

Prekoračenja : transmedijska kultura i film

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:137:341166>

Rights / Prava: [Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International/Imenovanje-Nekomercijalno-Dijeli pod istim uvjetima 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-15**



Repository / Repozitorij:

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



Fakultet za interdisciplinarnu,
talijanske i kulturološke studije

PREKORAČENJA

Transmedijska kultura i film

Sunčana Tuksar





Fakultet za interdisciplinarne,
talijanske i kulturološke studije

Sunčana Tuksar

PREKORAČENJA

Transmedijska kultura i film

Pula, 2021.

Izdavač
Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Zagrebačka 30, 52100 Pula, Hrvatska

Za izdavača
Red. prof. dr. sc. Alfio Barbieri, rektor

Autorica
Sunčana Tuksar

Urednica
Sunčana Tuksar

Recenzenti
Ivana Žužul
Kristina Peternai Andrić
Mauro Dujmović

Lektura i korektura
Sunčana Tuksar

Ilustracija na naslovnici
Dalibor Barić

Grafičko oblikovanje i prijelom publikacije
Robert Stanojević

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

Naklada
e-publikacija

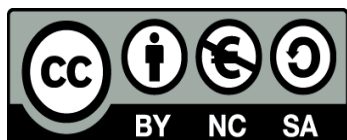
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Sveučilišne knjižnice u Puli,
pod brojem 150627092.

ISBN 978-953-8278-57-0

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.

© Sunčana Tuksar

Prava: Ovaj rad licenciran je pod Creative Commons
Autorstvo-Nekomercijalno-Dijeli pod istim uvjetima 4.0 međunarodnom licencom.



SADRŽAJ

PREDGOVOR	7
TRANSMEDIJSKA KOMUNIKACIJA	11
Film kao transmedijski tekst u obzoru zaokreta k slici	11
Vizualnost, intermedijalnost, citatnost i književnost	15
Obrat koji donosi konstrukt	22
OD STRUKTURALIZMA DO POSTKLASIČNE NARATOLOGIJE	27
Kratak pregled dosadašnjih istraživanja naratologije i semiotike	27
Jezik i filmski izričaj	31
Dakle, <i>priča</i> .	36
PREGLED MULTIMODALNE TEORIJE	39
Vizualna pismenost ili gledatelj u semiotičkom pejzažu	39
Modalni ansambli i lingvistička perspektiva	43
Sociosemiotički alati: istaknute pojave i sudionici	46
Multimodalnost danas	49
Blog i karikatura	56
Fotografija, monografija	64
Moda i mit	73
LINGUA FRANCA, MEDIJACIJA I PARTICIPACIJA	81
Produkcija i distribucija	81
Engleski jezik <i>online</i>	84
Multimedija i interaktivni identitet	94
Prilagodljivost teksta: mediji vs. udžbenik	98
TRANSMEDIJSKO IZLAGANJE NA FILMU	103
Strategije filmskih reprezentacija	103
Vrijeme ponad zapleta	106
Glazba	115
<i>Blues</i> kao vremenski okvir	117
<i>Jazzy fusion</i> i perspektiva grada	120
<i>Etno</i> i društvena distanca	124

(IZVAN)FIKCIJSKA PRISUTNOST	129
„Ja sam svoje rekao.“	129
Foršpan koji otima Michela Houellebecqa	139
Ikona zvijezde	153
Citatnost Giancarla Esposito	155
Autocitatnost Billa Murraya	159
KONTEKST VIS-À-VIS	167
Taktičko figuriranje	167
Što je zajedničko Mr Bobu Harrisu i Montyju Pythonu?	168
Hollywoodski <i>feelgood</i>	175
Pseudoimidž i samoobmana	185
MULTIMODALNI PRISTUP FILMU I PUBLICI	195
Vektori i usmjeravanje gledatelja	195
Okviri i pozicioniranje likova	202
Kulturološka i biološka kategorizacija likova	207
Tamna strana identiteta	210
Traži se neprijatelj	217
Ne-reprezentiranost	222
Stereotipi i motivi	224
Moćno sebstvo	227
ČEMU SLUŽE TEORETIČARI TRANSMEDIJSKE KULTURE?	233
ZNANSTVENO-STRUČNI PRILOZI	235
BIBLIOGRAFIJA	247
Mrežni izvori	255
Filmovi	257
PRIKAZI I SLIKE	259
Prikazi	259
Slike	263
Tablice	267
KAZALO	269
NAPOMENA	281



PREĐGOVOR

U ovoj se knjizi u naratološkom i semiotičkom ključu bavim filmom, medijskim digitalnim i tiskanim tekstom, jezikom, komunikacijom te ikonografsko-ideologijskim aspektima filmskih scena. Razvoj tehnologije nagnao me da ne pristupam tekstu kao isključivo lingvističkom fenomenu već ga razmatram s obzirom na „zaokret k slici“, stoga je moj znanstveni interes usko povezan s filmom kao tekstnom vrstom, prvenstveno zbog njegove verbalno-vizualne komunikološke interaktivnosti. Ono što je za klasičnu naratologiju bio tekst, za transmedijsku naratologiju, unutar postklasične, jest kontekst, a kada govorim o medijskom konstrukturu nastojim analizirati kako film djeluje na gledatelja, ali i obratno, koji je pritom gledatelj angažman. Vizualna pismenost ovdje je metafora praktičnog istraživačkog pristupa filmu i njegovom transmedijskom karakteru, odnosno raznorodnim semiotičkim konotacijama i sposobnostima prekoračenja ili transgresije iz medija u medij.¹

Pomoću ovako artikuliranih značenja naglašavaju se kulturalne konstrukcije i metaslikovna iskustva pomoću kojih uspostavljamo odnos prema „zbilji“. S time na umu, u knjizi obuhvaćam metajezik koji pokreće sustave označavanja odabranih filmova: *Noć na zemlji* (*Night on Earth*, 1991) Jima Jarmuscha, *Izgubljeni u prijevodu* (*Lost in Translation*, 2003) Sofije Coppole,

1 S time u vezi, u ovoj knjizi koristim QR kodove kao poveznicu na razne tekstne forme, dok citatnost i inspiraciju postupka objašnjavam u poglavlju *Vizualnost, intertekstualnost, citatnost i književnost*. Zahvaljujem na pomoći i informatičkoj podršci Branku Velimiroviću iz Sveučilišnog računskog i informatičkog centra Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli, bez kojeg ova knjiga ne bi bila interaktivna.

Gost (*The Visitor*, 2007) Toma McCarthyja, *Blue Jasmine* (2013) Woodyja Allena, *Ja, Daniel Blake* (I, *Daniel Blake*, 2016) Kena Loacha, te *Otmica Michela Houellebecqa* (*L'èlèvement de Michel Houellebecq*, 2014) Guillaumea Niclouxu.² Filmu pristupam teorijski i praktično shvaćajući diskurs kao simboličko-materijalnu praksu koja je nagovještaj kulture i simptom društva. Drugim riječima, film simboličkim značenjima nadrašta ikonografiju te odražava diskurzivne odnose proizvedene unutar društveno-kulturološkog konteksta. Film je, naime, više od senzorno-perceptivnog medija te u pravilu konstruira više od filmske konvencije, podrazumijeva načine na koje su priče ispričane te kako je njihov materijal selektiran i aranžiran i koji se učinci pritom postižu kod gledatelja. Transmedijsku narav filma uzimam kao dijalektičko polje omeđeno sposobnošću gledanja i mogućnošću interpretacije, pri čemu interkulturalnost sažima odnose pomoću kojih bi današnje generacije, koje ne poznaju svijet koji nije zasićen slikama, morale steći novi odnos prema nositeljima značenjskih konstrukta povezanih s oblikovanjem identiteta iz perspektive suvremenih tehnologija koje trajno i radikalno mijenjaju slikovne spoznaje.

U početnim poglavljima, *Transmedijska komunikacija i Od strukturalizma do postklasične naratologije*, donosim kratku sintezu postojećih postklasično-naratoloških i semiotičkih rasprava. Pritom analitičko i kulturnoteorijsko uporište nalazim u autorima koji ne razmatraju samo filmski tekst već i druge tekstne i slikovne forme. Ovime uzimam u obzir prethodne spoznaje semiotike i klasične naratologije te nastojim pružiti uvid u postklasičnu odnosno transmedijsku naratologiju. Naime, uz kontekstualne utjecaje koji su se dogodili 80-ih i 90-ih godina prošloga stoljeća, takozvane nove narativne logike tematski proširuju univerzalne kategorije jačajući pritom svijest o njihovoj kontekstualnoj i ideološkoj interpretaciji. U nastavku dovodim u vezu „jezik“ i jezik filma, uz naglasak na povezanost filmskih tekstova s tvorbom identiteta kao glavnim komunikacijskim elementom. Treća cjelina *Pregled multimodalne teorije* predstavlja

2 Svi su filmovi dostupni u otvorenom pristupu na YouTube kanalima, slike scena koje koristim u ovoj knjizi snimke su zaslona dotičnih filmova u otvorenome pristupu, stoga ću taj izvor tijekom knjige i podrazumijevati.

dostupne alate koji se danas metodološki razvijaju u poznatim centrima multimodalne jezične komunikacije diljem svijeta i bavi se vizualnom pismenošću te odnosom zbilje i pripovijesti. Taj odnos, kao što pojašnjavam u četvrtom poglavlju *Dizajn stvarnosti je trompe-l'œil*, ukazuje promatraču da posredstvom medija dolazi do naoko nevidljivih ili varljivih novih narativa koje je potrebno kontekstualno uočiti bez obzira na medij u kojem se javljaju, dakle bilo da je riječ o filmu, književnosti, kazalištu, blogu, karikaturi, fotografiji, modi i dr. Uz spomenutu prevlast medijskih tekstova nad „tradicionalnim“ te uzimajući u obzir komunikološki pristup jeziku i kulturi, peta cjelina *Lingua franca, medijacija i participacija* svoje uporište nalazi u globalno umreženom društvu i komunikaciji. U njoj se obraćam svima koji su uključeni u podučavanje i učenje jezika te nastavne i znanstvene procese vezane uz informaciju i komunikaciju, osobito s obzirom na izazove koje nam donosi vrijeme u kojem nastaje ova knjiga³. Film, naratologiju i semiotiku potom povezujem kao međuovisne i nadopunjujuće discipline za razgovor o spomenutim filmovima, stoga središnji dio knjige čine poglavlja VI – IX: *Transmedijsko izlaganje na filmu* (VI), *(Izvan)fikcijska prisutnost* (VII), *Kontekst vis-à-vis* (VIII) i *Multimodalni pristup filmu i publici* (IX).

U trenutku kada nastaje knjiga, ovdje pokrenuta analiza predstavlja, barem u hrvatskom kontekstu, važan i barem donekle neuvriježen pristup filmovima kao transmedijskim tekstovima, koji je u nekoliko posljednjih desetljeća u Europi predmet mnogih rasprava. Naime, transmedijska naratologija naginje interdisciplinarnosti pa je u središtu analitičkog teorijskog propitivanja u raznorodnim društvenim i humanističkim disciplinama, što je čini dostupnom promišljanjima u književnosti, umjetnosti, sociologiji, psihologiji, lingvistici, filozofiji, i dr.

Tijekom nastajanja knjige proučavane i ispitivane teorije i metode od 2010. godine do danas nastojim sustavno uklopiti u kolegije koje vodim na engleskom jeziku pri Sveučilištu Jurja

3 Govorim o periodu vladavine koronavirusa: u Republici Hrvatskoj period zaraze virusom COVID – 19 službeno započinje 18. ožujka 2020. g. (samo)izolacijom i restriktivnim mjerama kretanja, a u trenutku kada pišem ovu knjigu pandemija u zemlji i svijetu još uvijek nije suzbijena.

Dobrole u Puli. Želja mi je da se ovom knjigom ujedno postavi generalni okvir i određeni metodološki princip pogodan kako za akademski predmet usmjeren ka kritičkoj vizualnoj pismenosti te multimodalnoj (jezičnoj, medijskoj) komunikaciji, tako i za primjenu transmedijskih i kulturoloških istraživanja uopće. Stoga se nadam da će knjiga poslužiti mnogim čitateljima i gledateljima koji istražuju vizualne i verbalne suodnose i moduse te kao inspiracija znanstvenicima i teoretičarima za primjenu i nadogradnju ove metode u raznim, a ne samo filmskim tekstnim formama, poput likovnih, književnih, kazališnih, modnih i, dakako, medijskih u informacijsko-komunikacijskoj sferi.

Za konačnu verziju ove knjige voljela bih stoga zahvaliti onima koji su mi pružali podršku i dragocjene komentare tijekom istraživanja i pisanja, u prvom redu prijateljima, kolegama, piscima i umjetnicima, koje u ovoj knjizi navodim. Hvala i mojim studentima sa Sveučilišta Jurja Dobrole u Puli na kreativnim idejama i interesima – s njima na umu nastala je ova knjiga. Naposljetku, zahvalna sam što me na mome trajnom spisateljskom putovanju vjerno prati Kiki.

Pula, siječanj 2021.

TRANSMEDIJSKA KOMUNIKACIJA

Film kao transmedijski tekst u obzoru zaokreta k slici

Transmedijska naratologija, osobito studije Chatmana (1980), Princea (1982), Rimmon-Kenan (2002) i Fludernik (2000, 2009), transformirala je tekstualnost, logiku proizvodnje i kulturalne recepcijske prakse. Prvobitno privilegirano mjesto priče sada zauzima diskurs kao posrednik pojedinih njenih elemenata. U teorijskim naratološkim pregledima autori poput Wolfa i Bernharta (2006), Hermana (1999, 2002, 2005), Grdešić (2015) te Phelana i Rabinovitza (2005) općenito iznose da se narativi koji su se tradicionalno definirali kao dinamička priča između fabule i sižea sada posredstvom medija proširuju, a medij zapravo ukazuje na kontekst, odnosno *narativnost* kao rezultat „čitanja“ i „interpretacije“, a ne formalne analize samog teksta, odnosno *narativa*.

Koncept proučavanja transmedijske naratologije kao jednog segmenta postklasične naratologije uveo je Henry Jenkins 2003. godine svojim djelom *What is transmedia story?* Teorijski dijalog o njemu traje gotovo tri desetljeća, kako u medijskim studijima tako i u okviru postklasične naratologije. Jenkins govori o dvjema osnovnim karakteristikama transmedijskih priča. Jedna je da priča mora biti ispričana kroz više medija ili platformi. Presudno je iskustvo proizvodnje značenja i interpretativne prakse utemeljene na naracijama koje kombiniraju jezike, medije ili platforme. Druga je dodavanje novog teksta priči, a ne samo

konzumacija kulturnog proizvoda poput npr. filma. Jenkins (2006: 2) to objašnjava time da je transmedijalnost „protok sadržaja kroz višestruke medijske platforme, kooperacija između medijskih industrija i migracijskih ponašanja publike koja će pretraživati gotovo sve u potrazi za iskustvom ili zabavom“. Kao primjer navodi film *The Matrix* (rež. The Wachowski Brothers, 1999) koji gledatelja „uvodi u svijet u kojem je linija između realnosti i iluzije zamučena (...) a višerodni tekstovi integrirani su u svrhu konstrukta narativa koji je toliko opsežan da ne može biti prikazan u jednome mediju“ (Jenkins, 2006: 94–95).

Nadovezujući se na Jenkinsa, Scolari (2014) ističe priču o Supermanu. Ona je započela kao strip, preselila na radio i televiziju tijekom 1940-ih, da bi se prvi put prikazala kao film 1970-ih. Priča na taj način nema svoj „kraj“, o čemu Culler (2001) kaže da suvisli diskurs jednako uzima u obzir svijest koja zna kraj kao i onu koja to ne zna. Kao primjer u ovoj knjizi poslužit će film *Ja, Daniel Blake* (Ken Loach, 2016). Film započinje kao drama, a završava kao žanrovski hibrid drame i dokumentarističke forme, čime se zamućuje granica u transmedijskome prijenosu između filmske „realnosti“ i „zbilje“, što se u konačnici, pokazat će, očituje u prekoračenju filmske dijegeze i prijelazu sadržaja na drugu platformu gdje junak filma poprima simbolička svojstva superjunaka. Naznake transmedijskog *storytellinga* (putovanje narativa putem raznih platformi) uočene su, naime, kada u videozapisu na YouTube kanalu nepoznate osobe izgovaraju riječi junaka Daniela Blakea iz filma, a time medijska publika, pratitelji, odnosno sudionici u priči utjelovljuju lik pod geslom: „Svi smo mi Daniel Blake“.

Temeljem iznesenih Jenkinsovih postulata Scolari govori o odnosu medijske industrije i participativne korisničke kulture, publike. Participacija označava uronjenost, ali i direktnu uključenost publike u medije (inkluzija) na način da su tržište i potrošač međuzavisni (Ugrešić, 2010; Scolari, 2009, 2014). U praksi se naratološka izvedba tog fenomena za Jenkinsa i Scolarija ogleda upravo u transmedijskom pripovijedanju. Taj značajni iskorak za klasičnu naratologiju prema postklasičnoj, odnosno transmedijskoj naratologiji otvara interpretativne mogućnosti

za „nativ kao događaj“ (usp. Bal, 2000; Chatman, 1980, 2005; Richardson, 2005). Odatle u ovoj knjizi uporište za analizu „glazbenog narativa“ odnosno „glazbenog događaja“ (usp. Brown, 2005) ili „glazbenog vremena“ (usp. Chion, 1990) koji se, kako ću pokazati, nameće u filmovima *Blue Jasmine* (Woody Allen, 2013), *Noć na zemlji* (Jim Jarmusch, 1992) i *Gost* (Tom McCarthy, 2007).

Ipak, usprkos narativnom zaokretu nužno je reći da su suvremena promišljanja transmedijalnosti utemeljena na klasičnoj naratologiji koja se kao samostalna znanstvena disciplina počela oblikovati 60-ih godina 20. stoljeća. Francuski časopis *Communications* 1966. cijeli je broj posvetio strukturalnoj analizi narativa (*The Structural Analysis of Narrative*), a u njemu svoj čuveni tekst *Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova* objavljuje i Roland Barthes. U njemu piše da pripovjedni tekst nalazimo svuda, u mitu, priči, drami pa tako i u filmu i konverzaciji. Sam termin „naratologija“ uveo je Tzvetan Todorov u knjizi *Gramatika Dekameron* (*Grammaire du Décaméron*, 1969) kako bi opisao znanost o pripovijedanju koja tek treba nastati (Grdešić, 2015: 13). Naratologija vrhunac doživljava 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća, u periodu koji se danas određuje kao klasična naratologija. Narativni zaokret u društveno-humanističkim znanostima uvjetovao je svijest o tome da su narativi svojstveni raznorodnim područjima kulture, a od 90-ih i osobito 2000-ih uvodi se teorijski dijalog o postklasičnoj naratologiji, koji je uvjetovan snažnijom primjenom novih tehnologija i metodologija, odnosno kretanjem izvan književnosti i proširivanjem naratologije na nove medije i narativne logike. Osnovno je redefiniranje odrednice klasične naratologije, „priče“ odnosno „storyja“. Kada početkom 90-ih godina dolazi do preispitivanja njenog smisla, Herman u djelima *Introduction: Narratologies* (1999) te *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative* (2002) objašnjava zamjenu termina „story“ terminom „story-world“. Time nativ prelazi u narativnost, odnosno otvara se mogućnost „svijeta priča“, a ne samo „mimeze“ u Aristotelovom smislu. Naime, Aristotel u *Poetici* donosi distinkciju pripovijedanja koja i danas ima utjecaj u koncepciji naracije – dijegetičke teorije podrazumijevaju naraciju kao verbalnu aktivnost, usmeno ili pismeno pripovijedanje. Po Bordwellu, mimetičke teorije shvaćaju

naraciju kao prikazivanje prizora, dakle pokazivanje (*Naracija u igranom filmu*, 2013). U svome odnosu prema pripovjednom tekstu postklasična naratologija i transmedijska naratologija čine iskorak koji se može u tom smislu definirati kao začetak takozvanog mimetičkog redukcionizma. Međutim, transmedijska naratologija ne podrazumijeva samo prilagođavanje jednog medija drugom već i različiti mediji i jezici sudjeluju i uključuju se u konstrukciji transmedijskog narativnog svijeta. Posuđujući od Hermana, Peternai Andrić podsjeća da je pritom važno imati na umu „konceptualna podupiranja i osjetljivost na kontekst, a ne samo tekst pripovijesti“, odnosno da „napuštanje pristupa orijentiranog isključivo na tekst može pružiti potpuniji uvid i osigurati kompleksnije istraživanje pripovijesti“ (Peternai Andrić, 2014: 33).

Sve u svemu, pripovjednosti se može pristupiti raznim diskursima. Stoga, kada govori o narativu Nørgaard (2010: 120) ističe njegovu diskurzivnu performativnost i pritom poseže za definicijama značajnih mislilaca poput Genettea i Princea: za Genettea je narativ reprezentacija događaja ili sekvence događaja, a također i Prince narativ smatra reprezentacijom i to jednog ili više fiktivnih događaja koji komuniciraju putem jednog, dva ili više naratora, usmjereni na primatelja. Dakle, diskurzivna analiza odvija se unutar nekog konteksta, a pomak s teksta na kontekst Nørgaard doživljava kao varijantu sociokulturoloških fenomena. Odatle i naziv „reprezentacije“ za diskurzivne strategije jer, kao što ističe Nørgaard, one nose „ideološki naboj diskursa“ (2010: 81). O reprezentacijskoj vrijednosti narativa govori i Danesi. Za njega je narativ „tekst koji je konstruiran tako da reprezentira sekvence događaja koji su na neki način logički povezani ili isprepleteni“ (Danesi, 2004: 142). Tu on razlučuje narativ od narativnosti smatrajući da inventar elemenata prikupljenih iz pripovijesti ne služi tomu da u prvi plan istakne aspekte koji se odnose na njeno čitanje (narativ), nego ukazuje na konstrukt pripovjednosti, koncept, proces (narativnost). Danesi svoje teze crpi iz promišljanja Chatmana i Rimmon-Kenan koji smatraju da je priča dio većeg konstrukta reprezentiranog svijeta, odnosno, kako kaže Grdešić, dio „fiktionalne stvarnosti u kojoj likovi

navodno žive“, dok je diskurs „izraz, način na koji se prenosi sadržaj“ (Grdešić, 2015: 18). U odnosu između pripovijesti i „zbilje“ uređuje se konstrukt „stvarnosti“, a pripovijest postaje pripovjednost. Podvukao je Chatman, a podsjetila Grdešić: u naratološkom smislu priča je što pripovjednog teksta, a diskurs njegovo *kako* (*ibid.*: 18).

Vizualnost, intermedijalnost, citatnost i književnost

Filmski prostor, pokazna snaga filma i izlaganja priče zanima mnoge autore. Kod nas Gilić (2007) koristi sintagmu „pripovjedni tekst“, čime želi istaći da su u filmu narativne figure i sheme poput karakterizacije, vanjskog izgleda, kategorije vremenoprostora, teme, stilskih figura i tome slično posuđene iz klasične naratologije. Imajući filmologiju na umu Gilić se slaže da se ona može dovesti u zanimljivu vezu s filmskom naratologijom „pokušajima primjene naratologije na filmski medij“, no upozorava kako „to ne znači da se možemo ponašati kao da granice ne postoje“ (Gilić, 2007: 11). Nadalje, Rimmon-Kenan (2002) poziva se na film kao pripovjedni iskaz i uzda se pritom u njegovu komunikaciju, dok jedan od naših najznačajnijih autora Peterlić (2001) spominje izlaganje priče u kontekstu uzročno-posljedičnog niza. Upravo tezu o kauzalnosti priče donosi Prince (1982). Princeovo tumačenje pripovijedanja kao „nizanja“ ili „promjene stanja očitovane u diskursu preko iskaza procesa u modusu činjenja ili zbivanja“ podvlači Gilić (2007: 37) i nadovezuje se postavkom da se filmsko izlaganje može odnositi na učestalost, različite perspektive i tome slično (*ibid.*: 62), kao i da je specifičnost filmskog medija u njegovoj dijegetičkoj snazi, odnosno u informativnosti s pomoću montaže, pokreta u kadru, pokretu kamere, glazbenom ritmu, dakle „starom i svakako raširenom konvencijom“ (*ibid.*: 125). Kao kanonski primjer takve konvencije Bordwell i Thompson (2004) navode filmove *Građanin Kane* (*Citizen Kane*, rež. Orson Wells, 1941) i *Rašomon* (rež. Akira Kurosawa, 1985).

S druge strane, kada se pita zašto film, Gilić nudi sljedeći odgovor: „Bez poznavanja filma nema govora o dubljem razumijevanju suvremene kulture (...), narativni film /je/ jedna od najcjenjenijih, najutjecajnijih, pa i najpopularnijih filmskih formi“ (Gilić, 2007: 5). Upravo u toj njegovoj konstataciji nalazi se uporište za odabir narativnog filma kao istraživačkog korpusa za razmatranje filmskih reprezentacija u ovoj knjizi. Imajući u vidu navedeno, a u okviru filmologije kao zasebne discipline, ovdje je važna druga polovica 20. stoljeća, dakle „kada nastaju studije usmjerene prema cjelini filma ali i totalitetu medija, obuhvaćajući što mu je zajedničko s drugim medijima, ali i izvanfilmskom stvarnošću kao legitimnim dijelom filmske izražajnosti“ (Gilić, 2007: 10). Film pritom shvaćam kao simboličku praksu koja se referira na priču, odnosno kontekst. Drugim riječima, upravo zato što se filmske reprezentacije mogu javljati u fragmentima koji mogu poprimiti diskurzivna svojstva, transmedijska analiza ne pristupa filmu kao sveobuhvatnoj i jedinstvenoj strukturi u formalnom smislu, već sagledava narative koji, integrirani unutar i u međuigri s ostalim tekstualnim strukturama, mogu biti analizirani na raznim razinama, od okvira (Machin, 2007), preko glazbe (Chion 1990; Pomerance, 2008), do vremenoprostornih argumenata (Chatman, 1980; Peterlić, 2001; Bordwell, 2013; Bordwell i Thompson, 2004).

Krenuvši od shvaćanja da je slika tekst (Kress i van Leeuwen; Burke, 2003), odnosno da film jest tekst (Burn 2014; Burn i Parker, 2003), verbalno-vizualni filmski tekstovi i razvoj tehnologije nagnali su mnoge suvremene znanstvenike da ne pristupaju tekstu kao isključivo lingvističkom fenomenu, već da principe tekstualne analize razmatraju s obzirom na takozvani zaokret k slici. Termin „slikovni obrat“ (engl. *pictorial turn*) skovao je William Mitchell sredinom 60-ih godina prošloga stoljeća (usp. Purgar, 2013: 54). U kontekstu slike i likovnosti, Burke (2003) je pojasnio sliku-kao-dokaz s ishodištem u povijesti i povijesti umjetnosti te pritom istaknuo američkog povjesničara Roberta Levinea. Burke Lavinea smatra značajnim jer je on još koncem 19. i početkom 20. stoljeća snimke popratio komentarima koji su ih ne samo smještali u kontekst već su se i doticali temeljnih

pitanja što ih postavlja upotreba takva dokaza. Odatle i Burkeovo tumačenje o vladavini slike i „režimu vizualizacije“, što se odnosi na konstataciju da se, na primjer u fotografiji, značenja artikuliraju jezicima slika i kulturalnim konstrukcijama i nemaju mnogo zajedničkog s onim što i kako vidimo. Time Burke ujedno shvaća vizualnost kao dijalektičko polje otvoreno za mnoge mogućnosti interpretacije.

Na tragu transmedijalnosti, kod Purgara je također bilo riječi o suvremenoj kritičkoj teoriji koja se bavi intersemiotičkim prijelazima. Oni vode od jednog medija prema drugom, jedne umjetničke vrste prema drugoj, gdje „gledati pomoću teksta“, „gledati kroz tekst“ ili „čitati sliku“ zadobiva puni smisao putem kulturnih označitelja ostvarenih, dakle, u interakciji vizualnog i tekstualnog (Purgar, 2013: 53). Pritom, kaže autor, sliku treba preživjeti, čime kontekstualno sugerira da bi nove generacije, koje su praktički od rođenja bile izložene slici, televiziji, kompjutorima, mobilnim telefonima i oduvijek žive u svijetu zasićenom slikama, morale steći novi odnos prema vizualnom artefaktu kao nositelju određenih značenja. Unutar vizualnih studija, Mitchellova teza o slikovnom obratu ujedno znači i zalaganje za literarne ikonologije. Tragom središnjeg problema teorije vizualnog obrata Purgar konstatira da je za analizu suvremenih slika potrebno „rekonstruirati klasičnu ikonologiju ili predložiti novu“ (2013: 53–54). Jednostavnije rečeno, put vizualnih studija mogao bi biti što vidimo kad čitamo.¹ S druge strane u ovoj knjizi tezu bih željela obrnuti jer zastupam što čitamo kad gledamo.

Problemski pristup sada sugerira klasifikacijsko dodirivanje područja ili intermedijalnost. Poznato je da naratologija sredstva pripovjedne proze prenosi ili prekoračuje u druge medije pa tako i film. Područje transmedijalnosti, odnosno intermedijalnosti neizbježno je jer je pritom semiotika široko shvaćena i interpretativno povezana s drugim disciplinama poput npr. sociologije, psihologije ili antropologije. Još se Prince bavio pitanjem što romani mogu, a filmovi ne (Grdešić, 2015: 85), a ta je tematika zanimala i Chatmana (1980), dok je

¹ Fraza je inspirirana naslovom knjige *What We See When We Read* Petera Mendelsunda (2014).

cjelokupno područje intermedijalnosti potkrijepljeno knjigama poput Barthesovih *Mitologija* (*Mythologies*, 1957) u kojoj „ne samo da se radikalno redefiniralo određenje toga što vrijedi kao tekst, već je pitanje estetske vrijednosti tog teksta postalo irelevantno“ (Grdešić, 2015: 14). Svi se slažu u jednome, a to je da je narativ dublja struktura koja se može promatrati nezavisno od medija u kojem se pojavljuje. Temelj pregleda odlika pomoću kojih dolazi do intermedijalne ili intertekstualne uspostave u nas čini knjiga *Intertekstualnost & Intermedijalnost* (Maković i sur., 1988). Recentna je knjiga *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi* Dubravke Oraić Tolić (2019), u kojoj se autorica među ostalim osvrće na postmodernu te klasični oblik hiperteksta ili digitalnog teksta i u kojoj spominje studiju *Teorija citatnosti* koja u znanstveni optjecaj uvodi termin *citatnost* (Oraić Tolić, 2019: 29). Navedene knjige kreću od Barthesove metafore teksta mreža, čime postuliraju kako je potrebno ponavljati i umrežavati literarne i ostale tekstne izvore, s time da Oraić Tolić u citatni arhiv dodatno uključuje i citat u digitalno doba (2019: 307), opuse poetike konceptualizma (*ibid.*: 311), znanstvenu citatnost kao klasični hipertekst (*ibid.*: 313) te popularno-znanstvenu citatnost općenito. Tako autorica govori o „neobičnom fenomenu sveučilišne profesorice na Ekonomskome fakultetu u Osijeku Jasne Horvat, koja je ujedno i autorica sada već brojnih konceptualnih romana“ (*ibid.*: 311), dakle roman ove autorice iznosim kao mogući primjer konceptualnog ili multimedijskog romana (*ibid.*: 311), a također i multimodalnog i interaktivnog, jer roman *Vilijun* (2016) donosi QR kod kao poveznicu s tiskanim tekstom. Također, multimodalna stilistika uvelike razmatra tekst na način da se on komunikacijski i semiotički redefinira, a sveučilišna profesorica Eni Buljubašić na nekim postavkama Kressa i van Leuweena ovakva i slična razmatranja potkrijepljuje primjerom Carićeva romana *Otok* jer ga smatra prototipskim multimodalnim romanom. Međutim, kada govorimo o multimodalnom romanu, nužno je spomenuti roman Marka Haddona *The Curious Incident of the Dog in the Night-time* (2003), koji je možda i kanonski primjer multimodalnog romana. U njemu Haddon premrežuje tekst slikama, ikonama i drugim

semiotičkim izvorima pa roman predstavlja širokopojasni temelj za rasprave koje uključuju interdisciplinarnost u smislu stripa, medija, blogova, kulture participacije i slično. Roman se smatra i platformom za metodičke programe primijenjenih strategija učenja u akademskoj nastavi engleskog jezika, a ujedno je i model po kojem se sagledavaju semiotički i de-gramatizirani izvori u digitalnom kontekstu, dok se u retoričkom i kulturnoteorijskom smislu analiziraju različite naslovnice romana u raznim izdanjima i prijevodima.

Uglavnom, knjige koje se nalaze u QR kodovima možda su poznatije od QR kodova koji se nalaze u knjigama. Slobodno možemo konstatirati da danas QR kodovi funkcioniraju prvenstveno zbog premoći mobilnih telefona. Osim što skladište digitalne formate knjiga, kodovi su prepoznati kao model slušanja knjige (nerijetko nauštrb čitanja). Također, u kontekstu multimodalnih analitičkih principa QR kodovi povezuju narative, dodaju tekstove, uokviruju konstrukte i upućuju te na taj način umrežavaju čitatelje/gledatelje dodatno ih angažirajući.² Također služe kao promotivni materijali za učenje jezika, donose prototip audio-vizualnog materijala poput promotivnih informacija o nekom proizvodu, dječjih slikovnica ili modnih kataloga. Bilo kako bilo, u ovoj se knjizi na neki način očekuje isto, dakle da se ponegdje pomoću QR koda prekorači iz *offline* medija knjige u *online* mrežu tekstova. Time, dakle, ne unosim u knjigu interaktivni novitet već nastojim pojačati dojam ikoničnosti i prijenosa ideja, tema i autora iz medija u medij. S druge strane, na ovaj način ujedno želim naglasiti da čitanje nije i ne bi trebalo biti zaboravljeno. O važnosti čitanja govori Jonathan Franzen u zbirci eseja *How to Be Alone* (2003). U njoj Franzen upozorava da je „čitatelj u egzilu“, na neki način rijedak i progнан, što znači da je u svijetu slika nužno njegovati odnos prema knjizi. Ovisni smo o uključenosti, praćenju, teško nam je izbjeći neprekidnu povezanost s aplikacijama, stoga nam je u današnjem svijetu

2 Inzistiramo li na preciznom tumačenju značenja, QR kod je skraćenica za „quick response code“ ili „kod brzog pristupa“, a od svojeg prvobitnog pojavljivanja u industriji automobila proširio se na platforme i blogove uključujući Pinterest i Project Gutenberg, gdje se pohranjuju digitalni zapisi knjiga koje pomoću čitača za QR kodove postaju lako dostupne.

medija i digitalnom okruženju zapravo teško biti samima, u tišini, uz knjigu. Ovime nas autor ujedno upozorava na opasnost od udaljavanja od sebe samih. Slično je polazište i u ovoj knjizi; s jedne strane, literarne je izvore potrebno ponavljati da bismo prepoznavali ispravne elemente u filmu kao dio procesa vizualne pismenosti, a s druge, ne smije se zaboraviti da filmski tekst često počiva na literarnom predlošku baš kao što i naratologija počiva na (nekim) književnim postulatima. Primjerice, analizirajući Loachev filma *Ja, Daniel Blake* uočila sam dodirne točke s Haddonovim romanom *Bolna točka* u pogledu tematiziranja globalizacije.

Dakle, neke od ostalih općih značajki intermedijalnosti i intertekstualnosti: pripadanje nekom žanru, uspostavljanje veze između, na primjer, romana i filma jer govore o istoj temi ili se bave nekom epohom, potom, intermedijalnost istovremeno nužno pretpostavlja i vidljivost i prikrivenost onih elemenata po kojima se procjenjuje sličnost među djelima, zatim postoji aluzija jednog djela na drugo te međusobno citiranje, polemika i tako dalje. Sve u svemu, potrebno je da se oba djela služe sličnim stilskim, kompozicijskim ili kojim drugim postupkom, uvijek nužno mora postojati mogućnost da se veza između njih uoči i razumije te je osobito važno da bude ispunjena značenjem. Kao primjer takve povezanosti neka posluži motivacija na filmu. Motivacije su dakako vezane uz motive, naslijeđene od ruskih formalista, i važna su spona između klasične i postklasične naratologije. Datiraju još od Tomaševskog, a značajni su Peirce i Ejzenštejn, dok Wollen donosi kanonsku knjigu *Signs and Meanings in the Cinema* (1969). Kada istražuju motivaciju na filmu, na Wollenovim podjelama žanrovske ikonografije svoj odnos prema motivima grade i Allen (2008) i Walker (2005) koji se bave klasičnim Hitchcockovim motivima. S druge strane, Lehman i Luhr (2008) te Burn (2014) potvrđuju da se motivi uvode, riječima Gilića, da bi se „na primjer dao komentar, opravdao neki događaj, krajolik povezao s psihološkim stanjem, pružila analogija s iskustvom iz prethodnog filma, da motivi mogu biti pokazatelj raspoloženja i tome slično“ (Gilić, 2007: 27).



Vezano uz to Lehman i Luhr (2008) smatraju da su motivi općenito rezultat ponavljanja vizualnih slika ili zvukova na način koji formira perceptivni obrazac. Taj obrazac može i ne mora imati tematsku poveznicu premda, tvrde autori, u holivudskoj kinematografiji obično imaju (2008: 35). Kao primjer navode film *Poštanska kočija* (*Stagecoach*, rež. John Ford, 1939). Šešir se u njemu javlja kao motiv putovanja kočijom i nose ga dva glavna lika, Ringo i Hatfield. Na mnoge načine oni su suprotstavljeni likovi, međutim sličnost šešira sugerira i njihovu međusobnu karakternu bliskost. Transmedijsko obilježje u tom smislu nosi i film *Noć na zemlji* Jima Jarmusch, u kojem glavni protagonisti Helmut i Yo Yo također nose iste kape za vrijeme vožnje taksijem, čime se naznačuje povezanost likova.

Hrvatsko izdanje studije Roberta Stama *Teorija filma: uvod* (2019) objedinjuje u ovome potpoglavlju iznesene teze i misli o tekstu i intertekstu, nadopunjujući ih debatama o preispitivanju žanrova i filmskih specifičnosti, politikom, estetikom, teorijama kulturalnih studija te postmodernizmom i digitalnim medijima. Sve u svemu, od poznate Aristotelove krilatice da „književnost služi pročišćenju osjećaja“ do Foucaultove „uokvirenosti“ pomoću koje usmjerujemo svoju moć u ono što držimo značenjem (jer se u novije vrijeme inherentno književni elementi dovode u vezu s konstruiranjem diskursa filozofije i povijesti), do naših suvremenika poput Gilića (2007: 3) koji kaže: „Književnost će biti ono što određena skupina ljudi u određenom vremenu i prostoru bude smatrala književnošću“, mnogo je autora koje je zanimala kako književnost tako i međusobni utjecaj filmske i književne teorije. Književnost i film kao intermedijski teorijski okvir

Primjer šešira kao motiva u filmu *Poštanska kočija* (*Stagecoach*, rež. John Ford, 1939), koji navode Lehman i Luhr (2008: 35)

Kapa kao motiv u filmu *Noć na zemlji* (*Night on Earth*, rež. Jim Jarmusch, 1991)

isprepliću se jer ponekad iz književnosti učimo o društvenim i političkim procesima, odnosno sama književnost na njih ukazuje.

Obrat koji donosi konstrukt

Kada govorim o političnosti i performativnosti filmskih reprezentacija, zapravo govorim o ideologijskom predstavljanju određenih tema. Polazište razmatranja jest identitet, ali se odbacuje identitet kao fiksna pojava. On se prema okolnostima „zašiva“ (usp. Biti, 2002), a imajući na umu postavku da diskurs koristi strategiju nedovršene „priče“, na taj se način pristupa i konstruktivnosti identiteta: u „temporalnosti kulture“ (usp. Bhabha, 1997: 29–301) nova se pravila prihvaćaju ili „zašivaju“ ili izranjaju prema novonastalim okolnostima koje se neprekidno mijenjaju, a svako pitanje identiteta u biti je pitanje procesa formiranja subjekta (usp. Hall, 1996, 2005). Konstrukt identiteta nastaje putem različitih i nedovršenih procesa i praksi pa je i rasprava o identitetima nedovršena priča. Rečeno postmodernim rječnikom, svi su identiteti fluidni.

Počevši od tradicije, jezgrovit pregled paradigmatškog razvoja pripovjednog teksta pruža Biti (1992, 2002) koji govori o svojevrsnim obratima. Tri su takva obrata. Prvi donosi strukturalizam, drugi ga nadopunjuje ideologijskim čitanjem, a treći uvodi konstrukt. Strukturalizam je značajan jer se izborio za status kvalitete pripovjednog teksta koji je do tada, ističe Biti, imala jedino novina. Riječima Bitija (usp. 1992, 2002) diskurs je performativ,³ tj. tekst je u očima strukturalista počeo „djelovati“, pri čemu su značajnu ulogu odigrali Genette i Barthes. Za početak, važna je Genetteova napomena o potrebi da se pojmovi gledišta, perspektive, viđenja i slični zamijene pojmom fokalizacija (2006). Razdioba aspekata fokalizacije u prvi plan stavlja fokus na psihološki i ideološki aspekt. Taj su princip ubrzo prihvatili autori poput Rimmon-Kenan (2002) i Fludernik (2009), a poznata je i rasprava koju su u tom

3 Vrlo općenito, postmodernim rječnikom, performativ je iskaz usmjeren izvedbi sadašnje, komunikacijske radnje sa sugovornikom, a konstativ se tiče prethodnog stanja stvari, povijesti.

smislu, osobito oko fokalizacije, vodili Chatman i Bal (usp. Herman, 1999). Nadalje, za Barthesa (usp. 1972) se smatra da je postavio temelj konstatacijom da je hermeneutička vrijednost osmišljavanja teksta proces, a u njemu nije dovoljno samo „iščitavanje“ denotiranih kodova. U toj se tvrdnji ogleda značaj obrata prema zbilji: od distribucije (konstrukcije) i dekodiranja semiotičkih uprizorenja prema naznačenom, tj. prema djelovanju teksta. Drugim riječima, ono što se do sada „rješavalo“, sada se „otkriva“. Naposljetku, za paradigmu je važno to što se ukazuje na „upotrebu teksta“, odnosno u diskursu pripovjednog teksta pitanje „tko govori“ postaje „tko vidi“. Već u tom segmentu uočava se podudarnost s postklasičnom naratologijom jer se otvara put prema interpretaciji, odnosno „dimenziji čitateljske aktivnosti“ te se zaokružuje djelovanje, a reducira se impresija, „/lišava se svega osjećajnog, opažajnog, misaonog i jezičnog“ (Biti, 2002: 9).

Drugi se obrat ogleda u činjenici da teorijska perspektiva postaje dostupna u izgradnji onog što je u strukturalizmu nedostajalo i što je trebalo dopuniti. O tome je bilo riječi u Chatmanovu djelu *Story and Discourse* (1980), gdje se hermeneutička vrijednost u Barthesovu smislu, dakle ideologijsko čitanje, objedinjuje u „mrežu tekstova“ ili „bricolage“. Chatmanova perspektiva podrazumijeva da se iz „svake dostupne perspektive samo organizira novi bijeg teksta, jer se tekst pokazuje kao ulomak, komadić, skupina čvorova na citatnoj mreži što se prostire unedogled“ (Biti, 2002: 20). Genetteovom terminologijom rečeno, pridodaju se svojstva i vrijednosti koji ne razlučuju samo razinu pripovijesti (*recit*) od priče (*histoire*) jer su se u međuvremenu pojavile nove dominantne prakse (usp. 2006).

Naposljetku, treći se obrat odnosi na diskurs i konstrukt (usp. Herman, 2002; Chatman, 1980). Chatman je rekao da je „diskurs forma narativne ekspresije“ (1980: 2). O našem vremenu Biti (2002: 30) piše da se tekstualizacija i kontekstualizacija značenja razlučuju jedno od drugoga, što u smislu ideologije čitanja pripovjednog teksta znači da se sve „međusobno uvjetuje“, odnosno dolazi do „nepovratne autonomije svih značenjskih praksi bez obzira na njihov trenutačan vremensko-prostorni i ideološki položaj“.

Stoga, kada je riječ o priči, dolazi do njenog ponovnog određenja u funkciji konstrukta: „Iz današnje perspektive jasno je, najprije, da priča nije prvobitni zbiljski slijed događaja nego njihov naknadni, iz diskursa izvedeni konstrukt, a zatim da se čak ni u najosnovnijim elementima ne može odrediti kako mora izgledati tekst koji će „urodit“ takvim konstruktom“ (Biti, 2002: 31). Stoga se pripovijest (narrativ) odvaja od pripovjednosti (narrativnosti), a ističe se pristup kontekstu. Drugim riječima, o priči se govorilo kao o diskursu, ne kao o književnom obrascu, i zahvaljujući tom izomorfizmu pridodaje se diskurzivno načelo pripovjednog teksta „koje pušta čitatelja da se lutanjem kroz tekst snalazi, stječe iskustvo“ (*ibid.*: 32). Ukratko, što neka priča znači, u drugome je planu u odnosu na značenje njenoga „čitanja“.

Identitet se tako smatra konstruktom unutar diskursa, proizvodom koji postoji unutar, a ne izvan njega, a nastaje uslijed određenih strategija iskazivanja. Primjerice, odatle i pojam Drugog, koji Hamelink (Lechner i Boli, 2012) i Hartley (2002) povezuju s terminom „orijentalizam“. Taj je termin skovao Edward Said (1978), a njime se referira na imaginarij onog što tradicionalno nazivamo Istokom, dakle na praksu, politiku, filozofiju i ideologiju koja sudjeluje u stvaranju konstrukta drugih. Orientalizam je diskurs, smatra Said, kojim se konstrukt drugosti gradi u binarnoj opoziciji, dolazeći sa Zapada: za razliku od njega kao modernog i prosvijećenog, tim se diskursom Istok prikazuje kao mističan i počesto opasan Drugi (Said, 1978: 169–170). Kada Hall govori o identitetu, tada ističe spajanje subjekta sa strukturama značenja pri čemu nastaju „prišivajući učinci“, odnosno konstrukti, ili prošivni, odnosno zašivni bod. Takve učinke Hall vidi kao točke susretanja subjekata i procesa koji ga pritom konstruiraju, točke spajanja koje konstruiraju diskurzivne prakse. Sve u svemu, 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. Tako identiteti nisu rezultat prirodnog ili prvobitnog totaliteta, nego nedovršenog procesa zatvaranja (usp. Biti, 2002).

U ovoj knjizi važno je razumjeti, a potom i interpretirati ideološki konstrukt kao iskaz motiva u zadanom kontekstu. Pritom ću ponoviti da analiza neće u potpunosti izbjegavati sagledati film kao formu, ali će ipak u prvi plan istaći principijelno podriivanje jedinstva i kontinuiteta gramatičkih sustava konvencionalnih montažnih postupaka. U interpretativnom smislu doći će do otklona od perceptivnog poimanja pripovjednog teksta, odnosno do „naratološkog nagiba“ (usp. Chatman, 2005) prema ideološkom učinku na gledatelja. Jednostavnije, perceptivno-doživljajni aspekt (gledateljeva impresija) manje je bitan, a veću važnost zauzima aspekt čitanja konteksta (konotativna ekspresija).

OD STRUKTURALIZMA DO POSTKLASIČNE NARATOLOGIJE

Kratak pregled dosadašnjih istraživanja naratologije i semiotike

U ovome poglavlju prati se tijek dosadašnjih istraživanja semiotike i naratologije od strukturalizma i klasične naratologije prema postklasičnoj, odnosno transmedijskoj naratologiji koja ukazuje na dodirne točke naratologije s filmom. Temeljna je pozicija ovog teorijskog pregleda opsjednutost naratologa pričom. Od samih početaka naratologije do strukturalista, a naročito poststrukturalista, i dalje do postklasične i transmedijske naratologije interes za pripovijedanje temelji se na pretpostavci da čak i kad se govori o nekniževnim područjima prirodnih znanosti, menadžmenta, turizma, geografije, bihevioralne ekonomije i psihologije itd., opet je u središnjoj ulozi priča. U ovome kratkom pregledu nije moguće obuhvatiti cijeli dinamični proces razvoja i pristupa priči u naratologiji, kao ni razvoj filmologije (kao zasebne cjeline). No ono što je moguće jest da se na općoj razini obuhvati jedna relevantna perspektiva koja dotiče jednako naratologiju kao i njene pokušaje da se ogleda u transmedijskoj naravi filma (kao spoju naratologije i semiotike).

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

postklasičnoj naratologiji u prvi plan dolazi etika, a deskriptivnost klasične naratologije ustupa mjesto interpretaciji i evaluaciji. Govoreći o poetici, fikcija klasične naratologije pomiče se prema poetici interpretacije, drugim riječima, univerzalizam zamjenjuje partikularizam, dok klasična naratologija kao monodisciplina zaokreće prema postklasičnoj naratologiji kao multidisciplini. Te preobrazbe ukazuju na činjenicu da je paradigma nestabilna te da je upravo obrat ono što je oblikuje. Drugim riječima, u potrazi za uporištem jedina je konstanta da ga nema.

Već je rečeno da današnja naratologija ima u vidu čitatelja pa se otvaraju različite mogućnosti čitanja i ideoloških konstrukta. Naime, ako formu prema univerzalnom načelu popunjavamo nekim vrijednosnim sadržajem koji nije komplementaran sa značenjem te forme (i time je svaka stvar *subjekt*), utoliko time podvlačimo ideju da postklasična naratologija posuđuje iz postojećeg kanona i univerzalizma jer se film kao forma popunjava upravo ideološkim učitavanjem. O tome neposredno govori i dublje pojašnjava Herman u knjizi *A Companion to Narrative Theory, Histories of Narrative Theory* (2005: 36–60). Takva preklapajuća transmedijska obilježja i njihov razvoj u odnosu na paradigmatički odabrane autore iznose se u ovoj knjizi. A jedini univerzalizam koji imamo u postmodernom vremenu jest da se diskursom može konstruirati gotovo bilo što.

Kada je riječ o samim počecima, proučavatelji priča kreću od Aristotelove *Poetike* kako bi uočili da između antičke djelatnosti i 20. stoljeća ne postoji kontinuitet teorijskih uvida, odnosno da do početka šezdesetih godina prošloga stoljeća preobrazbe gotovo da nije ni bilo (Biti, 1992; Gilić, 2007; Bordwell, 2013). Tada se događa pomak prema napuštanju Aristotelove mimeze u korist strukturne problematike (Biti, 1992: 6). Sustavni pregled teorijskih preobrazbi koje nastaju donosi Grdešić (2015). Autorica ističe semiotičara i naratologa Rolanda Barthesa te svoju knjigu *Uvod u naratologiju* započinje citatom iz njegova manifesnog teksta „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“, objavljenog u već spomenutom časopisu *Communications* (1969), koji ću zbog njegove jednostavne snage i ovdje navesti: „Na svijetu ima nebrojeno mnogo pripovjednih tekstova.“ (2015: 11). Upravo

ta Barthesova konstatacija utrla je put „priči“ kao pojmu izvan područja romana i same književnosti, a prema područjima koja obuhvaćaju zbilju i omogućuju elementima pripovjednog teksta da stupaju u funkciju uz osvrt na dimenziju čitača. U kasnijoj fazi Chatman tu preobrazbu definira kao pomak od „mišljenja“ prema „djelovanju i govorenju“ uvodeći u teoriju termine „zaplet rješavanja“ i „zaplet otkrivanja“ (Biti, 1992: 9).

Vratit ću se na trenutak Barthesu i njegovoj konstataciji da se pripovjedni tekst nalazi svuda, pa tako i na filmu. Potkrijepivši ovaj njegov rani teorijski model primjerima filmskih reprezentacija u ovoj knjizi, stigla sam do „slike kao dokaza“, odnosno vizualne pripovijesti. Prvenstveno zahvaljujući Barthesu, a potom i Ecu i drugim autorima o kojima će ovdje biti riječi, svakoj je pripovijesti osiguran model za strukturalnu analizu pa tako i filmu, npr. odrazima ikonografije i ikonologije, dok smo s druge strane okrenuti prema pogledu na društvo i kulturu, ali i izazvani na polemiku nužnu za razvoj kritičkog mišljenja (Nöth, 2004; Stam, 2000). Naime, kao što je rekao Eco, područje simboličkog neizbježno podliježe interpretaciji, stoga približavanje čitatelju ovime zadobiva privilegirani status. Za osvrt na dimenziju čitateljske aktivnosti zaslužan je i Genette koji se lišava osjećajnog, opažajnog te uvodi „spoznajni stil“, lišava se – što je od osobitog značaja – jezičnog dijela (Biti, 1992: 96–115). Razmatranje priče na filmu danas možemo zahvaliti i Princeu. Njegovo je gledište da je naratologija strukturalistički inspirirana teorija priče bez obzira na njen reprezentacijski medij (usp. Prince, 1982; Gilić, 2007: 19). Stoga Princeova zapažanja naznačuju drugu i važnu fazu semiotičkog odnosa prema priči „u kojoj se ona proučava kao transmisija od pošiljatelja prema primatelju“ (Gilić, 2007: 139). Na tim se temeljima grade odnosi prema dimenziji vremena i prostora, kao što to čini Genette u djelu *Discours du Recit* (1980) te još kasnije Rimmon-Kenan (2002), koja se bavila odnosom vremena priče i vremena teksta.

Korak unazad u povijest i jasno je da takvo poimanje ne bi bilo moguće da nije bilo ranih semiotičara, kao što je konstatirao Gilić u svojoj knjizi *Uvod u teoriju filmske priče* (2007). Gilić podvlači da danas ne bi bilo teorije novijeg doba da nije bilo njenih

začetnika, ruskih formalista, jer su se upravo oni usredotočili na proučavanje strukture narativnih tekstova. Uz ruske formaliste veže se ime Vladimira Proppa s knjigom *Morfologija bajke*. Generalno, formalisti su pronalazili žanrovske obrasce i zakonitosti kojima su oblikovali današnje kanone, a osobito Propp pridonosi aspektu priče putem teorije o djelovanju likova i njihovih funkcija, poput junaka, lažnog junaka, protivnika, pomoćnika itd. Također, u ovom periodu nastaje „jedna od najistaknutijih sinteza u povijesti znanosti o književnosti dovedena u vezu s onom Borisa Tomaševskog, a riječ je o njegovoj distinkciji fabule i sižea“ (Gilić, 2007: 24). Gilić (2007) i Grdešić (2015), kao uostalom i Bordwell (2013) i drugi, pružaju precizna objašnjenja značenja pojedinih termina poput fabule, kanona, sižea, stila i tako dalje, pa ako nije drukčije naznačeno, u knjizi se oslanjam na njihove definicije. Konkretnije, neću se detaljno baviti npr. prijeporima oko pouzdanog i nepouzdanog pripovjedača, polemikom oko točke gledišta te brojnim mogućnostima unutrašnje fokalizacije (doduše prepoznat ćemo je u subjektivnim kadrovima, dakle onima u kojima se prikazuje ono što vidi junak, pa ćemo ih u tom kontekstu i razložiti). Isto se tako neću baviti paradigmatičkim primjerima pripovjedača, od sveznajućeg do implicitnog i nepouzdanog, poput primjera Tylera Durdena u filmu *Klub boraca (Fight Club)* Davida Finchera iz 1999. (koji navodi i Gilić, 2007: 74). Riječ je, uzgred budi rečeno, o naraciji pod utjecajem junakove svijesti, o „zamišljenom prijatelju“, a gledatelj vidi Tylera u kadru zato što ga i junak „vidi“. Sličan je primjer iz filma *Tully* (rež. Jason Reitman/Diablo Cody, 2018). No bavit ću se, odnosno koristiti sižejnu organizaciju prema kanonu koji od Tomaševskog nasljeđuju Bordwell i Thompson (2004). Autori smatraju da je klasični kanon i danas najlakši i najrazumljiviji za praćenje obrasca pripovijedanja, poput uvođenja likova i ambijenta te naznačivanja stanja i odnosa, a stav je potkrijepljen modelom filma *Građanin Kane (Citizen Kane)*, rež. Orson Welles, 1941) koji autori navode kao primjer (2004: 93). Stoga ću ga i u ovoj knjizi koristiti za prikaz tijeka događaja odabranih sekvenci.

Jezik i filmski izričaj

S ishodištem u filmu, u tom se razdoblju javljaju semiotičari poput Lotmana, Wollena, Ejzenštejna i Metza. Lotmanova knjiga *Semiotika filma i problemi filmske estetike* (1976) te knjiga Petera Wollena *Signs and Meaning in the Cinema* (1969) smatraju se temeljem semiotičkih postavki koje potom preuzimaju suvremeni teoretičari filma poput Zettla (1990), osobito u onome dijelu u kojem se osvrće na estetiku, potom Fischer-Lichte (2015) u dodiru žanrovske ikonografije s promišljanjima kazališne semiotike, a u području multimodalne semiotike Burn i Parker (2003) te Kress i van Leeuwen (2000) u čitanjima medijskog teksta.

