodno tome lik se stilizira kao „žučeni identitet“. Ova tvrdnja svoje uporište nalazi u Peternai Andrić (2012). Željeni identitet može se odnositi na identitet podrijetla, kao uostalom i na bilo koji drugi; Peternai Andrić s polazištem u Baumanu i Hallu pita se na koji način iz imena proizlazi društveni anagažman i etička odgovornost. Ime, kao i identitet, ispostavlja se kao učinak stavova i životnog stila pojedinca. (Pre)imenovanje pojedinca utemeljeno je u stereotipnim suprotnostima (npr. po principu dobro-loše). U slučaju Jeanette-Jasmine stereotipno razdvajanje odvija se po principu siromašna-bogata ili pak priprosta-sofisticirana. No ta će stabilizacija identiteta biti tek privremena, isto kao što će takav identitet biti tek „privid“ (Peternai Andrić, 2012: 65-66).

Što se pak tiče filma *Gost*, usporedimo li slike (114 i 115), uočiti ćemo da su također zastupljene obje kategorizacije likova, i kulturološka i biološka. Odabrana je scena „Cape Town, Senegal“ u kojoj dominiraju boje. S jedne strane, jasno je pokazano da je riječ o dvjema suprotstavljenim rasama, ali i izraženim bojama robe afričkog porijekla, koju Zainab prodaje. Boju, kao i glazbu u ranijoj analizi ovog filma, doživljavamo kao filmske motive koji mogu biti nositelji stereotipa u kulturi (Lehman i Luhr, 2008: 35–36; 287; 297). Čest je slučaj da su pri susretu dviju kultura, predodžbe koje će stvoriti jedna o drugoj, stereotipne. Pod stereotipom se podrazumijeva kliše, a on je pak živopisni podsjetnik na vezu između vizualne i mentalne slike. Stereotipna slika nije nužno pogrešna, no često uveličava stanovite značajke, dok druge izostavlja. Stoga, kao što je glazba povezala scene u formalnom postupku, dala im ritmičnost, tako i boje povezuju sekvenciju, naglašavajući kulturološku i/ili biološku kategoriju rase i kontrasta kultura.

⁹² Štih, prepoznatljivo svojstvo kao dio ukupnosti svojstava ili općeg dojma u mentalitetu, estetici i sl. (HJP).

Kada kontrast kultura upućuje gledatelja na stereotipe? Machin smatra da je na snazi selektivnost stereotipa onda kada je riječ o generičkim i specifičnim vizualnim reprezentacijama. Varijacije pojedinaca unutar grupe koju predstavljaju dopustive su, no ako su likovi nositelji negativnih konotacija, onda stereotipi mogu postati rasistički (2007: 122). Je li tome tako u *Gostu*, gledatelj će odlučiti ukoliko si postavi pitanje: sugerira li spomen na Afriku i afričko podrijetlo nužno i nižu društvenu poziciju, raznobojnost, način odijevanja, etno glazbu? S druge strane koju poruku šalje bjelkinja i koju "tipičnu" reprezentaciju američke žene ona predstavlja? Dakle niti su svi Amerikanci svijetloputi i plavokosi, s aluzijom na ranije spominjanu WASP kategoriju, niti su sve Afrikanke odjenute u šarenilo etniciteta kao reprezentacija biološkog i/ili kulturološkog iskaza identiteta.



Slike 114 i 115: Kulturološka i biološka reprezentacija likova

Dakle dok u *Noći na zemlji* stereotipi o crncima zabavljaju, jer „oni“ se glasno smiju, govore slengom ili nose „moderne“ tenisice i kape, u *Gostu* svoje uporište stereotipi nalaze u tezi uvoza kulture i etniciteta kao procesa unutar globalizacije (Machin i van Leeuwen, 2007). Da je „eticitet uvezen“, a podrijetlo, identitet drugog *doslovno* izmješten, simbolički prikazuje slika (116). Na njoj je Walter za kojeg je ranije pojašnjeno da, spoznavši interes za sviranjem bubnja, spoznaje i sebe putem susreta s drugim (Hall, 1996). Naslov filma *Gost* motiv je s njegovog početka kada u svome stanu Walter nalazi nezvane goste, Tareka i Zainab, te time počinju događaji koji tematiziraju problematiku prihvaćanja drugih u američko multikulturalno društvo. Početni motiv u filmu ujedno je i završni; Tarek, privremeni „gost“ Amerike, nju ne nastavlja trajno već je deportiran u Siriju. Time se podcrtava izazov koji pred američki identitet stavlja globalizacija, a Huntington ga slikovito opisuje frazom „traži se neprijatelj“ (2007). Ovim motom, koji se ustvari rabi u političke svrhe, Samovar i sur. (2009: 169) tumače percipiranje drugih kao „tamnu stranu identiteta“, gdje se drugost percipira kao neprijatelj, pa

se stoga i segregira, stereotipno prikazuje, rasistički procjenjuje i u svakom slučaju deprivira u odnosu na vlastiti identitet. Stereotipi se prenose generacijama, a problematika imigranata kao drugih valorizira se putem predrasude Amerikanaca prema drugosti, drugačijim vrijednostima. Ovakve pojava „konstruiranje neprijatelja“⁹³, što znači da spor oko političkih, etičkih, vjerskih i inih pitanja, „osigurava“ sigurnu podjelu neprijatelja, pretvarajući ga u društvenu silu, u ovom slučaju neprijatelja koji izravno prijeti individualnosti i slobodi Amerikanaca.

U vrijeme nastanka filma *Gost* (2008), predsjednik SAD-a bio je George W. Bush, s općepoznatom političkom agendom „protiv terorizma“, koja je svoje opravdanje nalazila u terorističkim napadima 11. rujna 2001. Događaj filmske sekvencije u kojoj je Tarek deportiran, uputa je na ideologijsku tvorbu u tom smislu: konstrukt drugosti vezan uz Arape predrasuda je koja ukazuje na tamnu stranu drugosti, negativne osjećaje koje nastojimo pobuditi prema njima, a poluge koje pokreću takav konstrukt su grubi humor, neprijateljski govor, superiorno postavljanje jedne grupe prema drugoj (Huntington, u: Samovar i sur., 2009). Konstrukt neprijatelja je mehanizam koji prikriva zbiljske logike funkcioniranja svijeta i društva. Ono što je Americi poznato, kaže Huntington je selektivnost u odabiru podrijetla i rase u smislu „manjinske prihvaćenosti“ (Huntington, 2009: 60–55). Ono što Kina u tom smislu jest, prihvaćena „manjinska kultura“, arapski svijet nije. S druge strane, McBride upozorava upravo na medije (a film je medij) kao širitelje ideologije „Amerike kao svjetskoga arbitra“. Smatra da je agenda da se stvara i širi dojam nesigurnosti (kao što je strah od terorizma), da bi se suspendirala fundamentalna ljudska prava u ime tobožnje sigurnosti. Upravo takav netransparentan sustav na udaru je kritike McBridea, koji dodatno nabraja i tumači načine na koje američka administracija na internacionalnoj razini pokušava nametnuti svoju ideologiju putem sporazuma, prisile, humanitarne pomoći te čak i na međunarodnom kulturnom i znanstvenom planu. U filmu *Gost*, prisilno držanje ilegalnih migranata u „prihvatnom centru“, a naposljetku i deportacija Tareka u Siriju, prikaz je takvog arbitražnog sustava.

⁹³ Termin potječe od Umberta Eca, iz knjige *Konstruiranje neprijatelja* (2013).

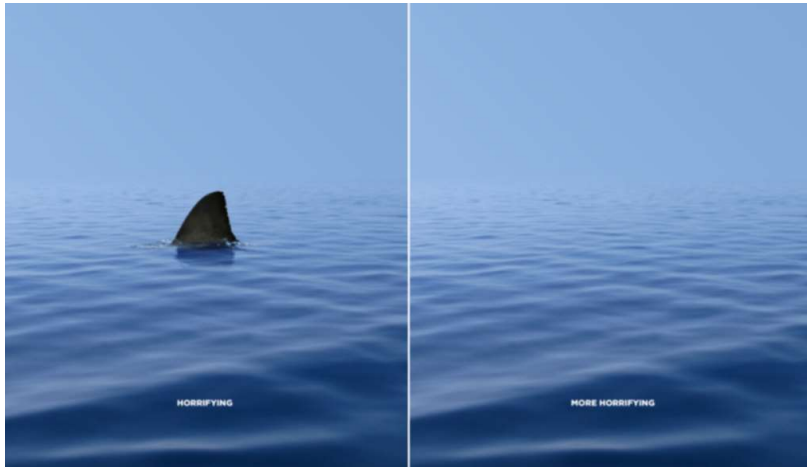


Slika 116: Walter nastavlja svirati bubanj i nakon Tarekove deportacije

3.3.3. Ne-reprezentiranost

Ne-reprezentacija, tumači Machin (2007), podrazumijeva izuzeće vizualne reprezentacije nekoga ili nečega, na primjer očekivanih motiva, pojedinaca ili grupa. Također, određene kategorije nisu vizualno prikazane, a zapravo su na neki način prisutne. Kao primjer neka posluži slika (117), kojom se želi pokazati na koji način nereprezentiranost može čak označiti više od reprezentacije.⁹⁴ Kao što pokazuje slika, lijevi plan je zastrašujući, ali desni je još više. Jer, upućuje Machin, ne-reprezentacija može značiti da nečega nema, ali to ne znači da se ipak nešto nije dogodilo ili će se dogoditi.

⁹⁴ Kao što je navedeno u teorijskom dijelu ovog rada, primjer je preuzet iz predavanja Nine Nørgaard u istraživačkom multimodalnom Centru na Sveučilištu u Danskoj, gdje sam prisustvovala seminarima iz predmeta „Retorika i stilistika“ (1. 8. 2018. – 1. 11. 2018.).



Slika 117: Reprerentiranost vs. nereprerentiranost (iz: Nørgaard, 2018.)

U skladu s navedenim primjerom analizirana su tri filmska primjera. Za početak, nepredstavljanje može biti i isključivanje, kao što je to slučaj u *Izgubljeni u prijevodu*. Ono što ne vidimo, izostanak je stereotipnih motiva u reprezentaciji Japana. Umjesto toga, predstavljeni su neki novi stereotipi. Nadalje, ova će se rasprava zaključiti sličnim primjerom iz filma *Adam i Paul*, gdje analiza pokazuje kako (ne)-reprezentiranje motiva može naznačiti ideološki konstrukt kinematografije. Na kraju, u sekvenciji „Filmska špica“ iz filma *Ja, Daniel Blake*, pokazuje se sukob junaka sa sustavom zdravstva i socijalne skrbi u potrazi za pripadajućim naknadama. Zbog toga što „aparati“ vizualno nije prikazan, nego su prikazani djelatnici koji u određenim institucijama opslužuju njegovu svrhu, gledatelju nije reprezentirano s kime je *točno* Daniel Blake suprotstavljen. Konflikt stoga ostaje vizualno ne-reprezentiran, a učinak izostanka upućuje na određivanje političko-etičkog konteksta.

