

# Unutarnji poslovi književnih figura

---

**Tuksar, Sunčana**

**Authored book / Autorska knjiga**

*Publication status / Verzija rada:* **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

*Publication year / Godina izdavanja:* **2021**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:482373>

*Rights / Prava:* [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International/Imenovanje-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 međunarodna](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-09-27**



*Repository / Repozitorij:*

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



## UNUTARNJI POSLOVI KNJIŽEVNIH FIGURA



Sunčana Tuksar





Fakultet za interdisciplinarnu,  
talijanske i kulturološke studije

# UNUTARNJI POSLOVI KNJIŽEVNIH FIGURA

Sunčana Tuksar

Pula, 2021.

**Izdavač**

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli  
Muzička akademija u Puli  
Zagrebačka 30, 52100 Pula, Hrvatska

**Za izdavača**

Prof. dr. sc. Alfio Barbieri, rektor  
Izv. prof. art. Dražen Košmerl, dekan

**Autorica i urednica**

Sunčana Tuksar

**Recenzenti**

Saša Vojković  
Nikolina Borčić

**Lektura i korektura:**

Sunčana Tuksar  
Magda Rimanić

**Ilustracija naslovnice**

Sunčana Tuksar

**Vizualni identitet**

Sunčana Tuksar  
Robert Stanojević

**Oblikovanje i prijelom publikacije**

Robert Stanojević

**Tisak**

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Sveučilišna knjižnica u Puli,  
Ured za izdavačku djelatnost

**Naklada**

100 primjeraka

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne  
knjižnice u Zagrebu pod brojem 001100703.

ISBN 978-953-8278-66-2

Odluka Senata Jurja Dobrile u Puli o uvrštavanju publikacije u Godišnji Plan  
izdavačke djelatnosti za 2021. godinu, KLASA: 003-08/20-02/96, URBROJ:  
380-01-20-1 od 11. prosinca 2020. godine.

@ 2021 Sunčana Tuksar

No, I have never found  
The place where I could say  
*This is my proper ground,*  
*Here I shall stay;*  
Nor met that special one  
Who has an instant claim  
On everything I own  
Down to my name...

(Philip Larkin, *Places, Loved Ones*, 1954)



# SADRŽAJ

Uvod: Zašto unutarnji poslovi?	9
<b>PRVI DIO</b>	15
<b>Književna figura – konflikt kultura</b>	15
1. Montažom do marginalca	17
2. Postklasična dramaturgija	29
3. Modus promatranja	39
<b>DRUGI DIO</b>	53
<b>Humor</b>	53
4. Je li humor smiješan?	55
5. Antifraza	62
6. Adaptacija	75
<b>TREĆI DIO</b>	85
<b>Ironija</b>	85
7. Idiom napetosti	87
8. Intimna iluzija	91
9. Ironično, ikonično	97
<b>ČETVRTI DIO</b>	123
<b>Nostalgični stereotipi u Irskoj</b>	123
10. Nevidljive instance <i>storytellinga</i>	125
11. Slepstikom protiv idile	131
12. Aluzija	137



<b>PETI DIO</b>	145
<b>Privilegirani stereotipi u Americi</b>	145
13. Tjeskobna hiperbola	147
14. Superimpozicija	164
15. Kompozicija, središnja pregovaračka pozicija	169
<b>ŠESTI DIO</b>	177
<b>Konceptualna metafora</b>	177
16. Figura: pripovijedanje	179
17. Distopija	186
18. Vječni sjaj <i>Slučajne raskoši</i>	192
Zaključak: Zbog vanjske politike.	200
<i>Bibliografija</i>	205
<i>Popis filmova i slika</i>	216
<i>Zahvala</i>	218
<i>Kazalo imena, djela i pojmova</i>	219
<i>Bilješka o autorici</i>	226

**UNUTARNJI POSLOVI  
KNJIŽEVNIH FIGURA**



---

## Uvod: Zašto unutarnji poslovi?

Uloga književnih figura je da svojim strateškim položajem i diskurzivnim taktikama unutar filmskog konteksta konstruiraju koncepte šireg društvenog značaja. Film počiva na pretpostavkama retoričkih regulacija pa je čitanje filma neizostavno pragmatično svojstvo pri utvrđivanju oblikovanja i učinaka koji pri tom ima na publiku. Stoga u odnosu fikcionalnih uloga jasno dovodim u vezu odnos fikcije i faksije, uz neizbježnu referencijalnu ulogu figura na relaciji filmski lik-gledatelj. Figure zauzimaju svoje tipične pozicije te njima pokreću skrivenu komunikaciju s gledateljem.

Ovakvo „unutarnje“ retoričko djelovanje pragmatički govori o susretima koji se događaju u globalno umreženom svijetu između domaćina i stranca, odnosno o politici identiteta uvjetovanoj transkulturalnim obilježjima koja se pri tom posjeduju, ali i posreduju. Interes je u retorici koja u prvi plan dovodi pozicije moći i odnose među ljudima, prikazujući načine pomoću kojih se dolazi do konstrukta identiteta. Političnost književnih figura u sižejnoj organizaciji ukazuje na istaknute aspekte drugosti dok odabrana scena ujedno postaje sinegdoha kao odraz svijesti o konstruiranoj naravi filma te kritičkog znanja o proizvedenim društvenim i kulturnim kontekstima. Kao takve, scene sam za potrebe analize i lakše razumijevanje sižejno prikazala te imenovala (npr. „Na večeri“, „Na klupi“ itd.). Likovi i motivi obuhvaćeni su u transkulturalnoj recepciji idejom nacionalnog identiteta i šireg kritičkoteorijskog propitivanja.

Ovdje pokrenuta analiza u tom smislu uključuje imigrante, putnike, strance, ljude s margine društva itd. Također nastojim pokazati kako oni filmski tekstovi čiji indikatori i njihova organizacija ukazuju na performativnost značenja svojim narativnim i nenarativnim sredstvima izazivaju identitetske odrednice gledatelja.

Iako je teorijskih previranja o razlikama između teksta i konteksta mnogo, a ne ostavljam po strani ni činjenicu da su čitanja narativnih konstrukta predmet mnogih recepcija te da podliježu raznim pristupima i pritiscima, ovom se analizom ipak nastojim jasno odrediti: osvrćem se na one retoričke aparate i mehanizme koji pokreću humor i ironiju. Prema višesmjernim teorijski apostrofiranim matricama, ideološki imperativ humora oblikuje likove putem asocijacija (npr. lik je komičan) i pokreće pripovjednost filmske scene unutar dijaloške ili slepstik forme. S druge strane, svojim karakterističnim razmakom između u filmu pokazanog i onog figurativno nagoviještenog, ironija posreduje pri susretu i pregovorima između domaćina i stranca, ukazujući na pripovjedno oblikovani konstrukt. No, kako u ovoj knjizi sagledavam identitetske pozicije moći upravo putem stilskih sredstava, daljnja rasprava posvećena je i drugim figurama koje su posredstvom ironije i humora pokrenute, poput superimpozicije, aluzije, usporedbe, kontrasta, hiperbole, metafore i dr.

U knjizi se metodologijom i raspravama u svim poglavljima isprepliće detaljna analiza prvenstveno filmova *Adam i Paul* (*Adam and Paul*, rež. Lenny Abrahamson, 2004), *Klub sretnih žena* (*The Joy Luck Club*, rež. Wayne Wang, 1993) i *Gost* (*The Visitor*, rež. Tom McCarthy, 2008), a potom analiziram i TV seriju *Normal People* (Lenny Abrahamson i Hettie Macdonald, 2020) te animirani film *Slučajna raskoš prozirnog vodenog rebusa* (rež. Dalibor Barić, 2020). Obuhvaćam suvremene kulturno teorijske pristupe problemu identiteta koji su u nekoliko posljednjih desetljeća podvrgnuti

---

propitivanju u raznorodnim humanističkim i društvenim znanstvenim disciplinama, a u svrhu nadogradnje i otkrivanja novih značenja prema predloženim modelima. Filmove sam stoga čitala kao kulturnu praksu koja proizvodi odnose moći u određenom društvenom i ideologijskom okruženju. Zato središnje mjesto knjige zauzima interpretacija, što pokazujem pod utjecajem dominantnog fikcionalnog diskursa premreženog s kulturno teorijskim.

Knjiga se sastoji od šest cjelina. Prva, *Književna figura – konflikt kultura*, govori o političnosti i performativnosti filmskih reprezentacija. Potom, u poglavljima *Humor i Ironija*, ove dvije figure kao sinegdoški iskazi scena govore o kontekstualnom referiranju filma prema njegovu primatelju. Pokazujem svrhu i mogućnosti retoričkih mehanizama koji u ideologijskom smislu nisu nepristrani (od čega je, smatram, nemoguće pobjeći). Međutim, kako je cilj da filmska publika osvještavanjem te činjenice postaje aktivna i kritična, u sljedećim poglavljima *Nostalgični stereotipi u Irskoj* te *Privilegirani stereotipi u Americi* knjiga postaje produktivna u neizbježnoj integraciji vanjskih i unutrašnjih filmskih okolnosti. Izostanak nedužnosti prikazanog odnosi se prije svega na prepoznavanje, a potom i praktičnu funkciju razumijevanja elemenata multikulturalizma te određenih globalizacijskih aspekata. Razvija se svijest o mogućim implikacijama globalno umreženog svijeta u smislu razvijanja vlastitih ideja. Na koji način metafora funkcionira unutar distopijskog ili načelno znanstveno-fantastičnog filmskog i književnog diskursa donosi posljednje poglavlje *Konceptualna metafora*. U ovome dijelu govorim o pripovijedanju i povezanosti irskog romana i filma, ali i o *Slučajnoj raskoši prozirnog vodenog rebusa* (rež. Dalibor Barić, 2020), animiranom filmu na "short-listi" za prestižnu holivudsku nagradu Oscar u 2021. godini. Naposljetku, fotografije koje objedinjuju i uprizoruju najvažnije teme knjige smještene su u njeno središte; fotografijama nastojim pokazati

koncepte koji se međusobno isprepliću i tematiziraju u svim njenim dijelovima.

U postklasičnoj naratologiji ključ u kojem se razrađuje funkcija književnih figura u filmu ne služi nužno i isključivo da dođemo do neke pouzdanosti (ili nekim čudom do istine), nego kao „alibi“ za odbacivanje drugih, konkurentnih “znanja” koja se javljaju u pokušaju da se ustali određena (post)postklasična paradigma. Opsjednuti smo interpretativnim znanjem jer ono daje rezultate. Odatle stalno prihvaćanje i odbacivanje raznih paradigmi. Znanstvenici se s time paradoksalno suočavaju još od šezdesetih godina prošlog stoljeća. Mnogi autori govore o današnjem čovjeku, svijetu i znanju: za neke je svijet smislen samo kao objektivni fraktal, ali ne i kao subjektivno iskustvo, drugi pak tvrde da je postmoderna propala jer su se u međuvremenu pojavile nove dominantne prakse. Problem nejedinstva oko dogovora dovodi do uzmicanja: danas reći da je nešto uporište, isto je kao i reći da uporišta nema. Zagovarajući ovom knjigom naznačen pristup uz podlogu pripovijesti, ne vidim spremnost (ni potrebu) novih metodologijskih aparata da stupanjem na scenu odbace kanonsku (filmsku, naratološko-semiotičku) „priču“ već se na nju naprotiv i dalje oslanjaju. Pri tom se neupitno sagledava retorička emancipacija pripovijesti prema reprezentacijskom polju omeđenom estetikom i etikom. Izravno sugerirajući upravo taj smjer kao poželjan, ovdje se ne bavim u većoj mjeri analizom filmske produkcije pokretnih slika u formalnom smislu nego etičkim učinkom retoričkih taktika unutar filmske estetike i semiotičkog pejzaža: ikonama, simbolima i figurama, odnosno verbalno-vizualnim jezikom. Stilističko-jezičnim se konstruktima može ostvariti ovakav hipnotizirajući učinak; ukoliko se netremično usredotočimo na određene metodološke odrednice, princip koji će nas trenutno voditi je političnost kao fantazma i ideološki segment u samom procesu konstrukcije identiteta.

---

U zaključku se može donijeti sintetička interpretacija, što činim ne bježeći od fragmentarnosti kao prakse. Doduše, pouzdajući se u autoritete, u ovom fluidnom proturječju akademski je pristup apstraktan i teoretski. No kako svaki čin nešto privilegira, iako na tankom ledu, tako se i ova knjiga indirektno priklanja poziciji da kritičko promišljanje kao princip i teorijsko uporište ima smisla, bez obzira što se „dogodila“ (post)postmoderna. Što nam je činiti u smislu uporišta nemoguće je sa sigurnošću potvrditi. Zapravo, ovo se pitanje postavlja oduvijek no čini se da je ta sfera uvijek retoričko igralište u kojem se nadmudrujemo idejama - sad mislimo da se radi o „jeziku“, sad da se radi o kvantnoj fizici. O tome se pisalo i pisat će se, nadajmo se da ćemo uspjeti sve i pratiti. Zasad, neophodno je, vjerujem, u svijetu (pokretnih) slika razumjeti ideologijske odnose i značenjske konstrukte. Problematizirajući film na ovakav način, knjigom nastojim doprinijeti studijama koje se bave prepoznavanjem i praktičnom funkcijom naratoloških i transkulturalnih odrednica. Ustrajavajući u tome da se filmski tekstovi čitaju kao ideološke instance moći, problematiziranjem filma pokazujem ujedno njegovu političnost. Nema sumnje, a od toga i ne bježim, da sam i sama pri tom pristrana.





PRVI DIO

# Književna figura – konflikt kultura

He's a real nowhere man  
Sitting in his nowhere land  
Making all his nowhere plans for nobody

Doesn't have a point of view  
Knows not where he's going to  
Isn't he a bit like you and me?

(The Beatles, 1965)



## Montažom do marginalca

Zašto književne figure na filmu? 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. Značenja se integriraju u raznim komunikacijskim formama vizualnog teksta kao i putem raznih semiotičkih kanala. Modusi su društveno i kulturološki oblikovani, a svojom organizacijom u tekstu stvaraju ono što se ne može doslovno proizvesti. Tekstovi se fikcionaliziraju, tj. pridonose izgradnji pripovijesti. U tom je smislu retorička i semiotička redefiniranost teksta važna jer se uočava odmak teksta ka kontekstu, a u pogledu figura tekst se sažima kao mnogo više od lingvističkog fenomena, kako ga najčešće doživljavamo. Način na koji su modusi vizualno i verbalno organizirani u nekom sadržaju uspostavlja prepoznatljivo značenje unutar kulturološkog okvira. Taj su pristup prihvatili mnogi autori čija su promišljanja usmjerena na analizu komunikacije i konverzacije, primjerice Lakoff i Johnson (2015), te Wodak (2013), koji obrazlažu dijalog kao figuru i vrstu razgovorne forme s određenim komunikacijskim učinkom na gledatelja te s osloncem u retorici i stilistici.

Film kao forma oslanja se na komunikaciju i na općeprihvaćenu konvenciju takozvanog prepoznavanja. Kod nas se u drugoj polovici 20. stoljeća tom temom bave značajni filmolozi poput Ante Peterlića, koji se bavi sugestivnošću filma i njegovom vezom s opažajem zbilje.

Nadalje mnoge studije Hrvoja Turkovića teoretiziraju stilizaciju i stilske figure. Ovi autori pristupaju filmu ne odbacujući klasično poimanje teksta od kanona ruskog formalizma do novih tendencija strukturalizma i kognitivizma. Naratologiju, semiotiku i film dovodim u vezu jer metodološki gledano, podrazumijevaju se načini na koji su priče ispričane, kako je njihov materijal selektiran i aranžiran te interpretiran kako bi postigao određene učinke kod publike. Mizanscena i pripovjedni stil kategorije su filma pa tako i postupci koji pridonose njegovoj retoričkoj snazi. Eventualne terminološke razlike između filma i naratologije nisu nužno i formalno-teorijske. Na tim se postulatima gradi pristup prema filmu kao prema simboličkoj praksi koja se odnosi na preneseni doživljaj stvarnosti. Sustav je to koji ujedno označava postklasični pristup, a to neposredno potvrđuje i transmedijska i transkulturalna narav filma.

Naratološko-semiotička interpretacija u svakom je slučaju valjani retorički alat unutar književne figure. Istaknutost kao princip pri tom znači da je na snazi uloga ili reprezentacija sudionika u slici (usp. Machin, 2007). Drugim riječima, istaknutost znači promatranje dominantnih njenih elemenata (usp. Bordwell i Thompson, 2004). Netko ili nešto po nečemu se ističe i privlači našu pažnju unutar figure, čime podliježe daljnjoj interpretaciji u smislu semiotike i naratologije. Ono što se u semiotici naziva denotativnim i konotativnim planom (usp. Noth, 2004; Johansen i Larsen, 2000; Stam, 2000) sada se ogleda u diskursu i diskurzivnom tumačenju s obzirom na ideološke zadatosti. Naime, promatramo li tko ili što je istaknuto zapravo promatramo reprezentaciju društvenih sudionika u slici (usp. Machin, 2007). Fokus će pri tom biti na vizualno-verbalnog komunikaciji ljudi unutar filmskog okvira ili u slici koju analiziramo. U smislu vizualne komunikacije interes je u onome što ljudi rade, kao i na koji se način pozicionira gledatelj u odnosu na njih. Tako će kut snimanja označiti kut interakcije, pogled glumca ili protagonistu sa

slike u određenoj će mjeri nešto nuditi ili zahtijevati, razmatrat će se poziv na interakciju, udaljenost likova jednih prema drugima, ali i prema gledatelju te će sve to sugerirati društvenu distancu, intimu itd. Mogućnosti su mnoge te su povezane i premežene s teorijom filma, odnosno oblicima filmskog zapisa poput kadra, okvira, položaja kamere, plana, kutova snimanja i dr.

U kontekstu ravnoteže dijegetskog svijeta i svijeta priča, važan je pojam „zakonite senzibilnosti“, koji uvodi Geertz i koji se odnosi na ono što priče povezuje s izvanjskim svijetom i kulturom (1983). Ovim se pojmom ujedno dolazi do fabule kao ključne spona narativnih tekstova kada je riječ o kritičkim pitanjima, pravilima i zakonima koje podrazumijevamo u odnosu na naš izvanjski svijet. Temeljem Geertzovih razmišljanja zakonitu senzibilnost priče pojašnjava i Vojković (2008), napomenuvši da su priče „povezane sa zakonom koji se primjenjuje na različite kulturalne oblike ljudskog života. Dakle, imaginativna (narativna) rješenja uvjetovana su pravilima i normama koje reguliraju ono što je pojmljivo u određenom društvu. ‘Legalna senzibilnost’ o kojoj pripovijedanje ovisi uvjetuje što je društveno, kulturološki ili politički prihvatljivo, što je moguće pa tako i zamislivo. Dakle, ako uzmemo u obzir razine narativnoga teksta, zakon koji određuje što određeni lik ne/može ili ne/smije učiniti u prvom redu tiče se fabule... Način na koji je pripovjedni subjekt izražen u filmskom tekstu usko je povezan s načinom na koji je priča ispričana, no povezan je i s određenim poimanjem svijeta... Subjektivnost baš kao i naša stvarnost konstruira se putem značenjskih praksa koje su podsvjesno i kulturno specifične“ (Vojković, 2008: 20–21).

Metodologija ove knjige zasnovana je i usklađena s postklasičnim naratološkim tendencijama, čije nezanemarive metodologijske pristupe donose i omogućuju mnogi autori na međunarodnom planu, počevši od Barthesa, Chatmana i Cullera do Stama, Rimmon-Kenan, Hermana i drugih. Odnos slike, teksta,

retorike i ideologije u knjizi uvelike promatram sa stajališta Lakoffa i Johnsona te u manjem dijelu Mitchella i Halla dok je za film, među ostalim, nezaobilazan Bordwell. Govoreći o autoritetima kod nas, svoj pristup utemeljujem ponajprije na Turkovićevim studijama, poput *Retoričkih regulacija* (2008) u kojima autor tumači postupke i iznosi primjere, poput onih u pristupu filmu Alfreda Hitchcocka. Kao što će kasnije biti više riječi, Turković pokazuje zašto je Hitchcock poznat po svojim duhovitim figurama i usredotočuje se na tipične zakonitosti u konstruktivnoj metonimiji da bi potom sagledao tipične pozicije ostalih stilskih figura. Tim se pristupom služim kada figure koje nastaju promatram prema njihovoj uvjetovanosti te njihovim obilježavanjem određenog mjesta. Drugim riječima, bavim se konkretnim figurama koje se pozicioniraju na određeno mjesto iz određenog razloga, što ću kasnije u knjizi i pokazati. Od velike je pomoći i knjiga Nikice Gilića *Uvod u teoriju filmske priče* (2007), na koju se vrlo često pozivam jer kod nas predstavlja sistematično i razumljivo iznesen pregled temeljnih pojmova i odnosa filma i naratologije, kao i aktivnosti koje se u narativnom prostoru rađaju. Naposljetku, u transkulturalnom obzoru ističe se knjiga Saše Vojković *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija* (2008). Na nju se ponajviše oslanjam zbog bliskosti u pristupu kada je riječ o propitivanju ideoloških učinaka filma unutar kritičke naratologije te o diskurzivnim konstrukcijama u postmodernizmu. Uzimajući u obzir nove taksonomije audiovizualnih situacija u filmskom iskustvu, promjene u tehnologijama prikazivanja i reciprocitet na relaciji film-gledatelj donose politiku percepcije kulturalnosti, odnosno transnacionalne vizualne pismenosti: „Povijesna određenost pojedine tehnologije ne ovisi samo o njezinoj materijalnosti nego i o političkom, ekonomskom i društvenom kontekstu. Određenom tehnologijom uspostavljaju se i izražavaju kulturalne vrijednosti. Medijske tehnologije utječu na povijesnu specifičnost ‘osjećaja’ o

prostornim i vremenskim koordinatama... Medijske tehnologije oblikuju našu prisutnost u svijetu i način na koji je ta prisutnost prikazana. To na objektivan način mijenja našu subjektivnost“ (Vojković, 2008: 229). Također blisko analitičkom pristupu u ovoj knjizi, o odnosu fabule i sižea Vojković donosi tumačenje iz perspektive kritičko naratološkog interesa za subjektivnost i fokalizaciju. Autorica smatra da je subjektivnost ključan faktor u određivanju klasične i postklasične naracije, kao i paralelna analiza sižea i fabule. Stoga, jedan od osnovnih ciljeva analize ovih odnosa kod Vojković jest da se otkrije i ispita međuzavisnost filmskih označitelja i pripovjednih subjekata prikazanih putem filmskih označitelja.

U filmskoj pripovijesti, označitelji koji konstituiraju filmski tekst izraženi su kroz planove, trajanje, kut snimanja, plan/kontra plan ili pokret kamere, preciznije, kroz označitelje koji su specifično filmski. Time se mora uspostaviti poveznica između formalnih aspekata filmske slike i razine pripovjednog filmskog teksta. Ideja je da se pri tom istraži međuzavisnost filmskih označitelja i subjekta pripovijedanja. Analiza filma je tako neizbježno povezana s analizom sižea i analizom fabule. U nastavku sažimam kritički naratološki pristup Vojković, u cijelosti parafrazirajući dijelove knjige te ih povezujući s Genetteovim konceptima:

Način na koji je narativni subjekt izražen u filmu je usko povezano s načinom na koji je priča ispričana, a povezan je i s fabulom koja uvijek prenosi neki oblik shvaćanja svijeta: na primjer da je junak orijentiran prema nekom cilju ili da sreća pretpostavlja vezu heteroseksualnog para (kao što je uglavnom slučaj u klasičnom holivudskom filmu). Tri su razine koje treba imati na umu – tekst, siže i fabula. Prema naratologinji Mieke Bal, pripovjedni je tekst onaj u kojem neki agens priča priču u određenom mediju... siže je fabula koja je prikazana na određeni način... fabula pretpostavlja



niz događaja povezanih logičkim i kronološkim redom, koje uzrokuju i doživljavaju aktanti. Svaka razina djeluje na strukturiranje subjektivnosti. Kad se uzme u obzir razina teksta, u središtu pozornosti je identitet i status narativnog agensa – pripovjedača – pripovjednog subjekta koji se može shvatiti kao funkcija (a ne osoba) i izražava se putem označitelja sadržanih u tekstu. Kao gledatelji mi možemo rekonstruirati fabulu tek na kraju, nakon što smo odgledali film, nakon što nam je prikazan kao siže. Iz tog razloga skloni smo zanemariti činjenicu da su fabule pripovjednih tekstova ovisne o preokupacijama koje dopiru iz izvanjskog svijeta i da fabule opisuju segmente zbilje koji sežu dalje od sama pripovjednog teksta. Siže određuje specifičnu retoriku koja izravno utječe na epistemološku vrijednost teksta; način na koji su događaji poredani u siže/način na koji je fabula prikazana kroz pripovjedni proces ukazuje na interese (ideološke, osobne) koji su uklopljeni u dijegetski svijet (svijet sižea). Veza s fokalizacijom vrlo je bitna za teoriju naracije okrenutu prema subjektivnosti. Ponovno prema Bal, fokalizacija je odnos između gledanja/motrenja, agenta koji motri i onoga što se vidi/percipira i to je jedan od najvažnijih aspekata pripovjednoga teksta zato što uvjetuje način na koji su događaji prikazani. Krucijalni aspekt ove studije je pitanje naratora i načini na koje se može razlikovati od fokalizatora. S time u vezi, termin je uveo Gérard Genette kako bi se naglasila razlika agensa koji pripovijeda od agensa koji gleda. Referirajući se na kategoriju „glasa“ Genette određuje narativni agens, onaj koji pripovijeda ili, drugim riječima, naratora. Narativni agens je povezan s kategorijama vrijeme naracije, narativna razina i „lice“ (Genette, 1995: 215). U diskusiji o tipologiji narativnih situacija, Genette razlikuje tri vrste narativnog

teksta. Prvi je sveznajući narativni tekst ‘pogled izvana’ sa sljedećom formulom: Narator > Lik (gdje narator/ pripovjedač zna više nego lik, ili kaže više nego bilo koji od drugih likova zna). Prema Genettu ovaj tip generalno prikazuje klasični narativ; Genette ga opisuje kao nefokaliziran narativni tekst ili pripovjedni tekst s nultom fokalizacijom. Drugi tip ima sljedeću formulu: Narator = Lik (narator kaže samo ono što određeni lik zna). Ovaj tip je također opisan kao narativni tekst s ‘točkom gledišta’ s ‘ograničenim poljem’ ili ‘pogledom sa.’ Ovaj drugi tip je narativni tekst s unutarnjom fokalizacijom. Treći tip ima formulu: Narator < Lik (narator kaže manje nego što lik zna), a također može biti opisan kao ‘pogled bez’ (Genette, 1995: 189). U Genetteovom modelu, fokalizacija je usko povezana s distribucijom znanja gdje gledanje određuje epistemološku vrijednost svakog od tri termina.

Ipak, Vojković uviđa da neki aspekti Genetteove teorije postavljaju ograničenja za proučavanje subjektivnosti u filmovima posebno onih novog Hollywooda. S jedne strane Bal postavlja pitanje subjektivnosti koje je povezano s fokalizacijom dok Genette ograničava ovaj termin na razinu dijegeze, na fikcijski svijet teksta. Dok se Genetteov koncept fokalizacije uzima kao važan doprinos razvoju filmske naratologije intervencije Bal su usredotočene na implikacije fokalizacije na prelazak iz polja gledanja samih likova. Naime, Bal objašnjava da su u narativnom tekstu s vanjskom fokalizacijom likovi također fokalizirani no fokalizirani su izvana. To znači da je narativno središte interesa lik:

Istina je da kad se odmičemo od prvog tipa do trećeg, naratorovo ‘znanje’ se smanjuje i u tom smislu ono je homogeno. No, ta razlika ne odnosi se na točku gledišta

nitni na fokalizaciju. Razlika između ne-fokaliziranog narativnog teksta i teksta fokaliziranog unutarnjom fokalizacijom leži u agensu koji gleda: da li je agens narator koji – sveznajući – vidi više nego lik, ili (prema drugom tipu) je agens narator koji gleda ‘sa’ likom, i vidi ono što i on/a vidi? Između drugog i trećeg tipa distinkcija nije iste vrste. Prema drugom tipu ‘fokalizirani’ lik gleda, prema trećem tipu on/a ne vidi, on/a je viđena. Razlika ovog puta nije između agensa koji ‘gledaju’ već između objekata tog gledanja (Bal 1991: 83, u: Vojković, 2008).

Ukratko, Genette tretira na isti način i subjekt i objekt, kao da su fokalizirani, tj. odnos subjekta koji percipira i onoga što se percipira unosi subjektivnost u priču, a Bal kaže da fokalizirani sadržaj ili objekt fokalizacije ne može postojati bez subjekta fokalizacije. U tom smislu fokalizacija se ne može dogoditi bez pripovijesti, a da bismo odredili tko gleda moramo uzeti u obzir medij kroz koji percipiramo ono što vidimo. Dakle, kad se bavimo vizijom “izvana”, ili vanjskom fokalizacijom, čak i kad je u pitanju gledanje *na* likove umjesto *kroz* njih, možemo odrediti subjekt naracije. Kad postanemo svjesni da postoji narator pa čak i onaj vanjski, shvatit ćemo da postoji objekt naracije (usp. Vojković, 2008).

Činjenica je, naime, da ne postoji teorija filmske naracije u kojoj je subjekt u središtu. Na tragu postklasične naratologije, ali preuzimajući metodu Balove, Vojković prilagođava analizu filmskih pripovjednih tekstova koja se sastoji od mapiranja subjektivnih pozicija prema njihovim semiotičkim aktivnostima. Budući da pripovjedni tekst pretpostavlja specifični medij kao što je film u kojem se pripovijeda, nemoguće je da gledatelji percipiraju pripovijedani sadržaj izravno. Taj sadržaj je subjektiviziran, prikazan,

uokviren ili filtriran kroz određeno gledište. U tom smislu što se tiče pripovijedanja i “ja” i “on” su “ja” (Bal 1997: 21, u: Vojković, 2008). Razlika između “ja” i “on” uključuje razinu pripovijedanja zato što u tehničkom smislu, “nevidljivi”, vanjski narator delegira naraciju liku, odnosno unutarnjem fokalizatoru. U mapiranju subjektivnih pozicija, veza između filma i naratologije implicira da pitanja subjektivnosti u filmskim tekstovima u prvom redu uključuju proces pripovijedanja. Logično je također da analiza uključuje teoriju naracije u kojoj je subjekt u središtu no sam izbor metodologije ne rješava problem. Prema Vojković, te pozicije odnosno pozicije prikazanih subjekata mogu se ucrtati za svaku jedinicu diskursa – dio scene, scenu, sekvencu, ali i za kompletnu fabulu – tako da se znakovi subjektivnosti utvrđuju na osnovi odnosa između subjektivnih pozicija. Tome je tako jer u većini narativnih filmova prikazani se subjekti u načelu mogu odrediti u odnosu na njihovu dijegetsku funkciju, odnosno na ulogu koju imaju kao likovi. Lik koji ima sposobnost i moć gledanja, čije motrište mi dijelimo, ima prednost nad ostalim likovima i funkcionira kao subjekt gledanja/motrenja. Stoga, zaključuje Vojković, lik koji ima sposobnost djelovanja i izravna utjecaja na razvoj događaja može se nazvati subjekt djelovanja/akcije.

Važnost izlaganja priča i njeno mjesto u filmskom prostoru u smislu pokazne snage filma podrobnije sagledavaju mnogi autori. U filmu siže s jedne strane određuje retorički sustav, a s druge pokazuje način na koji su događaji poredani, odnosno način na koji je fabula prikazana kroz pripovjedni proces (usp. Bordwell i Thompson, 2004)). Gilić (2007) koristi sintagmu „pripovjedni tekst“, čime želi istaći da su u filmu pripovjedne sheme poput karakterizacije, vanjskog izgleda, kategorije vremenoprostora, teme, stilskih figura i tome slično posuđene iz klasične naratologije. U kontekstu filmologije Gilić se slaže da se ona može dovesti u zanimljivu vezu s filmskom naratologijom, tj. pokušajima primjene naratologije na filmski medij,

ali upozorava da „to ne znači da se možemo ponašati kao da granice ne postoje“ (2007: 11). Preciznije o tome govori u kontekstu izlagačkih modela, te objašnjava koja je razlika između diskursa i priče, fabule i sižea i tome slično (2007: 38 – 39). U tom smislu Rimmon-Kenan (2002) se poziva na film kao „pripovjedni iskaz“ i uzda se pri tom u njegovu „komunikaciju“, tezu o kauzalnosti priče donosi Prince (1982) dok Peterlić (2001) spominje izlaganje priče u kontekstu uzročno-posljedičnog niza. Diskurzivne promjene u procesu zbivanja ili činjena u filmu, kao što su učestalost, različite perspektive, dijegetička snaga te specifičnost i informativnosti s pomoću montaže, pokreta u kadru, pokretu kamere, glazbenom ritmu, itd., naziva se „starom i svakako raširenom konvencijom“ (Gilić, 2007:125). Kao kanonski primjer takve konvencije strukturiranja vremenoprostora i filmske priče u sižejnoj organizaciji donose Bordwell i Thompson (2004), koji navode filmove *Gradanin Kane* (*Citizen Kane*, rež. Orson Wells, 1941) i *Rašomon* (rež. Akira Kurosava, 1985). Niz događaja prema sižeu i takav prikaz fabule koristi i Vojković, koja kao primjer navodi *Pakleni šund* (*Pulp Fiction*, rež. Quentin Tarantino, 1994): „Ako uzmemo, primjerice, film *Pakleni šund* Quentina Tarantina i usporedimo kronološki redoslijed događaja/ kako su poredani u fabuli i način na koji je fabula prikazana, uočiti ćemo vrlo indikativne razlike. Redoslijed događaja kako su poredani u sižeu nudi nam cirkularnu strukturu vremenske petlje“ (Vojković, 2008: 21). Zaključno, Gilić pruža obrazloženja za sve navedene i razne druge koncepte: fokalizacija kao važno dramaturško oruđe, sveznajući pripovjedač, unutrašnja fokalizacija (prepoznati ćemo je po subjektivnim kadrovima, dakle onima u kojima je prikazano ono što vidi junak), akcija likova koji potiču jedni druge (akcija-reakcija), potom fokalizacijska žarišta, pripovjedačka distanca i polemika oko termina, upozorenje da se subjektivni kadar ne izjednačava s unutrašnjom fokalizacijom, objašnjenje da gledatelj ponekad nešto ne može znati, npr. koliko je vremena prošlo, i dr.

Kada govorim o političnost i performativnost filmskih reprezentacija mislim na konstrukt i portretiranje kultura te pri tom uzimam u obzir subjektivističke i antiesencijalističke teorije koje sagledavaju pojam identiteta. Identitet je obilježen promjenama koje transformiraju mnoge narode i kulture te prepoznaje protutežu kozmopolitizmu: živjeti u fragmentiranom obliku kulture generira nekoherentnost, a tome je tako, smatra Kymlicka (2003), jer se, što se tiče svijeta u cjelini, „sprijateljavanje“ stanovništva nastoji svesti pod zajednički nazivnik – multikulturalizam. Kao primjer Kymlicki je poslužila Europa. On razmatra je li Europa ujedinjena prema načelu intrinzične jednakosti te iskazuje nadu da će se svi unutar nje složiti i djelovati spontano. S druge strane, Appadurai (1996) je takvu situaciju opisao drugačije - naziva je skladištem kulturnih scenarija. Time je želio istaći da je svijetu prijeko potreban okvir za povezivanje globalne kulture unutar „etnoskejpa“, odnosno unutar istraživanja kulture u transnacionalnom smislu. Etnoskejp je termin koji je Appadurai iskovao 1990. godine prema engleskoj riječi *scape*, (engl. sufiks, npr. *landscape*, *seascape*, *cityscape*/pejzaž, krajolik). Koncept uključuje sveukupno pet dimenzija i njima pripadajućih termina: *mediascape*, *techscape*, *financescape*, *ideoscape*, a odnosi se na krajolik ili pejzaž, dakle etnički pejzaž ili etnoskejp te medijski, tehnološki, novčani i idejni pejzaž. Termini reflektiraju autorovu kritiku suvremenog svijeta u kojem živimo, kao i eurocentrične tendencije, utjecaje tradicionalnih kultura i ekonomija u smislu strogo određenih granica i nacija. Njima je autor postavio temelje za razmatranje raznoraznih marginalnih svjetova koji se sastoje od povijesnih imaginarija te ljudi i identitetskih grupa širom svijeta. Termin je nastao u autorovoj nakani da re-teoretizira ono što naziva krajem organiziranog kapitalizma uslijed kojeg dolazi do nesuglasja na ekonomskim, kulturološkim i političkim razinama, odnosno zamućivanja jasno definiranih stavova o svemu onome što tvori kulturu i identitet, osobito u pogledu nacije-

države i regulacija ekonomske i političke dominacije globalnog kapitalizma. Značenjske strukture izražene na razini sižea usko su povezane s vizijom na razini fabule, a ta vizija povezana je s kulturnim fiksacijama i određenjima. U tom smislu, izdvojeni primjeri scena u ovoj knjizi mogu uzeti u obzir subjekt gledanja, fokalizator. Iz koje pozicije i jesmo li u poziciji pitanje je margina.