Još je Sergej Ejzenštejn propitivao kulturnu politiku Hollywooda smatrajući linearnu ili kronološku montažu (engl. *continuity editing*) najjednostavnijim oblikom filmske naracije kojim se nastoji „normalizirati“, odnosno „uskladiti“ gledateljev pogled na svijet s dominantnom društvenom grupom (Burn, 2014: 3). Smatra se da je taj sovjetski filmaš svojom čuvenom „teorijom montaže“ izazvao holivudsku ideologiju – montažnim postupkom snažno se suprotstavljaju slike, a jukstapozicija proizvodi treće, novo značenje, nešto naoko nevidljivo. Isto tako, Ejzenštejn se nije zadržao samo u domeni jednog okvira, odnosno filmske slike, već se usredotočio na uspostavljanje vremenskog ritma pomoću montažnih postupaka poput slijeda izraza lica i gestikulacija u kadrovima (usp. Eisenstein, 1949). Zbog toga multimodalni teoretičari, na primjer Burn, Ejzenštejna smatraju pioniriom multimodalne teorije jer se radi o vizualnim modusima – oblicima dramskog pokreta i vizualnog dizajna općenito – koji su orkestrirani snimateljskim i montažnim postupcima na način kojim se dolazi do novog konstrukta. Termin „orkestracija“ odnosi se na „orkestraciju vremena i prostora“ u filmu, ukupnost snimateljskih i montažnih postupaka, a koriste ga Burn (2014), Bateman i Schmidt (2012), i Peterlić (2001). Kanonski primjer montažnog postupka prikazuje tri kadra iz Ejzenštejnova čuvenog filma *Oklopnjača Potemkin* (1925). Montažnim postupkom postiže se iluzija da se lav budi.

*Oklopnjača
Potemkin*
(rež. Sergej
Ejzenštejn, 1925);
montažni postu-
pak sugerira
buđenje lava



Francuski semiotičar i teoretičar filma Christian Metz nezaobilazno je ime kada je riječ o jeziku filma. Njegov je najznačajniji doprinos možda upravo knjiga *Film Language* (1974). U njoj je Metz nastojao umreženost kinematografskih kodova skupiti u „gramatiku“, a svoju je čuvenu teoriju semiotike filma utemeljio na jezičnim teorijama Ferdinanda de Saussurea. Pokušaj je to da se semiotika jezika primijeni na film kako bi se usustavile kategorije scena, odnosno kako bi se „filmskim sintagmama“ povezale u „gramatiku“ filmskog jezika. Prema Metzu film je diskurzivan zato što sadrži namjeru i efekte, prema tome je *priča (histoire)* za njega iluzija u koju se film „prerušava“, a prerušen je i govornik iza onog što izgleda kao neizgovoreno. Odatle teza da gramatika filma vizualno komunicira na način da npr. subjektivnim i deskriptivnim kadrovima zamjenjuje neizgovoreno prvo i treće lice pripovijedanja. Na svemu ovdje iznesenom u kasnijoj će fazi teoretičari filma i naratolozi temeljiti iste ili slične narativne i nenarativne postupke te u njima pronalaziti ishodište za daljnja promišljanja unutar paradigme (usp. Kress i van Leeuwen, 2000; Burn, 2014; Bateman i Schmidt, 2012; Peterlić, 2001; Zettl, 1990; Monaco, 2009).

Imajući u vidu ruski formalizam te na osnovama teorije pripovijedanja utemeljene u tom periodu gradio se strukturalizam – uslijedio je obrat k strukturalnoj problematici. Ponovno, pod utjecajem francuskih strukturalista zaboravlja se romanocentričnost, dakle ono što je specifično za književnost. Takav iskorak „priče“ kao pojma iz književnog kanona ogleda se u interesu za raznovrsnim pripovjednim oblicima koje nalazimo u praksi, odnosno ishodišta strukturalističke tendencije okreću se raznim svjetovima u kojima se pripovijeda. No ne premješta se samo perspektiva već i sam taj obrat donosi promjene u odnosu prema zbilji, svijetu, a samim time i prema posredovnom aparatu pripovijedanja, dakle mediju. Što se tiče specifičnosti naratologije, ističe se Roland Barthes, njegova semiotička faza, a na njega se u konačnici oslanja i Bordwell čiji je utjecaj izniman – s jedne je strane zacrtao teorijski pravac koji naglasak prebacuje s proučavanja označavanja na proučavanje iskazivanja, a s druge je odredio gdje je sve moguće naći pripovjedni tekst, dakle u filmu,

konverzaciji, mitu, stripu, modi, reklamama itd. (usp. Bordwell, 2013; Gilić, 2007; Grdešić, 2015). Stoga ga s pravom mnogi smatraju jednim od utemeljitelja tendencije koja će uslijediti, a koju nazivamo poststrukturalizam.

Naposljetku, postklasična naratologija stasa nakon što klasična naratologija doseže svoj vrhunac 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća. Zadnja trećina 20. stoljeća, osobito 90-e i rane 2000-e, godine su kada se revidiraju modeli i zbrajaju nova postignuća u naratologiji te kada se sagledava nova problematika. Počevši od Genettea i fokalizacije te Princea koji jasno razlikuje priču (*story*) od pripovijesti (*narrative*) do rasprave o (ne)postojećem pripovjedaču između Chatmana i Rimmon-Kenan, eventualne promjene discipline ogledaju se u preuzimanju i preoblikovanju termina te prijeporima oko terminoloških promjena. Najčešće je sporno koji autor što smatra pripadajućim ili postojećim, jer kako se pripovijedanje mijenja, tako se i teorija transformira. U tom je smislu za pripovjedni tekst značajan Chatmanov pokušaj da se pripovjedač pronađe u oku kamere, Genetteovo uvođenje načina pripovijedanja (fokalizacija) i alata za analizu elemenata diskursa književnih pripovjednih tekstova, a odjeci takvih i sličnih promišljanja vidljivi su u narativnim shemama kojima se, kao što je uočio Gilić (2007), bavio i Bordwell u svojim poststrukturalističkim, odnosno kognitivističkim promišljanjima (*Naracija u igranom filmu*, 2013). Sve u svemu, postklasična naratologija ide prema potrazi što je svim pričama zajedničko.

Da se promišljanja toga vremena uvelike uzimaju u obzir i danas, svjedoči činjenica da je ta terminologija još uvijek u široj upotrebi, kao što, među ostalim, ilustrira knjiga *Handbook of Narratology* (Huhn i sur., 2009). Vezano uz to Gilić (2007) kaže da su naratološke teorije i njihove primjene na pripovjednom tekstu već iskušane, a dokazan je i koliko-toliko dosljedan sustav termina i prerađenih varijanti i koncepcija. S druge strane, upozorava Grdešić (2015), to ne znači da su naratološki koncepti nekorisni ili nepotrebni, već da se oni moraju prilagoditi pripovjednim tekstovima, a ne pripovjedni tekstovi njima. U svakom slučaju, postoji jedinstvo oko toga da se iz postojećih praksi posuđuje, a ne poništava, odnosno da postklasična naratologija sadrži klasičnu

naratologiju kao jedan svoj segment, ali je obilježena i mnogim novim metodologijama i istraživačkim hipotezama. Postklasična naratologija stalna je koliko i mijena, dakle promjenjiva je jer ne preispituje samogranice, već i mogućnosti starijih strukturalističkih modela pripovijedanja na nov način te predstavlja uporište novim perspektivama o formama i funkcijama samog narativa (koje se u ovome trenu još nisu usidrile ili trajnije nametnule kao nova paradigma). Uzimajući u obzir stare metode i teme, paradigma se interdisciplinarno proširuje i prati se kontekstualni trend koji se odnosi na postklasičnu naratološku primjenu izvan same književnosti te često stremlji k transmedijskom obzoru.

Takav se teorijski konstrukt povezuje i u strukturi ove knjige gdje je analitički put obilježen nejedinstvom i posuđivanjem fakcijskih postupaka u prilaženju fikciji, sagledavanjem konteksta iz korpusa filma, a cjelokupna metodologija u konačnici je okrenuta čitatelju. Da je ova praksa nova, ali zasnovana na kanonu koji je resemiotiziran, pokazuju čak i neke od tehnika fakcijskih postupaka modernog romana 20. stoljeća koje imam (indirektno) na umu ili pak (direktno) koristim kao analitički alat. Tako ne zanemarujem da fabula slabi ili se potpuno prekida te da se u filmu koristi jezik simbola (metajezik), koji je pak ojačan semiotikom kazališta i motivima koji su u tom smislu povezani s filmom. Nadalje, uočiti ću da dolazi do prekoračenja granice fikcije i fakcije, odnosno junaci će promatrati i komentirati svijet oko sebe, kao što to na izvjestan način čini junak u filmu *Ja, Daniel Blake*. Također, likovi će ulaziti u dijaloge sa zamišljenim gledateljem ili će pak kontekst učiniti da fokalizacija postane redundantna, a istaknut će se glazbeni narativ kao u slučaju filmova *Gost* i *Noć na zemlji*. U tom smislu neka film *Blue Jasmine* (2013) posluži kao primjer na kojem ću obrazložiti flešbek/analepsu, nešto što postklasična naratologija nije zanemarila još od strukturalizma i Genettea, a u funkciji je koherentnog elementa vremenoprostora te suprotstavlja dijalektiku između dvaju vremenskih okvira.

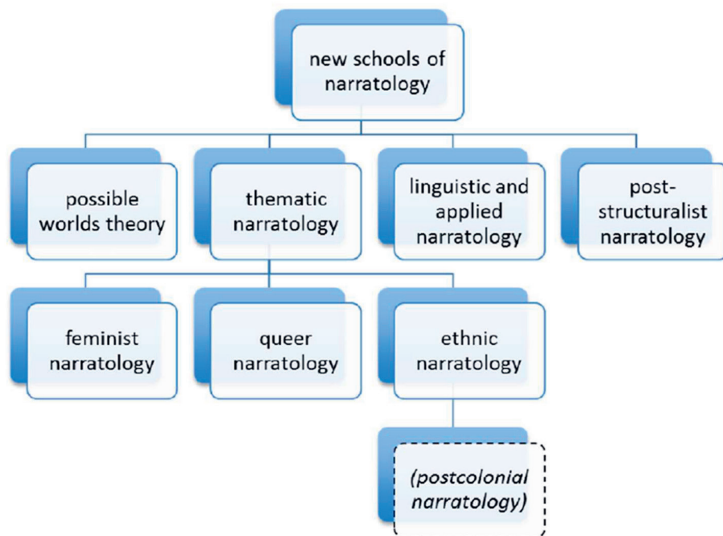
Dakle, priča.

Postoji jedinstvo u tome da se u novim naratologijama zadržava krovni naziv naratologija, uz razne podvarijante poput kognitivne naratologije, retoričke naratologije, postmodernističke naratologije, kulturalne naratologije, transmedijske naratologije i tako dalje. Kontekstualni, tematski, ideološki pristup naratologiji u njenim invarijantama slikovno prikazuje Fludernik (2000) u tekstu „Beyond Structuralism in Narratology“. Kao što pokazuje navedena shema, ovdje Fludernik razlikuje četiri pravca naratologije: s obzirom na teme/tematski, lingvistiku, primijenjenu naratologiju te poststrukturalističku naratologiju. Njihova daljnja razdioba uključuje feminističku, transrodnu ili *queer* i etičku naratologiju, a posljednja je kategorija ona unutar postkolonijalnih studija. U svome pregledu razvoja naratologije Roy Sommer (2012) citira taj model, ali pridodaje i recentniji slikovni prikaz razvoja postklasične naratologije iz studije Alber i Fludernik „Postclassical Narratology“ (2010). Usporedbom tog modela s prethodnim Sommer naznačuje bitnu razliku. Stariji model nastoji identificirati najvažnije nove naratološke pravce, dok noviji model reflektira odnos između klasične i postklasične naratologije u smislu njena razvoja prošloga desetljeća, kao što donosi niže navedena shema. U njoj se pokazuje kako se postklasična naratologija dijeli i razvija daljnje naratološke pravce, revizije i metodološka proširenja te bilježi otvaranje tematske problematike. Unutar „tematskih naratologija“ javlja se podjela na feminističku, *queer*, etičku i postkolonijalnu naratologiju. Dodatak je dakle kontekstualna naratološka verzija, koja uključuje raznovrsne medije i ne-literarne narative. Oba modela uzimaju u obzir nasljeđe prethodne, strukturalističke discipline uz naglasak da se naratologija od 2000-ih naovamo, osobito u domeni filma i animacije, doista proširila na transmedijsko (i transrodno) područje (2012: 148–149).

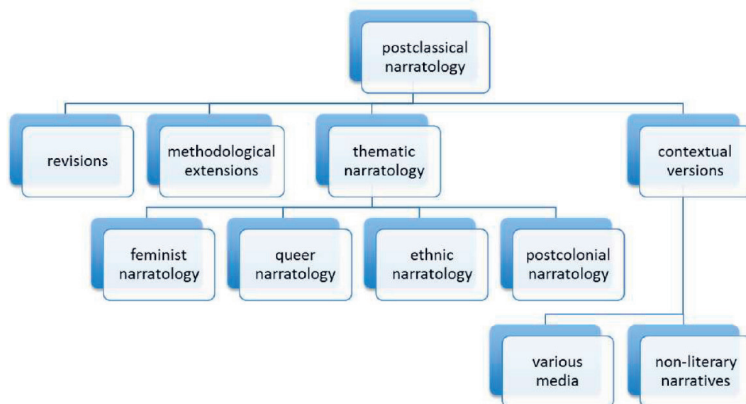
Grdešić konstatira: „Ono što je za formaliste bila fabula i siže, to je za strukturalističku koncepciju priča i diskurs“ (2015: 17). Posuđujući od Rimmon-Kenan, autorica smatra da priča mora biti „apstrahirana od specifičnog literarnog stila, od

jezika“, može se „premješati iz medija u medij“, a takva njena imanentna struktura, odnosno narativnost „može se izdvojiti u svrhu teorijskog opisa“ (Grdešić, 2015: 19). Što se pak tiče tipičnih razlika između klasične i postklasične naratologije, klasična je naratologija orijentirana na tekst, usmjerena na jezik, sintaksu i naraciju kao zatvoren sustav, funkcionalnu analizu i reduktivni binarizam te „izbjegava etička pitanja i ne brine o proizvodnji značenja“ (Peternai Andrić, 2014: 34). S druge strane postklasična naratologija okrenuta je upravo etičkim pitanjima i na njih se oslanja u interpretativnom smislu. Također se okreće kontekstu i kulturološkoj interpretaciji s jedne, a čitateljima i strategijama čitanja te međuodnosu teksta i publike s druge strane. Usmjerena je na govor i pragmatiku, a diskurs promatra kao način interpretiranja, kao jedini dostupan aspekt koji posreduje pojedine elemente priče (Grdešić, 2015: 19). Ukratko, ne teži se univerzalizmu nego partikularizmu i kontekstualizaciji i upravo u toj tezi svoje teorijsko-metodološko uporište nalazi i ova knjiga.

Slikovni prikaz naratoloških pravaca. Fludernik, M. (2000) „Beyond Structuralism in Narratology - Recent Developments and New Horizons in Narrative Theory“. *Anglistik* 11 (1), 83–96



Slikovni prikaz razvoja postklasične naratologije. Alber, J. i Fludernik, M. (2010). *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Columbus



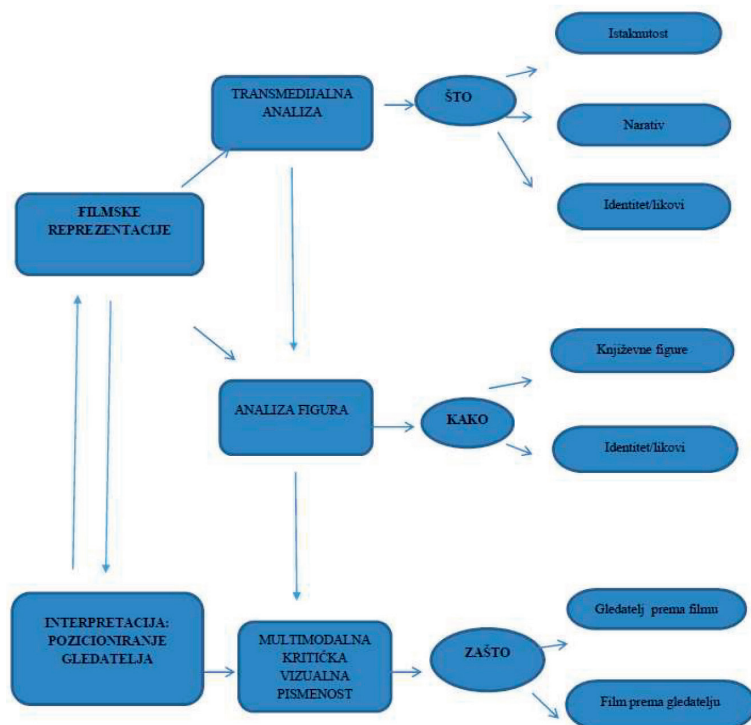
PREGLED MULTIMODALNE TEORIJE

Vizualna pismenost ili gledatelj u semiotičkom pejzažu

Kada govorimo o gledatelju, pitanje političnosti filmskih reprezentacija pitanje je implicitnog čitatelja/gledatelja. Prema Bordwellu i Thompson (2004) riječ je o „zapadnom recipijentu”, a Gilić (2007) računa na “suvremenog čitatelja”. Konstataciju da film komunicira s gledateljem nadopunjuju Turkovićeve riječi iz jedne od poznatih knjiga, *Retoričke regulacije*, da je film pragmatički reguliran jer funkcionira kao provedba društvenih usuglašavanja (2008). Ovdje je zapravo riječ o općem načelu relevancije (ili kooperacije) koje počiva na sljedećoj Turkovićevoj „jednostavnoj logici”: „Ako filmski snabdjevači nude svoju izrađevinu (film) javno, oni očitito očekuju stanovitu mjeru suradnje od moguće publike. Zauzvrat publika (...) podrazumijeva da je ta izrađevina bila pripremljena s kooperativnom namjerom, očekuje da će ono što izrađevina nudi opravdati njihov uloženi napor razumijevanja“ (2008: 177–178).

Gledatelj ima slobodu izbora jer se konstruktom ističe odnos teksta prema njemu, a i njega prema tekstu. Takvo razmišljanje donosi i Gilić tezom da je primatelj definiran samom pričom koju prima (2007: 95). Točnije, ideja o srodnosti ideologije filma i ideologije primatelja bit će zdravorazumski utemeljena, kada je interpretacija u pitanju, onda kada „neka interpretativna zajednica dijeli neke vrijednosti i kodove koji je k tome i konstruiraju“ jer tada će biti „moguća dovoljno slična

Tripartitni sustav:
 što, kako i zašto
 transmedijske
 analize



čitanja, zbog kojih teorija može govoriti o implicitnom čitatelju“ (*ibid.*: 95).¹

Ove odnose proširujem na kritičku vizualnu pismenost. Vizualna komunikacija odraz je, riječima Kressa i van Leeuwena, „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 (2000: 15). Stoga termin „vizualna pismenost“ u ovoj knjizi predstavlja metaforu za praktično djelovanje, ali i za istraživački princip. Naime, kada kažem da slika, film nadilazi ikonografiju, zapravo govorim o tome da film pruža dokaz o društvenoj djelatnosti pomoću nevidljivosti vizualnog jer je film, osobito narativni film, često ispunjen simboličkim značenjem kojim se slike kontekstualiziraju.

Komunikacija u tom kontekstu odnosi se na vizualnu (a ponekad i medijsku) pismenost. 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, shvaćamo da je odnos (bilo kojeg) medija prema gledatelju recipročan. Podučavajući o djelovanju medija na gledatelja, praktično djelovanje u toj domeni odnosi se na edukaciju o odnosu gledatelja prema mediju.

Dakle, pripovjednost filmske reprezentacije, osim što joj se može pristupiti različitim diskursima, određena je gledateljem. Tragom takvih istraživačkih nakana krenula sam od pretpostavke da je filmska sekvenca ispunjena elementima, odnosno organiziranim indikatorima za konstruiranje priče pomoću kojih se strukturira gledateljev doživljaj. Gilić u *Uvodu u*

1 Kao što sam navela, obavila sam preliminarna istraživanja i koristila određene filmske reprezentacije u nastavi i pri pisanju znanstvenih radova, a pritom sam se oslanjala na tvrdnju o implicitnom gledatelju kako bih uspostavila ovdje naznačenu metodologiju, imajući na umu da je interpretativna zajednica u mome slučaju akademski zajednica unutar koje djelujem. Kao što se pokazalo, taj je pristup bio plodonosan. Važno je reći, za proučavanje postupaka pomoću kojih se izvode značenja u tom smislu studentima u svakodnevnom životu nije nužno teorijsko znanje iz područja filma i uopće naratologije no ono svakako može potkrijepiti argumentaciju.

teoriju filmske priče (2007) ponekad koristi termin „indikator“. S druge strane u nekim se izvornicima pojavljuje naziv „cues“, dok multimodalni teoretičari upućuju na „modes“ – moduse. U smislu razumijevanja funkcije i značenja može se zaključiti da je riječ o istom pojmu. Na tragu multimodalnosti, u ovoj knjizi koristit ću termin „modus“ u skladu s ranije navođenom paradigmatom knjigom *Reading Images* (Kress i van Leeuwen, 2000). U svakom slučaju, smislu filma kao diskursa takvo je razmatranje korisno jer potvrđuje da se stilom i formom izlaganja neizravno prenose osjećaji i ideologija likova „koji nisu tek dio priče nego i važan regulativni mehanizam u diskursu“ (Gilić, 2007: 90).

No kako to učiniti? Nužno je postaviti pitanje kako je tu verifikaciju moguće valjano provesti, odnosno kako treba postaviti i izvesti istraživanje. U okviru transmedijske analize ovdje se nudi skup analitičkih alata prema proučavanju obilježja u smislu tko, što, kome radi i u kojim uvjetima te kakav se konstrukt gradi. Za to je potrebno postaviti tri ključna pitanja. Kao što prikazuje slika, prvo se tiče onoga što je istaknuto i koji se narativi koji oblikuju identitet i kulturu nužno nameću. Drugo je vezano uz to *kako*, na koji se način grade konstrukti identiteta pomoću narativnih strategija (ponekad su to retorička i stilistička sredstva poput književnih figura). Treće je pitanje *zašto* i odnosi se na interpretaciju, ali i na njenu uvjetovanost srodnošću ideologije filma i ideologije primatelja. Zato slobodno možemo reći da su strategije filma i strategije gledatelja u recipročnom odnosu.

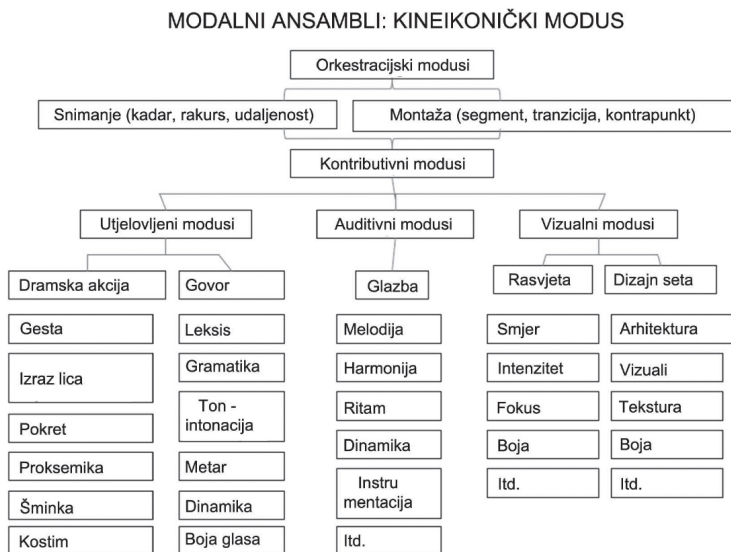
Modalni ansambl i lingvistička perspektiva

Multimodalna sociosemiotika učinila je zaokret u smjeru nove naratološke paradigme u vidu interdisciplinarnog (društvenog i humanističkog) metodološkog proširivanja paradigme. Interpretativna se ruta naziva sociosemiotika.² Knjiga *Introducing Social Semiotics* (van Leeuwen, 2005) donosi definiciju pod snažim utjecajem Barthesa kada kaže da se u sociosemiotici fokus odmiče od „znaka“ i pomiče prema opisivanju načina na koji koristimo semiotičke izvore. Pritom sociosemiotika ima dva cilja. Jedan je proizvesti komunikološke artefakte, odnosno događaje. Drugi je cilj interpretirati ih s naglaskom na kontekst, odnosno specifičnu društvenu situaciju i praksu. Umjesto opisivanja intrinzičnih svojstava i „zakonitosti“ semiotičkih modusa, naglasak je na načinu regulacije njihove uporabe. Na taj način, uzimajući u obzir kontekst i društvenu kulturološku praksu, sociosemiotika i sama postaje društvena praksa okrenuta kompleksnosti, ali i bogatstvu semiotičke produkcije i interpretacije. U tom smislu također je značajna knjiga *Global Media Discourse* (2007) u kojoj Machin i van Leeuwen tematiziraju globalnu rasprostranjenost medija, ali i postavljaju pitanja koja otvaraju kritičku raspravu o pitanjima identiteta, kulturoloških razlika i globalizacije te načinu na koji razni koncepti komuniciraju s primateljem.

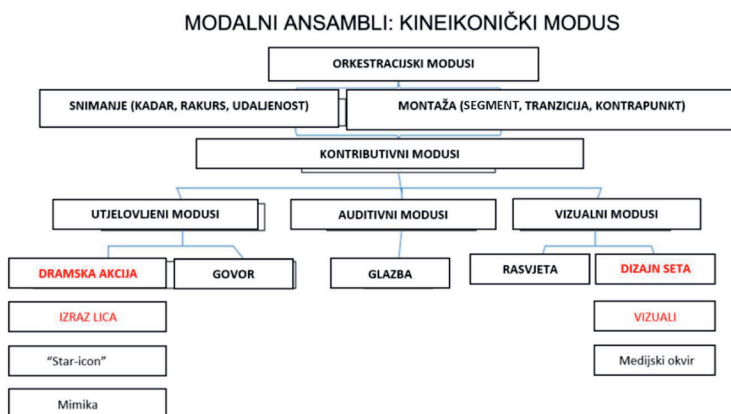
Multimodalnost dovodimo u vezu s filmom i naratologijom jer metodologija podrazumijeva načine na koje su priče ispričane, kako je njihov materijal selektiran i aranžiran, ali i interpretiran kako bi postigao određene učinke kod publike. Upravo na tim postulatima gradi se multimodalna interpretacija koju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

2 U izvorniku taj termin glasi „social semiotics“, a kod nas je uvriježen termin „sociosemiotika“. Profesorica Mislava Bertoša smatra da se sociosemiotika bavi proučavanjem značenjskih i društvenih interakcija, dok društvo i društveno sociosemiotika promatra kao skup diskursa (usp. *Jamči se za uspjeh kano i za neštetnost: o reklamnome diskursu iz sociosemiolške perspektive*. Zagreb: Srednja Europa, 2014). S jedne strane s uporištem u francuskoj školi, Greimasu i Fontanilleu te Lotmanu i Ecu, ali i Peirceu i Nöthu, Bertoša se bavi analizom reklama da bi definirala društvenu narav diskurzivnih praksi. Druge termine multimodalne metodologije, poput „kineikonička metoda“, „iskustvena metoda“, „istaknutost“, „sudionici“ i dr. za potrebe ove knjige donosim u vlastitom prijevodu jer nije zamijećena njihova ranija uporaba kod nas.

Shematski prikaz modela dekompozicije kontributivnih modusa, Burn, A., ur. Jewitt, C. (2014) „The Kineikonic Mode: Towards a Multimodal Approach to Moving Image Media“. *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge



Dijagram multi-modalne analize istaknutih modusa u filmu *Izgubljeni u prijevodu* (rež. Sofia Coppola, 2003)



prikazati. Prema filmu se odnosim kao prema simboličkoj praksi koja se ne odnosi na doživljaj stvarnosti nego na priču. Sustav je to koji označava postklasični pristup, a to neposredno potvrđuje i transmedijska narav filma. Eventualna terminološka razlika (npr. „modus“ ili semiotički „indikator“) između multimodalnosti i naratologije nije nužno i formalno-teorijska. Dakle, što se tiče filma kao medija, multimodalna se paradigma razvija prema dvama načelnim principima. Jedan je princip strukturiran oko Hallidayeve metafunkcije, utemeljen je u lingvistici i njime se film analizira iz lingvističke perspektive (usp. Bateman i Schmidt, 2012). Drugi je princip stasao na Ejzenštejnovoju teoriji montaže, a značajan je predstavnik Burn (2006, 2014). U svojoj analizi filma Burn prati logiku vremena i prostora, donosi pojašnjenje međuigre modusa ili semiotičkih izvora u njihovoj orkestraciji i kontribuciji (međusobnih utjecaja) te ih promatra uz naglasak na kontekst kao centralni dio komunikacije filma. U oba slučaja koristi se tablični prikaz suodnosa modusa; primjerice, Bateman i Schmidt (2012: 8) koriste tablice pri multimodalnoj analizi filma da bi pratili pokrete kamere, sličice te dijalog i glazbu pri interpretaciji filmskog diskursa, dok Burn (2014: 10) putem tablica naznačuje interpretativne kulturološke implikacije u konstrukt koji nastaje suprotstavljanjem superimpozicije u montažnom postupku te modusa govora i glazbe prema ranije naznačenom taksativnom modelu orkestracije modusa. Na sličan način i sama ću koristiti tablice u ovoj knjizi, uz potrebne autorske modifikacije (jedan je primjer takve tablice naveden u potpoglavlju *Jazzy fusion i perspektiva grada* u filmu *Noć na zemlji*).

Upravo je Burn omogućio teorijski okvir unutar kojeg djeluje shematski prikaz deskripcije semiotičkih modusa (2014). Prema ranije spomenutim semiotičarima Metz i Ejzenštejnu, te Bordwellu i Thompson (2004), Burn u orkestraciji modusa razlučuje one dominantne (istaknute) te predlaže da se njihov suodnos sagleda i na razini zasebnog okvira ili kadra (engl. *frame*) ili fotografije (engl. *still image*). Djelujući na razini kadra Metz pridonosi onome dijelu multimodalne teorije koji se odnosi na kadar (Bateman i Schmidt, 2012), ali ne i na slike, odnosno fotografije (Burn, 2014; Burn i Parker, 2003). Stoga Burn (2014)

proširuje djelovanje teorije na slike te razvija model kontributivnih modusa koje potom dijeli na tri skupine: utjelovljene, auditivne i vizualne, uz mogućnost njihove daljnje razdiobe, ovisno o dostupnosti modusa na filmu. Mogućnosti su nebrojene jer, kaže Burn, film je prepun modusa. Svoj je model modalnih ansambla Burn nazvao „kineikoničkom teorijom“ i slikovno ga prikazao praktičnim dijagramom. S ishodištima u knjizi *Reading Images* te u Machinovoj temeljitoj razradi principa sagledavanja i interpretiranja modusa (usp. 2007), Burn naglašava da je shemu svakako moguće proširiti u odnosu na dostupnost modusa u slici.

U ovoj knjizi, modifikacijom Burnova modela, princip odabira modusa u funkciji je preliminarnog istraživačkog dijela selekcije dominantnih modusa iz korpusa, prema metodi istaknutosti (usp. Machin, 2007; Kress i van Leeuwen, 2000), a funkcionirat će, primjerice, na sljedeći način: suprotstavljeni modusi prenose komiku i sugeriraju ikoničnost glumačke zvijezde (engl. *star icon*) Billa Murraya. Takav je učinak konstruiran unutar dijegeze na razini utjelovljenih modusa pomoću istaknutih modusa: modus dramske akcije, odnosno izraza lica (Fischer-Lichte, 2015). Što se vizualnog modusa tiče, ističe se okvir kao dio vizualija te dizajna seta, a prema Burnovom modelu donosimo dijagramski prikaz ostalih mogućnosti promatranja istaknutih modusa u filmu *Izgubljeni u prijevodu* (*Lost in Translation*, rež. Sofia Coppola, 2003).

Sociosemiotički alati: istaknute pojave i sudionici

U odabranoj filmskoj sekvenci netko ili nešto po nečemu se ističe i privlači našu pažnju. Da bismo znali kako dalje pristupiti interpretaciji, potrebni su nam konkretni multimodalni analitički alati. Jedna od uvriježenih metoda na koju se oslanja multimodalna analiza, a koju kao metodološki okvir koristim u ovoj knjizi, jest iskustvena metoda (engl. *experiential multimodal analysis*). „Iskustvenost“ unutar istoimene metode znači da je na snazi princip istaknutosti i reprezentacije sudionika u slici (Machin, 2007; Kress i van Leeuwen, 2000) ili promatranje dominantnih

elemenata u slici (Bordwell i Thompson, 2004). Istraživačko pitanje koje se pritom postavlja tiče se onoga tko je istaknut ili što je istaknuto u slici, dakle na filmu, fotografiji, u reklami, stripu itd. U oba slučaja riječ je o sudionicima (engl. *participants*).

Ako propitujemo što je istaknuto, analiziramo istaknute moduse, kao što smo pokazali da to čini Burn (2014). Oni podliježu daljnjoj interpretaciji u smislu semiotike i naratologije. Ono što se u strukturalizmu prema Barthesu, Ecu i Peirceu nazivalo denotativnim i konotativnim planom (usp. Noth, 2004; Johansen i Larsen, 2000; Stam, 2000), sada se odnosi na diskurzivno tumačenje s obzirom na interpretativne zadatosti unutar konteksta. S druge strane, promatramo li *tko* je istaknut, iskustvena metoda odnosit će se na reprezentaciju društvenih sudionika u slici (engl. *representation of social actors in the image*). Fokus će pritom biti na vizualnoj komunikaciji ljudi na slici koju analiziramo, odnosno na likovima u filmu. U smislu vizualne komunikacije interes analize bit će u onome što ljudi rade, zatim na koji se način pozicionira gledatelj u odnosu na njih. Tako će kut snimanja označiti kut interakcije, pogled sa slike u određenoj će mjeri nešto nuditi ili zahtijevati pri pozivu na interakciju (engl. *offer and demand*), udaljenost likova jednih prema drugima, ali i prema gledatelju sugerirat će društvenu distancu ili intimu i dr. Mogućnosti su mnoge te su povezane i premrežene s teorijom filma, odnosno oblicima filmskog zapisa poput kadra okvira, položaja kamere, plana, kutova snimanja kako ih donose autori poput Peterlića (2001), Monaca (2009), Zettla (1990) i drugih. Machin (2007) i Zettl (1990) govore o vektorima koji s jedne strane donose interakciju likova, a s druge strane pozicioniraju gledatelja, kao što ćemo vidjeti na primjerima filmova *Noć na zemlji* i *Ja, Daniel Blake*.

Također, u metodskom pristupu Machin (2007: 151) daje opis okvira u kojima tumači model segregacije, integracije i rimovanja elemenata unutar okvira, odnosno kadra. Za početak, segregacijom su elementi odvojeni u okviru. Likove može dijeliti neka fizička prepreka poput zida ili vrata, ili mogu biti reprezentirani u različitim, odvojjivim domenama. Razdvojenost unutar kadra može se postići pomoću fizičke prepreke između likova, kao što sam pokazala na primjeru filma *Gost*. Nadalje,

integracijom su likovi zastupljeni u istom prostoru, a jedan se lik ili više njih po nečemu može isticati (npr. superpozicioniranje junaka). Integracija se može analizirati na dva načina. Jedan je način taj da unutar okvira može biti integriran drugi okvir, kao što je to u slučaju filma *Izgubljeni u prijevodu*, gdje se ističe umetnuti okvir u okviru kao vizualni modus koji pripada dizajnu seta. Prema Ecu takav okvir ponekad nosi metaforičku vrijednost „intertekstualnog okvira“ (Stam, 2000: 210–211). Takva je matrica, kaže Eco, orijentirana na interpretaciju likova pomoću intertekstualne napomene, odnosno pomoću transtekstualnog citata. Genette takvu pojavu još naziva autocitatnost (usp. Stam, 2000). Iz spomenutog filma kao primjer će poslužiti okvir u okviru kao aluzija na glumačku pojavu Billa Murraya i njegovu prethodnu prepoznatljivu ulogu. Drugi je način taj da se integracijom likovi približavaju jedan drugome te se time sugerira bliskost, kao što je to slučaj u filmu *Noć na zemlji*. Na kraju, rimovanje okvira/kadra odnosi se na to da su elementi na neki način povezani između kadrova ili okvira koji nužno ne slijede u nizu. Njihova povezanost ostvaruje se na različite načine, primjerice putem motiva, modusa ili na zajedničkom planu poput kvalitete, oblika, boje, poze i slično. Rimovanje okvira prvih i posljednjih kadrova iz filma *Blue Jasmine* postignuto je na način da se u obje scene kao motiv na sličan način pojavljuje glavna junakinja.

Naposljetku, u skladu s metodom istaknutosti i reprezentacije aktera, odnosno sudionika u slici (Machin, 2007: 118–128), slijedi daljnja podjela koja se može granati u nekoliko smjerova i odnositi se samo na ljude (ili likove) ili sudionike općenito (koji ne moraju nužno biti likovi). U ovoj ću knjizi jasnije pokazati da se jedna od tih podjela tiče podjele sudionika na pojedince i grupe, pri čemu se gledatelj povezuje s interesima i iskustvima sudionika. Druga se tiče kategorizacije sudionika prema kulturološkoj i biološkoj odrednici putem uobičajenih atributa ili motiva kao što su odjeća, moda, frizura itd., odnosno stereotipnih fizičkih karakteristika poput *barbie*-tipa žene ili *action man*-tipa muškarca. Treća je podjela vezana uz ne-reprezentaciju, odnosno ne-reprezentiranost sudionika, dakle nekoga ili nečega. Podrazumijeva se da određene kategorije

nisu vizualno prikazane, a zapravo su na neki način prisutne, konotirane su usprkos njihovu izostavljanju na vizualnoj razini, odnosno nekoga ili nečega *nema*, na primjer očekivanih motiva, pojedinaca ili grupa. Dakle, ponekad je potrebno reći što nije da bi bilo jasnije što jest. Stoga analiziram i uočavam ono što je u filmskom okviru vidljivo, odnosno ono što se tamo nalazi ili je namjerno izostavljeno kako bi implicitni čitatelj otkrivao značenja pomoću adekvatnih alata. U tom smislu pružit ću primjer kulturološke/biološke reprezentacije u filmu *Gost*, gdje se razlike zasnivaju na kontrastu rasnog stereotipa, etniciteta te kulturološkog iskaza identiteta. S druge strane, neprikazivanje nečeg što se samo implicitno naznačuje, poput primjera morskog psa koji se (ne)reprezentira ilustrirat će na koji je način ostvariva vizualna ne-reprezentacija ili iluzija ili konotacija.

Multimodalnost danas

Multimodalna analiza teži na postojećim teorijskim postavkama graditi nove metodološke principe. Taj pristup također karakterizira mogućnost prijelaza s jezika na ostale semiotičke sustave kao što su kultura, komunikacija, interpretacija teksta, ideološko uvjetovanje i tako dalje. Multimodalna teorija za semiotičku je raspravu više nego pogodna upravo zbog svoje znanstvene različitosti ili interdisciplinarnosti. Danas se multimodalna komunikacija istražuje u suvremenim centrima poput engleskog MODE (University of London) u Londonu te danskog Centre for Multimodal Communication – CMC (Southern University of Denmark) u Odenseu.³ U Hrvatskoj je

3 Multimodalnost u diskurzivnom smislu može kombinirati različite paradigme i nadopunjavati iz njih, kao što npr. film posuđuje iz naratologije, Kress se uvelike oslanja na Bordwella itd. Ipak, osnovna pitanja potrebno je prvenstveno sagledati u obzoru multimodalnosti. Tijekom istraživačkog boravka u svrhu pisanja ove knjige pri Centru za jezik i komunikaciju Sveučilišta u Danskoj, pohodeći seminare i kolegije obavila sam više razgovora s kolegama profesorima, sudjelovala u radu pri doktorskoj školi Doctoral School of Humanities, University of Southern Denmark, Doctoral Programme in Language and Communication, te aktivno prisustvovala kolegiju Rhetoric and Stylistics. Sve navedeno rezultiralo je alatima i znanjima prikupljenim u pisanju ove knjige. Metodološka i teorijska znanja prikupila sam i

taj pristup poznat, ali nije rasprostranjen. Kod nas se u području semiotike ističu sveučilišna profesorica Mislava Bertoša, sveučilišni profesor Danijel Labaš i drugi, no s metodološkog i načelno znanstvenog aspekta uviđa se nedostatak obrade kulturoloških reprezentacija na filmskome tekstu na akademskoj razini ili u okviru nastave na interdisciplinarnim, kulturalnim i medijskim studijima. Stoga se uviđa i potreba za razvojem inovativnih metoda u svrhu proučavanja multimodalne komunikacije koja bi istraživanja usmjerila na ključna društvena, kulturna, politička i ekonomska pitanja.

Sveukupnost analitičkih alata iz multimodalne paradigme te model odabira modusa i metoda istaknutosti zaokruženi su i objedinjeni načelom da se multimodalnost bavi filmom, interpretacijom i gledateljem, čime sociosemiotika ukazuje na društvenu i političku domenu reprezentacija u filmskom tekstu. Tako se multimodalnost može shvatiti kao istraživačka praksa, dakle naziv koji jednako objedinjuje prikazanu teoriju i praktično djelovanje. Segment otvorenih pitanja ono je što multimodalnu teoriju s jedne strane obilježava, a s druge je čini važnom jer upravo on ostavlja prostor za onu vrstu pitanja koja su nužna za stvaranje novih, vlastitih metodologija. Zapitamo li se u kojem dijelu multimodalni pristup upotpunjuje naratologiju, odgovor je u onome metodološkom dijelu koji se odnosi na usvajanje kulturno-teorijskih koncepata i koji je važan za vizualnu komunikaciju. Zato odgovor na pitanja što se, kako i zašto gradilo pri konstruktivnim filmskim reprezentacijama jednako pripada području multimodalnosti kao i području filma i naratologije. U konačnici navedeni su istraživački principi komplementarni.

ranije, tijekom istraživačkog boravka u MODE istraživačkom centru u Londonu, University of London, tijekom ljetne škole 2014., gdje sam sudjelovala na seminarima i predavanjima autora navedenih u ovoj knjizi, poput Kressa, Burna, Van Leeuwena i Jewitt.

DIZAJN STVARNOSTI JE TROMPE-L'OEIL

Parajezik

„Modalitet je koncept za dizajniranje stvarnosti“, kažu Gunther Kress i Theo van Leeuwen u knjizi *Reading Images* (2000). U njoj autori kreću od postavke da je slika tekst, a stvarnost dizajnirana pomoću slika koje nose spoznajnu vrijednost. Zapažanje da živimo u režimu slika i da im pristupamo kao tekstu opće je poznato, a tome u prilog govore i znanost o filmu, fotografiji i slikarstvu, zatim teorije o ikonologiji i ideologiji (usp. Mitchell, 2010), vizualni studiji, i dakako semiotika (npr. Nöth, 2004: 471–480). Prvenstveno, novija su preispitivanja tradicionalnog poimanja teksta zauzela stav da se slično razumijevanje može postići iz komunikacijskih sistema različitih od samog jezika, odnosno da su vizualni i verbalni elementi, ili modusi, podjednako važni. Doista, slike su svuda oko nas pa je i stvarnost samim time multimodalna, a pomoću naših intervencija u slike ujedno je interaktivna. U spomenutoj knjizi *Reading Images* neknjiževnih je primjera mnogo – društvene mreže, film, strip, crtež, reklama, mrežne stranice, video igre, blogovi, a ovdje nadopunjujem primjere fotografijom, karikaturom, književnošću, foršpanom i modom. Od trenutka kad upalimo naše mobilne telefone, izloženi smo slikama i uronjeni u participaciju s njima putem društvenih mreža poput Facebooka i Twittera, zatim YouTube kanala, Instagrama,

Pinteresta, Googlea, Tik Toka itd.¹ Riječ nije samo o tehnologiji, već i o sistemima nastalim uslijed realizacije integriranih modusa koji donose određeno značenje, baš kao što to čine i pisma, knjige i općenito tekst u „tradicionalnom“ smislu.

Na pitanje koja su svojstva multimodalnog teksta i što su to modusi u spomenutoj knjizi odgovor kreće prema potrebi za promatranjem svojstava digitalnog teksta (usp. Kress i van Leeuwen, 2000; Burn i Parker, 2003). U najširem smislu takvo promišljanje predstavlja pomak od strukture, odnosno jezika i tradicionalnog teksta prema aktivnom odabiru kojim korisnici sami određuju značenja. Važni su modusi, odnosno indikatori, a riječ je o integriranju značenja te komunikacijskim formama vizualnog teksta putem raznih semiotičkih kanala (modusa). Modusi su društveno i kulturološki oblikovani, a svojom organizacijom u tekstu stvaraju ono što se ne može doslovno proizvesti, već je podložno daljnjoj interpretaciji kao i ono što je oku nevidljivo, novo značenje, svojevrsnu obmanu, *trompe-l'œil*. Kress i van Leeuwen (1996, 2000) moduse nazivaju metaforičkom optičkom iluzijom, a pomoću njih, kaže Burn, nastaje nešto apstraktno što u multimodalnom svojstvu pridonosi slici s aspekta interakcije, komunikacije, ali i kulturološke interpretacije. Što to točno znači, opisuje onaj aspekt koji se odnosi na gramatiku vizualnog dizajna. Kress i van Leeuwen (2000) koriste termin „gramatika“ jer u određenom smislu smatraju da slika, poput teksta, podliježe nekim jezičnim pravilima. Tu se autori oslanjaju na lingvistu Michaela Hallidaya koji pak ishodišta nalazi u de Saussureu. Halliday podastire lingvističko stajalište da se u vizualnoj semiotici obično proučavaju elementi vizualnih artefakata, odnosno ono što se u lingvistici smatra leksikom. Isto tako je od izuzetnog značaja činjenica da spomenuti autori koriste i sintagmu „vizualna pismenost“, čime se pretpostavlja razumijevanje sociosemiotike u smislu međudjelovanja slike i teksta.

1 Tome u prilog govori i hibridna forma dokumentarnog filma i drame *The Social Dilemma* (rež. Jeff Orlowski, 2020). Istražuje se ljudsko iskustvo *online* umrežavanja putem društvenih mreža, ali naglasak nije toliko na metaslikovnim iskustvima koliko na opasnostima koje vrebaju u takvom obliku digitalne participacije.

Međutim, potrebno je upozoriti da termin „pismenost“ nesumnjivo asocira na jezik pa je potrebno naglasiti njegova dva aspekta. Jedan se odnosi na razumijevanje i proizvodnju audiovizualnog teksta, a drugi na kulturološke kompetencije u širem smislu koje iz teksta diskurzivno generiraju u svom obliku pripovijedanja. Ipak, vizualnu pismenost ne treba miješati s izrazom „digitalna pismenost“ koji sugerira komunikativne vještine u domeni određenih digitalnih medija.² Dodatno komplicira situaciju i treći termin, „medijska pismenost“. Kod nas ga koristi Labaš (2017) u vezi s informacijskim dobom u kojem živimo i tehnologijom, dakle njime ukazuje na potrebu za razvijanjem vještine ili kompetencije kritičkog čitanja medijskog teksta. Važna je napomena tog pristupa, a to Labaš podrazumijeva, da je u obrazovanju taj termin kompleksniji i odnosi se na sposobnost proizvodnje i analize teksta, odnosno na doseg njegove interpretativne razine s obzirom na publiku.

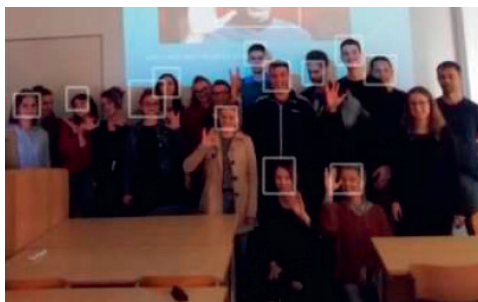
Da se i oni neknjiževni također smatraju tekstovima objasnio je i Barthes koji već na tragu postklasične naratologije tvrdi da pripovjedni tekst nalazimo svuda, u mitu, priči, drami pa tako i u filmu i konverzaciji (usp. 1972). Za kraj ovog potpoglavlja govorit ću o primjerima multimodalnih neknjiževnih tekstova i njihovoj pripovjednoj interaktivnosti. Odabrani primjeri govore u prilog tome da multimodalno ne znači nužno (i isključivo) digitalno, pa stoga ne zaboravimo druga područja koja svoje uporište nalaze u tome pristupu. Uzmimo govor tijela kao tekst koji svojim komunikološkim, retoričkim svojstvima ukazuje na određenu politiku identiteta. Gestikulacija se smatra parajezikom koji prati govor, takav parajezik komunikativan je i teško odvojiv od onog izgovorenog. Time želim reći da govor tijela ima određena konotativna svojstva koja na semiotičkoj razini evociraju naše razumijevanje i utjelovljuju komunikativnu narativnost.

Kao prvi primjer neka posluži komplementarnost verbalne i neverbalne komunikacije poznatog filozofa Slavoj Žižeka. Odabran je zbog načina na koji komunicira s publikom

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

premrežujući retoriku, psihologiju i govor tijela u javnom nastupu u okviru koji je argumentiran i interpersonalan (usp. Tuksar, 2016). Zajednički je nazivnik njegovih javnih nastupa duhovit prikaz svega što možemo zamisliti kao predmet polemike suvremenog društva i popularne kulture, poput predavanja pod nazivom „On Gangnam Style and Justin Bieber“ na Sveučilištu Vermont (2013), ili pak izlaganja na temu kulture s, uvjetno rečeno, velikim „K“, u Filozofskom teatru u Zagrebu (2015). Na spomenutom predavanju Žižek fenomenološki razrađuje popularni korejski hit „Gangnam Style“ uspoređujući ga s histerijom koju je izazvala pojava grupe The Beatles. U njegovoj se pak ranijoj knjizi *Sublimni objekt ideologije* mogu pronaći neočekivane analogije poput: „Uzmimo na primjer Toma i Jerryja, mačka i miša...“ (Žižek, 1989: 184). Žižek svoju publiku doživljava suradnički, a to se odražava u strategiji korištenja ironije i autoironije koju, doduše, ne može svatko razumjeti jer se ne procesira samo površno značenje izrečenog: ironični humor određuje kojoj on publici zapravo govori i što od nje očekuje. Kaže Žižek: „Zar me ne vidiš sa svim mojim nervoznim tikovima...?“, ili: „Pun sam tikova i nervozan, mislim da uživo to još možda nekako ide, ali kad me vidite na ekranu nisam dovoljno *cool* u smislu McLuhanove diferencije *cool* i *hot*, jer televizija je ipak *cool* medij, a ja ispadam malo budalasto s tim suvišnim intenzitetom.“

Govornik ovime mudro odabire koristiti samokritičnost da bi doskočio potencijalnoj kritici. Također, uz specifične pokrete, odlika Žižekovog nastupa je humor nalik *sitcom* formatu kojim zapravo podilazi mlađoj, studentskoj populaciji, ali i publici tzv. srednje struje. To čini analizirajući trendove popularne kulture te ih objedinjujući fenomenološkim pristupom. Tada koristi neformalni govor i svoje uzrečice (engl. *catchphrase*) iza kojih se na očekivanom mjestu neizostavno prolomi smijeh publike (kao po narudžbi), a smijeh je najbolji pokazatelj uspješnosti ovakve strategije ili metode. Neke od primjera koje tijekom predavanja koristi Žižek ovdje navodim u izvorniku upravo da bih ilustrirala autentičnost formata: „But that’s another story“ i/ili „Bullshit!“.



Neovisno o današnjem preispitivanju javne sfere, Žižek u njoj uživa u imidžu uspješne pop-ikone temeljem vlastitog takozvanog elastičnog identiteta³ koji podrazumijeva popularni pristup temama i određenu komercijalizaciju. Riječ je, dakle, o Žižeku kao brendu čija se prepoznatljivost odlikuje specifičnim modusima – uz verbalni, tu je prepoznatljivi neverbalni jezik kojim uspješno ostvaruje autoprezentacijske i argumentacijske ciljeve (Tuksar, 2016). Drugim riječima, ponašajnim dijelom stava pozitivno utječe na svoju vjerodostojnost u smislu preklapanja imidža i identiteta. Njegova strategija govori sljedeće: „Da, ja sam zvijezda, ali baš kao i vi, povezan sam sa svojim frustracijama. Osjećam ih kao običan ‘tip’ u stvarnom životu i dijelim ih s vama.“

Sljedeći primjer parajezika ili govora tijela sugerira drugačiji kontekst performativnosti. Ponašajni dio u ovome slučaju povezan je s televizijskim serijalom *Star Trek* koji datira iz 1960-ih godina prošloga stoljeća. Na fotografiji je prepoznatljiva gesta „*the Vulcan salutation*“ koju studenti u kontekstu transmedijske kulture rado koriste kao primjer govora tijela i identitetskih oznaka koje ono nosi; „*Long live and prosper*“ poznata je krilatica koja prati ovaj pozdrav, a daljnja sociolingvistička rasprava uz retorička svojstva filma donosi i kulturološki segment pripadanja supkulturi.

Naime, verbalni i neverbalni kodovi stvar su i komunikologije i sociolingvistike (Trudgill, 1983): dok interakcija govora te govora tijela u tom smislu slijedi paradigmu, dolazi do profiliranja identitetskih oznaka jer se interakcija odvija unutar određenog društvenog konteksta. Prijenos identiteta, odabir načina interakcije, iz jednog u drugi sociolingvistički kontekst,

Slavoj Žižek,
Filozofski teatar
(2015), u *Zarez*
(Tuksar, 2016, br.
440)

Studentice i
studenti Kulture
i turizma pri
Sveučilištu Jurja
Dobrole u Puli
(Facebook, 17
svibnja 2019)

3 Termin donosi Sierakowski, S. (2013) *Moć Besramnih*, u *Zarez*, XV (362): 35.

javlja se dakle govornikovim odabirom, željom za određenim načinom komunikacije te involviranošću u situaciju unutar koje osobnim namjerama govornik odabire iz određenog (u tom kontekstu dominantnog) verbalnog i neverbalnog repertoara (Trudgill, 1983: 123).

Sve u svemu, tekst je mnogo više od onoga kako ga obično doživljavamo, jer način na koji su modusi vizualno, dakle i neverbalno, te verbalno organizirani u sadržaju uspostavlja prepoznatljivo značenje unutar kulturološkog okvira koji je potom potrebno razumjeti. Taj su pristup prihvatili mnogi autori koje spominjem, od kojih su značajni Burn i Parker (2003) koji se bave analizom medijskog teksta uključujući film, potom Jewitt (2005) te Jewitt i sur. (2006), čija su promišljanja većinom usmjerena na analizu konverzacije, zatim Lakoff i Johnson (2015), Wodak (1989, 2013) koji obrazlaže dijalog kao figuru i vrstu razgovorne forme s određenim komunikacijskim učinkom na gledatelja, te Boeriis i Nørgaard (2013) koji proučavaju književne tekstove i reklame s osloncem u retorici i stilistici.