3.3.3.1. Stereotipi i motivi

Analiza kreće od filma *Izgubljeni u prijevodu*. Za potrebe analize sačinjena je sekvencija „Mr Bob Harris“, u kojoj je važno naglasiti i ono čega u odabranim sekvencama nema. U njoj se uočava izostanak vjerojatno očekivanih, stereotipnih prikaza Japanaca. Nisu, dakle, reprezentirani takvi stereotipi koje Strutt (2007) i Sugimoto i sur.(2009) još nazivaju sadržajem sigurne zone tradicije, a ne kulture, misleći pri tom na stereotipne slike korporativne kulture, gejši, tradicije ispijanja čaja, na motive japanskog kazališta, samuraja i tome slično. S

time u vezi, Sugimoto i sur. govore da Japan reflektira slike „japanstva” upravo s obzirom na njihovo odsutnost (2009). Umjesto toga, gledatelju se prikazuje Japan u smislu ne-japanskih i ne-autentičnih japanskih atributa kao novih prikaza japanskog identiteta. Nadalje, Sugimoto i sur. pojašnjavaju da je ovakva „nova kompozicija Japana“, kako je nazivaju, jasno postala vidljiva od 1990-ih, od kada reflektira slike koje uključuju elemente japanstva u njihovom – odsustvu. Japan se stoga opisuje kao gotovo posve ne-japansko mjesto, bez jedinstvenih, odnosno očekivanih japanskih atributa.

Potiskivanje starih stereotipa u funkciji je isticanja novih, a nepredstavljen identitet je iskaz (ili uvjet) za isticanje nove japanske drugosti. Ona se u sekvenciji očituje kroz usvajanje elemenata zapadnjačke kulture. Drugim riječima, prikazana je nova drugost Japana putem preslagivanja trendova američke kulture, unutar vlastite. Stoga se nižu novi motivi koji se vežu uz Japan, a hibridnost, odnosno preklapanje kulturnih formi naginje i preuzimanju kulturnih proizvoda sa Zapada. Kako je do toga došlo? Izazov svake politike, pa tako i kulturne, je da se svako tržište, pa tako i filmsko, nameće kao „regulator“ ili čak „nadregulator“ ideja⁹⁵. Globalna umreženost društava približava ideje, a i neizbježno osigurava asimiliranje/prisvajanje kulturnih ponuda. Na primjeru lika Boba Harrisa, generalni je zaključak da je lik stiliziran kao zvijezda, a „uvezen“ je sa Zapada kao bilo koja „roba“, u funkciji približavanja dvaju tržišta. S jedne strane, vizualna komunikacija ove sekvencije progovara o asimilaciji kultura pomoću motiva zapadnjačkih elemenata popularne američke kulture u Japanu, a s druge strane neupitno je da se u slučaju američkog glumca u japanskoj reklami, radi o uvozu iz kulture koji vjerojatno i nije imao drugu namjeru osim da zabavi i donese zaradu. Bez obzira na to što je ovakav format nositelj uskoga kulturnog sadržaja, on svejedno ima važnu ulogu u približavanju japanske kulture zapadnom svijetu, ali i obratno.

Stoga podržavajući tezu komunikacijske situacije unutar filmskog konteksta, superpozicija glumačke zvijezde te specifična organizacija principa unutar komunikacijske situacije šalje poruku da je Bob „uvezen“ iz američke kulture u funkciji izgradnje konstrukta kulture participacije unutar fikcije. (Naracija je tako stvorila naratora na način da je podvukla temu: kultura participacije ogleđa se, među ostalim, u tome da zapadna kultura djeluje u okvirima kulturnog biznisa u Japanu.). Ikonička zvijezda Harris/Murray osigurava popularnost proizvoda u komercijalne svrhe jer prenosi globalnu američku prepoznatljivost u azijsku kulturu. Recipročno, pospješuje se asimilacija japanskog proizvoda u ne-azijsku, američku

⁹⁵ Teza je preuzeta iz teksta Medij ideologije (Lino Veljak). URL: <http://hrcak.srce.hr/file/102380> (2018-02-01)

kulturu. U tome je slučaju riječ o viskiju kojem je putem reklame koju snima Bob pridodana vrijednost – bliskost pri recepciji u obje kulture. Bob tako i sam postaje kulturni proizvod sa Zapada, uvezen da bi osigurao globalnu „čitljivost“.

Kauzalnost između takve participativne, prekomjerne stvarnosti⁹⁶ i kontekstualnog pozicioniranja lika unutar nje dodatno je motivirana stereotipima. No kao što je rečeno, nisu to uobičajeni stereotipi Japana niti prikaz tradicionalne istočnjačke kulture. Umjesto toga oni prikazuju vizuru Japana unutar kulture participacije. Jednostavnije, istaknuti su elementi onog što Japan *nije*. Japan sada određuju novi stereotipi vizualnih reprezentacija preuzetih iz zapadne američke kulture poput McDonald'sa, tipične šarene košulje u Hawaii-stilu ili pak spojeva preuzetih iz američke popularne kulture, npr. „rokabili kauboiji“ (slike 118 i 119). Zanimljivo je se očigledne marketinške strategije koje su uobičajene u takvim popularnim kampanjama, a koje stiliziraju lik Boba Harrisa, moguće je proširiti takav sadržaj: kultura participacije ogleda se u interaktivnom približavanju svjetova. Naime što je takva kultura „zapadnija“, to je više u suodnosu s globalnim trendom. Paradoksalno, to je više „japanska“. Točno, riječ je o novom konstruktivnom drugosti Japana jer udruživanjem suprotnih estetskih elemenata američke kulture stvaraju se „spojevi nespojivog“ koji uključuju te stereotipe (slike 118 i 119). Njihov smisao nije u poimanju autentičnosti sadržaja, već u posuđivanju forme. Shodno tome u takvoj produkciji oni se koriste bez vidne potrebe za kulturnim proširenjem ili pozadinskim kulturnim okvirom.



Slike 118 i 119: McDonald's, košulja u Hawaii-stilu, rokabili kauboiji u prikazu apropijacije američke kulture.

⁹⁶Prekomjernost kulture objašnjava se kroz prizmu Gronowljeve analize: konstatiran je „novi potrošač – hedonist (...) koji ne regulira više svoje potrebe prema normi ekonomije potrebe već prema ekonomiji želja i snova, on uvijek čezne za novim iskustvima“ (*Sociologija ukusa*, 1997: 74).

Naposljetku Norris (2009) s pravom govori da se uspjeh određenih azijskih industrijskih velesila ne mjeri više samo s obzirom na bruto društveni proizvod (engl. *Gross National Product*). Umjesto toga Norris uvodi novi izraz imajući na umu izuzetnu moć u smislu onog što naziva „Gross Cultural Cool“. Termin naznačuje da popularnost nekog azijskog proizvoda uvjetuje da on bude – „cool“. Uvoz „slavnih osoba“ u tom se smislu može smatrati silom koja pospješuje rast takvog indeksa popularnosti. U smislu ranije naznačene analize sekvencije unutar metalepse figura prikazuje Boba Harrisa u ulozi „sebe“ kao kulturnog proizvoda uvezenog iz svoje vlastite kulture. U tom smislu „as himself“, on figurira, rekao bi Norris, kao „cool“.

Slijedi primjer ne-reprezentiranih stereotipa iz filma *Adam i Paul*. Kao što je u prethodnim razmatranjima naznačeno, irski film prati globalna kretanja u smislu multikulturalnosti i susreta identiteta i kultura. Da je tome tako, dokazuju analizirane sekvencije koje se u potrazi za interpretativnim teorijskim okvirom uvelike oslanjaju na O'Connell.

Kada je riječ o irskom filmu, pri svojoj analizi suvremene filmske naracije O'Connell (2010) ističe snažnu pripovjedačku tradiciju te zemlje (engl. *storytelling*). Time prvenstveno želi ukazati da razvoj novog irskog filma nije zakašnjela imitacija američke, britanske ili druge vodeće filmske prakse. Pri tom se misli na takozvano „vanjsko brendiranje“. Poznati su primjeri filmovi *Ryjanova kći* (*Ryan's Daughter*, rež. David Lean, 1970) i često spominjani *Miran čovjek* (*The Quiet Man*, rež. John Ford, 1952). Točno je da je irski film globalno prepoznatljiv po dominantnim režiserima poput Neila Jordana i Jima Sheridanana. Također, na filmskom festivalu Sundance proslavio se i film *Once* Johna Carneya (2007). No O'Connell ukazuje da razvoj novog irskog filma nije zakašnjela imitacija američke, britanske ili druge vodeće filmske prakse. Dapače, u svojoj potrazi za interpretativnim teorijskim okvirom, autorica interdisciplinarno naglašava dvije stvari. Prvo, irska suvremena kinematografija bazira se na priči koja reflektira stvarnost neprekidnog procesa promjena u irskom društvu, osobito u razvoju identiteta. Drugo, upravo je *storytelling* prepoznatljiv u izgradnji nacije kao kulturnog proizvoda, osobito od uspostave BSE/IFB.⁹⁷ Time se irska kinematografija čvrsto usidrila u kulturnu politiku, upravo na nacionalnoj i regionalnoj razini. U smislu pitanja o globalnoj i lokalnoj percepciji filma, O'Connell podvlači da je u novijoj irskoj kinematografiji, dakle zadnjih petnaestak godina, najznačajnija povezanost između filmskog teksta i lokalne publike.

⁹⁷ Bord Scannan na hEireann, još se naziva i Irish Film Bord ili BSE/IFB, a uspostavljen je 1993. godine.

Upravo takva komunikološka situacija dopušta raspravu i tematiziranje globalizacije na primjeru irskog filma. Sukladno svemu navedenom generiraju dvije teze. Jedna je iz sekvencije *Adama i Paula*, nije motivirana stereotipnim idiličnim pejzažima ili pak susretom kultura putem međugeneracijskih zajednica. Drugo, u sekvenciji koja se odvija na klupi, očekivani, stoga i stereotipni motivi „irskosti“ istaknuti su u smislu onoga čega *nema* (slika 120). Riječ je o ne-reprezentiranim motivima irskog pejzaža u smislu *idile*, odnosno idiličnih kadrova koji su, tvrdi O'Connell, općepoznata mjesta u holivudskom prikazu Irske. Nadalje, ponekad irski film često tematizira *homesickness*, nostalgiju za rodnom grudom te iseljeničku problematiku Iraca u stranom svijetu. Život kakav sebi zamišljamo je negdje drugdje, nalazi se izvan onog koji možemo domicilno imati. Kao primjer neka posluže dva filma. Prvi, *Brooklyn* (rež. John Crowley, 2015) bavi se klasičnom temom nostalgije. U filmu se nostalgija opisuje kao „bolest kao i svaka druga; prvo te svlada, a potom pređe na drugoga“. Kada protagonistica „ozdravi“, ona konstatira da je u Brooklynu toliko mnogo Iraca da se „osjeća kao kod kuće“. U tom filmu multikulturalnost se tolerira, ali ne penetrira, različitost je uz bok ostalih kultura (ali samo ako konstatiramo da u Americi nema većinske). Drugi je primjer film *In America* (rež. Jim Sheridan, 2002), koji istražuje temu multikulturalizma. Ukazuje se na potrebu koju u smislu interkulturalnosti ima druga generacija doseljenika. Glavna protagonistica i pripadnica te generacije kaže svojim doseljeničkim roditeljima: „Ne želim biti različita od Amerikanaca, želim biti upravo poput njih!“ Koliko prva generacija njeguje etnicizam, toliko druga ima potrebu sljublivanja, postajanja punopravnim pripadnikom (većinske) kulture. Dakle etničke skupine žele se punopravno integrirati.