## Postklasična dramaturgija

Postklasična naratologija omogućuje raspravu u kojoj film računa na implicitnog gledatelja na način koji podrazumijeva i potiče pitanje njegove političnosti. Film komunicira s gledateljem svojom pragmatičkom regulacijom, odnosno svojevrsna je izvedba društvene konvencije koja nosi usuglašavanje, s temeljem u općem načelu relevancije (ili kooperacije): „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“ (Turković, 2008: 177–178). U kontekstu klasičnih i postklasičnih naratoloških pregleda dominiraju autori poput Seymoura Chatmana (1980), Mieke Bal (2004), Monike Fludernik (2000), Davida Hermana (2002) i drugih, a gotovo ni jedna rasprava ne izostavlja tekst *Introduction to the Structural Analysis of Narratives* Rolanda Barthesa (1982), jednog od utemeljitelja poststrukturalizma. Na međunarodnom planu zauzima se stav da se pripovijest, odnosno narativ koji se tradicionalno definirao kao dinamička priča između fabule i sižea sada posredstvom medija proširuje: u drugom je planu formalna analiza samog teksta odnosno pripovijesti jer mediji ukazuju na kontekst, odnosno narativnost kao rezultat čitanja i interpretacije (usp. Albert i Fludernik, 2010; Prince, 2003, 2011; Rimmon-Kennan, 2002 i dr.).



Zajedničko svojstvo novijih metodologija je da su zainteresirane za šire razumijevanje postklasične naratologije na način da na postojećem gradi nove interdisciplinarnе modele ne negirajući pritom klasičnu paradigmu već preuzimajući iz njena nasljeđa, što omogućuje proširenje metodoloških spoznaja, funkcija i formi. Što se pak tiče priče kao pojma, početkom 90-ih godina dolazi do preispitivanja. Herman u djelima *Introduction: Narratologies* (1999) te *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative* (2002) objašnjava da narativ prelazi u narativnost, odnosno u svome odnosu prema pripovjednom tekstu postklasična naratologija čini iskorak: gradi se nova medijska stvarnost, tekstovise fikcionaliziraju na drugačiji način, proširujući se slingvističke i literarne prakse na šire područje koje, uz poštovanje prema nasljeđu strukturalizma, naglašava da se naratologija od 2000-ih naovamo proširila na transmedijsko i transkulturalno područje (Sommer, 2012: 148–149). Priča ispričana u ovakvim područjima omogućuje da se u uobičajen poredak stvari upliću mediji i da se nove metode kombiniraju s postojećim praksama te, najvažnije, da se verbalno-vizualne medijske diskurzivne reprezentacije proučava kao performativnu praksu.

Ukratko ću objasniti i pokazati na koji se način opisuje sinegdoška uloga sekvence, odnosno gradi figura unutar sižejne organizacije (usp. Tuksar, 2021). Kao primjer filma iz koji ipak neće biti dijelom šire rasprave neka posluži industrijski pejzaž kao prikaza stvarnosti u filmu *Ja, Daniel Blake* (*I, Daniel Blake*, rež. Ken Loach, 2016)<sup>1</sup>. Unutar politike reprezentacije u mediju, u knjizi *Analyzing Media Text* (2006), Gillespie i Toynbee govore o semiotičkoj, narativnoj i žanrovskoj analizi u odnosu na socijalno angažiran film. Terminom *probing realism* autori okvirno opisuju „sondažnu realnost“, odnosno pristup tekstualnoj analizi s obzirom na konstrukt slika, identiteta i razumijevanje

---

1 O ovom je filmu u kontekstu transmedijske funkcije filmskih reprezentacija detaljnije bilo riječi u knjizi *Prekoračenja; transmedijska kultura i film*, odakle je preuzeto nekoliko teza i za potrebe ove knjige (Tuksar, 2012).

svijeta koji okupira naše živote u ključu koji podrazumijeva da se događaji čine što „realnijima“. U tom smislu realističnost, iako sagledana s umjetničkog stajališta, jer film jest umjetnost, odnosi se na povijesni fenomen koji je duboko usađen u suvremenoj kulturi. Autori su razvoj socijalnog realizma na filmu oslikali primjerima britanske kinematografije. Naime, kako se sredinom 1950-ih javlja socijalno angažiran film, tako se krajem 1950-ih možda po prvi puta javlja i predanost ozbiljnijoj političkoj reprezentiranosti radničke klase (Gillespie i Toynbee, 2006: 163–165). *Ja, Daniel Blake* snimljen je prema stvarnoj osobi. Film je prožet tragikomičnim replikama i situacijama koje su iznesene u ironičnom ključu, poput situacije u kojoj je protagonist Daniel Blake stariji čovjek koji zbog bolesti gubi posao pa mora proći zamršenu administrativnu proceduru koja od njega, među ostalim, traži da napiše životopis u digitalnom formatu. Bez obzira što ga sustav prisiljava na obuku pisanja životopisa, Daniel Blake ne zna koristiti računalo, stoga uspijeva napisati samo ručno. Slijede razne humorno-ironične sekvence u kojima protagonist pokušava ispuniti njemu nametnute uvjete i savladati doslovno nesavladiv birokratski sustav. Jedna od mnogih situacija je ona u kojoj lik pokušava ispuniti formulare putem interneta i u kojoj se gestama i govorom tijela pokazuju psihološki aspekti lika, primjerice, lik je rukama pokrio lice kao iskaz očaja. Druga je pak sekvenca koja se osvrće na ironičnost situacije u kojoj oni koji bi trebali pomoći jer su zaposleni na takvome mjestu to pak ne smiju činiti. U njoj se prikazuje ispunjavanje formulara u Zavodu za zapošljavanje gdje se protagonist Daniel Blake i jedna susretljiva djelatnica tajnim gestama dogovaraju oko toga da mu ona ipak pomogne. Ironično, djelatnica u tome samo djelomično uspijeva jer biva uočena i pozvana na odgovornost i razgovor s nadređenom osobom.

U skladu sa „sondažnim realizmom“, kadrovi snimani na izvornim lokacijama oslikavaju svakodnevicu gradova sjeverne

Engleske te se poput naturalističkog romana promatra svijet u kojem dominira tipičan engleski način stanovanja, tvornice, željeznice itd. Gotovo svi likovi pripadnici su radničke klase, a njihova je stilizacija nastala pod utjecajem talijanske neorealistične kinematografije, koju je obilježio primjerice film *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, rež. Vittorio De Sica, 1948). Također, autori kao primjer navode fotografiju iz filma *A Kind of Loving* (rež. *Nešto kao ljubav*, John Schlesinger, 1962). Radnja filma odvija se u Yorkshiru, dakle centralni su likovi također smješteni u industrijski pejzaž Engleske (Gilespe i Toynbee, 2006: 165–166).

Nadalje, unutar politike identiteta, način na koji Appadurai opisuje etnoskejp jasno uključuje mobilnost grupa i populacija kao sada elementarnih odrednica društava svugdje, odnosno sve više rastućih zajednica koje su u tranzitu. Stvara se nova hibridnost nacija i kultura te pripadanje transnacionalnom imaginariju, a identiteti se sagledavaju kao entiteti čije se nesuglasje i nepovezanost može ugroziti upravo uslijed rađanja svih drugih spomenutih pejzaža, koji se nastoje funkcionalno povezati u decentraliziranom svijetu bez granica. U tome kontekstu Appadurajev fokus na etnoskejp ne reflektira u tolikoj mjeri postojeći trend u disciplini, a to je pomak od tradicionalnog i granicama određenog društva prema sveobuhvatnom proučavanju složenost konkretnih takozvanih duboko usađenih nacionalnih identiteta (engl. *embedded national societies*). Autor se pretjerano ne osvrće ni na njihovo snalaženje u novonastalim konceptualnim okvirima uslijed kojih dolazi do potrebe za istraživanjem i razumijevanjem kultura i društvenih pojava koje pritom nastaju. Naprotiv, kada Appadurai opisuje etnoskejp, on govori doslovno o jedinstvenom pejzažu svijeta u kojem danas živimo, a koji čine turisti, imigranti, izbjeglice, azilanti, najamni radnici te ostale mobilne grupe i pojedinci koji se prožimaju u našem izgrađenom svijetu koji danas, u našem „duhu vremena“ čine nebrojeni učinci transnacionalne i interkulturalne interakcije bez presedana.

S druge strane, Waldron (1995) svijet naziva Disneylandom s nakanom da metaforički evocira pluralnost etniciteta i nastojanje da se svijet zbliži po intrinzičnom ključu spontanog multikulturalnog suživota. Ovdje se ne postavlja samo pitanje pojedinih identiteta i načina na koji oni funkcioniraju u našem globalno približenom svijetu već se postavlja pitanje kojem se društvu u konačnici teži; u zbližavanju kultura od njih se očekuje da se međusobno uvažavaju i poštuju. Oprečnost problematike Waldron razlaže pomoću dva modela. Jedan je, osoba-kultura (engl. *one person: one culture*) i podrazumijeva da se identitet konstruira u odnosu na vlastitu kulturu te unutar nje. Drugi model je, osoba-fragmentarnost (engl. *one person: many fragments*), a pretpostavlja da svaka osoba gradi svoj identitet u odnosu na širu zajednicu odnosno društvo u kojem živi te, ukoliko je to društvo multikulturalno, tada također identitet bilježi različite značajke više kultura (1995: 90–91). Opasnost preuzimanja nekog multikulturalnog modela kada se uči o kulturi Waldon vidi u tome što mnogi odabiru model osoba-kultura na nekritički način. Točnije, podrazumijeva se vlastiti model kao osnova prema kojoj se tumači i pristupa drugim kulturama. Drugi predloženi model, osoba-fragmentarnost, smatra Walden, mnogo je pragmatičniji i realniji jer podrazumijeva analitičku osnovu prema kojoj se jasnije može proučavati način na koji se formiraju identiteti u današnjem društvu.

Općenito sažimajući, multikulturalnost podrazumijeva i opća građanska prava migracijskih skupina, što se u literaturi još naziva „politikom različitosti“ i „politikom identiteta“ (usp. Bhabha, 1994, 1997; Appadurai, 1996; Appadurai i sur., 1994; Kymlicka, 2003; Majić, 2009; Gikandi, 2001). Mišljenje je da se radi o nacionalnim manjinama s jedne strane, a kulturnim raznolikostima tzv. etničkih skupina s druge. Takvi susreti domaćina i stranca, kontakt s *drugosti* 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, drugim riječima, 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 drugima (usp. Majić, 2009; Gikandi, 2001). Međutim, postoji bojazan da u procesu globalizacije takav koncept kultura-nacija ne osigurava trajno hvatište oko izgradnje identiteta. Jedan od problema jest „deteritorijalizacija“ ili gubljenje, rastakanje veze između kulture i fizičkih mjesta. 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 tako čak ni na teorijskoj ravnini ne može funkcionirati, dakle pružiti neophodno uzemljenje, ako pri tom ne upućuje na nacionalnu podlogu. Razlog leži u tome da se percepcija susreta mijenja u društvu rizika, a rizik se ogleda u međusobnim globalnim proturječnostima.

Razmotrimo li pregovaračke pozicije u kojima se nalazimo u dodiru s različitim kulturama (kada govorimo o trans/interkulturalnim kompetencijama), kao primjer neka posluži film *Adam i Paul* (rež. Lenny Abrahamson, 2004). U tom filmu retoričko svojstvo proksemike protagonista možemo sagledati pitajući se: Zašto su u kadru trojica likova zajedno na klupi? Proksemika unutar kadra označuje društvene odnose, distancu ili bliskost, već prema tome na koji način pristupamo diskursu. Wodak (2013) i Machin (2007) smatraju da, ako se radi o tri lika, središnja pozicija, u kojoj se, kako što ću kasnije detaljno pokazati, nalazi Paul, implicira ulogu medijatora, onog koji posreduje u raspravi. Pristupimo li diskursu kao obliku znanja o društvenim praksama, globalizacija se na razini okvira problematizira u simboličkoj sferi pregovora, a susret

na klupi u filmu *Adam i Paul* predstavlja susret između domaćina (Adama i Paula) i stranca (Bugarina, za kojeg ova dvojica vjeruju da je Rumunj). Drugim riječima, semantički 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). Stoga sekvenca prikazuje moguću problematiku doticaja kultura, koje su u globalnom, multikulturalnom svijetu „preblizu“ pa zato što nema komplementarnog dogovora uloga medijatora (središnja pozicija u kompoziciji kadra) jest pregovaračka. 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, domaćina i stranca, onoga koji je došao s onime koji se tamo nalazi.

Zaključno, što se tiče stjecanja transkulturalnih kompetencija putem filma, rasprava o likovima kao nositeljima identiteta ide u sljedećem smjeru: što se tiče svijeta u cjelini, sprijateljivanje stanovništva nastoji se svesti pod zajednički nazivnik, multikulturalizam. Isto tako, multikulturalnost podrazumijeva i politiku različitih identiteta. Točnije, odnosi se 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. Također, 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 nacije-države. I Hall i Gikandi konstatirali su da je čovjek u međuprostoru, a njegov je identitet hibridan, konstruirao se u odnosu prema onome što *nije*, ali može podrazumijevati u dodiru s *drugim*. Hall je napomenuo da u tom prostoru hibridnosti,

kroz razlike i u odnosu s drugim, ne gubimo vlastiti identitet već se iskustvom drugosti obogaćujemo.

Dakle, uranjanje u tradiciju neke zajednice nalik je životu u izmaštanom svijetu, kaže Waldron (1995: 101). Međutim, upozorava 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 što se izraz “multikulturalnost” smatra „otrcanim” i “zamagljivačkim” jer neophodno uzemljenje može pružiti jedino referiranje na nacionalnu podlogu. Drugi je problem što se percepcija susreta mijenja jer živimo u društvu rizika, a rizik se ogleda u međusobnim globalnim proturječnostima. U pogledu reprezentacija identiteta, oni pak nastaju kao označiteljska praksa razlika i isključivanja, odnosno nisu prirodno i jedinstveno konstruirani identitet u njegovu tradicionalnom značenju. Odatle i pojam drugosti, kojeg Hamelink (u: Lechner i Boli, 2012) i Hartley (2002) povezuje s terminom „orijentalizam“. Pojam „drugog“ skovao 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:

Orijentalizam je diskurs, smatra Said, kojim se konstrukt drugosti gradi u binarnoj opoziciji, dolazeći sa Zapada, a za razliku od njega kao modernog i prosvijeć enog, 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, (također i prema onome što Derrida naziva konstitutivna izvanjskost). Tako identiteti „nisu rezultat prirodnog i neizbježnog ili prvobitnog totaliteta, nego uvedenog, nedovršenog procesa „zatvaranja“ (usp. Tuksar, 2021; Bhabha i Hall, u: Biti, 2002).

Na koncu, kada performativnost filmskih reprezentacija služi za raspravu o interkulturalnim kompetencijama tada se mora govoriti o Barthesovom upozorenju na opasnost od konvencionalne ili stereotipne ideološke kategorizacije, koja se često odvija na relaciji binarnih opozicija, poput: bogat-siromašan, crn-bijel, žensko-muško i dr. Na tome tragu, Danesi stereotipe ilustrira na primjeru motiva iz filma *Prozor u dvorište* (*Rear Window*, rež. Alfred Hitchcock, 1954). On pri tom govori o procesu motivacije unutar kojeg se stvaraju stereotipne opozicije i kontrasti poput npr. „zvocave žene“, „modela iz visokog društva“, „pustolovna fotografija“ ili „pohotnih mladenaca“ (Danesi, 2004: 149). Na sličan način Hartely navodi film *Indiana Jones i ukleti hram* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, rež. Steven Spielberg, 1984). U njemu su suprotstavljeni bijeli američki junak i likovi s „Orijenta“, koji su pak prikazani ili kao bespomoćne žrtve ili kao okrutni krvnici vlastita naroda (Hartley, 2002: 170). Danas nas osjetljivost na kontekst upućuje na imigrantsku politiku povezanu s postkolonijalnim identitetom straha od Istoka (usp. Hartley, 2002; Said, 1979; Bhabha, 1994).



Kao što ću u knjizi pokazati, u filmovima *Klub sretnih žena* (*The Joy Luck Club*, rež. Wayne Wang, 1993) i *Gost* (*The Visitor*, rež. Tom McCarthy, 2008) usporedbom i kontrastom konstruira se društvena distanca, a binarne opozicije u funkciji su označavanja implicitnih konflikta između kultura. Na ovaj se način mogu uzeti u obzir odlike američkog identiteta u smislu osobnosti što ih Amerikanci pripisuju svom nacionalnom identitetu (npr. romantiziranje vlastita nacionalnog imidža), a koje su se mijenjale tijekom povijesti s raznim doseljenicima. Kao što je rekao Huntington, tijekom stoljeća Amerikanci su značajke svog identiteta određivali različitim vrijednostima poput rase, narodnosti, ideologije i kulture (2007). Rasa i etičnost podrazumijevaju višetničko, višerasno društvo, takozvani „američki kredo“ ili „američka vjera“. Termin je formulirao još Thomas Jefferson, a taj pojam danas Huntington smatra „umnogome potisnutim“ jer Amerika navodno sebe doživljava kao multietničko, multirasno i multiklasno društvo pa otuda ideja da američka ideologija nije drugo nego osebujna „američka vjera“ koja dakle govori o američkom identitetu još od Jeffersonovih vremena. Stoga opisati Ameriku na donekle romantičan način kao zemlju useljenika bilo bi samo djelomično točno. Tome je tako jer se problem kreda, smatra autor, s jedne strane ogleda u zanemarivanju činjenice da Ameriku čine naseljenici, a s druge u poistovjećivanju Amerike s ideologijom koja omogućuje Amerikancima da tvrde kako je Amerika univerzalna nacija s načelima prihvatljivim svim ljudskim društvima. Kredo omogućuje da se o „amerikanizmu“ govori kao o političkoj ideologiji. Na primjeru filmova *Klub sretnih žena* i *Gost* stoga se s pravom postavlja pitanje kako se stvorio konstrukt hvatišta identiteta i kako iz optike multikulturalizma useljenik može postati izazov američkom identitetu. Zapitat ću se zašto se rasa i etnicitet danas uopće propituju u multirasnoj i multietničkoj Americi i je li nešto što je sagradilo naciju doista danas njena drugost?

## Modus promatranja

Izbor filmova u ovoj knjizi povezan je s ulogom filmskih reprezentacija u proizvodnji identiteta u odnosu prema pojmu drugosti te stereotipima. Pripovjedna je forma česta u igranome filmu; film utjelovljuje priče kojima se referira na stvarna životna iskustva. Ona su prezentirana pomoću uzročno-posljedične veze koja se dešava u nekom vremenu i prostoru. Značajan kontinuitet ovih teorijskih uvida započeo je s 20. stoljećem. Strukturalisti su oformili teorije novog doba i značajni su za ustrojstvo pripovjednog teksta te naratologiju. U tome procesu istraživanja će se usmjeriti na iste ili slične narativne i nenarativne postupke (usp. Chatman, 1978; Gilić, 2007ab; Wollen, 2002, 1969, Bordwell, 2013; Bordwell i Thompson, 2003). Genette je uveo fokalizaciju te ponudio alate za analizu diskurzivnih elemenata književnih pripovjernih tekstova. Za pripovjedni je tekst značajna njegova studija *Discours du récit* (1972), a njegovim se narativnim shemama kasnije bavio i Bordwell u svojim poststrukturalističkim premišljanjima u knjizi *Naracija u igranom filmu* (2012).

Za ovu su knjigu značajni autori koje zanima dimenzija vremena i prostora, potom način pripovijedanja (fokalizacija) te glas (pripovjedač) i pokušaj da se pripovjedač pronađe, riječima Chatmana „u oku kamere“. Što romani mogu, a filmovi ne, i obratno, na postulatima Peircea, Levi-Straussa, Barthesa i Genettea tumači Chatman (*Story and Discourse*, 1978). Njega se ponekad kritizira da mu

je pristup pripovjednoj prozi filma odviše utemeljen na književnome tekstu (usp. Gilić, 2007). Terminološku polemiku u tom je smislu Chatman vodio s Rimmon-Kenan. Ta je terminologija i danas u široj upotrebi i tumači da je priča što, a diskurs je *kako* u naratološkom smislu.

Dakle, film i naratologija kao disciplina usko su povezani, što se ogleda i u semiotičkoj analizi koja svoje ishodište nalazi u formalizmu, Genetteovim narativnim shemama te uz naglasak na interpretaciju i kontekst kao centralne dijelove komunikacije filma te strukturalističkoj praksi. Kao što sam već navela, kod nas se u drugoj polovici 20. stoljeća pojavljuju značajni filmolozi od kojih su za ovaj rad ističu Ante Peterlić i Hrvoje Turković. Kada Gilić govori o filmologiji kao zasebnoj disciplini, fokus je stoga na drugoj polovici 20. stoljeća te nadalje, dakle, „kada nastaju studije usmjerene prema cjelini filma ali i totalitetu medija, obuhvaćajući što mu je zajedničkog s drugim medijima, ali i izvanfilmskom stvarnošću kao legitimnim dijelom filmske izražajnosti“ (Gilić, 2007: 10). Film kao forma rekonstruira stvarne događaje te simulira kontekst neposredne komunikacije pri tom se oslanjajući na općeprihvaćenu konvenciju „prepoznavanja“ (usp. Gilić, 2007) ili „kooperacije“ (usp. Turković, 2008). Klasični kanon smatra se relevantnim, kao što naglašava Gilić, osobito zbog najlakšeg i najbržeg razumljivog obrasca pripovijedanja, uvođenja likova i ambijenta, te naznačivanja stanja i odnosa. S ovime se slaže i Bordwell, kojeg Gilić smatra paradigmatiskim poststrukturalistom s ishodištem u Genetteu i Barthesu te zagovornikom kognitivističke filmologije (postteorije) kao samostalne discipline. Točno, Bordwell se značajno posvećuje kognitivizmu, ali ističe i njegove teorijske manjkavosti.

Nadalje, nadovezujući se na pripovjedačku tradiciju, odnosno prateći djelovanje Barthesa, Chatmana i Bordwella te ostalih, Gilić pruža kratak pregled teorijskog temelja naracije u igranome filmu

(2007: 132–158), navodi autore koji se slažu da je specifičnost filmskog medija u njegovoj dijegetičkoj snazi te upozorava na specifičnost filmskog izlaganja narativnog tipa (2007: 114–158). Pri tom se poziva na teoretičara filma Sergeja Ejzenštejna u odnosu na usporedbu filma s glazbom, potom kada razmatra problematiku filmskoga vremena, ritma i tempa te slična diskurzivna područja nastala unutar filmologije. Riječ je o informativnosti s pomoću montaže, pokreta u kadru, narativnim postupcima, i dr. Također, ističe se da usprkos čestoj poveznici s književnošću film kao medij ima brojne specifičnosti, a osobito je važna vizualnost – svojstvo pokazivanja kojim se bavim u ovoj knjizi. Film se time razlikuje od verbalnog pripovijedanja kojeg nose priče, odnosno razlikuju se medij filma i medij književnosti, premda se često isprepliću:

Priče nisu pripovijedanje/kazivane, već se zbivaju pred našim očima... narativni film ostvaruje iluziju kontinuiteta predočavanja („mimeza“) tako da prikriva montažne prijelaze... oni se, pak, ipak događaju i prizor (tj. seriju prizora) u jednome kadru ili broju kadrova prikazuju događanje, mijene koje predočuju preglednost predočenih zbivanja, nastojeći ih što manje narušiti kako bi promatrač imao preglednost. Mizanscena, narativni stil, sve su to kategorije koje narativni film posjeduje (Gilić, 2007: 123).

U kontekstu postklasične naratologije Gerald Prince govori o tome da je njen cilj osigurati istraživačke alate u području identiteta, njihovih značajki, kompleksnosti, funkciji, kao i da se postteorije moraju baviti percepcijom, mislima, osjećajima, motivacijom i interakcijom unutar politike identiteta, istražujući pozicije u semantičkim kategorijama (ili binarnim opozicijama) poput dobra i zla,

klase, moći, roda i spola, i tako dalje. Ovdje se uzima u obzir izučavanje pojava vezanih uz rasu, etnicitet, drugost, hibridnost identiteta, kulturološka asimilacija, dogovor ili pregovor, otpor ili ambivalencije te jezične i narativne mogućnosti (1982: 376). Prince se kreće putem koji je zacrtao još McLuhan (2008). Transmedijalnost pa tako i transkulturalnost neodvojive su kategorije, a McLuhan je konstatirao da je sadržaj jednog medija uvijek neki drugi medij, ilustrirajući to odnosom kazalište-film. McLuhan takve intertekstualne medijske poveznice naziva „protetičnom remedijacijom“, izumom medija koji će nadomjestiti ograničenja drugog medija. U narativnoj primjeni film remedijalizira prostorna ograničenja kazališta i čini mogućnosti scene neograničenima. No kakve su posljedice te slobode na sadržaj filma kao i na njegove prezentacijske mogućnosti, zapitao se. Odgovor leži u tome da suvremena ideja takvih poimanja unosi neke korektive u pripovjednost jer inzistira na specifičnoj, ne univerzalnoj, mogućnosti pojedinog medija da pripovijeda. Svaki medij to ionako čini na sebi dostupan način bez obzira koliko mi prilagodili naš teorijski pristup i bez obzira na želju za stjecanjem sveobuhvatnog znanja.

U filmu se lako uočava da je informacija pružena u različitim modalitetima u bliskom okruženju, a to su u filmu audiovizualne ikoničke reprezentacije. Vojković sažima intervencije u teoriju filma na sljedeći način:

Sedamdesetih godina prošloga stoljeća strukturalizam je intervenirao u teoriju filma; javile su se nove preokupacije koje utječu na metodologiju. U rasprave o filmu ulazi književna teorija (Roland Barthes), psihoanaliza (Jacques Lacan), lingvistika (Ferdinand de Saussure), antropologija (Claude Levi-Strauss), teorija ideologije (Louis Althusser) – interdisciplinarna okosnica postaje neizbježna... Strukturalizam ukazuje na odnose unutar i između kulturnih objekata ili

dogadaja; analitičar propituje odnose radije nego da traži 'postojeće' značenje... Što znači da su u središtu zanimanja načini na koje filmovi funkcioniraju u kulturološkom smislu. Relevantne su upravo intervencije o kojima je riječ; najprije strukturalistička, no veći je naglasak stavljen na poststrukturalističke koncepte koji su uslijedili kao reakcija i kritika na strukturalistički ahistorizam... Kritičkonaratološki pristup podrazumijeva interdisciplinarni pothvat jer uključuje vezu između najmanje dviju disciplina – filma i naratologije – što znači da pitanja subjektivnosti u prvom redu obuhvaćaju odnos između naracije i filmskoga prikazivanja („Uvod“, 2008).

Kod filma se podrazumijeva određeno usuglašavanje s gledateljem u smislu predznanja o elementima filma, poput suodnosa likova, strukture, očekivane semantičke međusobne kombinacije kao što su razina okvira, kadra, scene, i dr. Uspoređuju se filmovi i izdvajaju se pojedine skupine i podskupine i tipovi, a takva je analiza nužno intertekstualna, što znači usmjerena na sve filmove pri uspoređivanju scena i istaknutih elemenata u smislu tema, eventualnih neočekivanih pojavnosti, varijacija u pojedinim postupcima, motivima istog tipa, načinu na koji se konstruira figura odnosno konstruira značenje. Ovaj je segment osobito važan jer je analitički put koji vodi ka kreiranju jedinstvenog praktičnog modela od klasifikacije zajedničke problemske niti prema selekciji koja dekonstrukciju semiotičkih indikatora sintetizira čineći ukupan osvrt na cjelokupni filmski zapis i korpus te njegov komplementarni utjecaj. Na primjer, u onome dijelu koji se odnosi na retoriku filmskoga zapisa i relevantnog naratološkog tijeka primjerice vremena i prostora, ukoliko se razmatraju likovi u prikazu identiteta važno je pokazati

kadar u kojem se vidi gdje su bili likovi (vizualni modus i motivacija), što su pri tome rekli (govor), u što su gledali (vizualni aspekt iz pozicije promatrača ili lika, odnosno subjektivni ili objektivni kadar), na koji je način to ispričano (fokalizacija i uloga pripovjedača) i dr.

Pripovijedanje se smatra ljudskom kreativnom osobinom *par excellence*, upravo postojanje priča razlikuje civilizaciju i povijest od nediferenciranog niza događaja, pričanje priča intelektualni je čin bez premca. Oslanjajući se na Chatmana, Ryan se također bavi pričom i načinom na koji likovi i događaji posreduju pri prožimanju gledatelja i komentara koji film potencijalno nudi (2005: 2). Film pomoću slika kao neverbalnih oblika naracije prenosi emociju ili koncept, ali isto tako iz fikcije može se „prekoračiti“ u faksiju, kao što govori Ryan. Naime, Ryan se oslanja na logičnu strukturu filma, a shodno tome na koherentnu vezu između likova pomoću koje se doseže kritična točka nužna za oblikovanje komentara i razlaganja procesa signifikacije na filmu, odnosno pristupačnog čitanja filmskog teksta. Ovaj pristup autorica povezuje s klasičnom naratologijom, odnosno ranim *storytellingom*, koji se konvencionalno prenosi u današnji multiplatformni svijet; svaki od tih medijskih svjetova može funkcionirati nezavisno, ali i biti povezan konceptom transmedijskog *storytellinga* (jednom pričom koja putuje platformama u obliku filma, stripa, TV serije, i tome slično). Transmedijski koncept spaja, ali i razdvaja priču od platforme. U tome smislu, na primjer, možemo uživati u film *Klub sretnih žena* bez da smo pročitali tu knjigu spisateljice Amy Tan, ili uživati u seriji Lennyja Abrahamsona i Hettie Macdonald *Normalni ljudi* ne pročitavši istoimenu knjigu Sally Rooney. Što to nadalje znači za svijet priča Ryan pojednostavljuje: otklon je dakle od verbalnog narativa dozvolio prelazak priče na mnoge platforme i u različitim interdisciplinarnim smjerovima no to za priču i njeno razumijevanje ne znači da je ograničena ili ovisna o pripovjedačkim aparatima ili tehnikama u kojima će je određen medij prikazati ili ispričati. Bit će to i dalje priča.

Uz pripovijedanje, priroda iluzije ovisi o modusu promatranja. S tog stajališta želi se uvesti privilegiranost jednog lika nad drugima ili hijerarhijski poredak, odnosno repertoar sredstava za isticanje ili isprepletenost odnosa. Indikatori statusa, odnosno kompozicije poznati su iz likovnosti, na primjer sredina u kojoj se nalazi lik, raspoređenost sa svake strane u određenoj simetriji, i tako dalje. Svako doba ima svoju perspektivu, jedinu moguću i najbolju, Ivančevića je tvrdnja s kojom se Turković slaže kada kaže da se singularnost pojave neke perspektive kao takve javlja u nekom vremenu, bez ostalih i kao najbolja za to doba (2002: 20). Nadalje, parametri kadra mogu se nazvati i modusima promatranjima, određeni perspektivom, projekcijom i određenom kombinacijom perspektivnih pokazatelja:

Ono što je, međutim, u svemu tome također važno – osobito kad su u pitanju planovi – jest da se ovim modusima promatranja ujedno uređuje proksemičko propriospecifični uvjeti promatranja... Krupnim i blizim planom, a osobito detaljem lica dovodi se promatrača (a time i gledatelja) u neposredni ‘personalni prostor’ lika, odnosno lik se ili predmet dovodi u personalni prostor promatrača; polublizim i američkim planom dovodi se na komunikacijsku udaljenost s gradiranom formalnošću (udaljenost od metar-dva imamo obično u razgovornu s nekim ili pri gledanju stvari u izlogu), a srednjim planom prozor se smješta u potencijalno akcijsko područje promatrača, odnosno promatraču akcijsko područje prizora – tj. u područje u kojem možemo bolje procijeniti ‘akcijske potencijale’ u danome okolišu (Turković, 2002: 20).



Pitajući se je li perspektiva sustav, detaljniju semantičku perspektivu u smislu gdje ona *nije* važna donosi Ivančević (1996), a na njega se poziva i Turković: „Ono što ‘semantičku perspektivu’ čini ‘posebno’ jest činjenica da odnos veličina među prikazanim likovima neće ovisiti o njihovu položaju u prostoru (bliži lik je veći, a udaljeniji manji), nego o njihovu položaju i mjestu na vrijednosnoj ljestvici: što je lik značajniji, bit će prikazan većim, bez obzira na to da li je blizu ili daleko u prostornim relacijama“ (Ivančević, 1996: 12, u: Turković, 2002: 3). Turković osnovni problem perspektive u likovnim djelima te fotografiji, filmu i televizijskoj slici vidi u predočavanju, tj. reprezentaciji ili prikazivanju trodimenzionalnih prizora na dvodimenzionalnoj površini, tj. u stvaranju dojma trodimenzionalnosti prostora. Ističe:

Semantička perspektiva *uopće nije perspektivom*... U načelu, ova – lokalno povijesna– pojava indikacije važnosti lika njegovim nerazmjernim povećanjem u odnosu na druge likove nema što tražiti u raspravi o perspektivnosti, osim što može biti temeljem za kratku načelnu metodološku napomenu kako ista osoba može imati posve drugačiju prikazivačku funkciju (veličina čas indicira različitu prostornu smještenost likova, čas razmjernu važnost pojedinog lika), ali se tu pojavu ne smije kategorizacijski objediniti pod situ kapu ‘perspektiva’ (a time uvrstiti u isti red pojava). Kako bilo da bilo, u pojavi koju Ivančević razmatra pod nazivom ‘semantička perspektiva’, niti je riječ o perspektivi, niti je bit u semantičnosti, nego u *aksiološkosti* – o uključenju indikatora vrijednosne hijerarhije prikazanih prizornih pojava... (Turković, 2002: 3).