Blog i karikatura

O književnom blogu i karikaturi govorit ću kao o medijskome tekstu imajući pritom na umu internet koji umjetnost i reklamu neupitno dovodi u blisku vezu. Zapitamo li se kako takve medijske i identitetske politike sudjeluju ili čak posreduju u kreiranju priče o nekom umjetničkom djelu potrebno je dublje se zagledati u svijet zasićen medijima u kojem se iznova uspostavlja odnos prema novim i novim značenjskim konstruktima, njihovim nositeljima te akterima. U tom smislu, kada je o riječ o umjetnicima koji koriste takozvane nove medije i internet, Keen je pomalo sumnjičav, a u sljedećoj je rečenici vjerojatno aludirao na njihovu upitnu kvalitetu ili sklonost samopromociji: „Talent je, a to je oduvijek i bio, ograničen resurs, igla u današnjem digitalnom plastu sijena. Darovita i školovana pojedinca ne možete zateći kako u pidžami, izbačen poput kakva brodolomnika za svoje računalo, stresa sa sebe isprazne postove s bloga ili anonimne

filmske recenzije. Njegovanje talenta zahtijeva rad, kapital, stručnost i ulaganja“ (Keen, 2010: 45). Dakle, još prije samo desetak godina smatralo se da za umjetnički talent nisu potrebni novi mediji kakve danas poznajemo pa ni internet, bez kojeg ne možemo zamisliti svakodnevni život, a barem u jednome dijelu ni umjetničko djelovanje. Keen svoj pomalo jednoznačan stav opravdava mišljenjem da talent zahtijeva „složenu infrastrukturu tradicionalnih medija – istraživače, agente, urednike, publiciste, tehničare, trgovce“ (*ibid.*: 45). Srećom, ipak se ujedno zapitao i sljedeće: „ako dokidate ‘međuposredovanje’ tih slojeva, dokidate li i razvoj darovitosti?“, čime je možda i nehotično otvorio prostor rasprave u drugom smjeru. Točno, još prije desetak godina, a tada je to možda imalo smisla, Keen je polagao vjeru u tradicionalnu promotivnu infrastrukturu upućujući pritom jasnu kritiku internetu i društvenim mrežama, a time vjerojatno i samopromociji koju oni danas već podrazumijevaju. Zbog toga se njegovo stajalište iz današnje pozicije čini zastarjelim ili nedovoljno istraženim. Keen se žalio na YouTube kanale i blogove zbog njihove „ispraznosti i apsurdnosti sadržaja“ (*ibid.*: 45), a nezadovoljan je bio i Googleom kao „kolektivnom inteligencijom“ te je općenito rogoborio protiv „društvenog umrežavanja“:

No možemo li se tome oduprijeti i nije li takvo razmišljanje zalihosno jer se ipak ne radi o „vladavini rulje“ ako pogledamo i drugu stranu? Danas se na webu, gdje su svi glasovi ravnopravni, riječi mudraca ne cijene ništa više od mrmljanja budale. Naravno, svi mi imamo mišljenja; ali (...) samo nas nekolicina ima posebnu obuku, znanje ili praktično iskustvo potrebno za stvaranje bilo kakva utemeljenog stajališta. Na primjer, Thomas Friedman, kolumnist *New York Timesa*, i Robert Fisk, dopisnik *Independenta* za Bliski istok, nisu se izlegli iz kakva opskurnog bloga – oni su stekli svoje dubinsko znanje o Bliskom istoku živeći godinama u toj regiji. To je uključivalo velika ulaganja vremena i resursa, za što sami novinari, a i novine za koje rade, zaslužuju odštetu (Keen, 2010: 45).

Usprkos svemu, jednu stvar je Keen dobro rekao što se tiče vladavine rulje, a svoje je stajalište objasnio posuđujući od Gibsona

tezu da „današnja publika uopće ne sluša – ona sudjeluje“ (Keen, 2010: 45). Stoga u potrazi za proširenim tumačenjem treba reći: točno, talent se na određene načine razvija i širi, no danas se neupitno *dijeli i prati*, pa svjedočimo jednom novom „međuposredovanju“ upravo onih slojeva koje je Keen nazvao „ruljom“. Drugim riječima, započne li nešto kao objava na društvenim mrežama, gdje se dalje priča razvija „lajkanjem“ i „šeranjem“ i nastavlja svojim medijskim putem prerastajući u primjerice blog, predmet rasprave ili slogan na majici, nije li zapravo riječ o novom pristupu tekstnoj formi, ali i društvu (a ne rulji) kojem je medijska zadanost inherentna? S druge strane, svjedočimo tome da dohvaćanjem šire publike ili javnosti daljnje manipuliranje tekstem više nije (ako je uopće i bilo) u rukama autora/umjetnika. Stoga, u medijskoj stvarnosti, dodirne točke između umjetnosti i reklame ne samo da postoje nego su i određujuće, jer izmiču bilo kakvom pretpostavljenom strateškom planiranju, dok je jedina taktika koja pritom funkcionira odabir sljedećeg, za takav emancipirani *second life* ili *afterlife*⁴ pogodnog medijskog ekosustava. U tom smislu, ne govorimo samo o dodiru već o kauzalnome zagrljaju.

U širem metodološkom okviru koji sam do sada postavila govorit ću o blogu kao tekstnoj vrsti. S jedne strane, blog je izuzetno intertekstualno modificiran medij jer citira, ilustrira i žanrovski remiksira mnoge domene, npr. književnost, filozofiju, vizualnost, likovnost, ili informaciju i komunikaciju općenito. S druge strane, zavodljiv je jer mami publiku i izaziva reakcije pa samim tim prigodno interaktivno pogoduje danas notornome društvu participacije.

Zoran Roško (2020),⁵ djelujući u oba medija i na obje platforme, dakle, u tradicionalnoj književnosti potpomognutoj, riječima Keena, tradicionalnom mašinerijom, te u vlastitom književnom blogu, o suživotu ove dvije stvarnosti i njihovu dodiru i razdvajanju kaže sljedeće:

4 Kada kažem *second life* podrazumijevam aplikacije, videoigre itd. nastale prema nekom narativu, često u kontekstu transmedijskog *storytellinga*, a *afterlife* odnosi se na digitalnu besmrtnost, ostavštinu ili identitet.

5 Dijalog i „razinu brbljanja“ s piscem Zoranom Roškom uspostavila sam putem *emaila*, a dijelove razgovora ovdje iznosim te mu ujedno zahvaljujem na ustupanju bloga za potrebe ove knjige.

Događanja na webu u mnogim aspektima sve više nalikuju „stvarnom životu”, što znači da, osim umrežavanja, web potiče i razgraničavanja – stvaranje različitih zona, mogli bismo čak reći kontinenata, naselja, plemena i kampova, koji imaju različita obilježja, pravila ponašanja i razine kvalitete. Nisu svi glasovi na webu ravnopravni, postoje komentari „rulje”, ali istovremeno, primjerice, komentari čitatelja nekog teksta na znanstvenom portalu mogu biti jednako kvalitetni kao i autorov tekst. Na webu nalazimo mjesta na kojima se iznose krajnje stručna mišljenja i analize, umjereno stručna i potpuno nestručna; tekstovi do kojih možete doći preko Google Scholar ni po čemu ne nalikuju komentarima na žutim portalima i (lošim) blogovima. Ako nam smetaju glasovi rulje na webu, trebali bi nam smetati i u stvarnom životu, tj. ako nešto želimo promijeniti, trebalo bi krenuti od zbiljske rulje, obrazovati je, primjerice (no, kako će konzumeristički kapitalizam preživjeti, ako rulja postane obrazovana?). Snalaženje među različitim zonama sastavni je dio našeg životnog iskustva – i prije weba nije nam bio problem pomiriti brbljanja tijekom pijuckanja kave, čitanje novina i časopisa te stručnih knjiga. U svakoj od tih situacija dobivamo specifične sadržaje i specifična zadovoljstva. Ponekad se dogodi i da neobavezno brbljanje s prijateljima i kolegama izrodi zanimljivu ideju, a da nas stručna knjiga samo „ubije u pojam”. Različita kalibriranja i različiti intenziteti životno nam trebaju, ne želimo voditi samo krajnje ozbiljne razgovore, nego i površne, neobvezujuće, zabavne. I prije pojave weba većina ljudi nije išla dalje od razine „brbljanja”, i gotovo bi se svatko cijeli svoj život usuđivao o svačemu iznositi mišljenje, iako o temi nije pročitao nijednu knjigu, često ni novinski članak. Takvi „stručnjaci” također nisu „slušali”, nego su samo „sudjelovali” – u brbljanju, u kavanskim, uličnim, prijateljskim i obiteljskim druženjima itd. Na webu je to izrazito vidljivo jer ostaje trajni trag i svatko ga može pratiti, dok u stvarnom životu sva ta površnost brzo ispari. U tom smislu web ne donosi nešto novo, nego povećava intenzitet i brzinu onoga što smo ionako radili. Također se nije ništa promijenilo ni u tome što svakoj vlasti, moći elita i općenito hijerarhiziranom društvu, kakva su gotovo sva, upravo treba rulja koja cijeli svoj život ostaje površna, štoviše, voljna uživati u svojoj površnosti. Razlika je u tome što je prijašnja površnost bila ravnopravan *dio života*, razmjerno uravnoteženo pomiješana s drugim dijelovima, a sada, zbog intenziteta

i brzine, površnost može lakše prerasti u *ovisnost*, i to ovisnost kojoj sve manje trebaju *životne situacije*, primjerice neposredan kontakt s ljudima. Najvažnija osobina weba je što ljudima za ono što čine sve manje trebaju *drugi živi ljudi*, web nas uvodi u komunikaciju bez ljudi, u *neljudsku* sferu, što je istovremeno i dobro i loše jer sve što je refleksivno, posredovano, postaje – u većoj ili manjoj mjeri – autonomno, oživljeno: fetiš (oživljena „stvar” koja izaziva emocije)... fetiši ne samo da izgledaju kao da su živi, oni jesu živi, često čak življi od nas. Web nas priprema za život u kojem ćemo općenito sve više biti okruženi „autonomnim fetišima”, a sve manje živim ljudima.

S druge strane, kada sam se, potaknuta Keenom, ranije bila zapitala mora li „talent“ biti autentičan kako bi postao prepoznatljiv narativ, prisjetila sam se karikature i knjige *Oni* Tisje Kljaković Braić. Nasuprot Keenovoj kritici, ili medijskoj skepsi, ili bojazni oko autentičnosti koju donose društvene mreže, u slučaju ove rasprave talent je koliko neupitan toliko i nužno potreban. Naime, autoričin crtež i karikature ističu se osim po svojoj kvaliteti još i po performativnosti naznačene narativnosti djela i njegove neovisnosti od same autorice. Naime, karikatura je započela kao autoričin *post* na Facebooku, a sada i sama umjetnica kaže da je iznenađena koliko je njena estetika prepoznata i šire prihvaćena.⁶ Doduše *Oni* na neki način pričaju o njoj no ujedno i mimo nje, o čemu svjedoči sljedeći iskaz:

„Dvadeset šest tisuća šest stotina šezdeset i pet ljudi.“

Naime, ovom brojkom započinje tekst o karikaturama Kljaković Braić (Dublič, u *Oni*, 2018: 197). Broj sugerira da je karikatura fenomen, što dokazuje veliki broj pratitelja iz područja šire javnosti: „Crteži su naizgled iznimno jednostavni, svedeni na osnovne linije, na škrte naznake predmeta i prostora. U toj redukciji



Blog Zorana
Roška
„roskofrenija“

6 Tijekom nastanka ovog potpoglavlja o njenim sam karikaturama i umjetničkom izričaju općenito razgovarala s autoricom knjige *Oni* Tisjom Kljaković Braić, koja je pojasnila nastanak priče o svojim karikaturama. Njena je estetika prepoznatljiva i putuje mnogim platformama jer i sama se autorica izražava u mnogim medijima. U trenutku moje suradnje s autoricom knjige, Kljaković Braić već priprema njen nastavak (srpanj – listopad, 2020).

nema dopadljivosti, nema dodvoravanja publici. Ne treba mnogo kako bismo se zapitali: što je to što toliko publiku privlači ovim crtežima, da se o njima priča kao o iznimno duhovitom likovnom fenomenu?“ (2018: 197). U nastojanju da odgovori na ovo pitanje, Dublić na kraju knjige *Oni* ponajprije nastoji razumjeti crtež u kojem nalazi „prikrivenu crtačku vještinu“, potom karikaturi pristupa pomoću „suodnosa crteža i slikarstva“, spoju „tradicije i suvremenosti“, a naglašava i „mediteranski humor“ kojem pripisuje komponentu intimnosti kao ključni modus zaslužan za svekoliku prepoznatljivost i popularnost ovog crteža, jer premda je riječ o „tipičnom splitskom humoru“, Dublić kaže: „ (...) ali ovaj humor veći je od Splita i okolice, on prelazi i Jadransko more i Velebit, likovno je razumljiv zbog svoje univerzalne ljudske komponente. To što nas navodi da taj humor ipak vežemo uz Mediteran, to je specifični duh ljudi koji žive blizu mora“ (2019: 197 – 203).

Stereotipi ponekad funkcioniraju, a o tome govori i Pavičić u svom osvrtu na ovaj „neobičan pogled na dalmatinski brak“: „Postoji uvriježeni stereotip o tome kako su dalmatinski brakovi i dalmatinske obitelji patrijarhalni. Taj stereotip tako je priljepčiv i učestao da ga je gotovo suvišno reproducirati. Slike kao da se same stvaraju: slika muškarca s brkovima i lančićem oko vrata, pokroviteljskog ‘miše kovača’. Slika njegove krotke i lojalne ženice.“ (u *Oni*, 2018: 193).

Riječima Kljaković Braić, karikatura, *Oni*, zadobila je svoj samostalni život dok je uspjeh njoj kao autorici bio nepredvidljiv. Smatra da je priča krenula preko platformi i „procurila“ je – ili prekoračila – u zbilju zbog svoje kvalitete koja je razumljiva i prihvatljiva svima. Njen je doseg raznovrstan, riječima autorice, djeca u vrtiću jednako prihvaćaju i razumiju njen crtež kao i odrasli, oni koji prate kulturu kao i oni koji se njome ne zamaraju, te umjetnici kao i oni koji to nisu.⁷ Autoričin humor u sebi nosi stereotipe, a oni nam neće uvijek nužno podilaziti i upravo u tome leži snaga umjetničkog djela koji dohvaća širu publiku. Kljaković

7 U trenutku kada nastaje ova knjiga, autorica mi šalje sljedeću poruku: „Otkad je Dublić pisao Predgovor pa do danas, broj pratitelja je narastao do 63 500“ (24. 10. 2020.).

Oni (2018); izvor:
Tisja Kljaković
Bračić



Braić sažima: ono što izlazi iz slike je ni manje ni više nego reakcija ljudi, shvaćanje likovnosti takozvanog malog čovjeka koji ne razumije i ne mora razumjeti profesionalnu likovnost, ali će reagirati na humor, a u ovome slučaju radi se o humoru koji „nije light“. Riječ je o karikaturi koja je dohvatila generacije, pri čemu se uloga interneta ne bi se smjela podcijeniti pa makar on posredovao u direktnom marketingu.⁸

8 Zahvaljujem umjetnici Tisji Kljaković Braić na suradnji i ustupanju karikature za potrebe ove knjige.

Fotografija, monografija

Fotografirali smo se u parku nas četvorica:

Ja, Orhan, Oktay i Šinasi...

Vidi se da je bila jesen:

Netko u kaputu, netko u sakou.

U pozadini ogoljela stabla.

Oktajev otac još bijaše živ.

Ja nisam imao brkove

A Orhan nije poznavao Sulejmana.

Nikada dosad ne oćutih takvu tugu u sebi.

Što li me na toj fotografiji podsjeća na smrt?

A živi smo još uvijek, sva četvorica.

(Melih Dževdet Andaj, prev. Ekrem Čaušević)

Uspostava neke tradicije u umjetnosti nerijetko završi ili novo razdoblje započne ne nekim posebnim obilježavanjem ili izvanrednim imenovanim okolnostima, ne donošenjem pravila ili pak inzistiranjem na nekom nazivlju, također ne uslijed interesa, naslijeđa ili putem povjerenstava za očuvanje postupaka, tema ili pak nadzorom trenutka u bilo kojem smislu. Naprotiv, u dodiru početaka i krajeva epoha osebujnu povijest čini neki jedinstven način, izniman utjecaj koji počesto ima izvanredni sluh za ono začudno što pokreće promjene i u izravnoj je vezi s lijepim, ružnim, živućim duhom vremena. Takva se promjena ili interval događa naglo, donosi radikalnu promjenu, tek naraštaji koji dolaze povlašteni su tome diviti se u retrospektivi. Izum fotografije jedan je od takvih radikalnih dokumenata čovječanstva koji krase svjedočenje iznenadne promjene s jedne strane, a izvanredno *oko* za duh, autohtono autorstvo s druge strane:

Izum fotografije je, kako se to popularno kaže, oslobodio slikarstvo potrebe kopiranja stvarnosti. Na taj je način fotografija naslijedila žanrove poput portreta i slikanja povijesnih događaja te je pridonijela razvoju modernizma.



No, iako se taj proces počeo odvijati sedamdesetih godina nakon izuma fotografije i nakon što je slikarstvo već preko impresionizma pronašlo put prema naturalističkim i realističkim kretanjima, to ni na koji način ne proturječi ovom stajalištu. Ono prije ukazuje da je došlo do neke vrste dugotrajnog dijaloga i da je upravo to iskustvo, koje je slikarstvo steklo kroz naturalizam i impresionizam, razjasnilo da je fotografija daleko bolje opremljena za precizan prikaz stvarnosti i bilježenje raspoloženja i trenutaka, te je do određene faze u njihovim razvojinama svima postalo jasno da ta dva sredstva imaju poprilično različit djelokrug rada. (...) Početak 20. stoljeća na mnogo je načina bio prekretnica koju su označili novi pogledi i oštri rezovi s prošlošću. (...) Alfred Stieglitz je 1913. godine otvorio novo razdoblje svojom fotografijom *Potpalublje*. Kada je uslikao taj prizor, Stieglitz je bio potpuno svjestan da će sljedeći radovi imati ogroman utjecaj na budući razvoj fotografije. Kada je poslije nekog vremena ponovo promotrio fotografiju, napisao je da je ona otvorila novo razdoblje promatranja jer se istovremeno usredotočila na odnose između oblika i dubokog ljudskog osjećanja... (Mibelbeck, 2004: 7).

Alfred Stieglitz,
Potpalublje
(1913); izvor:
Mibelbeck, R.
(2004) *Fotografija*
20. stoljeća –
Muzej Ludwig u
Kölnu

Joe Rosenthal,
Podizanje
američke zastave
na Iwo Jimi
(1945)

Metodologijski nacrt ove analize donekle obuhvaća pitanje legitimizacije pozicije s koje fotograf govori i obilježava objektivnost svojeg autorskog diskursa. Već je na prvi pogled kod fotografije uočljivo da ona govori tisuću riječi, stoga ni ovdje neću zaobići spomenuti klišeji, no isto ću tako naznačiti da se fotografijom može i prešućivati, skrivati, sve u svemu, manipulirati. U tome smislu često se kao primjer navodi poznata fotografija Joea Rosenthala *Podizanje američke zastave na Iwo Jimi*, koja prikazuje



Buick Riviera
(rež. Goran
Rušinović, 2007);
izvor: Hassan
Abdelghani

osvajanje tog otoka u veljači 1945. tijekom Drugog svjetskog rata. Slavna slika, kasnije nagrađena Pulitzerom, zapravo uopće ne prikazuje osvajanje otoka, jer nije snimljena nakon pobjede, već petog dana 35-dnevne bitke prilikom osvajanja brda Suribachi. Naime, u prvom podizanju zastave sudjelovali su drugi vojnici, a snimak je načinio vodnik Louis R. Lowery. Međutim, jedan od admirala ratne mornarice zaključio je kako je ta zastava premala pa je poslan nov bataljun da manju zastavu zamjeni većom. Tada je nastala slavna Rosenthalova fotografija, koja je kasnije postala simbol Američkog herojstva jer nitko nije razmišljao o tome postoji li još jedan snimak i kako fotografija može lagati.⁹

Podvrgavanje fotografije uzusu traganja i pokazivanja oslanja se, među ostalim, na intervencije u dizajnu, koje znatno utječu na njenu poruku. Na primjer crno-bijela tehnika može dočarati osjećaj prošlosti ili proizvesti određeni stilski ili umjetnički dojam. Potom, u prvom planu se može signalizirati određena ideja, kontekst, kritika odnosa dok likovi ili motivi mogu postati simboličnim nositeljima ideoloških misli i težnji. Naposljetku, fotografija može vlastitom pripoviješću oblikovati stilsku ili književnu figuru, može *biti* poezija ili evocirati poetični iskaz. Za filmsku fotografiju dakako vrijedi isto: u filmu ona nosi slojevita značenja i predstavlja mnogo toga, primjerice, uz stilističko oblikovanje može znatno obogatiti spoznajni tako što na konotativnoj razini nešto izostavlja ili prešućuje. Drugačije kazano, netko ili nešto može se motivacijski naznačiti kao vlastita suprotnost ili se nekoga ili nešto u slici može istaći upravo izostankom očekivanog motiva (usp. IX./4. *Ne-reprezentiranost*).

Film *Buick Riviera* (rež. Goran Rušinović, 2008) snimljen je prema istoimenom djelu Miljenka Jergovića. Fotografija Hassana Abdelghanija koja prati film iznimna je upravo po suprotstavljanju motiva (ono čega u slici ima) s ne-reprezentiranim motivima (ono što je izostavljeno). Time se u fotografiju unosi napetost jer, ako nečega nema, ne znači da na neki način nije prisutno, odnosno da se nije ili neće dogoditi. Na ovaj je način u fotografiji stvoren ironični odmak od samog autora, a usput se oblikuje specifična

9 Pojašnjenje je preuzeto iz predavanja profesora Zlatana Gelba na temu vizualne komunikacije (Doktorski studij Komunikologija, 2015).

dinamičnosti u kojoj je označujuća praksa obilježena traganjem te pomakom od prikazanog do naslućenog pripovjednog konstrukta unutar interpretativnog polja.

Estetika filma, perspektiva i maskiranje narativa ispričanog putem slika u žestinu nagovještaja donosi ujedno komentatorski diskurs. Japanski režiser Takeshi Kitano na sličan se način usidruje u svoja djela kada se u filmu ne oslanja se na dijalog već na fotografiju u dočaravanju pojavnosti i izazivanju reakcija. Na primjer, u njegovu filmu *Najmirnije more toga ljeta* (1991) glavni likovi, zaljubljeni mladić i djevojka, gluhoonijemi su pa se dijalog nadomješta narativnošću koju donose izrazi lica junaka, ponavljanje istovjetnih izraza, glazba koja prati fotografiju, boje koje dočaravaju emocije i tako dalje. Dakako da fotografija svojom ikoničnošću izaziva reakcije, primjerice figura humora u Kitanovim filmovima konstruira se upravo njegovim pojavljivanjem u kadru u *cameo* ulozi (*as himself*, usp. Genette, 2005). O sebi Kitano kaže da već sama njegova pojava na platnu izaziva smijeh kod publike.

Alfred Hitchcock bio je poznat po svojim duhovitim *cameo* metaleptičnim „upadima“ u film, s tim da ga je ponekad čak bilo teško zamijetiti jer bi se prikazao kao sjenka, obris, možda slučajni prolaznik, suputnik ili neki sličan intertekstualni duhoviti dodatak, poput reklame iz novina koje bi čitao filmski junak.

Što se pak tiče temeljno praktičnog pristupa fotografiji, ovdje istaknuta analiza osvrće se na monografije grada Pule u kontekstu akademskog predmeta, s osloncem u medijskoj vizualnoj pismenosti. Kao neizbježno deterministički integrirani povijesni i trajni zapisi o Puli, monografije obuhvaćaju razdoblje od 1992. do 2016. godine¹⁰.

10 Popis monografija je kako slijedi:

1. Kliman, A. (1992) *Pula 3000*. Pula: Libar od grozda.
2. Matijašić, R. i Burišić Matijašić, K. (1996) *Antička Pula s okolicom*. Pula: Zavičajna naklada „Žakan Juri“.
3. Znanstveni skup Pula 3000 – prilozi za povijesnu sintezu (2004). Pula: C.A.S.H.
4. Bertoša M. i sur. (2005) *Pula: tri tisućljeća mita i stvarnosti : tri tisuće godina povijesti Pule*. Pula: C.A.S.H.
5. Balota, M. (2005) *Puna je Pula*. Pula: Amforapress (prvo izdanje: Zagreb: Zora, 1954).
6. Krizmanić, A. (2008) *Pulska kruna: pomorska tvrđava Pula: fortifikacijska arhitektura austrijskog razdoblja*. Čakavski Sabor.



U kulturološkom smislu, verbalno-vizualni odnos slike i teksta, odnosno povijesni trag slike-kao-dokaza uočava se još koncem 19. i početkom 20. stoljeća, kada se izdvajaju natpisi uz slike kao komentari koji ih kontekstualno određuju i propituju njihovu dokaznu vrijednost (usp. Burke, 2003). Upravo na tome tragu navest ću primjer jukstapozicije fotografije, dakle slike, i teksta u monografijama Pule. Grad se pritom doživljava kao kulturni sustav, medij s upisanim značenjima koja mu pridodaju, ali moguće i oduzimaju estetsku vrijednost, a njegove monografije nastaju, pokazalo se, uslijed antropoloških analiza i adekvatne metodologije reprezentacije prostora.

Naime, istraživanje grada podrazumijeva grad kao proces, nedovršenu varijablu koja se iščitava poput teksta i postaje kulturni sustav inspiriran svakodnevicom. U međuigri fotografije i teksta nastaje novo značenje koje u imaginariju čitatelja, publike, šetača gradom, gradi ukoričeni konstrukt grada. Monografija nekog grada često je upravo čuvar stvari, tek reklama za sjećanje uz lijepe fotografije. Kada je riječ o mnogobrojnim monografijama Pule, čini se da one gotovo uvijek pokušavaju Puli pridodati određeni duh ili značaj, ili pak navesti na ideju onoga što grad jest ili autor smatra da bi trebao biti. Da monografije upućuju na konstrukt vidljivo je ponekad već na razini naslova pa je tako Istra „*terra magica*“ te je „stvorena po mjeri čovjeka“, a Pula je, pak, „antički grad“, „grad-interval“, „zaboravljeni grad“, „mediteranski Sibir“, „grad

Sonatine (rež. Takeshi Kitano, 1993); Kitano u *cameo* uloji

Čamac za spašavanje (*Lifeboat*, rež. Alfred Hitchcock, 1944), Hitchcock se pojavljuje u novinama u reklami za mršavljenje „*Reduco Obesity Slayer*“

7. Biletić, B. D. (2008) *Moja Pula*. Pula: Istarski ogranak DHK.
8. Dukovski, D (2011) *Povijest Pule*. Pula: Istarski ogranak DHK.
9. Velikić, D., Zirojević, I. i Orlić, P. (2014) *Pula – grad interval*. Pula: Udruga StudioLab.
10. Zirojević, I. (2016) *Istra: stvorena po mjeri čovjeka*. Pula: Udruga StudioLab.

u kojem se prožimaju mit i stvaranost“, „grad kojem su se divili mnogi“ i tome slično. No kako se fotografijom i suprotstavljanjem verbalno-vizualnih modusa može izgraditi konstrukt grada? Vizura svakodnevice promatra se više-manje kroz optiku prošlosti te relevantnu fotografsku građu, fotografije pak imaju pretežno reprezentativnu funkciju, a popratni je tekst relevantan i objašnjavajući. Usprkos korektnosti, takve su fotografije nerijetko „razglednice“ pa vizura grada ostaje na turističkim marginama ugodne vizualne senzacije, uz kompetentnu tekstualnu pozadinu.

U širem spektru podučavanja jezika i kulture te medijske i vizualne kritičke pismenosti, moje je studente zanimalo spominje li se i u kojem kontekstu njihovo Sveučilište u Puli kao dinamička sastavnica grada. Potakla sam ih da krenu u nešto drugačije istraživanje za koje je bilo potrebno čitati o gradu, njime šetati i fotografirati ga u potrazi za inspiracijom. Značajni su bili oni dijelovi monografija u kojima se eksplicitno navode misli i podaci o nastajanju Pule, njenim mještanima, multikulturalizmu, uz neizostavni turizam, te arhitekturi i pulskim poznatim i slavnim stanovnicima, poput Jamesa Joycea. Pored usustavljanja takvih strukturnih elemenata, nametnulo se i praćenje podataka vezanih uz studentski život u Puli.

Inspiraciju su, uz spomenute monografije, studenti pronašli u „žamoru zamrlih koračaja“, u riječima De Certeaua iz njegove čuvene studije *Invencija svakodnevice* – „Hodanje gradom“:

Povijest započinje na razini tla, s koracima. Ima ih nebrojeno, ali ne čine niz. (...) igre koračaja oblikuju prostor. One sapleću mjesta. U tom smislu, pješačka kretanja tvore jedan od onih stvarnih sustava čije postojanje uistinu čini grad, ali koji nemaju nikakve tjelesne zapremnine. Oni se ne lokaliziraju, nego se šire prostorom. Ostaju isto toliko upisani koliko i ona kineska slova koja govornici vrhom prsta iscrtavaju na svojim rukama (2002: 155).



U konačnici, nastojeći fotografijom istražiti svoje viđenje pulske svakodnevice i selektirajući teme iz spomenutih monografija studenti su objedinili te citatima potkrijepili pregled tema koje sažimaju njima značajne monografske aspekte grada Pule, poput engleskog jezika i književnosti, turizma, nastajanja grada, multikulturalizma i dr. S time u vezi nastale su fotografije studenata u okviru teme „Hodanje Pulom i vizualna pismenost“ (2015/2015).¹¹

Istraživanje i doživljaj baštine grada iz umjetničkog očista posredovanog objektivom vidljivo je u fotografijama izdvojenim iz Abdelghanijeva opusa „Mornaričko groblje u Puli“. Motivi su portreti umrlih; fotografirajući lica s nadgrobni spomenika, umjetnik se kreće između okvira i razina te stvara *fotografije fotografiranih*, čime metaleptično „prekoračuje“ iz medija u medij, odnosno iz fikcije u falciju. Suprotstavljanje života i smrti djeluje izvan samog okvira stvarajući u oku promatrača aluziju, zaigrani nagovještaj koji nastaje uslijed *spoja nespojivog* ušivenog u tijelo fotografije. Naime, posuđujući iz tradicije (gradsko groblje i umrli nedjeljivi su identitet grada), autor prošlost ispunjava sadržajem sadašnjosti, uz karakteristični nagib prema (nekoj drugoj) razini. Ovime je autorski ironični odmak prepoznatljiv u metaokviru, te poziva na dvostruko čitanje: jedno je, zavodljivost fotografije koja privlači promatrača te ga na neki način zabavlja ili intrigira, a drugo je, započinjane poetičnog dijaloga.

Kada se ovdje isprepliću stvarno i nestvarno, tada to donosi različita značenja, ona koja dohvaćaju tradiciju i baštinu

Malo rimsko kazalište; izvor: Iva Horvat
Via! Pula!; izvor: Sara Mužina

11 Tablice stručnog pregleda studenata donosim na kraju knjige.

*Mornaričko
groblje u
Puli, 2012;*
izvor: Hassan
Abdelghani



identitetskih obilježja, kao i značenja koja posežu za humornim doživljajem u samome trenutku interakcije između fotografije i adresata. Zbog svoje pripovijesti, kao što je rečeno, fotografija ponekad oblikuje poetski izraz, koji može biti skriven upravo u spoju nespojivog i na taj način pozivati na intimizaciju. Kao primjer neka posluže pjesnici Ivan Slamnig i T. S. Eliot. Za ove se pjesnike kaže da su tkalci poezije u kojoj vlada načelo koje se naziva *concordia discors*, odnosno harmonijska nesloga. To je načelo na snazi i kod Abdelghanija jer, njegovim riječima, portreti mrtvih bude živa sjećanja. Tako u pogledu žene na napuknutome keramičkom ovalu autor fotografije danas prepoznaje svoju preminulu susjedu. Prisjeća se pri tom njezine ljubavne veze s nekim oficirom, kao i supruga od čije je ruke njeno oko nastradalo kada je saznao za aferu. Nekada razjedinjene smiješnim i tužnim životnim sudbinama, umjetnik sada pronalazi protagoniste pulskih priča ponovno zajedno i uvijek na istom mjestu: u putujućem narativu pulskoga groblja, na relaciji prošlost-sadašnjost u spoju nespojivoga.

Moda i mit

Zapitati se što je moda¹² gotovo je isto kao i zapitati se što je kultura: tumačenja je mnogo, a riječ je o kategorijama koje su fluidne i nestabilne pa stoga ne postoji njihova jednoznačna definicija. Jednostavnije i općenito: „Moda je kompleksni i dinamičan fenomen“ (Galović, 2001: 12). U toj dinamičnosti, često se potvrđuje da se moda ponavlja, odnosno, riječima Galovića, moda je „vječno vraćanje novog“ (*ibid.*: 65). Za modu bismo mogli reći isto što i za fotografiju, istovremeno prikriva i otkriva. O modnim „zastiranjima i otkrivanjima“ Galović kaže:

12 U ovoj knjizi, svjesna razlike između „odjeće“ (kao medija) i „mode“ (kao sustava označujuće prakse), uvelike koristim izraz „moda“ da bih sugerirala njeno komunikološko svojstvo, oslanjajući se pritom prvenstveno na knjige: Barnard, M. (2002) *Fashion as Communication*. New York: Routledge; Bartes, R. (1990) *The Fashion System*, Barekeley i Los Angeles, Kalifornija: University of California Press.

I zaista, nakon jednostranih sociolingvističkih, psihoanalitičkih, funkcionalističkih, semiotičkih i sličnih teorijskih pristupa čini se da nas jedino multidisciplinarni pristup i polikauzalna objašnjenja mogu približiti toliko kompleksnom, dinamičnom i sveprisutnom fenomenu kao što je moda uopće i suvremena moda posebice (...) Tema je posebno značajna i stoga što nam u ovim više nego „modernim vremenima“ upravo moda najočitije otkriva ono što je u drugim područjima života možda još prikriveno – koliko se brzo i nepovratno, bez mogućnosti smirenog promišljanja o posljedicama i bez jasnog uvida u povijesni smisao svega, rastajemo od svoje prošlosti (*ibid.*: 65).

Sve u svemu, objasniti modu kompleksan je zadatak i svaka definicija može upasti u vlastitu zamku zbog „nerazlikovanja same mode od odijevanja, koje se nikako ne može pokriti pojmom ‘nošenje’, te nejasno povijesno lociranje pojave mode“ (Galović, 2010: 58). U nemogućnosti da ovdje detaljno objasnim oboje, zadržat ću se na općoj, ali ne manje važnoj interdisciplinarnoj dimenziji mode kao suvremenom fenomenu „...koji pored njemu sličnih, kao na primjer tehnologija, informatičko društvo, postmoderna civilizacija, nema strogo sektorsko ograničenje i jasno vidljive dimenzije protezanja u razna područja života“ (*ibid.*). Kada je Barthes govorio o modi, stavio je naglasak na njenu označujuću praksu (1983), zatim, Fischer-Mirkin (1995), posuđujući od Barthesa, kaže da moda ima svoj jezik, dakle gramatiku i sintaksu, te svoj medij, odjeću, kojom nas „ispisuje“ poput rečenice, a na tom je tragu i Barnard (2002) koji vidi odijevanje kao praksu koja generira komunikaciju u smislu identiteta. Naposljetku, kao što ću kasnije pokazati na primjeru filma *Blue Jasmine*, daljnja generalizacija ovih odnosa, reprezentacijski elementi, komunikološka veza i koherentnost forme upućuju na semiotiku kazališta i filma te funkciju kostima u smislu motivacije (Fischer-Lichte, 2015; Lehman i Luhr, 2008), odnosno na jezik mode koji je, ponovno, u korelaciji s „jezikom“. Ukratko, u slučaju kada opisujemo odjeću koristimo određenu poetiku koju angažiramo u trenutku kada se odmaknemo od opisivanja funkcionalnosti odjevnog predmeta i krenemo nagađati što se je tom tehničkom komponentom konotirano u ideološkom smislu (Barthes, 1990: 226).



Kada se opisuje nečiji imidž putem odjevnih elemenata postavlja se pitanje koja je narav takva repertoara i što se njime želi opisati ili poručiti te kakav se imidž kreira. Komunikološki, moda se tako usidruje između tehničko-terminološkog i poetskog usmjerenja, drugim riječima, između onog što konkretno deskribira i naravi koja se time konotira (*ibid.*: 233). Ovime se objašnjava i korelacija s jezikom jer odjeća ima stalan pritisak da se semiotička označavajuća praksa retorički i terminološki „prevede“ u opis „stvarnog“ odjevnog predmeta pa samim time i jezičnog sustava, primjerice pomoću pridjeva (jednostavan, šaren, lijep, topao itd.). S druge strane, kulturološki, moda je prožeta mitologijom jer bi odjeća u svojoj mimezi trebala biti prikaz duha i estetske odredbe, „stvar“ koja ipak oblikuje čovjeka i formira njegov lik. Što to znači, objašnjava Galović kroz susrete čovjeka i boga u kršćanskoj religiji „za duhovni susret s bogom u onostranosti, ‘licem u lice’, i ne samo tako nego ‘tijelom s tijelom boga’ jer čovjek je tjelesno biće i kao takav sudjeluje u jedinstvu sa svojim tijelom, a odjeća je izrazom njegove ‘naravi’“ (2010: 33):

Primjeri se mogu navoditi od magijske i obredne odjeće starih plemenskih zajednica, preko odjeće ljudi antičkog doba iz tzv. epohe politeizma do srednjovjekovne vladarske, svećeničke i redovničke nošnje, uzevši pritom i mnoštvo razlikovnog odjevnog pribora i nakita mitskog i religijskog

Strip i zbilja; izvor:
Sunčana Tuksar/
Tanja Tintor
Keller (2017);
prema Kei Toume
(2009)

*Ljeto kad je ubijao
Sam (Summer of
Sam, rež. Spike
Lee, 1977); punk
kultura u stilizaciji
lika*

podrijetla i simbolike. Uz ostalo, i preko odjeće prožete mitskim svojstvima, čovjek se uključuje u odnose i sveze s božanstvima“ (*ibid.*: 24).

Upravo zato što je kulturološki prepoznatljiv, jezik mode, odnosno odjevnog repertoara može poslužiti kao autoekspresija i iskaz individualnosti, odnosno manifestacija intimiziranog poimanja svijeta. Tako odjeća može „psovati“, primjerice ona *punk* supkulture. Slika scene iz filma *Ljeto kad je ubijao Sam* (*Summer of Sam*, rež. Spike Lee, 1977) prikazuje identitetski izričaj lika (Ritchie) kojeg utjelovljuje Adrien Brody. S druge strane, odjeća može „govoriti“ infantilnim jezikom, kao što to može biti slučaj u japanskoj *anime* ili *manga* kulturi stripa i animacije. Poklonici takvog izričaja također se smatraju određenom supkulturom na tragu japanske suvremene *mook* kulture (engl. *magazine book*) koja otkriva zanimljive svjetove u dodiru popularnih proizvoda i identiteta (usp. Tuksar, 2017).

Razmišljajući na prethodno opisan način postajemo svjesni da je ljudska komunikacija, pa tako i ona putem mode, intrinzično multimodalna i da kao takva predstavlja multimodalni tekst koji podliježe semiotičkoj i kulturološkoj interpretaciji. Princip je, prema Kressu i van Leeuwen (2000), da se tekstovi fikcionaliziraju, tj. da pridonose izgradnji „priče“, dok označujuća praksa mode upućuje na znak kao pojam. Ishodište tih i sličnih promišljanja multimodalnih teoretičara nalazi se u kanonskoj tipologiji znaka koja datira još od semiotičkog sustava Hjelmsleva kao i od de Saussureaova poimanja svijeta kao „neprozirne magle“ sve dok znakovima ne poprimi strukturu, do Ecove strukturalističke paradigme semiotike, odnosno Ecova i Barthesova sažimanja medija kao „znakovnog sustava *sui generis*“, dakle do uspostavljanja komunikacije, kognicije, mita i ideologije u semiotici (Nöth, 2004). U tome je razdoblju dominiralo Barthesovo usmjerenje prema potrebi za demitologizacijom, odnosno Barthes je uspostavio tezu da denotativna razina nije prva nego zadnja do koje dolazi nakon dugog procesa interpretacije. Tu je riječ o „posredovanoj zbilji“ ili, posredstvom Barthesa, a riječima američkog semiotičara Peircea, o „beskrajnom posredovanju“ za koje je potreban „finalni interpret“ (Nöth, 2004: 406–507). Upravo

od Peircea kreće osnova podjele znaka na tri kategorije: ikonu, simbol i indeks (Nørgaard, 2010: 98; usp. Johansen-Larsen, 2000; Stam, 2000).¹³ Za Nørgaard ikona je znak koji svojom formom na neki način imitira ono što označuje, simbol se odnosi na arbitrarni znak, a indeks služi za pokazivanje znaka u relaciji označitelj – označeno, kao npr. u relaciji dim – vatra. Sažimajući, Johansen-Larsen (2000) indeks naziva pokazivačem na funkciji simptoma, indeks je skup indicija koji ukazuje na povezanost, supostojanje između predmeta i znaka (npr. vjetar puše, nagnuta je krošnja). Potom, ikonički znak temelji se na sličnosti predmetu, npr. slika u putovnici nečiji je ikonički znak, dok simbolički znak Johansen-Larsen tumači prema Peirceovoj teoriji suglasnosti znakova, što znači da se koriste konvencionalni pokazivači s referencijalnim značenjem pa će stoga i interpretacija ovisiti o konvenciji. Kao primjer navodi se jezik kao najznačajniji simbolički sustav čija će interpretacija ovisiti o konvenciji, npr. u engleskome jeziku „*wind-fall*“ može značiti „opalo voće“, ali i „neočekivana sreća“, dakle iznenadni dobitak na lotu ne mora biti u vezi sa srušenim stablom.

Općenito, slijedom navedenih teorija uspostavlja se jedinstvo u iskazanoj potrebi za interpretacijom u funkciji postavljanja ispravnih pitanja kako i zašto nastaje određeni konstrukt. Značaj multimodalne semiotike kod mode, ali i šire, ogleda se u omogućenom multidisciplinarnom pristupu drugim metodologijama: film i naratologija u postupku (npr. montaža, snimanje kamerom itd), postklasična naratologija (npr. interpretacija identiteta i kulture) te sociosemiotika i naratologija (npr. izgradnja i interpretacija semiotičkih modusa za konstruiranje određenog učinka putem glazbe, motiva, mode, ikoničnosti i tome slično). Takvo je razmišljanje ojačano poveznicom s filmom i naratologijom putem sljedećih autora: onih koji analiziraju film i filmske narative (Peterlić, 2001; Bal, 2004; Chion, 1990; Pomerance, 2008), onih koji smatraju da pojavnost glumca nosi ikoničku vrijednost (Fischer-Lichte, 2015),

13 Podjela koju donosi Peirce odnosi se na arbitrarnost znaka i nije u užem smislu predmet ove rasprave. Za detaljni pristup teoriji, usp. Nöth (2004), Johansen-Larsen (2000) i dr.

također i onih autora koji donose tezu o naglašavanju glumčeve pojave ojačane okvirom (Machin, 2007; Pomerance, 2008; Stam, 2000) te naposljetku onih koji smatraju da je tjelesnost subjekta, dakle ljudsko lice paralingvistički, mimičko-gestički, odnosno kinezički znak (Fischer-Lichte, 2015: 47–57).

Dakle spoj jezika, raznovrsnih medija (pa tako i medija odjeće) i multimodalne teorije ogleđa se u trima ključnim aspektima: vizualnost, komunikacija i transmedijalnost. U slučaju filma, tome je tako jer film kao medij ima brojne specifičnosti od kojih se najviše ističe vizualnost. Drugim riječima, priče „nisu pripovijedane/kazivane, već se zbivaju pred našim očima“ (Gilić, 2007: 123). U ovoj knjizi u okviru filmologije kao zasebne discipline razmatrat ću većinom drugu polovicu 20. stoljeća, dakle „kada nastaju studije usmjerene prema cjelini filma ali i totalitetu medija, obuhvaćajući što mu je zajedničko s drugim medijima, ali i izvanfilmskom stvarnošću kao legitimnim dijelom filmske izražajnosti“ (Gilić, 2007: 10). Imajući u vidu formalizam i strukturalizam Gilić govori o pokušajima primjene naratologije na filmski medij, što ne bi bilo moguće „da nije bilo ranih semiotičara koji su se usredotočili na dubinske strukture narativnih tekstova“ (2013: 142). Također, film kao forma oslanja se na komunikaciju i na općeprihvaćenu konvenciju „prepoznavanja“. Kod nas se u drugoj polovici 20. stoljeća tom temom bave značajni filmolozi od kojih su posebno važni Peterlić (2001), koji se bavi sugestivnošću filma i njegovom vezom s opažajem zbilje, i Turković (2006, 2008, 2012), osobito studije u kojima autor teoretizira stilizaciju, dakle stilske figure i otklone. Navedeni autori pristupaju filmu ne odbacujući klasično poimanje teksta ili kanone ruskog formalizma te osuvremenjuju razvoj filmologije novijim tendencijama strukturalizma, ali i kognitivizma. Tome je tako jer su mizanscena i narativni stil kategorije narativnog filma, pa tako i postupci koji pridonose naraciji, odnosno njegovoj retoričkoj snazi, tj. kako on djeluje na gledatelja.

Naposljetku, pokušaj primjene naratologije na filmski medij dolazi i od Barthesa pa njegovo ranije navedeno djelo *Mitologije* zasigurno zaslužuje svoje mjesto u kontekstu filma. Njega citiraju i Danesi i Hall kada kažu da su mit ili priča značajni

jer označitelj i označeno imaju novu ulogu unutar konteksta, a mit kao metajezik kontekstualizira se (Danesi, 2004: 141; Hall, 1999: 54). Ne treba zaboraviti da filmska priča na tom tragu podrazumijeva postojanje svih događaja u naraciji (i onih eksplicitno prezentiranih i onih posrednih narativnih konteksta), diskurzivne strategije podrazumijevaju sve vizualno i auditivno prezentirano u filmskoj poruci ispred nas, dok likovi (balans između poznatog iskustva i nepoznatog) funkcioniraju na temelju pojavnosti, odjeće, gesti i često utjelovljuju tipične obrasce, osobito ako su potrebni za neku pozadinsku aktivnost. Što se pak tiče mode, bilo da je inovativna, ozbiljna, povijesno određujuća, nekad duhovita ili šaljiva, ona u sebi nosi kulturološku vrijednost na način da se upliće u nošenje odjeće iz potrebe da bi je (pre) oblikovala u potrebu za promjenom, individualiziranjem ili pripadanjem. Takav se oblik i potreba potom ustali u životu pojedinca ili grupe, postaje modifikacijom „iza koje ne stoji neka stalna, bitna forma odjeće“ već joj se pridodaju, a možda i izmiču „značajne socijalne odrednice, na primjer one komunikacijske simbolike“ (Galović, 2010: 65). Moda je u tom smislu više nego društveno uvjetovani fenomen koji nije ispražnjen od sadržaja već, dapače, iz nje izvire kulturne strukture, identitetske odrednice i bivaju pozornice takvih zbivanja u smislu simboličke komunikacije, mišljenja, stava, vrijednosnog sustava – diskursa.

LINGUA FRANCA, MEDIJACIJA I PARTICIPACIJA

Produkcija i distribucija

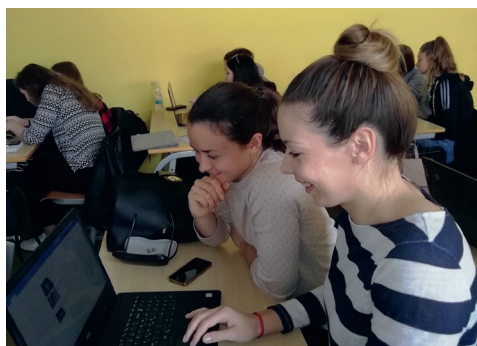
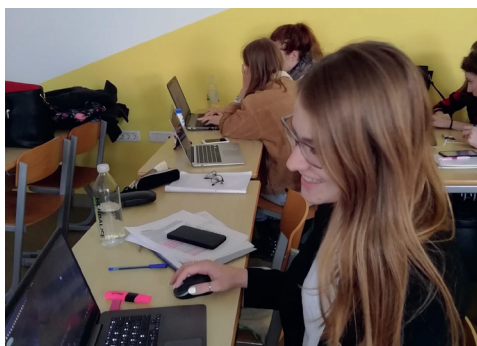
U ovome petom poglavlju bavit ću se, važno je istaći, stručnim neznanstvenim komunikološkim pristupom u podučavanju jezika i pri tom podjećam: za razliku od vizualnih studija koji razmatraju slike u tekstu (što vidimo kad čitamo), kod filma naglašavam podtekst slika (što se iz filma iščitava). Tada će okvir interpretacije služiti čitatelju za odabir (ideološki usmjerena analiza na etiku i politiku pripovijedanja). Da bismo reprezentacije praktično istražili na njihovoj komunikološko-kulturološkoj razini, potrebni su filmski primjeri koji omogućuju uspostavu generalizacija i interpretativni osvrt. Što se pak tiče samog odabira, pritom analiza ne treba težiti sveobuhvatnosti već nastojati omogućiti dovoljan broj relevantnih primjera iz kojih bi se iznjedrila saznanja o konstruiranoj naravi filma, znanja o društvenim, kulturnim, ekonomskim i političkim diskurzivnim proizvodnjama te znanja o načinima kojima se one komuniciraju i putevima kojima se dolazi do gledatelja.

Tim sam se principom rukovodila tijekom višegodišnjeg podučavanja srodnih akademskih predmeta u koje uključujem sociosemiotičku analizu scena iz filmskog teksta u sklopu kritičke vizualne pismenosti (usp. Tuksar, 2017). Stoga zaključujem da implikacije ovog teorijskog pristupa, odnosno recepcija ovakvog modela učenja, imaju svoje uspješno praktično uporište. Naime, studenti već na preddiplomskoj razini, a potom i na diplomskom

studiju, bez teškoća savladavaju principe pomoću kojih se uočavaju i analiziraju modusi u filmu. Time želim reći da nije potrebna formalna edukacija o filmu i naratologiji kao disciplini jer je multimodalno načelo istaknutosti filmskih likova moguće savladati upravo zbog načela kooperativnosti između gledatelja i filma, o kojima sam ranije govorila kao općeprihvaćenima. Dakako, kulturne teorije, teorije identiteta i slične, dostupne su studentima bez obzira na smjerove studija. U prednosti koje se javljaju kod ovog pristupa ubraja se osuvremenjivanje podučavanja multimodalnošću, kako u direktnoj tako i u *online* nastavi. Time se studentima, ali i predavačima te znanstvenicima osigurava raznolikost u pristupu te se otvaraju nove mogućnosti za korištenje filma da bi bolje čitali, razumjeli, procijenili i stvorili kompleksne retoričke tekstove, dakle vezane uz medije i komunikaciju.¹

Doduše, kada se govori o jeziku ili mediju u kontekstu informacije i komunikacije, česta je asocijacija na informatičku tehnologiju. O intenzivnoj povijesti razvoja informatičke tehnologije posljednjih je godina bilo mnogo riječi i nesumnjivo je da multimodalni tekst itekako u njoj nalazi svoje mjesto. No model semiotičke analize ne odnosi se samo na tekst, već i na interakciju između teksta, njegovog dizajnera i, dakako, korisnika. Potrebno je stoga razlikovati *informaciju* i *informatiku*. Kao što sam pojasnila, integriranje značenja odnosi se na razne komunikacijske forme teksta, koje nazivamo semiotičkim izvorima ili modusima. Time se otvara put multimodalnosti slike s aspekta interakcije, komunikacije, ali i kulturološke interpretacije. Što to točno znači opisuju tri aspekta multimodalnosti. Jedan je socijalna teorija komunikacije sa središnjom idejom da naša komunikacija ne ovisi samo o semiotičkim izvorima i njihovoj dostupnosti, već i o društvenom i

1 Na kraju knjige, u cjelini *Znanstveno-stručni prilozi*, donosim daljnje prijedloge za stručni rad i znanstvena istraživanja na filmskome korpusu, kako u područjima obuhvaćenim ovom knjigom, tako i šire, u novinarstvu, turizmu, geografiji, psihologiji, sociologiji i dr. Zahvaljujem mojim studenticama na kreativnom radu i ustupanju svojih pregleda nastalih tijekom ovdje spomenutih predavanja i radionica.



kulturološkom kontekstu (Burn i Parker, 2003). Drugi je funkcionalna teorija koja je svoj oslonac našla u tri osnovne funkcije multimodalne teorije: reprezentacijska, koja predstavlja neki vid stvarnosti, orijentacijska, koja uspostavlja vezu između onih koji komuniciraju (situirani razgovor ili interakcija stvarnih i fikcionalnih likova) te organizacijska, koja se odnosi na koherentnu formu konceptualno i strukturalno ujedinjene komunikacije (Burn i Parker, 2003: 6). Preklapanje ovih funkcija naziva se komunikativnom slojevitosti (engl. *communicative strata*). U informacijskim i komunikacijskim okvirima četiri su razine takve slojevitosti koje ukazuju na povezanost *informacije* i *informatike*: diskurs, dizajn, produkcija i distribucija (Kress i sur., 1988). Diskurs je koordiniran komunikativnim obrascima, a dizajn nije ništa drugo nego izbor medijskih modusa: doista, jezikom ćemo priču ispričati, a slikom ćemo je prikazati, što čini značajnu razliku. Dalje, produkcija podrazumijeva odabir materijalnog medija, jer on je nužan za realizaciju modusa. Na primjer, kada smo jednom odabrali priču, potreban nam je nečiji glas da je ispriča, nacрта, a ako je pišemo, važno je čime i na čemu ćemo pisati. Isto tako, kada sam navela primjer bloga, odabir obrasca sugerirat će politiku identiteta, govorit će o tome tko odabire i što se odabire. Produkcija je tim izraženija kod digitalnih medija jer oni ne pružaju samo raznovrsnost u estetskom smislu, već nude načine da se elementi teksta redizajniraju. I na koncu, distribucija, koja se odvija pomoću tehnologije te vrši diseminaciju i transformira tekst, s obzirom na osobitu prirodu digitalnih medija. Treći se aspekt multimodalnosti odnosi na gramatiku vizualnog dizajna. Kao što je rečeno u prethodnim poglavljima, Kress i van Leeuwen (2000)

Studentice
Diplomskog
studija Kultura
i turizam
Sveučilišta Jurja
Dobriće u Puli;
predavanje
i radionica
pod nazivom
„Visual Literacy
and Film:
Intercultural
Competences“
(ak. god.
2018/2019)

koriste termin „gramatika“ jer smatraju da slika, poput teksta, podliježe nekim takozvanim jezičnim pravilima. Isto tako, prema Schnotzu (2002), ono što se u vizualnoj semiotici obično naziva i proučava vizualnim artefaktima, u lingvistici se smatra leksikom. No u ovoj sam knjizi naprosto koristila sintagmu „kritička vizualna pismenost“ kako bi bilo jasnije da se time pretpostavlja razumijevanje semiotičke socijalne teorije – sociosemiotike – u smislu međudjelovanja slike i teksta na publiku.

U ovome poglavlju govorila sam o trima stvarima koje mogu imati svoju praktičnu primjenu. Za početak, osvrnula sam se na važnost teorijskih promišljanja teorije multimodalnosti uz dodatna pojašnjenja o modusima i multimodalnom tekstu kako bi se pristupilo praksisu na ispravan način. Potom, proširila sam raspravu na komunikativnu slojevitost i implikacije multimodalnog teksta u okviru globalne komunikacije i multimedijских sustava – spoj informacije i informatike u zadanom kontekstu. Dakle, pritom nije riječ samo o poznavanju, nego i o razlikovanju sadržaja ispunjenog kulturološkim semiotičkim referentnim izvorima. Produkcija i distribucija sadržaja iziskuju angažman te ukazuju na potrebu interpretativne analize zbog implikacija na publiku i globalnu umreženost. Na koncu, pragmatički pristup vizualnoj pismenosti dostupan je u dizajnu multimedije pa je to ujedno razlog otvaranju rasprave koja bi u središte pozornosti jednako stavila promatranje i razumijevanje nastalih odnosa kao i uključivanje interaktivne perspektive koja od sudionika iziskuje da sudjeluju u participativnom procesu.

Engleski jezik *online*

Na prvome mjestu spomenut ću dobro poznatu knjigu *Razumijevanje medija* u kojoj Marshall McLuhan govori o nesusvjesnoj uronjenosti u medije uslijed koje dolazi do otupjelosti, odnosno do svojevrsne „narcisoidnosti“. Autor se poslužio mitskom analogijom gdje se priča o Narcisu koji se zaljubljen zrcalio u samome sebi uspoređuje s našim prilagođavanjem vlastitom produžetku – mediju – koji nas čini „zatvorenim

sustavom“ (McLuhan, 2008: 41). U vezi s time McLuhan govori da je hibridizaciji medija svojstveno buđenje iz takve Narcisove narkoze jer se njome inicira stvaralačka energija. Ovo se objašnjenje i danas može smatrati suvremenim u onome segmentu u kojemu otvara put ka kritičkom mišljenju jer, kao što kaže McLuhan: „Kad doznamo da imamo što promatrati, ne moramo u tome pogledu biti slijepi“ (*ibid.*: 2008: 47).