Međutim što se *Adama i Paula* tiče, kao što nema idiličnih pejzaža, tako nema ni nostalgičnih Iraca. Zašto je tome tako, pojašnjava politika ekonomskog rasta Irske unutar globalizacije. Nekad iseljenička, Irska se danas naziva općeprihvaćenim terminom poznatim iz nastanjivanja Amerike, „obećana zemlja“. Stoga irski film koliko je ranije bio konstrukt idile toliko sada prati novi narativni trend. Kao intertekstualna poveznica takve ili slične prakse neka posluže i filmovi *Parked* (rež. Darragh Byrne, 2010) i *Garage* (rež. Lenny Abrahamson, 2007), koji se diskurzivno okreću obilježjima spominjanih procesa. Oba filma slično kao i Adam i Paul bave se globalnim promjenama koje zahvaćaju irsko društvo i tematiziraju probleme s kojima se pri tom suočavaju ljudi s margine društva ili oni koji zbog tih promjena to postaju. Kao što pokazuju slike (121 i 122), rimovanje okvira iz navedenih filmova sugerira da se koncept pripovjednosti mijenja te se stvara diskurs nove irskosti: pejzaž se možda promatra, ali se u njemu ne sudjeluje i on svakako nije idiličan. U tom smislu motiv klupe prikazan je

kao mjesto novih susreta i pregovora. Ukratko, diskurs i kontekst umjesto *storytellinga* naznačuje konstrukt „protiv idile“.



Slika 120: Scena „Na klupi“ iz filma *Adam i Paul*



Slika 121: Scena „Na klupi“ iz filma *Garage*



Slika 122: Scena „Na klupi“ iz filma *Parked*

3.3.3.2. Moćno sebstvo


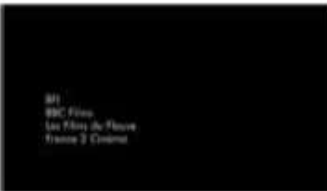




U nastavku, o ne-reprezentiranosti je riječ i u filmu *Ja, Daniel Blake*. U funkciji je konstrukta, skrivenog moćnog sebstva birokratskog aparata suprotstavljenog filmskoj reprezentaciji marginalizirane drugosti. Ta se teza potvrđuje u sekvenciji „Filmska špica“. Kao što naziv govori, nalazi se u filmskoj najavi, odnosno na samom početku filma. Diskurzivna strategija špice obuhvaća vizualni i auditivni zapis: auditivni zapis je razgovor tijekom filmske najave, a razgovor je intervju između muškarca i žene, odnosno usmeno ispunjavanje upitnika. Ženski glas postavlja pitanja, muškarac odgovara. Tematika upitnika je propitivanje žene o zdravstvenom stanju muškarca. Tko ili što je zapravo reprezentirano upitnikom, kao i cijelim birokratskim sustavom – vizualno nije prikazano.

Za početak, kao što prikazuje tablica (10), u toj sekvenciji istaknuta je špica, odnosno zamračeni ekran nulte scene, odnosno filmske najave. Špici, odnosno zamračenom ekranu na kojem se vide samo imena glumaca i slično, suprotstavljen je audiozapis, odnosno sinkronizirani razgovor (engl. *voiceover*) između muškarca i žene. Posebnost filmske špice jest postupak uokviravanja i montaže pomoću kojeg se prije formalnog početka filma, dakle prije prve scene preklapaju najava filma u vizualnome dijelu i tonski zapis dijaloga između muškarca i žene koji nisu prikazani. Tijek razgovora u formi intervjuja uvodi gledatelja u temu filma. Dok slušamo razgovor, teče najava filma iz koje saznajemo podatke o filmu, poput imena glumaca i režisera (sličice 1–5). Sličica (6) prikazuje lik Daniela Blakea. Kadrom junaka završava

intervju, filmska špica/najava filma istovremeno je privedena kraju, a pojavljuje se muškarac u krupom planu u funkciji najave glavnog lika. Daniel upućuje komentar djelatnici, no odgovor djelatnice nije prikazan.

Tablica br. 10. Ja, Daniel Blake. Filmska špica.

Izvor: izradila autorica.

#		OPIS KADRA	DIJALOG
1.		Zamračeni ekran nulte scene.	A: Can you raise either arm as if to put something in your top pocket? DB: I've filled this in already on your 52-page form.
2.		Filmska špica	A: Can you press a button such as a telephone keypad?
3.		Filmska špica, ime glavnog glumca Davea Johnsa.	DB: There's nowt wrong with me fingers either.
4.		Filmska špica, ime glavne glumice Hayley Squires.	A: Do you have any significant difficulty conveying a simple message to strangers?
5.		Filmska špica, ime redatelja Kena Loacha.	DB: Yes. Yes, it's me fucking heart. I'm trying to tell you but you'll not listen.
6.		Blizi plan. Lik Daniela Blakea.	DB: Now, please, can we talk about me heart? Forget about me arse, that works a dream.

Tu je na snazi „devijantna prezentacijska strategija“ (Turković, 2008: 177), odnosno dolazi do otklona od gledateljevih očekivanja jer ne vidimo drugog sugovornika pa izostane kadar reakcije. Taj postupak nije slučajan pa tako izostanak kadra moramo nadoknaditi na kognitivnoj razini. Točnije nakon što smo percipirali takvu prezentacijsku strategiju, predstoji

nam da dokučimo njenu svrhu, i to ne toliko na interpretacijskoj koliko na komunikacijskoj razini. Naime tijekom kasnijih sekvencija takvi ili slični razgovori ponavljaju se, izmjenjuju se djelatnici, a njihova je „anonimnost“ predstavljanje moćnog sebstva koje se tijekom filma javlja u više oblika. Takva ne-reprezentacija moćnog sebstva, dakle koji nije reprezentiran kao „lik“, ali je označen glasom, izaziva napetost gledatelja. Tome je tako jer je došlo do onog što Turković naziva „načelo relevancije“: nema lika ili likova kojima se Daniel Blake direktno suprotstavlja.

Analiza pokazuje da su drugi oni koji su u društvu „outsajderi“ – marginalizirani i obespravljani. Svrha takvog prikaza je pozicioniranje junaka na marginu društva, a gledatelja u promatrački odnos, što odmah funkcionira ideološki. U smislu interkulturalnih kompetencija oblikuje se generalna teza da su u britanskom društvu putem filmske reprezentacije na taj način prikazani elementi „demokrate“, odnosno djelomične demokracije. A reći da je demokracija djelomična, isto je kao i reći da je nema. Stoga je rasprava o doticaju marginaliziranog drugog s monolitnim, dakle jednako nevidljivim kao i nedodirljivim sebstvom, u ovom slučaju sinegdoško referiranje na globalno društvo koje ne služi čovjeku, nego se okreće protiv njega kao sustav ili živi organizam.⁹⁸

Naposljetku da bismo istaknuli ono čega nema – vizualne reprezentacije moćnog sebstva – važno je pokazati čega ima. U tom smislu marginalizirana drugost vizualno je reprezentirana pejzažem industrijskih gradova Engleske te sumornim eksterijerima i interijerijerima. U tome se ogleda žanrovska motiviranost filma. Govoreći vrlo generalno, u filmu je istaknut motiv socijalnog filma (Gillespie i Toynbee, 2006). Na razini lika tezu o socijalnom filmu opravdava činjenica da se bavi izvornim problemom čovjeka današnjice. Likovi su dakle pripadnici radničke klase, odnosno, prema riječima Daniela Blakea, „dobri ljudi s ulice“ koji su zapravo ljudi s margine društva, obespravljani i outsajderi (slika 123). Navedene elemente autori Gillespie i Toynbee metaforički nazivaju „sondirani realizam“ (engl. *probing realism*).⁹⁹ Naziv opisuje izuzetno realističan pristup konstruktivnoj slici, identiteta i razumijevanje svijeta koji okupira naše živote. Što se događaji čine „realnijima“, tim je više na snazi njegova uspostavljena strategija. Autori su razvoj socijalnog realizma kao filmskog žanra

⁹⁸ Sintagma „živi organizam“ u ovome je radu inspirirana filmom koji je u svojoj temi usporediv s *Ja, Daniel Blake*, a to je film *Čudoviše s 1000 glava* (rež. Rodrigo Pla, 2016). Borba protagonista sa sličnim birokratskim sustavom zdravstva zbog nepremostivih je prepreka podsjetnik na Proppovu „Morfoloiju bajke“ i tamo naznačenu borbu junaka s čudovištem.

⁹⁹ Taj je prijevod samo načelno predložen za potrebe analize, pri čemu se „sondiranje“ kao retorička figura odnosi na „penetrirajući realizam“; onaj koji duboko ponire, temeljito, ogoljeno i iscrpno sagledava te snažno dodiruje gledatelja (op. aut.).

oslikali, među ostalim, primjerima britanske kinematografije. Naime sredinom 1950-ih javlja se „socijalno angažiran film“ (eng. *social problem film*), a krajem 1950-ih možda prvi put i „predanost političkoj ozbiljnosti u reprezentaciji radničke klase“ (Gillespie i Toynbee, 2006: 163–165). Žanrovska promjena donosi svakodnevicu snimanu na izvornim lokacijama, uglavnom gradovima sjeverne Engleske te „kao u naturalističkom romanu“ (Gillespie i Toynbee, 2006: 165) promatra svakodnevicu i svijet u kojem dominiraju tipičan engleski način stanovanja, tvornice, željeznice i tome slično (slika 124). S druge strane govoreći vrlo precizno o tome žanru, Wollen (2001) i Fuller (1998) vrlo jasno naznačuju da je taj žanr derivat snažne britanske dokumentarne tradicije i da se razvio na postulatima koje je postavio Ken Loach, kako svojom dokumentarnom praksom tako i svojim filmovima iz devedesetih u kojima se bavio pripadnicima radničke klase i aspektima njihovih života. I jedan i drugi autor osobito ističu film *Riff-Raff* (1991),¹⁰⁰ kao značajan po uvođenju metode kojom se glumca svakodnevno na setu iznenadi novom situacijom kako bi se osnažila iluzija vjerodostojnosti ili realnosti. Uz tu metodu Loach se istaknuo po angažiranju neprofesionalnih glumaca, što je uvelike okarakteriziralo njegove filmove kao realistične i dokumentaristične. Slična je situacija naznačena i u sekvenciji koja je analizirana u dijelu o farsu kada se u kadru pojavljuju „slučajni prolaznici“ i „Playboyeve zečice“.