Ukratko, prostorni i proksemički odnosi i razrada njihovih mogućnosti kanonizira se, kaže Turković, u sklopu klasičnog narativnog stila. Važnost vizure u kadriranju i montaži on objašnjava temeljenim odrednicama filmskog prikazivalaštva i definiranjem temeljnih pojmova (operativni pojmovi) kojima se komunicira o recepcijski važnim aspektima filma. Oni su aktivni zbog promjenjivog odnosa prema prizoru filma „koji dodatno specificira osobnost i autonomnost točke promatranja u odnosu na prizor, odnosno autonomnost prizora u odnosu na točku promatranja“ (Turković, 2002: 192). Da bismo uopće razmatrali u ovoj knjizi naznačene promatračke pozicije, kao i pozicije likova u kadru, potrebno je kratko ponoviti standardiziranje filma shvaćenog doista kao „očevidačko-sudionički angažman“ gledatelja, odnosno epistemološki ustanovljen modus koji u tom smislu u filmu postoji i koji ostvaruje naše shvaćanje upravo onako kako se naše očevidačko sudioništvo modelira sa psihološkim implikacijama. O recesijskim aspektima filma odnosno filmskome jeziku ili izrazu Turković donosi specifična određenja:

U operativnom filmskom žargonu postoji termin *kadriranje*. Vrlo općenito rečeno, kadriranje je određivanje kadra, a ovo određivanje ima svoju ‘prostornu’ i svoju ‘prostoro-vremensku’ dimenziju. S jedne strane, ono što se određuje kadriranjem jest izrez, tj. vidno polje, i njegov prizorni sadržaj – što će se u izrezu kadra vidjeti u kojem rasporedu (*mizansceni*)... to vidno polje filmskoga kadra ujedno je projekcijskim specifikatorom točke promatranja. Uvođenjem točke promatranja kao odredbenog i određivanog čimbenika, takozvani ‘formalni’ ili ‘stilski’ element kadra (usp. Bordwell, 1007: 4), a u nas se još govori o ‘izražajnim sredstvima’ kadra (Stojanović, 1986), ili ‘oblicima zapisa’ (Peterlić, 2000) dobivaju određenje

tumačenje: sve su to različiti specifikatori motrišta, točke promatranja, odnosno *modusa promatranja*. Tipično se sljedeći parametri kadra (usp. Turković, 1990b; Turković, 1990c: 395-389): plan, rakurs, strana promatranja, stanja motrenja (stanja kamere), i još ponešto (npr. nagnutost kadra, mirnoća/nemirnost, i dr.), a svaki od tih parametara ima svoje vlastite varijabilne vrijednosti. Primjerice, naziv *plan* odnosi se na veličinu izreza kadra, a standardne ‘veličinske’ varijacije *plana* jesu detalj, krupni plan, blizi plan, polublizi, američki plan, srednji plan, polutotal, total. Planovi se obično određuju mjerom obuhvata prizornog objekta izrezom kadra (uglavnom, mjereno prema veličini čovjeka, s izuzetkom detalja i totala; usp. Tanhofer, 1981: 171). Tako se *krupni plan* definira obuhvatom nekog premeta ili dijela lika u prizoru u veličini čovječje glave, *blizi* obuhvatom nekog prizornog sastojka u veličini čovjekova poprsja od vrha glave do prsa, *polublizi* od vrha glave do pojasa, američki od vrha glave do negdje oko koljena, a *srednji plan* obuhvatom prizornih sastojka u veličini cijelog čovjeka s dodatnim prostorom iznad i ispod njega (usp. Turković, 1990b). *Detalj* obilježava naprosto obuhvat onog dijela nekog jedinstvenog predmeta koji se drži njegovim manjim dijelom, a total ukupnost nekog prizora (usp. Tanhofer, 1981: 177; Turković, 1990c: 330)... Ponekad se govori o kutu snimanja misleći na kut po horizontali a ne vertikalni (tj. ne na rakurs), odnosno koji kut zatvara os objektiva s orijentacijom promatrana predmeta ili zbivanja. Ovdje je još očitije da se radi o specficiranju strane s koje će se promatrati ciljani predmet – promatra li se čovjek s lica, s prednjeg poluprofila ili s leđa,

promatra li se zgrada frontalno, ili pod kutom ili s njene stražnje strane, promatra li se neko kretanje odsprijeda, s boka ili odostraga... zato je najbolje o ovom parametru govoriti kao o stranama promatranja (Turković, 2002: 196–197).

Filmske scene poput sinegdoha pokazuju i propituju implikacije globalizacije i multikulturalnosti u smislu ideološkog učinka na društvo i na taj način objedinjavanje analiziranih diskurzivnih postupaka. Nadilazeći specifične teritorijalne granice i usidrenost identiteta, na snazi su promjene u poretku globalnih kultura, a pri susretu domaćina i stranca, nužno se propituju uloge u današnjem takozvanom multikulturalnom društvu. Okvir unutar kojeg je gledatelj upućen na vrednovanje odnosa nadilazi granice filmske naratologije i pomno prati obrise naznačene figurama koje logiku proizvodnje narativa pomiču prema transformaciji tekstualnosti i kulturnoj recepcijskoj praksi. Ovako se ujedno ukratko opisuje princip fenomenološkoga pomaka klasične naratologije prema postklasičnoj. Podsjećam, drugu polovicu 20. stoljeća obilježio je naratološki obrat kojeg karakterizira izlazak naratologije iz strogo kontroliranih književnih teorija te iskorak prema raznim kulturama i interdisciplinarnim poljima, pri čemu se stare metode umrežavaju s novima u prilagodljivom povezivanju područja i metodologija. Univerzum literarnosti okreće se prema raznovrsnosti medija, a opsjednutost pričom, koja je do sada predstavljala epistemološki princip, sada prepušta njeno prvobitno privilegirano mjesto diskursu kao posredniku pojedinih njenih elemenata. Film se dakako shvaća kao simbolička reprezentativna praksa s raznorodnim kulturološkim značenjima, konkretnije, doživljava se kao tekst čija organizacija ukazuje na kontekstualna oblikovanja identiteta putem narativnih i nenarativnih sredstava.

U području koje je potrebno čitati i tumačiti djeluje filmska semantika ujedinjena s tehnikama pripovijedanja, koje donose fabulu i siže, uz semiotiku kao neodvojivo svojstvo filma i poželjan koncept za pokazivanje audiovizualnih perspektiva:

... dok različiti totali naprosto znače udaljeno, ‘panoramsko’ promatranje, odnosno takav, ‘krajolično istraživački’ promatrački smještaj u prizor. Svaki takav smještaj gledatelja-promatrača ima donekle ove opisane propriospecifične implikacije, ali ima također i ulogu upute o mogućoj propriospecifičnoj važnosti promatračkog trenutka u metakategorizacijsko-epistemološkom kontekstu gledanja filmova. Na primjer, izbor-ponuda bliskih planova u pristupu liku ili nekoj stvari kao da nam daje uputu da shvatimo da je naše promatranje i lik kojeg promatramo od personalnije važnosti (recimo, kao da nas se zbližava s likom i njegovom psihom, ili kao da se naglašava potencijalna tjelesna prijetnja koju takav lik ima za promatrača, ili se time daje uputa da se pojača gotovo fiziološka averzija koju promatrač-gledatelj treba imati prema lošem liku. Izbor polublizu i američkog plana kao da nas upućuje na uspostavu potencijalne ili stvarne komunikacijske veze s promatranim likom, odnosno na onoliko podrobnu psihološku procjenu profila likova i njihovih postupaka, ili ambijentalnih sastojaka, kakvu činimo kad smo u aktivnoj komunikacijskoj vezi (bilo kao razgovarači, ili kao pratitelji razgovora). Ili nas navodi na procjenjujemo raspoloživost neposredne okoline za promatračevo moguće tjelesno djelovanje (što je važno za djelovanje nadohvat ruku). Izborom/ponudom srednjeg plana kao da dobivamo uputu da

bolje procjenjujemo općenitije ‘aksijske potencijale’ danog prizora – danog neposrednog okoliša – kakav je sastav i prostorni i dinamični raspored neposredne aksijske okoline, bila ona sastavljena od ljudi ili tek od predmeta i ambijentalnih konfiguracija (Turković, 2002: 198).

Dakle, s obzirom na ranije obrazloženje (usp. *Montažom do marginalca*), montažni rez može se definirati kako dovoljna diskontinuirana promjena kada promatramo prizor pa ću u daljnjem postupku govoriti o pregovorima o kulturi, odnosno dijaloškoj dinamičnoj razmjeni te nelagodi koja pri tom u kadru može nastati, kao što je slučaju filmu *Adam i Paul*. Također, ne izostavljam dvojbu oko univerzalnog postkolonijalnog identiteta dok u *Klubu sretnih žena* postavljam pitanje figurira li film kao općenita kritika upućena američkom društvu ili pak promiče određeni (stereotipni) mit. Nadalje, u pronalaženju interpretativnog puta, u binarnim opozicijama likova analiziram njihove odnose te zamjećujem da unutrašnja fokalizacija obavija gledatelja anticipacijom i sumnjom u vjerodostojnost prikazanih događaja. S time u vezi, u filmu *Gost* usporedbom i kontrastom aktivira se distanca između likova, a napetost koja se stvara uslijed anticipiranih reakcija likova pomaže osjećaju antagoničnosti ili odbijanja. Kao rezultat tumačenja uprizorenih situacija javlja se određena percepcija identiteta, koja 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 stranac, odnosno došljak, koji uspostavljaju kulturološke dogovore ili pregovore (*Adam i Paul*). Također se propituju identiteti u američkom etnoskejpju (*Klub sretnih žena, Gost*).

Uočava se marginalizacija identiteta i slabljenje socijalnih funkcija u globalnom društvu dok se transkulturalna poveznica uočava unutar okvira te se njenom interpretacijom gledatelja upućuje na vrednovanje odnosa u zadanom kontekstu. Sve u svemu, montažnim se postupcima likovi smještaju na margine ili u središnje pozicije odnosa moći uz hiperbolične binarne opozicije kulturoloških i bioloških reprezentacija likova, poput rase, nacionalnosti, spola, i dr. Usporedbom, tj. krajnjom sintezom filmova uviđam dakle da ironija i humor posreduju u pregovaračkim ulogama s jedne strane, a propituje postojeće prikazane identitete unutar reprezentacija s druge. Naposljetku, polemičnost i političnost figura podriva mit o multikulturalizmu i vrši pritisak na gledatelja da razmotri pokazane stereotipne situacije ili uoči njihov svjesni izostanak. Sve u svemu, svojom „unutarnjom politikom“ figure će djelovati tako što će „prinuditi gledatelja da preuzme tumačiteljski stav prema prizornoj situaciji junaka“ (Turković, 2008: 56).

DRUGI DIO

# Humor

Would you forgive me if I die?

*(Samo nebo zna/Heavens Knows What,*  
rež. Josh and Benny Safdie, 2014)





## Je li humor smiješan?

Pitanje ili problem identiteta ujedno je pitanje ili problem kulture: „Identitet je koncept koji se ne može promišljati na stari način, ali i bez kojeg se određena ključna pitanja uopće ne mogu razmatrati” (Hall, 1996: 2). Radi se o nestabilnoj kategoriji koja se stalno mijenja, u skladu s uvjetima i stalnim identitetskim transformacijama. Takav nefleksibilan odnos obilježen je promjenama i razlikama jer “identiteti nikada nisu singularni, već mnogostruko konstruirani preko različitih diskursa, praksi i pozicija” (Hall, 1996: 4). Pristup subjektivističkih i antiesencijalističkih teorija razlikuje se. Subjektivističke teorije uzimaju identitet kao konstitutivne odlike subjekta dok antiesencijalizam vidi identitet kao posljedicu njegove akcije, tj. akcije subjekta (usp. Culler, 2001: 130). Drugim riječima, u fokusu interesa antiesencijalističkog pristupa stoji politika/e identiteta, odnosno ne interesira je formiranje subjekta u smislu nesusjesnih procesa (usp. Hall, 1996: 2). Identitet se uglavnom smatra produktom identifikacije, a možemo se složiti s uvriježenom tezom da je “identifikacija konstruirana na pozadini prepoznavanja nekog zajedničkog podrijetla ili zajedničkih karakteristika s drugom osobom ili skupinom, ili s idealom” (Hall, 1996: 2).

Konstrukt ili proces izgradnje identiteta ima svoj proces proizvodnje u filmskome tekstu. Pri tom pristup likovima kao nositeljima kulturoloških značajki na određeni način reflektira njihov portret. Portretirati kulturu može značiti opisati je putem figure

diskursa, koja se pak u portretiranju likova veže uz književnost. Bagić tumači portret na sljedeći način:

Govorni ili pisani opis vanjskog izgleda i moralnih značajki stvarne osobe ili izmišljenog lika. Iako pojam izvorno pripada vizualnim umjetnostima (slikarstvu, kiparstvu, fotografiji), tradicija verbalnog portreta seže sve do antike - pojavljuje se kao važan deskriptivni topos u govorništvu, ali i u djelima povjesničara poput Tacita ili Tita Livija. Njegovi se pojavni oblici kreću između diskurza pohvale i karikature. U baroku, manirizmu i realizmu portret najavljuje ili sažima životnu priču lika, detaljan je i sugestivan. U odnosu na cjelinu teksta nerijetka je statičan i dekorativan. U modernoj prozi portret ovisi o trenutku i perspektivi promatranja te samom promatraču... Portret može biti kompozicijski temelj romana (Portret umjetnika u mladosti J. Joycea) (Bagić, 2002: 259).

Humor u filmu ima svoju komunikološku funkciju. Gotovo je nezamislivo njihovo promišljanje bez problematiziranja transmedijske naravi figura. Svrha ovakvog interpretativnog pristupa je svojevrсно promatranje na koji se način dijaloškim stilskim funkcijama stvaraju različita kulturološka značenja. To znači da se ovdje istraživane filmske dijaloške i ine sekvence promatraju iz sociosemiotičke perspektive i fokusiraju na diskurzivne strategije u funkciji tvorbe kulturoloških koncepata (Kress i van Leeuwen, 1996). Takvi koncepti djeluju na gledatelja, potom pomoću tako pobuđenih asocijacija dolazi do humora. Zapičamo li se je li humor uvijek nužno smiješan potrebno je za početak definirati da humor jest 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.

Imajući u vidu stilsku i retoričku regulaciju u kasnije detaljno pokazanim dijalozima u filmu, očituje se humor kao figura koja može označiti čovjekovo raspoloženje i koja je povezana s komičnim efektima sreće (Škreb i sur., 1984: 253.), dok su likovi kao nositelji humora oni koji uveseljavaju publiku i jedan drugoga. Na intertekstualnoj razini, primjer humora je konstruiran u verbalnom i vizualnom dijelu te se shvaća kao „konstrukt osjećaja“ koji kod gledatelja izaziva „racionalne procese“ (Kress i van Leeuwen, 1996: 64), dovodeći sudionike (dakle i likove i publiku) u situaciju „da u igri ideja otkrivaju s jedne strane, svoj karakter, a s druge razvijaju radnju“ (Škreb i dr., 1983: 122). Za Nørgaard i sur. (2010) humor je stilističko sredstvo naznačavanja određenih analitičkih „pregovora“ koji se emocionalno prenose, poput emocije, afekta, osjećaja ili raspoloženja (engl. *emotion, affect, feeling, mood*).

U ovome kontekstu, humorna konverzacija je ugrađeni diskurs koji odgovara društvenoj interakciji s jedne strane, a odgovara na pitanje o tome kako akteri kreću od jedne do druge točke događaja s druge strane. Putem dijaloga posreduje se podtekst kojim se još nešto dodatno poručuje, točnije, može se, ali i ne mora oblikovati očekivanja gledatelja, npr. *feelgood* učinak može i ne mora biti posredovan. Točnije, osim eksplicitnog, u funkciji je i implicitno djelovanje suodnosa teksta i slike na gledatelja, a pri tom se donose identitetske oznake likova kojima se oni obraćaju gledatelju i koji nisu

nužno smiješne premda su prenesene humorom. Naposljetku, sličan je primjer i monolog kao humorni narativ. Za početak, monolog je, vrlo općenito govoreći, narativ u kojem se jedna osoba obraća publici (Škreb, 1984). Kao primjer neka ponovno posluži film *Ja, Daniel Blake* Kena Loacha. Lik specifičnog imena China (Kina) u sceni na ulici održi kratak monolog, čija je funkcija objasniti “publici”, prolaznicima, način na koji funkcionira globalno tržište, u kojem dominiraju kineski proizvodi koje on pokušava ujedno prodati. Ime protagonista, China, i kineska ekspanzija na tržištu doprinose humoru scene, ali i pokreću šira kulturološka pitanja.

Djelomično se u mojoj raspravi uzima u obzir i subjektivistička teorija identiteta. Naime, dvojaka je pozicija koju subjekt zauzima u odnosu u društvu: u kolektivu, može se suprotstaviti ili prilagoditi društvenim konvencijama koje su pak unutar grupnog identiteta općenito naslijeđene ili konstruirane. Odnosi su zamučeni što se tiče ocrtavanja granica između utjecaja društva, tj. kolektiva na individualni identitet jer subjekt s antiesencijalističkog stajališta aktivno oblikuje i gradi vlastiti identitet (identitet je dakle konstrukt), a istovremeno je pod utjecajem kolektiva i normi društva. Bitnu ulogu imaju odnosi moći ili ne-moći subjekta u odnosu na podjelu društvenih uloga u zajednici, čime se subjektu na neki način nameću obrasci ili ga determiniraju pozicije pa u konačnici i obilježavaju identitet pojedinca. Identitet je na ovaj način identificiran upravo u svojoj mnogostrukosti te je proizvod niza različitih i fragmentiranih identifikacija, nikad dovršen proces (Culler, 2001: 134).

U prepoznavanju problema identiteta putem likova na filmu te u participativnom odnosu gledatelja i filma, riječ je o kombinaciji didaktičkih i poetičkih struktura koje putem poznatih priča ili shema gledatelj prepoznaje. Takve priče pripadaju povijesti, mitu, suvremenom životu i tako dalje, i posreduju kao opcija za uzročno-posljedični niz uz predodžbu kako lik signalizira istaknute konflikte.

Film kao retorički sustav dodatno osnažuje ovakvo polazište; Turković, na primjer, ne nalazi spornim što se u filmu ne odvija situirana komunikacija „licem u lice već je zapis „komunikativna pojava poput bilo kojeg razgovora,“ a naša primanje ili čitanja filmskih izlaganja „prisutna su u gradnji i recepciji filmskih izlaganja kao i u komunikacijskoj razmjeni razgovorom“ (2008: 173–175). Jednostavnije rečeno, imaju pragmatičku funkciju.

S druge strane, kada govorimo o konvencijama filma, ponovno se u prvome planu ističu njegove komunikološke funkcije. Naime, Turković definira da film možemo tretirati kao komunikacijsku pojavu „obzirom na načela pragmatičkih istraživanja koja se mogu primijeniti na film“ (2008). Točno je da pragmatika ponekad inzistira na situiranosti komunikacije. Tome je tako jer se načelno bavi proučavanjem značenja unutar nekog konteksta. Međutim, što se Turkovića tiče, film se konstatira „prema temeljno situacijski uvjetovanim razgovornim sporazumijevanjima kakve prvenstveno proučava postojeća pragmatika“ (2008: 2). Nadalje, ovaj autor postulira da je film s obzirom na svoju primarnu „ikoničnost“ kognitivni fenomen u odnosu na gledatelja i kao takav utemeljen na njegovim općim perceptivno-kognitivnim mehanizmima. Shodno tome, filmsku komunikaciju definira kao transsituacijski događaj, koji itekako ukazuje na interaktivnost. Naime, smatra autor, nije problematično što se filmsko priopćenje ne konstruira kroz interaktivnu, koordinativnu, kratkoročnu razmjenu između pošiljatelja i primatelja priopćenja (kako to važi za razgovor licem u lice). Pragmatički se aspekt filma očituje upravo u tome što je dovršen, stoga i zapisan te dugoročno pristupačan u pohranjenom obliku kojem se publika iznova može vraćati, i to u različito vrijeme i različitim okolnostima.

Oснаžена ovakvim razmatranjima filma, u knjizi primjena retoričkog metajezika koji unutar njega oblikuje kulturnoteorijske koncepte pristupa reprezentacijama na način koji propituje kako razina filmske scene ili serije scena ili sekvenci korespondira s određenim komunikacijsko-retoričkim načelima filma te na koji je način ispričana priča proizvela značenja i otvorila mogućnosti interpretacije. Pomoću stilskih se figura u filmskim reprezentacijama grade identiteti (pomoću pojavnosti likova, pripovjedača, točke gledišta, i sl.) pa je važno otkriti koje su to interkulturalne kompetencije koje publika stječe. Jednako se odnose na prepoznavanje i razumijevanje kulturnih stereotipa kao i određenih globalizacijskih aspekata. „Prepoznavanje“ je ovdje ključan termin zbog pozadinske strategije konceptualno-narativnog okvira stilskih figura. Okvir domene vidljiv je u pokazanim filmskim iskazima dok koncepti strukturiraju i usmjeruju znanje govornika i informacijama daju širi smisao. Žanić i Borčić pojašnjavaju konceptualno-narativni okvir na medijskome tekstu (novinski tekstovi) oslanjajući se na Lakoffa koji, „iako uglavnom koristi samo termin (konceptualni) okvir (frame), Lakoff razlikuje dvije njegove vrste: površinski okvir (engl. *surface frame*), koji se odnosi na značenje pojedinačnih riječi i rečenica, te dubinski usidren okvir (engl. *deep seated frame*), koji strukturira opće znanje o svijetu, poimanja o svijetu na temelju, primjerice, moralnih i političkih principa koji su istiniti za pripadnike određene zajednice, takozvani zdrav razum, *common sense*, nekog društva“ (Žanić i Borčić, 2016: 132).

Komunikacijska odnosno retorička funkcija u filmskom tekstu se izražava „posredstvom određene konceptualne strukture i konvencionalno važećih jezičnih sredstava“, odnosno uzimajući u obzir „repciju konceptualnih modela kao shemā poimanja svijeta, također razvoj opće figuralnosti i sugestivnosti medijskoga diskursa“ (Žanić i Borčić, 2016: 131). Dublju sintezu ovako oblikovanih koncepata dodatno pospješuju teorijske spoznaje o kategorijama

filma s jedne strane (Lehman i Luhr, 2010: 27–52) te ikonografija i motivi dostupni za analizu (usp. Wollen, 1969), kao i sagledavanje naracije kao retorike i kulturološkog konstrukta (usp. Bordwell, 2012: 266). Područje transkulturalne komunikacije bavi se razumijevanjem procesa komuniciranja između kultura 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 relacija između kultura i nacija u odnosu na gledateljevo metaslikovno iskustvo.

U tumačenju kompetencija oslanjam se na činjenicu da nas povijest filmske forme uči da je film medij iluzije koji može stvarati gledateljeva nova iskustva ili mijenjati prethodna. O tome govori Turković kada napominje važnost prepoznavanju kodova (2008) te Bordwell, koji objašnjava da promatrač sam izvodi ili nagađa kada u filmu neka informacija nedostaje (usp. Bordwell, 2012; Bordwell i Thompson, 2004). Također, usvajanje kompetencija povezujem s filmom u skladu s retoričkim funkcijama: film je interaktivan i time se postavlja bitna teza da ga možemo tretirati kao komunikacijsku pojavu s „obzirom na načela pragmatičkih istraživanja koja se mogu primijeniti na film“ (Turković, 2008: 4). Film se dakle 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, međutim, ovakav pristup nužno istražuje i način na koji gledatelji dolaze do zaključaka o rečenome, a to se odnosi kako na prenesena značenja izrečenog tako i na istraživanje nevidljivih značenja (Turković, 2010: 89; usp. Machin, 2007). Stoga diskurzivno-kontekstualna opravdanost analize sekvenci uporište nalazi podjednako u primarnoj ikoničnosti filma kao i u činjenici da film kognitivni fenomen u odnosu na gledatelja i kao takav utemeljen na njegovim općim perceptivno-kognitivnim mehanizmima.



## Antifraza

S aspekta metaslikovih iskustava produbljuju se relacije i oblikuje gledateljevo razumijevanje. Upravo o tome nas uči povijest filma kada zastupa stajalište da je film iluzija, privid, ali i imitacija stvarnosti te da mijenja iskustvo, kreira stavove, utječe na gledatelja. Stoga se humor može doživjeti kao antifraza za usvajanje kompetencija u kulturi. S pragmatično-komunikacijskog stajališta film se može smatrati komunikacijskim (interaktivnim) fenomenom u odnosu na gledatelja. Dakle, zapitati se što grade i kako „poslušuju“ figure unutar narativnog filmskog teksta podrazumijeva znanje o strategijama naracije i sposobnosti tumačenja sociosemiotičkih indikatora koji otvaraju put transkulturalne komunikacije.

Zahvaljujući tipičnim pozicijama koje figura najčešće imaju u filmu, konotiraju se interpretativne mogućnosti te pokreće skrivena komunikacija s gledateljem (usp. Turković, 2008: 173–175). Dakle, film kao transsituacijski događaj ne mora biti situiran licem u lice i Turković to ne nalazi spornim 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 primatelja priopćenja“ (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 (Turković, 2008: 175).

Kada se tako utvrdi veza između filma i njegove retoričke funkcije, potreban je daljnji relevantan teorijski okvir za razumijevanje kulture i politike identiteta. 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 više od pola stoljeća. 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 antropolozi, sociolozi, lingvisti i komunikolozi razvili interes za interkulturalnom komunikacijom, 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 djeluju pripadnici struje koja propituje učinkovitost interkulturalnih kompetencija, a taj novi kritički stav zauzizam i ovdje, osobito kada se pitam omogućuje li poznavanje kompetencija nekoj osobi razumijevanje sličnosti i razlika između kultura tako da ih sagleda 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 i sur., 2008), shvaća se kao osnova humanog razvoja i promatranja sebe kroz oči drugog, a put spoznaje ide u dodavanju znanja drugih o nama samima.

U smislu interkulturalnih kompetencija dominantan je ideološki diskurs koji simbolički predstavlja kulturološko približavanje Istoka i Zapada, odnosno „sedinjavanje“ (engl. *blending*) po globalnome ključu multikulturalizma. Kao primjer takvog konstrukta neka posluži film *Klub sretnih žena*. U sekvenci „Na večeri“ uspoređuju se uprizoreni stereotipni kulturni kodovi. Način kojim se to čini je putem humora, koji suprotstavlja kineske običaje za stolom i zapadnjačko (ne)snalaženje u njima. Radnja se odvija u Americi gdje zaručnici Rich, Amerikanac i Waverly, Amerikanka kineskog porijekla, dolaze njenim roditeljima na upoznavanje i večeru. Majka je stilizirana kao tradicionalna Kineskinja. U sekvenci Rich suprotno očekivanjima kineskog bontona tijekom večere, u nastojanju da se sviđi majci, često nesvjesno griješi. S jedne strane princip binarnih opozicija „trebao bi/ne bi trebao“ nešto tijekom večere činiti ojačava američku ideju otvorenosti prema novim kulturama (Amerikanac Rich se trudi), a s druge je strane Kina predstavljena kao kruta drugost (majka, tradicionalna Kineskinja, stroga je i 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 (usp. Yin, u: Asantei sur., 2008). 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 drugima samo prema određenjima političke ideologije.

O interkulturalnim komunikacijskim kompetencijama u okviru pojma globalizacije i multikulturalizma govori i Hamelink. 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 govori o globalnom građaninu 21. stoljeća, imajući na umu onog koji mora učiti o onima i kroz one koji pripadaju kulturama različitim od njegove vlastite. Načelno, interkulturalne kompetencije jesu svojevrstan globalni dijalog jer se svijet u 21. stoljeću dakle transformirao i postao „globalno selo“. 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. U „novom poretku svijeta“ ili „vrlom novom svijetu“, globalno je tržište dostupno i ono zbližava ljude i kulture. 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. Riječima Belaya, pri tom bi im upravo kompetencije omogućile održati multikulturalnu koegzistenciju sa svrhom razvoja globalne građanske kulture. Drugim riječima, stjecanjem kompetencija monokulturalna osoba trebala bi se na neki način transformirati u multikulturalnu (usp. Belay, 1993).

U knjizi *The Global Intercultural Communication Reader* (Asante i sur.) pružen je antologijski pregled osnova proučavanja

polja interkulturalne komunikacije u smjeru razumijevanja procesa komuniciranja između kultura, s ciljem promicanja pozitivnih odnosa između nacija. U njoj se mnoštvo autora bavi analizom različitosti, ne zauzimajući pri tom eurocentričnu poziciju, već uključujući afričku i azijsku percepciju u odnosu na Zapad. Sintezu interkulturalnih kompetencijama donose Chen i Starosta (2008: 215-237), koji govore upravo o globalnoj međuovisnosti naroda i kultura, te da se u susretima suočavamo s kulturološkim razlikama, promjenama, tehnološkim promjenama i ekonomijom, ekologijom i dr. promjenama kao integralnim dijelom 21. stoljeća. Upravo zbog takvih neprekidnih razvojnih promjena moramo naučiti kako promatrati svijet očima drugih te dodajući njihovo znanje vlastitome. Globalno razumijevanje stvarnosti, smatraju autori, može rezultirati kompetencijama u komunikaciji ljudi različitih kultura. U suživotu kultura danas, u našem vremenu, nužnost je prihvatiti način razmišljanja onih koji su drugačiji od nas samih. Parafrazirajući, od kraja dvadesetog stoljeća do danas, svijet je globalno selo koje uzastopno prati nekoliko trendova: tehnološki razvoj, globalizaciju ekonomije, raširenost migracija, razvoj multikulturalizma, ukidanje nacije-države i jačanje podnacionalnih i supranacionalnih identiteta. Stoga, kako bi se uspostavilo suglasje u suživotu kultura, potrebno je razviti kompetencije na pojedinačnoj razini. U tom smislu tehnološki razvoj potpomaže komunikaciju i transport jer povezuje svijet, a protok ideja i informacija povećava se i nadilazi nacionalne granice: ljudi putuju brže, a razni dijelovi svijeta dostupniji su no ikada prije (usp. Porter i Samovar, 2013).

Tim više je izravna komunikacija u dodiru kultura postala pojačana. Novi svjetski poredak odnosi se također i na trend globalne ekonomije, koja spaja ljude i kulture i time zahtijeva određenu vrstu komunikacije u ekonomskoj areni kao internacionalnu međuovisnost u domeni globalnog poslovanja, što također traži razvoj sve većeg

interkulturalnog razumijevanja. S druge strane, multietničke skupine čine interkulturalni kontakt i suživot kultura neizbježnim. Primjer su Sjedinjene Američke Države gdje se mnoge etničke skupine moraju prilagoditi jedne drugima, što zahtjeva određenu vrstu komunikacije specifičnu ovakvim društvima. Razvoj multikulturalizma, primjerice, ima svoje razne implikacije, od kojih se predviđaju posvemašnje promjene u poslovnom i društvenom životu Amerike u smislu organizacije života u 21. stoljeću; nova radna snaga donosi različitost u rasi, kulturi, dobu, rodu, te jeziku, a kulturološke razlike, odnosno multikulturalizam, postat će norma američkog života i suvremenog života uopće. Belay (1993) ovakve trendove objašnjava činjenicom da je svijet postao međuovisan i povezan, a nacije-države kulturološki heterogene. Razvojni tijek njeguje u pojedincu višestruke simultane identitete u smislu kulture, etniciteta, rase, religije, nacionalnosti i roda. Interkulturalna komunikacija i kompetencije stoga djeluju na način koji njeguje svjesnost o više identiteta i multikulturalnom suživotu globalnih građanskih kultura. Kao što je rekao Belay, interkulturalna komunikacija transformira monokulturnu osobu u multikulturnu, a ta se transformacija postiže putem demonstriranja tolerancije prema različitosti i međusobnom poštovanju između kultura, kao nacionalne i globalne odlike novog građanskog suživota, na osobnom, društvenom, političkom i poslovnom planu.

Nadalje, Asante i sur. (2002) sažimaju koncept komunikacijske kompetencije iz perspektive njene učinkovitosti. Smatra se učinkovitim ona komunikacija koja izražava sposobnost sudionika da odabiru one komunikativne modele ponašanja koji će zadovoljavajuće ostvariti interpersonalne ciljeve u susretu s drugima, zadržavajući pri tom sposobnost da drugima pruži potrebno razumijevanje vlastite situacije (Asante i sur. 2002: 198). Ispravna komunikacija općenito se referira na sposobnost interakcije na način koji je usklađen s kontekstom. Kontekst uključuje verbalni kontekst, odnosno

razumijevanje jezika, razgovora i teme, potom kontekst međusobnih odnosa, strukturiranje vrste i stila poruka koje se odašilju u određenoj interakciji te kontekst okoline, odnosno razumijevanje mogućih prepreka u komunikaciji na simboličkoj razini kao i u fizičkoj okolini (Asante i sur., 2002: 191). Zbog svega navedenog ispravno je ponašanje, tj. prilagodba važno svojstvo u smislu prepoznavanja prepreka koje se mogu pojaviti pri komunikaciji, odnosno pravilnog djelovanja i usklađenosti kod izbjegavanja nepotrebnih konfliktnih situacija. Takve se sposobnosti dakako stječu putem upoznavanja kultura kao sustav zajedničkih osjećaja, podataka, običaja, mita, imaginarija - pripovijesti.

Vrijeme i prostor tema su dubinskog istraživanja pripovijesti i pripovjedne povezanosti s filmom. Kada je riječ o vremenu i prostoru govori se o stilu, ritmizaciji montaže, asocijativnoj povezanost, proučavanju strukture, a sve su to omogućuju semiotički izvori, odnosno narativne i nenarativne konstrukcije u filmu. Dakle, u filmovima se uočava komunikacija određenim retoričkim i kognitivnim stilskim postupcima. Retoričke su one koje se odnose na književne figure (Danesi, 2004; Lakoff i Johnson, 2015; Škreb i sur., 1984). Ulogu stilskih figura u retoričkim regulacijama obrazlaže Turković u radu *Pazi sad!* (2006) u kojem se 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 Laurena Oliviera *Hamlet* iz doba klasičnog Hollywooda (1948). Na temelju Genettea i Ejzenštejna Burn je posegnuo za interpretativnom analizom modusa u narativnom smislu, a figurama se bavio u interpretaciji motiva stepeništa u smislu ponavljanja vizualnih tropa.

Na sličan ću način odabrati verbalno-vizualne reprezentacije kao figure jer, rekla sam, scene iz filmova predstavljaju sinegdohu za

takva metadiskurzivna razlaganja. Značenje sinegdohe je zajedničko uzimanje ili korelacija (Bačić, 2012: 291). Značenjski se prijenos događa u istoj konceptualnoj domeni, tj. pojmovi se uklapaju jedan u drugog pa se zbog toga smatra podvrstom metonimije (Nørgaard i sur., 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“ (Bačić, 2012: 291–292).

Humor se u zadanome korpusu unutar konteksta doživljava kao intertekstualno ugrađeni diskurs, ali on ne mora biti „direktan“ u širem kontekstu već se može multimodalno graditi na audiovizualnoj ravni uz pomoć geste i mimike, glazbe, glasa/smijeha, oponašanja ili pak verbalnog jezika: „Sve su navedene figure unutar konteksta intertekstualno ugrađeni diskurs koji se može multimodalno graditi pomoću modusa geste, mimike, glazbe, glasa, verbalnog ili vizualnog jezika općenito. Nadalje, međukulturalni dijalog se također nalazi u domeni figura. Mnogi su autori govorili o dijalogu (Škreb i sur., 1984; Lakoff i Johnson, 2015; Jewitt, 2016; Herman, 1999, 2005). 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 izvankontekstualnih odnosa, konstatare 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. Stoga je važno reći da analiza dijaloga može pokazati odnose moći, nedostatak društvenih konvencija i tome slično pa shodno tome i analizirane sekvence mogu imati određenu „epistemološku snagu reprezentativnog uzorka“ (Jewitt, 2016: 90).



S time u vezi, učinak na gledatelje oblikuje propitivanje vjerodostojnosti prikazanih događaja: polemičnost i političnost podrivaju humor na način da podrivaju mit o multikulturalizmu s jedne strane, a napetost se stvara uslijed anticipiranih reakcija likova i osjećaja antagoničnosti te odbijanja s druge strane. Tekstualna metafunkcija koja prati ovakvu filmsku logiku ukazuje na nelagoda pregovora u/o kulturi, a film kao nagovještaj ili sugestija predkonstruira značenje. Interpretativno područje poetike filma pritom karakterizira prijelaz s jezika na ostale semiotičke sustave (kultura, komunikacija, interpretacija teksta, ideološko uvjetovanje, itd.). Uvodi se kontekst, odnosno diskurzivno svojstvo kao odmak od generalne diskusije znaka prema konkretnim semantičkim (značenjskim) smislovima. Povratak naratološkoj shemi uvodi interpretaciju i kontekst kao centralne pozicije komunikacije. Pojednostavljeno, da bi se stvarala značenja u filmu, potrebna je čvrsta struktura analize za kompoziciju i kombiniranje semiotičkih indikatora ili modusa u trenutku kada je informacija pružena u različitim modalitetima i označiteljskim supstancama, poput slike, glazbe, govora, i dr., u bliskom okruženju.