Također je opće mjesto, bez obzira na podijeljenost mišljenja oko toga, da je engleski jezik globalna *lingua franca* koja, govoreći u najširem smislu, približava kulture. Status, tretman, primjena i promjene engleskog jezika u tom procesu intrigantna je tema mnogim autorima. U prilog tome govori činjenica koliko se i kako o tome raspravlja u području kulture, kao i da se načelno smatra da upravo internet čini popularnu kulturu dostupnom. Kao primjer uzmimo azijsku kulturu. Njenu dostupnost Zapadu možemo zahvaliti upravo internetu. Također, nije slučajno što azijski proizvodi popularne kulture često sadrže sintagme na engleskom jeziku. Engleski svojom globalnom prepoznatljivošću osigurava nekom proizvodu dodatnu bliskost pri recepciji te time pospješuje njegovu djelomičnu asimilaciju u neku novu, u ovom slučaju ne-azijsku kulturu. Da sažmemo, engleski se jezik koristi kao „meka moć“² a još uvijek aktualni primjer *K-popa*, popularnog južnokorejskog fenomena, dodatno je potvrdio ovu tendenciju. Estetika južnokorejskog pop-fenomena „Gangnam Style“ (Psy, 2012.) poslužit će kao primjer ovakvog preispitivanja, a popularni glazbeni hit kao ilustracija pomaka engleskog jezika od oruđa za komunikaciju do hvatača pažnje (engl. *eye-catcher*) koji, prema mišljenju nekih autora, čak može nositi ideološku ulogu posredstvom medija unutar medijskog moda (usp. Tuksar, 2016). Odatle proizlaze i prikazi engleskog jezika kao nositelja lingvističkog, ali i kulturološkog značaja u tom smislu, a ne uslijed nekih nerazjašnjivih sklonosti samih korisnika prema određenom sadržaju, kao što se to ponekad tvrdi.

Sobzirom na obrazovnu ulogu promatranja ovog fenomena dolazi do potrebe za pozadinskim, širim znanjem o određenoj

2 Termin posuđujem od Josepha Nyea (*Soft Power*, 2004).

kulturi i njenom utjecaju pa je potrebno raspravljati o načinu na koji deskripcijom i interpretacijom medijskih modova možemo doći do subjektivne spoznaje. Ponovno, internet i engleski jezik pospješuju utjecaj popularne kulture (npr. azijske) na zapadnom tržištu te se u procesu internet koristi kao medij, a engleski jezik kao medijsko sredstvo u domeni kreiranja sadržaja i njegovog utjecaja. Dakako, sustavnost kritičkog mišljenja u svrhu interpretativne analize i sinteze popularnog kulturnog sadržaja jednako je važno, kao što je važna prezentacija i korištenje sadržaja pa je tim više McLuhanov koncept Narcisa i danas vrlo aktualan u skretanju pažnje na moguću otupjelost do koje dolazi uslijed uronjenosti u razne medijske sadržaje. Naime, val medijacentričnosti i djelomična kulturna asimilacija javljaju se kao rezultat brze izmjene trendova uzrokovane apetitima za novim internetskim sadržajem, pojavljuju se popularni proizvodi čija poruka često ostaje izvan dosega konzumenata, dakle autonomistički koncept sugerira da medijska kultura može površno ne doticati lokalnu kulturu i to ujedno objašnjava zašto smo upoznati s plesnim stilom *Gangnam Style*, ali ne i s kulturnim pojmovima vezanim uz istoimeni hit.

Društvene mreže omogućile su recepciju pjesme kao i prodor korejskog vala na zapadno tržište, a internet i engleski jezik na neki način uspostavljaju i potiču medijacentrični sustav u kojemu se sadržaj često prezentira fenomenološki te gotovo automatski izaziva stvaranje sljedbi, a da pritom ne inspirira na dublje promatranje, osobito u odnosu na utjecaj. Međutim, iako je ovakav format nositelj uskoga kulturnog sadržaja, svejedno ima važnu ulogu u približavanju korejske kulture i jezika zapadnom svijetu. Zanimarimo li marketinške strategije koje su uobičajene u ovakvim popularnim kulturnim kampanjama, uočiti ćemo određenu volju za proširenjem ovakvoga sadržaja. U tom slučaju „Gangnam Style“ zapravo je neologizam koji upućuje na četvrt Gangnam u Seulu gdje se ljudi načelno smatraju modernima i u trendu, te je kreiran prema kalifornijskom stereotipnom predlošku kulta mladosti, ljepote i bezbrižnosti. Nažalost, upravo taj segment u kulturnom je smislu internetskoj fragmentiranoj (ili atomiziranoj publici) ostao nedostupan, a prostor koji se otvorio

prema eventualnoj obrazovnoj razini ostao je neispunjen, jer ono što šira publika može doseći ne ostavlja prostora čak ni anticipaciji nekog takvog sadržaja.

Naime, strateški je korišten komunikacijski modus koji dopušta upravo onoliko kulturnu propusnost kolika je potrebna da se jedan takav proizvod prihvati na osnovnoj komunikacijskoj receptivnoj razini, a ta je razina gotovo mehanička. Riječ je o gotovo hegemonijski osmišljenom korištenju hvatača pažnje (a to može biti *catchphrase*) u vidu jednog, ali posve dovoljnog stiha pjesme na engleskom jeziku. Stih je razumljiv cijelome svijetu, a glasi „*Hey, sexy lady!*“. Mogli bismo reći da je engleski jezik poput vrhunskog menadžera na svom medijskom putovanju kroz digitalno doba postigao ekskluzivnost ugovora slavni (engl. *endorsement contract*) unutar tehnološki napredne i internetski ubrzane kampanje koja osigurava megalopulsi. Drugim riječima, engleski jezik u ovom je kontekstu verbalni modus i kao takav s internetom je u kauzalnom odnosu: internet je ovom jeziku osigurao globalnu popularnost i učinio ga poželjnim elementom onog medijskog sadržaja koji pretendira internetskoj popularnosti. Zato engleski jezik više nije samo *lingua franca*, oruđe sporazumijevanja, već se sve češće koristi kao prepoznatljiv medijski modus koji jednako savladava lingvističke kao i kulturološke barijere. Takvu novu snagu engleskog jezika možemo usporediti s japanskim akcijskim žanrom i nazvati ga „Godzillom“ koji u spomenutim okvirima kulturnog biznisa ne osigurava samo veliku popularnost već i značajan profit, ali i opću recepciju na Zapadu. Uloga engleskog jezika kao „meke moći“ u procesu kultivacije, sociolingvistički je strateški čin ovog hita i kao takav donosi svojevrsni kulturološki obrat; taktika u transmedijskom prijenosu ovaj narativ nalazi u zapadnoj kulturi u reklami *Crackin' Gangnam Style*, koja je emitirana tijekom Super Bowla 2013. godine.

Posve drugačiji globalizacijski aspekt engleskog jezika sa sociolingvističkim pristupom pokazat ću na primjeru filma *Noć na zemlji* (*Night on Earth*, rež. Jim Jarmusch, 1991), gdje govorim o jezičnim odstupanjima od norme. Govorimo li o komunikološkoj funkciji medija u globalno umreženom društvu, danas je gotovo nezamislivo promišljanje funkcija medija bez



*Crackin'
Gangnam Style*

problematiziranja njihove transmedijske naravi. Odstupanjima od norme u engleskom jeziku, odnosno upotrebom slenga u filmu, uspostavljaju se kulturološki koncepti te upućuju na usvajanje interkulturalnih kompetencija. Analiza filmskih reprezentacija, o kojima je ovdje riječ, polazi od pretpostavke da čitatelj film promatra kao komunikološki tekst (Turković, 2008: 2012). Interpretacijom nekoliko odabranih dijaloških filmskih sekvenci u razgovornome jeziku (slengu) pokazat ću da je jezični koncept – sleng – nositelj humorističnog dijaloga. No dijalog se odvija i između filmskih sekvenci i gledatelja jer se gledatelju posredstvom njega u podtekstu stalno još nešto dodatno „poručuje“. Dakle, osim eksplicitnog, u funkciji je i implicitno djelovanje suodnosa teksta i slike na publiku. Ovdje filmske dijaloške idejne dijelove promatram iz sociosemiotičke perspektive fokusirajući se na diskurzivne strategije u funkciji tvorbe kulturoloških koncepata. Da bismo se odmaknuli od klasične filmske teorije i krenuli putem interpretacije, značajno je ime David Bordwell koji podvlači razliku između razumijevanja filma i filmske interpretacije (1985). Pojednostavljeno govoreći, u sociosemiotici riječ je o otkrivanju (skrivenih) značenja. Na konkretnome pak primjeru promatra se način na koji figuriraju sleng i humor u dijalogu tako da oblikuju identitet sudionika razgovora, dakle, sekvence su analizirane u odnosu na oblikovanje identiteta.

U filmu *Noć na zemlji*, vozač taksija je imigrant Helmut, došljak iz Dresdena, a njegov je putnik Njujorčanin, crnac Yo Yo, koji s Manhattana želi stići u Brooklyn. Helmut ne poznaje New York pa ga Yo Yo usput podučava, što Helmut kooperativno prihvaća. No s obzirom na to da uviđamo kooperativnost između likova u smislu poništavanja odnosa moći (rasne, političke, društvene i dr.), sleng je ovdje metonimija „identitetske oznake lika“ (Škreb i sur., 1984: 44). Pritom Yo Yo koristi „tipični“ sleng, čime se referira na stereotipnu „figuru identitetske oznake lika“ (Škreb i sur., 1983: 44). Sleng (engl. *slang*) je šatrovački govor (Škreb i sur., 1983: 736). Drugi termin za „šatrovački“ govor je „argo“. Potječe iz Francuske gdje se od kraja 17. stoljeća odnosi „na govor prosjaka, skitnica, lopova i svih onih koji žive na margini društva. Oni stvaraju poseban, tajni jezik, nerazumljiv za neupućene“

(*ibid.*: 44.). Sleng nije dijalekt. Dijalekt se od standardnog jezika razlikuje fonetski, po rječniku i izrazima, i „može biti jedini jezik kojim pojedinac govori“ (*ibid.*: 44). Pojašnjava se da riječ za sleng kasnije dobiva širi smisao te da ga upotrebljavaju ljudi „određene društvene sredine, klase, grupe, profesije“, a također se naglašava da se odnosi i na kulturne slojeve društva. Ovu tvrdnju potvrđuje i leksikograf John Ayto (1988), koji kaže da je sleng rječnik „in-grupa“ (zatvorenih skupina); a taj termin koristi i Wodak (1989) te ga općenito tumači isto kao i Ayto, koji ga naziva jezikom bez zadržke, konverzacijskim vokabularom, šarenim leksikom *in extremis*. Jezik također u susretu s nepoznatom kulturom vodi (ne)sporazumijevanju (Lewis i Jungman, 1986). Leksik, odnosno zbir riječi lika Yo Yoa (engl. *cool, fresh, jamin*, i dr.), pripada slengu – s obzirom na to da Helmut pomoću njega uči i prihvaća inventar njegovih izraza (koji tvore leksik), lik time ukazuje na pripadanje „grupi“ jer unutar teorije kulturološkog šoka ovakva razmjena signalizira prihvaćanje razlika u kulturi. Kao ilustracija navedenog, slijede dijalozi i prijevod³:

Primjer 1:

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

H: It's cold.

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

H: Ah, I understand. It's cool

Y: Right.

Primjer 2:

H: Goes good!

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

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

3 Za potrebe ove knjige, prijevod dijaloga, kao i govora Katie iz filma *Ja, Daniel Blake* donosi Tvrtko Štuka, kojem zahvaljujem.

Primjer 3:

H: You have the same hat.

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

H: Oh, it's the same hat.

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

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

Y: No man, my is the hip!

H: What is the hip?

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

Primjer 1:

Y: To je New York. Mrak je.

H: Ima puno svjetla.

Y: Ne, ne, ne. Mrak je. Guba. Napeto je.

H: Ah, shvaćam. Mrak je.

Y: Tako je.

Primjer 2:

H: Ide dobro!

Y: Da. Da, ide dobro... Na engleskom kažemo dobro ide.

H: Dobro ide...dobro je...

Primjer 3:

H: Imaš istu kapu.

Yo-Yo: Što? O, ne, moja je drugačija...

H: Ma to je ista kapa.

Y: Moja je drugačija, čovječe... Moja je...najnovija, najmodernija, moja je zakon!

H: Ovo za uši ovdje, isto je...

Y: Ne, čovječe, moja je špica!

H: Što je špica?

Y: Zakon, mrakača, najnovija, najmodernija...

Unutar teorije globalizacije, mnogi autori propituju intrinzično djelovanje suživota kultura (Gikandi, 2001), odnosno raspravljaju o multikulturalnom građanstvu (Kymlicka, 2003) te se načelno tematizira potreba za kulturalnim pregovorima i/ili dogovorima u globalnom društvu (Wodak, 1989). Globalizacijski jezični procesi neizbježni su zbog činjenice da je engleski jezik nacionalni ili službeni jezik u šezdesetak svjetskih država, a postao je i jezikom filma, glazbe, kulture i medija. Poznavanje engleskog kao svjetskog jezika dio je opće kulture pa tako i odstupanja od njegovog standarda (sleng) ukazuju na određene kulturološke koncepte. Kada je riječ o hrvatskome jeziku i medijima općenito, medijske kuće često imaju stručne službe, lektore i korektore te provode jezične vježbe. Dok se od emisija zabavnog karaktera mogu očekivati neformalni izrazi, stilski obilježen vokabular i komentari novinara, od informativnih emisija ozbiljnog karaktera očekuje se poštivanje jezičnih normi standardnog hrvatskog jezika, što propisuje i Zakon o medijima, Zakon o električnim medijima, Zakon o Hrvatskoj radioteleviziji i drugi. Ti se zakoni često odnose samo na javnu televiziju, što komercijalne televizije iskorištavaju. Tome je tako jer se u ovome segmentu već može raspravljati o određenom jezičnom „stilu“.

Pojedine stilove, smatra Ryznar, nije moguće „omjeravati o društveni i komunikacijski kontekst i vrednovati u odnosu na standardnojezičnu normu“ te „kriterij standardnojezične norme za pojedine stilove može biti poguban“ (2014: 65; 2016: 106). Među stilove koji se opiru strogoj tradicionalnoj klasifikaciji i koji nemaju jednak odnos prema normi autorica ubraja razgovorni stil u kojem nije najvažnija njegova „horizontalna funkcionalna uporaba, nego medij ili plan ostvarivanja“ (Ryznar, 2014: 65). Jedan od stilova koji nema jednak odnos prema normi i ne može biti jednako „okovan standardom“ svakako je i novinarsko-



Night on Earth
i sleng

Predavanje
„Engleski
jezik, sleng,
lingua franca“;
Diplomski studij
Kultura i turizam
Sveučilišta Jurja
Dobriće u Puli (ak.
god. 2018/2019)



publicistički stil analiziran u ovome radu (Ryznar, 2016: 103). Na strukturu novinarsko-publicističkoga stila utječe i ispreplitanje multimedijalnog i privatnog te dolazi do „pojave anonimnog, umnoženog i kolektivnog autorstva te do povećane fluidnosti tekstualnih margina“, a sve to utječe na strukturu stila (*ibid.*: 107).

Što se tiče leksičkih odstupanja, ona se općenito u jezicima događaju zbog niza mogućih razloga. Neki od njih mogu se očitovati u činjenici da je jezik živ organizam, a njegov leksik najotvoreniji i najpodložniji sustav s dugom tradicijom jezičnog posuđivanja kroz vrijeme i prostor. Drugi se pak mogu prepoznati u utjecaju globalizacijskih procesa na jezik općenito, pa tako i medijski. Naime, upravo proces globalizacije utječe na nove jezične procese dvaju jezika, hrvatskog i engleskog. Jezici su i prije bili u kontaktu, no promjene su nastajale sporo i na površinskoj razini, dajući tako jeziku i govornicima vremena za prilagodbu.

Zahvaljujući globalnoj umreženosti i participaciji, takve riječi vrlo brzo ulaze i u široku uporabu medija pa posljedično tome i cijelog društva. Nadalje, treći se razlozi očituju u prepoznavanju prilike medija da ozbiljni informativni sadržaj predstave jezikom bližim jeziku prosječnog recipijenta, da pretvore ozbiljniji sadržaj informativnih emisija u *infotainment* i na taj način povećaju gledanost. Na taj način komercijalne televizije postaju financijski učinkovitije i isplativije, a javne pokušavaju ići u korak s komercijalnim, što danas ne bi nužno više trebalo biti obrnuto. Naposljetku, iako je jezik oduvijek bio važna sastavnica hrvatskog identiteta, kada je riječ o jezičnom posuđivanju, globalizacijskim procesima u jeziku koji dovode do nastanka tuđica općenito, anglizama i pseudoanglizama, njih je nemoguće spriječiti jer jezici su neodvojivi od kultura, a rijetko „samodovoljni“⁴.

4 Konstatcija o jeziku i termin „samodovoljan“ preuzeto iz Sapir, E (2013: 148). *Jezik: uvod u istraživanje govora*. Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.

Multimedija i interaktivni identitet

Tekst je potrebno drugačije promišljati, u digitalnoj sferi i izvan nje. Uzmimo e-poštu ili bilo koju e-poruku. Kontekst u kojem je nalazimo uglavnom je digitalan, a put kojim se do nje dolazi putem mobitela/zaslona popločan je nizom vizualnih elemenata određene aplikacije u vidu ikoničkih multimodalnih reprezentacija. Stav, mišljenje ili raspoloženje pošiljatelja može se u e-poruci dočarati pomoću emotikona, interpunkcije, fonta, GIF-a, memova ili velikih i malih slova, koja u digitalnom žargonu imaju svoja osobita značenja. Zapravo, komunikacija e-poštom vrlo je nalik izravnom ili situiranom razgovoru (licem-u-lice) pa tako i oponaša slične elemente, na primjer, izraze lica i govor tijela. Nadalje, nesumnjiv je ekspanzivni doseg interneta, što pri analiziranju mrežnih stranica otvara nove znanstvene vidike, ali i dijaloge, poput onog o društvenoj uvjetovanosti u semiotičkom smislu, kada se zapitamo zašto smo neke moduse odabrali, a druge nismo i tome slično. Nove društvene mreže i raznovrsne platforme nastaju gotovo svakoga dana; Facebook, Twitter, LinkedIn, Instagram, YouTube, Snapchat, Pinterest i Google Plus neki su primjeri kako one putem čitavog niza modusa komuniciraju s korisnicima; služe nam za međusobno povezivanje, objavu medijskog sadržaja, za novosti i ideje, pohranu i dijeljenje, pronalazak i osvrt na tržište i poslovanje, kupnju, razmjenu, za nepreglednu, beskonačnu komunikaciju.

Ranije je rečeno da je komunikacija intrinzično multimodalna, stoga ću i ovdje zaključiti da je gotovo nemoguće pisati, slati ili primati poruke monomodalno. Kada sam govorila o blogu, istakla sam da pri dizajnu, produkciji i distribuciji treba obratiti pažnju na način na koji će bloger odabrati predložak, font, boje ili audio i videopoveznice jer takav odabir može biti odraz društvenog konteksta *unutar kojeg*, ali i *za koji* je blog dizajniran. Vrlo sličan princip primjenjuje se u video produkciji, digitalnoj animaciji, videoigrama i slično. Određeni stil ili dizajn dakle sugerira politiku izbora, odnosno odražava identitet njegova dizajnera, ali i korisnika koji u tom odabiru na ovaj ili onaj način participira. Pregled multimodalne teorije u ovoj knjizi navodi

područja koja svoje uporište u njoj nalaze, a ne odnose se nužno na digitalno proizvedeni tekst, poput mode, karikature, govora tijela, itd. U tom smislu, sažet ću da se termin multimodalnost koristi s dva aspekta koja mogu dovesti do zabune. Kao prvo, u funkciji multimedijskih razmatranja termin svoje mjesto pronalazi u kompjutorskoj i telekomunikacijskoj sferi, što je kod podučavanja u informacijskim i komunikacijskim znanostima vrlo zanimljivo jer se opisuje višestruka specijaliziranost raznih naprava. Jednostavnije, naši mobilni telefoni ne služe samo za razgovor već imaju pristup internetu, služe za gledanje filmova, slanje i primanje pošte, slika, navigiraju nas i orijentiraju, pomoću njih postajemo u najmanju ruku poluprofesionalni fotografi, nazivaju ih produžetkom naših ruku, itd. Kao drugo, multimedija je primjer komunikološke slojevitosti teksta, poput *online* novina i mobilnih aplikacija koje svojim dizajnom i rasporedom te odnosom slike i teksta utječu na naš odabir koji je pak iskaz određene kulturološki obilježene i uvjetovane rute – „*a choice as you go*“. Točnije, nešto odabiremo, a nešto ne, pritom smo u interakciji sa sučeljem, vođeni pomoću organizacije teksta i putem digitalne slojevitosti sačinjene od hiperlinkova koji utječu na našu navigaciju kroz tekst. Sve u svemu, digitalni alati imaju snažan potencijal definiranja i rekonstruiranja vremena, prostora i našeg kretanja, stoga se danas učestalo propituje njihov utjecaj na našu interakciju i iskustvo upravo stoga što rutu kroz digitalni tekst najčešće prelazimo nesvjesno, klikom miša.

Razmišljajući na taj način, postajemo svjesni da ljudska komunikacija i računalno posredovana komunikacija danas djeluju uzajamno te iziskuju raspravu o društvenim implikacijama novih komunikacijskih procesa. Doista, svijet je postao digitalan, a internet se, kao izniman interval zbio brzo i nepovratno preobrazio našu kulturu. Rasprava se, dakle, može proširiti na implikacije njegove primjene u okviru globalnih komunikacija i kulture, odnosno na preispitivanje identiteta. Uz kriterij multimodalne teorije rasprava se tiče i Castellsove teme interaktivnosti i identiteta u umreženom društvu (2000). Interaktivnost se često automatizmom povezuje s videoigrama u kontekstu reprezentacijske te orijentacijske uloge multimedije jer

nam se, u skladu s time, one obraćaju na način kako to ne čini ni jedan drugi tekst.

U okviru spomenutih teorija, u ovoj knjizi već navođeni autori poput Burna, Parkera i Jewitt proučavaju moduse videoigara te njihove učinke na zajedništvo, odnosno „zajedničko igranje“ s avatarima. Danas je već poznato da, s jedne strane, modalitet „spaja“ putem orijentacijske strukture igre, „junak“ i stvarni igrač postaju „jedno“, a s druge strane, avatar predstavlja lik kojeg unutar neke igre kontrolira igrač koji je pritom „usamljen“. Igrač postaje avatar, a spomenuti autori smatraju da se ujedno radi o preuzimanju određenih identitetskih oznaka. S druge strane, u orijentacijskom segmentu za uspostavu odnosa između onih koji komuniciraju također se uviđa povezanost fizičkog pokreta s digitalnom tehnologijom, odnosno interakcija između fizičkog i virtualnog tijela. Stoga, oslanjajući se na Kressov postulat, da u istraživačkom fokusu mora postojati određeni obrazac, Jewitt (2005, 2013) analizira upravo tjelesne manifestacije pri igranju videoigara, kako bi preispitala što zapravo znači „igrati zajedno“. Uz to što promatra načine na koji digitalna tehnologija posreduje i uvjetuje ulogu tjelesnog pokreta, autorica se bavi i preispitivanjem društvene *online* multimodalne interakcije između igrača i, ponovno, avatara. U tom smislu Jewitt zaključuje da digitalna tehnologija omogućuje proizvodnju i konzumiranje raznih prikazanih identiteta.

U transmedijskom smislu, riječ je o konstruiranja sebstva virtualnih identiteta koji nastaju unutar diskurzivnih praksi i odnosa između korisnika ostvarenih u zadanim okvirima određene društvene interakcije, poput konteksta društvenih mreža. Naime, multimedijski sustav znakova oblikovan je na način kojim se obraćaju određenom korisniku, odnosno društvenoj grupi pa se tako multimodalnost u sklopu digitalnog žanra može primijeniti kao istraživački princip oblikovanja digitalnih identiteta. Gdje je identitet, tu je i kultura. U smislu globalne participacije, dakle povezanosti i diferencijacije publike, bitno je ponoviti da je odabir modusa kulturološki određen te može ovisiti o njihovoj dostupnosti u nekoj kulturi. Dostupnost se odnosi na mogućnosti koje nam određeni modus pruža, na primjer

pismo će nešto riječima *opisati*, a slika će to *prikazati*. Taj lokalni odabir modusa ujedno cilja na određenu publiku (nešto ćemo odabrati, a nešto drugo nećemo). Time kreiranje i konzumiranje multimedije u svjetlu globalne komunikacije dobiva nov značaj. Naime, širokopojasni pristup internetu preobražava identitete unutar tehnološke, tj. informacijske paradigme. U vladavini slike, često je riječ o dizajnu: važno je prisjetiti se kritičke vizualne pismenosti – sami odabiremo aktivnosti pomoću kojih, zapravo, biramo ono što nam pruža zadovoljstvo, dajući tome određeno značenje i kreirajući tako i vlastite identitete.

Promatrajući situaciju iz pozicije kulturalnih studija koji su preusmjereni na participaciju publike, Castells upotpunjuje ovakva propitivanja opservacijom da se u globalnoj kulturi novi elektronički mediji ne udaljavaju od tradicionalnih kultura: oni ih apsorbiraju (2000). Razlog leži u globalnoj povezanosti, odnosno, riječima Marshalla McLuhana, u „globalnom selu“ u kojem živimo i u kojem je gotovo sve svakome dostupno. No Castells ističe i činjenicu da odabir modusa za neku poruku uzrokuje određenu (ne)povezanost u komunikološkom smislu. Određeni društveni obrasci ili odabiri označuju naime i drugo važno svojstvo, dakle uz globalnu dostupnost zamijećena je i široka društvena i kulturalna diferencijacija koja vodi segmentaciji korisnika. Tome je tako, smatra Castells, jer su poruke tržišno segmentirane, što znači da slijede strategije pošiljatelja te se razlikuju s obzirom na potražnju medijskih korisnika te njihove interaktivne mogućnosti (2002). Sociosemiotička rasprava i analiza diskursa na ovakav način nalaze ovdje svoje mjesto jer se ne sagledavaju samo lokalne kulturološke dostupnosti određenih modusa već i njihove šire društvene implikacije. U perspektivnom dijelu to bi značilo da dolazi do interkulturalnih preispitivanja koja traže nove vrste alata i kompetencija nužno potrebnih u današnjoj globalnoj interakciji.

Budući da do sada raspravljane teze nisu jednoznačne ili linearne, one zapravo govore u prilog dinamičnosti procesa produkcije i interpretacije multimodalnog teksta pri čemu je u fokusu interakcija koja oslikava društvenu i kulturalnu diferencijaciju i vodi segmentaciji korisnika u smislu nastajanja identiteta. U transmedijskom obzoru utoliko je izraženija potreba

za interpretacijom raznih tekstnih formi kojom se opisuje komunikacijska preklapljenost publike i medija: medij s jedne strane svojim diskurzivnim svojstvima uspostavlja namjeru i konstrukt, a s druge strane u svojoj kontekstualnoj kreaciji ovisi o publici.

Prilagodljivost teksta: mediji vs. udžbenik

Općenito sam napomenula, danas živimo u vladavini slika, a kulture su globalno umrežene. U takvome se vremenu i prostoru engleski jezik nametnuo kao *lingua franca* pa je povezanost engleskog, digitalne komunikacije i medija prepoznala i šira akademska zajednica. Stoga, uvode se nove nastavne i znanstvene prakse, direktna nastava često se nadopunjuje ili posve zamjenjuje onom putem interneta (*online*). Nedavno smo svjedočili, a u trenutku kada nastaje ova knjiga ta se praksa još uvijek djelomično nastavlja, sveobuhvatnoj nužnosti izvještavanja nastavnih procesa *online* pa nije neobično što u ovome dijelu knjige nužno spominjem period koji se naziva vladavinom koronavirusa.⁵ Tijekom izvanrednih okolnosti dodatno osnažuju mediji te se piše i pisat će se da su principi podučavanja danas gotovo nezamislivi bez uključivanja multimedije. S obzirom na intenzivno korištenje medija, digitalnog teksta te *online* nastave kojoj se o nedavna masovno pristupilo, došlo je do novih, potencijalno znanstveno zanimljivih mogućnosti istraživanja jezika posredstvom medija, kako u humanističkom tako i u njemu bliskom društvenom području. U tom smislu, ovladavanje jezikom potrebno je sagledavati unutar sociosemiotičkih (društvenih, kulturoloških) edukacijskih modela koji djeluju i ovisi o pragmatičkoj dimenziji.

Naime, multimedija unosi nove elemente u kroniku jezičnih i kulturoloških promjena, osobito u smislu multikulturalnosti i globalno povezanog, umreženog društva pa je ovakav pristup

5 U Republici Hrvatskoj periodom zaraze i stroge (samo)izolacije te zatvaranja i ograničenog kretanja (engl. *the lockdown period*) službeno se smatra 18. ožujka 2020. do 1. svibnja 2020., o čemu se govori na službenim stranicama Grada Zagreba te Zavoda za javno zdravstvo Republike Hrvatske. Kao što je ranije naznačeno, u trenutku nastajanja ove knjige pandemija još nije suzbijena.

zanimljiv u lingvističkom i sociolingvističkom području. Neki, poput Crystala (2007: 97; 53), bave se jezikom u doba interneta pa, govoreći o engleskome jeziku i medijima, istovremeno govore o kompjuterski posredovanoj komunikaciji (engl. *computer mediated communication* – CMC). Drugi pak još krajem prošloga stoljeća uviđaju da je engleski dominantan jezik te kao takav u mnogim kulturama posreduje u suodnosu s društvenim kontekstom te da je novi verbalni repertoar globalno umreženog društva danas gotovo bilingvalan (Trudgill, 1982: 123). Dakako, društva i društvene aktivnosti sa sobom nose određeni kontekst koji uvjetuje teme razgovora u kojima se stilovi i registri izmjenjuju, a formalni i neformalni stilovi se miješaju. Stoga se smatra da internacionalna dispozicija kojom se engleski jezik putem interneta obraća globalnoj publici osigurava univerzalni jezik, a internet osigurava medijski prostor kao globalnu sociokulturnu participativnu sredinu (usp. Weiss, 2005). Imajući na umu sve navedeno, globalno umrežena kultura potiče i donekle osigurava zanimljiviji i suvremeniji pristup nastavi. *Lingua franca* olakšava pristupi filmu kao mediju za posredno i neposredno proučavanje i podučavanje. Na primjer, Bruno (1997) proučava semiotiku geografije i arhitekture na filmu, čime interdisciplinarno dovodi u vezu medijski prostor i svakodnevicu. Na sličnome tragu Roell (2010) premrežuje humanističko i društveno područje koristeći film u nastavi kao multimodalni tekst za usvajanje interkulturalnih kompetencija.

Navedeni primjeri ukazuju da se posredstvom multimedije pokreću nove ideje i znanja u suvremenom okruženju, što dodatno potvrđuje notornu činjenicu da se udžbenik već dulje vrijeme smatra zastarjelim, odnosno da postoje razne edukacijske perspektive, a najčešća je dvojba upravo između udžbenika i/ili filma, odnosno „tradicionalnog“ teksta nasuprot medijskome. Lewis je još 90-ih godina prošlog stoljeća upozorio na činjenicu da su udžbenici i dalje principijelno mnogima glavni materijali, jer pismo uživa određeni ugled (u početku bijaše jezik); ipak, iako su rečenice u udžbenicima ispravno formulirane, Lewis ih smatra neupotrebljivima jer su naprosto neprirodne. U tom periodu nastaju neki od prvih modela usvajanja jezika putem multimedije,

utemeljenih na pretpostavci – koja je u međuvremenu postala činjenicom – da je usvajanje bolje kada je materijal, uz riječi, prezentiran i slikama. Dvadesetak godina kasnije Crystal je ustvrdio da je elektronička revolucija dovela i do lingvističke revolucije (usp. 2007). Drugim riječima, znanstvenici su donekle odbacili tradicionalnu „vrstu“ jezika koja je imala određenu prednost pa se otvara put korištenju više od jednog osjetila pri usvajanju jezika, odnosno jezik se smatra ne samo kognitivnim već i društvenim fenomenom koji svoju praktičnu svrhu dobiva kada se koristi interaktivno. Jedna od prednosti ovog pristupa je da takvo svojevrsno uprizorenje stvarnog komunikacijskog konteksta i interaktivnost zasigurno utječe i na motivaciju.⁶

U ovoj knjizi zastupam stav da valja govoriti o djelovanju, a ne samo o strukturi. Preciznije, komunikološki je pristup ustanovio da jezik ima svoju praktičnu svrhu samo ako se koristi interaktivno i unutar konteksta pa je tako neupitna potreba za uspostavom norme koja bi pretvorila multimodalnu teoriju u praksu. Stoga, na receptivnoj razini, a pomoću alata iz ranijih poglavlja, film ili medijski tekst uopće omogućio bi raznolikost perceptivnih svojstava za usvajanje jezika. U nastavi, praktičnom se čini sljedeća analogija: ako imamo pravila za pisanje eseja, potrebna su i pravila za promatranje slike. Sljedeća dva primjera ukratko se nadovezuju na ovakav okvir. Prvi je primjer „Chocolate Politics“ koji govori o vođenom putu čitanja digitalnog teksta premreženog hiperlinkovima. Burn i Parker (2003) promatraju i uspoređuju dvije mrežne stranice čija je osnovna funkcija predstaviti određeni proizvod, u ovom slučaju čokoladu, a usto ponuditi metodu e-učenja. Vođeni promišljanjima o analizi dizajna mrežnih stranica u smislu vođene rute čitanja, autori

6 Kada je riječ o motivaciji, od osobite je važnosti proučavanje interakcije između vizualne pismenosti i individualnih kognitivnih struktura, čime se bave u području vizualne informacije Kress i van Leeuwen (2000). Njihov rad naglašava jednakopravnost udjela važnosti teksta vizualnog naboja u odnosu na tradicionalni. Riječ je o jednostavnoj logici: pisanje se bazira na logici govora, dok se slikovni prikazi podataka (engl. *graphics*) pouzdaju u logiku slike (engl. *image*). Kao posljedica toga, tvrde autori, čitanje vizualne informacije uključuje posve drugačiji proces od čitanja pisane riječi. Također na tragu motivacije, autori spominju motivaciju učenika u smislu istraživanja vlastitog svijeta, razvoja identiteta, ostvarivanja društvenih kontakata i tome slično.

su razlučili i objasnili organizaciju modusa, odnosno znakove koje su prezentirani korisniku. Takvoj strukturi teksta pogoduje vizualni dizajn jer tekst nudi implicitne rute, a korisnik ih pak odabire kako bi kreirao vlastiti put čitanja. Na taj način značenjski tekst (eng. *meaning text*) predstavlja korisnikov interpretativni, određeni slijed i vodi kritičkoj vizualnoj pismenosti.

Drugi je primjer film u nastavi koji može posredovati pri usputnom usvajanju vokabulara engleskoga jezika (usp. Tuksar, 2017). Pristup i razmišljanje nije novo ni nepoznato, jednako vrijedi za videoigre, stripove ili slično, a gotovo svaki predavač jezika može sa sigurnošću tvrditi da učenici samostalno usvajaju određene jezične konstrukcije, kolokacije, termine i fraze preuzimajući ih iz raznih medija. Ilustrirat ću navedeno primjerom istraživanja u sklopu kolegija Engleski jezik pri Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli (ak. god. 2015/ 2016). Film zadovoljava direktne i indirektne faktore neophodne za procese učenja jezika. U ovom je slučaju riječ o usvajanju vokabulara na određenim jezičnim razinama pomoću filmskog teksta. S obzirom na to da su uvedene inovativne izmjene na metodološkom planu, dakle izmjena korpusa iz tradicionalnog teksta u medijski, točnije filmski tekst, promatrala se korelacija između testiranog predznanja i riječi naučenih nakon gledanja filma, odnosno korelacija između učestalosti ponavljanja riječi u tekstu i njihova usvajanja. Sve u svemu, rezultati su utvrdili da film može značajno doprinijeti općem znanju engleskog jezika, kao i usputnom usvajanju vokabulara. Ovime sam upozorila na relevantnu dimenziju ovakvoga modela usvajanja jezika putem filma, ali ujedno i otvorila pitanje njegova integriranja i evaluacije u nastavi, kao i daljnjeg kritičkog sagledavanja implikacija medijskoga sadržaja u tom smislu.

Naposljetku, navedeni primjeri samo su mali dio mnogo veće cjeline unutar koje je potrebno učiniti iskorak ne samo od tradicionalnog teksta prema medijskome već i od interaktivnog korištenja teksta prema promatranju načina na koji su modusi unutar njega konstruirani. Ukratko i najvažnije, upotreba informatičke tehnologije pomaže u zaokretu k slici, a tradicionalno poimanje teksta preispituje se i proširuje na multimodalni tekst

kao sistem koji nastaje uslijed međusobno suprotstavljenih modusa. Odabir modusa, odnosno njihovo „čitanje“ odnose se na uvjetovanu recepcija kulturoloških koncepata. Sve u svemu, modusi mogu biti kulturološki prihvatljivi i razumljivi, no za dublje raščlanjivanje potrebne su nove perspektive, npr. vizualnih, medijskih, kulturalnih, filmskih i drugih studija jer u suprotnom zadržavamo nekritičko tumačenje koje je s transmedijskog aspekta implicitno nedopustivo. Odatle ujedno inspiracija za ovu knjigu.

TRANSMEDIJSKO IZLAGANJE NA FILMU

Strategije filmskih reprezentacija

Kao polazišna točka za odabir filmova u ovoj knjizi poslužilo je to da su oni nastali u 90-ima i nakon dvijetisućitih kada stasa postklasična tj. transmedijska naratologija. Odabrala sam pet filmova engleskoga govornog područja i njima ću se na određene načine baviti u narednim poglavljima. Riječ je o sljedećim filmovima:

Noć na zemlji (*Night on Earth*, 1991) Jima Jarmuscha,
Izgubljeni u prijevodu (*Lost in Translation*, 2003) Sofije Coppole,
Blue Jasmine (2013) Woodyja Allena,
Ja, Daniel Blake (*I, Daniel Blake*, 2016) Kena Loacha,
Gost (*The Visitor*, 2007) Toma McCarthyja, te
Otmica Michela Houellebecqa (*L'enlèvement de Michel Houellebecq*, 2014) Guillaumea Nicloux.

Odabir sekvenci iz pojedinog filma izvršila sam metakritičkim osvrtom na istaknute elemente u filmu. Područja naratologije, semiotike i relevantnih kulturoloških teorija objedinjena su, a repertoar raspoloživih narativnih i nenarativnih sredstava oblikovao je sekvence u svojevrzne sinegdohe (dio koji stoji za cjelinu). One su odabrane prema sljedećim kriterijima: prema teorijskim spoznajama iznesenim u ranijim poglavljima; prema analizi koja je okrenuta kontekstu i iskušavanju filmskih taktika pri čemu interpretativni i evaluacijski postupak ima nakanu deskribirati (i kao takav ne teži univerzalnosti), a

potom interpretirati (da bi se time odredio kao partikularan i kontekstualiziran uzorak u svrhu vizualne pismenosti); prema okrenutosti publici; prema kriteriju da se film ne promatra nužno kao cjelina pa tako ne govorim o samom filmskom ostvarenju (ili filmu kao formi) već se češće uzima u obzir koncept *pripovjednosti* (narativnost), a rijetko i *pripovijest* (formalna struktura narativa kako ga doživljava klasična naratologija); te prema kontekstualizaciji specifičnih narativno kodiranih potencijala filmske priče u smislu njenih istaknutih verbalno-vizualnih modusa.

Transmedijska naratologija narativnu logiku filma izmješta izvan literarnog narativa, a filmski tekst povezuje s konstruktom identiteta koji pritom nastaje. U konačnici se uočavaju određene diskurzivne promjene u recepciji filma, koje se tiču problema interpretacije kao vrlo pokretne djelatnosti jer u svojoj funkciji kritičke vizualne pismenosti film predstavlja komunikaciju s gledateljem. Stoga ovdje nastaje problemski, a ne monografski pristup jer svrha knjige nije tek dokazivanje isključivo samo jedne teorije. U svojstvu interpretacije perspektivni okvir je u očima promatrača, što ponovno upućuje na ideološki aspekt filmskih reprezentacija, osjetljivost na kontekst i uopće konstrukt identiteta o kojem je riječ (transmedijska strategija). S druge strane, kritička vizualna pismenost nameće se kao inovativan i primjenjiv princip čitanja filmskog, i ne samo filmskog teksta. Naime, ovom je metodološkom inačicom moguće pristupiti i kazališnom tekstu, stripu, reklami, blogu, karikaturi, itd. Dakako da je važno promisliti o odabiru relevantno prikupljenog artefakta, jer, kao što pogrešan odabir ili pristup može odbiti, medijski tekst promišljenim odabirom može motivirati na samostalno kritičko zaključivanje (transmedijska taktika).

U ovom i narednim poglavljima (VI – IX) pokazat ću kako pomoću transmedijske analize filmskih reprezentacija istražiti istaknute elemente i načine na koje one oblikuju identitete. Istaknuti elementi podrazumijevaju dominantne vizualne i auditivne prikazane vrijednosti likova u odabranim filmskim scenama. Ovakav pristup uz primjenu navedenih kriterija omogućuje fenomenološko objedinjavanje individualnih i općih svojstava koje filmske reprezentacije čine karakterističnim te

usložnjava ideju o tome kakvu bi komunikacijsku poruku one slale gledatelju. Na primjer, pokazat ću da je identitet lika oblikovan sižejnim konstruktom vremena, potom ću pokazati da je glazba orijentacijski narativ dvaju suprotstavljenih vremenskih okvira u prikazu identiteta, ali i da može biti sintagma perspektive grada i kulture koju susrećemo, ili pak znak društvene distance i etniciteta. Također, govorit ću o ikoni zvijezde i glumčevoj pojavnosti u filmskom okviru, zatim o intertekstualnoj citatnosti, identifikaciji publike s likom te ikoničkoj zvjezdanoj reputaciji. Bit će riječi i o foršpanu, piscu i pseudodokumentarnom narativu, o odnosu likova i gledatelja, stereotipima i njihovoj (ne)reprezentiranosti u filmu u smislu otkrivanja konstrukta identiteta. Slijedi pregled odabranih filmskih sekvenci.

I. Iz filma *Ja, Daniel Blake* odabrane su sljedeće dvije sekvence, kojima je obuhvaćen film u cijelosti:

1. „Birokratska ruta“

- U Zavodu (00:14:00' – 00:17:00')
- Čekanje na javljanje operatera (00:12:46' – 00:17:10')
- Digitalna pismenost (00:17:31' – 00:18:29')
- Internet – u biblioteci (00:33:00' – 00:34:33')
- Internet – u Zavodu (00:35:12' – 00:36:41')

„Ja, Daniel Blake“ (01:25:00' – kraj)

II. Iz filma *Noć na zemlji* odabrane su sljedeće sekvence:

1. „Moderna kapa“ (00:34:09' – 00:35:30')

2. „Imena“ (00:35:56' – 00:38:28')

III. Iz filma *Izgubljeni u prijevodu* odabrane su sljedeće sekvence, kojima je obuhvaćen film u cijelosti:

1. „Mr Bob Harris“

- Tokyo
- Suntory Time

- The Rat Pack
- TV show
- Na televiziji
- Na džambo plakatu

IV. Iz filma *Blue Jasmine* odabrane su sljedeće sekvence, kojima je obuhvaćen film u cijelosti:

1. „Blue Jasmine“

- U avionu (00:01:03' –
- Na aerodromu (- 00:02:19')
- Blue Moon (00:04:56' – 00:05:35')
- U zdravljaku (00:57:06' – 00:59:17')
- Na klupi (01:17:00' – kraj)

V. Iz filma *Gost* izabrane su sljedeće sekvence:

1. „Cape Town, Senegal“ (00:31:00')

2. „Bubnjevi“ (tijekom cijelog filma)

Vrijeme ponad zapleta

Prvi film o kojem će biti riječi film je Kena Loacha *Ja, Daniel Blake* (*I, Daniel Blake*, 2016). Analizirat ću sekvencu „Birokratska ruta“, odnosno nekoliko idejnih cjelina u funkciji prikaza borbe junaka filma Daniela Blakea, koji nakon što preživi srčani udar nastavlja borbu unutar neprohodnog birokratskog sustava nastojeći ostvariti pripadajuća mu zdravstvena, ali i socijalna građanska prava. Kao polazište uzimam zaplet koji je istaknut kako bi se ukazalo na nešto više od njega samog. Na razini zapleta vrijeme kao narativ ogleda se u trajanju potrage glavnog lika Daniela Blakea za nužnim pravima. Suprotstavljeni su vrijeme lika i filmsko vrijeme, odnosno vrijeme trajanja filma. Ovi su termini preuzeti direktno od Bordwella i Thompsona (2004) te Lehmana i Luhra (2008), a u izvorniku glase *character-time* i *film-*

time. Peterlić objašnjava različito poimanje vremena: vrijeme potrebno za izlaganje događaja je filmsko vrijeme, a u određenom aspektu Peterlić ga naziva i „projekcijsko vrijeme“ (2000: 196).

Uz projekcijsko vrijeme, tu je i dramsko vrijeme, omjer trajanja filma i pretpostavljivog „ispričanog“ trajanja prikazivane radnje u realnosti, pri čemu pod terminom realnost Peterlić podrazumijeva realnost svijeta priče. Bordwell se u knjizi *Naracija u igranom filmu* (2013) oslanja na kognitivističku teoriju percepcije vremena, a Chatman pak koristi termin „vrijeme diskursa“ – vrijeme potrebno za proučavanje/konzumiranje diskursa i vrijeme priče“, trajanje navodnih događaja pripovijesti (Chatman, 1978: 62).

Zaplet u klasičnom smislu ovdje je prije svega relevantan samo kako bi se pomoću njega mogli dublje sagledati drugi segmenti scene. Zbog toga ih je potrebno organizirati prema kauzalnosti (Bordwell i Thompson, 2004: 93), što ne znači da je potrebno iskazivati cjelokupnost fabule. Bordwell i Thompson postulirali su – za razliku od priče, tj. fabule, koja je obrazac koji promatrači stvaraju pomoću pretpostavki i izvođenja, uočavanja narativnih naznaka, odnosno konstrukt koji se gradi pomoću kanona, zaplet ili siže konkretna je organizacija i prikazivanje fabule u filmu. Na tragu kanona je i Gilić (2007: 24) koji sintetizira distinkciju fabule i sižea prema Borisu Tomaševskom pa je fabula „cjelokupnost motiva u njihovoj logičkoj uzročno-vremenskoj povezanosti, a siže – cjelokupnost tih istih motiva u onome redoslijedu i povezanosti kako su izneseni u djelu“. Gilić također kaže: „To, dakle, nije jedinstven tekst, nego apstraktna konstrukcija, sklapanje priče na način prikazivanja sistema unutar kojeg su raspoređene komponente, stanja i događaji“ (Gilić, 2007: 63–64). Odatle prikaz sekvence, koja se sastoji od onih scena koje su relevantne za pripovjedni događaj koji ovdje želimo analizirati.

Sinopsis u funkciji pokazivanja uzročno-posljedične veze scena:

1. **„Birokratska ruta“:**
 - 1.1 U Zavodu
 - a. Filmska špica: intervju
 - b. Daniel Blake čeka na red

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



Ja, Daniel Blake,
foršpan

Ovakav pripovjedni događaj čine narativni elementi (Bordwell i Thompson, 2004: 49), a kao što će biti dodatno pojašnjeno na primjeru glazbe, a prema riječima Bal (2004), narativ može biti gotovo sve što je umetnuto u tekst. Stoga narativ može biti i nezavisni diskurs vremena, kao što je tu slučaj. Prema pravilu da preskačući logiku događaja logika značenja može preuzeti nadmoćnu poziciju u tekstu (Culler, 2001), dakle promatrajući narativnost, a ne narativ kao takav, kao i da pristup

kroz nejedinstvo tvori primarni proces pripovjednog teksta, dislocira se zaplet u smislu povezivanja. Umjesto toga teži se prizorima koji „legitimiraju znanja i etički autoritet“ (Harpham, 2002: 137). Tim i takvim načinom dislociran je i sam zaplet u kojem počiva identitet teksta. Neobjašnjiv kad se u obzir uzme pripovjedni sustav kao jedinstvo, taj sustav postaje objašnjiv jedino sugestijom.

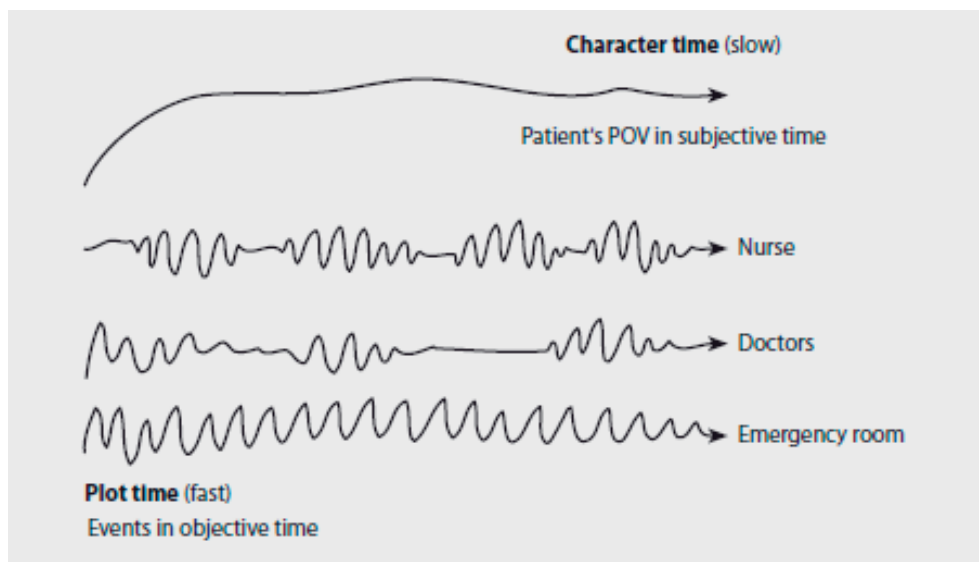
U svojim studijama „Beyond Interpretation: The Prospects of Contemporary Criticism“ (*Contemporary Criticism: Theory and Practice*, 1976: 244–256) te „Story and Discourse in the Analysis of Narrative“ (*The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, 2001: 169–187) Culler smatra da je sugestija poziv na ideološku interpretaciju. Nju pak Harpham (2002) objašnjava tako što se gledatelj stalno „zapliće“ u tekst pa i etika uvjetuje razgradnju postavljenih alternativa, a ne govori se o formalnim narativnim svojstvima već o mogućnostima da ih promatrač uoči, čime se ne pokreće jedna te ista poznata „priča“, već se prizivaju „znanja“ pomoću kojih se narativnost interpretira (usp. Wolf, 2003). Terminom „priča“ ovdje mislimo na jednu od tri osnovne odrednice: *historie*, *narration*, *recit*. Genette ih kao takve objašnjava, a daljnju polemiku o njima pokreće Bal (2000), koja zadržava pojmove „*recit*“ i „*historie*“, a „*narration*“ prevodi u „*text*“, te nastavlja Rimmon-Kenan (2002), koja prevodi „*historie*“ kao „*story*“, a „*recit*“ kao „*text*“, dok pak „*text*“ u smislu Bal i dalje ženetovski zadržava kao „*narration*“.

S obzirom na iznesene teze, daljnji tijek započinje filmskom špicom iz filma *Ja, Daniel Blake* u kojoj već na samom početku Daniel odgovara na pitanja tijekom intervjua za potporu za nezaposlene, čime se nagovještava problematika o kojoj će biti riječi u filmu. Nakon intervjua junak mora savladati njemu i tehnički i logički nepremostive administrativne prepreke koje, paradoksalno, postavlja ona institucija čija je primarna funkcija da njemu pruži pomoć. Stoga je borba junaka protiv sustava, koja u nastavku slijedi, bezuspješna. Takva segmentacija zapleta sugerira konstrukt vremena lika, odnosno subjektivnog vremena za Daniela Blakea koji je bolestan i nezaposlen, a urgentno mora riješiti problematiku u koju ga upliće sustav bez sluha za

ovakve i slične sudbine, čime se junak odmah jasno rangira kao „marginalac“.

Vrijeme za junaka autsajdera, odnosno s margine društva ne samo da se kreće sporo nego ono i stoji, ili se barem tako čini, suprotstavljeno sve hitnijom potrebnom za razrješenjem Danielovih egzistencijalnih pitanja. Stoga unutar vremenskog narativa dolazi do anticipiranja, nesumnjive katastrofičnosti. Karakteristike vremena kao diskurzivne strategije Allen nudi s aspekta vremenskog roka. Koncept koji se prenosi vremenskim rokom spaja scene u filmsku sintagmu označenu dimenzijom vremenske odgode, što znači da s jedne strane diskurzivne strategije konstruiraju spori tijek vremena tako da na linearnoj narativnoj osi nižu događaje koji stvaraju takvu iluziju, a s druge strane ti događaji sami po sebi grade konstrukt odgode te time simbolički performiraju ili predstavljaju tromost birokratskog sustava. U ovakvoj jukstapoziciji stvara se diskurzivna strategija dvaju vremena, onoga junaka nasuprot vremena filma.

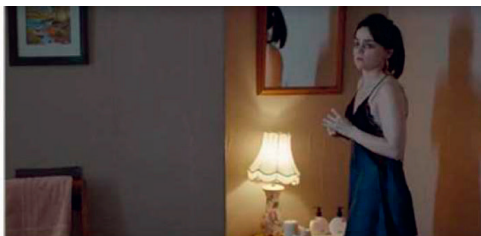
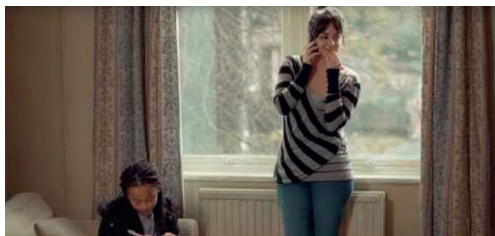
Isto tako, kada je riječ o zapletu, Lehman i Luhr ističu da je u formalnoj analizi važan narativni okvir zapleta, odnosno uzrok i posljedica koji ne moraju nužno donijeti razrješenje, ali svakako podvlače arbitrarnu kvalitetu priče koju želimo zapletom istaknuti (Lehman i Luhr, 2008: 48–49). U tom smislu objektivni kadrovi počesto gledatelja stavljaju u ulogu „svjedoka“ koji anticipira, odnosno pita se o ishodu situacije prikazane kadrovima i scenama. Scena „Čekanje na javljanje operatera“ uprizoruje suprotstavljanje dvaju vremenskih okvira, vrijeme lika i filmsko vrijeme. Dakle, dok Daniel „čeka“ da mu se javi operater, a čekanje „traje“ gotovo sat vremena, odnosno stvara se takav dojam, montažnim se postupkom reza s telefonske linije na kadrove iz susjedstva ilustrira što se sve događa „u međuvremenu“, na primjer Daniel s balkona ulazi u interakciju sa susjedima, nailaze prolaznici i tome slično. Takvim suprotstavljanjem temporalnih dimenzija „uspostavlja se veoma prepoznatljiva i čvrsta relacija među kadrovima. Učinak te relacije može biti u iznenađenju, znači i u trenutnom regeneriranju zanimanja za film, u ostvarenom ritmičkom naglasku. Taj doživljaj, međutim, vrlo se lako preobražava i u određeni smisao, ideju“ (Peterlić, 2001: 53).



Ukratko, ideja je da prizori svojom dinamikom te brzom izmjenom dijaloga ilustriraju dvostruku temporalnu dimenziju: vrijeme lika (Daniel čeka na javljanje operatera) i vrijeme filma/zapleta (život koji se i dalje pored njega nesmetano zbiva dok on „čeka“ na neki način zaglavljnjen u svojem subjektivnom vremenu). Nenarativna koncepcija na vremenskoj razini suprotstavlja sporost birokratske mašinerije koja rješava malo ili ništa i žurbu s kojom lik u klasičnom narativnom pogonu junaka želi potragu privesti kraju. Ovakvu je situaciju moguće ilustrirati pa se grafički prikazuje brzi tijek vremena zapleta i subjektivno sporo vrijeme lika (Zettl, 1990: 279). Slika prikazuje suprotstavljeno „subjektivno“ i „objektivno“ vrijeme u filmu: situacija je to u kojoj pacijent leži u bolesničkom krevetu, na sličan način kao Daniel Blake zaglavljnjen u svome sporom „subjektivnom“ vremenu, dok je usporedno „objektivan“ bolnički ritam i život koji se odvija pored njega (i neovisno o njemu!) brz i hitan, a taj je dojam dodatno pojačan jer vrijeme za junaka protječe izuzetno sporo dok bolestan leži u krevetu.