Slika 123: Tipično susjedstvo radničke klase u Engleskoj i uvod master kadar uvoda u film

¹⁰⁰ Izraz “riff raff” predstavlja soj ljudi najniže rangiranih na društvenoj ljestvici: siromašne, nepoželjene, djelomične kriminalce, jednom riječju “marginalce” ili “polusvijet”.



Slika 124: Protagonisti iz filma Ja, Daniel Blake, „dobri ljudi s ulice“

Kako bilo, o zdravlju i socijalnoj brizi kao ekonomskoj koristi u neoliberalnoj sadašnjosti govore mnogi autori istaknuti u ovoj analizi (Machin i van Leeuwen, 2007; Bhabha, 1992; Lechner i Boli, 2008). U tekstu *Klasifikacijski dodiri književne i filmske teorije* Gilić objašnjava da je intermedijalni dodir filma i književnosti važan jer se primjerom iz jedne umjetnosti može analizirati problem neke druge. Zbog toga kao primjer dodira filma i književnosti u temi neka posluži roman Marka Haddona „Bolna točka“. Pogovor romana donosi Zlatar i ukazuje da se neoliberalna sadašnjost ogleda u zdravlju kao „uvjetu za ispunjavanje naše socijalne funkcije, a to bi bio financijski doprinos društvu“. U suprotnom, na teret smo društvu, što je u suprotnosti s njegovom nominalnom, liberalnom tradicijom da zagovara prava pojedinca (2010: 412). U romanu, baš kao u filmu, institucionalni aranžmani vide „dijagnozu kao presudu“. U prostoru realnog u tom filmu junacima se oduzima ono što Zlatar naziva „izravnim i jasnim odnosom prema samome sebi; da se to, što se njemu, događa tiče i nekoga drugoga osim njega samoga“. Niz apsurdnih situacija u procesu naracije ukazuje na to da je društvo metamorfoziralo: „Društvo koje tvrdi da poštuje prava pojedinca i njegove izbore, postavlja istovremeno norme i pravila kad je riječ o tijelu kao normiranom i racionalno proizvedenom obliku. Ako je ključni ideal medicinski zdravo, sportski sposobno i estetski privlačno tijelo, jasno je da staro tijelo ne može ispuniti niti jednu od tih normi.“ S obzirom na rečeno Zlatar zaključuje: „Najisplativije za društvo bi bilo kad bi starci umirali mladi!“ (Haddon, 2010: 414–415).

4. NAKON ANALIZE I RASPRAVE – PREMA VIZUALNOJ PISMENOSTI

Kao što prikazuje prikaz br. 3, sažeti su oni koncepti pojedinih filmova koji navode učinke gledatelja koji iz njih proizlaze, a osim potvrđivanja ciljeva zadanih ovom analizom pregled služi za jasniji i združeni opis interkulturalnih kompetencija koje generiraju iz rasprave, tj. analize svakog pojedinog filma. Transmedijalno te stilistički/kulturno-teorijsko savladavanje globalnih scenarija pokazuje na koji je način u „temporalnosti kulture“, u društvu punom različitosti gledatelj pozvan da kritički razmisli o naratološko-semiotički konstruiranom kontekstu i njegovom značaju te implikacijama na čitatelja. Drugim riječima, imajući u vidu zapadnog recipijenta, kontekstom se referira na ideološku podlogu narativa i narativnosti, a (samo neka od mogućih) pitanja koja pri tom postavljamo oblikovana su i prema vizualnim konstruktima i prema konstruktima identiteta, odnosno kulturološkim teorijskim postavkama o kojima je bilo riječi u radu.

Također, imajući u vidu kritičku vizualnu pismenost, na sličan se način nadovezuje i prikaz br. 4 koji donosi sukus intermedijalnih i transmedijalnih referencija nakon rasprave, koje su korištene u ovome radu, ali se i predlažu za daljnju uspostavu metodoloških principa u korištenju filma u nastavi.

Iz prikaza br. 5 vidljive su književne figure istaknute kao rezultat rasprave i analize filmskog korpusa. Svrha je preglednosti mnogih mogućnosti koje stilska sredstva u odnosu na svoje tipične zakonitosti mogu strateški zauzeti, obilježiti, ili pak biti uvjetovana otklonom od norme (Turković, 2008).

Prikaz br. 3. Transmedijalna narav filma.

Izvor: izradila autorica.

Redni broj	Naziv filma	Istaknutost plana likova	Pripovijedanje i filmska forma	Učinak na gledatelja 	Interkulturalne kompetencije: tvorba identiteta i kulture	Istaknuti modusi u tvorbi identiteta i kulture
1.	Ja, Daniel Blake (2016)	Socijalna deregulacija prava: borba kao potraga	Vrijeme lika napram filmskom vremenu	Shvaćanje izostanka ugone kao stilske oznake dokumentaristič ko-socijalnog žanra u političko-etičkom kontekstu	Zašto kažemo da je pitanje građana socijalno pitanje koje podriva demokraciju i globalizaciju?	Tehničke geste Vektori Ne-reprezentiranje konflikta s moćnim sebstvom
2.	Adam i Paul (2004)	Globalni dijalog: pregovori o kulturi	Dijaloška dinamična razmjena vs. „realno“ vrijeme unutar dijegeze	Nelagoda pregovora u/o kulturi	Je li pitanje drugosti postkolonijalnog identiteta pitanje univerzalnog drugog; Koje su implikacije globalizacije i multikulturalnost i u smislu ideološkog učinka na društvo?	Proksemika Ne-reprezentiranje motiva Irske Tipski kostimi

3.	Noć na zemlji – New York (1991)	Globalni dijalog: dogovori o kulturi	Minimalizam u filmskom postupku	Holivudski „feelgood“ unutar dogovora u/o kulturi	Na koji je način prikazan kulturološki jesu li promatračka faza i asimilacija naznačene i ako da, pod kojim uvjetima?	Tehničke geste Vektori Okvir Tipski kostimi Glazba Leksik Ikona glumačke zvijezde
4.	Izgubljeni u prijevodu (2003)	Superpozicioniranje lika	Uokvirivanje glumca/lika pričom	Shvaćanje participacije kao bijega od sebe samog (ambivalentan odnos prema „zbilji“)	Koju komunikološku poruku šalje kultura participacije; Zašto kažemo da se komunikacija i participacija suočavaju s izazovom masovne i na koji je to način prikazano?	Okvir Ikona glumačke zvijezde Ne-reprezentiranje motiva Japana Pogled
5.	Blue Jasmine (2013)	Konflikt unutar lika	Pripovijedanje i suprotstavljanje vremenskih narativa	Prožimanje s idejom vremena i lika i metaforičnošću nesigurnog položaja lika	Kako je prikazan ideološki konstrukt ambivalentnog identiteta?	Tipski kostimi Glazba Okvir Pogled
6.	Klub sretnih žena (1993)	Konflikt između dva lika	Fokalizacija pomoću naratora	Sumnja u vjerodostojnost prikazanih događaja: polemičnost i političnost	Kakve (stereotipne) situacije može gledatelj anticipirati?	Okvir Pogled Stereotipi (prikazi aktivnosti i hrane)

				podrivaju mit o multikulturalizmu		
7.	Gost (2007)	Usporedba/Kontrast likova	Narativ aktivira distancu	Napetost uslijed anticipiranih reakcija likova i osjećaj antagoničnosti i odbijanja	Figurira li film kao općenita kritika upućena američkom društvu te koji je novi mogući interpretativni put?	Boja Glazba Okvir Kostimi

Prikaz br. 4. Transmedijalnost i intermedijalnost: odabir interpretacijskog okvira u funkciji interkulturalnih kompetencija.

Izvor: izradila autorica.

Redni broj	Naziv filma	Transmedijalna narav filma u kulturološko-identitetskom ključu: publicistika, glazba	Intermedijalna spona filma: književnost, književni kanon, film
1.	Ja, Daniel Blake (2016)	Analysing Media Text, ur. M. Gillespie i J. Toynbee, <i>The Politics of Representation</i> , (2006: 158 – 185), Open University Press, UK.	Mark Haddon: <i>Bolna točka</i> , Algoritam, Zagreb, 2010 Andrea Zlata: <i>Hipohondrija ili strah od osjećaja</i> , iz: <i>Bolna točka</i> , Algoritam, Zagreb, 2010 <i>Parked</i> (rež. Darragh Byrne, 2010) <i>Čudovište s tisuću glava</i> (rež. Rodrigo Pla, 2016).
2.	Adam i Paul (2004)	<i>Kakasi: Contemporary Irish Cinematography</i> <i>Global Communication Reader: Ireland and Joyce's Identity</i>	Abrahamson: <i>Garage</i> S. Beckett, J. Joyce
3.	Noć na zemlji – New York (1991)	J. Rosenbaum Tom Waits	Spike Lee Tony Erdmann (rež. Maren Ada, 2016)
4.	Izgubljeni u prijevodu (2003)	H. Jenkins: <i>Convergence Culture</i> (2003)	Dubravka Ugrešić. <i>Karaoke kultura</i> , u: <i>Napad na minibar; priča Woodyja Allena „Kugelmassova Epizoda“</i> (Allen, 1977)
5.	Blue Jasmine (2013)	<i>A Companion to Woody Allen</i> J. Gronow: <i>Sociology of Taste: self-illusory hedonist and modern consumer</i> (1997: 79 – 91)	Tennessee Williams G. B. Shaw <i>Pygmalion</i>

6.	Klub sretnih žena (1993)	The Global Intercultural Reader, M. K. Asante i sur. (eds). Ch. 9: The Joy Luck Club, Consturcting the Other, Jing Yin	Amy Tan: The Joy Luck Club
7.	Gost (2007)	Gill Branston: Understanding genre, iz: Analysing Media Text (ur. M. Gilisepie i J. Toynee, 2006: 44 – 47) Hossam Ramzy Fela Kuti	• Lewis Tom J. i Jungman Robert E.. eds. (1986., xx.). On Being Foreign: Culture Shock in Short Fiction, An International Anthology Intercultural Press, Inc. Yarmouth, Maine.

Prikaz br. 5. Sinteza figura u funkciji oblikovanja identiteta i kulture

Izvor: izradila autorica.

Redni broj	FIGURA	Ja, Daniel Blake (2016)	Adam i Paul (2004)	Noć na zemlji – New York (1991)	Izgubljeni u prijevodu (2003)	Blue Jasmine (2013)	Klub sretnih žena (1993)	Gost (2007)
1.	ANTIFRAZA						✓	✓
2,	DIJALOG		✓	✓		✓		
2.	FARSA	✓						
3.	FLEŠBEK/ANALEPSA					✓		
5.	HIPERBOLA						✓	
6.	HUMOR		✓	✓		✓		
7.	IRONIJA						✓	✓
8.	METALEPSA	✓			✓			
9.	METONIMIJA					✓		
9.	MONOLOG					✓		
10.	USPOREDBA/KONTRAST						✓	✓
	PROLEPSA/ANTICIPACIJA						✓	✓
11.	SKEČ		✓	✓				
12.	SLEPSTIK		✓					

ZAKLJUČAK

Predmet disertacije multimodalna je transmedijalna analiza kulturno-identitetskih strategija filmskih reprezentacija. U uvodnom smo dijelu obradili film kao transmedijalni tekst u odnosu na zaokret k slici. Potom su analizirane književne figure u filmskim reprezentacijama i njihovu performativnost u oblikovanju identiteta i kulture. Pojasnili smo teorijsko-metodologijsku perspektivu u odnosu na dosadašnja istraživanja naratologije, semiotike i multimodalne teorije. Prema naznačenoj metodologiji u središnjem je dijelu provedena analiza filmskih sekvencija iz odabranih filmova. Sekvencije su objedinjene prema diskurzivnim obilježjima filma kao simboličke prakse. Često su se u njemu distorzirano preklapali različiti tekstualni nizovi i forme u funkciji naznačene teme do koje sam došla putem interpretacije.