Pored navedenih deskriptivnih i interpretativnih ciljeva u smislu spomenutih disciplina, u konačnici je potrebno pružiti i interpretaciju reprezentacija na filmu, poput stereotipa, pojma drugosti i slično, čime se objedinjuju dva aspekta vizualne pismenosti: *kako* i što je u filmu prikazano. Pri tom je antifraza značajna figura jer takvom upotrebom riječi, izraza ili rečenice pridaju se značenja suprotna njihovu pravom (leksičkom) značenju:

Umjesto riječi na koju se doista misli rabi se antonim, a umjesto izraza ili rečenice sintaktičke konstrukcije koje posve preokreću smisao rečenoga. Ti si stvarno genij! (= neznalica)... Figurativnost antifraze očituje se u širem tropološkom kontekstu. Na njoj se nerijetko zasnivaju

procesi eufemizacije i ironizacije... Antifraza je najčešće uporište ironije i nerijetko se s njom poistovjećuje. Ipak, ironija je figurativna arabeska i nije svediva na afirmaciju izrečenu negacijom. Primjerice izraz drago mi je može se upotrijebiti ironično tako da ciljano značenje i bude i ne bude suprotno rečenom: Drago mi je što sam morao platiti visoku kaznu policiji (= nije mi drago) (Bagić, 2012: 47–48).

Figure dakle najčešće imaju u filmskim reprezentacijama svoje tipične pozicije unutar kojih pokreću i otkrivaju daljnju komunikaciju s čitateljem. Često otkrivamo upravo ironiju, osobito kada govorimo o metonimiji i metalepsi (Danesi (2004: 149). Humor dakako služi kao idiom za pokretanje ostalih figura, dakle te će figure svojom pozicijama unutar konteksta otvoriti interpretativni put i ostalim stilskim figurama pa tako i antifrazi. U kontekstu rečenog, neka kao primjer posluže likovi koje tumače Ben Stiller i Adam Sandler u filmu *The Meyerowitz Stories* (rež. Noah Baumbach, 2017). Usprkos humornom tonu filma u cjelini, ovim ulogama Stiller i Sandler u odnosu na svoje uobičajene uloge temeljene u gegu sada ipak donose sebi nesvojstvenu stilizaciju likova na tragu „ozbiljnog“. Stoga, očekujući da uz glumačku pojavu ide i standardni slepstik humor, glumci kontekstualno grade antifrazu. Tko što kome radi i u kojem kontekstu put je koji gledatelja vodi do istaknutosti u kulturološko-identitetskom ključu unutar književne figure.

Naposljetku, u skladu s metodom istaknutosti kod reprezentacije glumaca, aktera u (filmskoj) slici, slijedi daljnja podjela koja se može granati u nekoliko smjerova i odnositi se samo na ljude (ili likove) ili sudionike u narativu općenito (koji ne moraju nužno biti likovi); (Machin, 2007: 118–128). Jedna se od tih podjela tiče pojedinaca i grupa, pri čemu se gledatelj povezuje s interesima i

iskustvima sudionika. Dakle, iz svijeta figura odabrane su one koje se ističu, a taj je izbor figura uvjetovan, kako Turković naglašava, njihovim obilježavanjem određenog mjesta ili pak otklona od norme (usp. 2008: 17). Stoga, uočivši ironiju i humor, koristim ih kao istaknuto polazište, a nakon toga sagledavam one konkretne figure koje se pozicioniraju na određeno mjesto. Također je ranije naglašeno, taj je pristup preuzet od Hitchcocka, koji je poznat po svojim „izrazitim i vrlo dosjetljivim figurama“, koje su „često komično-dramatične, ironične“ (usp. 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 (usp. 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).

Ono što konstituira komunikacijske kompetencije u raznim interkulturalnim situacijama može biti posljedica pregovora u kulturi, dogovora, efektivnog komuniciranja u smislu prepoznavanja različitosti identiteta u određenim uvjetima i okolini te poštivanje različitosti i kontekstualne situacijske drugosti. U tom smislu interakciju između različitih kulturnih identiteta Spitzberg and Cupach (1984) i Spitzberg (1984) dijele na sedam tipova kompetencija: inherentni ili temeljni tip, društveni, interpersonalni, lingvistički, komunikativni i tip kompetencija međuljudskih odnosa. Inherentne kompetencije odnose se na općenitu sposobnost adaptacije u novim uvjetima i okolini, a uključuju kognitivne kapacitete osobe, odnosno njena kroskulturalna znanja. Društvene kompetencije uključuju određene, a ne opće sposobnosti, a ističu se empatija, sposobnost

zamjene uloga, kognitivna kompleksnost, rukovođenje te interakcija. Interpersonalne kompetencije podrazumijevaju sposobnost da se ostvare ciljevi i ispune neki zadaci putem uspješne komunikacije. Iako su te kompetencije djelomično zastupljene u fundamentalnim i društvenim segmentima, one se osobito odnose na način kako osobe manifestiraju svoje određene vještine u određenoj okolini i komunikacijskoj situaciji. Lingvističke, kao i komunikativne kompetencije, odnose se na poznavanje jezika i slanje poruke u verbalnoj interakciji. Lingvističke kompetencije koncept su koji je još 1965 donio Chomsky, a odnosi se na točnu uporabu jezika. S druge strane, komunikativne kompetencije ne odnose se samo na poznavanje i uporabu nekog jezika već i na način na koji provodimo i koristimo to znanje. Jednostavnije, biti komunikativno kompetentan znači da osoba umije prenijeti poruku na ispravan način u za to određenom kontekstu. Naposljetku, kompetencije međuljudskih odnosa sastoje se od gotovo svih navedenih svojstava, uz naglasak na nezavisne i recipročne procese same interakcije. Osoba mora uspostaviti određenu razinu na kojoj komunicira s drugima ako želi ostvariti neke svoje ciljeve ili uspostaviti učinkovitu komunikaciju i interakciju. Međuljudski odnosi u tom slučaju uključuju i isprepliću mnoge dimenzije raznih profesionalnih odnosa, jezika, etniciteta, kulture i nacija.

Problem ovakva pregleda može biti u tome da se oslanja na poimanje identiteta kao unitarnog, nepromijenjenog. Međutim, upravo suprotno, kultura nije jednoznačan pojam pa tako ni kompetencije nisu jednoznačne niti su serije određenih preferencija, mogućnosti i vještina već su upravo suprotno, određene stalnim promjenama pri interakciji. Svi uključeni u komunikacijski proces pri tom moraju biti svjesni raznovrsnosti identiteta pa tako i interakcija mora uključivati razne kulture, a samim tim podrazumijevati nesavršenost u poznavanju razlika i sličnosti s ijednom naznačenom

kulturom.

Jednostavnije, biti interkulturalno osviješten i kompetentan znači razumjeti druge kulture, kao i osvijestiti spoznaju da se pri interakciji ne teži sveobuhvatnom razumijevanju niti se ono treba očekivati jer se svaka pojedinačna kultura mijenja, osobito u dodiru s drugim kulturama. Dovoljno je uspostaviti odnose na način da se, podrazumijevajući međusobnu različitost, uspostavi određeni interpersonalni odnos na verbalnoj i neverbalnoj razini te da se uoče i prepoznaju određene kategorije poput kroskulturalnog stava i ponašanja, govora te identiteta, kao i da se u etnografiji govora svjesno zauzme stav o tome da su kulturološke pripadnosti međusobno zavisne i kontekstualno definirane (usp. Geertz, 1983). Općenito govoreći, otvorenost je ono što označava spremnost osobe da se slobodno izrazi, ali i da omogući i prihvati isto takvo istupanje drugih. Pozitivne karakteristike interkulturalnih odnosa na taj način podsjećaju na to da multikulturalne osobe imaju odluku da su voljne prihvatiti različite obrasce života i psihološki i društveno se usuglasiti s različitim stvarnostima i kontekstima.

## Adaptacija

Transkulturalnost na filmu usko je povezana s kritičkom naratologijom. Kao što sam objasnila, subjekt se definira s obzirom na razne kulturne, društvene, političke, ideološke, lingvističke i ostale pozicije koje se međusobno isprepliću. Uvjetovanje subjektivnosti na taj način potražuje redefiniranje: „Kad je u pitanju kritičkonaratološki pristup, jedan od osnovnih ciljeva analize jest da se otkrije i ispita međuzavisnost filmskih označitelja i pripovjednih subjekata prikazanih putem filmskih označitelja“ (Vojković, 2008: 19). Na ovaj način pristup identitetu putem filma nužno ovisi o pripovjednom procesu, a to znači da je analiza filmskog teksta neizostavno povezana sa sižeom, odnosno fabulom: „Siže određuje specifičnu retoriku koja izravno utječe na epistemološku vrijednost teksta; način na koji su događaji poredani u siže/način na koji je fabula prikazana kroz pripovjedni proces ukazuje na interese (ideološke, osobne) koji su uklopljeni u dijegetski svijet (svijet sižea)“ (Vojković, 2008: 21).

Kada gledatelj može vidjeti ono što junak vidi, ulazi se u aspekt adaptacije prema vizualnim metaforama u proučavanju filma; lik kao narativna figura nositelj je različitih distinktivnih značajki: „Dakako, lik nije isto što i čovjek, premda pripovjedačke konvencije i unutarnja logika većine priča nalažu savnjivanje narativnih figura s ljudima, odnosno formiranje stava o njima o odnosa prema njima u skladu s velikim dijelom pravila koja reguliraju naše kontakte s ljudima u svakodnevnom iskustvu. No, uz taj izvanumjetnički, izvantekstualni, izvanfilmski

aspekt, gledatelj (čitatelj) odnos prema likovima određuju i žanrovske strukture te logika dramaturgije“ (Gilić, 2007: 77–78).

(Trans)kulturalne filmske reprezentacije ovdje su u funkciji oblikovanja značenja u kojima često nalazimo sličnosti i povezanosti s drugim kulturama, književnošću, slikarstvom, jezikom te raznim praksama zbog kojih je film ujedno i umjetnička forma. Kao takav, u njemu se ikonički oblikuju mogućnosti ekspresije ne prenoseći ih pasivno već stvarajući značenja unutar semiotičkog sustava i pozivajući na interpretaciju njihovih osobitosti. Kulturološka uvjetovanost filma ima dakle pravila unutar kulturološke prakse. U multimodalnoj semiotici na ovaj se način govori o slojevitosti semiotičkog sustava i odnosima koji se uspostavljaju kroz različitosti, dok je (u različitosti) ontološka vrijednost primjenjiva kao generalni model na razne fenomene u multimodalnoj istraživačkoj praksi (usp. Kress i sur., 2001; Kress i van Leeuwen, 1996). Ta je praksa uvelike doživjela ekspanziju jer se uvodi kontekst, tj. diskurs kao odmak od strukturalne semiotike koja diskutira znak; spaja se generalno s konkretnim u semantičkim (značenjskim) smislovima; uviđa se određeni pomak prema naratološkoj shemi; interpretacija je centralna i osnovna za komunikaciju; promatra se kako se stvaraju značenja u filmu.

Drugim riječima, pokazati kada i kako je informacija pružena u različitim modalitetima ili senzorskim kanalima u bliskom okruženju znači ujedno omogućiti razumijevanje figure, odnosno stilskih filmskih sredstava. Takvi sustavi putem jukstapozicije, transformacije i sinteze stvaraju u pripovjednom događaju određeni konstrukt pomoću prisutnih i uočenih označiteljskih struktura, poput slike, glazbe, govora, zvukova i dr. Elementi u filmu se dakle pokazuju, impliciraju, konstruiraju, posuđuju, uvoze iz drugih kultura, isprepliću, svjesno izostavljaju, doslovce nameću i tako dalje.

S druge strane, u svijetu označiteljskih struktura Vojković povezuje transkulturalnost filma i transnacionalnu vizualnost, tj. cirkularnost utjecaja:

Sve je veći broj filmova koji generiraju nove diskurzivne i analitičke prostore; filmska kultura danas usko je povezana s cirkuliranjem i pomicanjem izvorišta identiteta, subjektivnosti, žanra i stila. Sposobnost Hollywoda da apsorbira utjecaje drugih kinematografija, da ih inkorporira u svoj sustav i preokrene 'poznato' u 'nepoznato' ili vice versa, dobro je poznato. U prošlosti, holivudski izvor nadahnuća bili su gotov isključivo europski filmovi. To je u neku ruku bila ravnomjerna razmjena, jer dok su europski filmovi utjecali na američke filmove, europske ideje bile su amerikanizirane i re-insertirane/uvezene u europske kinematografije. Čak i u europskim autorskim kinematografijama i umjetničkim pravcima kao što je francuski novi val, autorska drugost afirmira se upravo putem zrcaljenja; no posezanje za holivudskim žanrom značilo je i njegovo istovremeno potkopavanje (Vojković, 2008: 215).

Takav se odnos međutim ne sagledava samo između ljudi već i u kontekstu interakcije onih ljudi koji se na određeni način identificiraju s određenom fizičkom i simboličkom okolinom. U tom slučaju govorimo o ponašanju koje određuje kontekst i riječ je o generalnoj sposobnosti adaptacije, empatije, kognitivne kompleksnosti, interakcije, zauzimanju određenih „uloga“ i prilagodbi u novonastalim situacijama i okolini. Dakle, s jedne strane humor je antifraza za interkulturalni sukob (i kao takav



ne mora nužno biti smiješan), ali i za one kompetencije koje će pri doticanju kultura osobito biti na snazi, a tiču se kulturološkog šoka. Termin „kulturološki šok“ reflektira iskustvo koje osoba kao stranac ili došljak može doživjeti u nekoj okolini. Ponovno se pozivam na uvriježen McLuhanov termin koji se koristi kada je riječ o masovnoj komunikaciji, transportu i migracijama ljudi, a to je da je svijet globalno selo. Ističu se interkulturalna iskustva no ona nisu nedavni fenomenom u povijesti čovječanstva, naime, 1970-ih dolazi do značajnog razvoja literature koja se njime bavi.

O čovjekovoj sposobnosti da se prilagodi i (ne)mogućnosti da to učini govore i Lewis i Jungman (1986), a samo iskustvo 1960-ih zadobiva pažnju antropologa Karleva Oberga, koji je ujedno i skovao termin „kulturološki šok“ (Lewis i Jungman, 1986: 17). Kao što sam termin sugerira, iskustvo kulturološkog šoka nije uvijek pozitivno.<sup>2</sup> U uvodnome dijelu knjige *On Being Foreign - Culture Shock in Short Fiction* (1986) autori Lewis i Jungman „iskustvo stranca“ dijele na pet stupnjeva ili faza. Prva je faza preliminarna, a radi se o načelnoj odluci o putovanju, odlasku, 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 pozitivnih 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 novoj okolini 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

2 O kulturološkom šoku preuzeto iz *Prekoračenja; Transmedijska kultura i film* (Tuksar, 2021).

uslijed suprotstavljenih kultura (engl. *cultural clash*). Međutim, jednom kad se šok prevlada slijedi peta faza, odnosno faza prilagodbe, 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. 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 na staro, pri povratku. Tome je tako jer je putnik uzbuđen zbog povratka svome domu i želi podijeliti svoje iskustvo izbjivanja od kuće, ali obitelj i prijatelji nisu odviše zainteresirani za njegovo iskustvo jer se za njih nije ništa promijenilo u tome smislu. Uslijed spoznaje da se život odvijao nesmetano tijekom naše odsutnosti i da drugi ne dijele našu sudbinu može doći do dezorijentiranosti i negativnih misli i osjećaja.

Pojmovi kulture i neke odlike kulture ponekad su očekivani. Na primjer, u irskom filmu *Adam i Paul* očekivali bismo određene reprezentacije irskog identiteta. Do toga dolazi jer se uslijed određenog višegodišnjeg holivudskog pristupa irskome filmu očekuje prikaz irskih pejzaža i nostalgичnog tona. 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 - takozvano vanjsko brendiranje. Poznati su holivudski primjeri filmovi *Ryjanova kći* (*Ryan's Daughter*, rež. David Lean, 1970) i često spominjani *Miran čovjek* (*The Quiet Man*, rež. John Ford, 1952). Međutim, u *Adamu i Paulu* izostaje očekivani kulturni imaginarij, kako na razini pripovjednoga procesa, tako i na razini fabule te referencijalnih motiva. Prvenstveno zbog toga što pokretač radnje nije nostalgija (engl. *homesickness*), a potom

jer tipične motive „irskosti“ zamjenjuju transtekstualne, odnosno književne aluzije koje propituju marginalne pozicije u društvu, tj. drugost (engl. *alterity, otherness*). Također, u širem smislu propituju se odnosi između Istoka i Zapada (irski junaci ulaze u kulturološke pregovore s došljakom iz Bugarske), a o čemu će kasnije u knjizi biti više riječi (usp. *Nostalgični stereotipi u Irskoj*).

Aluzija je figura misli i u najširem smislu znači „poigravanje, govoriti o jednoj stvari, a misliti na drugu... Govor koji temu obrađuje posredno, upućujući na podudarnu (arhetipsku) situaciju, događaj, osobu ili tekst. Figura kojom pošiljatelj povezuje trenutak iskazivanja i sam iskaz s drugim epohama, iskazima i kulturnim kodovima“ (Bagić, 2012: 24). U svijetu medijskih i inih intertekstova, dodatno je pojašnjenje:

U svijetu tekstova aluzija se - uz citat, pastiš, plagijat i parodiju - ubraja u uporišne postupke povezivanja i koreferiranja različitih tekstova. Njezin intertekstualni potencijal jednako je pogodan za humorističko i satiričko prikazivanje, za pohvalu i polemiku. Retorički se najčešće ostvaruje izdvajanjem kakve pojedinosti koja metonimijski sažima ciljani događaj ili priču. Budući da se temelji na prenesenom značenju, usporediva je s metaforom i alegorijom, s tim što je u pravilu izravnija od njih... Svaka bi se umjetnička reinterpretacija postojećeg djela mogla tretirati kao aluzija. Joyceov *Uliks* naslovom upućuje na Homerovu *Odiseju* (Uliks je latinsko ime Homerova junaka), a Andrićeva lirska proza *Ex Ponto* priziva Ovidijeve *Epistulae ex Ponto*. Jednako tako Kamovljeva *Pjesma nad pjesmama* evocira Bibliju, Vidrićeva pjesma *Perun* vodi nas u slavensku, a Marinkovićev roman *Kiklop* u grčku mitologiju... Brojne se aluzije pojavljuju u stripu, filmu,

medijskim praksama, reklami i sl. Reklame primjerice ili naglašavaju univerzalnost proizvoda evociranjem povijesnih i kulturnih činjenica ili posežu za seksualnim i političkim aluzijama, vjerujući da provokacija i atrakcija mogu sve prodati. Postoje i proizvodi koje nije dopušteno eksplicitno zagovarati. U tim se slučajevima aluzivnost nameće kao jedini način njihove promidžbe. Tako je Tvornica duhana Rovinj oglašivačku strategiju utemeljila u turističkim „pozdravima iz Rovinja”, koji umjesto marki cigareta nude idilične prizore (Bagić, 2012: 24–26).

Na tragu aluzija, govoreći o mogućoj posveti, reciklaži ili transkulturalnom imaginariju, Vojković navodi primjer Tarantinova filma *Kill Bill 2*, kojim autorica pokazuje aludiranje jer „lik tradicionalnog mentora iz hongkonškog imaginarija može živjeti u holivudskom filmu“. Najviši autoritet u filmu je, smatra autorica, *shi fu* Pai Mei:

Shi fu – u romaniziranoj verziji na mandarinskom jeziku ili si fu na kantonskom, osoba je koja posjeduje duhovna i praktična znanja, djeluje kao učitelj i mentor u odnosu s učenikom (a ponekad i učenicom), u načelu preuzima ulogu oca, odnosno uživa najviši autoritet... Otkrivanje tajnih znanja i vještina kojima će pobijediti junakinji Beatrix Kiddo, nagovještava osvetu kao pokretača radnje, dok fabula filma crpi logiku iz transkulturalnog imaginarija, što u prvom redu znači da bi lik kao što je Beatrix Kiddo bio nezamisliv bez njezinih istočnjačkih sh i fua. Jasna je stvar da je Tarantinova fantazija o takvu liku uvjetovana njegovom vlastitom (ne samo) istočnjačkim uzorima, a posve sigurno ne bi se ostvarila

bez pomoći hongkonškog redatelja i koreografa akcije Yuen Wo-Pinga, vjerojatno najslavnije si fua i savjetnika za borilačke vještine (Vojković, 2008: 218).

Transkulturalni imaginarij na relaciji Hollywood – Japan oslanja se kod Tarantina na manga-priču. Taj imaginarij može biti izmješten u sam Japan, kao što je to slučaj u filmu *Izgubljeni u prijevodu* (*Lost in Translation*, rež. Sofia Coppola, 2003). Radnja filma smještena je u Japanu no ikonički gledano, pokazani su i tematizirani međusobni utjecaji Istoka i Zapada iz oba imaginarija, japanskoga i američkog. Također, uočava se kulturološka aproprijacija (posuđivanje Istoka od Zapada i obratno), kao i stereotipna očekivanja, koja se potom iznevjeruju, jer, kao što u Irskoj nema „irskosti“, na sličan način dokidaju se „japanski“ stereotipi u Japanu. Pjevanje karaoka, sudjelovanje u *talk-showu*, općemedijska prisutnost glavnog junaka, i dr., odnose se na preuzimanje kulturoloških zapadnjačkih elemenata te se film osvrće motivima u kadrovima na nereprezentiranost stereotipnih kulturoloških iskaza. Uokvirenost, istaknutost ili superpozicioniranost lika u *Izgubljeni u prijevodu* predstavljena je putem metamedija; (meta)medijska reprezentacija lika Boba Harrisa, kojeg tumači Bill Murray, „zrcali se“ putem metaokvira. Postoji opcija i kada se autorska drugost afirmira na način da se poseže za dekonstrukcijom žanra, to se također naziva zrcaljenje. Ovdje je riječ o amerikaniziranim idejama i holivudskom žanru no Vojković (2008: 215) kao očiti primjer dekonstrukcije navodi i Godardov *Do posljednjeg daha* (*About de souffle*, 1959), u kojem se protagonist Michel u nekoliko navrata doslovno ogleda u slici s filmskog plakata. Drugi je primjer *To teži bit će pad* (*The Harder They Fall*, Mark Robson, 1956) s Humphreyjem Bogartom:

Umjesto da se potvrdi kao gangster holivudskoga kalibra, Michel ostaje zapamćen kao europski

antijunak kojega je izdala njegova američka djevojka. Dok Godardov film dekonstruira klasični holivudski stil, odnosno odbacuje princip montažnog kontinuiteta te se uporno koristi montažnim skokovima, preskakanjem rampe ili gledanjem u kameru, Kristin Thompson tvrdi da se neorealistički film Vittorija De Sike *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1947) oslanja upravo na stilske strategije klasičnoga Hollywooda... Thompson se vezuje na kognitivističku filmsku teoriju i Bordwellov formalistički pristup, gdje se pojam stil u prvome redu povezuje s produkcijskim modusom. To pak korespondira s Bordwellovom definicijom filmske naracije kao interakcije gledatelja i sižea. Tom interakcijom gledatelj konstruira fabulu... (2008: 215–216).

Kako bilo, transkulturalni pristup neizbježan je u prikazu istočnjačke, azijske kulture koja usvaja američke kulturološke segmente te obratno. U *Izgubljeni u prijevodu* u svakom slučaju radi se o humorističnom poigravanju elementima iz američke kulture izmještene u Japan, a kod Tarantina obratno. U oba slučaja prikazuje se sljubljivanje dviju kultura, u oba slučaja, prikazi kulturne asimilacije na relaciji Istok - Zapad s jedne strane promiču tradicionalne stereotipe obiju kultura, a s druge govore u prilogu njihovoj međusobnoj aprijaciji.



TREĆI DIO

# Ironija

Let's suppose that there is a bomb underneath  
this table between us.

(Alfred Hitchcock)





## Idiom napetosti

Napetost je idiom koji pokreće ironiju. O ironiji Gilić kaže da je skrivena komunikacija s čitateljem, a kao primjer ironijske pripovjedne forme navodi nepouzdanu naraciju za koju smatra da bi je implicitni čitatelj trebao prepoznati (2007: 112). Unutar ironije djeluje metonimija (Danesi, 2004: 149). Danesi tu figuru 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 ga domaćica gđa Bunting svejedno čuje prenesena je putem montaže krupnog plana njenog lica koje napeto osluškuje. Dok promatramo tjeskobu gđe Bunting, koja strepi jer vjeruje da je njen podstanar ubojica, objektivnim se kadrom odvajamo od nje i promatramo 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 postiže napetost analitičkom montažom, odnosno izmjenom objektivnog (što vidi gledatelj) i subjektivnog kadra (što lik „vidi“). Način na koji se konkretna figura ironije konstruira oko napetosti i iznenađenja (engl. *suspense* vs. *surprise*) služi kao poluga za proizvodnju ali i razrješenja dramske akcije, ili pak razrješenja sukoba.

Izlagačko-recepcijska logika u odabranim će filmovima iz ove knjige biti u pregovaračkoj funkciji. Figura svojom otvorenom politikom podrazumijeva također i emocije, konkretno – napetost. U sljedećem ću poglavlju na primjeru filma *Adam i Paul* pokazati kako se gradi napetost u slepstik formi. Ukratko, slično kao u *Podstanaru*, u sceni iz filma *Adam i Paul* čin otvaranja mlijeka, koji predugo traje, u početku stvara napetost između likova, ali i kod publike jer publika anticipira, tj. očekuje da će se dogoditi nešto neugodno, a potom je u slepstik formi ta radnja poslužila kao poluga za humor jer se mlijeko na nespretn način prolije po susjedu na klupi. Na primjeru klasičnog Hollywooda poslužiti će još jedna Allenova deskripcija i interpretacija kadrova u smislu proizvodnje napetosti, ponovno kod Hitchcocka. Paralelizam sa sličnim scenama donosi njegova knjiga *Hitchcock's Romantic Irony*. Allen ukazuje na razlikovni naratološki segment između elementa iznenađenja i napetosti u filmu govoreći ujedno o značenju napetosti u netrilerovskom smislu. Kauzalnost iznenađenja autor razlaže kao idiom napetosti, odnosno u uzročno-posljedičnoj vezi nalazi se pokretač ironije.

Napetost također proizlazi iz emocionalne fokalizacije. U tom smislu, klasična napetost kao teorijska podloga za otkrivanje značenja u filmovima nalazi svoje uporište i u Allenu, od kojeg dakle potječe da je napetost idiom koji pokreće ironiju. Allen je postupak izmjene objektivne i subjektivne točke nazvao makroplanom 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) objektivna napetost – 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. U tom slučaju, smatra Allen, isto tako publika odigra svoju ulogu, tj. uključen je gledateljev angažman – presumpcija ili anticipacija gledatelja uslijed intenzivnog razvoja i izgradnje radnje. Naposljetku, treće, napetost može biti „podijeljena“, odnosno zajednička likovima u filmu i publici jer u njoj zajedno sudjeluju. Primjer takve napetosti je film *Uncut Gems* (rež. Benny i Josh Safdie, 2019). U smislu emocije koja se prenosi humorom, kako opisuju Nørgaard i sur. (2010), u filmu s elementima slepstika prevladava stanje neizvjesnosti (eng. *mood of uncertainty*), a glavni junak (Adam Sandler) i gledatelj do samog su kraja zajednički angažirani u maničnoj anticipaciji raspleta i mahnitaju New Yorkom.

Prvi korak kritičkonaratološkoj analizi je da film konstruira recepciju, a da subjektne pozicije u filmu ukazuju na vezu s pitanjima koja obuhvaćaju kritički prikaz danih pozicija kao interdisciplinarni pothvat i pitanje subjektivnosti, u uskoj vezi s pripovijedanjem (usp. Vojković, 2008). Nadalje, premda nas filmska teorija često podsjeća na to da nema „fiksni“ značenja za određene pokrete kamerom ili slično, važno je izvući točne zaključke u smislu kako dalje možemo unaprijediti naše razumijevanje o tome na koji način film djeluje. Osim toga, ukoliko nema fiksnih značenja, kako to da je film tako pouzdano razumljiv široj publici? Još od strukturalizma na snazi je postavka da bez sustava kontrasta nema formalne „razlike“ iz koje zapravo može izrasti i proizlazi proces signifikacije. Dakle, nakon intervencija kulturalne teorije u teoriju filma kasnih sedamdesetih prošloga stoljeća, slijede poststrukturalističke preokupacije vezane uz strukturiranje subjektivnosti, politiku prikazivanja i označavanja, dekonstrukciju znaka te politiku prikazivanja u odnosu na postmodernizam (usp. „Uvod“, Vojković, 2008). Naposljetku, zbog fluktuacije u naratologiji koje su dovoljno utemeljene i preispitane pa ih je dovoljno imati u vidu (dijakronički), a ovako se izravno

sudjeluje (sinkronijski) u djelovanju šire vizualne filmske pismenosti kao teorijskog pravca koji naglašava da je propitivanje filmskog stila nužno, ali također je važno obratiti pozornost na kulturalno kodiranje specifičnih formalnih strategija).

Stoga, u slučaju analize filmova u ovoj knjizi, riječ je o prepoznavanju kulturno kodiranih strategija te o njihovu dokumentiranju kao dinamičnom procesu. Vizualna interkulturalna poveznica utoliko je jasnija, tim više što u knjizi polazim od ideje da se uloga slike danas poziva na nove načine čitanja i doživljaja književnosti, medija, novi doživljaj vizualnosti i tekstova uopće. Društvo se mijenja, a kulturološke paradigme isprepliću se s transmedijskom naratologijom u svojim funkcijama, upravo uslijed činjenice da mediji prodiru jedan u drugog konstruirajući vizualni pripovjedni potencijalni reprezentacijski model. U tom smislu, filmovi u ovoj knjizi nisu odabrani uz pretpostavku da oni imaju nešto što drugi nemaju već da je prethodni uvid, vjerujem, omogućio pronicanje u zajedničke karakteristike. Ponajprije, likovi su ključno determinirani pojmom drugosti, točnije, politikom identiteta, stoga gledateljsko iskustvo mora evocirati kompetencije u tom smislu.

## Intimna iluzija

Opisivanje odnosa ljudi i medija, odnosno tradicije i komunikacije danas nužno ovisi o raznim kompetencijama. Gotovo više od stoljeća svjedočimo medijskim utjecajima i promjenama koje oni donose u načinu našeg razmišljanja, sjećanja, međusobne interakcije i konstrukta identiteta. Mitchellova studija *Pictorial Turn (Slikovni obrat, 1992)* govori upravo o nestabilnosti u kulturi, dominaciji slike nad jezikom, napuštanje logosa, pravo da književni tekst bude i nositeljem vizualnih sadržaja (naziva to „literarnom ikonologijom“). Postavljaju se nova pitanja koja objedinjuju interdisciplinarna polja u kritičkim pristupima i posljedicama koje medijske promjene nužno donose. Takve su kompetencije nužne u svijetu slika. No, riječima Mitchella (2009), vizualna kultura danas ne zastupa nužno cjelokupno područje i njegov sadržaj kao sveobuhvatni (postmodernistički) pojam već kao teorijski pojam gubi vjerodostojnost i metodološku vitalnost. Stoga, sve što je vizualno nema zajedničku metodološku paradigmatiku potku nego se nomadski prilagođava u potrazi za stabilnim uporištem.

Parafrazirajući Eca, ikonički znakovi određeni su konvencijama, ali su njima i motivirani; neki se tiču stilistike, a neki se kreću novim smjerovima, no u svakom se slučaju čini da ikonizam nije pojedinačni fenomen, a niti posve semiotički, već je skup fenomena (usp. Eco, 1976). No, problematizirajući semiotiku i „odbacivanje ikoničkih znakova“, kako ih je to razmatrao Eco, Mitchell vidi problem s ikonom u tome što taj pojam obuhvaća previše vrsta stvari:

„cijela se koncepcija ‘znaka’ iz lingvistike čini neprikladnom za ikoničnost općenito, i napose slikovne simbole. Projekt lingvističkog imperijalizma nasukao se zbog predodžbe koja ga je naoko držala na površini, pa nam opet izmiče nada u rigorozno razlikovanje slika i tekstova, slikovnih i verbalnih znakova“ (Mitchell, 2009: 67).

Odatle i nužnost potrage za novim terminološkim i metodološkim uporištima u našem vremenu vizualnosti. U smjeru komunikativnosti i interdisciplinarnosti razmišlja i Corsbie-Massay (2021). Sagledavajući ulogu medija od dvadesetog stoljeća do danas, autorica ističe značaj medijske psihologije. Film se naime smatra „intimnim medijem“. Ako intimnost definiramo kao osjećaj bliskosti uslijed kojeg se ostvaruje neka uspješna veza ili kontakt, tada je film, u okviru postojećih psihologijskih koncepata, medij s kojim dijelimo takvo komunikacijsko iskustvo (usp. Corsbie-Massay 2021: 15).

Sve u svemu, novi tipovi teksta traže drugačiju konceptualizaciju u procesu razmišljanja. Krenulo se dakako od postavke da se pisanje bazira na logici govora dok se slikovni prikaz podataka (engl. *graphics*) pouzdaju u logiku slike (engl. *image*). Kress i van Leeuwen (2000) sažimaju da, s obzirom na to da pisanje nalazi svoju unutarnju logiku u govoru, a film se zasniva na logici slike, odnosno vizualnim i auditivnim podražajem, čitanje vizualne informacije uključuje drugačiji proces od čitanje riječi dok se razumijevanje može razviti iz komunikacijskih sustava različitih od samog jezika. Ova je postavka primjenjiva na medije koji se baziraju na ekranskom prikazu (engl. *screen-based media*) te njihovom vizualnom dizajnu. Kao posljedica, tvrde Kress i van Leeuwen, čitanje vizualne informacije uključuje posve drugačiji proces od čitanja pisane riječi. Ovdje koncept intimnosti filma dolazi do izražaja jer kao intiman medij film izaziva emocije na zahtjev (engl. *on demand*) dok je to, smatra Corsbie-Massay gotovo nemoguće putem tiskovina. Video, glazba, fotografija, dakle i film, izravno djeluju na

naša čula te nas emocionalno angažiraju kreirajući, tj. konstruirajući alternativnu realnost visoke vrijednosti (engl. *high-fidelity alternative realities*). U filmu koncepti „prisutnosti“ i „uronjenosti“ (engl. *presence, immersion*) posreduju u prožimanju drugačije „stvarnosti“ i stvaranju osjećaja intimnosti. Prisutnost je iluzija da je zapravo riječ o ne-posredovanoj, realnoj situaciji, odnosno o subjektivnom iskustvu da se zaista u nekoj situaciji nalazimo. Uronjenost na sličan način povezuje sposobnost filma kao medija da prenese određene informacije gledatelju tako da ga pri tome posve obuzme i prožme iskustvom i doživljajem stvarnosti (Corsbie-Massay, 2021: 16).

Slika kao takva je, definira Mitchell (2009), odraz, sličnost, kopija, a njena dekonstrukcija može biti: grafička (povijest umjetnosti), optička (fizika, elektronika), opažajna (psiholozi, neurolozi), mentalna (snovi, sjećanja ideje, fantazme) i verbalna (metafore, opisi, stilske figure). Mentalna i verbalna su „nestabilne slike“ (znači, ne vidimo ih), i međuovisne su, tj. potreban nam je jezik da bi opisali mentalnu sliku. Donekle se dakle u ovoj knjizi bavim tim nevidljivim područjem koje je potrebno opisati, dekonstruirati. S druge strane, „gledanje“ nekog teksta mentalna je operacija koja se događa spontano, a također može biti kreativna strategija pomoću koje autor svjesno manipulirajući tehnikom pripovijedanja, pripovjednom kombinatorikom i montažnim rezovima, simulacijom pokreta kamere i sl., odnosno namjerno proizvodi pripovijest.