Oslanjajući se na tezu da gledateljevo zapletanje u pripovjedni događaj poziva na ideološku interpretaciju, daljnja analiza polazi od teze da tako suprotstavljnjeni narativi imaju određenu ulogu, a ona je intertekstualna. Takav postupak davanja

Suprotstavljena dva vremenska narativa, sporo „subjektivno“ vrijeme lika i brzo, „objektivno“ vrijeme zapleta



Katie prije i poslije
odavanja pros-
tituciji

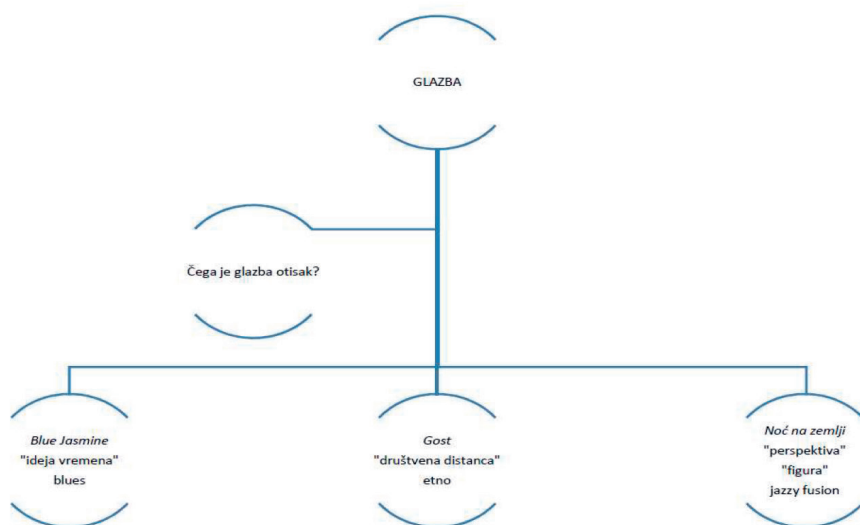
Motiv ribe,
Daniel Blake
izrađuje drvene
ukrase

značenja narativu putem interpretacije Danesi (2004: 142) opisuje na sljedeći način: interpretacija djeluje cjelokupno, holistički. Odvija se na narativnom tekstu (X) iz kojeg se ekstrahira značenje (Y). (Y) se još naziva i podtekst. U glavnom tekstu (X) naći ćemo znakove koji će ukazivati na podtekst. Kada se u tom kontekstu kaže „znakovi“, ne misli se nužno na znak u semiotičkom smislu odnosa i sistema (engl. „*cues*“, ne „*signs*“). Radije se kao sinonim može koristiti termin filmske naratologije i stilistike – deiksa. Deiksa je uputa gledatelju (Nørgaard, 2010; Machin, 2007; Bordwell i Thompson, 2004; Monaco, 2009; Genette, 2006). Kao primjer takve deikse neka posluži intertekst, koji aludira na neki drugi tekst unutar narativa u funkciji vizualne i verbalne invokacije (Stam, 2000: 211).

Danesi primjer podteksta razjašnjava u filmu *Blade Runner* (rež. Ridley Scott, 1982). Film se prikazuje kao fiktionalna detektivska priča, ali podtekst je religiozan i interpretira se kao potraga za Stvoriteljem pa tako i smislom života (Danesi, 2004: 142). Slične motive uočila sam u filmu *Ja, Daniel Blake*.

U ideološkom smislu socijalna tematika filma otkrila je podtekst kršćanskih motiva s kojima taj diskurs dijalogizira. Suodnos likova Katie i Daniela u zapletu i/ili podzapletu izrazito je motiviran kršćanskom alegorijom, odnosno biblijskom simbolikom potrage za „smislom“. Katie je motivirana simbolikom „posrnule žene“, a Daniel je „stolar“ koji izrađuje drvene ukrase u obliku riba. Motiv ribe u kršćanstvu je najčešće simbol Krista. U *Leksikonu ikonografije, liturgije i simbolike zapadnog kršćanstva*, Ivančević tumači: „To je zbog toga što pet slova od kojih je sastavljena grčka riječ *ikhthys* ‘riba’ tvore monogram od početnih slova grčkih riječi: *I*esous *K*ristos *T*heou *H*yiou *S*oter, što znači: ‘Isus Krist, Sin Božji, Spasitelj’. U tom smislu simbol ribe često se upotrebljava u ranoj kršćanskoj umjetnosti i književnosti“ (1990: 509). Slike (1-4) prikazuju Katie prije i nakon odavanja prostituciji, odnosno drvene ukrase u obliku ribe i Daniela kako izrađuje ukrase.

Na taj se način polemično progovara o nefunkcionirajućim sustavima i čovjeku kao robi, što u konačnici dovodi do gubitka identiteta. Tamo gdje proces liberalizacije ne donosi



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

demokratizaciju, uočava se krnja demokracija ili „demokratura“ (usp. Dahl, 2000; Beck, 2001: 65–69). Rastvaranje društvenih klasa i socijalna nebriga uočavaju se i u takozvanim *mainstream* zapadnim demokracijama. Kao nuspojava javlja se slabljenje socijalne države koja ne ulaže u pojedinca ili ljudske resurse (Beck, 2001). Konačno, ako je uloga funkcija, a identitet smisao, onda filmske reprezentacije ističu da u demokraciji ne slabi samo reflektivna čovjekova participacija, već i njegova potraga za smislom. Drugim riječima, nebrigom društva za pojedinca dolazi do identitetskih oštećenja, a uslijed demokratskih manjkavosti subjekt je sveden na izvršavanje svoje funkcije, bez mogućnosti promišljanja identiteta kao smisla. Iz ove optike, intertekst konstruira identitet čovjeka s margine društva, koji gubljenjem zaposlenja i socijalnih prava, prestaje „biti“ i samo „postoji“.¹

Glazba

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

Recimo još i da glazba na filmu može biti dio fikcije, ali i faksije. U tom smislu podjelu načina uporabe glazbe u filmskom zapisu donosi Peterlić: postoji „glazba kojoj je izvor vidljiv ili

1 Ovaj način promišljanja objašnjava Bradshaw u osvrtu na film, *The Guardian* (2016).

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

Ako postoji neizvjesnost oko toga može li se glazba opisati terminima narativa, potvrdu takvom pristupu nudi i Bal (2004). Bal smatra da većina umetnutih tekstova nije nužno narativna, odnosno ne priča klasičnu priču. Prema tome, umetnuti tekst može biti gotovo sve, dakako i glazba. Bal postulira da umetnuti tekst kao forma dolazi do svog izražaja, tj. nosi značenje u interakciji s drugim elementima u tekstu, a takav pristup zagovara i multimodalna teorija kada kaže da nova značenja nastaju u suprotstavljanju dvaju ili više modusa. Glazbeni narativ dakle postaje „dramatičan“ kada se legitimizira u pripovjednom tekstu na način da se u njega „ugradi“ (Machin, 2007), odnosno da se u naraciji „konkretizira“ (Bal, 2000: 44). Takva konkretizacija ostvaruje se pomoću tijeka vremena.

Blues kao vremenski okvir

Prethodno uspostavljene teze pokazujem na prvom primjeru ovog dijela analize, filmu *Blue Jasmine* (2013) Woodyja Allena. Glazba koja se javlja u kontekstu odabranih sekvenci jest *blues*, a melodija pjesme *Blue Moon*.² Glazbom se u tom primjeru suprotstavljaju dva vremenska okvira – prošlost i sadašnjost. Prema riječima Peterlića, u takvom slučaju glazbena dionica gotovo ima vrijednost posebne sekvence, „prelazi iz jedne sekvence u drugu i time ih, ne narušavajući njihov integritet, s jedne strane spaja, povezujući različita mjesta i vremena, pojačavajući ideju spojenosti, uzročnopoljsedničnoga sklopa, ali i ‘cijepa’ i jednu i drugu, jer počinje u toku prve i završava u toku druge, tvoreći novu cjelinu“ (2001: 135). U filmu u početku dominiraju elementi komedije. Jasmine (Cate Blanchett) nakon smrti supruga doživi živčani slom. Nekada bogata pripadnica njujorškog džet seta sada je prisiljena živjeti u mnogo skromnijim uvjetima kod sestre u San Franciscu.³

Montažni postupak flešbeka/analepse pozicionira lik između dva vremenska okvira. Terminološki, flešbek/analepsa pripada klasičnoj naratologiji (usp. Genette, 1992, 2006), a koristi se i u postklasičnoj naratologiji (usp. Fludernik, 2009, 2005). Za razliku od postklasične naratologije koja nije zainteresirana za pokretače zapleta, već je okrenuta ideološkom konstrukt unutar konteksta, klasična naratologija, koja ovdje nije u fokusu, motive koji pokreću zaplet većinom utemeljuje u Proppovoj klasičnoj morfologiji bajke. Kada bi teorijski okvir ovoga rada bila klasična naratologija, od koje filmska naracija uvelike posuđuje, moglo bi se reći da je film *Blue Jasmine* motiviran putovanjem junakinje. Shodno tome, film *Ja, Danijel Blake* motiviran je, primjerice, potragom u kojoj se javljaju i pomagači. Evocirajući uspomene, Jasmine putuje između prošlosti i sadašnjosti, što također gledatelja u naraciji kontekstualno usmjerava naprijed-

2 Melodija *Blue Moon* (Richard Rodgers i Lorenz Hart, 1934) pripada glazbenom pravcu *blues*. Ta tvrdnja svoje uporište nalazi u iskazu autora filma Woodyja Allena.

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

Blue Jasmine. Glazbeni narativ i flešbek/analepsa.

#	KADAR	OPIS KADRA	GLAZBA
1.		Sadašnjost. Junakinja se nalazi u San Franciscu. Razgovara sama sa sobom.	U pozadini se čuje melodija <i>Blue Moon</i> .
2.		Prošlost. U flešbeku/analepsi uprizaruje se život junakinje iz prošlosti. Tema razgovora prisutnih u kadru je melodija <i>Blue Moon</i> , koja se čuje u prizoru.	Čuje se melodija <i>Blue Moon</i> .
3.		Sadašnjost. Junakinja se ponovno nalazi u stanu i razgovara sama sa sobom.	Čuje se melodija <i>Blue Moon</i> .

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

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

Tablica u nastavku prikazuje modus glazbe u jukstapoziciji s vremenskim okvirom prošlosti i sadašnjosti. Sličica (1) u tablici prikazuje lik Jasmine u sadašnjosti. Junakinja „čuje“ melodiju koja gledatelju signalizira motive iz prošlosti. Melodija u kadru funkcionira kao pridodani narativni element na ekstradijegetičkoj razini. Sličica (2) je kadar u flešbeku/analepsi. Junakinja se nalazi u prijašnjem životu sa suprugom Halom. Chion kaže da se glazbom može prikazati vrijeme i način na koji se u danom trenutku živjelo, opisati vrijeme i odnosi ljudi s tim vremenom (1990: 50). Tako glazba donosi prizore prošlosti elitističkog stila života junakinje. Likovi razgovaraju o melodiji *Blue Moon*, koja je ujedno naznačena u prizoru i prisutna je i u okviru fikcije, odnosno na intradijegetičkoj razini. Sličica (3) ponovno pokazuje Jasmine u fikcijskoj sadašnjosti. Junakinja razgovara sa samom

sobom, a ujedno gledatelju tumači važnost pjesme, čiju melodiju za to vrijeme slušamo. Osim što se u sekvenci suprotstavljaju dva vremenska okvira, suprotstavljaju se i te dvije vrste glazbenog zapisa. Slično kao i Chion, van Leeuwen smatra da se putem glazbe omogućuje gledatelju da se prožme idejom vremena i lika (van Leeuwen, 1990: 36). Na taj se način motivira samoobmana junakinje te se sugerira da melodija metaforično naznačuje ne samo vrijeme u kojem je ostao zatočen njen identitet već se projicira nesiguran položaj lika. Drugim riječima, naznačen ekscentrični govor lika Jasmine u funkciji je gradnje njezina ambivalentnog identiteta.

Jazzy fusion i perspektiva grada

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

Noć na zemlji simultana je priča tijekom jedne noći u pet gradova – Los Angelesu, New Yorku, Parizu, Rimu i Helsinkiju. Sve se priče zbivaju tijekom vožnje taksijem. Ovdje je fokus na drugoj, njujorškoj priči. Glavni su likovi Yo Yo (Giancarlo Esposito) i Helmut (Armin Mueller-Stahl). Za razliku od ostalih, koje prvo uvode lik vozača, njujorška priča započinje sa scenom putnika. Crnac Yo Yo pokušava dozvati taksi na putu od Manhattana do Brooklyna. Jedini taksist koji mu staje imigrant je iz Dresdena, Helmut. Junaci zajedno uranjaju u njujoršku noć, a glazbeni ih narativ prati poput trećeg suputnika. Daljnja generalizacija odnosa fokusira se na sekvence „Moderna kapa“ i



Melodija *Blue Moon* iz filma *Blue Jasmine*

„Imena“ u kojima glazbeni narativ doživljam kao simboličku reprezentaciju grada. Funkcija glazbe je oblikovanje likova, ali i gledatelja, a to se čini formalnim filmskim postupkom pomoću sinteze glazbe i dubinskih kadrova New Yorka. Kao što je vidljivo iz niže navedene tablice, u sceni se izmjenjuju tzv. dubinski i plošni kadrovi, a osobito je simptomatičan rez na dubinski kadar grada. Njime se pruža perspektiva grada iz točke gledišta suvozača, imigranta i došljaka u New York, Helmuta (tablica, sličica 2).

Sinopsis u funkciji pokazivanja uzročno-posljedične veze:

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

Izjednačavanjem točke gledišta gledatelja i Helmuta, gledatelj se dovodi u sličnu poziciju s likom. Kako dubinski kadar podastire grad likovima, tako subjektivnim kadrom to čini i gledatelju. Dojam grada kao suputnika dodatno osnažuje usklik Njujorčanina Yo Yoa, „It’s New York!“ (tablica, sličica 2), čime gledatelj također biva upućen na personificirani karakter toga grada. Vrlo načelno govoreći, svaka se personifikacija razlikuje po odabranom aspektu ljudskosti – „nešto ne-ljudsko vidimo kao ljudsko“ (Lakoff i Johnson, 2015: 31). Personifikacijom jednom se domenom sugerira druga, stoga je glazba poput metafore za ulaz u stanje, supstanciju, događaj, aktivnost, misao ili osjećaj (*ibid.*: 29). Za takvu konceptualnu simultanost potrebna je interakcija u kojoj bi jedna domena na drugu utjecala tandemski, a glazbeni narativ koji personificira New York pokazuje taj koncept u

tandemu grada i suputnika. Kada kažemo „grad je prijatelj“, sugeriramo da je grad čovjek, suputnik. Isto tako, ako u ovom slučaju upoznati grad znači upoznati kulturu, jasno je da se na identitet, grad, referira kao na ljudsko biće.

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

Što se pak same vrste glazbe tiče, glazbenim narativom konotira se središnja pozicija odnosa New Yorka i *jazza*,⁴ koji se smatra neraskidivim. Dojmu svakako posebno pridonosi *soundtrack* Toma Waitsa. Glazbu Toma Waitsa nije jednostavno definirati; najčešće se nailazi na opisne termine koje koristim i u ovome radu – *fusion* ili *jazzy fusion*. Budući da se ovdje ne možemo baviti estetičkim refleksijama niti prosudbama glazbenog djela u filmu, možemo samo usput spomenuti povezanost glazbe i režisera filma. Jim Jarmusch i sam je Njujorčanin te se bavio glazbom, a njegova je poveznica s glazbenikom Tomom Waitsom općepoznata.

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



Rosenbaum⁵ smatra da otuda i namjera da njujorška epizoda bude „opuštena, dobronamjerna“, a New York prikazan kao ugodno i susretljivo mjesto za došljake, pa se na taj način, smatra Rosenbaum, film obraća internacionalnoj publici. Zbog spomenute sinteze kamere i glazbe, koja daje tkivo i strukturu, za Gilića je taj film nalik na videospot.⁶

Kada je riječ o publici, time je film, smatra Gilić, glazbom ciljao na mlade jer se mladi glazbom povezuju i identificiraju. Stoga je pitanje – „Što slušaš?“ – uobičajeno identitetsko pitanje za adolescente a, zaključuje Gilić, prikaz identiteta, odnosno „ozbiljnih“ stvari u filmu zapravo je adolescentski „neozbiljan“.

U filmu glazba personificira grad New York. Na auditivnoj razini uočen je modus glazbe kao ekstradijegetički zvuk: melodija nalik *jazzu* prati dubinske kadrove New Yorka. Što se intradijegetičke razine tiče, da bi se istaknulo ono čega u filmu nema (glazbe), potrebno je naglasiti ono čega ima (dijaloga); dijalog je zvuk koji se javlja *unutar* filmske zbilje. U kontekstu glazbenog narativa, zvukovi na te dvije razine objedinjeni su kao transdijegetička svojstva u montažno-stilskom segmentu, a prikaz grada u funkciji je uspostavljanja učinka ugođe koji se prenosi na gledatelja. Plošni kadar likova u objektivnome kadru prikazuje Helmuta i Yo Yo, dok Helmut promatra grad i izgovara „It’s nice (Lijepo je)“, čuje se melodija Toma Waitsa *New York Mood*. Dubinski kadar prikazuje New York. Točka promatranja

Plošni kadar likova i dijalog kao intradijegetičko svojstvo filma

Dubinski kadar grada i melodija *New York Mood* Toma Waitsa



Melodija *New York Mood* iz filma *Night on Earth*

5 Jonathan Rosenbaum filmski je kritičar i teoretičar koji je ujedno i poznavatelj Jarmuschova opusa, a poznaje i samog autora te je poznat po svojim intervjuima s njim i osvrtima na njegova djela. URL: <https://www.jonathanrosenbaum.net/1992/05/five-easy-pieces/> (posjećeno 1. ožuka 2020).

6 U ovoj analizi misli Nikice Gilića o filmu *Noć na zemlji* Jima Jarmuscha sinteza su audiozapisa rasprave tijekom emisije „Filmomanija“ (HRT3 2017).

je Helmutova pa je kadar subjektivan, a time dolazi do stapanja gledateljeve točke gledišta s točkom gledišta lika. Dok mu Yo Yo odgovara: „It’s New York“ (Ovo je New York!), i dalje se čuje melodija *New York Mood*. Glazba kao ekstradijegetički zvuk povezuje kadrove.

Etno i društvena distanca

Treći film ovog dijela knjige jest *Gost (The Visitor, 2008)* Toma McCarthyja. Glazbeni narativ u tom je filmu otisak društvene distance i etniciteta. Prožet je *afrobeatom*⁷ te arapskom plesnom glazbom, s izraženom ritmičnošću bubnjeva *djembe* u prvome planu.⁸ Kako se u ovoj analizi ne mogu precizno baviti svim vrstama i podvrstama glazbe, koristit ću općeprihvaćeni termin „etno“ za nekoliko vrsta melodija koje ritmično prate scene objedinjene u „Bubnjevima“. Uopćena je to terminološka varijacija koja kao i u *Noći na zemlji* podrazumijeva određeni *fusion*, odnosno suprotstavljanje raznih tradicionalnih stilova afričke i arapske glazbe osuvremenjena zvuka.

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

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

8 Na *soundtracku* se nalazi *Ya Sha-E*, pjesma Hossama Ramzyja, s njegova drugog albuma *Sabla Tolo II: Further Journeys into Pure Egyptian Percussion*.

konačnici Tarek ipak deportiran u Siriju, Walter nastavlja svirati bubnjeve na ulicama New Yorka, sljubljen s kulturom slučajnog useljenika Tareka.

Sinopsis u funkciji pokazivanja uzročno-posljedične veze:

1. „Bubnjevi“

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

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

U tom smislu ritmičnost analizirane sekvence postiže se glazbom, prvenstveno bubnjevima, ali se naznačeni kadrovi i

Gost. Glazbeni narativ.

#	KADAR	OPIS KADRA	GLAZBA
1.		Objektivni kadar. Walter i Tarek zajedno sviraju <i>djembe</i> (bubnjeve).	Čuje se ritam <i>djembe</i> .
2.		Subjektivni kadar. Detalj CD-ova iz točke promatranja Waltera, koji pušta glazbu.	Čuje se pjesma <i>Je'nwi Temi</i> (Fela Kuti).
3.		Objektivni kadar. Walter udara žlicom o tanjur ritam glazbe, koja se čuje na intradijegetičkoj razini.	Čuje se pjesma <i>Je'nwi Temi</i> (Fela Kuti).
4.		Objektivni kadar. Walter svira <i>djembe</i> u svom stanu.	Čuju su <i>djembe</i> .
5.		Objektivni kadar prikazuje sviranje <i>djembe</i> u njujorškom Central Parku. Walter se priključuje krugu svirača u kojem je Tarek.	Čuje se glazba nalik onoj Hossama Ramzyja.
6.		Objektivni kadar prikazuje Waltera i Tareka. Tarek se nalazi u pritvoru za ilegalne imigrante. Obojica ritmično oponašaju <i>djembe</i> .	Čuje se ritam udaranja o stol, odnosno o tijelo.
7.		Objektivni kadar. Walter u podzemnoj želznici svira <i>djembe</i> .	Čuje se zvuk <i>djembe</i> , kojeg zaglušuje zvuk vlaka u prolazu.

vizualno rimuju,⁹ jer osim što se čuje, glazba se u njima i vidi. Prema van Leeuwenovu modelu glazbene perspektive, glazbeni narativ u tom filmu presijecaju različite glazbene teme: tako je u prednjem planu uvijek ritam bubnjeva, u srednjem često *afrobeat*, dok se u pozadini u nekim scenama čak čuje i klavirska melodija kao pozadinska scenografija u funkciji trenutne radnje.

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

Sve u svemu, kulturološki glazba ima ulogu kojom se može naglašavati postojeći ritam zbivanja, tj. udahnuti ritam zbivanju (Peterlić, 2001: 135). I za Chiona (1990) je istaknuta funkcija glazbe temporalna, odnosno u funkciji povezivanja slika u tijek. No s druge strane u sustavu semiotičkog označavanja Chion smatra da glazba nosi i kontekstualno značenje, odnosno otisak je kulture i komunikacije (Chion, 1990, 40–48). Kao što prikazuje tablica (3), u filmu se bubnjevi sviraju gotovo u svakoj prilici, svim prostorima. Time se zamućuju granice između osobnog i javnog prostora, poznatog i nepoznatog, a asocira se bliskost dvojice junaka te brisanje kulturoloških granica i distance dvaju svjetova, arapskog i američkog. Kada na taj način objedinimo glazbu s identitetskim značajkama, dobivamo glazbeni narativ kao otisak kulture i etniciteta pomoću kojih se smanjuje društvena distanca na simboličkoj razini junaka. Sličice (1–6) prikazuju tijek Walterova



Gost, scena
„Bubnjevi“

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

sviranja bubnjeva kao iskaz približavanja, odnosno smanjivanja društvene udaljenosti, distance od drugosti. Naposljetku policija uhapsi i deportira Tareka u Siriju, a Walter i dalje u Americi svira bubnjeve kao čovjek koji je spoznao sebe u poimanju drugosti (Hall, 1996); (sličica 7).

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

(IZVAN)FIKCIJSKA PRISUTNOST

„Ja sam svoje rekao.“

U ovome dijelu govorit ću o izvanfikcijskoj prisutnosti, krenut ću od metalepse i metonimije, nastavit ću s igrano-dokumentarnim žanrovskim hibridom te naposljetku govoriti o farsu. U filmu *Ja, Daniel Blake* metalepsa se javlja zamučivanjem odnosa filmske fikcije i faksije. Fikcionalni karakter filma u svome opisnom smislu ima, osim svojega imanentno umjetničkoga značenja i drugu, konkretnu, funkcionalnu ulogu. U skladu s time faksija podastire širi kontekst. Autonomnost konteksta izdvaja iz sustava filmske fikcije i postavlja u specifičan položaj prema cijelom sustavu naratološke retorike.

U analizi pokazujem i problematiziram različitost retoričnosti metalepse te iznosim pretpostavku o njejoj komunikacijskoj strani u odnosu na gledatelja. Metalepsa (od grčke riječi *metalepsis*) općenito označava bilo koju vrstu permutacije. U užem smislu znači „uporabu jedne riječi umjesto neke druge prijenosom značenja“ (Genette, 2006: 6). Za razumijevanje metalepse potrebno je pojasniti metonimiju. Metonimija naime ima prvenstveno referencijalnu funkciju. Mnogi su autori raspravljali o metaforičkoj koherentnosti, ali i proturječju koje postoji između metonimije i metalepse (Genette, 2006; Lakoff i Johnson, 2015; Škarić, 2008; Bagić, 2012). Pri užoj podjeli Škarić metonimiju svrstava pod trope, a metalepsu pod figure (2008, 109–128). Bagić pak metalepsu svrstava u trope i definira je kao „zamjenjivanje uzorka posljedicom, kada posljedicu izričemo

umjesto uzroka. „Ja sam svoje rekao“ – stoji umjesto – „Moj govor je okončan“ (2012: 194).

Obilježja metalepse u naratologiji tu su proučena na filmskom predlošku „prekoračenja granice između dvaju svjetova (...) onog o kojem pričamo i onog u kojem pričamo“ (Bagić, 2012: 195). Usporedba tih dvaju svjetova pokazuje po čemu se međusobni odnosi fikcije i faksije mogu razviti izvanfiksijskim prekoračenjem ili se pak zbiti unutar same filmske „zbilje“. Za tu je raspravu važna Genetteova knjiga *Metalepsa* (2006). Prema Genetteovu tumačenju metalepsa je sinonim i metonimiji i metafori. Iz Genetteove knjige i Bagić crpi definiciju figure: „Riječ je o kontaminiranju fikcije stvarnošću, što iziskuje novo promišljanje logičkih razina, statusa granice, kriterija segmentacije teksta i sl.“ (Bagić, 2012: 194). Tu tezu dokazuje termin „prekoračenje“.

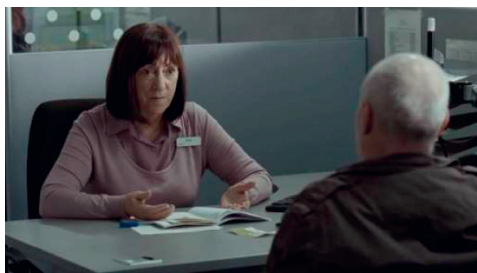
Točnije, radi se o prijenosu analogijom, a ukazuje na to da se susljednost ili uzročni odnos shvaća tako što je metalepsa vrsta metonimije „kojom se objašnjava ono što slijedi kako bi se shvatilo ono što prethodi, odnosno ono što prethodi kako bi se shvatilo ono što slijedi“ (Genette, 2006: 6). Za taj slučaj navodi se primjer: „Živio sam“ umjesto „Umirem“. Nevezano uz nedoumice na sintaktičkoj razini, Genette uviđa da postoje posebni slučajevi za koje nedostaju novi termini, a s kojima se većinom retoričari slažu.

Sekvenca „Ja, Daniel Blake“ iz istoimenog filma nazvana je prema naslovu filma u nastojanju da istakne autonomnost lika. Sinopsis u funkciji pokazivanja uzročno-posljedične veze:

1. „Ja, Daniel Blake“

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

Načelna zbivanja u filmu jasna su na temelju prethodno iznesene analize: zaplet je utemeljen u deregulaciji socijalnih prava, a to sam zakonitostima narativa vremena pokazala u sekvenci „Birokratska ruta“.



Za razliku od toga, u ovome dijelu rada osvrnut ću se na fikcionalni karakter i kontekst. Lik nije samo estetski konstrukt bez praktične primjene, nego podliježe izvanfiksijskim zakonima fakcionalnosti. Ta ekspresivnost i usporedivost s funkcionalnom ulogom daljnjeg razvoja lika omogućena je putem metalepse. Ključno je obilježje koje je izdvaja iz sustava ostalih figura upravo odnos konteksta i lika. Svijet je filma uvjetovan „naknadnom motivacijom“ koja omogućuje da na temelju našeg prijašnjeg praćenja filma imamo „jasno kontekstualno – specificirajuću ulogu“ (Turković, 2012: 182). Prema tome znamo da je Daniel Blake „postojano prisutan lik“ (*ibid.*).

U kadrovima koji slijede, u fabularnom smislu koji je ovdje u drugom planu, postoji nada da junak u konačnici dobije naknadu za nezaposlene. No što se Daniela Blakea tiče, za njega je slučaj okončan. Na simboličkoj razini on konstatira ciničnost zdravstvenog sustava te odustaje od daljnjeg potraživanja beneficija.

Aludirajući na pločicu s imenom djelatnice u Zavodu za nezaposlene, on upućuje sljedeću kritiku – „Susretljivo nosite pločicu s vašim imenom u sustavu koji nije ni najmanje susretljiv“. Pritom konkretno misli na niz neuspješnih pokušaja da mu se unutar sustava zakaže sastanak prema propisanom protokolu koji on nije uspio zadovoljiti.

U slučaju Daniela Blakea lik je koncipiran prema stvarnoj osobi. U filmu se prepoznaju elementi socijalne drame, odnosno „modela svijeta u kojem se ljudske sudbine definiraju društvenim problemima“ (Gilić, 2007: 64). Na taj se pak model, smatra Gilić, „često naslanja žanr biografskog filma“. U razmatranjima žanra filma može se krenuti od modela drame

Daniel Blake:..
„Susretljivo
nosite pločicu s
vašim imenom
u sustavu koji
nije ni najmanje
susretljiv!“

Grafit Daniela
Blakea na
Zavodu za
nezaposlene

pune „egzistencijalnih situacija kušnje“ (Gilić, 2007: 67), koji se isprepliće s podžanrovskim modelom komedije. Nadalje, za Gilića zasebni žanr dokumentarnog filma jednim se dijelom ogleda u socijalnom filmu, a oznaka poetičnosti, kao temelj asocijativnog izlaganja u tom žanru, ogleda se u tome da ne podrazumijeva ugodu gledatelja (Gilić, 2007: 91). S time je u vezi i ispisivanje parole u naznačenoj sceni. Dosadašnji fiksijski elementi utemeljeni u žanrovskim modelima sada se zamučuju pseudofakcijom. Naizgled dokumentarne snimke upotpunjene s glumljenim materijalom stvaraju igrano-dokumentarni dojam.

Već je iznesena tvrdnja da je gledateljeva anticipacija motivirana objektivnim kadrom u kojem se usklađuju pozicija promatrača i točka gledišta kamere. Srednjim planom i ispravnom udaljenosti to je svojstvo otvorilo gledatelju prostor da posredno prati radnju u scenama i stvorilo dojam da „svjedoči“ (Gilić, 2007: 60). Ne samo da je gledatelj neposredni sudionik nego se on prožima s likovima i razvija osjetljivost na kontekst. Nestandardni postupak ispisivanja parole u standardnom filmskom predlošku ideološki je naputak gledatelju da je lik centralni nositelj značenja koji tematizira izvanfiksijsku problematiku. U skladu s teorijom globalizacije gledatelju se ukazuje na deregulaciju socijalnih funkcija u društvu kao neupitan aspekt demokratskih manjkavosti. Takvo je shvaćanje globalno unificiranog zapadnog svijeta zastupljeno u ovom filmu. Artikulacija apsurdnih događaja partikularan je iskaz generalnih kretanja takozvanih *mainstream* nacija pa tako i britanskog društva prema „poželjnoj demokraciji“, onoj koja se prilagođava partikularnim interesima, dakle demokraciji. Filmski svijet Daniela Blakea reprezentacija je takve politike i upućuje da je u praksi riječ tek o formalnoj inkluziji. Shvaćanje izostanka ugone kao stilske oznake dokumentarističko-socijalnog žanra blisko je definiranju političkog konteksta na takav način.

Ono što se dalje odvija, a u što je gledatelj pozvan povjerovati kao u „drugačiji slijed događaja“ (Gilić, 2007: 107), nastavlja se na ukupni izraz pseudodokumentarnosti. U tom smislu uočena je farsa. Farsa je dramski rod izrazito komičnog karaktera (Škreb i sur., 1984: 202). Cilj je farse da razveseli i razonodi publiku. U

prizoru koji slijedi ovim se stilskim postupkom izvrće fikcija na način da se u njemu nađu „slučajni prolaznici“. Objektivnim kadrom i sam gledatelj „pridružuje“ se tobožnjim usputnim promatračima prizora. Niže navedene slike dočaravaju sljedeće filmske scene: dok prolaznici zastajkuju, gledaju, čitaju parolu na zidu i smiju se, scena poprima vedar ton. Neki prilaze Danielu kao da je slavna osoba ili stvarni junak, drugi s njim snimaju „selfije“. U globalno umreženom društvu jedino „umrežavanje“ koje je tom liku imanentno je ono humanog karaktera. Šala o „selfiju“ je stoga ironična i gruba kao što dolikuje farsa, gdje je komika „surova, puna grubih šala i lakrdijskih efekata“ (Škreb i sur., 1984: 202). Njome lik, digitalno neosposobljen, koji se unutar fikcije bezuspješno borio s isključivo digitaliziranim sustavom (engl. *digital - by - default*), naposljetku postaje digitalni zapis, otisak u digitalnoj stvarnosti. Napokon, u farsa „dublje psihološke podloge nema, ali nju krasi vedrina i iskrenost narodnog duha“ (Škreb i sur., 1984: 203). Ta je vedrina postignuta ikoničkom reprezentacijom „prolaznica“ nalik Playbojevima zečicama; unutar ozbiljne filmske zbilje neozbiljna pojava odraslih žena s rozim zečjim ušima kao ukrasima na glavi upotpunjuje komičnost i farsičnost scene. Napokon, manifestni sadržaj prizora takvim suprotstavljenim informacijama fikcije i faksije sugerira gledatelju pitanje što u naznačenom kontekstu čovjeku zapravo preostaje nego farsa.

Na kraju filma Daniel Blake ponovno doživi srčani udar, zbog kojeg je inicijalno izgubio posao i krenuo putem neprohodne birokratske rute, odnosno ironično, koji je i bio uzrok njegove egzistencijalne zavrzlane. Katie u posljednjoj sceni održi govor na Danielovu sprovodu. Riječi su to preminulog, čija retorička snaga dotadašnje stilske i žanrovske elemente podvlači figurom patosa, drugim riječima s visoko pobuđenim emocijama, „s povišenim, uzbuđenim stanjem ljudskog duha (...) koji je također u duhovnom srodstvu s humorom“ (Škreb i sur., 1984: 534). Govor je kako slijedi:

I am not a client, a customer, nor a service user. I am not a shirker, a scrounger, a beggar, nor a thief. I'm not a National Insurance Number or blip on a screen. I paid my dues, never a penny short, and proud to do so. I don't



Ja, Daniel Blake,
scena „Graffiti“

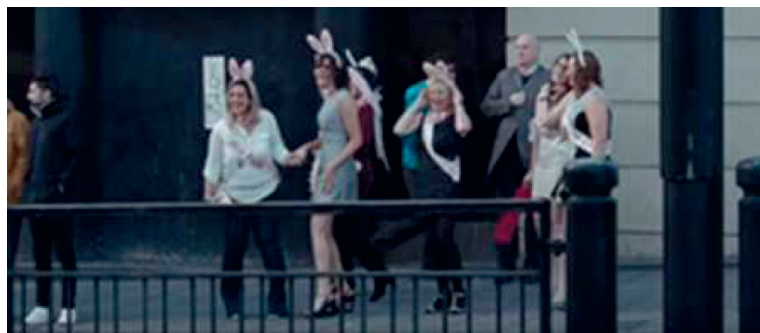
Lik kao slavna
osoba ili junak



Selfie „prolaznika“
s Danielom
Blakeom



Slučajni
prolaznici“,
„Playboyeve
zečice“



tug the forelock, but look my neighbour in the eye and help him if I can. I don't accept or seek charity. My name is Daniel Blake. I am a man, not a dog. As such, I demand my rights. I demand you treat me with respect. I, Daniel Blake, am a citizen, nothing more and nothing less.

(Ja nisam klijent, kupac ni korisnik usluge. Nisam zabušant, žicar, prosjak ni lopov. Nisam broj nacionalnog osiguranja ni stavka na zaslonu. Uredno sam plaćao poreze, uvijek do posljednje lipe i ponosim se time. Nikome se ne klanjam već svakome gledam ravno u oči, a pomognem kome mogu. Milostinju ne prihvaćam i ne tražim. Zovem se Daniel Blake. Ja sam čovjek, a ne pas. Kao takav, zahtijevam svoja prava. Zahtijevam da se prema meni ponašate s poštovanjem. Ja, Daniel Blake, građanin sam, ništa više i ništa manje od toga.)

Smrt kao posljedica donosi kauzalnost, ali i rekombinaciju pripovjednog teksta. Naime Culler (2001) smatra da je sudbina teksta da se prometne u nezavisni diskurs. Tekst se rekombinira jer pripovjedačevo znanje stoji „izvan“ reda događaja koje on opisuje. Glavno je polazište da etičko djelovanje donosi „obrat u logici“ pa tako logika značenja preplavljuje logiku događaja. Paradigmatski rečeno, u naznačenoj sceni „pripovjedni tekst puca“ pod silom etičkog djelovanja. Javlja se metalepsa, odnosno dolazi do „kontaminiranja fikcije stvarnošću“ (Genette, 2006).

O čemu je točno riječ? Krenemo li od toga da govor Katie postaje „nezavisni diskurs“, postavlja se pitanje u kakvoj su vezi nezavisni diskurs i metalepsa. Kao prvo, govor/diskurs nadilazi film kao formu. Metalepsom je prekoračio iz fikcije filma u „stvarnost“ interneta – govor/diskurs imao je svoj rezonantni odjek na YouTubeu, čime je izvršio prekoračenje, odnosno, Genetteovim riječima, „fantastičnu translaciju“. Riječ je o videozapisu u trajanju od 1 minute i 8 sekundi objavljenom na YouTube kanalu. U njemu razne osobe izgovaraju Katiein govor te utjelovljuju lik pod parolom „Svi smo mi Daniel Blake“.

Takvo prekoračenje istovremeno je ideološko i transmedijsko. Ideološko je zbog poziva na identifikacije s likom Daniela Blakea unutar ideološki oblikovanog konteksta. Jedna je mogućnost da su zapis snimili stvarni gledatelji/fanovi filma, koji su se identificirali s depriviranim junakom. Druga je mogućnost

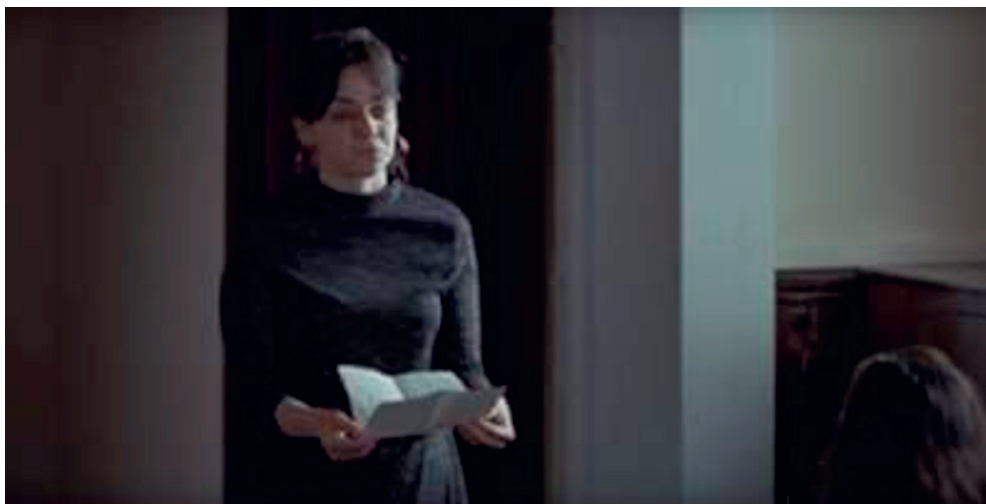


Ja, Daniel Blake,
scena „Na
sprovodu“ i
posmrtni govor

da je snimak zapravo dio (pred/post)produkcije samog filma, promidžbeni materijal, što u ideološkom smislu zapravo znači isto. Tome u prilog govori činjenica da se u govoru pojavljuje sam junak, glumac/lik Daniel Blake, kao što pokazuje slika i film. Kako bilo, akcija sugestije unutar naznačenog koncepta vizualne komunikacije je, dakle, ideološka i identifikacijska.

Nadalje, metaleptično je prekoračenje nedvojbeno transmedijsko jer je fiksijska priča kročila u faksiju, odnosno priča se povezala putem različitih medijskih platformi. Scolari (2009, 2014) i Jenkins (2003, 2006) tumače transmedijalnost kao proces koji disperzira elemente fikcije putem višestrukih medija u svrhu kreiranja jedinstvenog zabavnog iskustva. I Scolari i Jenkins uvod termin transmedijski *storytelling* kada govore o narativnosti koja putuje platformama i uključuje publiku, fanove ili pratitelje. Generalno govoreći, transmedijsko pripovijedanje znači da neka „priča“ počinje kao knjiga, a nastavlja se kao film ili se proširuje na videoigre i tome slično. Važno je podsjetiti se da kao primjer takve priče Jenkins i Scolari navode Supermana. On je prvi stripovski superjunak koji je zapravo stvorio taj žanr. Priča o Supermanu započela je kao strip, preselila na radio i televiziju tijekom 1940-ih, da bi se prvi puta prikazala kao film 1970-ih. Rezimirajući na taj način, Daniel Blake postaje simbolički superjunak koji se bori za dobrobit onih s društvene margine. Tome je tako jer transmedijsko pripovijedanje ima i drugu značajku: primatelj, gledatelj ili čitatelj, ne ograničava se na konzumaciju određenog kulturnog proizvoda, već prihvaća zadatak da dodaje priči novi tekst, akter je koji participira. Takvo osmišljavanje i interpretiranje transmedijskog *storytellinga* i medijskog prostornog okvira ne traži koherentnost vremenskog okvira, njegovo jedinstvo i slijed, nego iščitava iz prostornog okvira diskontinuitet, diskurzivne oprečnosti, povratne projekcije.¹

¹ Ova su promišljanja poznata iz naznačenog smjera argumentacije kritike strukturalista. O mitologiji je bilo riječi još kod Barthesa, kojeg sam navela u kontekstu mode u prethodnim poglavljima, potom kod Levi-Straussa, Sartrea, Levinasa, Proppa, itd. Za strukturaliste, iskorak u interpretaciji znači “izaći iz privida kontinuiteta vremenskog slijeda događaja u diskontinuitet prostornog okvira uvjetovanog izvana, svojim osmišljavanjem.”



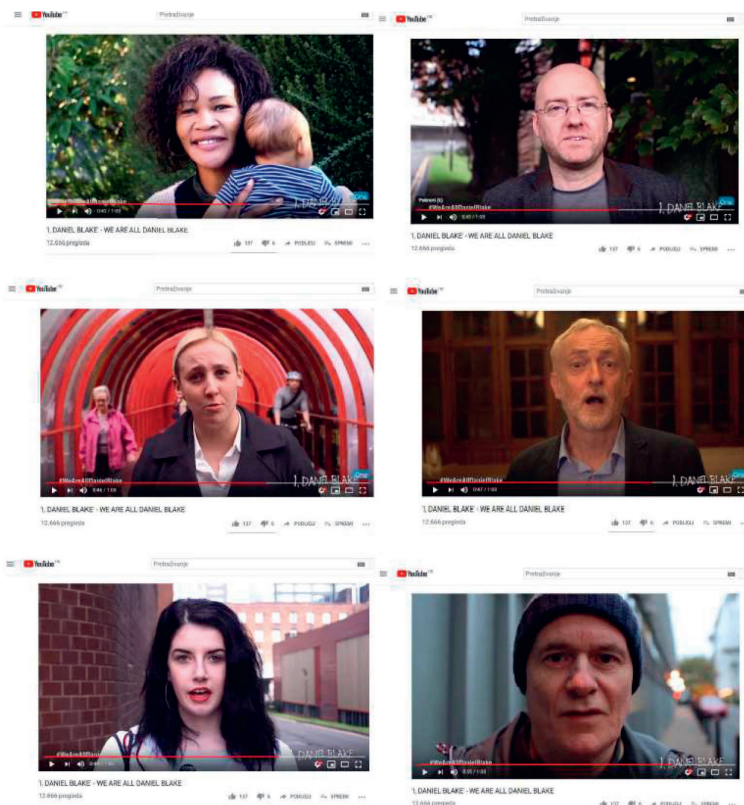
U idealnoj verziji, svaki medij nadopunjuje priču svojim jedinstvenim svojstvom, a njihovu kreaciju nadopunjuju obožavatelji.

Kada bismo tražili subvertiranje kanona, kao što to primjerice čini postmoderna, nazvali bismo ovakvu situaciju performativnim obratom. Kaže se da mit i priča pripadaju narativu našeg doba pa tako i tu može biti govora o nepredvidljivom diskurzivnom životu priče. U njenom metaleptičnom preskoku ambivalencija odnosa, tj. slaganje i neslaganje načela u pripovjednom odnosu, podrazumijeva se. Tome u prilog govore tvrdnje postklasičnih naratologa da je diskurs moguće učiniti suvislim samo ako uzmemo u obzir da takav tekst prikazuje, uz svijest koja zna kraj, i onu koja to ne zna. Međutim, u transmedijskoj zbilji, jedina sigurna konstatacija ona je da se ne možemo osloniti na takve, niti bilo koje druge kanone. Zato je ova teza ujedno i antiteza – dakle, na isti je način diskurs nemoguće učiniti suvislim. Narativ našeg doba svakako je uokviren nečim što pokušavamo „artikulirati danas, a već sutra može nestati, ne ostavivši traga o svome postojanju“ (Ugrešić, 2010: 244).

Olakotna je okolnost da subvertiranje kanona više nikog ne zanima. Tome je tako jer „na tržištu ima mjesta za sve“, kaže Ugrešić, a „internet poput gigantskog usisavača usisava apsolutno sve, uključujući i kanone. Složena dinamika smjene i pomaka

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

Transmedijski *storytelling*: narativ filma prekoračuje u neovisni narativ na You Tube kanalu, uz participaciju korisnika



odvija se u interakciji između tržišta, interneta i korisnika (...) jedno hrani drugo, jedno se hrani drugim.“ (Ugrešić, 2010: 271). Je li Daniel Blake superheroj, odnosno je li u tome diskurzivna jakost ili slabost, stabilnost ili nestabilnost, ne može se utvrditi, ali se može donekle razumjeti u odnosu na transmedijski *storytelling*: kao što je postala YouTube zapis, filmska je sekvenca isto tako mogla postati videoigra, primjerice o zombiju. Bila bi to, doduše, satirička igra implicitnog ideološkog sadržaja. No svejedno bi bila igra.

Foršpan koji otima Michela Houellebecqa

Satira kao figuralna metalepsa predmet je diskusije foršpana za film Guillaumea Nicloux *Otmica Michela Houellebecqa (L'enlèvement de Michel Houellebecq, 2014)*. Na korpusu od nekoliko prizora pokazat ću kako se u foršpanu gradila metalepsa na Houellebecqovu liku. Potvrdit ću nekoliko ranije iznesenih teza, a potom ću ih transponirati na drugi film u kojem se istim postupcima proizvode različiti narativni učinci (*Izgubljeni u prijevodu*). Time ću podsjetiti da je film retorički sustav s pragmatičkim podrazumijevanjima, što ću dakle dodatno pokazati koristeći primjer *Ozloglašene* ovdje, a potom i u dijelu knjige *Autocitatnost Billa Murraya*.

Kadrovi reakcije mogu i ne moraju funkcionirati u skladu s kooperativnim načelom. Krenut ću redom i pojasniti kooperativno načelo, odnosno poslužiti se Turkovićevim riječima: obraćanje jednog lika drugom kadrira se na način da se nakon obraćanja prikaže lik kojem se obraća pa govorimo o uzajamnom obraćanju likova; u hrvatskoj filmskoj praksi takvi se kadrovi nazivaju *komplementarnim kadrovima*, a u američkoj *action-reaction shot* (2008, 179). Turković upućuje da je riječ o pravilima pristojnosti temeljenim na klasičnom montažnom postupku, odnosno običaju da se lik pokazuje s lica (ili prednjeg poluprofila) onda kad mu se drugi važan lik obrati. Odstupanje od ovih običaja, kaže autor, doživljava se kao „filmaševa *nepristojnost* prema gledatelju“ jer mu se ne pružaju one informacije koje su nužno potrebne za snalaženje u filmskoj zbilji (Turković, 2008: 179).



„Svi smo mi Daniel Blake“;
transmedijsko
prekoračenje

Scena kućne zabave, kooperativno načelo, sličice 1–6, *Retoričke regulacije*, Hrvoje Turković, (2008: 178), (usp. *Izgubljeni u prijevodu*)



Koristit ću primjer scene kućne zabave iz filma Alfreda Hitchcocka *Ozloglašena* (*Notorious*, 1946) kako bih dočarala njegova diskurzivna svojstva koja u različitom kontekstu mogu uputiti na drugačiji konstrukt (pa ću ga stoga svjesno ponovno koristiti kasnije u drugom kontekstu). Metadiskurzivne regulacije ovog filmskog izlaganja oslanjaju se na poznavanje Houellebecqove poetike pa zato perspektivni dio predlaže satiru kao stilsko sredstvo u funkciji „interpunkcije“. Stoga, napomenut ću da u ovome slučaju autorska ekspresija implicitno podrazumijeva gledateljevo poznavanje određenog filmskog i književnog konteksta u koji smo prethodno u ovoj knjizi uputili, ali da za pragmatičku relevantnost nije potrebno pogledati cijeli film već je dovoljan korpus ovog foršpana.

Kada govorim o jezičnoj komunikaciji, dotaknut ću se za trenutak pragmatičkih podrazumijevanja koja su učestala u razgovornim situacijama (Turković, 2008). Osim proučavanja značenja u nekom jezičnom kontekstu, pragmatiku zanima i kako je izrečeno više nego što same riječi govore. Turković ne nalazi spornim što se u filmu ne odvija situirana komunikacija „licem u lice“, dapače, raspravom *Je li moguća filmska pragmatika?* (2008) i sam navodi da gledanje filma nije tipično interaktivan proces poput izravnog razgovora, već je filmsko djelo predočeno publici kao „prethodno dovršeni proizvod“, a prije svega, filmsko je ostvarenje, kao uostalom i književno, „priopćenje što se temelji na zapisu“ (*ibid.*: 173). Zato se u funkciji komuniciranja slobodno može tako pragmatički pristupiti, a kada se to jednom učini, uviđa se da je film komunikativna pojava poput bilo kojeg razgovora. U foršpanu za film Guillaumea Niclouxia *Otmica Michela Houellebecqa* (*L'enlèvement de Michel Houellebecq*, 2014), došlo je do pragmatičkog usuglašavanja Houellebecqove poetike s filmom kao retoričkim sustavom. Na samom početku taj koncept nalaže da se oslonimo na uvjete definirane kao „sustav međusobnih odnosa što je oblikovan kako bi olakšavao interakciju time što minimalizira mogućnosti za sukob i suprotstavljanje što je implicitan u svim ljudskim razmjenama“ (*ibid.*: 177).

Takva dva kadra uzajamnog obraćanja likova zovemo komplementarnim kadrovima.

Orwellova 1984 obilježila je prošlo stoljeće, a Huellebecq u *Platformi* i *Pokoravanju* produljuje anti-patorsku moć u 21. stoljeću, kao i roman 2084 Boualema Sansala. U kolektivnom distopijskom imaginariju glavna je mantra: „Umrirno da bismo živjeli sretni.“ Odlična je to vijest za književnost, manje optimistična za čovječanstvo.

Autori afektiraju ravnodušnost do anegdotalnog ekstrema, a matrica pokornosti ideološki nas oblikuje „novogovorom“ (*lingua franca?*), Velikim Bratom te idolo-poklonstvom (Kardashian-kultura?).

Fotografije su pokušaj autorice ove knjige da uprizori naš *vrlji novi svijet*. „Upozorenje: Mirno spavajte, dobri ljudi, sve je savršeno lažno, a ostalo je pod kontrolom“ (Sansal).

Afterwork party
London 2016;
Napulj 2020.





Prizor kućne zabave ukazat će da su pravila pristojnosti narušena, stoga ću razmotriti na koji će način izostanak kadra reakcije stvoriti konstrukt što ga donosi osjećaj odstupanja. U ovome slučaju kontekst sugerira da nije važna glavna (narativna) razina izlaganja već ona metadiskurzivna. Razrješenje u sceni doći će kada se prikaže lik, kao što kao publika i očekujemo dok u prozoru vidimo potiljak glumca Caryja Granta i potom njegovo zatamnjenje. U smislu kooperativnosti, ostvarena je – namjera: „Kroz cijelu scenu Caryja Granta se vidi stalno s potiljka i ne dopušta se gledatelju da ga vidi onako kako ga vide likovi. Scena počinje pretapanjem, a završava zatamnjenjem-otamnjenjem i analognim prijelazom na potiljak Granta u sljedećoj sceni, da bi se odmah potom vožnjom-panoramom konačno otkrilo Granta s profila“ (Turković, 2008: 178).

Primijeni li gledatelj kooperativno-korelacijsko načelo na ovom foršpanu, uočiti će prekršaj i doživjeti nepristojnost na perceptivno-kognitivnoj razini. Kako je do toga došlo? Uvodna sekvenca naznačuje kako bi moglo biti riječi o dokumentiranom sadržaju s aluzijom na Houellebecqov navodni nestanak u rujnu 2011. godine. Uobičajeno je da se dokumentarni film naznačuje određenim „pokazateljima (ne)fikcionalnosti, primjerice, izgledom najave i odjave špice“ (Gilić, 2007: 23).

Međutim, sljedeći tekst-najava otkriva persiflažu, s obzirom na to da nagovještava da internetska govorkanja za otmicu optužuju Al-Qaidu ili izvanzemaljce: „September 2011; World famous writer Michel Houellebecq has disappeared; Wild Rumours on the internet even mentioned Al Qaeda or aliens from outer space; („Rujan 2011; svjetski poznati pisac Michel Houellebecq nestao je; opasna govorkanja na internetu čak spominju Al Qaedu i izvanzemaljce“).

Sličnost kompozicije kadra dvaju filmova:
Ozloglašena (Notorious, rež. Alfred Hitchcock, 1946) i *Otmica Michela Houellebecqa* (L'enlèvement de Michel Houellebecq, rež. Guillaume Nicloux, 2014)



Ozloglašena, scena kućne zabave

SEPTEMBER 2011

Otmica Michela Houellebecqa
(*Enlèvement de Michel Houellebecq*, rež. Guillaume Nicloux, 2014);
uvodna sekvenca,
aluzija na dokumentarni film

WORLD FAMOUS WRITER
MICHEL HOUELLEBECQ DISAPPEARED

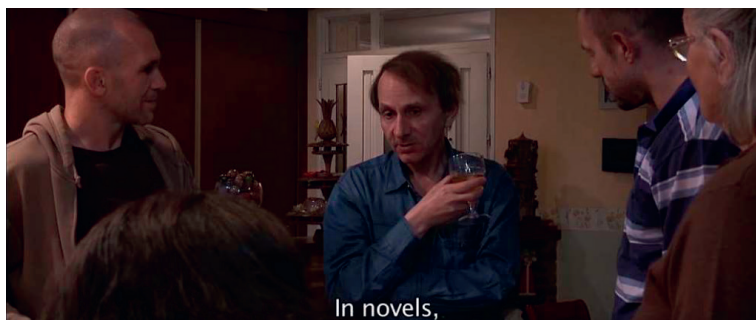
WILD RUMOURS ON THE INTERNET
EVEN MENTIONED AL QAEDA
OR ALIENS FROM OUTER SPACE

Slijedi nekoliko sekvenci u kojima upoznajemo „žrtvu“ Houellebecqa i „još neke ljude“ koji su predstavljeni na konvencionalan način pa tako ne djeluju poput otmičara kakve bismo očekivali. Već time dolazi do zamućivanja granica između dokumentarnog i fikcijskog/igranog filmskog stila, odnosno do njihova preklapanja (*fusion*). Dokumentarističnost je dodatno postignuta okretanjem leđa kameri kao načinu snimanja kojim se referira na zbilju. Gledatelja se time distancira i ostvaruje se dojam da glumci vode stvarne živote, nesvjesni kamera (usp. Gilić, 2007). Ovaj se princip snimanja *Otmice...* djelomično uočava u sceni kućne zabave koju smo usporedili s onom iz *Ozloglašene*. Točka promatranja jasno predočava Houellebecqovo lice dok su ostali sudionici snimani iz profila, uz izuzetak lika snimanog s potiljka. Čini se da se upravo njemu Houellebecq, između ostalih, obraća riječima: „In novels... It's not a good sign“; („U romanima... To nije dobar znak“).