Analizom korpusa primjerima smo pokazali da transmedijalna obilježja filmskih reprezentacija spajaju diskurzivnu praksu (pripovjednost i „zbilju“) na način koji pomoću istaknutih elemenata nužno upućuje na usvajanje interkulturalnih kompetencija. Korištenjem više različitih teorijsko-metodologijskih razina i njihovim ispremežavanjem doneseni su zaključci kojima su teze objedinjene. Njihova je funkcija da usmjere gledateljevu pozornost na aktualiziranje specifično narativno kodiranih potencijala filmske priče. Također, analizom i sintezom potvrđeno je da se ne može govoriti o samo jednom, univerzalno uspostavljenom načelu, što bi bilo i u suprotnosti s temeljnim principima naratologije i semiotike. Stoga je cilj postignut s obzirom na nakanu da se hipoteze potvrde i potkrijepe primjerima kontekstualne raznovrsnosti. Na svim su metodološkim razinama zabilježene zajedničke tendencije karakteristične za diskurzivnu reprezentaciju identiteta i kulture.

Obilježja filmskih reprezentacija pokazuju da je međuovisnost modusa relevantna za filmsku naratologiju i da se tako objedinjene metodologije filma, naratologije i multimodalne semiotike prožimaju, ali i međusobno nadograđuju. Razložiti ćemo ih prema istaknutim elementima (a) i prema funkcijama tih elemenata u filmskom konstrukt (b).

Dakle, kao **istaknuti element** (a) u transmedijalnoj naravi filma javlja se *glazbeni narativ* koji utječe na tvorbu identiteta svojim „komentarom“ (Peterlić, 2001:134.), nositelj je reprezentacije identiteta (osobe, ali i grada u kontekstu kulture). *Ikoničnost glumačke zvijezde* pruža informacije o identifikaciji gledatelja s likom (služimo se imenom glumca umjesto imena lika, kada govorimo o njegovoj filmskoj ulozi). *Zaplet kao više od njega samog* suprotstavlja vrijeme lika i filmsko vrijeme. Istaknuti elementi i književne figure u filmu u funkciji su

oblikovanja identiteta i kulture gdje *humor* služi kao intertekstualni referencijalni i orijentacijski okvir za gledatelja u svrhu povezivanja s drugim reprezentacijskim izvorima putem asocijacija. Humor pokreće i druge stilske figure unutar diskursa pa se javljaju dijalog, monolog, analepsa i metonimija. *Ironija* je figura proturječnosti u etičkom smislu (suprotna istini) i iskazuje se putem antifraze, napetosti (kao idioma koji fokalizira gledatelja) te usporedbe/kontrasta. *Metalepsa* označava komunikacijske permutacije u odnosu na gledatelja (odnos fikcije i faksije).

Istaknuti elementi u primjeni multimodalnog pristupa prikazuju *reprezentacije likova* na simboličkoj razini kao nositelje identitetskih obilježja te zastupaju određenu poziciju („šavni bod“); *stilizacija likova* provedena je kulturološkom, biološkom ili objema stilizacijama. *Pozicioniranje gledatelja* odvija se u odnosu na kontekst putem vektora i okvira.

Funkcije istaknutih elemenata u **filmskom konstrukt** (b) u transmedijalnoj naravi filma prikazuju glazbeni narativ kao orijentacijski okvir između vremenskih okvira, koji pridonosi ritmičnosti i metaforički je iskaz društvene distance u spektru kulturalnih razlika. Nadalje, ikoničnost zvijezde u funkciji je suprotstavljanja fikcije i faksije, a glumčeva pojava svojevrsni je „znak“ podložan interpretaciji koja je u pravilu mnogo više od semiotičke denotacije. Potom, funkcija je zapleta kao narativa da pokreće organizaciju vremena i kauzalnosti. Naposljetku, pokazali smo da pripovjedni tekst nije nužno utemeljen u klasičnom zapletu, već je uvijek nešto više, stoga je riječ o „diskursu uokvirenim nekim konstruktom“ (Genette, 1992, 2006), odnosno u radu smo koristili sintagmu „ponad zapleta“ (Richardson, 2005; Fludernik, 2005, 2006).

Također, funkcije istaknutih elemenata u **filmskom konstrukt** (b) kao književne figure u filmu u funkciji oblikovanja identiteta i kulture, kao prvo prikazuju humor kao diskurzivno sredstvo koje donosi oblikovanje likova putem asocijacija (lik je komičan) i pokreće pripovjednost (narativnost sekvencije) u funkciji dijaloga. Također pozicionira identitetske „šavne točke“ (pozicije moći) te stvara ili negira holivudski *feelgood* učinak pri interkulturalnim dogovorima/pregovorima. Kao drugo, ironija svojim karakterističnim razmakom između pokazanog i konotiranog ukazuje na oblikovanje likova s obzirom na kulturnu matricu. Kao treće, metalepsa zamućuje odnos filmske fikcije i faksije, problematizira retoričnost fikcionalnog karaktera filma i ima referencijalnu funkciju na relaciji lik – gledatelj.

Naposljetku, funkcije istaknutih elemenata u **filmskom konstrukt** (b) u primjeni multimodalnog pristupa prikazuju poziciju gledatelja koja se gradila na dva načina. Jedan je

prijenos informacije gledatelju kao i njegova interakcija s filmom, a oni su izgrađeni putem tehničkih vektora i na razini filmskog okvira. Tim se putem gradi konstrukt odnosa likova u smislu sličnosti i različitosti te odnosa moći (identitet). Drugi je stilizacija likova u odnosu na motive i stereotipe. Gledatelju je omogućena kulturološka interpretacija u odnosu na usporedbu/kontrast i stilizaciju likova prema kulturološkoj i biološkoj matrici.

U skladu s postavljenim ciljevima i hipotezama analitički dio disertacije počiva na tripartitnom sustavu objedinjenih, ranije naznačenih metodologija. Zaključak je utemeljen na čitateljskome iskustvu, odnosno filmskim kooperativnim načelima (Turković, 2008) i konkretnim provjerama analize u mojoj nastavnoj praksi utemeljenoj na ovdje iznesenim znanstveno-teorijskim promišljanjima. Međutim daljnja praktična provjera apsolutno je nužna kao šira konkretizacija i primjena teorijskih gledišta i naznačenih rezultata jer se ovim radom podrazumijeva primjenjivost metode na drugim filmovima.

Ovim istraživanjem nastojali smo ispuniti dva temeljna uvjeta: osigurati prikladan teorijsko-metodologijski okvir za analizu korpusa i u okviru njega prikazati izabrani korpus. U tom smislu rezultati analize izbora filmskih reprezentacija ne iznevjeravaju polazišta ovog istraživanja:

1. Pokazali smo transmedijalna obilježja filmova – glazba, ikoničnost zvijezde i zaplet kao diskurzivni konstrukt;
2. Pokazali smo da književne figure humora, ironije/napetosti i metalepse oblikuju kulturološke koncepte (npr. identifikacijske „šavne točke“) te da ti koncepti na čitatelje/gledatelje imaju određeni učinak (npr. osjećaj nelagode/ugode);
3. Na primjeru odabranih filmova pokazali smo semiotička multimodalna obilježja koja ukazuju na konstrukciju kulturoloških značenja naratološkom organizacijom filma, poput kostima, imena, boje, glazbe, itd.

Jednako tako znanstveno-teorijska promišljanja i konkretizacija početnih pretpostavki putem primjera potvrđuju naznačene hipoteze:

Načini filmske reprezentacije i naratološke organizacije proizvode kulturna značenja koja su povezana s oblikovanjem pojedinačnog identiteta, npr. glazbeni narativi blues, jazzy fusion i etno glazba iskaz su identiteta i perspektive grada, odnosno iskaz društvene distance.

U okviru sustava označavanja analizirani filmovi ukazuju na načela proizvođenja kulturoloških koncepata važnih za politike identiteta, poput identifikacije i reprezentacije putem aluzija, stereotipa, kulturnih obilježja itd.

Performativnost filmskih reprezentacija u okviru postteorija uspostavljena je pomoću kulturoloških dimenzija kao što su multikulturalizam, globalizacija, kultura participacije te kulturološki šok demokracija, globalni građanin 21. stoljeća, globalni dijalog, multikulturalna interakcija, komunikacija i participacija u sukobu s izazovom masovne kulture itd.

Književne figure služe kao poluga za kulturološke pregovore o identitetu, stoga je humor u funkciji pregovora/dogovora o identitetu, ironija posreduje pri usporedbi/kontrastu, a metonimija motivira lik prema izvanfiksijskoj tematizaciji deregulacije socijalnih funkcija društva.

Filmski tekst je medij za usvajanje interkulturalnih kompetencija, od kojih su neki pitanje kako pristupiti odnosu s drugim, kako prepoznati elemente kulturološkog šoka i njihove implikacije, koju problematiku sa sobom nosi koncept multikulturalizma, na koji način uspostaviti dijalog ili pregovore te kako uopće izgraditi kompetentan odnos prema nepoznatim kulturama, ali i sebi samom u svijetu u kojem danas živimo, u „globalnom selu“.

Očekivani znanstveni doprinos otvaranje je mogućnosti konstituiranja transmedijalne naratologije i semiotičke analize filma kao akademskog predmeta (primjene naratološko-semiotičke analize na filmskim predlošcima kao svojevrsnog modela usvajanja interkulturalnih kompetencija), a također je i potaknuti dijalog o interkulturalnom i multidisciplinarnom pristupu analizi transmedijalnog teksta u humanističkim i društvenim znanostima. Pretpostavka je da film u okviru prakse dobiva svoj puni smisao kao ključni istraživački princip koji je potrebno slijediti. Time ovaj rad ukazuje na to da u obrazovnom smislu valja govoriti o djelovanju, a ne samo o strukturi. Preciznije, takvim komunikološkim pristupom ustanovljena je praktična svrha filma ako/kada se koristi interaktivno i unutar konteksta zbog raznolikosti koje omogućuju korištenje velikog broja filmova, ali i drugih medija za razumijevanje kulturoloških koncepata. Naime jednom kada se ukaže na konstruiranost filmskih reprezentacija, tada gledatelj uz pomoć adekvatne teorije u čitanje filma uključuje većinu filmom otvorenih sociokulturalnih okvira (Gilić, 2007).