Polazeći od pretpostavke da je film ispunjen elementima, odnosno organiziranim retoričkim svojstvima ili indikatorima za konstruiranje takve intimne priče, pripovjednost filma, osim što joj se može pristupiti različitim diskursima, određena je dakle gledateljem te ga i oblikuje, osim što strukturira njegov doživljaj. Ideja o srodnosti ideologije filma i ideologije primatelja moguća je uslijed kulturoloških kodova koje neka zajednica dijeli, tj.



konstatira, odnosno mogućih konstruiranih sličnih čitanja.<sup>3</sup> Često se govori o vizualnom jeziku, ili jeziku filma u kojem je moguće nešto namjerno izostaviti ili uključiti kao svjesnu zamku, stoga u ovoj knjizi pokazujem na koji način odabrane scene mogu imati u tom smislu istaknutu ideološku naznaku, a koju je kritičkom adresatu, kako kaže Bordwell, cilj uočiti (2012: 415). Filmska pripovijest percipira se kao metajezik čija “transparentnost” može biti verificirana na razini interpretacije. Ovakav je analitički put zacrtao još Metz. S druge strane, ponešto kontradiktorno, Bordwell se zapitao je li semiotička analiza filma proces ili proizvod. Na to je pak pitanje odgovorio Allen, koji je konstatirao da su ovakvi odnosi prošireni upravo s obzirom na značenje koje, prema njegovim riječima, nije potrebno „stvarati“ u svrhu potvrđivanja neke teorije već ga je potrebno – otkrivati (2007). Ovakvo razumijevanje filma korisno je jer potvrđuje da se stilističkom regulacijom i formom izlaganja neizravno prenosi ideologija likova, odnosno osjećaji i

- 3 U knjizi *Prekoračenja; transmedijska kultura i film* (2021) govoreći o transmedijskim svojstvima filmskih reprezentacija pokazala sam na koji se način daljnja generalizacija tih odnosa proširuje 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 (usp. 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 (usp. Burke, 2003: 7). 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.“

stavovi koji su, uz konstitutivni dio priče i regulativna diskurzivna poluga za kulturu i identitet (usp. Prince, 1982). Konkretno, razmatrajući odnose likova unutar politike identiteta, postavlja se pitanje Tko, što kome radi i u kojem kontekstu? Ovim pitanjem kreće se u interpretativni put uvjeta u kojima se konstrukt gradi. Za to je potrebno sagledati tri ključne stvari: što je istaknuto i koji se narativi koji oblikuju identitet i kulturu nužno nameću; *kako*, na koji se način grade konstrukti identiteta *vis-a-vis* književnih figura i uopće pomoću pripovjednih strategija; *zašto*, 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.

Dakle, pripovijest može biti reprezentacija ili konstrukt; tekst može dešifrirati određenu vrstu značenja, a spoznajni konstrukt može izgraditi gledatelj kao odgovorna tekst i kao odgovorna stratešku poziciju prema drugome u ontološkoj stvarnosti koja inducira i poziva na kulturološku interpretaciju. Ikonografsko-ideološki aspekt filma, i ne samo filma, naglašava metaslikovna iskustava pomoću kojih uspostavljamo svoj odnos prema svijetu. Osim jezicima slika, značenja se artikuliraju i kulturalnim konstrukcijama. Sve u svemu, film nadilazi ikonografiju, često je ispunjen simboličkim značenjem, a konvencija simboličnog oblika služi prikazivanju priče. Kamera „upire prstom“ pa se razumijevanje može razviti iz komunikacijskih sustava koji se razlikuju od samog jezika. Vizualnost poimamo kao dijalektičko polje omeđeno sposobnošću gledanja i - mogućnošću interpretacije. U tom procesu posreduje idiom napetosti, koji nastaje kao stilistički fenomen između mentalnih i percepcijskih slika, tj. između metafora i opisa. Bal ovaj fenomen objašnjava na primjeru Proustova romana *U potrazi za izgubljenim vremenom*. Napetost kod vizualnog čitanja u romanu uzrokovana je dilemom: čitatelju mnogo puta nije odmah jasno radi li se o slici koja je plod njegove čitateljeve

imaginacije (dakle mentalna slika) ili je riječ o onome što pripovjedač stvarno vidi (ili zamišlja da vidi) i to simultano opisuje (percepcijska slika). Stilske figure nam tako stvaraju napetost i u svijetu slika.

## Ironično, ikonično

Ironija je figura koja je zasnovana na proturječnosti, a u etičkom smislu u svome je iskazu suprotna istini (Škreb i sur., 1984: 275). Stoga, „ironičar“ je 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). Slično 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. Kada govori 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 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*) jer 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 pretpostavka, a potom anticipacija. Gledatelj će pretpostaviti 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 poziciju 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, odnosno dolazi do obrasca putem kojeg se uspostavlja figura presumpcije/prolepse, koja kreira napetost na mikroplanu (Allen, 2001: 24).

Od iznimne je važnosti razumjeti teoriju koja se krije iza principa za konstruiranje pripovijesti: indikatori (modusi) i njihova organizacije u filmskoj priči u konstrukt stilskih figura interpretiraju se na najmanje dvije razine koje predstavljaju susret filmske pripovijesti i naratoloških postupaka. U kontekstu vizualne pismenosti ili razumijevanja slike riječ je o sljedećim razinama: a) ikone, simboli i stilske figure na kognitivnoj razini; b) vrijeme i prostor, tj. sinkronična i dijakronična vremenska i prostorna dimenzija na razini okvira i kadra. U tom smislu ovdje se bavim usporedbom sakupljenih relevantnih podataka pri analizi filmskog diskursa i njihovim suprotstavljanjem kako bi se stvorio okvir za istraživanje. Vrijeme i prostor tema je dubinskog istraživanja naratološke povezanosti s filmom. Pri tom se govori o stilu, ritmizaciji montaže, asocijativnoj povezanost, proučavanju strukture, a sve su to elementi kojima se bavi pripovijedanje, odnosno naratološki obrasci pripovijedanja.

Ovaj pristup također karakterizira mogućnost prijelaza s jezika na ostale semiotičke sustave, kao što su kultura, komunikacija, interpretacija teksta, ideološko uvjetovanje i tako dalje. Za pristup filmu osobito je od značaja onaj dio metodologije koji se odnosi na usvajanje kulturno-teorijskih koncepata. Naime, baviti se filmom, interpretacijom i gledateljem znači ukazivati na društvenu i političku domenu reprezentacija u filmskom tekstu. Naposljetku, početna

je pretpostavka da prihvaćamo konvencije filma kao forme te da uz gledateljeva prethodna iskustva to omogućuje rekonstruiranje priče i praćenje radnje nasuprot pasivnom gledatelju. Jednostavnije, tumačenje *kako* je što retorički prikazano pretvara se u što to znači u određenom kontekstu oblikovanja kulturoloških koncepata. Zbog svoje upućenosti na postklasičnu naratologiju i transmedijsku narav filma, koja podrazumijeva interes za društvene i kulturološke uvjetovanosti na filmu, ovdje iznesena razmišljanja i istraživanja u komplementarnoj su ulozi formiranja kritičke promatračke aktivnosti na razini interkulturalnih kompetencija. Film-tekst u funkciji je razlaganja unutarfilmske stvarnosti, a odabrana metodologija ima tu posebnost da je usmjerena na razvoj inovativnih metoda za proučavanje komunikacije i primjene istraživačkog principa, čija je svrha aktivno percipirati ključna društvena, kulturološka, politička i ekonomska pitanja vezana uz globalizaciju, društvenu isključenost i odnose moći.

Kontekstualno, signifikacija i njen proces djeluju poput analitičke niti koja spaja film kao tekst (u naratološkom smislu sličan onome literarnome) i film kao realnost (u smislu reprezentacije kulturoloških koncepata). Također, ranije je naznačeno, za ovakvu vrstu analize neophodan je kontrast kao jedna od semiotičkih dimenzija: analitički govoreći, korpus se prikuplja i kritički sagledava u smislu sličnosti i razlika, a potom interpretira unutar relevantnog teorijskog okvira. Sveobuhvatnost ovoga istraživačkog pristupa ogleđa se u nekoliko iskazanih aspekata. Prvi je, naratološka nit koja sekvence objašnjava, povezuje i koja će poslužiti kao dokaz o filmskoj pripovijesti. Druga je, problemska nit koja ih spaja (oblikovanje kulturoloških koncepata u smislu postteorija – globalizacija i multikulturalizam). Treća je, nit koja ukazuje na konstrukciju tih kulturoloških značenja unutar književnih figura i njihovih aktivnih djelovanja. S jedne će se strane nastojati definirati analiza usidrena

u tehničkim filmskim formama, odnosno poslužiti će kao temelj šire interpretacije. Medijski pismen gledatelj, osoba sposobna aktualizirati specifično filmski kodirane (pripovjedne) potencijale filmske priče, u znatnoj se mjeri formira s pomoću izloženosti filmskim pričama.

Jednom kada se ukaže na njihov konstrukt, filmovi se diskutiraju u smislu vođenja priče prema gledateljevoj pažnji. U metodološkom smislu u domeni deskripcije odgovaram na sljedeća pitanja: Kako se unutar filma stvara značenje i koja su to značenja? Što ona znače i koje su komunikološke zadaće na filmu u odnosu na gledatelja? Tada dodirujem područje interpretacija unutar naratologije i kulturoloških reprezentacija na filmu. Pri tom koristim filmsku naraciju kao metajezik čija je relevantnost neizbježna na planu interpretacije. Naime, likovi govore, ali je njihov govor uvijek uokviren metajezikom: u filmu je to –kamera, koja pokazuje što se događa. Izgovoreni diskurs i vizualni diskurs u tom nam smislu otvaraju prostor retoričko-stilističkog procesa. S time u vezi, Gilić kaže:

Tipično je (te nezaobilazno) filmsko izražajno sredstvo i točka promatranja – mjesto s kojeg (okom kamere) gledatelj promatra filmski svijet, a u svakome kadru možemo raznim parametrima precizirati njegovu točku promatranja... ako je točka promatranja iznad prikazanog predmeta – govorimo o gornjem rakursu; ako je točka promatranja vrlo daleko od prikazanog predmeta (najčešće čovjeka), govorimo o totalu; ako se točka promatranja kreće, govorimo o dinamičnoj kameri odnosno, preciznije, o dinamičnoj točki promatranja i tako dalje... pripovijedanje priče lika s pomoću pokretnih slika, često spojenih s nekim zvukovima, tipična je (sada već stara, a svakako vrlo raširena) filmska konvencija, pa nema razloga za negiranje postojanja te konvencije kada je riječ o pripovijedanju nekog lika



(intradijegetičkog pripovjedača)... Ipak je svodenje filmskih izmjena točke gledišta na montažnu izmjenu perspektiva krajnje banalno i izrazito neprimjereno složenim izlagačkim mogućnostima filmskog medija (Gilić, 2007: 125).

Naposljetku, ideologija kao transkulturalni izlagački fenomen povezan je s nagnućem (engl. *slant*). Riječ je o ideološkoj, a ne vizualnoj kosini koju Gilić još naziva „mentalnom tendencijom“; „pripisanom instancijom pripovjedača, npr. nacionalizam, pacifizam, anarhizam, odobravanje nasilja, cinizam, optimizam, itd.“ (Gilić 2007: 86). Dakle, nagnuće, „uključuje ideološke odrednice pripovjedača i njegove priče... katkad se pripovjedačevo nagnuće poklapa s vrijednostima i stavovima implicitnoga autora, a katkad se ne poklapa“ (2007: 86). Ovdje Gilić spominje filtar; prema Genetteovu zahtjevu da se razlikuje instancija koja pripovijeda od instancije koja vidi događaje, filtrirati se može subjektivnim kadrom, montažom, smjerom pogleda, komentarima, konstrukcijom priče itd. Naime, tumači Gilić, filtriranje je stvaranje vizualnih sugestija duševnih stanja i raspoloženja, a antonimni je primjer da se to može učiniti izvan subjektivnog kadra, u tzv. autorskim kadrovima. Njihova je odlika da su vrlo izražajni u totalima i uočljivi duljinom, a katkad i upotrebom boje, vještom uporabom zvukova, šumova, i dr. U smislu politike identiteta, možemo se dakle zapitati koji je lik u središtu filtriranja, odnosno u žarištu interesa (engl. *interest-focus*). Sve u svemu, za analizu u ovoj knjizi važan je izlagački fenomen: stil i forma izlaganja neizravno ili izravno prenose osjećaje i ideologiju likova, kao i ne-svijest lika o vlastitoj socijalnoj poziciji. Istaknuti likovi time nisu samo dio priče nego i diskurzivni regulativni mehanizam.



Sarangkot, Nepal. „Robin Hood“, Nataša Horvatinčić (2007).



Napulj, Italija. „De Filippo i Totò“, Sunčana Tuksar (2020).



Hong Kong. „Chanel 5 od 1 litre“, Sunčana Tuksar (2006).



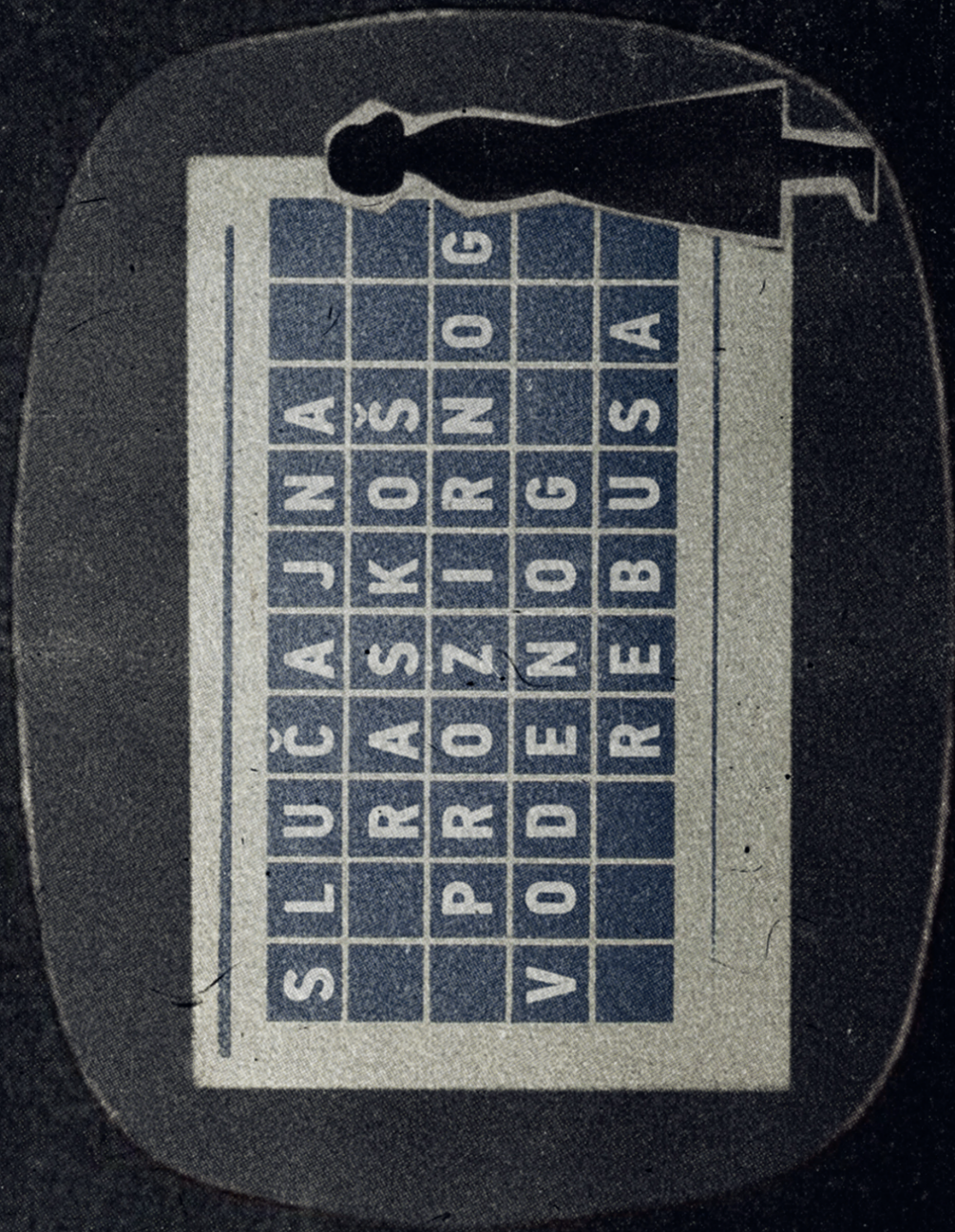
Tunis. „Michael Jackson“, Sunčana Tuksar (2011).



Bangkok, Tajland. „Floating Market“, Sunčana Tuksar (2006).



Chiang Mai, Tajland. „Sitting Buddha“, Sunčana Tuksar (2007).



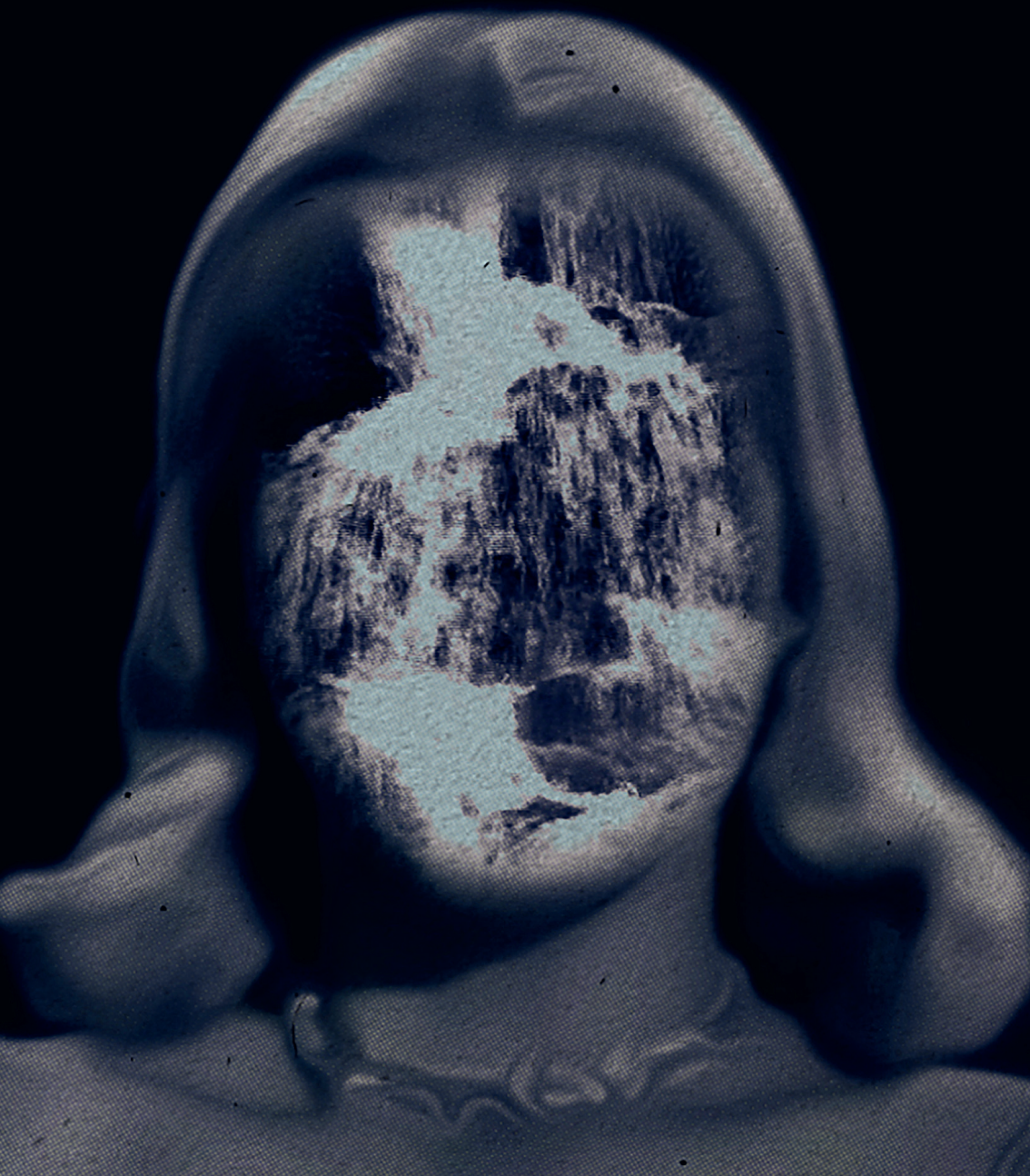
*Slučajna raskoš prozirnog vodenog rebusa, slike 1-6, Dalibor Barić (2020).*













1081



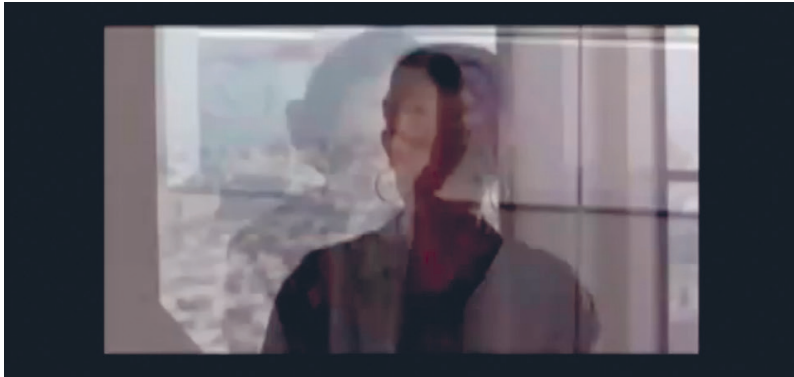
*Adam i Paul*, lik Bugarina i James Joyce; motivacija pomoću tjelesnosti i kostima.



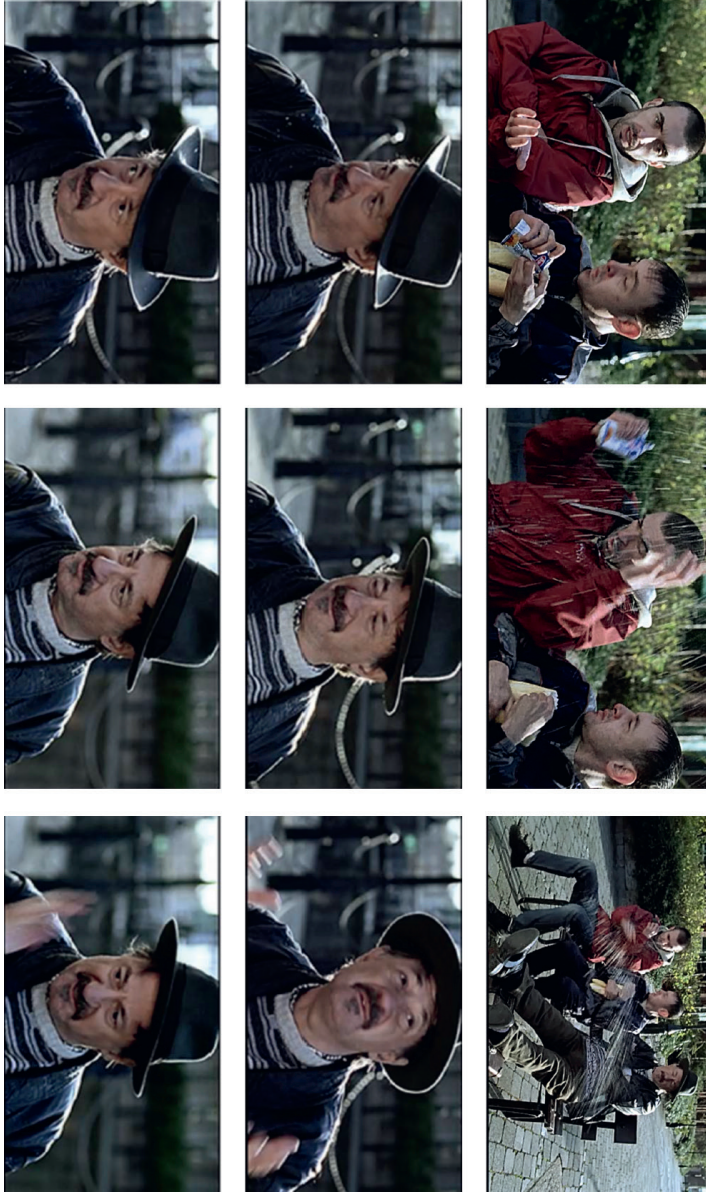


*Klub sretnih žena. „Na večeri“ (1–6).*





*Klub sretnih žena, superimpozicija.*



*Adam i Paul*, slepstik; modus dramske akcije u funkciji karikature.



Adam i Paul. „Our fuckin' country“.



Adam i Paul. „Why are you here?“



Transmedijska poveznica filma i kazališta: Adam i Paul i Didi i Gogo iz drame "U očekivanju Godota".



ČETVRTI DIO

# Nostalgični stereotipi u Irskoj

And why are *you* here?

(*Adam i Paul*, rež. Lenny Abrahamson)



## Nevidljive instance *storytellinga*

Irski film globalno je 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 (2010) 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.<sup>4</sup> 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.

Irski kinematografija 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 (2010). Upravo takva komunikološka situacija dopušta raspravu i tematiziranje

---

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



globalizacije na primjeru irskog filma. Odabrane sekvence iz filma nisu dakle motivirane stereotipnim idiličnim pejzažima ili pak elementima nostalgije, međugeneracijskim sukobom u obiteljima doseljenika ili slično. Dapače, u sceni koja se odvija na klupi, očekivani, stoga i stereotipni motivi istaknuti su u smislu onoga čega nema. A nema motiva irskih pejzaža niti pak bilo kakvih 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 također istražuje temu multikulturalizma. Ukazuje se na potrebu koju u smislu interkulturalnosti ima druga generacija doseljenika. Glavna je protagonistica i pripadnica te generacije pa kaže svojim doseljeničkim roditeljima: „Ne želim biti različita od Amerikanaca, želim biti upravo poput njih!“ Koliko prva generacija njeguje domicilni identitet, toliko druga ima potrebu sljublivanja, postajanja punopravnim pripadnikom (nove, multi-) kulture. Dakle, etničke skupine žele se punopravno integrirati.

Perspektiva identiteta i drugostna osebujan način tematizira roman *Normalni ljudi* Sally Rooney iz 2018. godine po kojem su Lenny Abrahamsoni Hettie Macdonald snimili istoimenu TV seriju (2020). Žanrovski drama, moguće erotska, serija prikazuje razvojnu putanju

ljubavnog odnosa Marianne (Daisy Edgar-Jones) i Connella (Paul Mescal), tijekom njihovih adolescentskih godina punih emocionalne brutalnosti koja rijetko koga zaobilazi u toj osjetljivoj dobi, nerijetko je formativna pa je se u zrelijim godinama teško odričemo. Implicitno, procesi koji se tematiziraju vrijedni su ponovljene pripovijesti u sjećanju potencijalne publike. Podsjetimo se, ostavština irskog društva počiva na polaritetu između jezika i kulture i krasi je pismena književnost i kratka priča, ali i usmena predaja kao potreba društva o pripovijedanju i priči. Poznata je rekonstrukcija ženskog identiteta putem suvremenih irskih spisateljica poput Elizabeth Bowen ili Mary Lavin, koje općenito govoreći tematiziraju egzil unutar zajednice, alijenaciju ženske figure, pogled na Irkinju postkolonijalnog društva, koja se afirmira ili nastoji pomaknuti s višestoljetne marginalne pozicije u društvu. Pluralnost perspektive i identiteta zanimali su također Williama Trevora, kojeg u književnoj kritici krasi epitet „kralja kratke suvremene irske priče“. U nas je poznata antologija irske kratke priče *Otok gipsanih svetaca* (prir. Stipe Grgas, 2004).

Zašto je serija *Normalni ljudi* izazvala svojevrsnu kontroverzu? Prvo, ne osobito neobično za irsku kulturu, ocrtava se polje polariteta između Sliga (Yeatsova susjedstva) kao opresivnog, ruralnog i patrijarhalnog mjesta te Dublina kao emancipatorskog i urbanog kontrapunkta. Posredno evocirajući stereotipe o Ircu kao otpornome pijancu te Irkinji kao sluškinji, medicinskoj sestri ili općenito podčinjenoj ženi, tematizira se prvenstveno opiranje identiteta krutoj stvarnosti. Imajući na umu činjenicu da je zapravo do nedavno u Irskoj bio na snazi dogovoreni brak, iseljavanje žena oduvijek je simboliziralo težnju za emancipacijom. Stoga se često tematizira tišina ispražnjenog prostora i krajolika (putem teme iseljništva). Ta se tišina u *Normalnim ljudima* nastoji ispuniti pričom o suzbijanju emocionalnosti, prešućivanjem ili razotkrivanjem ne-samo-ženske krhkosti i otpora identiteta te traženju sebe istražujući mladenačku

seksualnosti koja se, kao i svako neistraženo područje, može pretvoriti u područje borbe. Drugo, važnije, način na koji se to čini predstavlja bunt protiv uvriježenih stereotipa u smislu brendiranja Irske putem (samo)iseljeničtva, nostalgije i pejzažnih slika. Naime, drama je potencijalno erotska, što „potvrđuje“ i računica britanskog tabloida „The Sun“, koji iznosi da se u seriji prikazuje ukupno 41 minuta scena seksa, zbog čega je nazvana BBC-jevom najsirovijom dramom svih vremena. S druge strane u irskom parlamentu ministar turizma objašnjava da reklamni video za Sligo, gdje se u velikome dijelu odvija radnja serije, sadrži selektivne isječke iz epizoda, koje prikazuju velebne klisure Ben Bulben koje dominiraju krajolikom, ali nikako golotinju („New Yorker“, 2020).

Što dakle u *Normalnim ljudima* stvara napetost i zašto serija ima važan status? Prema osvrtima, zavodljivost serije splet je elemenata koji nastaju uslijed performativnog savezništva glavnih likova/glumaca u prikazu njihove pojedinačne i uzajamne nesigurnosti („New Yorker“, 2020). Također, prisutna je autoironija kao nužni element u samoočuvanju marginaliziranog identiteta i ponekad se iskazuje putem takozvanog crnog humora. Humor je ovdje antifraza kao izraz emocionalne nesigurnosti jer se izrugujemo onome što potajno priželjkujemo). Također, dominantna je perceptivnost likova pri oštroumnom prikazu samokritičnosti te njihovo uzajamno odricanje kao vid samoprijedora i nesigurnosti sazrijevanja u opresivnoj okolini. Odgovor je svakako i u upornom izmicanju teksta od irskih uvriježenih stereotipa, poput onih koji tematiziraju egzil, povratak, nostalgiju i tome slično. Naime, od Odiseja, Lyotarda, Barthesa naovamo, prastara je priča o povratku. Točno, prvih nekoliko epizoda serije obuhvaća stanje prija stanja suprotstavljanja, a potom (i) stanje povratka. Međutim, tema povratku „domu“ postavlja se na način prosudbe, također poznate u irskoj pripovijesti - može li o povratku uopće biti riječi ako dom nije

nigdje? Osim tematiziranja izbjeglištva ili emancipatorske potrage, što serija privilegira, jasno se demonstrira da se traži nešto što je već poznato kao suzdržani ženski glas. Međutim, uvodi se polarizacija na relaciji muškarac-žena te subverzivno prikazivanje irskog identiteta iz više kutova, primjera i dakako rodova. Svakako imajući na umu da autorova nakana nije važna za ono što nam sam tekst donosi, uz glavnu protagonisticu u *Normalnim ljudima* naglašava se i identitet muškarca koji podliježe pa onda opet ne podliježe patrijarhalno nametnutom nasljeđu i tjeskobi što sa sobom nosi pomak od centra prema margini i obratno.

Iz perspektive ženskog fokaliziranog prostora sada je rano reći da je Rooney etablirala svojstveni ženski lik u svoja kod nas zasad dva prevedena romana, *Normalni ljudi* i *Razgovori s prijateljima*. Ono što se pak sa sigurnošću može tvrditi jest da je u oba romana riječ o otimanju, emancipaciji, unutarnjem progonu lika kao refleksiji vanjski uvjetovane zajednice – i to ne isključivo u slučaju ženskih likova. Premda je besmisleno kategorizirati, ali uz svijest da smo tome skloni, postavlja se pitanje koji su to kod Rooneyeve ljudi koji su „normalni“, odnosno što predmnijevaju razgovori koji su „prijateljski“. Također, prerano je na temelju dva romana zaključiti problemske odnose raskidanja s patnjom, progonstvom, sumnjom, dakle raskidanje sa svjetonazorom žrtve. No, ono što se može svesti pod jedno jest da uzrok svjetonazora žrtve leži u neimanju koncepcije za suprotstavljanjem, odnosno u spoznaji i osvješćivanju da se žaljenjem situacija ne može promijeniti. Utoliko u *Normalnim ljudima* neće biti riječi o žrtvi: Connell obrani Marianne od brata-nasilnika i posredno od apatične majke-žrtve kada mu u posljednjoj epizodi po principu „uradi nešto“ slomi nos; ujedno se time simbolički razvrgne obrazac vladavine patrijarhalnih stereotipa. Stoga, putem (auto)destrukcije u putanji odnosa ženskog i muškog lika ipak je zacrtan pomak. Čitanje ovakvog teksta - i zadržat ću se na tome tumačenju

- ne žali za propuštenim prilikama (jer time se ionako ne mijenja situacija) već se identitet otima i pokušava mijenjati (ironično, to ne znači nužno da će prilika za promjenom doista biti pružena).

## Slepstikom protiv idile

U potrazi za novim otimanjima identiteta, kod Abrahamsona ni multikulturalnost ne priznaje idilične pejzaže već od etnoskejsa zahtjeva da bude inherentan. Kao što je u prethodnim razmatranjima naznačeno, irski film prati globalna kretanja u smislu identiteta i susreta kultura. Što se *Adama i Paula* tiče, kao što nema zelenih pašnjaka, tako nema ni nostalgičnih Iraca. Nema ni junaka Johna Waynea, ovdje su samo antijunaci Adam i Paul. I dakako, lik Bugarina, za kojeg antijunaci misle da je Rumunj. Zašto je tome tako, pojašnjava politika ekonomskog rasta Irske unutar globalizacije. Nekad iseljenička, Irska se danas naziva općeprihvaćenim terminom poznatim iz nastanjivanja Amerike, „obecanom zemljom“. Ako je film ranije bio konstrukt idile, sada prati novi pripovjedni 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 novih 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 postaju marginalizirani.

Kao što sugeriraju navedeni filmovi, koncept pripovjednosti mijenja se te se stvara novi diskurs: 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“.

U filmu *Adam i Paul* nelagodu pregovora donosi slučajan susret likova *in medias res*. Likovi su pripadnici marginaliziranih skupina: Irci, narkomani i imigrant Bugarin. 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 anegdota, a likovi se javljaju isključivo kao nositelji radnje bez pretenzija da izrastu u karaktere“ (Škreb i sur., 1984: 734). Iz filma je analizirana serija sekvenci. Prva je „Zašto sjediš tako blizu nas?“. U njoj 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 sekvenca je „Made in Bulgaria“, u kojoj saznajemo da je neznanac imigrant iz Bugarske. U trećoj sekvenci, „Zašto ste vi ovdje?“, konotirana je kulturološka dimenzija dijaloga, ona upućuje na nelagodu pregovora.

### **Sižejna organizacija:**

#### **1. Zašto sjediš tako blizu nas?**

- a. Adam i Paul nailaze na stranca
- b. Otvaraju mlijeko i ono se prolije
- 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 Irci misle da je Rumunji
- b. Objašnjava da je Bugarin
- c. Paul da je Adamova jakna također iz Bugarske

### 3. Zašto ste vi ovdje?

- a. Bugarin 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?

Pitanjem A zašto ste vi ovdje? bave se O'Connell (2010) i Kakasi (2011), čija su razmatranja uzeta u obzir na primjeru filma *Adam i Paul*. Odabrane sekvence su u određenom smislu prikaz irskog, ali i suvremenog društvenog imaginarija. Naime u njima je narušen mit o multikulturalnosti kao kompromisnoj ugoti (u smislu holivudskog *feelgood* učinka) jer se pitanje postkolonijalnog identiteta tiče došljaka kao i domaćina. Na taj se način ilustrira novija „irskost“ putem propitivanja odnosa osoba koji su jedni drugima stranci. Prizor iz filma, odnosno sekvenca „Na klupi“ 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 su ranije spominjani autori s pravom propitivali, zapravo je mit.

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, De Filippo i Totò poznati su napuljski komičari, a neki od suvremenih primjera su čuveni 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 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.