Time je konotirana relevantnost lika okrenutog leđima za ostatak filma, ali je na snazi i „devijantna prezentacijska strategija“ (Turković, 2008: 177), odnosno gledateljevo očekivanje „komplementarnog kadra“ (*ibid.*: 180). Ipak, ne dolazi do razrješenja koje očekujemo, ne otkriva se lice kojem Houellebecq govori te bivamo dodatno „prevareni“ kad očekivani kadar izostane. Naime, nakon kadra u kojem Houellebecq izgovara: „Because they intend to kill him“ („Jer ga namjeravaju ubiti“), očekujemo konačno snimanje lica skrivenog lika (ili profila, kao u *Ozloglašenju*). Međutim, kamera se vraća na Houellebecqa koji sada promatra ovog s desna, a taj ga prijateljski razuvjerava: „No, Michel... We're not going to do that“; („Ne, Michel... Mi to nećemo učiniti“). Ovaj postupak nije slučajna pa tako izostanak kadra moramo nadoknaditi na kognitivnoj razini. Točnije, nakon što smo percipirali ovakvu devijantnu prezentacijsku strategiju, predstoji nam da dokučimo njezinu svrhu i to ne toliko na interpretacijskoj koliko na komunikacijskoj razini.



*Otmica Michela
Houellebecqa,
foršpan*



Otmica Michela Houellebecqa (L'enlèvement de Michel Houellebecq, rež. Guillaume Nicloux, 2014); devijantna prezentacijska strategija; kroz cijelu scenu identitet lika snimanog s potiljka smisljeno ostaje skriven gledatelju

Dva se navedena primjera, Hitchcockov i Niclouxov, s pravom uspoređuju uslijed (ne)razotkrivanja lica blizog plana. Hitchcock ga otkriva pomoću zatamnjenja koje predstavlja filmsku interpunkciju proteka vremena pa tako „nešto kasnije“ upoznajemo Devlina kojeg glumi Grant. Nicloux pak umjesto identifikacije skrivenog lica vraća kadar na Houellebecqa kojeg glumi – Houellebecq. Izostala je vremenska interpunkcija u montažnom smislu, odnosno očekivana filmska forma. Tako nas odstupanje od načela relevancije (kooperacije) upućuje da u filmu pratimo još nešto, a to je *superpozicioniranost* Houellebecqa kao pisca/lika/glumca. Ovdje ćemo unutar filmske dijegeze otići s puta glavne (narativne) razine klasičnih filmskih montažnih postupaka na onu metadiskurzivnu.

Ovaj foršpan u tolikoj mjeri ne generira relevantnost likova i njihove međuodnose, koliko komunicira određenim stilskim postupcima. Time je omogućeno promišljanje metadiskurzivne retoričke regulacije odnosa unutar filmske dijegeze. U tom smislu uočene su dvije retoričke, odnosno poetske figure, metonimija i metalepsa. Spomenuti ću ih ponovno u potpoglavlju *Što je zajedničko Mr Bobu Harrisu i Montyju Pythonu* u smislu metafizičkog gega, a objasnila sam ih kada sam govorila o izvanfiksijskoj prisutnosti u prethodnom poglavlju *Ja sam svoje rekao*. Dakle, metonimija tada ima referencijalnu funkciju kada u smislu sinegdohe dio stoji za cjelinu (Lakoff i Johnson, 2015: 34). U spomenutoj sceni prizora iz Hitchcockova filma Turković uočava cijelo otklanjanje da se pokaže lice važnog lika te tu pojavnost podrazumijeva kao ovu stilsku figuru jer „slabo indikativan vid lika postaje zastupnikom nepokazana, a indikativnijeg vida lika čime se ujedno ukazuje i na komunikacijski općenitije značenje tog lika“ (2008: 180-181). Ponovit ću, taj, u danome trenutku „nepristojan“ potez, kasnije dobiva općenitije opravdanje koje Turković uspoređuje s tradicionalnom podjelom na dva tipa *jezika*, ili na dva stilska sustava – „jedan obični, gramatički reguliran (...) i drugi njemu *nadslojen*, obilježen, *poetski jezik*“ (*ibid.*).

Za daljnju je raspravu važno razmotriti kako se gradila *metalepsa* s obzirom na lik Houellebecqa. Nevezano uz nedoumice na sintaktičkoj razini, Genette uviđa da postoje

posebni slučajevi za koje nedostaju novi termini, a s kojima se slažu oba navedena retoričara. Riječ je o prekoračenju. Ono se može zbiti unutar neke fikcije koja može biti književna i filmska. U tom smislu, dva su aspekta nužna za ovu raspravu. Prvi se odnosi na „upad“ stvarnog u fikciju. Riječ je o metalepsi autora koju Genette ilustrira romanesknim primjerom Johna Fowlesa u Ženi francuskog poručnika kada se autor u ulozi „metaleptičnog voajera“ „ubacuje“ u kupe u 55. poglavlju. U ovom je romanu riječ o dvostrukom raspletu *in extremis* koji je na izboru čitatelja u pristupu liku primjenom, odnosno bifurkacijom njegove sudbine (Genette, 2006: 55 – 58). U tom romanu čitatelj utječe na razvoj priče birajući ponuđene alternative. Ovdje možemo konstatirati interaktivni rasplet pa će istraživač pragmatike lakše prihvatiti da je riječ o interaktivnoj komunikaciji ili čak kontekstualnoj usidrenosti na filmu. Dvostruki svršetak metafilmičnim je putem prenio redatelj Karel Reizs (1981), dok je scenarij prilagodio Harold Pinter, a likove su utjelovili Meryl Streep i Jeremy Irons. Također, kada je riječ o izvanfikcijskoj prisutnosti u filmskoj fikciji, slična je stilaska figura stvarne prisutnosti. Njome Genette pojašnjava pojavljivanje poznate osobe u svojoj vlastitoj ulozi (engl. *as himself / herself*). Za ovaj je termin zaslužen Marc Cerisuelo, koji naglašava da status „stvarna prisutnost“ nije isto što i status „*guest star*“, „gdje glumačke zvijezde uglavnom iz prijateljstva počašćuju neki film svojim sudjelovanjem u prilično sporednoj ulozi“ (Genette, 2006: 58). I ovog ćemo puta spomenuti Genetteov primjer filmova Woodyja Allena. Jedan je *Annie Hall* (1977) u kojem se pojavljuje Marshal McLuhan, te deklarirani metafilm Roberta Altmana *Igrač (The Player, 1991)* u kojem redatelj „mobilizira *as themselves* manje ili više prolazno krišom primijećenu gotovo čitavu trenutnu holivudsku elitu“ (*ibid.*: 59).

Drugi se primjer odnosi na metaleptičnu tranziciju koja sugerira ontološku podvojenost. Ovaj metafizički geg, kako ga naziva Genette, objasniti ću kasnije na primjeru Montyja Pythona kao prelazak fiktivnog lika u glumca „od krvi i mesa“ kojem postaje svoj savršeni dvojniki. Izraz je, kao što sam ranije istakla, „prekoračenje“ i njime naznačujemo različite dijegetičke razine, što također možemo ilustrirati ranije spomenutim Genetteovim

primjerom filma Woodyja Allena *Purpurna Ruža Kaira* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) u kojem lik unutar prizora, dakle na dijegetičkoj razini, doslovno prolazi kroz ekran i prilazi gledateljici (glumici koju utjelovljuje Mia Farrow) u dvorani, a „glumac“ (to sada više ne može biti lik) barem obećava svojoj naivnoj obožavateljici da će je odvesti u Hollywood, to mitsko mjesto produkcije filmova, za nju dotad jednako nedostupno kao i prostor bilo koje fikcije“ (*ibid.*: 49).

Oba navedena aspekta prekoračenja postoje u primjeru analiziranog foršpana s obzirom na Houellebecqovu superpoziciju. Prvo, prekoračuje se iz stvarnosti u fikciju, odnosno pseudo-dokumentarnu situaciju. Naime, kao što se pisac Fowles metaleptično pojavljuje u svom romanu, tako se i pisac Houellebecq pojavljuje u svojoj otmici. Sugestija dokumentarnog ili *fusiona* ili hibrida između dokumentarnog i igranog naznačena je na početku foršpana aludiranjem na njegovu navodnu otmicu 2011. godine kada je doista „nestao“ tijekom promotivne turneje svojeg romana. Imitirajući Genetteov diskurs, mogla bih reći da ovime *dogadaj otmice postaje otmica događaja*; navodni je stvarni događaj pretvoren u fikcijski s ulogom Houellebecq *as himself*. Drugo, kada je riječ o metaleptičnoj tranziciji iz fikcije u fikciju, uvidjela sam da je Houellebecq dijegezirao jedino ako smo donekle upoznati s njegovim romanima. Tada mogu konstatirati da Houellebecq utjelovljuje (jednog, gotovo bilo kojeg) glavnog junaka vlastite fikcije, na primjer onog iz posljednjeg romana *Pokoravanje* (*Soumission*, 2015). Naposljetku, i on sam ukazuje na književnu fikciju kad kaže otmičarima: “U knjizi biste me sada ubili.“ Lik, dakle, napušta jedan svoj fikcijski univerzum (roman) kako bi bio otet u drugome (film). Tako gotovo možemo zamisliti da se otmičari u smislu metafizičkog gega obrate „liku“ riječima: „Ti si pljunuti Houellebecq!“

Općenito govoreći, ovakvu koliziju tj. prelasku Genette obrazlaže „čudesnošću činjenice da neki lik filmske fikcije može napustiti svoj fikcijski univerzum i pridružiti se univerzumu dvorane (a time i zbiljskog svijeta) samo u kontekstu koji je i sam fikcijski i koji dopušta tu fantastičnu translaciju“ (2006: 50). Jednostavnije rečeno, prekoračuje se iz jedne fikcije u drugu na

dvije razine. Što se pak stvarnosti tiče, Genette nam ove odnose pobliže ilustrira usklikom „Skroz mi je čudno vidjeti te uživo!“ Naime, kad u zbilji susretnemo onog kojeg inače vidimo samo na ekranu, to se doživljava kao „prekoračenje uobičajena reda stvari“, odnosno *ontološka podvojenost (ibid.)*.

Ukratko, tema ovog rada nije analiza filma kao cjeline pa tako ne govori o samom filmskom ostvarenju. Naglasak je na transgresiji, metaleptičnom pojavljivanju Houellebecqa kao lika/pisca/glumca unutar filmskog retoričkog sustava. Kada sam usporedila prizor kućne zabave iz *Otmice* s onim iz *Ozloglašene*, uočila sam dvije stvari. Prvo, krše se kooperativna pravila jer smo umjesto identifikacije lica sugovornika u kadru reakcije ponovno upućeni na superpozicioniranog Houellebecqa. Za dublje razumijevanje ovih odnosa potreban je elementarni uvid u Houellebecqovu poetiku, tj. spisateljsko stvaralaštvo. On glumi sebe sama (*as himself*), a njegova stvarna prisutnost sugerira metalepsu autora. Drugo, Houellebecq na određeni način utjelovljuje lik iz (nekog) svojeg romana. Tako Houellebecq-lik-iz-romana prekoračuje u Houellebecqa-stvarnog-glumca-u-filmu. Drugim riječima, on metaleptički „upada“ iz jedne fikcije (romana) u drugu (filmsku). Time konstatiramo prekoračenje na dvije dijegetičke razine, dakle, iz fikcije u fikciju te se u tom smislu granica između fiktivnog i stvarnog, odnosno dokumentarnog i igranog zamućuje. Ponovno, ovim pristupom ne propitujem redateljsku poziciju već se zadržavam na pragmatičkom pristupu tj. komunikaciji.

Za potrebe ove diskusije satiru možemo sagledati kao figuralnu metalepsu, koju daljnja generalizacija odnosa predlaže u funkciji filmske interpunkcije. U klasičnoj montaži filmska interpunkcija odnosi se na „relativno vrijeme“. Tako u Hitchcockovom prizoru nastupa kadar zatamnjenja jer „nešto kasnije“ slijedi otkrivanje Grantova lica. Ovim se pak radom uvodi satira kao deiktična sastavnica na metadiskurzivnoj razini filma, što znači da se ona smatra deiksom – znakom koji se ne odnosi na relativno vrijeme već metonimijski aludira na „duh vremena“. Ovime satiru poimamo kao sredstvo stilske interpunkcije koje se odnosi na vrijeme *dan*as pa tako i na simptomatične društvene

odnose. Stoga se uprizorenje Houellebecqovih romanesknih promišljanja uzima kao aktivacija njegovog književnog logosa u filmski praksis. Razumije se, upravo obzirom na logosa Houellebecqova pozicija unutar vlastitog diskursa može i ne mora biti satiričareva pa je i to potrebno uzeti u obzir. Zašto upravo satira? Jedan od razloga je što se ona očituje upravo u suprotnim očekivanjima koja su ovdje na snazi. Naime, jednom kad u foršpanu konstatiramo da se nalazimo u metafilmskoj situaciji, primijetiti ćemo da se Houellebecq u svojoj poziciji „otetog“ smješka te zapravo jedini drži čašu (piće dobrodošlice?) kao nagovještaj da je opušten. Već u sljedećem kadru otmičari ga tješe: „Ne, Michel... Mi to nećemo učiniti! (Ubiti ga)“. Suočeni smo s pseudo-otmicom te u svjetlu interpretativnih relacija prepoznamo satiru kao retoričko stilsko sredstvo. Stoga bi se neka buduća rasprava mogla nastaviti kako slijedi.

Kao prvo, kada je riječ o interpunkciji s retoričko-poetičkom funkcijom (Turković, 2009), satira bi u filmu mogla predstavljati deiksu, odnosno diskurzivni znak koji upućuje na *sliku vremena*. U svjetlu filmske interpunkcije i filma u cijelosti, važno je reći da se u smislu vremensko-prostornih koordinata satira strukturom ne dotiče „relativnog vremena“ pa se ne radi o interpunkciji poput one u *Ozloglašenoj* kad se nakon zatamnjenja „nedugo zatim“ ili „nešto kasnije“ pojavljuje lice Caryja Granta. Naprotiv, satira općenito upućuje na duh današnjeg vremena. Tako zapravo aludira na društvenu situaciju te ovim putem ne podilazi epistemičkim interesima već se obraća široj javnosti. Potom, anegdotalno uprizorenje Houellebecqove fikcije konstruirano je unutar njegovog spoznajnog sustava (tzv. logos) koji je, okušavši se u ovakvoj vrsti transformacije, filmom preveo u praksis.

Tome je tako jer Houellebecqova poetika/retorika zapravo funkcionira poput ideološke matrice i neophodno je njeno razumijevanje za daljnju generalizaciju ovih odnosa. Tako je, na primjer, važno znati da se poigrava idejom hijerarhije i stereotipima (rodnim, spolnim, rasnim), da je ono što djeluje islamofobično zapravo frankofobično, te da neprekidno propituje ili izvrcē naše općenito *znanje* o nečemu. Također, s obzirom na to da satira aludira na „moral i ponašanje“ (Fowler, 1994), njegova je

poetika utoliko satirična što i on to čini. Što se pak Houellebecqa tiče, ukoliko je satira „afektiranje ravnodušnosti, anegdotalni ekstrem“ (*New Yorker*, 2015), utoliko ga možemo smatrati satiričarem. No ustanovimo li da je njegov pristup nihilistički i bez optimistične perspektive koja obično nadahnjuje satiru, treba razmisliti hoćemo li ga tako nazvati.

Jasno je da samo jedan film ne može dati potvrdu ili maksimum šireg konteksta ove rasprave. Najčešće je za relevantnost ovakvih odnosa potrebno vidjeti cijeli film. Pritom je neophodno uvažiti konsenzus mnogih autora da je film zajedničko ostvarenje redatelja, cjelina, pa se tako pojedini filmski kadar može smisleno analizirati tek u kontekstu cijelog filma. Međutim, u obzoru transmedijskih rasprava to nije neophodno. Rasprava je utemeljena u retoričkim funkcijama filmske reprezentacije u smislu metaleptičnog prekoračenja, a ne u klasičnoj raspravi o filmu kao cjelini. S obzirom na to da je Genette ponudio da samu figuru možemo sagledati kao fikciju, tako je na razini ovog foršpana i učinjeno.

Ukratko, ovakav pragmatički pristup filmu u prvom je redu omogućio Turković koji je ukazao da se tradicionalno efemerni odnosno kratkotrajni vidovi filmskog izlaganja te dekorativni dodaci filmskom izlaganju (poput stilskih figura) mogu integrirati u središnju teoriju filma (2008). Stoga se ovom foršpanu pristupilo na razini ekspresije autora. Kao primjer je odabrana scena kućne zabave iz filma *Ozloglašena* na kojem je prepoznata konotativna korelacija s foršpanom *Otmica Michela Houellebecqa*. Usporedbom je pokazano da je moguće pragmatički kreirati hotimični ugođaj „prevare gledatelja“ na dijegetičkoj razini. S obzirom na kooperativnost, izostanak kadra reakcije upućuje na komunikacijski aspekt pa je superpozicija Houellebecqa razmotrena kao metalepsa, odnosno prekoračenje. To je omogućio Genette primjerima iz fikcije i filma (*Žena francuskog poručnika* i *Purpurna ruža Kaira*). Služio se njima da razloži metalepsu kao stilsku figuru na pragmatičkoj razini što sam potom i ja učinila na primjeru foršpana. Korpus ovog foršpana bio je dakle dovoljan da se prepozna kako je granica između igranog i dokumentarnog filma, odnosno fikcije i zbilje,

zamućena. Tome svakako doprinosi što se Houellebecq pojavljuje – *as himself*. Sama njegova prisutnost dodatno komplicira ove odnose u pragmatičkom smislu tumačenja neizrečenog. Točnije, ovakva superpozicija implicira metaleptični *upad* kojim se otvara fiktivni prozor iz pozicije zbilje, a to iziskuje dodatni napor gledatelja u smislu razrješenja istodobnih predodžbenja. Vični gledatelj koji ovakvu situaciju ima integriranu u svojoj percepciji integrirat će i ovu komponentu metaleptične tranzicije, dok će onaj manje vičan biti zbunjen.

Svakako, osim kompetencije filmske dramske umjetnosti, implicitno se traži prepoznavanje Houellebecqovog rukopisa. On se obraća društvu koje, između ostalog, ravnodušno prihvaća komodifikaciju svijeta pa se tim lakše, već na razini foršpana, prepoznaje anegdotalnost u njegovoj maniri. Zato se tijekom rasprave i podrazumijeva da Niclouxova ekspresija zapravo performira Houellebecqovu retoriku. Tako perspektivni dio rada uključuje satiru kao stilsko sredstvo u funkciji interpunkcije filma u cijelosti. Poput deikse vremena, satira ukazuje na sliku društva te se odnosi na sadašnjost u kojoj živimo, a ne na „relativno vrijeme“ u klasično-filmskom montažnom smislu. Čini se da to čini i Houellebecq pa je u tom smislu moguće proširiti ovu raspravu jer reći da je satirična perspektiva nešto što nam on nudi (kao optimalno rješenje) isto je kao i reći da rješenja nema. I to je zapravo pravi Houellebecqov odgovor – rješenja nema. Trik/klopka/psihoza njegove poetike je baš u tome da je sadašnjost bolja od budućnosti: kako houellebecqovski depresivno!

Ikona zvijezde

Transtekstualnost i intertekstualnost povezani su, o čemu govore reprezentacije glumačkih zvijezda u filmovima Jima Jarmuscha *Noć na zemlji* (*Night on Earth*, 1991) i Sofije Coppole *Izgubljeni u prijevodu* (*Lost in Translation*, 2003). Giancarlo Esposito tumači glavni lik Yo Yo u *Noći na zemlji*, a Bill Murray utjelovljuje Boba Harrisa u *Izgubljeni u prijevodu*. U suprotstavljanju fikcije i faksije svojom će pojavnošću glumci

pružiti potrebne informacije za identifikaciju s likom, a gledatelj će prikazani lik poistovjetiti s ikoničkom reprezentacijom zvijezde. Riječ je o pojavi specifičnog znakovnog sustava, što znači da nije riječ isključivo o glumčevoj pojavi kao svojevrsnom znaku već o cijelom spletu modusa.

U poznatoj tipološkoj podjeli američki semiotičar Peirce podijelio je znak na tri kategorije: ikonu, simbole i indeks. Definiciju ikone od Peircea su preuzeli i Nørgaard i sur. (2010: 98): „Ikona je znak koji na neki način oponaša svojom formom ono što označava“. Nadalje, ikoničnost vizualnim aspektom reflektira događaje iz stvarnog svijeta, a uz identitet se veže jer je proizvod komunikacijskog procesa (Fischer-Lichte, 2015: 105). Osoba pojavljivanjem obznanjuje svoj identitet, pokazuje vrijednost, izražava raspoloženje ili iznosi stav (*ibid.*:107). Što se pak tiče ikoničke reprezentacije glumca, pojavnost lika na filmu, odnosno lice glumca u pozadinskom procesu gradi nešto više od samog narativa (Machin, 2007; Fischer-Lichte, 2015; Lehman i Luhr, 2008; Pomerance, 2008). Tome uvelike pridonosi imidž zvijezde koju, smatraju Lehman i Luhr, krasi privlačna i popularna obilježja koja glumca ili glumicu čine poželjnima. Neki su glumci toliko „fiksne slike“ da gledatelj miješa fikciju i faksiju, odnosno povjeruje da je glumac zaista takav, da „glumi sebe“ (Lehman i Luhr, 2008: 158). Upravo stoga čest je slučaj i taj da koristimo ime glumca umjesto lika kada govorimo o nekoj filmskoj ulozi, ali i obratno: takva ikoničnost zvijezde snažno se veže uz određenu glumčevu ulogu pa se publika teško miri ili čak ignorira kada se glumac nađe u suprotnoj ulozi (*ibid.*). Publika će, naime, nastaviti povezivati glumca s fiksnim imidžom. John Wayne i Clint Eastwood, navode autori, percipiraju se na taj način što se tiče muških uloga, a kao primjer ženske uloge navode Julie Andrews uz koju će se fiksno vezati lik Mary Poppins iz istoimenog filma (rež. Robert Stevenson, 1964). Primjera je mnogo, a kao neki od recentnijih neka posluže James Gondolfini zapamćen kao Tony Soprano iz popularne TV serije *Obitelj Soprano*, (*The Sopranos*, rež. David Chase, 1999), Elisabeth Moss kao June Osborne/Offred iz TV serije *Sluškinjina priča* (*The Handmaid's Tale*, rež. Bruce Miller, 2017), a vrijedna je spomena i ikonička pojava Roberta

Carlylea, često u ulozi nezaposlena marginalca: *Riff Raff*, 1991, rež. Ken Loach; *Trainspotting*, rež. Danny Boyle, 1996; *Skidajte se do kraja* (*The Full Monty*, rež. Ken Loach, 1997).

Citatnost Giancarla Esposita

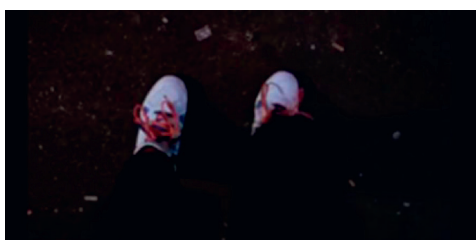
U filmu *Noć na zemlji* takve i slične pojave potvrđuje glumac Giancarlo Esposito (Yo Yo). Ta zvijezda uobičajeni je odabir u filmovima Spikea Leeja pa se njegova pojavnost u tome filmu smatra aluzijom i na njegove ranije uloge (autocitatnost) i na dotična režisera (citatnost). Kada tumači aluzije, Stam koristi Genetteovu definiciju intertekstualnosti, odnosno kaže da je riječ o verbalnim i vokalnim aluzijama na drugi (ne nužno glumčev) film dok citatnošću Stam smatra ubacivanje isječaka u film iz drugih filmova (2000: 210). Vezano uz to Genette je pojam ikoničke pojave zvijezde preveo u vlastitu kovanicu, „intertekstualnost slavne osobe“ (engl. *celebrity intertextuality*) pa Stam taj pojam objašnjava kao filmsku situaciju u kojoj se pojavljuje filmska ili televizijska zvijezda koja već samom svojom pojavnošću evocira žanrovski ili kulturološki milje (Stam, 2000: 211). Primjer za to pojava je poznatih intelektualaca u filmu, poput Marshalla McLuhana u *Annie Hall* (rež. W. Allen, 1977). Činjenicu da je Esposito takozvana stalna zvijezda režisera Spikea Leeja Rosenbaum u odnosu na *Noć na zemlji* objašnjava upravo intertekstualnošću slavne osobe. Cilj je, smatra Rosenbaum, da se postupkom uvođenja glumačke ikone dohvati šira publika te da njegova čitljivost dosegne internacionalno tržište dok implicitni identitet, koji se ostvaruje na razini lika, konotira: „stav kao stil, glumca kao ikonu ceste, a cestu kao cijeli svijet“.²

Kao iskaz stava slika prikazuje Esposita/Yo Yoa u nastojanju da zaustavi taksu. Glumac/zvijezda pokazuje novac kako bi dokazao da može platiti vožnju do Brooklyna. Činjenica da Yo Yo putuje u Brooklyn, kao i tematika rasnih stereotipa također su referencija na Leeja, konkretno na film *Učini pravu stvar* (*Do*

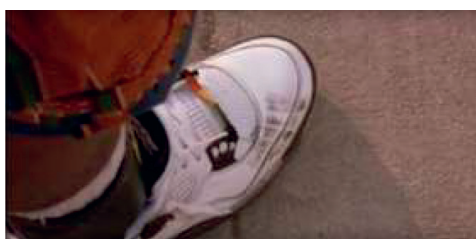
2 URL: <https://www.jonathanrosenbaum.net/1992/05/five-easy-pieces/> (posjećeno 1. ožujka 2021.)



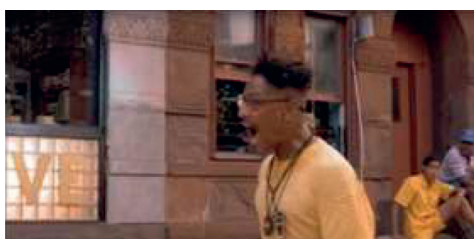
Yo Yo/Esposito u *Noći na zemlji* zaustavlja taksi



Noć na zemlji: prikaz Esposito kao Yo Yoa, subjektivni kadar na tenisice i uzvik „Yo!“ u dozivanju taksija



Učini pravu stvar: prikaz Esposito kao Buggin' Outa, subjektivni kadar na tenisice i uzvik „Yo!“ u dozivanju prolaznika

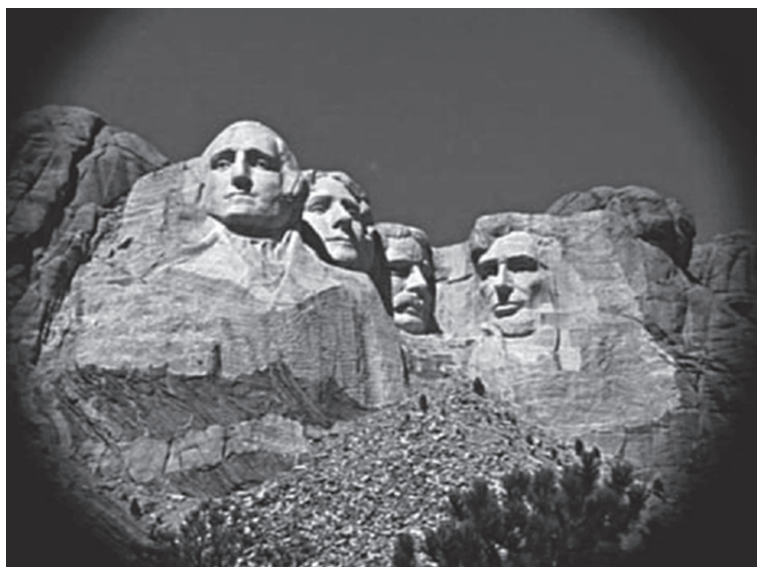


the Right Thing, 1989). Esposito je glumio i u drugim filmovima Spikea Leeja poput *School Daze* (1988) i *Mo' Better Blues* (1990). Međutim, *Učini pravu stvar* od osobite je važnosti jer je zbog svog kulturološkog značaja i bavljenja rasnim tenzijama i kulturološkim stereotipima u Brooklynu proglašen baštinom Nacionalnog filmskog registra.

Da je *Noć na zemlji* pojavom Esposito *homage* filmu *Učini pravu stvar* pokazuje i vizualno rimovanje dviju scena: slike prikazuju Yo Yoa koji zove taksi pozivom „Yo!“ Vezano uz to, već je ranije bilo riječi o odnosu subjektivnog i objektivnog kadra s gledateljem. Subjektivni kadar na neki način usklađuje pogled gledatelja s protagonistovim i time uključuje gledatelja. U ovom primjeru subjektivni kadar iz točke gledišta junaka pokazuje gledatelju tenisice koje on „gleda“. Riječ je o vizualnom motivu koji donosi citatnost jer u Leejevom filmu lik Buggin' Out, kojeg tumači Esposito, nosi slične tenisice. Kada mu u sceni iz Leejeva filma slučajno na njih netko stane, kadar prikazuje kako doziva prolaznika uzvikom „Yo!“. Kulturološka je to referencija na Brooklyn i popularnu marku tenisica iz toga razdoblja poznatu kao „Jordans“, prema tada popularnom košarkašu Neilu Jordanu. Ovdje aludiram na urbanu legendu koja kaže da je u Brooklynu bilo nepisano pravilo i svojevrсни kulturološki kod da se na tenisice te marke ne smije nagaziti čak ni kad se igra košarka.

Ovakva reprezentacija identiteta relevantna je zbog glumčeve pojave jer prvo što uočavamo na osobi njezina je pojava. Da je ikonička pojava zvijezde zanimljiva i drugim autorima, potvrđuje i Pomerance koji poziva da se prisjetimo doba zlatnog Hollywooda i američkih ikona filmskog platna: Garyja Coopera, Jamesa Stewarta ili Caryja Granta (2008: 71–80). Pitajući se tko se ne sjeća filma *Sjever-sjeverozapad* i fascinantne završne potjere u kojoj se junak Roger Thornhill penje planinom Rushmore, Pomerance ustvrđuje da je ta planina američki nacionalni spomenik glumačke osobnosti, a velebnost zvijezde Granta uspoređena je u sceni s velebnošću planine Rushmore (2008: 84). Toliko je Grantovo lice etablirano kao ikona američkog junaka da je poistovjećeno s isklesanim licima američkih predsjednika u toj planini, a Pomerance tu usporedbu podvlači tvrdnjom da

„The National Monument at Mount Rushmore” kako ga vidi Roger O. Thornhill u filmu *Sjever-sjeverozapad* (*North by Northwest*, rež. Alfred Hitchcock, 1959); *Horse Who Drank the Sky* (Pomerance, 2008)



se u američkoj kulturi, pa tako i na filmu, lice glumca apoteozira, magnificira i glorificira (2008: 75).

Autocitatnost Billa Murraya

Glumac Bill Murray u filmu *Izgubljeni u prijevodu* utjelovljuje lik poznatog američkog glumca Boba Harrisa. Odabrane scene, njih ukupno šest, uprizoruju situacije u kojima je junak „uokviren“ u nekome mediju unutar filmske fikcije.

Sinopsis u funkciji pokazivanja uzročno-posljedične veze:

1. „Mr Bob Harris“

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

Bob Harris dolazi u Tokyo snimiti reklamu, pa film započinje scenom u kojoj master kadar uvodi lik Boba Harrisa koji je tek stigao i uživa u vožnji taksijem promatrajući grad oko sebe. Slično kao u prizoru iz filma *Noć na zemlji* u kojem Helmut promatra New York, iz točke promatranja Boba prikazuje se Tokyo. Tijekom vožnje Bob zamjećuje reklamni plakat sa svojim likom, slijedi scena u kojoj Bob mijenjajući TV programe nailazi na film ili TV *show* u kojem glumi *as himself*, potom slijede scene iz središnjeg dijela filma koje ga prate na setovima tijekom snimanja reklame, a u drugoj polovici filma on gostuje u poznatom japanskom televizijskom *showu*. Naposljedku Bob ponovno na ulici ugleda svoj lik na plakatu kamiona u

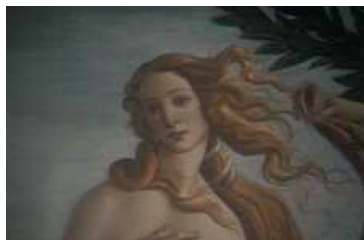
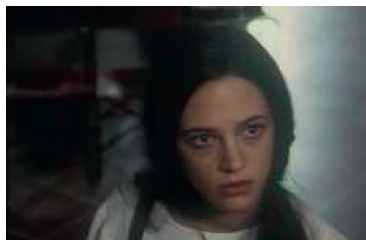


Buggin Out i
tenisice „Jordans“

Bob Harris/Bill
Murray: okvir u
okviru



*La Sindrome di
Stendhal* (1996)



prolasku. Takva uokvirenost lika u raznim filmskim situacijama hipostazirana je, odnosno referentna točka za raspravu. Riječ je o korektnoj informaciji u sižeju koja omogućuje koherentnost ukupne sekvence (Bordwell, 2013: 68). Tako objedinjene scene pružaju informacije o superpozicioniranosti lika, njegovoj ikoničnosti i autocitatnosti te kršenju kooperativnih načela, kako sam već najavila govoreći u potpoglavlju *Foršpan koji otima...*

Kada se formalnim montažnim postupkom neki drugi medijski okvir integrira u filmski okvir, govorimo o postupku superpozicije, odnosno objedinjavanju okvira u okviru (Machin, 2007: 153). U sekvenci dolazi do rimovanja odabranih kadrova upravo zato što se u svim pokazanim okvirima nalazi integriran još jedan okvir i ta se situacije kroz kadrove ponavlja. Kao što pokazuje serija sličica, razne su scene u kojima se Bob vidi u okviru plakata, televizijskog ekrana, uokviren je scenom, potom okom kamere te objektivom fotoaparata. Riječ je o svojevrsnim pseudomedijima, odnosno tobožnjim medijima koji upućuju na citatnost „stvarnog okvira“ unutar „stvarnog“ u filmu, kao dio vizualija u funkciji semiotičkog modusa (Burn, 2014).³ Ono što je osobito važno za daljnje tumačenje metaprocedure izdvojeni su prizori u kojima je kadar reakcije izostao, kao što je izostala razmjena pogleda tipična za konverzaciju. Umjesto toga lik je upućen na kadar reakcije sa samim sobom nakon što se ugleda unutar nekog okvira. Identičan i često korišten primjer je vidljiv u filmu *The Stendhal Syndrome (La Sindrome di Stendhal*, rež. Dario Argento, 1996), gdje u sceni junakinja Anna gleda Botticellijevu „Veneru“, a kadrovima akcije i reakcije snimanima u visini pogleda stvoren je dojam razmjene pogleda između junakinje i portreta.

Superpozicioniranje lika gledatelju će biti uputa za ikoničnost i autocitatnost lika/glumca Harrisa/Murraya. Prema Pomeranceovu objašnjenju fiksni imidž zvijezde gledatelja potiče da na simboličkoj razini poveže lik s glumčevom ikoničnošću pa tim putem dolazi do identifikacije lika sa stvarnom osobom. Imajući na umu tradiciju i ostavštinu Eca (dakako i Bahtina), u

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

tom slučaju Stam prepoznaje koncept intertekstualnosti (2000: 211). Za njega koncept pruža interpretacijski okvir pomoću kojeg se jedan tekst neće podrazumijevati kao amorfni kontekst, već će se povezivati s ostalim sustavima reprezentacije koji se iz njega naslućuju. Tako će Murrayev prepoznatljiv, ikonični „strpljiv“ izraz lica, kako ga opisuje Ugrešić (2010: 242–244), gledatelja podsjetiti na njegove ranije uloge. Kao primjer jedne od poznatijih neka posluži ona iz filma *Beskrajan dan* (*Groundhog Day*, rež. Harold Ramis, 1993) pa i slike stoga prikazuju suprotstavljeni pokret i izraz lica glumca i lika koji se prepoznatljivo prenosi iz *Beskrajnog dana* u *Izgubljeni u prijevodu*. Takva se pojava naziva autocitatnost jer glumac svojom ulogom citira samog sebe (dakle neverbalno) iz svojih ranijih glumačkih radova (Stam, 2000: 211).

Osim što takve pojave u tekstu Stam kategorizira kao autocitatnost, on ih naziva i pseudointertekstualnima. Za početak, intertekstualnost se odnosi na „izvanfiksijsku prisutnost“, što prema Genetteu pokazuje da je na snazi upad stvarnog u fikciju. Kao što je rečeno, izvanfiksijska prisutnost konstatira se zbog konotiranja poznate osobe u svojoj vlastitoj ulozi, „as himself / herself“ (Genette, 2006). Takav primjer Genette nalazi u filmu Roberta Altmana *Igrač* (*Player*, 1991), u kojem režiser mobilizira „kao njih same“ čitav defile holivudske elite, na primjer Julia Roberts glumi Juliju Roberts u ulozi fikcijske junakinje (Genette, 2006: 59). Dakle, kad u zbilji susretnemo onog kojeg inače vidimo samo na ekranu, to se doživljava kao „prekoračenje uobičajena reda stvari“, odnosno „ontološka podvojenost“ (usp. Lakoff i Johnson, 2015; Genette, 2006). Takva ontološka podvojenost ili upad stvarnog u fikciju prezentira se i na Billu Murrayju, glumcu od „krvi i mesa“, čija ikonička pojava snažno motivira taj postupak. Točnije, dolazi do kolizije između zbilje filma i fiksnog imidža zvijezde, koja je zbudjujuće „uklopljena“ u film. Tu se termin „uklopljen“ koristi u njegovom doslovnom značenju kako ga predlaže i koristiti Genette (2006: 53.) zato što intradijegetički glumac „Harris“, ako već nije Murray, ali ga barem sam tumači, igra u toj dijegezi istu ulogu (i smatra se da obavlja isti posao) kao i u svome izvandijegetičkom životu. Ili, metaglumac, glumac koji glumi glumca koji glumi – sebe sama.



Izgubljeni u prijevodu, scena „The Rat Pack“



Ponovno, kršenje kooperativnih načela. Relacija je to između gledatelja i filma za koju se, ako se mijenja, smatra da se time nešto ističe. Dakle, reprezentacija Harris/Murray stilizirana je pomoću njegove karakteristične pojave: izraz lica i osebujni glumački stil te zvijezde publici donose njegov prepoznatljivi imidž koji se ističe kao nositelj poruke, značenja i smisla. Viđenje stila zastupljeno u ovom dijelu analize artikulirano je određenjem prema kooperativnim načelima i definiranjima načela pristojnosti, odnosno relevancije pripovjednog događaja. Iskoristit ću novu situaciju za staru definiciju: što su to, dakle, kooperativna načela i kako su se u filmu prekršila? Objašnjenje je Turkovića da je riječ o običaju da se kadrom reakcije dogodi razmjena pogleda među likovima: „Smjena razgovornih obraćanja jednog lika drugom kadrira se tako da se nakon obraćanja prikaže lik kojem se obraća (...), a takva dva kadra uzajamnog obraćanja likova nazivaju se u hrvatskoj filmskoj praksi komplementarnim kadrovima, a u američkoj action-reaction shot“ (Turković, 2008: 179). Govori se, naime, o *pristojnosti* koja se temelji na „snažnom klasično-filmskom montažnom običaju da se lik pokazuje s lica (ili prednjeg poluprofila) onda kad mu se drugi važan lik obrati“ (*ibid.*).

Otklanjanje od tih normiranih običaja uvjeta pristojnosti može se doživjeti kao „filmaševa *nepristojnost* prema gledatelju,

Intertekstualnost
i autocitatnost;
Beskrajan dan
i *Izgubljeni u*
prijevodu

Intertekstualnost
i autocitatnost;
Beskrajan dan
i *Izgubljeni u*
prijevodu

Usporedba
scena iz filmova
Ozloglašena
i *Izgubljeni u*
prijevodu



kao odbijanje da mu se pruži trenutno potrebne informacije za prigodno snalaženje u prizornim zbivanjima koja se filmski nude“ (*ibid.*).

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

Ovaj je primjer u drugačijem interpretativnom kontekstu korišten u primjeru *Foršpan koji otima Michela Houellebecqa*, što samo govori u prilog diskurzivnog života filmskih reprezentacija i mogućnosti raznih tumačenja. U primjeru *Izgubljeni u prijevodu* uočena je sličnost kompozicije kadra, kao i snimanje likova s potiljka planom izbliza. Međutim, za razliku od primjera iz *Foršpana...*, usporedbom s prizorom kućne zabave i Grantom (sličica 1), kada se čeka indikativno otkrivenje lika, u prizoru s foto-snimanja zatamnjeno otkriva nešto drugo, upravo suprotno Hitchcockovoj nakani – sugerira njegovu irelevantnost, odnosno činjenicu da je u kadru reakcije relevantan samo Harris/Murray. Dakle, izostankom kooperativnog načela sa zatamnjenim likom

gledatelj je uvijek upućen na kadar u kojem je Harris, gdje prepoznatljiv izraz lica Billa Murraya snažno upućuje gledatelja na metadiskurzivnu razinu. Kao što analiza pokazuje, navedeni stilski otklon donosi osjećaj odstupanja od komplementarnosti kadrova u funkciji superpozicioniranosti reprezentacije ikone zvijezde.

KONTEKST VIS-À-VIS

Taktičko figuriranje

Premda sam ranije iscrpno govorila o metonimiji i metalepsi, slično kao i do sada, koristit ću retorička svojstva ovih književnih figura unutar filmske pragmatike. Važno je reći da je pripovijedanje figura disurzivnih mogućnost te ujedno utjecajna figura filmskog izlaganja (Gilić, 2007: 143). Odabrane sekvence u ovoj knjizi i same su sinegdohe pa kao takve figuriraju metadiskurzivna razlaganja. Značenje sinegdohe je zajedničko uzimanje ili korelacija (Bagić, 2012: 291). Značenjski se prijenos događa u istoj konceptualnoj domeni, tj. pojmovi se uklapaju jedan u drugi pa se zbog toga smatra podvrstom metonimije (Nørgaard, 2010: 157).

Figure o kojima će ovdje biti riječi intertekstulano su ugrađeni diskursi koji se mogu multimodalno graditi pomoću modusa geste, mimike, glazbe, glasa, verbalnog ili vizualnog jezika općenito. Često je riječ o ironiji, osobito kada govorimo o metonimiji, odnosno metalepsi. O tome je bilo riječi kod Gilića (2007: 112), a o djelovanju ironije i metonimije govori i Danesi koji metonomiju svrstava u kognitivni proces (2004: 149). No za razliku od Danesija, Bagić metonomiju ipak ubraja u osnovne trope (figure riječi) – „Umjesto sličnosti, koja karakterizira metaforički prijenos, kod metonimije riječ se koristi za označavanje (...) svojstva koji se nalazi u egzistencijalnoj vezi s njenim uobičajenim referentom“ (2012: 199). S druge strane, Genette navodi da neki autori upozoravaju da se metalepsa „potpuno krivo brka s

metonimijom“ jer se zapravo „nikad ne javlja kao jedna jedina riječ nego uvijek kao rečenica, sastoji od zamjene izravnoga izraza neizravnim, što znači objašnjenje jedne stvari drugom koja joj prethodi, za njom slijedi ili je prati, biva njezinom dopunom ili okolnošću, ili se pak samo uz nju veže i na nju odnosi tako da je umah dozove u svijest“. Genette se ovdje poziva na Fontaniera (Genette, 2006: 7). Fontanier prihvaća definiciju metalepse kao metonimije, ali inzistira da se sastoji od više riječi. Preciznije pojašnjenje nudi Genette na primjerima iz književne i filmske fikcije pri čemu podsjeća na to da se radi o jezičnom postupku koji potječe od proučavanja figura iz teorije fikcije.

Što je zajedničko Mr Bobu Harrisu i Montyju Pythonu?

Odgovor glasi: superpozicioniranost. No krenimo od dijegetičkog prekoračenja. O takvome, transmedijskom prekoračenju svjedoči i sekvenca „Mr Bob Harris“ iz filma *Izgubljeni u prijevodu*, koja prikazuje poznatog američkog glumca Boba Harrisa (Bill Murray) tijekom njegovog kraćeg boravka u Tokyju, gdje je angažiran za snimanje reklame.

Sinopsis u funkciji pokazivanja uzročno-posljedične veze isti je kao i u prethodnom navođenju ovog filma:

1. „Mr Bob Harris“

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

Kao što je naznačeno u ranijem dijelu analize, sekvenca idejno objedinjuje prizore u kojima se Bob unutar filmske fikcije pojavljuje i u drugim pseudomedijima.



Skeč iz *Montyja Pythona*

Prvo se ugleda na džambo plakatima na ulicama Tokyja, potom nailazi na svoj film na japanskoj televiziji, slijede scene sa seta snimanja reklame, odnosno fotografske seanse, dok naposljetku gostuje u poznatom japanskom televizijskom *showu*. Također, ranije sam utvrdila da se u sekvenci kršenjem kooperativnih načela ističe ikoničnost zvijezde Billa Murraya. Superpozicioniranje, tj. istaknutost lika formalnim montažnim postupkom označeno je integracijom fiksijskog okvira u okvir filma (Machin, 2007).

Daljnje promišljanje ovakvih regulacija – zbivanja i značenjskih struktura na filmu – također sugerira da nije istaknuta glavna (narativna) razina izlaganja, već metadiskurzivna. Suprotstavljanje okvira na intra/ekstradijegetičkoj razini upućuje na daljnju analizu. Na planu orkestracije kadrova objektivni kadar je Bob Harris, glumac (okvir filma na ekstradijegetičkoj razini), a subjektivni Bill Murray (pseudomedijски okvir na intradijegetičkoj razini, dakle plakat, televizija, objektiv kamere).

Kao što je rečeno, kadar akcije i reakcije podrazumijeva razmjenu pogleda između likova. Subjektivni vidik, odnosno „prijelaz po pogledu lika“ u ovom se primjeru odmah uočava s

Izgubljeni u prijevodu. Modus medijskog okvira.

#	KADAR AKCIJE	KADAR REAKCIJE	OPIS KADRA
1. 1a.			„Tokyo“. Kadar akcije: blizu. U objektivnom kadru Bob promatra grad kroz prozor taksija i nešto ugleda. Kadar reakcije: krupni plan. Subjektivni kadar prikazuje plakat Boba Harrisa, na kojem Bob ugleda „sebe sama“.
2. 2a.			„Na džambo plakatu“. Kadar akcije: blizu. U objektivnom kadru Bob maše. Kadar reakcije: krupni plan. Subjektivni kadar prikazuje džambo plakat Boba Harrisa na kamionu u prolazu.
3. 3a.			„Na televiziji“. Kadar akcije: blizu. Objektivni kadar prikazuje Boba koji gleda film na televiziji. Kadar reakcije: blizu. Subjektivni kadar prikazuje Boba Harrisa, glumca, u tome filmu.
4. 4a.			„The Rat Pack“. Kadar akcije: srednji plan. Objektivni kadar prikazuje Boba na snimanju: scena-u-sceni (<i>metascena</i>). Kadar reakcije: srednji plan. Bob razmjenjuje pogled s „okom kamere“.
5. 5a.			„TV show“. Kadar akcije: srednji plan. Bob gleda direktno u „oko kamere“, tj. u publiku u studiju (koja je izjednačena s gledateljem filma). Kadar reakcije: srednji plan. U objektivu kamere ogleda se Bobov lik. Scena-u-sceni pokazuje Boba Harrisa u TV showu.
6. 6a.			„Suntory Time“. Kadar akcije: srednji plan. Scena-u-sceni pokazuje Boba Harrisa na snimanju reklame za viski. Kadar reakcije: detalj. Bob je „uokvireni“ unutar okvira kamere (<i>metaokvir</i>).

obzirom na središte pažnje (Turković, 2012: 170). Zamijećen je otklon jer je izostala kooperacija s nekim drugim likom. Naime Bob razmjenjuje pogled s „okom kamere“ u kojem se odražava „on sam“. Takvu retoričnost potkrjepljuje i uputa režisera Bobu na snimanju reklame u sceni „Suntory Time“ (tablica, sličice 6–6a.): „Look into the camera! With intensity! Into the camera!“ (Gledaj u kameru! Intenzivno! U kameru!).

Govoreći o pogledu u kameru, Morris (2002) kaže da je u svakodnevnim društvenim obraćanjima uobičajeno da postoji direktan i indirektan pogled. Ranijom analizom pogleda ustanovili smo da direktan pogled nešto potražuje, a indirektan nudi. Morris pak kaže da direktan pogled sugerira aktivan osjećaj koji može biti prijateljski ili neprijateljski, bojažljiv, ljubazan, i slično. Unutar tog obrasca Morris nas poziva da zamijetimo eventualna odstupanja. Primjerice, za televizijskog spikera nema direktnog povratnog pogleda, samo oko kamere. Što se tiče gledatelja ispred malih ekrana, oni imaju pomalo neprirodan dojam dugog, netremičnog pogleda. Kao primjer takve situacije suočavanja povratnog pogleda sa samim sobom, neka posluži glumac Eric Idle u ulozi TV spikera u satiričnom skeču iz *Montyja Pythona*. Glumac kaže: „A sada ponovno – ja“ (engl. *And now, back to me*), referirajući se na uzvratni pogled samim sobom.¹

S obzirom na sve rečeno tablica prikazuje integrirani modus okvira medija-u-mediju u kojem se unutar filmske fikcije „ugleda“ lik Boba Harrisa. Pripadaju vizualnom modusu, a daljnjom raščlambom smatraju se rekvizitima na filmskome setu. Sličice (1–6) prikazuju kadrove akcije u kojima se nalazi Bob. Sličice (1a–6a) prikazuju kadrove reakcije u kojima lik Bob ugleda svoju ikoničku reprezentaciju ili pak razmjenjuje pogled sa samim sobom. Analogijom pogleda dolazimo do toga da se lik referira na samog sebe, odnosno pojavljuje se kao „on sam“, rekao bi Genette (2006), ili , „ponovno ja“, kao što kaže primjer Erica Idlea. Time se uspostavlja teza o metaleptičkom preskoku. Metalepsom se sugerira da se pojavnost zbilje preslaguje unutar okvira percepcije, odnosno dolazi do prekoračenja.



Izgubljeni u
prijevodu, scena
„Suntory Time“

1 Kod nas se ova fraza nekada iznosi kao „Vratimo se u studio“ pa bi se situacija iz skeča mogla prevesti i „Vratimo se meni“.

U ovom slučaju prekoračenje se dogodilo na dvije razine, obje dijegetičke. Unutar pripovjednog događaja uočena je, rekao bi Genette, „fantastična translacija“ lika. Na primjeru Woodyja Allena i filma *Purpurna ruža Kaira* takvu koliziju tj. prelaske Genette obrazlaže „čudesnošću činjenice da neki lik filmske fikcije može napustiti svoj fikcijski univerzum“ (2006: 59). Kao što je rečeno, *Purpurna ruža Kaira* romantična je komedija iz 1985. U njoj glumac Tom Baxter (Jeff Daniels) doslovno siđe s ekrana i pridruži se Ceciliji (Mia Farrow) u fikcijskoj kino-dvorani. Kontekst koji dopušta tu fantastičnu translaciju jest da se lik pridružuje „zbiljskom“ svijetu koji je isključivo i sam fikcijski. Jednostavnije, Bob Harris je „stvaran“ lik na prvoj dijegetičkoj razini. Junak „stvarno“ prelazi iz jednog fiktivnog medija (filma) u drugi, također fiktivan (snimanje reklame, TV show, itd.). Za razliku od gega/slepstika utjelovljenog u modusu pokreta, tu je riječ, kao uostalom i kod *Montyja Pythona*, o „metafizičkom gegu“ (Genette, 2006: 47–48). Taj geg ilustrira „stvarnu prisutnost“ te konstruira metalepsu.

Viđenje metaprocedure artikulirano je ideološkim određenjima metaleptičkog preskoka. Kao što opisuje tablica, metalepsa se događa prema principu „okvira u okviru“ i „scene u sceni“.² Time metalepsa stilski dočarava promjenjivu stvarnost, odnosno miješanje fikcije i stvarnosti. Unutar teorije kulture participacije, odnosno interaktivne kulture, zamijetila sam, odnosno generalno je zamijećeno slično zamučivanje granica između fikcije i stvarnosti u mnogim, nekim već i kanonskim filmovima. Kao primjer neka posluže *Trumanov show* (*The Truman Show*, rež. Peter Weir, 1998), *Pleasantville* (rež. G. Ross, 1999), *Preživjeti igru* (*eXistenZ*, rež. D. Cronenberg, 1999), *The Matrix* (rež. L. i L. Wachowski kao The Wachowski Brothers, 1999) i *Nerve* (rež. H. Joost i A. Schulman, 2016). Također, nekim je autorima igrala važnu ulogu kategorija sjećanja, primjerice u filmovima *Grad tame* (*Dark City*, rež. Alex Proyas, 1998), *Vječni sjaj nepobjedivog uma* (*Eternal Shine of the Spotless Mind*, rež. Michel Gondry, 2004), te *Potpuno sjećanje* (*Total Recall*, rež. Len Wiseman, 2012).

2 U tom smislu scena snimanja sa seta Truffautovog *Američka noć* (*La Nuit Américaine*, 1973) nije izravna referenca, ali je kanonski primjer scene u sceni (scena o tome kako se snimala filmska scena, *metascena*).



Deskripcija u tablici potvrđuje metalepsu kakvu poznaje Genette, odnosno način na koji on implicira prelazak. Dovoljna je takva simetrija okvira da bi se prikazala izvanfiksijaska prisutnost u filmskoj fikciji. U tom smislu figura predstavlja hipostaziranu referentnu točku³ jer Bobov preskok upućuje na dva aspekta. Jedan je tumačenje figure kao stilskog iskaza „rubne“ stvarnosti u transmedijalnom smislu, a drugi je nagovještaj kulture participacije. Do kulture participacije dovelo je pitanje koja je to komunikacijska poruka poslana gledatelju putem figure. S obzirom na to da su oba aspekta dio konstrukta identiteta Harrisa/Murraya, razvidno je da je identitet uronjen i u domicilnu japansku kulturu i u vlastitu participativnu pojavnost u njoj.

A što je zapravo kultura participacije? Kritičari kulture, vrlo generalno govoreći, slažu se da je to kultura neke vrste prekomjernosti. Ukoliko je prekomjernost konzumeristički iskaz identiteta, utoliko je sadržaj takve kulture autodinamičan (primjerice u *Blue Jasmine*). Nasuprot tome participativnost, kao što sama riječ kaže, podrazumijeva uključenost publike. Narativ je to u kojem tržište i potrošači hrane jedno drugo (Ugrešić, 2010). U praksi, naratološka se izvedba tog fenomena za Jenkinsa (2006) i Scolarija (2009, 2014) ogleda u transmedijalnom pripovijedanju. Scolari (2014) dinamiku participacije prikazuje formulom: $MI + PUC = TS$. U formuli je MI „*media industry*“ odnosno medijska industrija, PUC je „*participative user culture*“ ili participativna korisnička kultura, te TS, dakako, „*transmedia*

Aproprijacija
kulture u sceni
karaoka iz filma
*Izgubljeni u
prijevodu:*
košulja u
Hawaii-stilu

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

storytelling“ odnosno transmedijsko pripovijedanje. Ukoliko prema formuli uvrstimo ranije naznačenu ikoničnost zvijezde Murraya i metaleptičnu pseudo-zbilju „glumca“ Harrisa (MI) i pridodamo mu gledatelja i film (PUC), utoliko dobivamo konstrukt identiteta uokviren kulturom participacije (TS). Identitet je to koji je ugrađen u temu društva participacije na način koji podrazumijeva da se interakcija odvija na „rubu“ dijegetičkih razina.

Ugrešić kaže da sudionike, konzumente, amatere, bilo koga, zanima da načas budu netko drugi, u nekom „drugom svijetu“, a da „pritom ne iskazuju umjetničke pretenzije“ (2010: 239). Upravo film *Izgubljeni u prijevodu* inspirirao ju je da takvu kulturu nazove i karaoke-kulturom. U filmu se uočavaju participativni oblici u kulturi, a Ugrešić ih još naziva i *karaoke-like* zabavom. Slučaj gostovanja Boba Harrisa u japanskom *showu* (tablica, sličice 5 i 5a) ili pjevanje karaoka (slike 51 i 52) takav su primjer. Karaoke su tu satirički komentar, metafora društva jer, kaže Ugrešić, one „manje podržavaju demokratsku ideju da svatko može ako hoće, a više demokratsku praksu da svatko hoće kad već može“ (Ugrešić, 2010: 242–243).