Predloženi rad, barem u okviru hrvatskog konteksta, predstavlja dosad neuvriježeni pristup analizi filmova kao transmedijalnih tekstova koji je u nekoliko posljednjih desetljeća u

Europi, ali i šire, u središtu analitičkog teorijskog propitivanja u raznorodnim humanističkim disciplinama. Stoga je krajnji cilj ovog rada da postane svojevrstan pilot-projekt u Hrvatskoj, u smislu postavljanja generalnog okvira i određene norme za akademski predmet usmjeren k vizualnoj pismenosti/komunikaciji. Kao takav svojim metodološkim predloškom može poslužiti kao primjer daljnjim čitanjima odnosa vizualnih i verbalnih modusa na filmskom tekstu na općoj razini, ali i otvoriti put daljnjem proširivanju metodologije. U konačnici je to i svrha objedinjavanja tih metodologija – dodatno graditi i stvarati nove metodološke principe i modele.

POPIS LITERATURE I FILMOVA

Knjige, časopisi, rječnici i leksikoni

1. Alber, J., Fludernik, M. (2010a) *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. OH: Columbus.
2. Allen, R. (2007) *Hitchcock's Romantic Irony*. New York: Columbia University Press.
3. Appadurai, A., ur. A., Xavier, J., Rosaldo, R. (1994) Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. U: *The Anthropology of Globalization*. Malden MA by Blackwell Pub: University of Minnesota Press, str. 46–65.
4. Asante i sur. (2008) *The Global Intercultural Communication Reader*. New York, London: Routledge.
5. Ayto, J. (1988) *Dictionary of Slang Dictionary*. Oxford: OUP.
6. Bal, M. (2000) *Naratologija: teorija priče i pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
7. Bagić, K. (2012) *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
8. Bailey i sur. (2013) *A Companion to Woody Allen*. West Sussex: John Wiley & Sons Inc.
9. Barnard, M. (1996) *Fashion as Communication*. New York: Routledge.
10. Bauman, Z. (2011) *Tekuća modernost*. Zagreb: Naklada Pelago.
11. Bateman, J. A., Schmidt, K.-H. (2012) *Multimodal Film Analysis*. New York and London: Routledge.
12. Bertoša, M. (2014) *Od monarhijske reklame do queer lingvistike*. Zagreb: Antibarbarus.
13. Bertoša, M. (2014) *Jamči se za uspjeh kano i za neštetnost: o reklamnome diskursu iz sociosemiološke perspektive*. Zagreb: Srednja Europa.
14. Bhabha, H. K. (1994) *The Location of Culture*. London: Routledge.
15. Biti, V. (1992) *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus.
16. Biti, V. (2002) *Politika i etika pripovijedanja*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
17. Boeriis, M., Nørgaard, N. (2013) *The multimodal construal of humour and intertextuality in Tele2's Small Bill/Big Bill campaign*. Campobasso: Palladino.
18. Bordwell, D. (1985) *Narration in the Fiction Film*. USA: The University of Wisconsin.
19. Bordwell, D., Thompson K. (2004) *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, Inc.
20. Bordwell, D. (2012) *Naracija u igranom filmu*. Beograd: Filmski centar Srbije.

21. Brown, R. S. (2005) Music and/as Cine-Narrative. U: Phelan, J., Rabinowitz, P., ur. *A Companion to Narrative Theory*. Australia: Blackwell Publishing Ltd, str. 451–466.
22. Burn, A., ur. Jewitt, C. (2014) The Kineikonic Mode: Towards a Multimodal Approach to Moving Image Media”. U: *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge.
23. Burn, A., Parker, D. (2003) *Analysing Media Text*. London: Continuum.
24. Burke, P. (2003) *Očevid – upotreba slike kao povijesnog dokaza*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
25. Chatman, S., ur. Phelan, J., Rabinowitz, P. (2005) *A Companion to Narrative Theory*. Australia: Blackwell Publishing Ltd, str. 269–283.
26. Chatman, S. (1978, 1980) *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
27. Chion, M. (1990) *Audio Vision Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
28. Cohn, D. (2000) Discordant Narration. *Style*, 34 (2), str. 307–316.
29. Culler, J. (2001) *Književna teorija – vrlo kratak uvod*. Zagreb: AGM.
30. Culler, J. (2001) Story and Discourse in the Analysis of Narrative. U: *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London, New York: Routledge, str. 169–187.
31. Danesi, M. (2004) *Messages, Signs, and Meanings: A Basic Textbook in Semiotics and Communication*. Toronto: Canadian Scholar's Press Inc.
32. Decherney, P. (2005) *Hollywood and the Culture Elite: How the Movie Became American*. New York: Columbia University Press.
33. Dahl, R. (2000) *O demokraciji*. Zagreb: Politička kultura.
34. Eco, U. (2013) *Konstruiranje neprijatelja*. Zagreb: Mozaik knjige.
35. Eisenstein, S. (1949) *Film Form: Essays in Film Theory*. New York: Harcourt, Brace & World.
36. Fludernik, M. (2009) *An Introduction to Narratology*. London and New York: Routledge.
37. Fludernik, M. (2000) Beyond Structuralism in Narratology. U: Recent Developments and New Horizons in Narrative Theory. *Anglistik* 11(1), str. 83–96.
38. Fludernik, M., ur. Phelan, J. i Rabinowitz, P. (2005). *Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present: A Companion to Narrative Theory*. Australia: Blackwell Publishing Ltd, str. 36–60.

39. Fischer-Lichte, E. (2015) *Semiotika kazališta*. Zagreb: Disput.
40. Fischer-Mirkin, T. (1995) *Dress Code*. UK: Clarkson Potter.
41. Genette, G., ur. Biti, V. (1992) *Suvremena teorija pripovijedanja: Tipovi fokalizacije i njihova postojanost*, str. 96–115.
42. Genette, G. (2006) *Metalepsa*. Zagreb: Disput.
43. Gikandi, S. (2001): *Globalization and the Claims of Postcoloniality. The South Atlantic Quarterly*, 100(3), str. 627–658.
44. Gilić, N. (2007) *Filmske vrste i rodovi*. Zagreb: AGM.
45. Gilić, N. (2007) *Uvod u teoriju filmske priče*. Zagreb: Školska knjiga.
46. Gilić, N., ur. (2006) *Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića: 3-2-1 Kreni*. Zagreb: FF Press.
47. Grdešić, M. (2015) *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam International.
48. Gronow, J. (1997) *The Sociology of Taste*. London, New York: Routledge.
49. Gupta, A., Ferguson, J. (1994) Beyond „Culture“: Space, Identity, and the Politics of Difference. U: Xavier, J. and Rosaldo, R, *The Anthropology of Globalization*. USA: University of Minnesota Press, str. 65–81.
50. Haddon, M. (2010) *Bolna točka*. Zagreb: Algoritam, str. 414–415.
51. Hall, S., ur. Hall, S; Du Gay, P. (1996) *Questions of Cultural Identity: Who needs Identity: Introduction*. London: Sage Publications, str. 1–17.
52. Hall, S. (2005) *Kulturni identitet i filmska reprezentacija*. Zagreb: Matica Hrvatska, Kolo 1. Harpham, G. (1987) *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*. Chicago, London: University of Chicago Press.
53. Hartely, J. (2002) *Communication, Cultural and Media Studies, The Key Concepts*. London and New York: Routledge.
54. Herman, D. (2002) *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
55. Herman, D., ur. Herman, D. (1999) *Introduction: Narratologie: New Perspectives on Narrative Analysis*. USA: Ohio, str. 1–30.
56. Herman, D. (2005) Histories of Narrative Theory (1): A Genealogy of Early Developments. U: Phelan, J. i Rabinowitz, P., ur. *A Companion to Narrative Theory*. Australia: Blackwell Publishing Ltd, str. 19–36.
57. Huntington, S. P. (2007) *Tko smo mi? Izazovi nacionalnom identitetu Sjedinjenih američkih država*. Zagreb: Biblioteka Izvori sutrašnjice.

58. Ivančević, R. (1990) *Leksikon ikonografije, liturgije i simbolike zapadnog kršćanstva i uvod u ikonologiju*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
59. Jenkins, H. (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
60. Jenkins, H. (2006) *Fans, Bloggers, and Gamers: Media Consumers in a Digital Age*. New York: New York University Press.
61. Jewitt, i sur. (2016) *Introducing Multimodality*. London, New York: Routledge.
62. Johansen, J.D., Larsen, S. E. (2000) *Uvod u semiotiku*. Zagreb: Croatia liber.
63. Kakasi, A. (2011) *Migration and Intercultural Cinema in Ireland: A New Contemporary Movement*. Dublin: Dublin Institute of Technology, School of Media.
64. Kymlicka, W. (2003) *Multikulturalno građanstvo*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
65. Kress i sur. (1988) *Social Semiotics*. Great Britain: Polity Press.
66. Kress i sur. (1996, 2000) *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London and New York: Routledge.
67. Kress i sur. (2001) *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
68. Kristeva, J. (1986) *A New Type of Intellectual: The Disident*. U: Moi, T, ur. *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell.
69. Labaš, D., ur. Josić, Lj. (2017) *Medijska pismenost i informacijsko doba. Informacijska tehnologija i mediji*. Zagreb: Hrvatski studiji, str. 31–45.
70. Labaš i sur., ur. Verčić i sur. (2015) *Pilot study on Macrostructure of Croatian and German Web Portal Articles on Men's Handball World Championship: Reconciling the Traditional and Contemporary*. Zagreb: Edward Bernays College of Communication Management, str. 588–605.
71. Lakoff, G., Johnson, M. (2015) *Metafore koje život znače*. Zagreb: Disput.
72. Lechner, F. J., Boli, J. (2015) *The Globalization Reader*. West Sussex, UK: John Wiley & Sons, Ltd.
73. Lehman, P., Luhr, W. (2008) *Thinking About Movies*. Oxford, UK: Blackwell Publishing Ltd.
74. Lewis, T. J., Jungman R. E., ur. (1986; xx) *On Being Foreign: Culture Shock in Short Fiction*. Yarmouth, Maine: An International Anthology Intercultural Press, Inc.
75. Lotman, J. (1976) *Semiotika filma i problemi filmske estetike*. Beograd: Institut za film.
76. Machin, D. (2007) *Introduction to Multimodal Analysis*. New York: Oxford University Press.