Komični efekt ostvaren je gestualnim pretjerivanjem koje načelno zabavlja publiku. Kao što prikazuju slika iz scene „Na klupi“, Adam i Paul sjedaju 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. Sekvenca se zaokružuje likom došljaka. Doista, u nastavku uslijede dijaloške razmjene oblikovane kao identitetski pregovori. S jedne strane diskurzivna se strategija poigrava stereotipima – Irci Adam i Paul ne razlikuju Rumunjsku od Bugarske, Paul uopće ne zna da je Sofija grad i još k tome 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 sekvenci naglašeno je suprotstavljanje diskursa domaćina i stranca. S obzirom da humorni dijalozi reprezentiraju raspravu oko identiteta, u zaključku je riječ o pregovorima. Scena je utjelovljena modusom 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, a 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.

No, postavlja se pitanje kada je razgovor rasprava. Lakoff i Johnson raspravu definiraju kao „/o/sjećaj da ste se zaratili, uvidate 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 vremenoprostoru odvija se na planu likova. U tom smislu u konverzacijskom 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“. Na samom početku filma Adam i Paul konstatiraju da je jakna iz Bugarske te konstatiraju da „žale Bugare koji su jadni jer nemaju ništa“. S jedne strane, ironično je da Bugare sažalijevaju dvojica narkomana, koji također pripadaju margini društva i koji također „nemaju ništa“. S druge strane, 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!“<sup>5</sup>

.....  
5 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.

## Aluzija

Transtekstulane aluzije na došljaka ili stranca promatram i dalje u filmu *Adam i Paul*. U filmu okosnicu zapleta čine dvojica narkomana Adam i Paul, 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 promatraju kao politike identiteta (usp. Biti, 1992). Ponad zapleta analiza se osvrće na transtekstualne aluzije uočene unutar sekvenci. 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).

Što se pak pojavnosti likova tiče, analiza kreće od Bugarina. S vizualnog aspekta kod aluzije na Joycea na snazi je transdijegetička 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 šeširom 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 Hanswursta, kojeg su gledatelji „prepoznavali po zelenom šeširu“, te Pickelhäringa, koji se također mogao prepoznati po šeširu (2015: 255).

Kao što sekvenca „Na klupi“ pokazuje, 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 sekvenci koje bi u suprotnom bile uvelike nemotivirane (Richardson, 2005: 171).<sup>6</sup> S druge strane u funkciji politike identiteta, kao što je utvrdio

6 Sommer (2012) je govorio o intertekstualnosti kao taktici postklasične naratologije, odnosno o krosdisciplinarnoj konsolidaciji posuđivanja termina, dakle i principa, iz modernizma u postmodernu 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 komentárom, govorio je Luko Paljetak na okrúglom stolu na festivalu Bloomsmday – 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 „Finnegannovi, 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“.

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*.

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 pa do fuzije dolazi jer „akter“, u tom slučaju simbolički naznačen akter/lik, postaje osoba koju oponaša. Na temelju identifikacije, govoreći dakle o tjelesnosti lika, serija odabranih kadrova 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 humora i identifikacije svojevrsna je 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.

Filmske reprezentacije likova pozicionirane su unutar teorije globalizacije kao sveobuhvatnog pojma novog vremenoprostora 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 vremenoprostora 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, 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 (2007: 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 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 ovo 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.<sup>7</sup> 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 filmova, zaključak Kakasi jednako se odnosi na film *Adam i Paul* kao i na generalni pokušaj irske kinematografije danas: film nastoji istražiti procese racionalizacije interkulturalnih dijaloga te komentirati društvene i kulturne promjene u suvremenoj Irskoj.

Interkulturalni dijalog pregovor je oko identiteta unutar globalizacijskih promjena i problema koje one donose dok se doživljaj filma preobražava na idejnom planu. Tematski, pitanje drugosti je

7 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.

nekompromisno, minimalizam vremenoprostora poslužio je upravo za manipulaciju preciznog razgraničavanja uloga likova u tome smislu. Tako je priča dijaloški motivirana obostranom raspravom, a plan likova jasno naznačuje identitetske pozicije. Drugim riječima, kao i u *Normalnim ljudima*, likovi se zajedno razvijaju unutar tih pozicija, preuzimajući jedan od drugoga neke osobine jer je sukob identiteta izravan i konfrontirajući. 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*, kao i nelagoda promjene u *Normalnim ljudima*.

Ukratko, kada je riječ o politici identiteta čiji su nositelji likovi, uporište se nalazi u kulturološkim i književnopolitičkim interpretacijama u kojima je imenovanje neosporno politički čin. Kao što sam više puta sugerirala, ponekad identitet likova može biti metaforično naznačen imenovanjem, sličnošću s nekim drugim likom, odnosno imenom i likom biti u funkciji stilsko-ironijskog poigravanja. 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 sekvence s dvaju aspekata. Jedan je aspekt utemeljen u aluziji na Jamesa Joycea, a drugi u uprizorenim književnim likovima drame Samuela Becketta „U očekivanju Godota“. U oba se aspekta uočava snažna intertekstualna motiviranost. Također se Stam poziva na poznati Ecoov „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).

Naposljetku, analizom se unutar prizorne motiviranosti ponovno 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 sekvence 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 (i) književnost. Potraga za identitetom likova u oba medija, filmskom i literarnom, često se osvrće na nemogućnost njihove odvojivosti od reprezentiranih kontura. 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. Potraga za samoniklošću konstrukta identiteta nemoguća je bez bilo kojeg reprezentiranog elementa i lika, kao i njime nagoviještenog identiteta i bilo bi doista nerazmrsivo utvrditi tko je kime uvjetovan, jednako kao što je gotovo nemoguć čin raspetljavanje uvijek iznova postavljenog problematičnog pitanja pripovjedača, likova i adresata.

Ukazani obrisi ili sugestije na kazališne glumce/likove u vizualnom dijelu likova Adama i Paula 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

sekvenca „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“.

Zbog svega navedenog pripovjedni događaj nema idiličnih prikaza Irske, niti pak sretnog holivudskog završetka već se gledatelja ostavlja otvorenim pitanjem. U praćenju razgovora sekvenca 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 razgovorne teme“, što u ovom slučaju podrazumijeva kraj razgovora jer nema „metadiskomunikacijske naznake da će se razgovor sigurno nastaviti“ (Turković, 2012: 180). Jednostavnije, 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 scena, Bugarinovo pitanje, ironično, upućuje se svima – „Zašto ste *vi* ovdje?“

PETI DIO

# Privilegirani stereotipi u Americi

Quite possibly they have been here since the curtain opened.

(Tim Robbins, *Even Cowgirls Get the Blues*, 2001)



## Tjeskobna hiperbola

Hiperbola će biti razumljivija ako se krene od usporedbe i kontrasta. U filmskome okviru ponekad se nalazi izražena „prepreka“. U filmu *Gost* i u *Klubu sretnih žena* takav istaknuti okvir usporedbom likova, naglašava njihov kontrast. 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 „aparata simboličke moći kulturalnih razlika“ (Bhabha, u: Biti, 1992: 159).

Svijest o takvoj situaciji u *Klubu sretnih žena* omogućuje shvaćanje scene „Na večeri“ kao uprizorivanje dvaju različitih značaja „na istoj pozornici“. Dvjesto „nacionalnim alegorijama“<sup>8</sup> implicira se „da se individualna priča odnosi na cijeli kolektiv“ (Bhabha, u: Biti, 1992: 159). Likovi se kontrastno uspoređuju kako bi samim tim ostvarili 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

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

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.

Dok u *Klubu sretnih žena*, u sekvenci „U stanu“ okvir 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 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 (2002.) 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 (usp. Saint-Jacques, 2002: 47; Samovar i Porter,

2013). 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, u: Samovar i sur., 2012: 20).

S druge strane, u sceni 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, oboje borave ilegalno u Americi. 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. 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. 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.

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 u subjektivni otvara „daljnji pristup važnim informacijama“ (Turković, 2012: 201). Gledatelja će himbeno, servilno obraćanje Amerikanke Zainab asocirati 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 Amerikanka entuzijastično konstatira da je i sama nedavno bila „u Cape Townu“.

Ovakva dijaloška razmjena podsjeća na scenu u kojoj je Paul zadovoljno povezo Bugarina s jaknom „made in Bulgaria“. U obje će pripovjedne situacije gledatelja nasmijati brkanje geografskih pojmova. Naposljetku, sekvenca u *Gostu* se zaokružuje ironičnim osvrtom. Kada Amerikanka ode, gledatelj iz objektivne točke promatra Zainab i prodavača, koji se također nalazi u kadru kao sporedni lik. On je upita: „Koliko je Senegal udaljen od Cape Towna?“ Zainab odgovara: „Oko 8000 kilometara“. Na to prodavač iznese slično iskustvo: „Jučer sam jednom čovjeku rekao da sam iz Izraela, a on me pitao jesam li posjetio Svetu Zemlju“. U ironijskom ključu implicitno je naznačena antifraza: Senegal je u Cape Townu jednako kao što je Izrael u Svetoj Zemlji.

Što se pak kontrasta tiče, do njega se u analizi došlo 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).<sup>9</sup> Daljnjom raspravom u sceni kontrast kultura propituje nacionalni američki identitet.

Isprva scena figurira kao općenita kritika upućena američkom društvu i stereotipnom 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“ ili kredo (*American Credo*). Ideologija kojom se opisuje takva osebujna „vjera“ ujedno je „bitan čimbenik identiteta“ (Huntington, 2007: 147). Kao što sam navela u potpoglavlju *Političnost i performativnost filmskih reprezentacija*, Amerika sebe doživljava kao multietničko, multirasno i multiklasno društvo. Notorno je načelo kreda 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 kreda u sceni (partikularno) problem je multikulturalizma (općenito). Dakle, Bagić (2012:159) kaže: „Premda

9 WASP je kratica za “whiteanglo-saxonprotestant”. URL: [https://www.urbandictionary.com/define.php?term=wasp\(2019-09-01\)](https://www.urbandictionary.com/define.php?term=wasp(2019-09-01)).

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 kreda.

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“.<sup>10</sup> 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. Kredo 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

---

<sup>10</sup> Vrlo rašireni i popularan termin „lonac za taljenje“ spominje se u predstavi *The Melting Pot* (1908) Israela Zangwilla.

u američkom društvu. S jedne strane gledatelju se oduzima hvatište za američki nacionalni identitet u smislu kreda, a s druge strane jednako ga se upućuje na propitivanje identiteta u američkom, kao i u bilo kojem drugom 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 američke vjere ili kreda 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. Igram 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, kredo 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 multikulturalnosti 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 kredu? Izazov je marginalizacija identiteta, kako bilo gdje drugdje tako i u Americi.

Što se pak daljnje „politike“ književne figure tiče, tjeskobna napetost iščekivanja konstruirana je u *Klubu sretnih žena* 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 dojmivost 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 nesnalaženje 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. Bačić (2012: 140) naime hiperbolu smatra sastavnim dijelom 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.

Kao i u *Gostu*, do kontrasta kultura u *Klubu sretnih žena* 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 „aparata 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. Dvjema „nacionalnim alegorijama“<sup>11</sup> implicira se „da se individualna priča odnosi na cijeli kolektiv“ (Bhabha, u: Biti, 1992: 159). Likovi se kontrastom uspoređuju kako bi samim tim ostvarili 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).

Prihvatljivo je dati jednoznačno objašnjenje da su scene hiperbolično prikazane u funkciji zabavnog tona. Bagić (2012: 140) naime hiperbolu smatra sastavnim dijelom 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.

11 Termin „pozornica“ i „nacionalna alegorija“ pripadaju Jamesonu (usp. Biti, 1992).

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*. 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 praksi označena kao nedovršeni interkulturalni pregovori u jednom, odnosno ambivalentni dogovor u drugom slučaju.

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 malo toga u sceni je prepušteno gledateljevom nadopunjavanju. Prikazana je audiovizualna reprezentacija scene „Na večeri“; 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. *should/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. Za početak, Rich odjednom ispija aperitiv te ponovno dolijeva u čašu. Prema kineskom običaju, aperitiv se mora pijuckati polako. Potom, Rich

uzima previše predjela dok kineska tradicija nalaže da se predjelo tek proba. Nadalje, Rich se ne snalazi u jelu sa štapićima, tradicionalnim kineskim priborom za jelom. Naposljetku, Rich zalijeva zajedničko jelo umakom od soje jer je „neslano“. Tijekom serije sekvenci, Waverly „objašnjava“ gledatelju pojedinosti svakog čina u smislu binarnih opozicija should/shouldn't – smije/ne smije, odnosno treba/ne treba: *Nije si trebao* ponovno natočiti piće, *trebao je* uzeti samo malo porciju glavnog jela, *nije se trebao* hvaliti da brzo uči:

Uh, let me make a toast.

He shouldn't have had that second glass...

Here's to...

when everyone else had had only half an inch...

everyone in the family.

just for taste.

Shrimp. My favorite.

He should have taken only a small spoonful of the best dish...

until everyone had had a helping.

He has good appetite.

He shouldn't have bragged he was a fast learner.

But the worst was when Rich criticized my mother's cooking...and he didn't even know what he had done.

As is the Chinese cook's custom... my mother always insults her own cooking... but only with the dishes she serves with special pride.

This dish not salty enough.

No flavor.

It's too bad to eat.



But please--

Oh!

That was our cue to eat some... and proclaim it the best she'd ever made.

You know, Lindo... all this needs is a little soy sauce.

Oh! Uh, oh.

U filmovima *Gost* i *Klub sretnih žena* usporedbom scena i likova jasno je pokazano da je riječ o dvjema suprotstavljenim rasama, dok je u *Adamu* i *Paulu* bilo riječi o marginaliziranim društvenim skupinama, narkomanima i imigrantu. U tom smislu filmski motivi koje sam obrazlagala mogu biti nositelji stereotipa u kulturi (usp. 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. 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. Naime, 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, primjerice 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? S druge strane koju poruku šalje bjelkinja i koju “tipičnu” reprezentaciju američke žene ona predstavlja?

S druge strane, usporedba/kontrast u sceni „Na večeri“ u filmu *Klub sretnih žena* postupkom montaže, tj. izmjenom subjektivnih i objektivnih kadrova stvorena napetost. Jasno je da Waverly želi da majka, tradicionalna Kineskinja, prihvati Richa. Pri tome, 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 konstruktu 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.

Sve u svemu, ideološka poruka 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 sekvence 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).

Na kraju filma *Gost* glavni protagonist Tarek biva uhićen i deportiran iz Amerike. U vrijeme nastanka filma 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 sekvence 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“ (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.

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 *Adamu i Paulu*. 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“ označena kao nedovršeni interkulturalni pregovori u jednom, odnosno ambivalentni dogovor u drugom slučaju. Isto tako, 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).<sup>12</sup> Tako neki autori smatraju da upravo ovaj film svjedoči o pomaku azijskih glumaca s margine prema centru, 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 multikulturni identitet Amerike, ili barem *credo*, „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 na „egzotičnom drugome“. Implicira se prihvaćanje azijske kulture isključivo putem površnih elemenata, poput bontona za stolom, a oni bi navodno trebali biti dovoljni i prihvatljivi za asimilaciju u američko društvo (Yin, 2007: 124). Suživot s *drugim* ostvaruje se dakle isključivo prema političkim ideološkim određenjima.

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). Iako neki autori smatraju da upravo ovaj film svjedoči o pomaku azijskih glumaca s margine prema centru Yin u njemu vidi

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

problem. Naime, danas, na konkretnom primjeru ovog filma, Yin ponovno postavlja pitanje drugosti azijskih Amerikanaca te njihovo prihvaćanje usrednjestrujašku 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 multikulturni 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 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.

U tome posreduju istaknuti elementi unutar književne figure u funkciji pokazivanja pozicije gledatelja koja se gradila na dva načina. Jedan je prijenos informacije gledatelju kao i njegova interakcija s filmom, a oni su izgrađeni putem semiotičkih i naratoloških tehnika i izvora u filmu. Tim se putem gradio 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 – čitanje - u odnosu na usporedbu/kontrast i slično, odnosno u odnosu na stilizaciju likova prema kulturološkoj i biološkoj matrici, poput binarnih rasnih opozicija. Kada kažem da se film čita, oslanjam se ponajprije na mantru digitalnoga doba da je slika tekst, koristeći je na način koji u filmu uključuje odrednice identiteta na relaciji lik – gledatelj. U svojem čitanju naznačenih odrednica, gledatelj će usvajati neka znanja, poput kako razmotriti odnos s drugim, prepoznati i usporediti elemente sličnosti i različitosti, kao

i njihovih implikacija i problematike koju sa sobom nose unutar koncepta multikulturalizma, potom 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.

## Superimpozicija

U ovome će dijelu knjige biti riječi o konfliktu u superimpoziciji ili pretapanju, a analizirat ću je na primjeru filma *Klub sretnih žena*. Odabrana je sekvenca „Bunda“, u kojoj je taj montažni postupak u funkciji konstrukta portreta međusobno suprotstavljenih kultura. Suprotstavljaju se kći Waverly, Amerikanku kineskog porijekla, i njena majka, tradicionalna Kineskinja i pripadnica 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.

### Sižejna organizacija

#### 1. Bunda

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

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. Drugim riječima, ovdje se kooperacijska načela poštuju pa se kadrovima akcije i reakcije jasno dočarava sukob u interakciji likova. Drugi je, fokalizacija lika Waverly. Kao što sam ranije spomenula, 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, 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.<sup>13</sup> Kao primjer takva postupka neka posluži film Bustera

13 "Leksikografski zavod Miroslav Krleža"



Keatona *Susjedi* (*Neighbours*, 1920).<sup>14</sup> Pretapanje se odvija tako da 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 prikazana je scena u kojoj se dogodila superimpozicija/pretapanje u *Klubu sretnih žena*. U objektivnom kadru majka i kći gledaju bundu dok majka kritizira bundu. Uokvirene su u prozoru, a dva su svijeta simbolički razdvojena zidom između prozora. Konflikt je naznačen u kadru koji 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. 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, a potom dva kadra pokazuju da majka napušta kadar. Waverly u konačnici ostaje sama u kadru, spuštена pogleda, a sljedeći kadar majke prikazuje njezin izravan pogled.

U filmu, fotografiji ili vizualnoj reprezentaciji općenito, 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 tako da od njega nešto traži, jer se čini kao da majka gleda u kameru, dakle u gledatelja, ili pak mu se nudi jer je pogled u kadru Waverly uperen nekamo drugamo, što je zapravo u filmu češći slučaj. Na sličan način možemo razmotriti neke druge slučajeve iz filmova ove analize unutar modela dihotomije ponuda – potražnja.

I ovakav model interpretacije pogleda i superimpozicije tu su

14 Film *Susjedi* (rež. Buster Keaton, 1920), (<https://filmanalysis.coursepress.yale.edu/editing/>(1. 3. 2021.)

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 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 perpetuir stereotipe o Kineskinjama kao „lutkicama“, a na primjeru sekvence 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. Sekvenca na simboličkoj razini potvrđuje tu tezu jer, rečeno je, međugeneracijski sukob metafora je za onaj kulturološki. Majka-Kina u odnosu na američku Waverly-kulturu dihotomizirana je, odnosno artikilirana 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).

## Kompozicija, središnja pregovaračka pozicija

S obzirom na sve ranije izneseno, kompozicija unutar okvira i odnosi likova ističu se u filmu *Adam i Paul*, u sceni „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, koji se u sceni verbalno sukobljavaju. Pristupimo li diskursu kao obliku znanja o društvenim praksama, globalizacija se na razini okvira problematizira u simboličkoj sferi pregovora, a susret na klupi predstavlja interkulturalni susret između domaćina i došljaka (usp. Wodak, 2013). 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“ (usp. Wodak, 2013: 186). O položaju likova u kadru, perspektivi i njihovim odnosima unutar kadra ranije je bilo riječi, stoga, kao što je pokazano u prethodim dijelovima ove analize, sekvenca prikazuje moguću problematiku „doticaja kultura“ koje su u globalnom, multikulturalnom svijetu „preblizu“ pa zato što nema komplementarnog dogovora, uloga medijatora Paula je pregovaračka.

Ono što je Paul Adamu i Bugarinu, to je u *Klubu sretnih žena* Waverly Richu i svojoj majci. Kao naratorica (unutrašnja fokalizacija) ona je ta koja zauzima središnju poziciju između zaručnika i majke. Ona doduše u kompoziciji kadra „Na večeri“ nije smještena „fizički“

između njih dvoje no ipak kao naratorica zauzima središnju poziciju, koja je na tome planu ujedno i pregovaračka pozicija između dviju kultura, kineske i američke. Nadalje, dijalozi u filmovima odlikuju se određenim retoričkim i stilskim postupcima (Turković, 2008; Gilić, 2007; Bordwell, 1986), pri tom se nameće pitanje koja je komunikološka funkcija filmskog dijaloga? Točnije, retorički se postupci poput tropa ili književnih figura ovdje shvaćaju kao mnogo više od „retoričkih alata“ (Danesi, 2004: 118) Već od 70-ih 20. st. teorija ih naziva tropima ili tipovima koji se danas nedvojbeno smatraju manifestacijom kognitivnih procesa. Ovakva podjela retoričkih regulacija na filmu naznačena je isključivo u funkciji sociosemioološke interpretacije i iz tog razloga se one ne naznačuju tipografski nego kontekstualno, odnosno, kako je tumačio Turković, imaju određeni stilski biljeg koji će svojom pozicijom u filmskom izlaganju predstavljati za naraciju strateški značajno mjesto. Na sličan se način ova analiza oslanja na gradnju figure dijaloga u filmu, odnosno njihovu metadiskurzivnu funkciju. Pojednostavljeno govoreći, u semiotici riječ je o otkrivanju (skrivenih) značenja.

Što se pak tiče rasprave o likovima kao nositeljima identiteta, ona ide u sljedećem smjeru: multikulturalnost podrazumijeva i opća građanska prava migracijskih skupina. 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 i ranije spomenute Gikandijeve riječi, 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, konstruirao 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, u procesu globalizacije koncept kultura-nacija, kako to implicira multikulturalizam, u skladu s percepcijom susreta ogleđa se u međusobnim globalnim i rizičnim proturječnostima. Jednostavnije, 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, onog koji je došao s onim kojeg tamo nalazi.

Kao što je rečeno, na konkretnome pak primjeru u odnosu na oblikovanje identiteta u filmovima *Klub sretnih žena* i *Adam i Paul* istaknutu stilsku ulogu ima humor. U odnosu na oblikovanje identiteta humor pokreće i druge stilske figure i to se ponekad čini putem stereotipa. Usporedno, 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. Humor je pri tom 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. Takvi i slični racionalni procesi shvaćaju se kao „multimodalni konstrukti osjećaja“ (Kress i Van Leeuwen, 1996: 64–67).

Unutar sociosemiotičkih rasprava (usp. Machin, 2007; van Leeuwen, 2005; Kress i sur., 2001) pripovjedni događaj tvori

diskurs, stoga će figure svojom unutarnjom politikom poslužiti kao diskurzivna poluga za daljnje interpretacije narativne i nenarativne organizacije. Primjerice, humor će sezati dalje od kros-modalne vizualno-verbalne dosjetke i okrenut će se ideološkim učincima na gledatelja u okviru tematskih okosnica analize. Kako bi se pokazali odnosi među likovima uspostavljeni na razini okvira, pomnije ću se osvrnuti na model hijerarhijskog odnosa između likova uspostavljenog u kadru. 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 u kadru ili superimpozicije. Kako bilo, okviri prikazuju granice i imaju simboličku vrijednost unutar kompozicije i pozicije likova (Machin, 2007: 150). Likovi mogu 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“ (usp. Machin, 2007: 151). Kao što je rekao Turković (2002), kompozicijom u kadru nešto se sugerira gledatelju jer u filmu, u slici, kao i u stvarnosti, distanca, tj. udaljenost, signalizira određene društvene odnose. Obično se „drži distanca“ ukoliko s nekime nismo ili ne želimo biti bliski. U „duhu vremena“, danas je neizbježno spomenuti kako u doba vladavine koronavirusa, kada nastaje ova knjiga, „držimo distancu“ čak i u odnosu na ljude s kojima želimo „biti u kontaktu“ ili pak pripadaju našem krugu prijatelja.

U filmskom postupku, distanca, tj. proksemika postiže se kadriranjem. Neovisno o spomenutoj netipičnoj situaciji s distanciranjem kojoj svijet trenutno svjedoči, 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.

Peterlić je rekao: „kompozicija 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. Kao ilustracija tog modela neka posluže tri primjera sljedećih kategorija uokvirivanja: segregacije, integracije i rimovanja. Likovi u okviru mogu biti „fizički odvojeni“ tako da okupiraju različite domene različitog poretka (Machin, 2007: 157). Time se podrazumijeva da kadar sam po sebi kreira okvir i unutar njega segregirajući element. Okvir tako segregira jer su dva lika u okviru jasno odvojena. Kymlickinom terminologijom, s izvjesnom „zamašnjivačkom“ konotacijom.

Metaforički, sljubljivanje kultura unutar multikulturalizma ovime je negirano, a oprekom unutar okvira dvije kulture su suprotstavljene. Izražena prepreka u okviru uočena je i u *Klubu sretnih žena*, gdje okvir segregira majku i kći. Dok sekvenca „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 nalaze samo dvije osobe, majka i kćer, one na simboličkom planu ipak sugeriraju kinesku kolektivističku kulturu (majka), odnosno američki individualizam (kći).

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 tako 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.

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, Matsumo 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, 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).

Na koncu, zaokružiti ću ovu cjelinu na način da kod sva tri detaljno analizirana filma, *Klub sretnih žena*, *Gost* i *Adam i Paul* ponovim ulogu planova te usporedbe/kontrasta u humornome djelu idioma napetosti, kojim se poziva na interpretaciju odnosa unutar kadra. U filmu *Klub sretnih žena* pokazana je i u sceni „Na večeri“, u kojoj 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. Waverly želi da majka, tradicionalna Kineskinja, prihvati Richa. Slično kao u *Gostu*, napetost kod gledatelja javlja se anticipacijom/prolepsom uslijed strepnje hoće li se očekivano ostvariti. Međutim, za večerom Rich napadno griješi u kineskom bontonu i time iznevjeri očekivanja Waverly. U konstruktivnoj 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 deskriptivne 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.

Kompozicija unutar kadra pokazuje komu ili čemu je dano više prostora; Bordwell u tome smislu govori o filmskim planovima, a Machin i van Leeuwen dakle o kulturološkom „uokvirivanju“. Također, pokazuje se kako i zašto se u kadrovima ili serijom kadrova mijenja značenje. Kao što sam istakla na početku knjige, nove metodologije razvijaju se na temeljima postojećih. Stoga, od ranije poznat konotativni i denotativni plan i ovdje se uzima u obzir. 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). Primjer je bila ranije obrazložena hiperbola, koja je u vizualnom dijelu 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. S druge strane kadrovima se gledatelju konotira, odnosno poziva ga se da objasni učinak koji nepoštivanje bontona ima na majku i Waverly. Kao i u slučaju filma *Gost* uočila sam i ironijski „karakteristični razmak“ između denotiranog i konotiranog.

Naposljetku, 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.

ŠESTI DIO

# Konceptualna metafora

*Pamćenje je čuvar svih stvari.*

(Michel S. Malone, 2012)



## Figura: pripovijedanje

Percepcija filma je proces u kojem gledanje kao metafora za filmski medij prenosi razlagačko-perceptivna svojstva filma istaknuta u aktivnom procesu koji nužno uključuje gledatelja (Bordwell, 1985:31). Film naravno nije samo vizualni nego i verbalni medij. Pripovjedač i pripovijedanje važna su konceptualna područja teorijskih rasprava u filmu i na jezičnoj razini. Likovi, metode prikaza čovjeka i pripovijedanje - sve su to filmske konvencije koje, riječima Gilića i oslanjajući se na komunikacijski pristup filmu, donekle vuku iz jezičnih metafora odnosno lingvistički utemeljene teorije (2007: 137–146), a riječima Peterlića (2001) ne trebaju se izbacivati iz narativnog filma u svojim lingvističkim paralelama i metodama, odnosno tvorbama filmskog lika. Gilić sažima pripovijedanje kao filmsku figuru uzimajući u obzir lingvističke paralele i metode. Na Bordwella se poziva kada kaže da se filmska naracija obraća zapadnome recipijentu, a posebno ističe Barthesa koji je s jedne strane širio Saussureovu teoriju o znakovima na sve aspekte kulture, a s druge istodobno zastupao tezu prema kojoj svako pripovijedanje ovisi o lingvističkim kodovima: „Mnogi su autori (primjerice sam Metz), međutim, priznavali kako šire pojam jezika izvan lingvističkih okvira, odnosno da se koriste lingvističkom metodologijom, svjesni njezine artifičnosti te ograničene primjenjivosti, pa bi od općeg dokazivanja onoga od čega je i Metz zapravo pošao (da film nije isto što i jezik), čini se, korisnijima bile

studiozne nalaze učinaka Metzove semiotičke teorije filma“ (Gilić, 2007: 138–142).

Imitirajući komunikacijsku situaciju narativni film potiče gledatelja na određenu aktivnost i kooperaciju, odnosno suradnju na koju računa s obzirom na ponovljene kognitivne operacije uslijed izloženosti narativnome filmu. Stoga, slažu se autoriteti, opravdano je zapitati se na planu filma u trenutku kada su figure već uočene što one predstavljaju te kako njihove reprezentacije kreiraju određene interkulturalne komunikacijske modele. Adresati i implicitni gledatelji također direktno referiraju na filmsku karakterizaciju:

Osoba /je/ sposobna aktualizirati specifično filmski kodirane (narativne) potencijale filmske priče, u znatnoj se mjeri formira s pomoću izloženosti filmskim pričama (kao uostalom i ostalim novijim medijima za formiranje filmske i općenito audiovizualne pismenosti/kompetenciji), dok je simptomatski analitičar obično sposoban provoditi svoje analize bez vidljivih tragova medijskog obrazovanja, pa stoga iz različitih vrsta filmova često iščitava iste simptome. Nadalje, u recepciji istog filma kod gledatelje slične medijske naobrazbe uočljive su preferencije i podudaranja koja ne svjedoče o apsolutnom konsenzusu, ali upućuju na otprilike istu razinu konsenzusa postignutu u jezičnim, ideološkim i drugim društvenim zajednicama (Gilić, 2007: 19).

Sve u svemu, filmski pripovjedni tekst naznačuje da su u filmu figure i sheme posuđene iz klasične naratologije. Poznato je da naratologija sredstva pripovjedne proze prenosi i da one funkcioniraju u filmu. Neke od njih su karakterizacije vanjskog izgleda, vremena, teme, stilske figure, i tako dalje. Tome je tako jer

je narativ dublja struktura koja se može promatrati nezavisno od medija u kojem se pojavljuje i u kojem se obraća gledatelju ili čitatelju. Za početak, tvrdnja da je film uvijek u trećem licu za Gilića prestaje vrijediti na višoj razini organizacije filmskog djela, odnosno kada je riječ „o nekoj vrsti imitacije, odnosno o filmskom ekvivalentu komunikacijske situacije izlaganja u prvome licu“ (2007: 143). Kao primjer za izravno obraćanje likova gledatelju, odnosno „filmski ekvivalent pripovijedanja u drugome licu“, Gilić ističe film *Klub boraca* (2007, 143–146). Nadalje, Genette je naznačio da u formi metanarativne prisutnosti u dijegetskom svijetu lika narativni film može prenositi ili imitirati komunikacijsku situaciju iz stvarnosti. Stilistička paralela u proučavanju filma ovdje oslonac nalazi u metafori pripovjedača. Bordwellov je doprinos značajan u smislu verbalne aktivnosti, odnosno pripovijedanja, a Gilić sažima da se „jedan model Bordwellove analize odnosi na reprezentacijski svijet priča, narativni prikaz stvarnosti, u drugome modelu priča se proučava kao struktura u odnosu na rad Proppa i Todorova, a treći je model priča-kao-proces u suodnosu s gledateljem, pri čemu se zamjećuje da se ističu učinci priče na opažачa u odnosu na Ejzenštajna koji je imao tezu „prema kojoj se radnja priče ne zbiva na samome filmu, nego u gledateljevu umu, a na temelju filmskih podražaja“ (Gilić, 2007: 134–137).

I dalje propitujući tko je pripovjedač u filmu, Gilić kreće od Pudovkinove tradicije te izravno kaže kako filmska forma, a samim tim i filmsko gledanje, sličí onome što vidimo u zbilji, a uvijek se od tih viđenja po nečemu i razlikuje (2007: 137). Kada govorimo o metafori, upravo na Pudovkinovoj tradiciji Bordwell je istakao kako „mnogi autori formuliraju shvaćanje prema kojemu film predstavlja priču putem viđenja nevidljivog ili zamišljenog svjedoka, kasnije se izjednačuje s pripovjedačem te s redateljem ( u filmu događaje i vidimo)... što može biti problematično... u odnosu na tzv. nevidljivu montažu (engl. *continuity cutting*), primjerice podijeljeni ekran,



zastor, ‘nemoguć’ položaji kamere i tako dalje“ (Gilić, 2007: 136). Pripovijedanje je dakle utjecajna figura filmskog izlaganja i u tom je smislu od izuzetne važnosti promatraču razumjeti je jer je kao stilsko sredstvo „uvjerljiva ... čini nam se očitom u voajerskoj privlačnosti filmova koji prikazuju različite aspekte intime svojih likova ... ali i filmova koji pred gledateljem postavljaju sablasne, odvratne ili zastrašujuće prizore i situacije... Parafrazirajući spomenute autore, na te prizore i situacije gledatelj reagira kao da je riječ o zbiljskim situacijama, koje skriveno promatra“ (Gilić, 2007: 143).

Naposlijetku, pripovijedanje je složen proces koji uključuje kauzalnosti, uzročno-posljedični niz u pripovijedanju, činjenje i zbivanje, izlagačke sheme, radnju, diskurs u odnosu na priču, fabulu u odnosu na siže i dr. Također, u odnosu na Genetteovu podjelu, postoje rješenja za pouzdano i nepouzdanu pripovijedanje, fokalizaciju (točku gledišta) te ostale brojne mogućnosti. S druge strane, otvaranjem pitanja ideologije u ovoj knjizi imam nakanu ukazati na potrebu vrednovanja, osobito u smislu postavljanja društveno-analitičnog kriterija u smislu kritičkog promišljanja i proširivanje znanja o sebi i drugima. Nije jednostavno dati ispravan odgovor bez zadiranje u široki pedagoški teritorij motiviranosti ili psihološko-kognitivistički aspekt recepcije i reprodukcije. Ipak, moguće je u obzoru filma kao tekstne vrste reći da primijenjena koncepcija može imati učinak sličan onomu kojeg bi postigli čitajući i analizirajući knjigu ili priručnik. Oslonit ću se dakle na utabane staze Bordwellovih i inih filmskih stilističkih shema „kao kada prepoznamo total kao nedijegetski komentar na osnovi prototipova. Također se koristimo i stilskim obrascima. U glavnoj struji narativnoga filma iza totala će vjerojatno uslijediti neki bliži plan, a glazbenom prijelazu je primjerenije postupno utišavanje (*fade out*) nego montažno prekidanje. Neke su stilističke varijante malo vjerojatne, a neke su potpuno isključene“ (Bordwell, u: Gilić, 2007: 146).

Kada je riječ o stilističkim varijantama, u kontekstu igre riječima potrebno je naznačiti odnos metafore i metonimije. Kao prvo, Danesi (2004) metonimiju svrstava u kognitivni proces dok je Bagić 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). Genette upozorava na brkanje ovih figura pri tom se pozivajući na zamjenu izravnoga izraza neizravnim, kao što je definirao i Fontanier (Genette, 2006: 7). Fontanier prihvaća definiciju metalepse kao metonimije, ali inzistira da se sastoji od više riječi dok Genette podvlači da se radi o jezičnom postupku koji potječe od proučavanja figura iz teorije fikcije. Nadalje, kada je riječ o metalepsi Škarić je svrstava pod figure misli (2008: 128). Škarić 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“). Stojeći kao referent kojim se služimo kao zastupnikom drugog, metonimija omogućuje razumijevanju dijela za cjelinu, a dio koji smo izdvojili odredit će aspekt cjeline na koji ćemo se usredotočiti. U tom smislu metonimija ima istu namjeru kao i metafora, tj. ispunjava namjeru na donekle sličan način, ali „pritom nam omogućuje da se preciznije usredotočimo na određene aspekte onoga na što se referira. Poput metafore je i po tome što nije samo pjesničko ili retoričko sredstvo, niti je isključivo pitanje jezika. Metonimijski koncepti sastavni su dio uobičajenoga, svakodnevnoga načina govora, ali i mišljenja i djelovanja“ (Lakoff i Johnson, 2015: 34). Metonimijski se može referirati na jedan mogući reprezentacijski entitet u „duhu vremena“, kao što ću u narednim poglavljima pokušati ilustrirati na primjeru romana i animiranog filma.