S time u vezi je i status slavnih ili *celebrity* identitet. Ranije smo u tom kontekstu spomenuli Castellsa i interaktivni identitet, a taj je status Ugrešić objasnila na način da je povezan s karaoke-kulturom u čijem se samom temelju nalazi ideja emancipacije anonimnog ega uz pomoć igara simulacije. U tom smislu shvaćanje kulture participacije, koju Ugrešić povezuje s „bijegom ljudi od sebe samih“, na tragu je antiesencijalističkih teorija identiteta koje ne podržavaju ideju da postoji neko autentično *ja*.

Autorica tu tezu da je jastvo zapalo u drugi plan dodatno ilustrira upravo na primjeru kulture participacije „jer su *celebrity* identiteti mnogo zanimljivije mogućnosti transformacije, metamorfoze i teleportacije u nešto drugo ili nekog drugog“ (Ugrešić, 2010: 242). U društvu koje samo sebe smisleno reflektira, kaže Ugrešić, karaoke-kultura neobavezan je termin, inferioran sadržaju koji pokušava opisati. Jer ono što je za konzumerističku kulturu autodinamičnost, za kulturu participacije je „sloboda od znanja, od prošlosti, od kontinuiteta, od kulturnog pamćenja i

kulturne hijerarhije“ (*ibid.*: 244). Izazov političnosti ove sekvence je u komunikaciji s gledateljem. Sama filmska reprezentacija postavlja gledatelja u participativnu (PUC) poziciju. Izazov filma kao forme pokušaj je da i dalje reprezentira stvarnost u trenutku kada stvarnost želi/može reprezentirati filmsku ekstatičnost. Zamučivanje fikcije i faksije izraz je takva ambivalentnog odnosa.

Holivudski *feelgood*

Kada govorim o retoričkoj snazi filma, u često spominjanom području stilistike nalaze se i filmska razlaganja Burna (2014), koji je u korištenju figura posegnuo za primjerima iz doba klasičnog Hollywooda. Kao primjer poslužio mu je film Laurencea Oliviera *Hamlet* (1948.). Analizirajući filmske kadrove Burn je pokazao na koji način usporedba može nositi određen konstrukt i značaj, a narativnom interpretacijom motiva (npr. stepeništa) konstatirao je da se radi o ponavljanju vizualnih tropa. Sličnom analizom figura i određenog repertoara semiotičkih modusa u komunikaciji s gledateljem bavili su se i Boeriis i Nørgaard (2013), a Danesi (2004) je na klasicima Hollywooda analizirao ironiju i napetost imajući na umu Barthesovu raspravu o mitu.

Kada je riječ o figurama, u ovom će potpoglavlju biti riječi o humoru. S obzirom na prethodno iznesene teze o filmu *Noć na zemlji*, polazišna je točka relativnost susreta između došljaka i stranca, a povezuje ih humorističan dijalog, motiviran „prijelazom po razgovornoj smjeni“ (Turković, 2012: 175). Kao primjer su ponovno odabrane scene koje sam već tumačila u kontekstu globalizacije u jeziku i slengu pa tako sinopsis u funkciji pokazivanja uzročno-posljedične veze sekvenci ostaje isti. Prisjetimo se, pratimo prizore iz taksija tijekom vožnje New Yorkom od Manhattana do Brooklyna. Vozač je imigrant Helmut, a putnik crnac Yo Yo. Helmut ne poznaje New York. Već na samome početku zabavni ton naznačuje da su likovi pozicionirani u dogovornoj sferi. Stoga razgovornom smjenom domaćin Yo Yo preuzima upravljač automobila. Unutar takve politike smještanja kulturni identiteti nisu „jedinstvo“, nego „pozicioniranje“, pa

Noć na zemlji. Susret kultura.

#	KADAR	OPIS KADRA
1.		Yo Yo ulazi u taksi. Helmut ga pita gdje da vozi, Yo Yoov odgovor je: „U Brooklyn“.
2.		Detalj: Yo Yo pokazuje Helmutu kako upravljati automobilom.
3.		Helmut je zabrinut jer ne zna put do Brooklyna, a ne zna ni voziti.
4.		Yo Yo ga uvjerava da mogu zamijeniti mjesta jer su u New Yorku, u kojem je sve dopušteno („This is New York!/Ovo je New York!“).
5.		Kadar prikazuje zamjenu mjesta za upravljačem.
6.		Kadar prikazuje uspostavu dogovora: Yo Yo preuzima vožnju taksijem.

predstavljaju identifikacijske, „šavne točke“ u okviru kulturnih diskursa (Hall, 2005, 1996). Zbog toga je vjerojatnije da će publika te scene pamtili kao simbolički zasnovane na planu likova i na razini dijaloga, nego na primjer po minimalističkim postupcima snimanja i montaže. S obzirom na interpretaciju, na snazi je osjećaj ugone, odnosno takozvani holivudski *feelgood*.

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

U drugoj pak, „Imena“, razmjenjuju imena. Kao što prikazuju slike, na samome početku susreta Domaćina Yo Yo i Stranca Helmuta, dvojica protagonista mijenjaju mjesta u automobilu nakon što konstatiraju da Helmut ne zna voziti; kako što prikazuje tablica, Yo Yo preuzima upravljač, a Helmut usvaja pravila vožnje. Na taj se način na simboličkom planu ističu svojevrсни pregovori u kulturi, odnosno identitetska kulturološka u odnosu prema Drugome. Kasnije tijekom vožnje likovi raspravljaju da je Yo Yoova kapa „moderna“, dok je Helmutova „tek“ odjevni predmet. Što se tiče imena, Yo Yoovo ime tobože nije smiješno, ali Helmutovo zato jest. Zato važan segment rasprave unutar diskursa pripada upravo označavanju razlika.

Nadalje, Turković smatra da svaki razgovor „obilježava komunikacijska smjena, preuzimanje riječi“ (2012: 177). U primjeru komunikacije likova oni se uzajamno razvijaju jer dijalogom svladavaju kulturološke barijere. Kooperativnost likova znak je njihove komplementarnosti. Dijalog kao razgovorna forma vrsta je komunikacije, „otvorena misao za druge“ (Škreb i

sur., 1984: 122). Lakoff i Johnson kažu da je razgovor „održavanje uljudne društvene interakcije na kooperativan način“ (2015), a Jewitt (2016: 86–87) i Wodak (2013) koriste termin „konverzacija“ da bi opisali ugrađeni diskurs koji odgovara „socijalnoj interakciji“ te „pozicijama moći“. Također, Wodak (1989: 201) smatra da konverzacija kao simbolička praksa označava dijalog kao društveni diskurs moći te konstruira odnose između likova na način da jednome daje „poziciju moći u odnosu na drugog“. Konverzacija je reprezentacija kauzalnog odnosa, dakle njenog početka i kraja, koji oblikuje očekivanja gledatelja (usp. Jewitt, 2016), stoga se mnogi autori pridržavaju pravila logike narativa u smislu fabule (usp. Chatman, 1980, 2005; Herman, 2002, 2005). Ako se okrenemo konverzacijskom narativu kao prototipu, do njegova oblikovanja dolazi pomoću istaknutih narativnih obrazaca nastalih povodom aktivnosti čitatelja/gledatelja.

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

U sintagmatskoj filmskoj strukturi ono što je rečeno pokreće naraciju (Lehman i Luhr, 2008: 27). U kontekstu dijaloga

osvrćem se na raspravu koju vode domaćin i došljak, unutar teorije kulturološkog šoka. Antropološki gledano, termin „kulturološki šok“ u uporabi je još od 1950-ih, odnosno 1960-ih godina prošloga stoljeća, kada je njegov značaj proširio i popularizirao antropolog Kalervo Oberg u svome tekstu *Culture Shock: Adjustment to New Cultural Environment* (1960). Taj se termin odnosi na različite učinke koje interkulturalno iskustvo može imati na pojedinca. Mnogi su autori redefinirali i proširivali značenje tog termina. Značajni je doprinos onaj Lewisa i Jungmana (1986). Autori definiraju kulturološki šok kao iskustvo stranca, koherentni obrazac koji ga čini različitim u odnosu na ranija geografska, jezična i slična kulturološka iskustva.

Kao što sam naziv sugerira, šok može biti pozitivan ili negativan. U svakom slučaju, Lewis i Jungman razlikuju šest njegovih faza: preliminarnu, promatračku, participativnu, šok fazu, fazu adaptacije i fazu povratka. Slika prikazuje stupnjeve emocija ovisno o fazi u kojoj se osoba nalazi. Emocije mogu varirati od vrlo visokog stupnja uzbuđenja, odnosno ushita, do izrazite deprimiranosti. Zamjenom mjesta za volanom Yo Yo mijenja poziciju pasivnog, slučajnog putnika u aktivnog, bliskog suputnika. Helmut pak iz aktivne uloge vozača doživljava transformaciju u pasivnog suvozača. Mijenjaju se „odnosi moći“ u promatračkoj fazi (Lewis i Jungman, 1986: 46). Dolazak u novu kulturu u toj fazi karakterizira emotivnost te izrazita zainteresiranost za novo okruženje. Došljak je promatrač koji doduše neaktivno, ali intenzivno upija svijet oko sebe. U toj fazi dolazi do oduševljenja novom okolinom i nema naznaka deprimiranosti uslijed kulturološkog šoka.

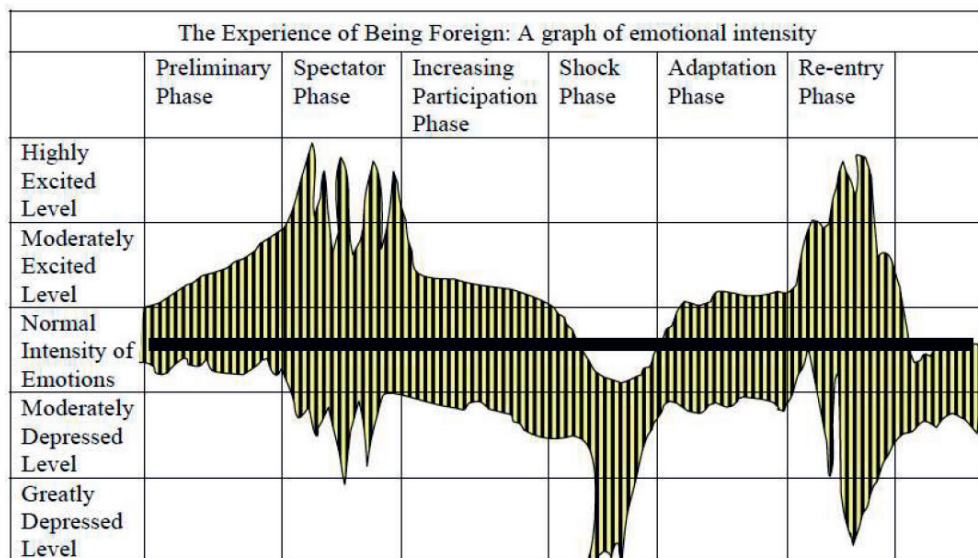
Slika grafički prikazuje emocionalni raspon iskustva stranca, koji se proteže od velike uzbuđenosti, umjerene uzbuđenosti, normalnog intenziteta emocija, donekle depresivnog stanja te stanja duboke depresije. Emocije ovise o određenoj fazi kulturološkog šoka, koje su u tablici prikazane poput preliminarne faze, promatračke faze, faze izrazite participacije, faze šoka, faze prilagodbe te faze ponovnog ulaska u kulturu koja je potencijalno izazvala kulturološki šok ili neku od njegovih spomenutih faza.

Noć na zemlji,
zamjena mjesta
u automobilu
kao simbolički
kulturološki
dogovor između
Domaćina i
Stranca



Helmut i Yo Yo
uspoređuju kape



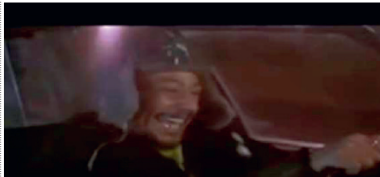




Nadalje, dijalozi između Helmuta i Yo Yoa tvore dogovorni interkulturalni diskurs, a jezična poigravanja služe kao diskurzivna strategija u funkciji humora. Dva su načina na koje je to postignuto. Jedan je da se humoristična situacija gradi, Turkovićevim riječima, „verbalnim skečem“ (2008), odnosno zabunom oko jezičnog (ne) razumijevanja. Kao što smo ranije ustanovili u potpoglavlju *Lingua franca online*, zbir riječi Yo Yo (engl. *cool, fresh, jamin* i tako dalje) pripada slengu. S obzirom na to da kooperativnost između likova negira ili minimalizira odnose moći između njih, sleng je ponovno ovdje metonimijska referencija na pozitivnu stereotipnu „figuru identitetske oznake lika“ (Škreb i sur., 1984: 44). Drugi je način Helmutovo spremno učenje inventara izraza koji tvore vokabular ili leksik. Kao što sugerira Wodak, susret došljaka i domaćina može stvoriti napetost. Načelno govoreći, napetost u filmu stvara se putem odgode (Allen, 2007). Prisjetimo li se dijaloga iz potpoglavlja *Lingua franca online*, tu do odgode određenog razrješenja napetosti susreta dolazi nizanjem dijaloga između domaćina i stranca. Preciznije, dijalozi završavaju Helmutovim prihvaćanjem novih termina i pomirljivim zaključkom da su oba imena „dobra“, čime se ukazuje na spremno prihvaćanje razlika u kulturi, karakteristično za promatračku fazu.

Kulturološki šok: iskustvo stranca, grafikon emocionalnog intenziteta, *On Being Foreign*, Lewis, T. J. i Jungman, R. E. (1986)

Noć na zemlji. Modus smijeha.

#	KADAR	OPIS KADRA	SMIJEH	DIJALOG
1.		Plošni kadar. U fokusu kadra je Yo Yo.	Yo Yo: What's your name, man? (Kako se zoveš, čovječe?) Čuje se glasan smijeh Yo Yoa.	
2.		Detalj. Prikazana je iskaznica na kojoj je ime „Helmut Grokenberger“.	H: Helmut Grokenberger. Čuje se smijeh Yo Yoa.	
3.		Plošni kadar. U fokusu kadra je Yo Yo.	Čuje se glasan smijeh Yo Yoa.	

U konstruktivnoj relaciji likova važnu ulogu ima glas i on se ponekad dovodi u vezu s društvenim odnosima (usp. Boeriis i Nørgaard, 2013; Van Leeuwen, 1999; Machin, 2007). Interakcija je povezana s govorom, a silina govora s tonom glasa. Van Leeuwen uspoređuje jačinu glasa i udaljenost sugovornika. Na primjer šapućemo ili govorimo tišim glasom kada smo vrlo blizu i u zatvorenom prostoru, a glasnije ćemo govoriti na otvorenom. U javnosti govorimo punim, jačim glasom, što autor povezuje s prenošenjem „javne informacije drugima“ (Van Leeuwen, 1999: 108). Nadalje, za muški se glas očekuje da bude dublji, a glas Yo Yoa je gotovo piskutav, što se konotira uz ženski ton. Visinu tona glasa može se smatrati perceptivnim fenomenom, stoga se i komični efekt vidi kao posljedica našeg iskustva. Tako je u dijalog ugrađen visoki ton glasna Yo Yoova smijeha kao modus glasa/smijeha koji inducira humornost u scenama. Jačina Yo Yoova smijeha obrnuto je proporcionalna blizini sudionika u kadru.

Junaci se nalaze jedan pored drugog u taksiju, no unatoč tome smijeh Yo Yoa vrlo glasno odjekuje. Puninom glasa smijeh se prenosi poput „javne informacije“, a implicitna su „javnost“ gledatelji. Smijeh služi kao komični efekt, čime stvara ugodu gledatelju, jer smijeh „određuje raspoloženje u kojem ćemo se obraćati“ (Machin, 2007: 111)

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

Na planu ideološke simbolike moći kulturološke razlike se legitimiziraju, međutim potencijalne društvene nejednakosti minimalno su označene. Umjesto toga nastaje konstrukt komplementarnog razvoja likova. Suradljiva i humoristična stilizacija lika Yo Yoa, crnca iz Brooklyna, sugerira da su minimalna propitivanja u vezi s kulturološkim razlikama, odnosno nije upitno tko bi od koga trebao prihvatiti elemente čije kulture. Dok je Yo Yo voljan pomoći imigrantu, dotle je imigrant voljan prihvatiti pravila igre. Takav prikaz reducira napetost, oblikuje „nativ razrješenja“ (engl. *rescue narrative*, Allen, 2007), čime se prilagođava široj publici. Gledatelj se cijelo vrijeme zabavlja, što čini promatračku fazu, kao uostalom i američku kulturu, ugodnom. Izmjешtavanjem susreta iz pregovaračke u dogovornu sferu u komunikaciji s gledateljem konstruirao se dojam ugone ili holivudska *feelgood* atmosfera. Taj pojam veže se, dakako, uz holivudski film. Decherney (2005) se pomiruje s navikom da gledamo holivudske filmove kao utjelovljenje američke kulture. Kaže da je nemoguće prisjetiti se razloga tome. Naprosto, konstatira autor, Hollywood je vodeća američka industrija – institucija koja prilagođava transformacije američkog života publici i rukovodi ulogom Amerike u svijetu umjetnosti, zabave i ideologije (Decherney, 2005: 15).

Potvrđeno je da se „publika i tekst tek uvjetno mogu razdvojiti od kinematografske institucije“, a instituciju je „najkorisnije shvatiti kao cjelokupnu kinematografiju, društvenu interakciju s filmom i o filmu, konstatiranu i konstanto održavanu kroz povijest medija i umjetnosti“ (Gilić, 2007: 53). Stoga se uz pojam holivudske ugone veže i problematika percepcije Hollywooda. Općepoznato je da Hollywood nije stvaran odraz američke kulture, međutim „u odnosu na gledatelja on teži sačuvati koherentni američki identitet, usprkos etničkim i klasnim tenzijama s kojima je suočen te globalnim širenjem američke kulture“ (Decherney, 2005: 15.).

Na koncu, kao što zaključuje Rosenbaum, filmska se publika navikla na holivudsku ugodu. Zato on i smatra da se taj film strateški obraća široj, internacionalnoj publici. Sveobuhvatno je takva nakana ideološka i komercijalna. Kroz prizmu susreta



Noć na zemlji,
"Imena"

domaćina i došljaka američka, domicilna kultura prikazana je kao susretljiva. Koncept-dosjetka zabavlja gledatelja jer je u funkciji diskurzivne i reprezentacijske konvencije holivudske kinematografije. U tome je skrivena težnja da se zadrži iluzija američkog identiteta kao multikulturalnog. Usput se dohvaća „rastuća i sve raznolikija masovna publika u svijetu umjetnosti i zabave (Rosenbaum, 2005: 15). Potencijal takvog američkog identiteta može označiti sve ili ništa, kaže Rosenbaum, jer je prikazan kao „nedostižan ali ugodno prihvatljiv, apolitičan i moderan, opušten ali dvosmislen, svugdje je i nigdje“.

Pseudoimidž i samoobmana

Pripovjedni događaj iz filma *Blue Jasmine* sastoji se od pet cjelina, a sinopsis je u funkciji pokazivanja njihove uzročno-posljedične veze:

1. „Blue Jasmine“:

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

Scene su odabrane jer čine obrazac istaknutog govora lika Jasmine. Za govor lika Peterlić koristi termin „filmsko govorenje“ te ističe da se „nipošto ne razlikuje od zbiljskog govorenja; kao akustička činjenica ono je preuzeto iz zbilje“ (2001: 132). Machin (2007) koristi termin „govorni čin“, a Genette „usmeni pripovjedni čin“ (2006: 100). Međutim, kada je riječ o „filmskom govorenju“, tada je na snazi „dovoljno specifična najava“ (Turković, 2012: 183) jer u prizorima nalazimo „sastojke koji iznevjeruju očekivanje pobuđene najavom“, odnosno govor junakinje donekle iskače iz zbilje. Figuralno svojstvo te posebnosti jest da se uspostavlja humor.

Ova strategija djeluje na sljedeći način: činom pripovijedanja fokalizira se unutarnja naracija, motivira se psihički konflikt unutar samog lika, suprotstavljaju se dva narativa, prošlost i sadašnjost, putem figure flešbeka/analepse. Kao što je glasan smijeh u *Noći na zemlji* diskurzivno ugrađen u sekvence poput interpunkcije, tako se i ovdje neprestani govor Jasmine prenosi poput refrena. Događaj je „analiziran iznutra“, što znači da je pripovjedač „prisutan kao lik u radnji, odnosno junak priča svoju priču“ (Genette, 1992: 96). Na taj se način pokreće fokalizacija putem lika. Unutarnje pripovijedanje lika uvodi u naraciju retrospekciju događaja. Naracija obično označava postupak temporalnosti ili prostorne osobine, stoga fokalizacija lika u tom slučaju znači da junakinja pripovijeda u realnom vremenu (film-vrijeme), ali pritom uzastopno razlaže prošlost iz svoje točke gledišta, jer je „ona bila tamo“ (lik-vrijeme). Na taj način svojim reminiscencijama junakinja fokalizira naraciju u smislu vremenske interpunkcije.

Doduše, film *Blue Jasmine* jest humorna drama no, navodi Gilić, „svijet filmskih komedija predstavlja osobito složen problem“ (2007: 63). Jedan je mogući model tog žanra da „jedan ili više likova svojom nespretnošću unose nered“ (Gilić, 2007: 63). Kao primjere takvih filmova Gilić navodi film Woodyja Allena *Annie Hall* (1977) te *Oprosti za kung-fu* Ognjena Sviličića. Također, što se nešto recentnijih primjera tiče, u hrvatskoj kinematografiji spomena je vrijedan film Hane Jušić *Ne gledaj mi u pijat* (2016), dok je na međunarodnom planu primjera doista mnogo, poput

makedonskog filma *Bog postoji, njeno ime je Petrunija* (rež. Teona Strugar Mitevska, 2019). U *Blue Jasmine* junakinja Jasmine svojom „pomaknutošću na zgražanje ili čuđenje okoline“ (Gilić, 2007: 63) unosi pomutnju na sličan način. Kao rezultat uspostavlja se komičan efekt. Naime, zamučena je granica između dijaloga koji vodi s ostalim sudionicima u kadru, a kojih počesto nije ni svjesna, te monologa (jer zapravo razgovara sa samom sobom). Počevši od komunikacije kao razgovorne forme, postavlja se pitanje što znači razgovarati. Na pitanje odgovaraju Škreb i dr. (1984), koji pružaju ustroj dimenzija razgovora prema sljedećoj podjeli: sudionici (govornici), dijelovi (replike, govor spojeni na koherentan način), faze (početak, središnji dio i završetak), linearni slijed (načelno ograničavanje da se govornici izmjenjuju, preklapanja su moguća, no ako nema ograničavanja u lineranom nizanju dijelova rezultat je monolog ili metež, ali ne i razgovor), kauzativnost (završetak jedne replike u govoru trebao bi rezultirati početkom iduće replike), i svrha (zajednička je svrha održavanje uljudne društvene interakcije na kooperativan način).

Isto tako, govorni je čin komičan zbog svoje „dovoljne specifičnosti“ jer djeluje kompulzivno. Gotovo kao da se govor „emancipirao, fizički odvojio od govornika stvorivši i stanovit ekvivalent kazališnome monologu“ (Peterlić, 2001: 132). Stoga i jest riječ o monologu, „misli zatvorenoj u sebe“ (Škreb i sur., 1983), odnosno linearnom slijedu koji rezultira „preklapanjem, metežom, ali ne i razgovorom (usp. Lakoff i Johnson, 2015). Ne treba ga zamijeniti s unutrašnjim monologom koji je svojevrсно pred-svjesno stanje u kojem um organizira misao u logički poredak (usp. Lakoff i Johnson, 2015). Nije riječ ni o tzv. unutarnjem monologu gdje vidi lik, a govori pripovjedač (Genette, *Narrative Discourse*, 1983). Struja svijesti intertekstulana je narativna tehnika. Potječe iz romana i prvi je taj termin koristio William James, američki filozof. Glavni su predstavnici tog žanra William Faulkner, Virginia Woolf i dakako James Joyce, koji je tu tehniku razvio u *Uliksu* (*Ulysses*, 1922) te *Finneganovu bdijenju* (*Finnegans Wake*, 1939).

Slike prikazuju prvu i zadnju scenu. Scena uprizoruje Jasmine koja sjedi pored neznane osobe i pripovijeda o svojoj

Blue Jasmine;
rimovanje
kadrova na
početku i kraju
filma



prošlosti, kao da je nesvjesna prisustva sugovornika u kadru. Rimovanje kadrova uspostavlja njihovu kauzalnost.

Nadalje, metež u govoru koncept je koji gledatelju ukazuje na kognitivne osobine lika. U tom bi slučaju implicitni gledatelj vjerojatno mogao taj metež shvatiti kao da je lik izložen u komičnom ključu. Izvjesno je da je lik Jasmine stiliziran kao ambivalentan u smislu dvaju suprotstavljenih svjetova unutar lika. Primjer takvog prikaza identiteta pruža Chatman u Flaubertovu romanu *Gospođa Bovary* (1980). U njemu je zamijetio da se suprotstavljaju snovi Emme Bovary i stvarnost u kojoj živi s Charlesom. Suprotstavljaju se dva odvojena fiksijska svijeta: „Umovi su miljama daleko, a tijela jedva da su iole razdvojena“ (Chatman, 1980: 208). Na sličan način Jasmine se pretvara da je pripadnica visokog društva. „Budna sanja“, kao što kaže Chatman, drugačije snove, baš kao što to čini književni lik, gospođa Bovary. Ponekad unutarnja svijest i vanjski svijet nisu jasno razgraničeni. Upravo zbog toga postoji mogućnost da taj tip naracije bude nepouzdan. Riječ je o „ideološkoj nepouzdanosti“ (Cohn, 2000; Gilić, 2007). Do nje može doći ako je naracija zasnovana primjerice na „zbunjenosti pripovjedača“ (Gilić, 2007: 111). U tom je slučaju „recipijent pozvan na pronicanje događaja koji su se stvarno zbili, odnosno čin na koji su se zbili“ (Gilić, 2007: 111). Zašto bi kod Jasmine došlo do takve sumnje? Otklon od sumnje na lažnu retrospekciju opravdat ćemo Chatmanovim razlaganjem. Za kompleksne odnose u govornim činovima likova Chatman kaže da ponekad komuniciraju na način koji čitatelj može shvatiti „isključivo kao direktan govor uma lika“ (1980: 202).

Chatman pruža primjer uskličnika u Joyceovoj priči *Mrtvi* iz zbirke *Dablinci* (1914). Tamo se uzvik *How much more pleasant it would be there than at the supper-table!* pripisuje govornom činu lika (198–199). Prednost filma je da je pripovjedni čin Jasmine i vizualno reprezentiran. Kao primjer analogije s Chatmanovim primjerom neka posluži njen usklik u sceni „U bistrou“: „Christ, I mean, you'd have to be an idiot not to think his phenomenal success was too good to be true!“ („Kriste, morao bi biti idiot da ne pomisliš kako je njegov fenomenalni uspjeh predobar da bi bio

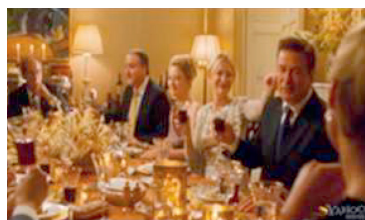
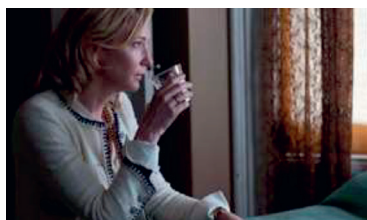


Blue Jasmine,
neobuzdani govor

Vizualna
reprezentacija
govornog čina



Figura flešbeka/
analepse prikazuje
život junakinje
nekad i sad



istinit!“). Ovim putem junakinja daje gledatelju deiksu da priču valja shvatiti kao očigledni njen govor, dakle pouzdano.

Nadalje, samoobmana lika ogleda se u evociranju raskošnog života Jasmine nekada i nemogućnosti da prihvati niži društveni status sada. Tu je eventualna ranija dvojba oko pouzdanosti pripovjedača također potvrda shvaćanja identiteta kao procesa. Naime, jasno se razgraničavaju fikcija (samoobmana lika) i „realnost“ (filmski svijet). Ulogu naznačavanja dvaju vremenskih okvira preuzima figura flešbeka/analepse. Flešbek je „retrospekcija kao oblik pripovjednog izlaganja koji saopćava o događaju ili doživljaju koji su se dogodili prije onog trenutka radnje u kojem se opisuju“ (Škreb i sur., 1984: 654). Nadalje, Genette definira analepsu kao „prelazak iz prezenta u prošla vremena“ (2006: 68). Filmska analepsa/flešbek figura je koja zasijeca u prostor suprotstavljenih vremenskih narativa te „čije je prikazivanje (u pravom smislu) motivirano sekundarnom pripovijesti“ (Genette, 2006: 100). Oprečnosti naznačene dihotomijom nekad – sad rangiraju junakinju kao simboličku reprezentaciju „identiteta životnog stila“ (engl. *lifestyle identities*, Machin i van Leeuwen, 2007: 50). Taj pak stil određuju specifične potrebe i interesi koji su simboli uspjeha.

Globalizacijski društveni okvir omogućuje oblikovanje tog identiteta prema specifičnom životnom položaju individue. Kao odgovor javlja se konstrukt u kojem stvarnost nije ništa drugo nego mjesto koje se osmišljava prema željama i potrebama. Umjesto kulturoloških pregovora o identitetu on nastaje „nedovršenim cjeloživotnim procesom s obzirom na društvena zbivanja, interakciju, susrete, te subjektivne želje“ (Machin i van Leeuwen, 2007: 45). Životni stil postaje identitetska oznaka koja „kombinira individualni i društveni stil“ (usp. Machin i van Leeuwen, 2007: 50) u kojem identitet predstavlja pojavnost i prezentaciju sebe.

Slike prikazuju flešbek/analepsu u sceni „U stanu“. Jasmine se nalazi u sestrinu stanu u fikcijskoj sadašnjosti, a u sljedećem se prizoru pomoću montažnog postupka flešbeka nađe u prizoru zabave iz prošlosti. Vremenoprostor obilježen je flešbekom/analepsom kao koherentnim elementom u otkrivanja prošlosti s jedne strane te suprotstavljenom dijalektikom između dvaju vremenskih okvira s druge.

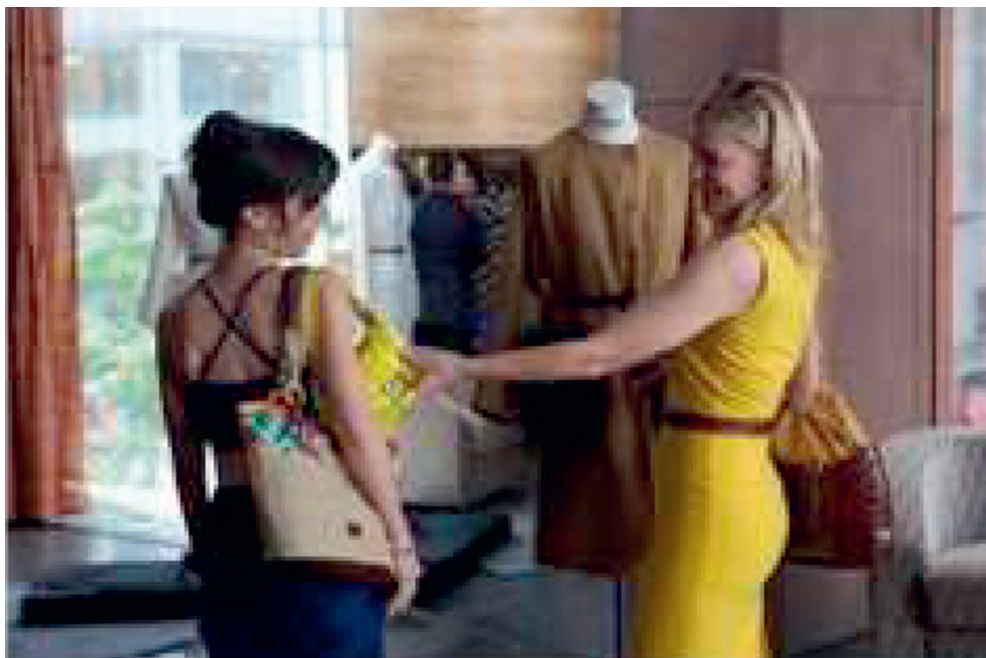


Blue Jasmine,
flešbek

Nova politika životnog stila koristi modu, dizajn, stil ponašanja, vitalnost i tome slično kao vrijednosnu orijentaciju. Pseudoidentitet lika Jasmine formira se u sukobu habitusa (onog što Jasmine jest) i životnog stila (za kojim Jasmine čezne i koji nastoji ponovno uspostaviti). Za Gronowa riječ je o zapadnjačkom konstruktumu povezanom s „ekonomijom želja i snova“ umjesto „ekonomijom potreba“ (2001). Kao što Machin opisuje politiku životnog stila, Gronow razlaže obilje. Značajna karakteristika obilja vizualna je reprezentacija. Identitet se obilježava putem mode, dizajna i dekoracije interijera. U takvom klasifikacijskom sustavu fenomen nastaje uslijed isticanja važnosti slobodnog vremena i novca, a pomanjkanja radne etike. Točnije, konstruiraju ga hedonističke prakse, odnosno konzumerizam.

Konzument je u tom slučaju pripadnik visokog društva vođen novom etikom zabave, što znači da želi sve, bez previše odricanja (engl. *ethics of fun*). U tom smislu Gronow razlikuje habitus od hedonističkog stila života unutar društvenog i klasnog sustava. Stoga Jasmine stoji kao „poetski obilježen identitet“ koji se metonimijski osvrće na konzumerizam kao fenomen zapadnjačkog „društva obilja“ (*ibid.*).

Metonimija, jer ima referencijalnu funkciju, omogućava da se usredotočimo na određene aspekte onog na što se referira (usp. Danesi, 2004). Lakoff i Johnson donose definiciju koja odgovara referencijalnim funkcijama metonimije jer se „jednim entitetom referira na drugi“ (2015: 34). U tom kontekstu metonimija je povezana s tvorbom kulturoloških značenja na način „jedan (identitet) za sve“. Određena je to „kritika ljudskih ideja, navika i običaja“ (usp. Danesi, 2004). Danesi također navodi da je takva kritika tipična za filmove Woodyja Allena pa navodi primjere poput *Banane (Bananas, 1971)*, *Sve što ste oduvijek željeli znati o seksu, a niste se usudili pitati (Everything You Always Wanted to Know About Seks, 1972)*, *Annie Hall (1977)*, *Meci nad Broadwayem (Bullets over Broadway, 1994)*, te *Moćna Afrodita (Mighty Aphrodite, 1995)*. Sve su to, kaže autor, ironični tekstovi koji kritiziraju ljudske ideje, običaje i navike (Danesi, 2004: 149).



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

Flešbek/analepsa
uprizoruje
kupnju
dizajnerske
torbice

MULTIMODALNI PRISTUP FILMU I PUBLICI

Vektori i usmjeravanje gledatelja

Pitanje koje se postavlja u vizualnom aspektu likova jest što je u sekvenci istaknuto u smislu tko ili što kome radi i u kojim uvjetima te kakav se konstrukt gradi. I, dakako, kako je tu verifikaciju moguće valjano provesti. Potrebno je osigurati tri temeljna istraživačka principa utemeljena u prikladnoj metodi, u ovome slučaju iskustvenoj metodi analize likova (usp. Kress i van Leeuwen, 1996, 2000; Machin i van Leeuwen, 2007; Machin, 2007). Na prvome mjestu, ponovit ću da je naziv primijenjene metode „*experiential*“, što se može prevesti kao doživljajna ili iskustvena metoda. Usporedbom metodoloških principa unutar nje riječ je o „doživljajnom“ planu gledatelja u smislu „iskustva“. Naziv ipak nisam prevela „doživljajna metoda“ zbog bojazni da bi pretjerano upućivao na perceptivno-osjetilni plan (impresija i psihoanaliza ovdje nisu istaknuti, a nije ni estetski plan filma) ili pak navodio na premise kognitivističkog pristupa istraživanju filma (usp. Bordwell, 2013). Umjesto toga, kako ne bi došlo do zabune, poželjno je govoriti samo o vizualnom iskustvu gledatelja (pomoću kojeg nastaje ideološka ekspresija konteksta), stoga koristim vlastiti prijevod „iskustvena metoda“. U konkretnim primjerima proanalizirala sam postupke i načine na koje se gledatelju prenosi (pristup odozdo), ali i dekodira (pristup odozgo) određena verbalno-vizualna informacija.

Prvi princip pokazuje da je diskurs odabranih sekvenci orijentiran na gledatelja. Konstrukt likova nastaje u vizualnom

dijelu pa se vezano uz to tumači ono što se vidi da likovi *rade*. S osloncem na teoriju filma u ovome dijelu analize nastojim objasniti potencijalnu poziciju gledatelja u odnosu na kontekst, konkretno, putem vektora i okvira. Drugi je slijediti princip kategorizacije likova koju su uspostavili navedeni autori. Također, likovi su na simboličkoj razini nositelji identitetskih obilježja pa gledatelju prenose npr. interese koje zastupaju ili pozicije koje zauzimaju, odnosno gledatelju se pruža informacija o određenoj *stilizaciji* lika. Kao što pokazujem na primjerima, ona pak može biti kulturološka, biološka ili jedna i druga. Treći je skrenuti pažnju na ne-reprezentaciju, odnosno na to da nešto u zadanom kontekstu *nije* pokazano. Ne-reprezentiranjem se može stvoriti dojam anonimnosti ili pak nekoga ili nešto posve ne-predstaviti ili samo prikriti. U sferi razumijevanja i interpretiranja konstrukta nužno je tumačenje filmskih reprezentacija. Multimodalna analiza objedinjuje semiotičke izvore (moduse) i sociosemiotičku interpretaciju, koja se nužno kombinira s teorijom filmske priče.

Osjetljivost na kontekst u tome smislu ukazuje na potrebu za interkulturalnim kompetencijama, što izravno upućuje na multimodalnost u funkciji vizualne pismenosti. Pokazat ću na koji su način tehničke geste zaslužne za interakciju likova u kadru s jedne strane, odnosno poziciju gledatelja u odnosu na filmsku pripovijest s druge. U filmovima *Ja, Daniel Blake* i *Noć na zemlji* tehničkim gestama, tj. vektorima, opisuje se interakcija i značenjski potencijal unutar kadra.

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

Vektori su „snažna usmjeravajuća sila koja djeluje u kadru i navodi pogled gledatelja od jedne do druge točke, unutar ili čak izvan kadra“ (Zettl, 1990: 121). Svaki vektor ima „određenu snagu i veličinu zbog kojih je vektor pravac sigurnosti i moći“ (Zettl, 1990: 121).



Vektor je snažna pravocrtna sila. Vektora ima raznih, a kao primjer neka posluži indeksni vektor u funkciji pokazivanja. Zettl kaže da indeksni vektor nastaje kada se bilo čime u kadru nedvosmisleno pokazuje u nekom smjeru, a u slučaju da se pokazuju osobe, vektore naziva tehničkim gestama. Kao što pokazuje slika, osoba oblikuje visoki indeksni vektor. Također, kada se predmet u kadru giba ili djeluje kao da se giba u nekom smjeru, govorimo o pokretnom vektoru. Pokretni vektor nije „zamagljena“ slika koja ilustrira indeksni vektor u pokretu (kao što je to slika koju navodim niže), „nego se pokretni vektor stvara kada se na ekranu nešto doista giba ili percipira kao da se giba“ (Zettl, 1990: 122).

Indeksni vektor
(Zettl, 1990)

Pokretni vektor
(Zettl, 1990)

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

Vektori su ovdje u funkciji prikaza komunikacije junaka s vozačima taksija u prolazu. Njihova je daljnja funkcija da pritom uspostave humorni ton posredstvom tih gesti, a upravo



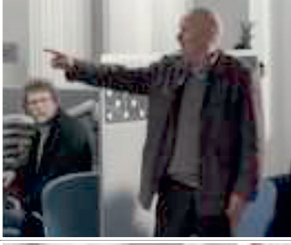

Noć na zemlji. Tehničke geste/vektori.

#	KADAR	OPIS KADRA	GESTE	VEKTORI
1.		Yo Yo doziva taksi rukom.	Pokretni vektor u funkciji dozivanja i zaustavljanja taksija.	
2.		Yo Yo doziva taksi rukom.	Pokretni vektor u funkciji dozivanja i zaustavljanja taksija.	
3.		Yo Yo doziva taksi rukom.	Pokretni vektor u funkciji dozivanja i zaustavljanja taksija.	
4.		Yo Yo doziva taksi rukom.	Pokretni vektor u funkciji dozivanja i pokazivanja smjera zaustavljanja taksija.	
5.		Yo Yo pokazuje vozaču taksija gdje da stane.	Pokretni vektor u funkciji pokazivanja smjera.	
6.		Yo Yo pokazuje vozaču taksija gdje da stane.	Pokretni vektor u funkciji pozivanja i pokazivanja.	
7.		Yo Yo poziva natrag taksi koji mu nije stao.		
8.		Yo Yo u smjeru taksija pruža ruku s novcem.	Pokretni vektor u funkciji privlačenja pažnje.	
9.		Yo Yo taksistu pokazuje novac.	Pokretni vektor u funkciji pokazivanja predmeta.	

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

U sličnoj su funkciji vektori u filmu *Ja, Daniel Blake*, u sekvenci „U Zavodu“. Tamo oni služe kao navigacija za odnose među likovima, pa tako usmjeravaju i gledateljevu pažnju prema odnosima likova u kadru. Ovdje je na snazi objektivni kadar. Njime se drži gledatelja sa strane, kao da promatramo, ali ne sudjelujemo direktno, što ne znači da nismo u scenu involvirani. Premda gledatelj prati perspektivu svijeta kroz optiku junaka Daniela Blakea, kut snimanja je objektivn, što znači da je gledatelj udaljen od prizora i stavljen u poziciju objektivnog promatrača. Također, na planu snimanja i montaže, dominiraju srednji plan i ispravna udaljenost koje ostavljaju gledatelju prostora da posredno prati radnju u scenama, ali i da bude neposredni sudionik, što je neophodno da bi se prožeo s likovima (usp. Purgar, 2013). Kao što prikazuje tablica, kao i u *Noći na zemlji*, istaknuti su utjelovljeni modusi. Tehničke geste, odnosno vektori, pozicioniraju, razmještaju likove u kadru, a pritom usmjeravaju gledateljevu pažnju i time ga pozivaju na pomnije praćenje situacije. Vektori su, dakle, u funkciji signaliziranja smjera kretanja i naglašavanja

Ja, Daniel Blake. Tehničke geste/vektori.

#	KADAR	OPIS KADRA	GESTE	GOVOR
1.		Objektivni kadar. Daniel Blake pokazuje prema ljudima koji čekaju na red.	Vektor je usmjeren prema ljudima u čekaonici.	...imate li VI...
2.		Objektivni kadar. Junak pokazuje na Katie, koja nije u kadru.	Vektor je usmjeren prema liku koji nije predstavljen u kadru.	...nešto protiv da ONA ...
3.		Objektivni kadar. Daniel pokazuje prema djelatnici, koja nije u kadru.	Vektor je usmjeren prema liku koji nije predstavljen u kadru.	...sada ode TAMO ...
4.		Objektivni kadar. Junak upire prstom prema mjestu na koje se djelatnica treba vratiti te pokretom obuhvaća sebe i pristune.	Vektor je usmjeren prema mjestu koje nije predstavljeno u kadru.	...TI se vrati za svoj stol i odradi posao za koji si plaćena.....jer smo MI to platili.

riječi junaka. Naime, kada neka djelatnica Zavoda za nezaposlene odbije primiti junakinju Kate na razgovor, jer je zakasnila pa izgubila strogo određen red čekanja, Daniel se umiješa u raspravu i poziva, prvo ljude koji također čekaju da je propuste (sličice 1–4), a potom pokretom ruke usmjerava i naređuje djelatnici da se vrati i primi Kate na razgovor (sličica 5).

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

Okviri i pozicioniranje likova

Interpretacijom likova pokazat ću različite odnose među njima, uspostavljene na razini okvira, a kako bi se to učinilo što raznovrsnije, pomnije će se pokazati razni principi te naznačiti mogućnosti njihove interpretacije. Na primjerima slika iz nekoliko filmova pokazat ću slike koje tumače modele segregacije, integracije i rimovanja okvira ili unutar okvira. Na svakom od njih ponaosob pokazujem kako se hijerarhija odnosa između likova uspostavlja na razini okvira. Primarna zadaća je tumačiti proksemiku likova u kadru. Uspoređenjem s još nekoliko filmova dodatno ću pokazati što sve iz okvira gledatelj može iščitavati.

Proksemikom se nešto sugerira gledatelju jer, na slici kao i u stvarnosti, distanca, tj. udaljenost, signalizira određene društvene odnose (usp. Machin, 2007). Stoga „držimo distancu“ u odnosu na ljude s kojima ne želimo „biti u kontaktu“ ili smo pak „bliski“ s onima koji pripadaju našem krugu prijatelja. U filmskom postupku, proksemika se postiže kadriranjem. Asocijacija je to na fizičku blizinu, bliskost u stvarnom životu, pa tako krupni plan sugerira osjećaj intime, dok udaljenost lika stvara dojam njegove anonimnosti, pa prema tome i distanciranosti gledatelja od lika. Kao što je rekao Peterlić, „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, konotira i određeno ideološko značenje. Na taj se način može analizirati kadar u kojem se nalaze, na primjer, tri lika. Lik koji se nalazi u sredini je ujedno i u središnjoj poziciji koja konotira ulogu posrednika pri raspravi, unutar znanja o društvenim praksama (usp. Machin, 2007; Wodak, 2013).

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

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

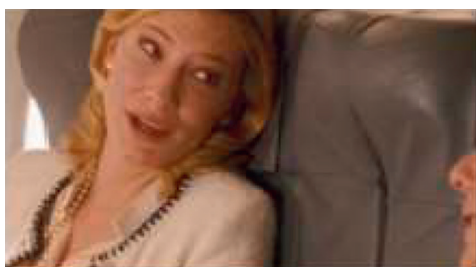
Sljedeći je primjer integracije likova u filmu *Noć na zemlji*. Tamo proksemika označuje bliskost, otvorenost za interkulturalne pregovore pa se kaže da su likovi u okviru integrirani. Ono što je prethodilo sceni prikazanoj na slici jest zamjena mjesta za volanom između likova. Likovi Yo Yo i Helmut okupiraju isti prostor, a



U filmu *Gost* okvir |
segregira



U filmu *Noć na
zemlji* kadar
zamjene mjesta;
kadar likova koje
okvir integrira



Rimovanje
kadrova/okvira u
Blue Jasmine



zbog toga što u plitkom kadru taksija nema dodatnih elemenata, sugerira se da su integrirani na podjednak način. Ujedno se smatra da se ovim postupkom uspostavlja simetrija u kadru (Zettl, 1990: 113). Simetrija se s obzirom na ranije proanaliziranu teoriju kulturološkog šoka interpretira kao transformativna, kulturološka razmjena (usp. Lewis i Jungman, 1986).

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

Zbog svega što je ranijom analizom pokazano, osobito vezano uz poželjne američke vrijednosti i konstrukt drugosti, na simboličkom planu sugerira se kolektivistička kultura (Japan), odnosno američki individualizam (Bill Murray). Kada su razlike

Okvir je prikaz individualističke i kolektivističke kulture u *Izgubljeni u prijevodu*



u kulturama ovako opisane, globalizacija je mehanizam pomoću kojeg se mogu objasniti razlike između individualističke i kolektivističke kulture. Težište individualističke kulture je u tome da se pojedinac ističe kao jedinstvena i autonomna vrijednost u smislu osobnog života, slobodnog vremena, posla, osjećaja, postignuća i tome slično. Kolektivistička kultura se pak okreće potrebama grupe i ostvaruje se kroz pripadanja, povezanost te žrtvovanje za grupu (Matsumoto i sur., 1996: 78). Princip grupe, svojstven japanskoj kulturi, karakterizira okrenutost grupi. Naposljetku, kada je riječ o reprezentaciji ovih dviju kultura u filmu, iskustvo koje lik prenosi gledatelju, odnosno gledateljevo poimanje lika, implicira da je individualnost reprezentirana na vizualnome planu stvar stupnja (usp. Machin, 2007). Može se odrediti proksemikom pomoću koje se pojedinac može učiniti manje uočljivim. S druge strane, kolektivizacija vizualno prikazuje grupe ili skupine ljudi. Pripadnici grupa su do određenog stupnja homogenizirani. Mogu biti vizualno reprezentirani na način da nose istu odjeću, jednako izgledaju, jednako se ponašaju ili slično. Na taj se način kolektivitet postiže fokusom na generičke osobine grupe ljudi koji time postaju tipovi. Za usporedbu neka ponovno posluži primjer filma *Izgubljeni u prijevodu*. Slika prikazuje Boba Harrisa kao pripadnika individualističke, američke kulture, dok grupa Japanaca predstavlja kolektivizam japanske kulture. Pripadnici japanske kulture homogenizirani su kao stereotipne reprezentacije svojstvene poimanju japanske kulture kao korporativne. Njima nasuprot stoji pojedinac koji, premda je individualno reprezentiran u različitoj grupi, zbog suprotstavljene rase i visine nije proksemikom u kadra stupnjevan kao manje uočljiv, dapače!

Kulturološka i biološka kategorizacija likova

Nevezano uz to jesu li likovi kategorizirani kao pojedinci ili grupe, a identiteti kolektivistički ili individualistički, vizualno su oni uvijek kategorizirani ili kulturološki ili biološki ili, što je često slučaj, i kulturološki i biološki (Machin, 2007: 119). Kulturološka reprezentacija likova, smatra Machin, realizira se

putem standardnih atributa kao što su frizura, odjeća/kostimi i tome slično. Biološka reprezentacija postiže se putem stereotipnih fizičkih karakteristika koje se često koriste u reprezentaciji etničkih stereotipa (120–121). S time u vezi Van Leeuwen (2001) pruža primjer karikature u funkciji podržavanja Busheve administracije, znane još i kao „rat protiv terorizma“. Takvi crteži prikazuju bliskoistočni narod kao ljude s izraženim nosovima i izduženim licima. Funkcija je dakle biološke reprezentacije da upravo kao i stereotipi kontekstualno povezujući likove i gledatelja izazove pozitivne ili negativne konotacije (Machin, 2007: 110).

Svijet privida postaje sve aktualniji, stoga Veljak u svome radu *Medij ideologije* (2010) ukazuje, između ostaloga, na medije koji taj privid kreiraju, uz napomenu da pod terminom „mediji“ nerijetko podrazumijevamo pojam „masovnih medija“. Također, u tekstu se nastoji pojasniti mehanizam proizvodnje stanja neravnopravnosti ili „ropstva“ te precizirati pojam ideologije (kao medija), ali i objasniti značaj posredničke uloge medija u smislu filozofijske refleksije i spekulativnoga značenja primjenjivog na stvarni život. Nakon što je povezao i definirao pojmove medija i ideologije, autor iskazuje potrebu da sumira kako je „analizom socijalne i povijesne funkcije svih tih raznolikih tipova i vrsta ideologije moguće razotkriti mehanizam proizvodnje, reprodukcije i učvršćivanja stanja neravnopravnosti, dominacije i ropstva“ (Veljak, 2010: 602). Naime, Veljak uvodi sintagmu „simptom suvremenosti“ (*ibid.*: 602) i tumači je standardizacijom tj. nivelacijom na najnižoj mogućoj razini kulturne prosječnosti. Naglašeni su, dakako, industrijski proizvedeni sadržaji industrije zabave. Riječ je o mehanizmima koji onemogućuju osvješćivanje te vode do duhovnoga ropstva koje otvara pitanje o „nužnosti alternative nihilizmu“, odnosno pitanje o sebe-ne-svjesnom nihilizmu kao duševnome stanju potrošačkoga ludila, dakle „dubokog prikrivanja zbiljnosti duboko obilježene otuđenošću.“ (*ibid.*: 602). U tome slučaju, Veljak nas upozorava na razliku između ideologije i propagande pri čemu se djelomično oslanja na znanstvenu etimologiju kako bi podvukao različitost, ali i semantičku bliskost termina „propaganda“ i „odnosi s javnošću“ (engl. *public relations*). Termin se danas smatra prihvatljivijim,

osobito s obzirom na to da je i pojam „istine“ pomalo zastario te je zamijenjen pojmom „žudnje“ (Veljak, 2010: 600), a analogno tome, „ekonomija potrebe“ preimenovana je u „ekonomiju želja“ (usp. Gronow, 1997). Točnije, iz autorovih je tumačenja vidljivo da je propaganda derivacija ideologije, njen svojevrsni pod-žanr, a u funkciji je namjernoga širenja neke ideje te dopuštanje ili nametanje manipulacije istinom. U svjetlu ideologije razmatra se partikularno i apsolutno te se u konačnici propaganda i definira kao medij ideologije uz navođenje stereotipa i predrasuda kao značajnih nositelja njene reprodukcije. U tome se smislu rasprava ponovno aktualizira te proširuje na pojam „postideologijske ideologije“ tj. na „apolitičnost“ kao medij ideologije, neproziran i solidaran s ideologijom neoliberalizma (npr. „Zašto da se brinemo o stvarima na koje ne možemo utjecati.“)

Naposljetku, dragocjeno je mjesto rasprave što Veljak daje uvid u razumijevanje ideologije suvremenih medija, koji, čini se, u aktualnoj perspektivi drže relevantne informacije na margini, a u velikome dijelu počivaju na *celebrity* kulturi, *infotainmentu* i *infomercialnome* sadržaju. Međutim, jakost ovoga članka ujedno je i njegova slabost. Naime, u tekstu se postavlja etičko pitanje svjesnoga korištenja laži, a propaganda i medij ideologije ostavljeni su na raspravu (čitatelju), što ponovno može involvirati utjecaj stereotipa i predrasuda. No nedostaje dovoljno konkretnih prijedloga za promjenu, a važno bi bilo i otvoriti pitanje masovne kulture koju još nazivamo i „kulturom participacije“. S druge strane, tu činjenicu da današnju medijsku „buku“ koja dozvoljava promidžbu upravo ideoloških sadržaja, možda može utišati „semantika šutnje“ (Eco, 2013: 189 – 197). U tom smislu u raspravi jednako snažan dojam ostavlja rečenica koja sadrži riječ „usud“ (čovječanstva), kao i pitanja kojima se autor bavi na samome kraju, a koja u raspravi „proizvodnje snova“ čak ostavljaju dojam – apokaliptičnosti. Tome sličan pristup ima i Zoran Roško koji u knjizi vrlo slikovito opisuje spominjane aktualne komunikološko-medijско-ideološke aspekte:

Kad se pojave nova komunikacijska sredstva, ljudi u njima uvijek traže nove Beatlese i navale na njih u stamperu te ih počnu puniti idiotarijama koje im do

pojave tih sredstava uopće nisu trebale da bi se osjećali jednako jadno. Zbog toga ljudi stalno komuniciraju sve više iako jedni drugima imaju reći uvijek jedno te isto: malo toga, ili čak ništa... Dakako, smisao je precijenjen, smisao ne donosi nikakvo ispunjenje, a kamoli olakšanje, čak obratno, ali tada to ljudi još nisu znali na razini popkulturnog refrena; kao u filmu katastrofe otkrit će to nešto kasnije, no ne mnogo kasnije jer sve što se slagalo u bilo kakvu naraciju, počelo se enormno ubrzavati. Nismo tada još ni slutili da je spokoj uobičajenog nereda stvari samo mir u središtu tornada koji nas je već bio progutao, a da to i nismo znali (Roško, 2011: 10–12).

Dojam apokalipse ipak će donekle ublažiti teza da nismo svi u nihilističkome stanju pasivnih promatrača, već da sadržaj ideologije medija može provocirati i kritičko promišljanje i razvijanje novih stavova koji vrlo jasno razlikuju iluziju od stvarnosti, prepoznaju poruke i simbole i stoje na barikadama svjesnosti onoga što se podastire u „kulturi participacije“ koja je jednako upitna kao i bilo koja druga kultura, a samim time i subverzivna u svome djelovanju u javnoj sferi.

S obzirom na ta i slična saznanja u nastavku analiza se bavi kulturološkim i/ili biološkim karakterizacijama likova u filmovima *Blue Jasmine* i *Gost*.