77. Machin, D., van Leeuwen, T. (2007) *Global Media Discourse: A Critical Introduction*. New York: Routledge.
78. Majić, I. (2009) Književnost globalizacije ili globalizacija književnosti? *Književna smotra*, 153(3), XLI, str. 3–9.
79. Maković i sur. (1988) *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
80. Matsumoto i sur. (1996) Changing Patterns of Individualism and Collectivism in the United States and Japan. *Sage*, 2, str. 77–107.
81. Mitchell, W. J. T. (2010) *Ikonologija: slika, tekst, ideologija*. Zagreb: Antibarbarus.
82. Monaco, J. (2009) *How to Read a Film*. Oxford, New York: OUP.
83. Metz, Ch. (1974ab) *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
84. Nørgaard i sur. (2010) *Key Terms in Stylistics*. New York: Continuum.
85. Nöth, W. (2004) *Priručnik semiotike*. Zagreb: Ceres.
86. Nye Jr., S. (2004) *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs.
87. O' Brien, E. (1998) *The Question of Irish Identity in the Writing of William Butler Yeats and James Joyce*. Levington, New York: Edwin Mellen Press.
88. O' Brien, S., Imre, S. (2001) *The Globalization of Fiction/the Fiction of Globalization: The South Atlantic Quaterly*. Summer 2001, str. 603–626.
89. O'Connell, D. (2010) *New Irish Storytellers: Narrative Strategies in Film*. Bristol, UK & Chicago: Intellect.
90. Peterlić, A. (2001) *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
91. Peternai Andrić, K. (2012) *Ime i identitet u književnoj teoriji: Monografija*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
92. Pomerance, M. (2008) *The Horse Who Drank the Sky: Film Experience Beyond Narrative and Theory*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.
93. Prince, G. (1982) *The Form and Functioning of Narrative*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publisher.
94. Purgar, K. (2006) *Preživjeti sliku*. Zagreb: Meandarmedia.
95. Purgar, K. (2013) *Slike u tekstu: Talijanska i američka književnost u perspektivi vizualnih studija*. Zagreb: Durieux.
96. Propp, V. (1968) *Morphology of the Folktale*. Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics.

97. Richardson, B. (2005) *Beyond the Poetics of Plot: Alternative Forms of Narrative Progression and the Multiple trajectories of Ulysses*. U: Phelan, J., Rabinowitz, P., A. *Companion to Narrative Theory*. Australia: Blackwell Publishing Ltd, str. 167–181.
98. Rimmon-Kenan, S. (2002) *Narrative Fiction*. London, New York: Routledge.
99. Rosenbaum, J. (2000) *Movie Wars: How Hollywood and the Media Limit What Films We Can See*. Chicago: A Cappella Books.
100. Said, E. (2008) *Orijentalizam*. Beograd: XX VEK.
101. Saint-Jacques, B., Identity and Communication, U: ur. Samovar i sur. (2012) *Intercultural Communication Reader*. Boston: Wadsworth, str. 13–23; 34–45.
102. Samovar i sur. (2009) *Communication Between Cultures*. Belmont, CA: Wadsworth Cengage Learning.
103. Scolari, C. A. (2014) Transmedia Storytelling: New Ways of Communication in the Digital Age. *AC/E Digital Culture Annual Report*, 6, str. 69–79.
104. Stam, R. (2000) *Film Theory: An Introduction*. Oxford, UK: Blackwell Publishers.
105. Stam i sur. (1999) *New Vocabularies in Film Semiotics*. London, New York: Routledge.
106. Sugimoto i sur., (2009) Manga, Anime and Visual Art Culture. U: Norris, M., ur. *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*. Melbourne: CUP, str. 1–21; 352–369.
107. Škreb i sur. (1984) *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
108. Turković, H. (2008) *Retoričke regulacije*. Zagreb: AGM.
109. Turković, H. (2012) *Teorija filma*. Treće, dopunjeno izdanje. Zagreb: Meandar Media.
110. Turković, H. (2008): *Retoričke regulacije*. Zagreb: AGM.
111. Ugrešić, D. (2010) *Napad na minibar*. Zagreb: Faktura.
112. Van Leeuwen, T. (1999) *Speech, Music, Sound*. London: Macmillan.
113. Van Leeuwen, T. (2005) *Introducing Social Semiotics*. London, New York: Routledge.
114. Walker, M. (2005) *Hitchcock's Motifs*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
115. Wodak, R., ur. (2013) *Critical Discourse Analysis: Volume I: Concepts, History, Theory*. London: Sage.
116. Wodak, R., ur. (1989) *Language, Power and Ideology*. Amsterdam: Benjamins.

117. Wodak, R., Meyer, M., ur. (2001) *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: Sage.
118. Wildfeuer, J. (2014) *Film, Discourse Interpretation*. New York: Routledge.
119. Wolf, W., Bernhart, W. (2006) *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam, New York: Rodopi.
120. Wollen, P. (2002) *Paris Hollywood: Writings on Film*. London: Verso.
121. Wollen, P. (1998) Riff-Raff Realism: Sight and Sound. U: *Realism and Tinsel*, str. 146–167.
122. Wollen, P. (1969) *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker & Warburg in association with the British Film Institute.
123. Yin, J. Y. (2008) *Constructing the Other: A Critical Reading of The Joy Luck Club*. U: Asante i sur. *The Global Intercultural Communication Reader*. New York and London: Routledge, str. 123–143.
124. Zettl, H. (1990) *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics*. California: Wadsworth.
125. Žužul i sur. (2016) *Tko je publika publici? Medijske reprezentacije književne publike*. Dani hvarskog kazališta: Publika i kritika. Zagreb, Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti - Književni krug, str. 366–380.

Mrežni izvori

(Svi mrežni izvori, uključujući one navedene u fusnotama rada, ponovno su posjećeni neposredno uoči predaje finalne verzije disertacije mentorima 11. rujna 2019. g.)

1. Appadurai, A. (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. URL: <https://books.google.hr>
2. Beley, G. (1993) Toward a paradigm shift for international and intercultural communication: New research directions. *Communication Yearbook*, 16. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/23808985.1993.11678863>
3. Burn, A. (2014) URL: <https://andrewburn.org/>
4. Bhabha H. K., Newton K. M. (1997) The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse. U: *Twentieth Century Literay Theory*, str. 293–301. URL: <https://link.springer.com/content/pdf/bfm%3A978-1-349-25934-2%2F1.pdf>

5. Chatman, S. (1980) What novels can do films can't and vice versa. *Critical Inquiry*, 7(1), str. 121–140. URL: <https://www.jstor.org/stable/1343179>
6. Buljubašić, I. *O multimodalnoj stilistici*. URL: <https://stilistika.org/buljubasic>
7. Genette, G. (1983) *Narrative Discourse*. URL: https://books.google.hr/books/about/Narrative_Discourse.html?id=yEPuQg7SOxIC&redir_esc=y
8. Jenkins, H. (2003) *What is Transmedia story*. URL: http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html (11. 11. 2019.)
9. McGray, D. (2013) *Japan's Gross National Cool, Foreign Policy*. URL: http://www.foreignpolicy.com/articles/2002/05/01/japans_gross_national_cool
10. Rosenbaum, J. (2015) URL: <https://www.jonathanrosenbaum.net/1992/05/five-easy-pieces/>
11. Peternai Andrić, K. (2014) *Kontekstualnost i interdisciplinarnost suvremene naratologije. Teorijske perspektive*. URL: <https://www.bib.irb.hr/pregled/znanstvenici/254763>
12. Peternai Andrić, K. (2017) *Djelokrug kognitivne naratologije*. URL: <https://www.bib.irb.hr/pregled/znanstvenici/254763>
13. Scolari, C. A. (2009) Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production. *International Journal of Communication*, 3 (2013), str. 586–606. URL: <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/477>
14. Turković, H. (2006) «Pazi sad!» – uporaba stilskih figura kod Hitchcocka (u filmu *Mahnitost*). URL: https://www.academia.edu/2296834/Pazi_sad_-_uporaba_stilskih_figura_kod_Hitchcocka_u_filmu_Mahnitost_Pay_attention_-_The_uses_of_rhetorical_figures_in_Hitchcocks_Frenzy
15. Turković, H. (2007) *Je li moguća filmska pragmatika?* URL: https://www.google.com/search?q=https%3A%2F%2Fbib.irb.hr+%E2%80%BA+datoteka+%E2%80%BA+301571.TURKOVIC_Filmska_pragmatika.doc&rlz=1C1GCEA_enHR825HR825&oq=https%3A%2F%2Fbib.irb.hr+%E2%80%BA+datoteka+%E2%80%BA+301571.TURKOVIC_Filmska_pragmatika.doc&aqs=chrome..69i57j69i58.1135j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8
16. Sommer, R. (2012) *The Merger of Classical and Postclassical Narratologies and the Consolidated Future of Narrative Theory*. URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/96/93>

Popis filmova

1. *Ja, Daniel Blake (I, Daniel Blake, 2016)*, rež. Ken Loach
2. *Noć na zemlji (Night on Earth, 1991)*, rež. Jim Jarmusch
3. *Adam i Paul (Adam and Paul, 2004)*, rež. Lenny Abrahamson
4. *Izgubljeni u prijevodu (Lost in Translation, 2003)*, rež. Sofia Coppola
5. *Blue Jasmine (2013)*, rež. Woody Allen
6. *Klub sretnih žena (The Joy Luck Club, 1993)*, rež. Wayne Wang
7. *Gost (The Visitor, 2007)*, rež. Tom McCarthy

POPIS PRIKAZA, SLIKA I TABLICA

Prikazi

Prikaz br. 1. Popis 1. Selekcija filmskog korpusa.

Prikaz br. 2. Popis 2. Odabir filmskih sekvencija iz filmskog korpusa.

Prikaz br. 3. Transmedijalna narav filma.

Prikaz br. 4. Transmedijalnost i intermedijalnost: odabir interpretacijskog okvira u funkciji interkulturalnih kompetencija.

Prikaz br. 5. Sinteza figura u funkciji oblikovanja identiteta i kulture.

Slike

Slika 1: Transmedijalno istupanje filma u internetsku „javnost“: „Svi smo mi Daniel Blake“

Slika 2: Šešir kao motiv u filmu *Poštanska kočija (Stagecoach, rež. John Ford, 1939)*

Slika 3: Šešir ili kapa kao motiv u filmu *Noć na zemlji (Night on Earth, rež. Jim Jarmusch, 1991)*

- Slika 4: Šešir kao motiv u filmu *Adam i Paul* (rež. Lenny Abrahamson, 2004)
- Slika 5: „Zašto ste vi ovdje“, pitanje iz filma *Adam i Paul* (rež. Lenny Abrahamson, 2004)
- Slika 6: Binarna rasna opozicija u filmu *Gost (The Visitor)*, rež. Toma McCarthy, 2007)
- Slika 7: Tripartitni sustav: što, kako i zašto transmedijalne analize
- Slike 8 i 9: Usporedba stereotipnih kulturnih kodova u filmu *Klub sretnih žena (The Joy Luck Club)*, rež. Wayne Wang, 1993)
- Slika 10: Humor u filmu *Adam i Paul* (rež. Lenny Abrahamson, 2004)
- Slika 11: *Blue Jasmine* (rež. Woody Allen, 2013); primjer sižejne organizacije odabranih sekvencija
- Slika 12: *Oklopnjača Potemkin* (rež. Sergej Ejzenštejn, 1925); montažni postupak buđenja lava
- Slike 13 i 14: Figura flešbeka/analepse u filmu *Blue Jasmine* (rež. Woody Allen, 2013) prikazuje život lika nekad i sad
- Slika 15: Fludernik, M. (2000). *Beyond Structuralism in Narratology. Recent Developments and New Horizons in Narrative Theory*, u: *Anglistik* 11 (No 1), 83–96.
- Slika 16: Alber, J. i Fludernik, M. (2010a). *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. OH: Columbus.
- Slika 17: Filmska fotografija: *Nebraska* (rež. Alexander Payne, 2013)
- Slike 18 i 19: Odjeća je medij i identitet
- Slika 20: Strip i zbilja (Sunčana Tuksar i Tanja Tintor Keller (2017); prema Kei Toume (2009)
- Slika 21: Slika 21: Model dekompozicije kontributivnih modusa; shema je preuzeta iz članka Burn, A., ur. Jewitt, C. (2014) *The Kineikonic Mode: Towards a Multimodal Approach to Moving Image Media*”. U: *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge (prev.aut.).
- Slika 22: *Izgubljeni u prijevodu* (rež. Sofia Coppola, 2003); Dijagram multimodalne analize istaknutih modusa (izvor: izradila autorica)
- Slika 23: *Noć na zemlji (Night on Earth)*, rež. Jim Jarmusch, 1991); vektori