Kada kaže „pamćenje je čuvar svih stvari“, Malone se metaforički osvrće na ideju da nakon mnogih desetljeća provedenih uz film ili televiziju imamo osjećaj da znamo sve o povijesti svijeta

(Malone, 2012: 69). Ljudska memorija pamti glas, simbol, riječ, pjesmu, pismo, a potom i kasete, video i DVD format, kompjutersku memoriju, kolektivnu memoriju, internet... Pripovijest o ljudskom pamćenju Maloneova je metafora o našoj drevnoj povijesti, posredovana konceptom čovječanstva-kaomedija. Na sličan način, metaforički, izrazit ću se kako bih naglasila da su vizualno-tekstualni aspekti u slici stilske „figure koje život znače (Lakoff i Johnson, 2015). Reprerentacija kao prikazivanje nekog neprisutnog objekta u suštini je metaforičan, stoga figure daju smisao međusobnoj komunikaciji u svim njenim oblicima.

Ovu domenu Borčić također objašnjava shodno procesu preslikavanja, a taj se proces odvija prema iskustvenoj utemeljenosti, odnosno rasprostranjenosti među ljudima (2010: 136–156). Borčić se osvrće na konceptualnu metaforu s aspekta komunikacije i kognitivne lingvistike te pri tom ističe da 1980. godine nastaje prvi model Georga Lakoffa i Marka Johnsona: „Lakoff i Johnson uvode spoznavaju kako je svakodnevni život protkan metaforičkim izrazima te da je metaforizacija zapravo temeljna za razumijevanje jezika. Metafore nas okružuju čak i kad ih nismo svjesni (Lakoff, Johnson, 2004: 11), a ostvaruju se ili kao proizvodi svjesne jezične strategije ili kao nesvjestan utjecaj društvenog okruženja. Skup metafora s jedne strane oblikuje čovjekovo shvaćanje određene situacije, a s druge strane čovjek se njima koristi komunicirajući o određenoj osobi i/ili situaciji. Konceptualna metafora, kao ‘krovna institucija’ metaforičkog izražavanja, utkana je u mišljenje govornika nekog jezika“ (Borčić, 2010: 136).

Realizacija konceptualnih metafora u jeziku filma vidljiva je na audiovizualnom planu, odnosno planu slika. U uporabi metaforičkih izraza metafore određuju naš cjelokupni komunikacijski sustav, odnosno predstavljaju konceptualni sustav koji transcendirira tekst i sliku i tako postaje univerzalno komunikacijsko načelo koje strukturira

uzorak „slikovitosti“. Na istome planu, Mitchell (2009) je povezoao ovakvu pojavu s ikonologijom teksta. Bal (2000) je pak ilustrirala figuru na primjeru grada Rima kao važnog mjesta vizualnosti. Dakle, kada govorimo o figurama na filmu kao tekstu, one metaforički ili ikonografski pozivaju na prisutnost vizualnih, vremenskih i prostornih motiva, kao metafore likova, forme, slikarstva, kazališta, književnosti i tako dalje. U toj je nakani film pogodan medij za kritičko pristupanje pripovjednom događaju, povezanosti s fizičkim svijetom, njegovim metaforičkim reprodukcijama stvarnih događaja (objektivna stvarnost) i načinu kako ih gledatelj (metaforički ili preneseno) spoznaje. Gilić se također poslužio ovim konceptom konstatirajući da je gledanje filma metafora (2007: 84) te da se filmska priča promatra „kao riznica simptoma širih društvenih pojava i procesa, odnosno kao poprište djelovanja (i sukobljavanja) ideologija, ekonomski odnosa, nesvjesnog, kolektivnog nesvjesnog i tome slično“ (Gilić, 2007: 18). U ovoj knjizi govorim o prisutnosti amblemskih slika kao interkulturalnih reprezentacija. Film, kao autentični doživljaj stvarnosti koji nadomješta izvorno iskustvo i posreduje pri intimnoj kreaciji gledateljeva pamćenja, isto tako ispunjen je sadržajem kao referentnim diskurzivnim konceptom.

## Distopija

Semiotička organizacija metafore je promatranje procesa u sekvencama i filmu kao cjelini (Kress i sur., 2001). Stoga odabirem metaforičke procese i figure prema principu analize filmskog teksta kao proizvoda transformativnog i transduktivnog procesa istaknutosti. U vizualnom smislu, to znači da se promatra lanac uzroka i posljedica koji tvore sižeju pripovjednost, uz uključivanje vremenoprostorne komponente. Tako istaknuti lik može biti reprezentativni primjer junaka svog vremena, a dijalog između likova može se promatrati kao figura koja svojom retorikom gledatelja uvodi u konstrukt ili navodi na određene zaključke. Na primjer, analizirajući dijalog, možemo se zapitati o čemu se govori, a što je prešućeno. Analizirajući sliku možemo promatrati što je prikazano, a što namjerno sakriveno. Takvo transkodiranje bavi se semiotičkom organizacijom kao reprezentacijom koja ukazuje na fenomen kojim se nastoje objediniti filmski iskazi, odnosno pokazati kako figura oblikuje konstrukt identiteta. Pri tom će istaknutost elemenata u konotativnom smislu ukazati na ideološka značenja, a kulturološka se značenja u odnosu na figuru prenose na simboličkoj, metaforičkoj razini.

Na roman ću se osvrnuti imajući na umu postavku da je pripovijest iskaz ideologije, odnosa ili kolektivnog nesvjesnog (usp. Gilić, 2007: 18). Kada se preporučuje novije književno djelo nerijetko se čuje kako je taj-i-taj slavni pisac stvarao neki roman posljednjih toliko-i-toliko godina pa ga svakako treba pročitati da bismo uvidjeli

zašto je (i) danas aktualan. Ako se aludira na period stvaranja od posljednjih pet-šest godina, u odnosu na „danas“ čini se da je aktualnost pogrešno shvaćena. Naime, ovakvu najavu trebali bismo očekivali kod romana koji su nastali prije pedeset ili stotinu godina, uz napomenu o prikladnosti u „duhu vremena“. George Orwell i Aldous Huxley takvi su pisci, danas aktualniji nego li se moglo predvidjeti.<sup>15</sup> Orwellov roman 1984 nastao je potaknut događajima ranog dvadesetog stoljeća, kao i Huxleyev *Vrli novi svijet* (1932). Tada je masovna proizvodnja „učinila automobile, telefone, televiziju, računala i radije relativno jeftinima i široko dostupna te je time znatno promijenila svijet i živote ljudi... tehnološki napredak opisan u romanima, koji je za ono vrijeme bio čista znanstvena fantastika, danas je postao realnost. Njihova aktualnost dolazi posebno do izražaja danas kada se kultura, politika i ekonomija u mediju tehnike spajaju u sveprisutan sustav koji proždire i uništava sve alternative“ (Dujmović, 2009: 49). Aludirajući na Orwella, gotovo stotinu godina kasnije nastaje roman alžirskog pisca Boualema Sansala, 2084. *Kraj svijeta*. Ovaj alžirski pisac nudi nam suvremenu verziju (dakle aktualnog Orwella) u doba, kako pisac navodi, religioznog fanatizma, odnosno totalitarizma. Dok Orwell tek predmnijeva iluziju današnje sveprisutne i općeprihvaćene instance Velikog Brata, Sansal uvodi utopijsku fantazmagoriju: „nadjezik“ ili „nadgovor“ koji ukida sve ostale jezike. Likovi su drugačiji, kao i fiksijsko vrijeme, ali metoda i princip u imaginariju ostali su isti; vodi se “posljednji i odlučni teški boj” protiv nevjerništva pod geslom: “Umrimo da bismo živjeli sretni!” Točno, Sansal evocira Orwella, ali uporište nalazi i u drugim autorima znanstvene fantastike koji su se bavili utopijsko-distopijskim temama, poput Jevgenija Zamjatina (*Mi*, 1921), Andreja Platonova (Čevengur, 1926 - 1929), ili Ede Popovića (*Lomljenje vjetra*, 2011).

15 TV serija *Brave New World* (Owen Harris et. al., 2020, Netflix), donekle se temelji na Huxleyjevu romanu *Vrli novi svijet*.

Mit, misterij, imaginarij, u takvo je tkivo utkana potka barbarstva, straha od totalitarizma, apokalipse koja očekuje čovječanstvo u kojoj se moramo zapitati: „Gdje je bio izvor misterija... Što su ti učenici postali?“ (Sansal, 2017: 96). Znanje o ovim tekstovima može se povezati i očitovati kao distopijski žanr jer su postojeći metaforični odnosi naznačeni na način koji je jasan čak i ako nije referencijalno direktan.

U pretapanjima apokaliptičkih najava o budućnosti s mnogo ironije na tragu rečenog je i pisac Michel Houellebecq. Ako se distopijskim smatra futuristički roman pesimističnog tona, onda to njegov roman *Pokoravanje* (2016) i jest. Predgovor romana koristi direktnu referencu na spomenuta epohalna djela:

Dva proročka romana obilježila su prošlo stoljeće: Orwelova *1984* i Huxleyjev *Vrli novi svijet*. Ne samo zato što su predvidjeli budućnost nego što su govorili istinu o sadašnjosti. Houellebecqov roman *Pokoravanje* produljuje vijek ideološkog trajanja u 21. stoljeće, a događaji koji su uslijedili već su potvrdili jedan dio njegova predviđanja. Nekoliko dana nakon izlaska romana *Platforma*, koji završava s iznenadnim napadom islamskih terorista na jedno ljetovalište, zbio se fatalni udar na njujorške blizance 11.9.2002., a na sam dan kad je izašao roman *Pokoravanje*, dogodio se pokolj redakcije ‘Charlie Hebdo’. Također, roman *Pokoravanje* tematizira „islam“: francuska se islamizira, religija se amblemski uvukla u institucije, vlada poligamija, kolektivizam, uspostava reda evocira staljinizam, a futuristički je akcent na nepodnošljivoj lakoci kojom se građani podvrgavaju novim vrijednostima.

Onoliko koliko je Sansal ironičan, toliko je Houellebecq satiričan prema (francuskom) društvu, kulturnim elitama i tobožnjoj političkoj korektnosti iza koje se krije servilnost. Satira u poetici uputa je na vrijeme u kojem živimo, a specifičnost Houellebecqove poetike upravo je u tome da se očituje u suprotnim očekivanjima, afektira određenu ravnodušnost dok zapravo apelira na ideološke matrice i pokornost kojom nas u vlasti drže našom vlastitom inklinacijom Velikom Bratu, jedinstvenim jezikom ili novogovorom kojim se služimo, potom, tematizira se podvrgnutost jednoj vjeri, idolopoklonstvu te načelno referira na objekte žudnje koji neprestano izmiču. Nihilizam bez perspektive bio bi ciničan kada se ne bi osjetila poetska potreba da se stvari mijenjaju ili barem razlože na „elementarne čestice“: Samo onome tko je suštinski optimist, takav bi naoko nihilistički izričaj bio oruđe djelovanja protiv barbarstva. Rastuća dehumanizacija i rastakanje društva tzv. poremećenih vrijednosti i distopijski scenariji poznati su još od Željezne pete (*The Iron Heel*, 1907) Jacka Londona. No u 21. stoljeću, pitajući se gdje je bijeg ili spas, kod Houellebecqa je to književnost kao suputnik i izbavitelj. O tome svjedoči i njegov roman *Pokoravanje*, koji započinje uz hommage Huysmansu:

Svih onih godina moje žalosne mladosti Huysmans mi je ostao suputnik, vjeran prijatelj. Nisam nikad imao sumnji, nisam nikad bio u iskušenju da odustanem, niti da se okrenem kakvoj drugoj temi. Čekao sam dugo, okolišao dokle god se dalo pa i malo više od toga, a onda sam jednog lipanjskog poslijepodneva 2007. pred komisijom sveučilišta Paris IV Sorbonne obranio doktorski rad: Joris-Karl Huysmans, ili izlazak iz tunela. Već sutradan ujutro (ili možda još iste večeri, ne mogu tvrditi, samotna je bila ta večer doktorata, i jako alkoholizirana), shvatio sam da je jedan dio mog života upravo završen, i to vjerojatno onaj najbolji. Svakome je



tako kad završi studij, u tim našim, još uvijek zapadnim i još uvijek socijaldemokratskim društvima, toliko su hipnotizirani žudnjom za novcem, ili za trošenjem, možda, oni najprimitivniji kod kojih se razvila najžešća ovisnost o određenim proizvodima (oni su manjina jer je većina promišljenija i staloženija pa se kod njih razvije obična opčinjenost novcem, tim 'neumornim Protejem'), toliko su, i još više, hipnotizirani željom da se dokažu, da si priskrbe zavidan društveni položaj u svijetu koji zamišljaju i priželjkuju kao natjecateljski, toliko su naelektrizirani od obožavanja svakojakih ikona: sportaša, modnih kreatora ili kreatora internetskih mreža, glumaca i manekenki (2016: 9-10).

Što se pak tiče romana *Platforma* (2003) Houellebecq u sarkastičnom tonu opisuje svoje viđenje vrlog novog svijeta u kojem živimo, odnosno svijet doživljava kao globalnu *mainstream* turističku destinaciju u kojoj seks, turizam i demokracija idu ruku pod ruku s prikazima nemišljenja ili neznanja u ispostavi političnosti, pri čemu se termin „politička korektnost“ također smatra licemjernim. U romanu se naime suprotstavljanju bespuća tajlandskog seks turizma s elitizmom i licemjerjem kao osnovnim odlikama današnjeg prosječnog (europskog) društva. U poglavlju „Tajlandski tropik“ Houellebecqov se junak sprema na putovanje u ovaj svijet oprečnosti:

I tako sam se sam kao kreten našao nadomak šaltera turističke agencije *Nouvelles Frontières*. Bilo je subotnje jutro u doba božićnih praznika... Snovi su mi prosječni. Poput svih stanovnika zapadne Europe želim *putovati*. To pak podrazumijeva određene poteškoće: jezičnu barijeru, neorganizirani javni prijevoz, opasnost od krađe ili prijevare: iskreno rečeno, zapravo želim u

*turiste. Svatko sanja u okviru svojih mogućnosti; meni je san da se otputim na beskrajan niz Nezaboravnih aranžmana, Živopisnih izleta i Užitaka 'a'la carte' – da se poslužim tematskim okvirima tri kataloga Nouvelles Frontieres... Naposljedku sam se odlučio za Tajland. Moram priznati da su opis u brošuri spretno sročili, prava stvar da namami prosječne duše: Paket aranžman s daškom pustolovine vodi vas od babus rijeke Kwai do otoka Koh Samui, da bi nakon čarobnog prijelaza preko prevlake Kra završio na Koh Phi Phiju na pučini nadomak Phuketa. 'Cool' putovanje u tropske krajeve... (2001: 27–28).*

Upravo u satiričkom obratu glavni je junak (kroz kojeg se fokalizira pisac) onaj koji propituje, izvrci i ismijava hipokriziju, fobičnost i tobožnju demokratičnost. Poigravajući se šokantnošću pisac se zapita smijemo li misliti drugačije ili je ideološka matrica istomišljenja i jednoobraznosti obrazac kojim nas se pokorava ili oblikuje. *Vrli novi svijet* i „Tajlandski tropik“ antifraze su svijeta u kojem danas živimo i upućena kritika našem prepuštanju „duhu vremena“.

## Vječni sjaj *Slučajne raskoši*

Kada općenito govori o našem vremenu, Bruckner (2005) kaže da nam se sve vraća. Točnije, postmoderna ne donosi nove paradigme i nije nužno „interval“<sup>16</sup>, iznenadni trenutak koji se dogodio naglo i donio značajne promjene. Upravo sam iz tog razloga u prethodnom potpoglavlju spomenula roman kao formu; da postoji promjena, ali ne i isključivi novitet, evidentno je na razini pripovjednog teksta. Drugim riječima, 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 doprinose izgradnji priče. Jasno, time se oponaša nešto što je već učinjeno u moderni kada je riječ o metajezičnim proznim konstrukcijama (engl. *plot patterns*), koje se oslanjaju na detalj i osobnu interpretaciju onog što mislimo da „znamo“ (Daiches, 1997: 1153). Postmoderna ponavlja novosti koje su se već dogodile, samo, kaže Bruckner, pod različitim fikcionalnim krinkama.

Ovakva je fikcionalna zanimljivost prepoznata i u animiranom filmu *Slučajna raskoš prozirnog vodenog rebusa* (rež. Dalibor Barić, 2020). U čemu se ona ogleda? U smislu znanja-kao-spoznaje, kako je bilo riječi u Uvodu, dolazi do propitivanja pozicija u filmu u smislu uporišta koje zauzima animirani film *as-we-know-it*. Naime,

---

16 Termin je preuzet iz knjige *Uspón umreženog društva* (Castells, 2000).

film je koncepcijski sačinjen od analitički različitih dijelova koji čine tematski povezanu cjelinu koja doduše podsjeća na učinak fikcionalnosti teksta u smislu „priče“, ali nije nužno u poziciji „trećeg lica“ koje nešto zna (teza) već naprotiv, koristi postmoderne postupak odbacivanja znanja (anti-teza). Time su dodatno naglašene razlike u pristupu audiovizualnoj formi putem koncepcijski različitih i proturječnih dispozicija. Kao u postmodernom romanu, proturječni fenomen na ovoj se razini očituje u tome što ništa u samim njegovim dijelovima ne ukazuje koji je dio ispravan. Dakle, dobivamo diskurs koji može postati svoja vlastita anti-teza. To se događa u slučajevima kada pripovijest povezuje više fragmenata i gradi se obilježjima (post) modernih prozih postupaka, poštujući pri tom odliku postmodernog teksta da eksperimentira.

Kao objašnjenje i primjer neka ponovno posluži roman. Često se u njemu distorzirano preklapaju razni tekstualni nizovi i forme u funkciji određene teme ili uloge do koje se ponekad dolazi zaobilaznim putem. Neke od tehnika modernog romana 20. stoljeća koje koristi Barić su sljedeće: fabula slabi ili se potpuno prekida, koristi se jezik filozofije i simbola (metajezik), postavljaju se pitanja o svijetu te se futuristički (distopijski?) reflektira fiksijska budućnost i labavo dolazi do prekoračenja granice fikcije i nefikcije. U metadiskurzivnom dijalogu između filma i zamišljenog gledatelja pripovijest postaje nepouzdana jer tobožnja fabula može biti prekinuta u bilo kojem trenutku. Stoga, unutar teksta jukstapozicionira se fiksijski, multimodalni, prozni dio, dijalog kao dramska vrsta<sup>17</sup>.

Ne zaboravljajući književni izričaj, nadslojen, zavodljiv film *Slučajna raskoš...* različitom vizualnom semantikom stvara svoj vlastiti

17 Postupak je inspiriran Barthesovom teorijom teksta. Intertekstualnost prekida tijekom etabliranja ideja u tekstu. Riječ je o neznanstvenoj improvizaciji koja, unutar kritike znaka, poziva čitatelja na suradnju s tekстом (engl. „Calls for a productive writing of the text on the part of the reader“, Allen, 2004: 110).

figurativno izmaštani, nedoslovan jezik „koji izlazi iz okvira normalna doslovna jezika... nalazi se izvan *iskorištenog* dijela metaforičkog koncepta koji ustrojava naš normalni konceptualni sustav... To je posljedica činjenice da je samo dio njih iskorišten pri ustrojavanju naših normalnih koncepata“ (Lakoff i Johnson, 2015: 52). Barićev film ušao je u konkurenciju za prestižnu nagradu Oscar za 2021. godinu u kategoriji animiranog filma no u žanru kompjuterske animacije nimalo nije nalik primjerice konkurentu Pixarovu i Disneyevu filmu *Duša (Soul)*. Također, ni u jednome trenu ne smetnuvši s uma da je tekst mnogo više od samog autora te kao takav ima autonoman život, u kontekstu ovog animiranog filma vrijedi spomenuti roman Borisa Viana *Pjena dana* (1947). Roman je okarakteriziran na sličan način: kao olfaktorna, vizualna i auditivna fantazmagorija. Vianov roman je ekranizirao Michel Gondry (*Mood Indigo*, 2013).<sup>18</sup> Taktički gledano, eventualna neugodnost „relativizma“ (što neke metodologije mogu koristiti za poziciju napada), ovdje se smatra povoljnom pozicijom za konstrukt onog što interpretativno o filmu možda ne znamo. Stoga se prihvaća pitanje je li kada je u pitanju *Slučajna raskoš prozirnog vodenog rebusa* uopće potrebno zauzeti neki stav na način koji se sugerira u kontekstu realizma animiranog filma. Ako jest, dakle u svijetu figura koje život znače, je li u pitanju alegorija, kao što je to moguće zaključiti kod Orwella, Huxleya, Houellebecqa i Santala? Alegoriju kao figuru misli tumači Bagić kao preneseni govor, retorički, poetički i književnoteorijski pojam te, prema Ecu, kao figuru misli, lanac metafora:

---

18 Uz raniji predložak za film iz 1968., postoji i predložak za operu, kazališnu predstavu i strip. Film *Zeleni stršljen (The Green Hornet)*, 2011) u kojem glume Seth Rogen i Jay Chou, također predstavlja iskorak Gondryja u transmedijsko područje filma o superjunacima. Film je baziran na fiksijskom i transmedijski eksponiranom liku (postoji radijski program iz tridesetih godina prošlog stoljeća, serijali, filmovi, strip i dr.).

Iskaz koji ideju ili kakvu kategoriju (moralnu, religijsku, filozofsku, emocionalnu) predočava govorom o bliskim i konkretnim stvarima. Najčešće se pojavljuje kao narativni ili deskriptivni tekst koji se može čitati dvostruko - doslovno i preneseno. Tipični likovi alegorijskog prikazivanja su ljudi, životinje i vegetacija... Alegorijski je kôd u temelju basni, satira, parabola, romana s ključem. U njima se poučne i moralističke priče oblikuju posredno, te ih treba tumačiti. Čak su i u modernoj književnosti kadšto prisutni elementi basne. Tako se *Životinjska farma* G. Orwella žanrovski može odrediti kao politička basna. Na toj farmi „sve su životinje jednake, ali neke životinje su jednakije od drugih”, što je prilično jasna aluzija na funkcioniranje totalitarnih političkih sustava... Kada cjelinu kakva teksta ili iskaza obilježava supostojanje eksplicitnog i implicitnog smisla, govori se o alegorijskom djelu. Obično se fabulama o snovima, putovanjima, bitkama alegorijski slika stvarnost, ljudski život, funkcioniranje svijeta i sl. Prvo je takvo djelo *Psychomachia* (*Borba duša*) pjesnika Prudencija (djelo je objavljeno na prijelazu iz 4. u 5. st.).... Alegorijskim se nazivaju i djela koja je „kanonizirala duga predaja odn. autorovo samotumačenje” (Stamać 1995.). Takva su Vergilijeva *Eneida*, Danteova *Božanstvena komedija*, Swiftova *Gulliverova putovanja*, Goetheov *Faust* ili Kafkin *Proces*. Alegorija je danas rijetkost. Kada se i pojavi, tretira se kao anakronizam, kao pojava strana duhu vremena (Bagić, 2012: 16–18).

S time u vezi, vraćajući se na igru riječima kao figuru i ponovno uvidjevši kako se tekst neprekidno otima od samog autora, dolazim do spoznaje da je film *Slučajna raskoš vodenog rebusa* fantastična alegorija, odnosno animirana fantazmagorija. Ona djeluje putem nizanja metafora suprotstavljenih raznim modusima u doživljajnom spektru, unutar kojeg se također preispituju odnosi fabule i sižea. Uzmemo li da je fantazmagorija po definiciji stvaranje omane, opsjene, fantastična i neobična prikazivanja i predodžbe (iz: „Hrvatski jezični portal“), tada možemo poistovjetiti poetski iskaz *Slučajne raskoši prozirnog vodenog rebusa* s izričajima koje donose primjerice Michel Gondry, Gaspar Noé ili Guillaume Nicloux. Krenuvši od samog naziva filma, *Slučajna raskoš vodenog rebusa* (*Accidental Luxuriance of the Translucent Watery Rebus*, 2020), aluzija je na Gondryjev film *Vječni sjaj nepobjedivog uma* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004). Na razini naslova uočena je aluzija u konceptualnom metaforičnom smislu kako je vide Lakoff i Johnson: u *Vječnom sjaju nepobjedivog uma* um je ratnik i heroj = nepobjediv; u *Slučajnoj raskoši prozirnog vodenog rebusa* rebus je bogatstvo = raskoš. U vrlo širokom smislu, u oba slučaja igra riječima je „figura dikcije i figura riječi (trop), pojam /je/ koji objedinjuje niz stilskih postupaka i figura koji se temelje na zvukovnom ili smisaonom poigravanju jezikom. Igra riječima podrija uobičajenu komunikaciju, razdvaja označitelj i označeno, izaziva užitak. Pa može biti fonetska (anagram, holorima itd.), leksička (šarada, kronogram itd.) ili piktografska (rebus, kaligram itd.“ (Bagić, 2012: 152). Što je zapravo metaforički „rebus“ u ovome tekstu, animiranome kolažu ili vizualno-verbalnoj animaciji tek je potrebno proniknuti. Kako bilo da bilo, ništa nas ne sprječava da se upustimo u gledateljski doživljaj bez neke osebujne nakane ili žudnje za konačnim znanjem. Naime, kao što je moguća aluzija na Gondryja, tako su neminovne i druge invokacije, poput one koju donosi „The Los Angeles Times“ (2021) da je kod Barića riječ o surrelnom filmu

noir ili retro futurizmu nalik filmu *Alphaville* ili pak osličnosti s halucinogenim Godardovim anti-narativnim uratkom *Goodbye to Language* ili o sličnosti s eksperimentalnim audiovizualnim *The Image Book*, gdje se medijskim konceptom nadilazi tradicionalni *storytelling*. Bilo da Barić inovocira Gondryja, Cronenberga ili Tarkovskog, njegova metadiskurzivna filmska razlaganja svakako raskidaju s mitovima. Ukratko, ako distopija ili naučna fantastika daju starim mitovima nova značenja, tada je metaforičnost znanje koje nemamo i njime je ovaj filmski tekst interpretativno ispunjen i istovremeno neopterećen.

Gomilanje riječi konstruira puninu i mistificira ideju značenja, odnosno ponovno podriva našu ideju prethodnog znanja o animaciji. Doduše, knjiga *Animacija i realizam* (ur. Midhat Ajanović, 2004) vrijedna je i opsežna publikacija koja se bavi animacijom sa stajališta stvaralaštva u Hrvatskoj i svijetu te bez sumnje pruža raspravljalačke i interpretativne aspekte ključne za animaciju i one koji se njome bave. Načelno, u knjizi se govori o raznolikim „filmskim realizmima“ i mitovima pa tako i crtanom realizmu Walta Disneya, fenomenu zagrebačke škole crtanog filma, potom o srednjeeuropskoj animaciji uz pesimizam i ironiju kao pobunu u kontekstu „Dobrog vojaka Švejka“, zatim, govori se i o propagandi u službi demokracije te Johnu Griersonu te naposljetku o japanskom anime filmu kao „najvažnijem japanskom filmskom izvozu“. Ono što također kao metodološko znanje posjedujemo jest iscrpan prikaz domaćih i međunarodnih nagrada koje je osvojila slavna produkcija „Zagreb film“ od 1956. godine do osamdesetih godina prošlog stoljeća. Prikaz donosi Nenad Pata u knjizi *A life of Animated Fantasy* (1984) pod nazivom „National and International Prizes and Awards Received by ‘Zagreb film Productions‘“. Na tom se popisu dakako nalazi i nagrada Oscar, koju je u Hollywoodu 1962. osvojio Dušan Vukotić.

Doista, i kod Barića i kod Gondryja asocira se akumulacija riječi kao konstrukcija figure: „Gomilanje značenjski bliskih pojedinosti



kojim se razvija temeljna misao ili emocija, detaljistički portretira osoba, pomno prikazuje prizor, predmet ili situacija. Gomilaju se jezični elementi koji pripadaju istoj kategoriji i imaju istu gramatičku funkciju.... Gomilanjem se naglašava tematska riječ ili mistificira ključni motiv, stvara se dojam usredotočenosti, bujanja diskurza i izričajne punine“ (Bagić, 2012: 14). U kontekstu promišljanja Lakoffa i Johnsona, ovakva igra riječima opisuje metaforički definirane koncepte. Poigramo li se ovom figurom, oba maštovito nazvana filma, Barićev i Gondryjev, mogu biti shvaćeni pod istim figurativnim naslovom: *Djelomična narav metaforičkog ustrojavanja* (usp. Lakoff i Johnson, 2015).

Naposljetku, metafora je značajna jer razotkriva ograničenja kao nasljeđe objektivističkog mita, a za objektiviste metafore su „tek pitanje jezika; nešto put metaforičkih koncepata ne postoji“ (Lakoff i Johnson, 2015: 186). U tom pristupu ne valja tumačenje na već postojećim inherentnim sličnostima jer se u ovoj raspravi oslanjam na to da metafore nisu inherentne nego se temelje na drugim metaforama, projekciji statusa entiteta u odnosu na naše kognitivne sposobnosti i interakcijska svojstva koja „zrcale način na koji, zahvaljujući metafori, poimamo mentalne pojave“ (Lakoff i Johnson, 2015: 186). Načelno govoreći, sličnosti uistinu postoje, ali se ne mogu temeljiti na inherentnim svojstvima. Sličnosti nastaju kao posljedica konceptualnih metafora i stoga se moraju smatrati sličnostima interakcijskih svojstava (usp. Lakoff i Johnson, 2015: 188–189).

Ovakav stav vodi u napuštanje mita, kako nenarativno filmskog, tako i objektivistički sustavnog životnog. Taj je put izazovan jer ne popušta pred stereotipima. Objektivistički model pogodan je i lagodan, a riječima Lakoffa i Johnsona iznimno utješan i jasan skup očekivanja bez ikakva proturječja što trebamo učiniti, stoga ljudi neku životnu situaciju nastoje doživjeti pomoću konzistentnog objektivističkog modela. No, ideja je da se proizvode proturječna

očekivanja, da se mitovi izazivaju i da se konceptualni sustavi, za što postoji dobar razlog, nekonzistentno proširuju i konceptualno ne prikrivaju već otkrivaju kao potreba da se dođe do novih shvaćanja i proučavanja. Vrlo načelno svodeći autore navedene u ovome poglavlju pod alegorijski ključ, dolazim do problema alegorije prema Borgesu, koji je rekao čak da je alegorija estetski zastarjela, „da se nekoć činila čarobnom (*Roman o ruži*), ali da je danas ‘nesnosna, blesava i frivolna’ jer se izvorno bavi apstrakcijama, vrstama a ne pojedincima“ (Bagić, 2012: 18–19). Uporište, međutim, čak i ono labavo, može se pronaći u ideji da se u filmu i književnosti, osobito futurističkoj, baveći se „vrstom“ također bavimo „pojedincem“ i obratno pa samim time djelujemo na način koji niti je pogrešan niti zastario. Ponuda mitskih modela i stereotipa pomaže nam da rasuđujemo i koncipiramo, ali i obećava ili barem nagovještuje prikaze i uvide mimo njihova ograničenja. Sa svim metodološkim manjkavostima i paradigmatiskim nedorečenostima, upravo takva iskustvena je osnova našeg konceptualnog funkcioniranja.

## Zaključak: Zbog vanjske politike.

U ovoj knjizi pokazujem da film kao hibridna umjetnička forma kao svoje nezaobilazno obilježje ima retoričke mehanizme, književne figure, koje unutar diskurzivnim inzistiranjem oblikuju koncepte pri čemu se uzima u obzir „vanjska politika“ – ideološki učinak na publiku.

Deregulacije socijalnih funkcija društva tematiziraju se na međunarodnom planu, a performativnost filma u okviru postklasične naratologije uspostavljena je pomoću kulturoloških dimenzija kao što su multikulturalizam i globalizacija. Uz humor i ironiju kao poluge koje pokreću kulturološke pregovore javljaju se i druge stilske forme koje se diskurzivno osvrću na identifikacijske „šavne točke“. Na primjer, ironija je figura proturječnosti u etičkom smislu (suprotna istini) i iskazuje se u filmu putem antifraze, napetosti (kao idioma koji fokalizira gledatelja) te usporedbe/kontrasta. Metafora prenosi značenja te označava komunikacijske koncepte i permutacije u odnosu na gledatelja (odnos fikcije i faksije), a potom oni na čitatelje/gledatelje imaju određeni učinak (npr. osjećaj nelagode ili ugone). Dok humor ima funkciju pozitivnog djelovanja na gledatelja i posreduje pri usporedbi/kontrastu, metafore unutar sižejne organizacije motiviraju likove prema određenoj tematizaciji istovremeno konstruirajući intertekstualni referencijalni i orijentacijski okvir. Unutar tog okvira gledatelj se kreće filmom u svrhu povezivanja koncepta s drugim reprezentacijskim izvorima.

Problematizirajući ideološku performativnost kao intrinzično obilježje filma putem istaknutih likova i odnosa, stalno sam imala na umu strategiju dominantne impresije u filmskoj sceni (usp. Bordwell i Thompson, 2004: 415), ali i upitni karakter kognitivističkih teorija koje ne pružaju nužno uporište. Nema sumnje, pristup u ovoj knjizi sam po sebi predstavlja metaforični iskaz jer se uočeni konstrukt doživljava kao asocijacija na pitanje pozicioniranosti gledatelja u odnosu na narativnu i nenarativnu organizaciju filma. Međutim, ovdje stupa na snagu usvajanje metajezika koji oblikuje koncepte i potiče na čitanje filma putem šireg poimanja kulture i komunikacije. A gdje postoji komunikacija, tamo je i kulturološka interpretacija. Stoga se film promatra kao medij u kojem se diskurzivno reprezentiraju razna značenja prema jasnim kriterijima: odabir sekvenci reflektira one likove koji u većoj mjeri generiraju relevantnost identiteta i kulture; odabrane scene komuniciraju putem određenih stilskih postupaka i figura; omogućeno je promišljanje metadiskurzivne retoričke regulacije diskursa filma unutar, ali i izvan filmske dijegeze; ovakva evaluacija podrazumijeva zapadnog kritičkog recipijenta.

Filmske tehnike funkcioniraju pripovjedno i u funkciji su konstruiranja priče dok naratološka filmska nit povezuje i služi kao dokaz o filmskoj pripovijesti. Analitički procesi spajaju film-kaotekst (naratološki koncept) s filmom-kao-stvarnošću (metaforičnost koncepta). Analitička nit ukazuje na jukstapoziciju vizualnih i verbalnih modusa za stvaranje stilskih figura te poput semiotičkog ljepila spaja širu interpretaciju filma kao tehnički usidrene forme. Tehničke značajke dakle nisu zanemarene već se zamjećuju i tumače; likovi govore, ali je njihov govor uvijek uokviren metajezikom. U filmu je metajezik određen i kamerom jer ona upire, usmjerava našu pažnju i pogled, pokazuje što se događa. Izgovoreni diskurs i vizualni diskurs u tom nam smislu otvaraju prostor semiotičkog procesa.

Ovom sam knjigom prvenstveno nastojala demonstrirati diskurzivne mogućnosti unutar knjiženih figura uz osvrt na fikcionalni efekt, ali i problem unutar samog znanja, s obzirom na to da je paradigma znanja od Grka na ovamo usredotočena na subjekt. Podsjetila sam kako se o izazovima postmoderne piše i govori već nekoliko desetljeća, međutim spoznaja ništa ne pomaže. Zapravo, riječ je o dekonstrukciji filozofije koja je nasljeđe prosvjetiteljstva, a ono više nema smisla nikome, ili rijetkima. Psihoza povijesti koju raskrinkava postmoderna je u tome što se vrtimo u začaranom krugu znanja jer ono daje vidljive rezultate. No, kao što je ovdje naglašeno, potrebno je zauzeti određenu poziciju i uspostaviti makar privremenu normu. U smislu uporišta, ne bi se trebalo olako podleći kritici koja govori o blaziranosti metodološkog koncipiranja znanja. Isto tako, neka se ne uzme zdravo za gotovo ni postmoderno izazivanje (ili pak epistemološko ulizivanje) paradigmatičkih retoričkih negativnosti poput „diskontinuiteta“, „disrupcije“, „dislokacije“ i tome slično. Ako su doista sve priče ispričane, onda se sve drugo parodira i oponaša: i autor (čak i kao nevažan) i čitatelj, i ono što se parodira, dio su distorziranih, ponovljenih dijelova. Kao što sam u interpretativnom pristupu pokazala, neće više biti nužno objašnjavanje onog otprije jasnog i „istinitog“, s eventualnim odstupanjem. More znanja sada se rastače u more fragmenata.

Sve u svemu, podsjeća Bauman, svi smo mi danas sudionici životne politike, refleksivna bića koja pažljivo razmatraju svaki povučeni potez. Zato ovom knjigom također želim poručiti kako je važno sumnjati. Konkretno, unutar politike identiteta, sumnja podrazumijeva i nužnost da se uspostave barem privremeni kriteriji i mjerila. Slutim da je danas vrlo teško zauzeti neku općenitu poziciju, kao što je možda bilo moguće prije 30 godina. Nadahnuta Baumanovim telosom emancipacije, ipak se naposljetku vraćam

trećem licu, tj. gledištu da kritika stvarnosti nije samo mogućnost nego nužnost i obaveza. Kao da se postmoderna nije ni dogodila.

Kritički gledatelj zapitat će se što od njega film traži: na prvoj će ga razini zanimati zaplet filma, a na drugoj ideološki pomak bit će od želje da se zna što će se dogoditi do otkrivanja razloga i načina pripovjednog događaja. Kritička uplitanja u metanarativnu dimenziju komunikacije bit će opravdana naznačenim teorijskim promišljanjima koja izazivaju polemiku vezanu uz pojam drugosti. Ona je odraz politike našeg društva, našeg pogleda na to društvo, ikonografije i ikonologije našeg imaginarija, odraz nas samih.



# Bibliografija





## LITERATURA

- Ajanović, Midhat (2004) *Animacija i realizam – Animation and Realism*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Allen, Richard (2007) *Hitchcock's Romantic Irony*. New York: Columbia University Press.
- Appadurai, Arjun, ur. (1994) „Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy“. *The Anthropology of Globalization*, Malden MA by Blackwell: University of Minnesota Press, str. 46–65.
- Asante i sur. (2008) *The Global Intercultural Communication Reader*. New York i London: Routledge.
- Bagić, Krešimir (2012) *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
- Bal, Mike (2000) *Naratologija: teorija priče i pripovijedanja*. Beograd: Narodna knjiga.
- Bauman, Zygmunt (2011) *Tekuća modernost*. Zagreb: Naklada Pelago.
- Beckett, Samuel (1966) *U očekivanju Godota*. Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište, str. 47–125.
- Belay, Getinet (1993) „Toward a paradigm shift for intercultural and international communication: New research directions“. *Communication Yearbook*, 16, str. 437–457.
- Bhabha, Homi K. (1994) *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Biti, Vladimir (1992) *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus.
- Bruckner, Pascal (2005) *Babilonska vrtoglavica*. Zagreb: Algoritam.
- Borčić, Nikolina (2010) „Konceptualne metafore u političkim intervjuima“. *Medijske studije*, 1-2, str. 136–156.
- Bordwell, David i Thompson, Kristin (2004) *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, Inc.

- Bordwell, David (2012) *Naracija u igranom filmu*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Burke, Peter (2003) *Očevid – upotreba slike kao povijesnog dokaza*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Burn, Andrew (2014) „The Kineikonic Mode: Towards a Multimodal Approach to Moving Image Media”, ur. Carol Jewitt, *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, London: Routledge.
- Daiches, David (1997) *A Critical History of English Literature, vol II*. London: Mandarin.
- Chatman, Seymour (2005) *A Companion to Narrative Theory*, ur. James Phelan i Peter Rabinowitz, Australia: Blackwell Publishing Ltd, str. 269–283.
- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Chen, Guo-Ming i Starosta, J. William (2008) „Intercultural Communication Competence: A Synthesis“, ur. Asante i sur., *The Global Intercultural Communication Reader*, New York: Routledge, str. 215–237.
- Cohn, Dorrit (2000) „Discordant Narration“, *Style*, 34, 2, str. 307–316.
- Corsbie-Massay, C. L'Pree (2021) *20th Century Media and the American Psyche – A Strange Love*. New York i London: Routledge.
- Culler, Jonathan (2001) *Književna teorija – vrlo kratak uvod*. Zagreb: AGM.
- Culler, Jonathan (2001) „Story and Discourse in the Analysis of Narrative“. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, London i New York: Routledge, str. 169–187.
- Danesi, Marcel (2004) *Messages, Signs, and Meanings: A Basic Textbook in Semiotics and Communication*. Toronto: Canadian Scholar's Press Inc.
- Dujmović, Mauro (2009) „Prevenција književnosti i premoć masovnih medija u kontekstu Orwellova romana 1984. i *Vrlog novog svijeta* Aldousa Huxleya“, *Književna smotra*, 153(3), XLI, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, str. 49–59.
- Eco, Umberto (1976) *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eisenstein, Sergei (1949) *Film Form: Essays in Film Theory*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Fludernik, Monika (2009) *An Introduction to Narratology*. London i New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika (2015) *Semiotika kazališta*. Zagreb: Disput.

- Geertz, Clifford (1983) *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*. New York: Basic Books.
- Genette, Gérard (1992) „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost“, ur. Vladimir Biti, *Suvremena teorija pripovijedanja*, str. 96–115.
- Genette, Gérard (2006) *Metalepsa*. Zagreb: Disput.
- Gikandi, Simon (2001): „Globalization and the Claims of Postcoloniality“. *The South Atlantic Quarterly*, 100, 3, str. 627–658.
- Gillespie, Marie i Toynbee, Jason (2006) *Analyzing Media Text*. Maidenhead: Open University Press.
- Gilić, Nikica (2007) *Filmske vrste i rodovi*. Zagreb: AGM.
- Gilić, Nikica (2007) *Uvod u teoriju filmske priče*. Zagreb: Školska knjiga.
- Hall, Stuart (2005) *Kulturni identitet i filmska reprezentacija*. Zagreb: Matica Hrvatska, Kolo 1.
- Hamelink, Cees J. (2015) *The Globalization Reader*, ur. Lechner, Frank i Boli, John West, Sussex, UK: John Wiley & Sons, Ltd.
- Hartley, John (2002) *Communication, Cultural and Media Studies, The Key Concepts*. London i New York: Routledge.
- Herman, David (1999) „Introduction: Narratologie“. *New Perspectives on Narrative Analysis*, USA: Ohio, str. 1–30.
- Herman, David (2005) „Histories of Narrative Theory (1): A Genealogy of Early Developments“, ur. James Phelan i Peter Rabinowitz, *A Companion to Narrative Theory*, Australia: Blackwell Publishing Ltd, str. 19–36.
- Houellebecq, Michel (2003) *Platforma*. Zagreb: Litteris
- Houellebecq, Michel (2016) *Pokoravanje*. Zagreb: Litteris
- Huntington, Samuel P. (2007) *Tko smo mi? Izazovi nacionalnom identitetu Sjedinjenih američkih država*. Zagreb: Biblioteka Izvori sutrašnjice.
- Ivančević, Radovan (1996) *Perspektive*. Zagreb: Školska knjiga.
- Kakasi, Agnes (2011) *Migration and Intercultural Cinema in Ireland: A New Contemporary Movement*. Dublin: Dublin Institute of Technology, School of Media.
- Kress i sur. (2001) *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.

- Kress, Gunther i van Leeuwen, Theo (1996) *Reading Images; The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Kymlicka, Will (2003) *Multikulturalno građanstvo*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Lakoff, George i Johnson, Mark (2015) *Metafore koje život znače*. Zagreb: Disput.
- Lechner, Frank i Boli, John (2015) *The Globalization Reader*. West Sussex, UK: John Wiley & Sons, Ltd.
- Lehman, Peter i Luhr, William (2008) *Thinking About Movies*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Lewis, Tom J. i Jungman Robert E., ur. (1986; XX) *On Being Foreign: Culture Shock in Short Fiction*. Yarmouth, Maine: An International Anthology Intercultural Press, Inc.
- Machin (2007) *Introduction to Multimodal Analysis*. New York i Oxford: Oxford University Press.
- Majić, Ivan (2009) „Književnost globalizacije ili globalizacija književnosti?“, *Književna smotra*, 153(3), XLI, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, str. 3–9.
- Malone, Michael S. (2012) *The Guardian of All Things*. New York: St. Martin's Griffin.
- Matsumoto i sur. (1996) „Changing Patterns of Individualism and Collectivism in the United States and Japan“, *Sage*, 2, str. 77–107.
- McLuhan, Marshall (2008) *Razumijevanje medija*. Zagreb: Golden marketing - Tehnička knjiga.
- Metz, Christian (1974ab) *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, William John Thomas (2009) *Ikonologija: slika, tekst, ideologija*. Zagreb: Antibarbarus.
- Nørgaard i sur. (2010) *Key Terms in Stylistics*. London i New York: Continuum
- O' Brien, Eugene (1998) *The Question of Irish Identity in the Writing of William Butler Yeats and James Joyce*. Levinston i New York: Edwin Mellen Press.
- O'Connell, Dónal (2010) *New Irish Storytellers: Narrative Strategies in Film*. Bristol, UK & Chicago: Intellect.
- Pata, Nenad (1984) *A Life of Animated Fantasy*. Zagreb: Zagreb-film
- Peterlić, Ante (2001) *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

- Porter, Larry i Samovar, Richard (2013) *Communication Between Cultures*. Boston: Wadsworth.
- Prince, Gerald (1982) *The Form and Functioning of Narrative*. Berlin i New York, Amsterdam: Mouton Publisher.
- Propp, Vladimir (1968) *Morphology of the Folktale*. Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics.
- Richardson, Brian E. (2005) „Beyond the Poetics of Plot: Alternative Forms of Narrative Progression and the Multiple trajectories of Ulysses“, ur. James Phelan i Peter Rabinowitz, *A Companion to Narrative Theory*, Australia: Blackwell Publishing Ltd, str. 167–181.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (2002) *Narrative Fiction*. London i New York: Routledge.
- Rooney, Sally (2020) *Normalni ljudi*. Zagreb: Fraktura.
- Rooney, Sally (2020) *Razgovori s prijateljima*. Zagreb: Fraktura.
- Said, Edward (2008) *Orijentalizam*. Beograd: XX VEK.
- Sansal, Boualem (2017) *2084. Kraj svijeta*. Zagreb: Litteris.
- Saint-Jacques, Bernard (2002) „Identity and Communication“, ur. Samovar i sur., *Intercultural Communication Reader*, Boston: Wadsworth, str. 13–23; 34–45.
- Samovar i sur. (2009) *Communication Between Cultures*. Belmont, CA: Wadsworth Cengage Learning.
- Stam, Robert (2000) *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Stam i sur. (1999) *New Vocabularies in Film Semiotics*. London i New York: Routledge.
- Škreb i sur. (1984) *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Turković, Hrvoje (2008) *Retoričke regulacije*. Zagreb: AGM.
- Turković, Hrvoje (2012) *Teorija filma*. Treće, dopunjeno izdanje. Zagreb: Meandar Media.
- Turković, Hrvoje (2002) *Razumijevanje perspektive – Teorija likovnog razabiranja*. Zagreb: Durieux.
- Tuksar, Sunčana (2021) *Prekoračenja; Transmedijska kultura i film*. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli.
- Van Leeuwen, Theo (2005) *Introducing Social Semiotics*. London i New York: Routledge.

- Vojković, Saša (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Wodak, Ruth (2013) *Critical Discourse Analysis: Volume I: Concepts, History, Theory*. London: Sage.
- Wollen, Peter (1998) „Riff-Raff Realism: Sight and Sound“, *Realism and Tinsel*, str. 146–167.
- Wollen, Peter (1969) *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker & Warburg in association with the British Film Institute.
- Yin, Jing (2008) „Constructing the Other: A Critical Reading of The Joy Luck Club“, ur. Asante i sur., *The Global Intercultural Communication Reader*, New York i London: Routledge, str. 123–143.
- Žanić, Ivo i Borčić, Nikolina (2016) „Iza vijesti: o jednom konceptualno-narativnom okviru u pozadini novinskih tekstova“. *Politička misao*, 53, br. 1, str. 129-150.

## IZVORI

- Appadurai, Arjun (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. <https://books.google.hr> (posjećeno 1. ožujka 2021.)
- Barthes, Roland (1964) *Rhetoric of the Image*. [https://books.google.hr/books/about/Rhetoric\\_of\\_the\\_Image.html?id=z3ImMwEACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.hr/books/about/Rhetoric_of_the_Image.html?id=z3ImMwEACAAJ&redir_esc=y) (posjećeno 1. ožujka 2021.)
- Beley, Gerard (1993) *Toward a paradigm shift for international and intercultural communication: New research directions*. *Communication Yearbook*, 16. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/23808985.1993.11678863> (posjećeno 1. ožujka 2021.)
- Bhabha H. K., Newton K. M. (1997) *The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse*. *Twentieth Century Literay Theory*, str. 293–301. <https://link.springer.com/content/pdf/bfm%3A978-1-349-25934-2%2F1.pdf> (posjećeno 1. ožujka 2021.)
- Chatman, Seymour (1980) *What novels can do films can't and vice versa*. *Critical Inquiry*, 7(1), str. 121–140. <https://www.jstor.org/stable/1343179> (posjećeno 1. ožujka 2021.)
- Dumović, Mauro (2011) *Vrtlog novoga svijeta*. [https://www.researchgate.net/publication/272899531\\_VRTLOG\\_NOVOGA\\_SVIJETA](https://www.researchgate.net/publication/272899531_VRTLOG_NOVOGA_SVIJETA) (posjećeno 1. ožujka 2021.)
- Genette, Gerard (1983) *Narative Discourse*. [https://books.google.hr/books/about/Narrative\\_Discourse.html?id=yEPuOg7SOxIC&redir\\_esc=y](https://books.google.hr/books/about/Narrative_Discourse.html?id=yEPuOg7SOxIC&redir_esc=y) (posjećeno 1. ožujka 2021.)
- Hall, Stuart (1996) *Introduction: WhoneedsIdentity, Questions of Cultural Identity*, ur.: Stuart Hall i Paul Du Gay, str. 1–17. <https://www.semanticscholar.org/paper/Introduction%3A-Who-Needs-%E2%80%98Identity%E2%80%99-1d4do> (posjećeno 1. ožujka 2021.)



- Hrvatski jezični portal. Znanje. <http://hj.p.znanje.hr/> (posjećeno 1. ožujka 2021.)
- Los Angeles Times (2021) Review: 'Accidental Luxuriance of the Translucent Watery Rebus' is better experienced than solved, Aguilar, Carlos. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2021-02-11/review-accidental-luxuriance-translucent-watery-rebus-review> (posjećeno 1. ožujka 2021.)
- New Yorker (2021) How Normal People Makes Us Fall in Love, Russel, Anna. <https://www.newyorker.com/culture/on-television/how-normal-people-makes-us-fall-in-love> (posjećeno 1. ožujka 2021.)
- New Yorker (2020) Has Self-Awareness Gone too far in fiction?, Waldman, Katy. <https://www.newyorker.com/books/under-review/has-self-awareness-gone-too-far-in-fiction> (posjeta 1. ožujka 2021.)
- O' Brien, Susie i Szeman, Imre (2001) The Globalization of Fiction/the Fiction of Globalization: The South Atlantic Quarterly. Summer 2001, str. 603–626. <https://read.dukeupress.edu/south-atlantic-quarterly/article/100/3/603/3040/Introduction-The-Globalization-of-Fiction-the> (posjećeno 1. ožujka 2021.)
- Ryan, Marie-Laure (2005) On the Foundations of Transmedial Narratology, ur. Walter de Gruyter, *Narratology Beyond Literary Criticism*, str. 1–23. <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110201840/html> (posjećeno 1. ožujka 2021.)
- Sommer, Roy (2012) The Merger of Classical and Postclassical Narratologies and the Consolidated Future of Narrative Theory. <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/96/93> (posjećeno 1. ožujka 2021.)
- Sommer, Roy (2012) The Merger of Classical and Postclassical Narratologies and the Consolidated Future of Narrative Theory. <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/96/93> (posjećeno 1. ožujka 2021.)
- Spitzberg, Brian H. (1984) A Model of Intercultural Communication Competence. [http://www.communicationcache.com/uploads/1/0/8/8/10887248/a\\_model\\_of\\_intercultural\\_communication\\_competence.pdf](http://www.communicationcache.com/uploads/1/0/8/8/10887248/a_model_of_intercultural_communication_competence.pdf) (posjećeno 1. ožujka 2021.)
- Spitzberg, Brian H. i Cupach, William R. (1984) *Interpersonal Communication Competence*, Beverly Hills, CA: Sage. <https://scirp.org/reference/referencespapers.aspx?referenceid=2021723> (posjećeno 1. ožujka 2021.)

- Turković, Hrvoje (2006) "*Pazi sad!*" - uporaba stilskih figura kod Hitchcocka (u filmu 'Mahnitost'). <https://www.bib.irb.hr/284579> (posjećeno 1. ožujka 2021.)
- Waldron, Jeremy (1995) Multiculturalism and Mélange, ur. Fullinwider, R., Public Education in Multicultural Society. <https://www.cambridge.org/core/books/public-education-in-a-multicultural-society/multiculturalism-and-melange/7978C9233A732D8C1BC4226CD7A5221B> (posjećeno 1. ožujka 2021.)

## POPIS FILMOVA I SLIKA

*Adam i Paul* (*Adam and Paul*, rež. Lenny Abrahamson, 2004)

*Klub sretnih žena* (*The Joy Luck Club*, rež. Wayne Wang, 1993)

*Gost* (*The Visitor*, rež. Tom McCarthy, 2008)

*Normal People* (rež. Lenny Abrahamson i Hettie Macdonald, 2020)

*Slučajna raskoš prozirnog vodenog rebusa* (rež. Dalibor Barić, 2020)

Napulj, Italija. „De Filippo i Totò“, Sunčana Tuksar (2020).

Sarangkot, Nepal. „Robin Hood“, Nataša Horvatinčić (2007).

Hong Kong. „Chanel 5 od 1 litre“, Sunčana Tuksar (2006).

Tunis. „Michael Jackson“, Sunčana Tuksar (2011).

Bangkok, Tajland. „Louis Vuitton“, Sunčana Tuksar (2006).

Bangkok, Tajland. „Floating Market“, Sunčana Tuksar (2006).

Chiang Mai, Tajland. „Sitting Buddha“, Sunčana Tuksar (2007).

*Klub sretnih žena*. „Na večeri“.

*Klub sretnih žena*. „Bunda“ i okvir koji segregira likove u kadru.

*Klub sretnih žena*. Superimpozicija.

*Klub sretnih žena*. „Na večeri“ (1–6).

*Adam i Paul*. „Our fuckin' country“.

*Adam i Paul*. „Why are you here?“

*Adam i Paul* i Didi i Gogo.

*Adam i Paul*. Slepstik.

Lik Bugarina i James Joyce.

*Adam i Paul*, modus dramske akcije u funkciji karikature, motivacija pomoću tjelesnosti i kostima.

*Gost*, objektivni kadar uprizoruje razgovor između Zainab i drugog prodavača.

*Slučajna raskoš prozirnog vodenog rebusa* (1–5), Dalibor Barić (2020).

## ZAHVALA

Zahvaljujem autoru Daliboru Bariću koji mi je ljubazno ustupio prava objavljivanja fotografija iz filma *Slučajna raskoš prozirnog vodenog rebusa* te Nataši Horvatinčić na fotografiji „Robin Hood“. Njihova djela obogatila su knjigu.

S.T.

# Kazalo imena, djela i pojmova

1984; roman 37, 57, 58, 68, 69, 72, 97, 98, 132, 147, 150, 155, 167, 187, 188  
2084. *Kraj svijeta.*; roman 187

## A

Abrahamson, Lenny 10, 34, 123, 126, 131, 216  
*Adam i Paul (Adam and Paul, rež. Lenny Abrahamson, 2004)* 10, 216  
adaptacija 72, 75, 77  
Ajanović, Midhat 197  
*A Kind of Loving (Nešto kao ljubav, rež. John Schlesinger, 1962)* 32  
akumulacija riječi 197  
alegorija 147, 155, 194, 196, 199  
*A life of Animated Fantasy* (1984) 197  
Allen, Richard 88  
aluzija 10, 80, 137  
američki individualizam 149  
američki kreda 38  
*Analyzing Media Text* (2006) 30  
Animacija i realizam (ur. Midhat Ajanović, 2004) 197  
animirana fantazmagorija 196  
animirani film 192  
anticipacija 98, 150  
antifraza 62, 70, 77, 97, 128, 150, 153  
antiteza 97  
apelativna motivacija 149  
Appadurai, Arjun 27, 32  
Asante i sur. 63, 65, 67, 140

## B

Bagić, Krešimir 56, 69, 71, 81, 97, 151, 154, 155, 183, 194, 195, 196, 198, 199

Bal, Mike 21, 23, 24, 25, 29, 95, 159, 165  
Barić, Dalibor 10, 11, 192, 216  
Barthes, Roland 19, 29, 39, 40, 128, 179  
Bauman, Zygmunt 202  
Belay, Getinet 65  
Bhabha, Homi K. 33, 147, 156  
Biti, Vladimir 137  
blizi plan 48  
Borčić, Nikolina 60, 184  
Bordwell, David 40  
Bordwell, David i Thompson, Kristin 18, 25, 26, 39, 61, 201  
Borges, Jorge Luis 199  
braća Marx 133  
brendiranje Irske 128  
"broken English" 167  
*Brooklyn* (rež. John Crowley, 2015) 126  
Bruckner, Pascal 192  
Burke, Peter 94  
Burn, David 68

## C

Chatman, Seymour 29, 39, 213  
Chomsky, Noam 73  
čitanje filma 9  
Cohn, Dorrit 139  
Corsbie-Massay, C. L. Pree 92  
crni humor 128  
Culler, Jonathan 19, 55, 58

## D

Daiches, David 138, 192  
Danesi, Marcel 37, 68, 71, 87, 97, 183  
De Filippo i Totò 133  
denotacija 154, 155  
Derrida, Jacques 37

de Saussure, Ferdinand 42  
 detalj 48  
 detektorizacija 34  
 Didi i Gogo 137  
*Discours du récit* (1972), 39  
 diskontinuirana promjena 51  
 diskurs 76  
 Disneyland 33  
 distanciranje 172  
 distopija 188, 189, 193, 197  
*Do posljednjeg daha* (About de  
 souffle, rež. Jean-Luc Godard,  
 1959) 82  
 drugost 33  
 duh vremena 32, 172, 183, 191  
 Dujmović, Mauro 187

**E**

Eco, Umberto 91, 194  
 egzil 128  
 Ejzenštein, Sergei 41  
 etnoskejp 27, 32  
 Europa 27

**F**

fabula 19, 21, 22  
 fantazmagorija 196  
 faza pojačane participacije 78  
 faza; povratak 79  
 faza; preliminarna 78  
 faza; prilagodba 79  
 faza; promatračka 78  
 faza; kulturološki šok 78  
 filter 102  
 Fischer-Lichte, Erika 135, 137  
 Fludernik, Monika 29  
 fokalizacija 22, 24, 98, 165  
 fokalizator 28  
 funkcija književnih figura 12  
 futuristički roman 188

**G**

*Garage* (rež. Lenny Abrahamson,  
 2007) 131  
 Geertz, Clifford 74  
 geg/slepstik 134  
 Genette, Gérard 155, 165  
 Gikandi, Simon 34  
 Gilić, Nikica 25, 40, 72, 76, 87, 101,  
 102, 134, 156, 179, 180, 181  
 Gillespie, Marie i Toynbee, Jason  
 30  
 gledište 25  
 Gondry, Michel 194, 196  
*Gost* (*The Visitor*, rež. Tom  
 McCarthy, 2008) 10, 216  
*Gradanin Kane* (*Citizen Kane*, rež.  
 Orson Wells, 1941) 26

**H**

Hall, Stuart 36, 55, 143  
 Hamelink, Cees 36, 65  
 Hartely, John 37  
 Hartley 36  
 Herman, David 29, 30, 69  
 hiperbola 147  
 Hitchcock, Alfred 20, 72  
*Hitchcock's Romantic Irony* 88  
 "homesickness" 79, 126  
 Houellebecq, Michel 188  
 humor 56  
 humorna konverzacija 57  
 Huntington, Samuel P. 38, 64, 151  
 Huxley, Aldous 187

**I**

identitetski pregovori 134  
 idiom 71, 87, 88, 95, 98  
 igra riječima 183, 196  
 ikonizam 91



- imaginarij 36, 79, 82, 188  
 Mr Bean 133  
*In America* (rež. Jim Sheridan, 2002) 126  
 "in-between" 34  
*Indiana Jones i ukleti hram* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, rež. Steven Spielberg, 1984) 37  
 interpersonalni ciljevi 67  
 intimni medij 92  
*Introduction; Narratologies* 30  
 Irkinja postkolonijalnog društva 127  
 ironičar 97  
 ironija 11, 97  
 irski film 79, 125  
 istaknutost 18  
 Ivančević, Radovan 46  
*Izgubljeni u prijevodu* (*Lost in Translation*, rež. Sofia Coppola, 2003). 82
- J**
- Ja, Daniel Blake* (*I, Daniel Blake*, rež. Ken Loach, 2016) 30  
 Jewitt, Carol 69  
 Joyce, James 137, 138, 139
- K**
- kadriranje 47  
 Kakasi, Agnes 133, 140  
 karikirana identifikacija 139  
 Keaton, Buster 133  
*Kill Bill 2* 81  
*Klub sretnih žena* (*The Joy Luck Club*, rež. Wayne Wang, 1993) 10, 216  
 konceptualno-narativni okvir 60  
 konceptualna metafora 184  
 konotativni plan 176  
 konstrukcija figure 197  
 kontekst 67, 76  
 kontrast 10, 97, 147, 175  
 koronavirus 172  
*Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, rež. Vittorio De Sica, 1948) 32  
 kratka priča 127  
 Kress i sur 76, 171, 186  
 Kress, Gunther i van Leeuwen, Theo 56, 57, 92, 166  
 kritička naratologija 20, 75  
 kritički naratološki pristup 21  
 krupni plan 48  
 kultura-nacija 34  
 Kymlicka, Will 27
- L**
- Lacan, Jacques 42  
 Lakoff, George i Johnson, Mark 69, 135, 143, 183, 194  
 Lechner, Peter i Boli, John 139  
 Lehman, Peter i Luhr, William 60, 142, 158  
 Lewis, Tom J. i Jungman, Robert E. (1986) 78  
 Lik 23, 58
- M**
- Machin, David 18, 34, 61, 71, 139, 158, 166, 169, 171, 173, 176  
*Mahnitost* (*Frenzy*, rež. Alfred Hitchcock, 1972) 68  
 Majić, Ivan 34  
 Malone, Michel 183  
 mapiranje subjektivnih pozicija 24  
 marginalac 17  
 Matsumoto i sur 148, 174  
 McCarthy, Tom 10, 38, 216  
 McLuhan, Marshall 42

metafora 11, 95, 167, 177, 179, 183, 184, 196, 198  
 metonimija 87, 183  
 Metz, Christian 94, 179  
 migracija 65  
*Migration and Intercultural Cinema in Ireland; A New Contemporary Movement* 140  
 mimeza 41  
 mit 188  
 Mitchell, William John Thomas 91, 185  
 mizanscena 47  
*Moderna vremena (Modern Times, rež. Charlie Chaplin, 1936)* 134  
 modus promatranja 48  
 monolog 58  
 montažni rez 51  
*Monty Python* 133  
*Mood Indigo (L'Écume des jours, Pjena dana, rež. Michel Gondry, 2013)* 194  
 multikulturalizam 27, 34, 35

**N**

načeluorelevancije 29  
 nacija-država 34  
 napuštanje mita 198  
*Naracija u igranom filmu (2012)*. 39  
 narativni agens 22  
 narator 23  
 Nørgaard, Nina 57, 69, 89  
*Normalni ljudi (Sally Rooney, 2018)* 126  
 nostalgija 79, 126  
 novi svjetski poredak 66

**O**

O'Brien, Eugene 139  
 O'Connell, Dióg 79, 125, 133  
 okvir 49  
*On Being Foreign - Culture Shock in Short Fiction* 78  
*Once (rež. John Carney, 2007)* 125  
 orijentalizam 36  
 Orwell, George 187  
 "Oscar" 11, 194, 197  
 osoba-fragmentarnost 33  
 osoba-kultura 33  
*Otok gipsanih svetaca (prir. Stipe Grgas, 2004)* 127  
 označitelj 196

**P**

*Pakleni šund (Pulp Fiction, rež. Quentin Tarantino, 1994)* 26  
 pamćenje 183  
*Parked (rež. Darragh Byrne, 2010)* 131  
 Peterlić, Ante 17, 40, 98, 147, 152, 155, 159, 173  
*Pictorial Turn (Slikovni obrat, 1992)* 91  
*Pjena dana (Boris Vian, 1947)* 194  
 planovi 48  
*Platforma (Michel Houellebecq, 2003)* 188, 190  
 pluralnost etniciteta 33  
*Podstanar (The Lodger, rež. Alfred Hitchcock, 1927)* 87  
*Pokoravanje (Michel Houellebecq, 2016)* 188  
 političnost i performativnost filmskih reprezentacija 27  
 polublizi 48  
 Porter, Larry i Samovar, Richard 66  
 portret 55, 56, 167

portretiranje kultura 27  
 postklasična naratologija 29  
 postmoderna 12, 13, 138, 192, 202  
 povratak 128  
 pragmatika 59, 61  
 presumpcija 98  
 pretapanje 165  
 Prince, Geraod 41  
 pripovijedanje 44  
 pripovjedni tekst 25  
 “probing realism” 30  
 proces signifikacije 44  
 proksemika 34  
 Propp, Vladimira 181  
 protetična remedijacija 42  
*Prozor u dvorište (Rear Window,*  
 rež. Alfred Hitchcock, 1954). 37

## R

*Rašomon* (rež. Akira Kurosava,  
 1985) 26  
 rasprava 135  
*Razgovori s prijateljima* (Sally  
 Rooney, 2020) 129  
 rebus 196  
 retorika 68  
 retoričke regulacije 20, 61  
 Richardson, Brian E. 138  
 Rimmon-Kenan, Shlomith 19, 26,  
 40  
 roman 80, 126, 186, 188, 192, 193,  
 194  
 romantiziranje imidža 38  
 Rooney, Sally 44, 126, 129  
*Ryjanova kći (Ryan’s Daughter,* rež.  
 David Lean, 1970) 79

## S

Said, Edward 36, 37  
 Saint-Jacques, Bernard 148, 174  
 Samovar i sur 149, 160  
 Sandler, Adam 71  
 Sansal, Bouelem 187  
 “scape” 27  
 sebstvo 33  
 Sheridan, Jim 125  
 sinegdoha 68  
 sinegdoška uloga sekvence 30  
 siže 21, 25, 75  
 skeč 132  
 Škreb i sur 97  
 slepstik 133  
*Slučajna raskoš prozirnog vodenog*  
 rebusa (rež. Dalibor Barić,  
 2020) 11, 192, 196  
*Spavač (Sleeper,* 1973, Woody Allen)  
 134  
 središnja pozicija lika 34  
 srednji plan 48  
 Stam, Robert 18, 141, 166, 171  
 stereotipni motivi 126  
 stilistička shema 182  
 Stiller, Ben 71  
*Story Logic; Problems and*  
*Possibilities of Narrative* (2002)  
 30  
*storytelling* 79, 125, 197  
 subjekt 19, 21, 24, 58, 75, 159  
 subjektivni i objektivni kadar 98  
 subjektivnost 21, 24, 89  
 Sundance Festival 125  
 superimpozicija 164  
*Susjedi (Neighbours,* rež. Edward F.  
 Cline i Buster Keaton, 1920)  
 166  
 susret domaćina i stranca 33

**T**

- Tajland 191  
 „Tajlandski tropik“ (Michel Houellebecq) 190, 191  
 Tan, Amy 44  
 Tanhofer, Nikola 48  
*The Global Intercultural Communication Reader* 65  
*The Meyerowitz Stories* (rež. Noah Baumbach, 2017) 71  
 tipična identiteska pozicija 68  
 total 48  
*To teži bit će pad (The Harder They Fall*, Mark Robson, 1956) 82  
 transkodiranje 186  
 transsituacijski događaj 59  
 transtekstulane aluzije 137  
 trop 170  
 Tuksar Sunčana 30, 37, 78  
 turizam 190  
 Turković, Hrvoje 18, 20, 40, 49, 51, 62, 150, 159, 165, 175

**U**

- U očekivanju Godota* 132, 137, 141, 142  
*U potrazi za izgubljenim vremenom* 95  
 usmena predaja 127  
 usporedbe 10, 98, 150, 147, 155, 175

**V**

- vanjsko brendiranje 79  
 Vojković, Saša 19, 20, 21, 26, 42  
*Vrli novi svijet* (Aldous Huxley, 1932) 187  
 vrli novi svijet 65

**W**

- Wang, Wayne 10, 38, 216  
 Wodak, Ruth 169  
 Wollen, Peter 39, 61

**Y**

- Yin, Jing 64, 147, 155, 161, 167

**Z**

- zakonite senzibilitnosti 19  
 Žanić, Ivo 60

## BILJEŠKA O AUTORICI

Identitet Sunčane Tuksar ispresijecan je međimurskim porijeklom, zagrebačkim odrastanjem, engleskim, danskim, češkim i azijskim privremenim habitusima te izazovima istarskih životnih iskustava. Ljubav prema transkulturalnim promišljanjima u njoj je sazrijevala tijekom mnogih putovanja, od kojih se izdvajaju Tajvan, Tajland, Malezija, Hong Kong, Singapur i SAD.

Engleski jezik i književnost magistrirala je na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, a komunikologiju je doktorirala na Sveučilištu J. J. Strossmayera u Osijeku. Bila je stipendistica studija storytellinga, dramske i plesne umjetnosti u Engleskoj (Emerson College, East Sussex), doktorskog studija jezika i multimodalne komunikacije u Engleskoj (University of London) i Danskoj (University of Southern Denmark, Odense) te specijalističkog studija mode i dizajna u New Yorku (MoMA, SAD). Prevela je nekoliko knjiga i autorica je mnogih znanstvenih i publicističkih radova, književnih osvrta, eseja i priča.

Sunčana Tuksar predaje raznovrsne kolegije, poput engleskog jezika, interkulturalne komunikacije, multimodalnosti i filma, transmedijskog storytellinga te književnosti i kulture. Osim ove, napisala je i knjigu *Prekoračenje; Transmedijska kultura i film*. Trenutno je zaposlena na Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli te surađuje s nekoliko domaćih i stranih sveučilišta.





Je li humor smiješan? Je li multikulturalni svijet Disneyland? Zašto su stereotipi nostalgичni, storytelling nevidljiv, a metafora distopijski konstrukt? Potraga za odgovorima na ova i druga pitanja vodi putem politike identiteta te podrazumijeva stjecanja transkulturalnih kompetencija. Postklasična transmedijska naratologija omogućuje raspravu u kojoj film i književnost računaju na gledatelja i njegovu političnost. Multimodalni suodnos teksta, slike i gledatelja potiče komunikaciju kao svojevrsnu izvedbu društvene konvencije.

ISBN 978-953-8278-66-2



129,00 Kn