Slike 24 i 25: U filmu *Gost (The Visitor)*, rež. Tom McCarthy, 2008); okvir segregira

Slika 26: *Izgubljeni u prijevodu (Lost in Translation)*, Sofia Coppola, 2003); Bob Harris/Bill Murray uokviren u raznim medijima unutar medija (superpozicioniranje junaka)

Slike 27 i 28: Ikonička pojava Billa Murraya; intertekstualnost i autocitatnost; *Beskrajan dan vs. Izgubljeni u prijevodu*

Slika 29: *Noć na zemlji (Night on Earth)*, rež. Jim Jarmusch, 1991); kadar likova koje okvir integrira;

Slike 30 i 31: *Blue Jasmine* (rež. Woody Allen, 2013); rimovanje kadrova/okvira

Slike 32 i 33: *Gost (The Visitor)*, rež. Tom McCarthy, 2007); kulturološka i biološka reprezentacija likova

Slika 34: Repräsentiranost vs. nrepräsentiranost (iz: Nørgaard, 2018)

Slike 35 i 36: Diplomski studij Fakulteta za interdisciplinarnu, talijansku i kulturološku studiju Sveučilišta u Puli; kolegij Engleski jezik; nastavna jedinica „Visual Literacy and Film: Intercultural Competences (2018/2019)“.

Slika 37: Tri obrasca glazbenog narativa u filmovima *Blue Jasmine*, *Gost* i *Noć na zemlji*

Slika 38: Yo Yo u *Noći na zemlji* zaustavlja taksu

Slike 39 i 40: Prikaz Esposito kao Yo Yo, subjektivni kadar na tenisačicu i uzvik „Yo!“ u dozivanju taksija

Slike 41 i 42: Prikaz Esposito kao Buggin' Out, subjektivni kadar na tenisačicu i uzvik „Yo!“ u dozivanju prolaznika

Slika 43: “The National Monument at Mount Rushmore” kako ga vidi Roger O. Thornhill u filmu *Sjever sjeverozapad* (rež. Alfred Hitchcock, 1959); (iz: *Horse Who Drank the Sky*, Murray Pomerance, 2008)

Slika 44: Bob Harris/Bill Murray uokviren u raznim medijima unutar medija

Slike 45 i 46: *La Sindrome di Stendhal* (1996)

Slike 47 i 48: Intertekstualnost i autocitatnost; *Beskrajan dan vs. Izgubljeni u prijevodu*

Slike 49 i 50: Intertekstualnost i autocitatnost; *Beskrajan dan* vs. *Izgubljeni u prijevodu*

Slika 51: Scena kućne zabave, kooperativno načelo, sličice 1–6 (iz: Retoričke regulacije, Hrvoje Turković, 2008.)

Slike 52 i 53: Usporedba scena iz filmova *Ozloglašena* i *Izgubljeni u prijevodu*

Slika 54: Suprotstavljena dva vremenska narativa, lik i zaplet (iz: Herbert Zettl, 1990)

Slike 55 i 56: Katie prije i poslije odavanja prostituciji.

Slike 57 i 58: Motiv ribe, Daniel Blake izrađuje ukrase.

Slike 59 i 60: Motivacija lika Bugarina pomoću tjelesnosti i kostima kao aluzija na Joycea

Slika 61: Lik Bugarina i modus dramske akcije u funkciji karikature

Slike 62 i 63: Adam i Paul vs. Didi i Gogo

Slike 64 i 65: Pretapanje dvaju prizora u filmu *Susjedi* (rež. Buster Keaton, 1920.)

Slika 66: Scena „U stanu“, superimpozicija/pretapanje kao portret kultura u filmu *Klub sretnih žena*

Slika 67: Waverly i ponuda

Slika 68: Majka i zahtjev

Slika 69: Jasmine i zahtjev

Slika 70: Harris/Murray i zahtjev

Slike 71 i 72: *Noć na zemlji*, Helmut i Yo Yo uspoređuju kape

Slika 73: Iskustvo stranca, grafikon emocionalnog intenziteta (iz: *On Being Foreign*, Tom J Lewis i Robert E Jungman, 1986)

Slika 74: „Zašto ste vi ovdje?“, situacija u kojoj Bugarin Ircima recipročno postavlja pitanje

Slike 75 i 76: Rimovanje kadrova prve i zadnje scene u sekvenciji

Slika 77: Situacija u kojoj Jasmine vizualno reprezentira svoj govorni čin

Slike 78 i 79: Figura flešbeka/analepse prikazuje život lika nekad i sad

Slika 80: Flešbek/analepsa uprizoruje kupnju dizajnerske torbice Jasmine za njenu sestru

Slike 81 i 82: Izmjena objektivnog i subjektivnog kadra u funkciji načela apelativne motivacije

Slike 83 i 84: Objektivni kadar uprizoruje razgovor između Zainab i drugog prodavača

Slike 85 i 86: Situacija u kojoj Rich naskap ispija aperitiv, a Waverlyna majka ga zaprepašteno gleda

Slike 87 i 88: Situacija u kojoj Rich uzima previše hrane dok ga Waverly sa strepnjom promatra

Slika 89: Daniel Blake: „Susretljivo nosite pločicu s imenom u sustavu ništa nije susretljivo“.

Slika 90: Parola koju je Daniel Blake ispisao na Zavodu za nezaposlene

Slika 91: Lik kao slavna osoba ili junak

Slika 92: Selfie „prolaznika“ s Danielom Blakeom

Slika 93: „Slučajni prolaznici“, „Playbojeve zečice“

Slika 94: Govor Katie na sprovodu: „Moje ime je Daniel Blake...“

Slika 95: Transmedijalno istupanje filma u internetsku „javnost“: „Svi smo mi Daniel Blake“

Slika 96: Skeč iz *Montyja Pythona*

Slike 97 i 98: Scene karaoka iz filma *Izgubljeni u prijevodu*

Slika 99: Indeksni vektor (iz: *Sight, Sign, Motion*, Howard Zettl, 1990)

Slika 100: Pokretni vektor (Zettl, 1990)

Slike 101 i 102: U filmu *Gost* okvir segregira

Slike 103 i 104: U filmu *Noć na zemlji* kadar zamjene mjesta; kadar likova koje okvir integrira;

Slike 105 i 106: Rimovanje kadrova/okvira u *Blue Jasmine*

Slika 107: Okvir segregira u *Klubu sretnih žena*

Slika 108: Prikaz individualističke i kolektivističke kulture u *Izgubljeni u prijevodu*

Slike 109 i 110: Robin McLeavy i Cate Blanchett, Sydney Theatre Company. „A Streetcar Named Desire“ (rež. Liv Ullman, 2009)

Slike 111 i 112: „Tramvaja zvanog žudnja“ vs. Blue Jasmine; Cate Blanchett kao Blanche/Jasmine

Slika 113: Jasmine sestri kupuje dizajnersku torbicu

Slike 114 i 115: Kulturološka i biološka reperezentacija likova

Slika 116: Walter nastavlja svirati bubanj i nakon Tarekove deportacije

Slika 117: Reprezentiranost vs. nereprezentiranost (iz: Nørgaard, 2018.)

Slike 118 i 119: McDonald's, košulja u Hawaii-stilu, rokabili kauboji u prikazu aproprijacije američke kulture.

Slika 120: Scena „Na klupi“ iz filma *Adam i Paul*

Slika 121: Scena „Na klupi“ iz filma *Garage*

Slika 122: Scena „Na klupi“ iz filma *Parked*

Slika 123: Tipično susjedstvo radničke klase u Engleskoj i uvod master kadar uvoda u film

Slika 124: Protagonisti iz filma *Ja, Daniel Blake*, „dobri ljudi s ulice“

Tablice

Tablica br. 1. *Blue Jasmine*. Glazbeni narativ.

Tablica br. 2. *Noć na zemlji*. Glazbeni narativ.

Tablica br. 2. *Gost*. Glazbeni narativ.

Tablica br. 4. *Noć na zemlji*. Modus smijeha.

Tablica br. 5. *Adam i Paul*. Modus pokreta/geste.

Tablica br. 6. *Klub sretnih žena*. Binarni princip treba/ne treba.

Tablica br. 7. *Izgubljeni u prijevodu*. Modus medijskog okvira.

Tablica br. 8. *Noć na zemlji*. Geste/vektori.

Tablica br. 9. *Ja, Daniel Blake*. Tehničke geste - Vektori.

Tablica br. 10. *Ja, Daniel Blake*. Filmska špica.

ŽIVOTOPIS

Sunčana Tuksar rođena je 22. studenog 1972. Završila je jednopredmetni studij anglistike na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Od 2010. godine radi na Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, gdje pri Fakultetu za interdisciplinarnu, talijansku i kulturološku studiju predaje kolegije Engleski jezik i multimedija, Engleski jezik i kultura te Film i interkulturalne kompetencije. Autorica je znanstvenih i stručnih radova, prijevoda, književnih osvrti te kratkih priča i eseja.

Popis radova u posljednjih pet godina:

1. Tuksar, S. (2019) Film Text in the Classroom: Exploring the theme of Branding the Identity. *International Conference „Mate Demarin, Pula“ Publication*.
2. Tuksar, S. (2020) Michel Houellebecq: otmica događaja. *Hrvatski filmski ljetopis*.
3. Tuksar, S. (2017) Film i usputno usvajanje vokabulara engleskog jezika. *Conference publication of Poreč IBES Conference*.
4. Tuksar, S. (2017) Multimodalnost i usvajanje engleskog jezika. URL: <http://stilistika.org/stiloteka/rasprave/251-multimodalnost-i-usvajanje-engleskog-jezika> (2019-11-11).
5. Tuksar, S. (2015) Visual Literacy: Modes and Media. *Reconciling the Traditional and Contemporary - The New Integrated Communication, Communication Management Forum*.
6. Tuksar, S. (2015) Multimodality and (Moving) Image. *Center for Culture and Cultural Studies*. URL: <http://journals.cultcenter.net/index.php/investigating/issue/view/16> ; <http://journals.cultcenter.net/index.php/investigating/article/view/201> (11. 11. 2019.)