Tamna strana identiteta

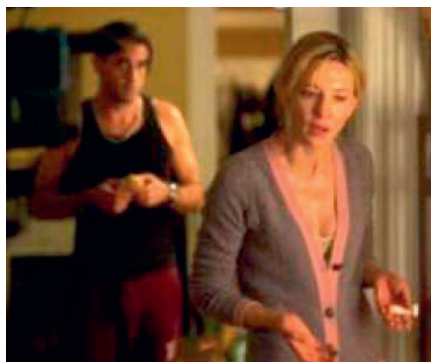
Kada je riječ o filmu *Blue Jasmine*, glavna je misao da je lik stiliziran kulturološki, putem kostima kao obilježja identiteta. Peterlić kostime shvaća kao „stalan sastojak zbilje, kao neotklonjivu njezinu fasadu, izvanjski svijet“ (2001: 122). Isto tako, Peterlić smatra da kostimi, između ostalog, predstavljaju „nepobitne slikovne odlike filmskog zapisa, koje, međutim, nedvojbeno nisu specifično filmski elementi (svojtveni su kazalištu)“. Vezano uz to u svojoj knjizi *Semiotika kazališta* Fischer-Lichte naznačuje da se likovi mogu prepoznavati, na primjer likovi u komediji, „po posebnom obliku u kojem se rabio suvremeni kostim. Budući da se u društvenom životu pripadnost staležu ili službi uvijek naznačivala i posebnom odjećom, suvremeni je kostim

i u kazalištu imao odgovarajuću funkciju“ (Fischer-Lichte, 2015: 255). I samo dio kostima, kao rekvizit, može imati istu ulogu, konstatirali su Bordwell i Thompson (2004: 87), a Burn ih svrstava u grupu modusa koja pripada označavanju dramske akcije. Jasmine se ističe po odjeći svojstvenoj određenom staležu u društvu, odnosno utvrđenom tipskom kostimu predviđenom za njen lik, prikladnom za „reprezentiranje *ja* određenog dramskog lika, omogućujući tako gledateljima da ga točno identificiraju“ (Fischer-Lichte, 2015: 255).

Za početak, da bi plan kostima bio vidljiviji, potrebno je ustanoviti da identifikacija junakinje sugerira citatnost s kazališnom predstavom *A Streetcar Named Desire* (*Tramvaj zvan žudnja*) u režiji Liv Ullmann. Tu je dramu napisao Tennessee Williams, a Blanche DuBois, glavnu protagonistkinju, također je utjelovila Cate Blanchett u kazalištu BAM u New Yorku. Prema spomenutoj drami postoje i filmska ostvarenja, a najpoznatije je ono iz 1951. s Marlonom Brandom i Vivien Leigh u glavnim ulogama (rež. Elia Kazan). Stoga pozivanje na inscenaciju kazališne predstave nužno nameće i usporedbu s ovim filmskim uprizorenjem. Do transtekstualne veze s *Blue Jasmine* dolazi, osim zbog za filmsku kritiku općepoznate izravne usporedbe putem Blanchett u ulogama Blanche/Jasmine, također i zbog tematske podudarnosti, barem u nužnome dijelu za ovu raspravu. U oba slučaja junakinja odlazi živjeti kod sestre nižeg socijalnog statusa i ulazi u sukob s njezinim partnerom. Također, obje junakinje ne snalaze se u gruboj realnosti te obje povezuje svojevrsna „žudnja“. Tematska podudarnost odnosi se i na samoobmanu lika. Kao što se Jasmine u figuri flešbeka/analepse putem melodije *Blue Moon* prisjeća također bajkovitog životnog stila iz svoje prošlosti, tako u prizoru iz kazališne predstave Blanche, usklikne: “I don’t want realism, I want magic!“ („Ne želim realnost, želim čaroliju!“).

Na koncu, podudarnosti se mogu vizualno pokazati rimovanjem scena. Slike prikazuju sličnost scene iz *Blue Jasmine* s onom iz Kazanovog filma, u kojima se suprotstavljaju glavna protagonistkinja i sestrin partner. Također, slike prikazuju slične scene iz filma i kazališne predstave, kada Blanchett, oba puta u ulozi glavne protagonistkinje, prvi put dolazi kod sestre.

Robin McLeavy
i Cate Blanchett,
Sydney Theatre
Company. *A
Streetcar Named
Desire* (rež. Liv
Ullman, 2009)



Cate Blanchett
kao Blanche/
Jasmine



Ako se iz svega navedenog izvede zaključak kojim se potvrđuje teza da je Jasmine kulturološki reprezentiran lik, onda se ta teza u sljedećem segmentu povezuje s njenom biološkom reprezentacijom. Naime, Machin i van Leeuwen smatraju da se teza podrijetla u većem dijelu odnosi na biološku klasifikaciju lika, odnosno pripadanje nekom društvenom rangu, etničkoj grupi ili nekoj drugoj identitetskoj klasifikaciji prema principu podrijetla. Primjerice, identitet Zainab iz *Gosta*, osim prema fizičkoj identifikaciji rase, obilježen je pripadanjem etničkoj grupi po njezinom afričkom podrijetlu. Međutim, s obzirom na to da se ovi autori osvrću i na McBrideoveu tezu o globalizacijskom trendu propagiranja materijalističkih vrijednosti, unutar ideoloških razmatranja i globalizacijske paradigme, a ona ne uključuje nužno etnicitet kao podrijetlo, može se načelno konstatirati da je lik Jasmine stiliziran prema podrijetlu novca. Utoliko je zadovoljena biološka kategorija koja se ispreplela s kulturološkom reprezentacijom. Jasmine je došla do novog podrijetla putem novca koji joj je omogućio pripadanje grupi.

Dakako, težnja, odnosno žudnja za novcem, ili nečim nedostižnim, u sebi nosi potrebu da se prikrije habitus kako bi se dosegla društvena pozicija i pripadajuće nametnute norme. U stilizaciji lika taj se doseg manifestira fizičkom identifikacijom Jasmine s grupom (društvenom elitom) putem odjeće/kostima kao medija kroz koji se realizira njezina pripadnost višem društvenom rangu. Dakle što se tiče kostima, usporedbom slika moguće je uočiti sličnost u npr. boji, eleganciji, određenoj klasnoj, društvenoj konotaciji te socijalnom statusu. Doduše, kostimi u jednom odnosno drugom slučaju stilizirani su modno i tematski u skladu s vremenom u kazališnoj predstavi i u filmu. Ipak, taj plan naznačuje razlike u socijalnim statusima likova u filmu, osobito kada se u kadru suprotstavljaju Jasmine i njena sestra nižeg socijalnog statusa.

Kao što je ranije naznačeno, s time je u vezu dovedena teza životnog stila. Ovdje analiza povezuje životni stil s tezom podrijetla. Jasmine sestri kupuje skupocjenu torbu pa, kao što je osobito vidljivo iz kadrova u figuri flešbeka/analepse, kostim junakinje, odnosno odjeća koju nosi Jasmine, konotirana

zajedno s njezinim postupcima, odraz je novca. Shodno tome, status junakinje, kao i njena odjeća, također je odraz novca. Motivacija filma kostimom tako podržava tezu podrijetla zato što se njome ističe da u izgradnji identiteta sudjeluje status u društvu. U konačnici, u čemu se takva reprezentacija identiteta lika razlikuje od ranije razloženih konstrukata? Interes, odnosno „suština“ identiteta životnog stila jest vizualni identitet. No zatražimo li dvoje ljudi različite nacionalnosti i/ili podrijetla da se opišu, ne bi li onda i oni koristili svoje vizualne reprezentacije da se odrede kao društveni akteri? Ako ne, koji bi se elementi isključivali od onih koje opisuju ovdje navedeni autori? Kako bilo, identitet životnog stila ne razlikuje se od, primjerice, kategorije identiteta države-nacije (Machin i van Leeuwen, 2007: 4). U oba slučaja konstrukt teži k „nezavisnosti“, a istovremeno se može „posjedovati“. Obje kategorije kontradiktorne su i stoga u svojoj suštini fragmentirane.

U vezi s prethodnom konstatacijom o preklapanju kulturološke i biološke kategorije pri klasifikaciji lika, slična se pojava iščitava u imenima junakinja Jasmine i Zainab. Kao što je ranije utvrđeno, ime i identitet mogu se dovesti u vezu (usp. Grdešić, 2015; Peternai Andrić, 2012). Vezano uz to Grdešić (2015: 80) govori da imena likova mogu biti analogna njihovim osobinama. Imena su dovedena u vezu s glavnim likovima semantičkim, značenjskim putem; ona svojim značenjem upućuju na neku važnu karakteristiku lika.

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



Promjena imena junakinje iz Janette u Jasmine, doduše, prati tezu Grdešić u odnosu na značenjsko i ilustrira karakteristični pomak od prozaičnog imena, Jeanette, u ono „francuskog štiha“, Jasmine. Međutim, nije riječ samo o statusnom simbolu nego i iskazu promjene podrijetla, ili barem težnji za time. Promjenom imena junakinja sama gradi konstrukt identiteta pripadanja njujorškoj eliti i imenom nastoji utjeloviti identitet.

Pomak je to prema metonimijskoj ugrađenosti u identitet koji svoje hvatište nalazi u konstruktivnom utjelovljenom u samoobmani, pseudoidentitetu. Napetost ambivalentnog identitetskog položaja smanjuje se putem vizualnih mehanizama koji ohrabruju identitet kojem se teži. Kao što je konstatirano na primjeru kostima, a i ovi autori potvrđuju, odjeća se smatra jednim takvim mehanizmom koji pomaže pojedincu da se nosi s napetošću koju motivira cilj da se integrira u neku društvenu grupu. Shodno tome lik se stilizira kao „žučeni identitet“: s polazištem u Baumanu i Hallu zapitat ćemo se na koji način iz imena proizlaze društveni angažman i etička odgovornost. Ime, kao i identitet, ispostavlja se kao učinak stavova i životnog stila pojedinca. (Pre)imenovanje pojedinca utemeljeno je u stereotipnim suprotnostima (npr. po principu dobro-loše). U slučaju Jeanette-Jasmine stereotipno razdvajanje odvija se po principu siromašna-bogata ili pak priprosta-sofisticirana. No ta će stabilizacija identiteta biti tek privremena, isto kao što će takav identitet biti tek privid (usp. Peternai Andrić, 2012: 65–66).

Što se pak tiče filma *Gost*, usporedimo li slike, uočiti ćemo da su također zastupljene obje kategorizacije likova, i kulturološka i biološka. Odabrana je scena „Cape Town, Senegal“ u kojoj dominiraju boje. S jedne strane, jasno je pokazano da je riječ o

Kulturološka
i biološka
reprezentacija
likova prema
principu binarnih
opozicija

dvjema suprotstavljenim rasama, ali i izraženim bojama robe afričkog podrijetla, koju Zainab prodaje. Boju, kao i glazbu u ranijoj analizi ovog filma, doživljavamo kao filmske motive koji mogu biti nositelji stereotipa u kulturi (Lehman i Luhr, 2008: 35–36; 287; 297). Čest je slučaj da su pri susretu dviju kultura, predodžbe koje će stvoriti jedna o drugoj, stereotipne. Uz stereotipe se stoga često vežu negativne konotacije identiteta jer se najčešće pod stereotipom podrazumijeva kliše, a on je pak živopisni podsjetnik na vezu između vizualne i mentalne slike. Međutim, stereotipna slika nije uvijek nužno negativna ili pogrešna, no često uveličava stanovite značajke, dok druge izostavlja. Stoga, kao što je glazba povezala scene u formalnom postupku, dala im ritmičnost, tako i boje povezuju sekvence, naglašavajući kulturološku i/ili biološku kategoriju rase i kontrasta kultura.

Kada kontrast kultura upućuje gledatelja na stereotipe? Machin smatra da je na snazi selektivnost stereotipa onda kada je riječ o generičkim i specifičnim vizualnim reprezentacijama. Varijacije pojedinaca unutar grupe koju predstavljaju dopustive su, no ako su likovi nositelji negativnih konotacija, onda stereotipi mogu postati rasistički (Machin, 2007: 122). Je li tome tako u *Gostu*, gledatelj će odlučiti ako si postavi pitanje: sugerira li spomen na Afriku i afričko podrijetlo nužno i nižu društvenu poziciju, raznobojnost, način odijevanja, etno glazbu? S druge strane, koju poruku šalje bjelkinja i koju “tipičnu” reprezentaciju američke žene ona predstavlja? Dakle, niti su svi Amerikanci svjetloputi i plavokosi, s aluzijom na kategoriju WASP¹, niti su sve Afrikanke odjenute u šarenilo etniciteta kao reprezentacija biološkog i/ili kulturološkog iskaza identiteta.

Traži se neprijatelj

Dok u *Noći na zemlji* stereotipi o crncima zabavljaju, jer „oni“ se glasno smiju, govore slengom ili nose „moderne“ tenisice i kape, u *Gostu* svoje uporište stereotipi nalaze u tezi kulture i etniciteta kao procesa unutar globalizacije (Machin i van Leeuwen, 2007). Da je „eticitet uvezen“, a podrijetlo, identitet drugog doslovno izmješten, simbolički prikazuje niže navedena slika. Na njoj je Walter za kojeg je ranije pojašnjeno da, spoznavši interes za sviranjem bubnja, spoznaje i sebe putem susreta s drugim (Hall, 1996). Naslov filma *Gost* motiv je s njegovog početka kada u svome stanu Walter nalazi nezvane goste, Tareka i Zainab, te time počinju događaji koji tematiziraju problematiku prihvaćanja drugih u američko multikulturalno društvo. Početni motiv u filmu ujedno je i završni; Tarek, privremeni „gost“ Amerike, nju ne nastanjuje trajno, već je deportiran u Siriju. Time se podcrtava izazov koji pred američki identitet stavlja globalizacija, a Huntington ga slikovito opisuje frazom „traži se neprijatelj“ (2007). Ovim motom, koji se ustvari rabi u političke svrhe, Samovar i sur. (2009: 169) tumače percipiranje drugih kao „tamnu stranu identiteta“, gdje se drugost percipira kao neprijatelj, pa se stoga i segregira, stereotipno prikazuje, rasistički procjenjuje i u svakom slučaju deprivira u odnosu na vlastiti identitet. Stereotipi se prenose generacijama, a problematika imigranata kao drugih valorizira se putem predrasude Amerikanaca prema drugosti, drugačijim vrijednostima. Ovakva pojava konstruiranja neprijatelja² sugerira da spor oko političkih, etičkih, vjerskih i sličnih pitanja na neki način osigurava jasnu podjelu neprijatelja, pretvarajući ga u sigurnu društvenu silu, u ovom slučaju riječ je o neprijatelju koji izravno prijeti individualnosti i slobodi Amerikanaca.

Konkretnije, u vrijeme nastanka filma *Gost* (2008) predsjednik SAD-a bio je George W. Bush, s općepoznatom političkom agendom „protiv terorizma“, koja je svoje opravdanje nalazila u terorističkim napadima 11. rujna 2001. Događaj filmske scene u kojoj je Tarek deportiran uputa je na ideološki

2 Umberto Eco napisao je knjigu *Konstruiranje neprijatelja* (2013).

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 (usp. Samovar i sur., 2009). Konstrukt neprijatelja je mehanizam koji prikrija zbiljske logike funkcioniranja svijeta i društva. Ono što je Americi poznato, kaže Huntington, selektivnost je u odabiru podrijetla i rase u smislu „manjinske prihvaćenosti“, koja se, izgleda, ne odnosi na arapski svijet (Huntington, 2009: 60–55; usp. Said, 1978). S druge strane, McBride (2008) 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.

Primarna briga McBridea (2008) usmjerena je na eroziju ustaljenoga vjerovanja da je američki Ustav živući dokument. Ovakvu svoju bojazan argumentira prvenstveno konzervativnim pristupom američkoga Vrhovnog suda kojega pak odlučno definira kao skeptičnog u odnosu na prava pojedinaca, a zaštitničkog u pogledu prava korporacija. Osnovni mehanizam održavanja ovakve rutine utemeljen je na tradiciji, a polazi od Ustava kao ne-živućega dokumenta kojim se opravdavaju pogrešna tumačenja zakona te se istovremeno etablira izostanak promjena ako ne pogoduju određenim političkim interesima. Određeno poštovanje Suda prema odlukama koje datiraju iz američke povijesti (engl. *old decisis*), a koje je ovaj voljan poništiti tek u iznimnim situacijama, svojevrsan je alibi za drastično kršenje prava pojedinca (kao što je npr. pravo žena na abortus).



Konzervativni stav Suda autor ovoga teksta ujedno stavlja u kontekst s izvršnom vlašću, odnosno stavom predsjednika, te potom koristi primjer SAD- a kao paradigme krize liberalne demokracije. Ovakvim je pristupom McBride konkretno naglasio svoja socijalno- liberalna stajališta te se pri kritiziranju konzervativaca nije ustručavao koristiti termine poput „sramotno“ i „bizarno“ (2008: 133).

U tome je smislu moguća opaska da je serija događaja, koje je samo pogoršao diskriminirajući Clintonov „slučaj“, dao vjetar u leđa konzervativnome miljeu, osobito Bushevoj administraciji. Stoga, nakon iznošenja mnogih loših praksi (primarno) u slučaju američkih predsjednika, a većinom pripadnika Republikanske stranke, McBride izražava svoju zabrinutost za ispravnost američkoga Ustava kao takvog. Podsjeća, ali i upozorava da se SAD smatraju uglednim modelom demokracije (tzv. kult demokracije) i to samo proizvoljnim stavom već i potpomognute stavom Europe u smislu njenih stremljenja ka preuzimanju američkih vrijednosti. On doista izvještava o kontroverznim slučajevima američke povijesti te ukazuje na ozbiljan problem selektivnoga iskazivanja prezira prema zakonu u domeni ljudskih prava (engl. *selective contempt*). Također ističe kako, ironično, konzervativci postaju sudskim aktivistima (engl. *judical activists*) koji se pozivaju na prapovijest Ustava te ga selektivno interpretiraju na način od kojeg se, po mišljenju autora, Sjedinjene Države teško mogu oporaviti.

Walter nastavlja
svirati bubanj i
nakon Tarekove
deportacije

Ovakav sljed te ulogu koju pri određivanju i provođenju nacionalne politike ima Vrhovni sud SAD-a autor pomno elaborira; kao primjer etabliranja moći Suda navodi njegovo dodjeljivanje predsjedničke titule Bushu 2000. godine. Nažalost, kao i u mnogim sličnim slučajevima prakticiranja demokracije, stvari se mogu svesti na način interpretacije s ironičnim ishodom. McBride je to ilustrirao obrazlažući spomenuti termin „sudski aktivizam“ (*ibid.*: 132). Preciznije, navodi da „najkonzervativniji konzervativci“ smatraju da se jedino originalni Ustav mora apsolutno poštovati i kao takav uzimati u obzir. Tako su konzervativci nazivali liberale „sudskim aktivistima“ u vrijeme kada su ovi dominirali Sudom te nastojali djelovati aktivistički u smislu promjena Ustava. Svoje su pak neodobravanje istoga tumačili kao objektivnu interpretaciju prvobitnoga Ustavnog zakona. Međutim, sada autor ukazuje na paradoks, jer se upravo konzervativci nazivaju „aktivistima“ – termin se, dakle, aktualno primjenjuje na one koji dokidaju ljudska prava (prava žena, radnika, imigranata, zatvorenika, itd.) umjesto na one koji se za njih (aktivistički) zauzimaju. Primjeri ciničnoga tumačenja i selektivnoga primjenjivanja zakona kroz američku povijest koje autor navodi su sljedeći: primjer Iraka, gdje ističe inicijalne pogreške američkoga Ustava iz 1789. godine; primjer zatvora Guantanamo na kojem McBride objašnjava Bushevo preimenovanje vojnika (engl. *soldiers*) u borce (engl. *combatants*) te time ilustrira kako je pomoću semantičkih trikova (razlike između riječi „*terrorist*“, „*combatant*“ i „*enemy combatant*“) predsjednik izigrao zakon i prekršio ljudska prava, što autor osuđuje kao duboko licemjerman čin. Navedene aktivnost McBride prvenstveno ističe kao primjere nepoštivanja međunarodnih zakona, neprovođenja demokracije te kršenja ljudskih prava. U ovome dijelu McBrideova izlaganja nedostaje povijesni podatak da su SAD započele pridavati pažnju publicitetu koji na međunarodnom planu mogu zadobiti „ljudska prava“ tijekom Carterova predsjedavanja (koji je ujedno dobio Nobelovu nagradu za mir 2002. godine). Isto tako, smatra se da je termin „ljudska prava“, odnosno značaj koji mu se može pripisati, velikim dijelom postao fleksibilniji u smislu sredstva „političkoga žongliranja“ (engl. *political football*) tijekom povlačenja Amerikanaca s Olimpijade u Moskvi.

Ovakav slijed opisanih događaja ima svoje medijske i filozofske implikacije. Kao što je prije rečeno, u tekstu *Medij ideologije* Veljak (2010) upućuje čitatelja u načelno prikazivanje ideologijske tvorbe kao mehanizma prikrivanja zbiljske logike funkcioniranja svijeta i društava. Autor postavlja pitanje posredovanja ideologije i pod kojim okolnostima te s kakvim učincima funkcioniraju kao medij proizvodnja i reproduciranja ideologije. S time u vezi govori o *ideologiji kao mediju*. Pri definiranju osnova ideologije razlučuje funkcionalnu od neuspješne te kao preduvjet uspjeha ideologije podvlači nužnost vjerovanja u nju od strane njenih izumitelja. Također je važna autorova usporedba ideologije (koja može biti tzv. sovjetski ozbiljna kada uspijeva u ratu ili drugim kriznim vremenima) s ništa manje moćnom metodom ispražnjavanja sadržaja od bilo kakvog dubljeg smisla. Naime, Veljak govori kako su primjeri hipostaziranih duhovnih entiteta banalni jer temelje svoje ideologizirano korištenje u sintagmama kao što su nacionalni interesi ili svjetska sigurnost, te se koriste za sustav kontrole. Tako autor stiže do konkretne definicije ideologije koju jasno formuliра sljedećim citatom: „I tu jest na djelu ideologija čija se temeljna logika sastoji u uzdizanju parcijalnoga na rang univerzalnoga, kako bi se prikrila partikularistička narav lažne univerzalnosti“ (Veljak, 2010: 601).

Upravo je o takvom netransparentnom sustavu riječ kod McBridea, koji ga ovakvim svojim pristupom tumači, navodeći načine na koje američka administracija na internacionalnoj razini pokušava nametnuti svoju ideologiju putem sporazuma, prisile, humanitarne pomoći te čak na međunarodnom kulturnom i znanstvenom planu. Agenda je da se stvara i širi dojam nesigurnosti (npr. strah od terorizma) da bi se suspendirala fundamentalna ljudska prava u ime tobožnje sigurnosti.

Autorov je zaključak zapravo refleksija, a stoga i prihvaćanje svega navedenoga, a formuliran je poput (retoričkih) pitanja izvedenih iz ranijih pojašnjenja u tekstu. Tako se on pita o krivnji američkoga Ustava i pravnoga sustava za ovakvu političku stvarnost, kao i jesu li i do koje mjere ugroženi ideali liberalne demokracije kao takve. Drugim riječima, možemo govoriti o širenju ideologije putem medija – Amerike kao

svjetskoga arbitra – o čemu McBride izražava stav i daje vrlo jasnu perspektivu zašto je danas sramotno i tužno biti inteligentnim Amerikancem kojemu je stalo do određenih promjena. Točno, u ovom povijesnom kontekstu McBride razmatra utjecaj Busheve administracije (a koja će nas samo dalje podsjetiti na neke druge administracije koje autor ne spominje, ali su implicitno prisutne). Sve u svemu riječ je o propustima da se administracije suoče sa sličnim relativno jednostavnim politiziranjem, te da se na neki način javno izlože ideje na kojima se stječe, kako tvrdi McBride, pravni imunitet.³ S time u vezi lako je dokučiti da se ideologija tumači u smislu svijesti koja obuhvaća stav ili uvjerenje (usp. Veljak, 2010), a tezama se pridodaje i kontekst koji obrađuje i širu domenu djelovanja ideologija na način koji onemogućuje uvid u zbiljske mehanizme koji pak reguliraju način života.

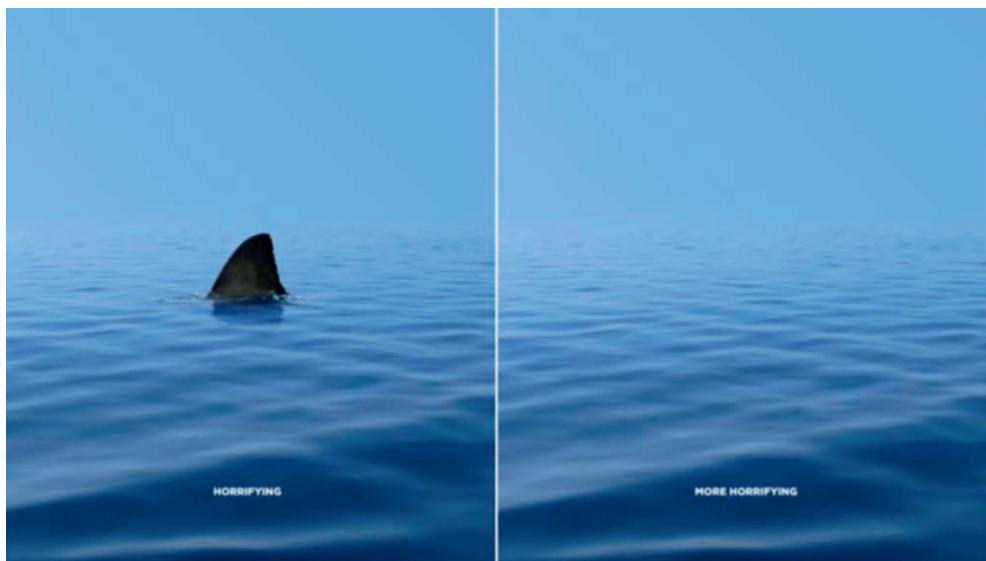
Ne-reprezentiranost

Ne-reprezentacija podrazumijeva izuzeće vizualne reprezentacije nekoga ili nečega, na primjer očekivanih motiva, pojedinaca ili grupa (usp. Machin, 2007). Također, određene kategorije nisu vizualno prikazane, a zapravo su na neki način prisutne. Kao primjer neka posluži slika kojom se želi pokazati na koji način nereprezentiranost može čak označiti više od reprezentacije.⁴

Kao što pokazuje slika, lijevi plan je zastrašujući, ali desni je još više (engl. *horrifying/more horrifying*). Jer, upućuje Machin, ne-reprezentacija može značiti da nečega nema, ali to ne znači da se ipak nešto nije dogodilo ili se neće dogoditi.

3 Ovdje McBride govori o slučaju „Citizens United“, koji je dao virtualno državljanstvo korporacijama, a oduzeo pravo političkoga glasa pojedincima ili barem onima koji ne posjeduju ogroman kapital. S vremenske distance stoji napomena kako danas mnogi Amerikanci kritiziraju Obamu upravo zbog kontinuirane nevoljkost da poduzme pravne korake protiv članova administracije *Bush* – 43. Premda je ostvario mnoga značajna liberalna/humana postignuća, mnogi, čini se, ovakav propust zamjeraju. Desetak godina nakon što je McBride napisao ovaj članak, svijet je svjedočio Trumpovoj administraciji.

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



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

Reprezentiranost
i ne-
reprezentiranost
(Nørgaard, 2018)

Stereotipi i motivi

Analiza kreće od filma *Izgubljeni u prijevodu*. Za potrebe analize oblikovana je sekvenca „Mr Bob Harris“, u kojoj je važno naglasiti i ono čega u odabranim scenama nema. U njoj se uočava izostanak vjerojatno očekivanih, stereotipnih prikaza Japanaca. Nisu, dakle, reprezentirani takvi stereotipi koje Sugimoto i sur. (2009) još nazivaju sadržajem sigurne zone tradicije, a ne kulture, misleći pritom na stereotipne slike korporativne kulture, gejši, tradicije ispijanja čaja, motive japanskog kazališta, samuraja i tome slično. S time u vezi, Sugimoto i sur. govore da Japan reflektira slike „japanstva“ upravo s obzirom na njihovu odsutnost (2009). Umjesto toga, gledatelju se prikazuje Japan u smislu ne-japanskih i ne-autentičnih japanskih atributa kao novih prikaza japanskog identiteta. Nadalje, Sugimoto i sur. pojašnjavaju da je ovakva „nova kompozicija Japana“, kako je nazivaju, postala jasno vidljiva od 1990-ih, od kada reflektira slike koje uključuju elemente japanstva u njihovom – odsustvu. Japan se stoga opisuje kao gotovo posve ne-japansko mjesto, bez jedinstvenih, odnosno očekivanih japanskih atributa.

Potiskivanje starih stereotipa u funkciji je isticanja novih, a nepredstavljen identitet je iskaz (ili uvjet) za isticanje nove japanske drugosti. Ona se u sekvenci očituje kroz usvajanje elemenata zapadnjačke kulture. Drugim riječima, prikazana je nova drugost Japana putem preslagivanja trendova američke kulture, unutar vlastite. Stoga se nižu novi motivi koji se vežu uz Japan, a hibridnost, odnosno preklapanje kulturnih formi naginje i preuzimanju kulturnih proizvoda sa Zapada. Kako je do toga došlo? Izazov je svake politike, pa tako i kulturne, da se svako tržište, pa tako i filmsko, nameće kao nadregulator ideja. Globalna umreženost društava približava ideje, a neizbježno osigurava i asimiliranje/prisvajanje kulturnih ponuda. Na primjeru lika Boba Harrisa, generalni je zaključak da je lik stiliziran kao zvijezda, a „uvezen“ je sa Zapada kao bilo koja „roba“, u funkciji približavanja dvaju tržišta. S jedne strane, vizualna komunikacija ove sekvence progovara o asimilaciji kultura pomoću motiva zapadnjačkih elemenata popularne američke kulture u Japanu, a s druge strane

neupitno je da se u slučaju američkog glumca u japanskoj reklami radi o uvozu iz kulture koji vjerojatno i nije imao drugu namjeru osim da zabavi i donese zaradu. Bez obzira na to što je ovakav format nositelj uskoga kulturnog sadržaja, on svejedno ima važnu ulogu u približavanju japanske kulture zapadnom svijetu, ali i obratno.

Stoga, podržavajući tezu komunikacijske situacije unutar filmskog konteksta, superpozicija glumačke zvijezde te specifična organizacija principa unutar komunikacijske situacije šalje poruku da je Bob „uvezen“ iz američke kulture u funkciji izgradnje konstrukta kulture participacije unutar fikcije. (Naracija je tako stvorila naratora na način da je podvukla temu: kultura participacije ogleđa se, među ostalim, u tome da zapadna kultura djeluje u okvirima kulturnog biznisa u Japanu.) Ikonička zvijezda Harris/Murray osigurava popularnost proizvoda u komercijalne svrhe jer prenosi globalnu američku prepoznatljivost u azijsku kulturu. Recipročno, pospješuje se asimilacija japanskog proizvoda u ne-azijsku, američku kulturu. U tome je slučaju riječ o viskiju kojem je putem reklame koju snima Bob pridodana vrijednost – bliskost pri recepciji u obje kulture. Bob tako i sam postaje kulturni proizvod sa Zapada, uvezen da bi osigurao globalnu čitljivost.

Kauzalnost između takve participativne, prekomjerne stvarnosti⁵ i kontekstualnog pozicioniranja lika unutar nje dodatno je motivirana stereotipima. No kao što je rečeno, nisu to uobičajeni stereotipi Japana niti prikaz tradicionalne istočnjačke kulture. Umjesto toga, oni prikazuju vizuru Japana unutar kulture participacije. Jednostavnije, istaknuti su elementi onog što Japan *nije*. Japan sada određuju novi stereotipi vizualnih reprezentacija preuzetih iz zapadne američke kulture poput McDonald'sa, tipične šarene košulje u havajskom stilu ili pak spojeva preuzetih iz američke popularne kulture, npr. „rokabili kauboji“. Zanimare li se očigledne marketinške strategije koje su

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

Izgubljeni u prijevodu: stereotipi i kulturološka aproprijacija



Bill Murray/Bob Harris as *himself* (metaokvir)



uobičajene u takvim popularnim kampanjama, a koje stiliziraju lik Boba Harrisa, moguće je proširiti takav sadržaj: kultura participacije ogleđa se u interaktivnom približavanju svjetova. Naime, što je takva kultura „zapadnija“, to je više u suodnosu s globalnim trendom. Paradoksalno, to je više „japanska“. Točno, riječ je o novom konstrukt drugosti Japana, jer se udruživanjem suprotnih estetskih elemenata američke kulture stvaraju „spojevi nespojivog“ koji uključuju te stereotipe. Njihov smisao nije u poimanju autentičnosti sadržaja, već u posuđivanju forme. Shodno tome, u takvoj produkciji oni se koriste bez vidne potrebe za kulturnim proširenjem ili pozadinskim kulturnim okvirom.




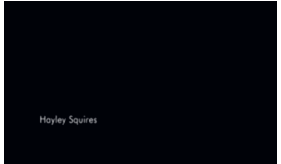

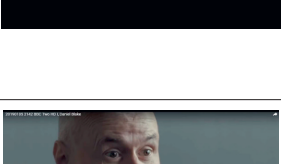
Naposljetku, s pravom se kaže da se uspjeh određenih azijskih industrijskih velesila ne mjeri više samo s obzirom na bruto društveni proizvod (engl. *Gross National Product*). Umjesto toga čak se uvodi novi izraz imajući na umu izuzetnu moć u smislu onog što Norris naziva *Gross Cultural Cool*.⁶ Termin naznačuje da popularnost nekog azijskog proizvoda uvjetuje da on bude – *cool*. Uvoz slavnih osoba u tom se smislu može smatrati silom koja pospješuje rast takvog indeksa popularnosti. U smislu ranije naznačene analize unutar metalepse figura prikazuje Boba Harrisa u ulozi metalika kao kulturnog proizvoda uvezenog iz svoje vlastite kulture. U tom smislu „*as himself*“, on figurira, rekao bi Norris, kao *cool*.

Moćno sebstvo

U nastavku, o nereprezentiranosti je riječ i u filmu *Ja, Daniel Blake*. U funkciji je konstrukta, skrivenog moćnog sebstva birokratskog aparata suprotstavljenog filmskoj reprezentaciji marginalizirane drugosti. Ta se teza potvrđuje u sekvenci „Filmska špica“. Kao što naziv govori, nalazi se u filmskoj najavi, odnosno na samom početku filma. Diskurzivna strategija špice obuhvaća vizualni i auditivni zapis: auditivni zapis je razgovor tijekom filmske najave, a razgovor je intervju između muškarca i žene,

6 Termin je preuzet od Norris, M. J., 2002, „Gross National Cool,” *Foreign Policy*, str. 44-54.

Ja, Daniel Blake. Filmska špica.

#	KADAR	OPIS KADRA	DIJALOG
1.		Zamračenje ekrana: filmska špica. Čuje se ženski glas.	Ženski glas: <i>Can you raise either arm as if to put something in your top pocket?!</i> Možete li podići jednu ruku kao da želite nešto staviti u džep na košulji? DB: <i>I've filled this in already on your 52-page form./Već sam to odgovorio u vašem obrascu od 52 stranice.</i>
2.		Filmska špica.	Ženski glas: <i>Can you raise either arm to the top of your head as if you are putting on a hat?!</i> Možete li podići jednu ruku do glave, kao da želite staviti kaput? DB: <i>I've told you, there's nowt wrong with me arms and legs./Rekao sam vam, sve je u redu s mojim rukama i nogama.</i>
3.		Filmska špica.	Ženski glas: <i>Can you press a button such as a telephone keypad?!</i> Možete li pritisnuti gumb na telefonskoj tipkovnici? DB: <i>There's there's nowt wrong with me fingers either./Sve je u redu i s mojim prstima.</i>
4.		Filmska špica.	Ženski glas: <i>Could you just answer the question, please./Možete li samo odgovoriti na pitanje, molim vas.</i> DB: <i>Well, you've got me medical records. Can we just talk about me heart?/Pa imate moj liječnički karton. Možemo li razgovarati samo o mome srcu?</i>
5.		Filmska špica.	Ženski glas: <i>Do you have any significant difficulty conveying a simple message to strangers?/Imate li nekih značajnijih poteškoća kada nepoznatim osobama želite nešto objasniti?</i> DB: <i>Yes. Yes, it's me fucking heart.I'm trying to tell you but you'll not listen./Da. Da, radi se o mome j...srcu. To vam pokušavam reći, ali vi ne slušate. (...)</i>
6.		Krupni plan: lik Daniel Blake.	DB: <i>Now, please, can we talk about me heart? Forget about me arse, that works a dream./Možemo li sad razgovarati o mojem srcu? Bio bih vam zahvalan da zaboravite na moju stražnjicu!</i>

odnosno usmeno ispunjavanje upitnika. Ženski glas postavlja pitanja, muškarac odgovara. Tematika upitnika je propitivanje žene o zdravstvenom stanju muškarca. Tko ili što je zapravo reprezentirano upitnikom, kao i cijelim birokratskim sustavom – vizualno nije prikazano.

Za početak, kao što prikazuje tablica, ističe se špica, odnosno zamračeni ekran nulte scene, odnosno filmske najave. Špici, odnosno zamračenom ekranu na kojem se vide samo imena glumaca i slično, suprotstavljen je audiozapis, odnosno sinkronizirani razgovor (engl. *voiceover*) između muškarca i žene. Posebnost filmske špice postupak je uokviravanja i montaže pomoću kojeg se prije formalnog početka filma, dakle prije prve scene preklapaju najava filma u vizualnome dijelu i tonški zapis dijaloga između muškarca i žene koji nisu prikazani. Tijek razgovora u formi intervjua uvodi gledatelja u temu filma. Dok slušamo razgovor, teče najava filma iz koje saznajemo podatke o filmu, poput imena glumaca i režisera (sličice 1–5). Sličica (6) prikazuje lik Daniela Blakea. Kadrom junaka završava intervju, filmska špica/najava filma istovremeno je privedena kraju, a pojavljuje se muškarac u krupom planu u funkciji najave glavnog lika. Daniel upućuje komentar djelatnici, no odgovor djelatnice nije prikazan.

Ovdje je na snazi „devijantna prezentacijska strategija“ (Turković, 2008: 177), odnosno dolazi do otklona od gledateljevih očekivanja jer ne vidimo drugog sugovornika pa izostane kadar reakcije. Taj postupak nije slučajan, pa tako izostanak kadra moramo nadoknaditi na kognitivnoj razini. Točnije, nakon što smo percipirali takvu prezentacijsku strategiju, predstoji nam da dokučimo njenu svrhu, i to ne toliko na interpretacijskoj koliko na komunikacijskoj razini. Naime tijekom kasnijih sekvenci takvi ili slični razgovori ponavljaju se, izmjenjuju se djelatnici, a njihova je „anonimnost“ predstavljanje moćnog sebstva koje se tijekom filma javlja u više oblika. Takva ne-reprezentacija moćnog sebstva koje, dakle, nije reprezentirano kao „lik“, ali je označeno glasom, izaziva napetost gledatelja. Tome je tako jer je došlo do onog što Turković naziva „načelo relevancije“: nema lika ili likova kojima se Daniel Blake direktno suprotstavlja.

Analiza pokazuje da su drugi oni koji su u društvu autsajderi – marginalizirani i obespravljani. Svrha takvog prikaza je pozicioniranje junaka na marginu društva, a gledatelja u promatrački odnos, što odmah funkcionira ideološki. U smislu interkulturalnih kompetencija oblikuje se generalna teza da su u britanskom društvu putem filmske reprezentacije na taj način prikazani elementi „demokracije“, odnosno djelomične demokracije. A reći da je demokracija djelomična, isto je kao i reći da je nema. Stoga je rasprava o doticaju marginaliziranog drugog s monolitnim, dakle jednako nevidljivim kao i nedodirljivim sebstvom, u ovom slučaju sinegdoško referiranje na globalno društvo koje ne služi čovjeku, nego se okreće protiv njega kao sustav ili živi organizam.⁷

Naposlijetku, da bismo istaknuli ono čega nema – vizualne reprezentacije moćnog sebstva – važno je pokazati čega ima. U tom smislu marginalizirana drugost vizualno je reprezentirana pejzažem industrijskih gradova Engleske te sumornim eksterijerima i interijerima. U tome se ogleda žanrovska motiviranost filma. Govoreći vrlo generalno, u filmu je istaknut motiv socijalnog filma (Gillespie i Toynbee, 2006). Na razini lika tezu o socijalnom filmu opravdava činjenica da se bavi izvornim problemom čovjeka današnjice.

Likovi su dakle pripadnici radničke klase, odnosno, prema riječima Daniela Blakea, „dobri ljudi s ulice“ koji su zapravo ljudi s margine društva, obespravljani i autsajderi.

Navedene elemente autori Gillespie i Toynbee metaforički nazivaju „sondažni realizam“ (engl. *probing realism*).⁸ Naziv opisuje izuzetno realističan pristup konstruktivnoj slici, identiteta i razumijevanju svijeta koji okupira naše živote. Što se događaji čine „realnijima“, tim je više na snazi njegova uspostavljena strategija.

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

8 Taj je prijevod samo načelno predložen za potrebe analize, pri čemu se „sondažno“ kao retorička figura odnosi na realističan prikaz koji duboko ponire, temeljito, ogoljeno i iscrpno sagledava političnost unutar filmskih reprezentacija te snažno dodiruje gledatelja.



Autori su razvoj socijalnog realizma kao filmskog žanra oslikali, među ostalim, primjerima britanske kinematografije. Naime, sredinom 1950-ih javlja se „socijalno angažiran film“ (eng. *social problem film*), a krajem 1950-ih možda prvi put i „predanost političkoj ozbiljnosti u reprezentaciji radničke klase“ (Gillespie i Toynbee, 2006: 163–165). Žanrovska promjena donosi svakodnevicu snimanu na izvornim lokacijama, uglavnom gradovima sjeverne Engleske te „kao u naturalističkom romanu“ (Gillespie i Toynbee, 2006: 165) promatra svakodnevicu i svijet u kojem dominiraju tipičan engleski način stanovanja, tvornice, željeznice i tome slično (slika 101). S druge strane, govoreći vrlo precizno o tome žanru, Wollen (1998, 2002) i Fuller (1998) jasno naznačuju da je riječ o derivatu snažne britanske dokumentarne tradicije i da se razvio na postulatima koje je postavio Ken Loach, kako svojom dokumentarnom praksom tako i svojim filmovima iz devedesetih u kojima se bavio pripadnicima radničke klase i aspektima njihovih života. I jedan i drugi autor osobito ističu film *Riff-Raff* (1991),⁹ kao značajan po uvođenju metode kojom se glumca svakodnevno na setu iznenadi novom situacijom kako bi se osnažila iluzija vjerodostojnosti ili realnosti. Uz tu metodu Loach se istaknuo po angažiranju neprofesionalnih glumaca, što je uvelike okarakteriziralo njegove filmove kao realistične i dokumentarne. Slična je situacija naznačena i u sekvenci koja je analizirana u dijelu o farsi kada se u kadru pojavljuju „slučajni prolaznici“ i „Playboyeve zečice“.

Kako bilo, o zdravlju i socijalnoj brizi kao ekonomskoj koristi u neoliberalnoj sadašnjosti govore mnogi autori istaknuti

Tipično susjedstvo radničke klase u Engleskoj i master kadar uvoda u film

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

9 Izraz „riff raff“ predstavlja soj ljudi najniže rangiranih na društvenoj ljestvici: siromašne, nepoželjne, djelomične kriminalce, jednom riječju „marginalce“ ili „polusvijet“.

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

ČEMU SLUŽE TEORETIČARI TRANSMEDIJSKE KULTURE?

U širem smislu, predmet rasprave ove knjige je transmedijska kultura, a u užem analiza filmskih reprezentacija. U ovoj sam se analizi služila raznim interdisciplinarnim alatima nastojeći uspostavljene principe analizirati, transponirati i pojasniti, kako na filmu, tako i putem drugih medija i platformi.

Kao autorica, baveći se naznačenim teorijama, neprestano sam imala na umu da je moj zadatak sagledati film i druge tekstne forme u transmedijskom obzoru i s obzirom na zaokret k slici. Stoga sam u uvodnome dijelu pojasnila teorijsko-metodologijsku perspektivu dosadašnjih istraživanja naratologije, semiotike i multimodalne teorije. Također, prije same analize filma, u teorijskome sam dijelu nastojala obuhvatiti određeni raspon relevantnih tema i primjera tekstnih formi. Nakon toga, prema naznačenoj metodologiji, u središnjem sam dijelu provela analizu filmskih sekvenci iz odabranih filmova, koje sam potom objedinila prema diskurzivnim obilježjima kao simboličkim praksama filmova. Često su se u naznačenim reprezentacijama fragmentirano preklapali različiti tekstualni nizovi i forme u svojim funkcijama, kao pokazatelj da transmedijska obilježja spajaju diskurzivnu praksu i „zbilju“ na način koji pomoću istaknutih elemenata nužno upućuje na različita simbolička poimanja s jedne strane, te razumijevanje kulture s druge. Naposljetku, korištenjem više različitih teorijsko-metodologijskih razina i njihovim premrežavanjem, doneseni su zaključci kojima su teze objedinjene. Njihova je funkcija da usmjere gledateljevu pozornost na aktualiziranje specifično narativno kodiranih potencijala filmske priče. Naime, analizom

i sintezom potvrđeno je da se ne može govoriti o samo jednom, univerzalno uspostavljenom načelu, što bi bilo i u suprotnosti s temeljnim principima transmedijske naratologije. Stoga, s obzirom na nakanu da se analizom reprezentacija potkrijepe kontekstualne raznovrsnosti, na svim su metodološkim razinama zabilježene zajedničke tendencije karakteristične za diskurzivnu reprezentaciju identiteta i kulture. Vođena principom koji obuhvaća mnoštvo tekstnih formi, takva obilježja filmskih reprezentacija pokazuju da nisu relevantna samo za film već da se objedinjene metodologije svojim prožimanjem pozivaju na daljnje međusobno nadograđivanje.

Drugim riječima, prema odlikama tripartitnog sustava koji detaljno opisujem i koristim, te prema istaknutim elementima i njihovim funkcijama u narativima, u knjizi se ističu sljedeći primjeri: u transmedijskoj naravi filma javlja se glazbeni narativ koji utječe na tvorbu identiteta svojim komentarom, nositelj je reprezentacije identiteta (osobe, ali i grada u kontekstu kulture); ikoničnost glumačke zvijezde pruža informacije o identifikaciji gledatelja s likom (služimo se imenom glumca umjesto imena lika, kada govorimo o njegovoj filmskoj ulozi, ali i obratno, metalikom u odnosu na stvarnu osobu); zaplet kao više od njega samog suprotstavlja vrijeme lika i filmsko vrijeme; istaknuti elementi u primjeni multimodalnog pristupa prikazuju reprezentacije likova na simboličkoj razini kao nositelje identitetskih obilježja te zastupaju određenu poziciju; kazališna i druga stilizacija likova provedena je kulturološkom, biološkom ili objema kategorijama; pozicioniranje gledatelja odvija se u odnosu na kontekst putem vektora i okvira; glazbeni narativ također se javlja kao orijentacijski okvir između vremenskih okvira, koji pridonosi ritmičnosti i metaforički je iskaz društvene distance u spektru kulturalnih razlika; ikoničnost zvijezde u funkciji je suprotstavljanja fikcije i faksije, a glumčeva pojava svojevrsni je znak, podlozan interpretaciji koja je u pravilu mnogo više od semiotičke denotacije; funkcija je zapleta kao narativa da pokreće organizaciju vremena i kauzalnosti; te naposljetku, pokazala sam da pripovjedni tekst nije nužno utemeljen u klasičnom zapletu već je uvijek nešto više, stoga slobodno možemo zaključiti da je riječ o diskursu uokvirenom nekim konstruktom.

Konceptualno sažimajući, u nastavku donosim preglede filmova i učinke koji iz njih proizlaze. Oni služe za objedinjavanje i selektiranje ciljeva u svrhu jasnije opisane komunikološke zadaće filmskih reprezentacija koje se generiraju iz rasprave, tj. analize svakog pojedinog filma. Predloženi način savladavanja globalnih scenarija u temporalnosti kulture, u društvu punom različitosti. poziva gledatelja da kritički razmisli o ovako konstruiranom kontekstu i njegovim kulturološkim implikacijama. Drugim riječima, imajući u vidu zapadnog recipijenta, kontekstom se referiram na ideološku podlogu narativa i narativnosti, dok su samo neka od mnogih mogućih pitanja koja pritom postavljam oblikovana prema spoznaji da danas živimo u režimu slika. Na koncu, u niže navedenom pregledu nadovezujem se popisom intermedijalnih i citatnih referencija kojima nastojim obogatiti ovu knjigu, ali i predložiti daljnju raspravu u smislu kritičke vizualne pismenosti. Takvu svoju nakanu utemeljujem u čitateljskome iskustvu, u koje vjerujem, filmskim kooperativnim načelima, koja provjereno funkcioniraju te, naposljetku, u djelovanju, a ne samo u strukturi, koje nalazi svoje pragmatičko uporište u mojoj dugogodišnjoj nastavnoj praksi. Naposljetku, nadajući se da sam svime iznesenim odgovorila na pitanje postavljeno u naslovu ovog poglavlja, nadodala bih da oni koji putuju na transmedijskim relacijama ujedno povlašćuju svijest o društvenokulturnom dinamičkom kretanju, utoliko i njih same karakterizira produktivna narav i *izlazak izvan okvira*.

ZNAKSTVENO-STRUČNI PRILOZI

1. Pregled 1. Transmedijska narav filma.
2. Pregled 2. Transmedijalnost i intermedijalnost: odabir interpretacijskog okvira u funkciji interkulturalnih kompetencija, jezika i kulture.
3. Pregled 3. Monografije Pule u kontekstu akademskog predmeta.
4. Pregled 4. Monografije Pule u kontekstu pulskog Sveučilišta kao dinamičke sastavnice grada.

Pregled 1. Transmedijska narav filma.

Redni broj	Naziv filma	Istaknutost plana likova	Pripovijedanje i filmska forma
1.	<i>Ja, Daniel Blake</i> (2016)	Socijalna deregulacija prava: borba kao potraga	Vrijeme lika naspram filmskom vremenu
2.	<i>Noć na zemlji – New York</i> (1991)	Globalni dijalog: dogovori o kulturi	Minimalizam u filmskom postupku
3.	<i>Izgubljeni u prijevodu</i> (2003)	Superpozicioniranje lika	Uokvirivanje glumca/lika pričom
4.	<i>Blue Jasmine</i> (2013)	Konflikt unutar lika	Pripovijedanje i suprotstavljanje vremenskih narativa
5.	<i>Gost</i> (2007)	Usporedba/kontrast likova	Narativ aktivira distancu
6.	<i>Otmica Michela Houellebecqa</i> (2014)	Lik-metalik	Pseudodokumentaristička forma

Učinak na gledatelja → ←	Interkulturalne kompetencije: tvorba identiteta i kulture	Istaknuti modusi u tvorbi identiteta i kulture
Shvaćanje izostanka ugone kao stilske oznake dokumentarističko-socijalnog žanra u političko-etičkom kontekstu	Zašto kažemo da je pitanje globalnog građanina socijalno pitanje koje podriva demokraciju i globalizaciju?	Tehničke geste Vektori Ne-reprezentiranje konflikta s moćnim sebstvom
Holivudski „feelgood“ unutar dogovora u/o kulturi	Na koji je način prikazan kulturološki? Jesu li promatračka faza i asimilacija naznačene i ako da, pod kojim uvjetima?	Tehničke geste Vektori Okvir Tipski kostimi Glazba Leksik Ikona glumačke zvijezde
Shvaćanje participacije kao bijega od sebe samog (ambivalentan odnos prema „zbilji“)	Koju komunikološku poruku šalje kultura participacije; Zašto kažemo da se komunikacija i participacija suočavaju s izazovom masovne kulture i na koji je to način prikazano?	Okvir Ikona glumačke zvijezde Ne-reprezentiranje motiva Japan Pogled
Prožimanje s idejom vremena i lika i metaforičnošću nesigurnog položaja lika	Kako je prikazan ideološki konstrukt ambivalentnog identiteta?	Tipski kostimi Glazba Okvir Pogled
Napetost uslijed anticipiranih reakcija likova i osjećaj antagoničnosti i odbijanja	Figurira li film kao općenita kritika upućena američkom društvu te koji je novi mogući interpretativni put?	Boja Glazba Okvir Kostimi
Intertekstualna promišljanja	Čemu satira u ovome filmu?	Foršpan

Pregled 2. Transmedijalnost i intermedijalnost: odabir interpretacijskog okvira u funkciji interkulturalnih kompetencija, jezika i kulture.

Redni broj	Naziv filma	Transmedijska narav filma u kulturološko-identitetskom ključu
1.	<i>Ja, Daniel Blake</i> (2016)	Gillespie, M., Toynbee, J. (2006) „The Politics of Representation“. <i>Analysing Media Text</i> . London: Open University Press, str. 158 – 185.
2.	<i>Noć na zemlji – New York</i> (1991)	Tom Waits, glazba iz filma
3.	<i>Izgubljeni u prijevodu</i> (2003)	Jenkins, H. (2006) <i>Convergence Culture: Where Old and New Media Collide</i> . New York: New York University Press.
4.	<i>Blue Jasmine</i> (2013)	Gronow, J. (1997) „Self-illusory hedonist and modern consumer“. <i>Sociology of Taste</i> . London i New York: Routledge, str. 79 – 91.
5.	<i>Gost</i> (2007)	Branston, G. (2006). „Understanding genre“. <i>Analysing Media Text</i> . London: Open University Press, str. 44 – 47) Hossam Ramzy, Fela Kuti
6.	<i>Otmica Michela Houellebecqa</i> (2014)	Houellebecq, M. (godina). <i>Pokoravanje</i> . Sarajevo/Zagreb: Biblioteka Izlog

Intermedijalna spona: književnost i film
Haddon, M. (2019) <i>Bolna točka</i> . Zagreb: Algoritam. Zlatar, A. (2010) „Hipohondrija ili strah od osjećaja“. <i>Bolna točka</i> . Zagreb: Algoritam, str. 414–415.
<i>Ljeto kad je ubijao Sam</i> (<i>Summer of Sam</i> , rež. Spike Lee, 1977)
Ugrešić, D. (2010) „Karaoke kultura“. <i>Napad na minibar</i> . Zagreb: Fraktura. priča Woodyja Allena „Kugelmassova epizoda“ (Woody Allen, 1977)
Tennessee Williams; Robin McLeavy i Cate Blanchett, Sydney Theatre Company. <i>A Streetcar Named Desire</i> (rež. Liv Ullman, 2009)
Lewis, T. J. i Jungman, R. E. ur. (1986, XX). <i>On Being Foreign: Culture Shock in Short Fiction: an International Anthology</i> . Yarmouth, Maine: Intercultural Press, Inc.
<i>Ozloglašena</i> (<i>Notorious</i> , rež. Alfred Hitchcock, 1946)

Pregled 3. Monografije Pule u kontekstu akademskog predmeta.

Monografija	Kultura	Turizam
<i>Pula – Grad Interval</i>	„Dvadeset godina kasnije, prestajem se baviti glazbom u trenu kada na glazbenu scenu stupa jedna od najoriginalnijih grupa naših prostora, „Atomsko sklonište“, koju predvodi tekstopisac Boško Obradović“ (str. 24).	„Krajem listopada kada je ‘Arenaturist’ ostvario rekordnih dva milijuna noćenja u 1981. godini, ja sam dobio poziv od SIZ-a za zapošljavanje“ (str. 16).
<i>Puna je Pula</i>	„Život u Puli bio je svakako na stanovitoj kulturnoj razini. Ali je u tome bilo i nešto hladno, namješteno i prijesno, u poredbi s elementarnim pokretom na hrvatskoj strani, punim vjere i topline, osjećanja zajednice, lične požrtvovnosti, odricanja u korist naroda, solidarnosti, koja se stvarala između Pule i svih hrvatskih gradova i naselja u Istri, užoj Hrvatskoj i Dalmaciji“ (str. 97–100).	
<i>Povijest Pule</i>	„Ipak već potkraj 1947. godine primjećuje se da Pula postaje kulturnim središtem Istre, ili da bar ima namjeru to postati. Jedan od važnih stupova kulturne politike (koju je trebalo tek osmisliti) grada bilo je – kazalište“ (str. 245–253).	„Od 60-ih do konca 80-ih Pula razvija tzv. masovni turizam. U to vrijeme izgrađuju se značajniji hotelski kapaciteti. Uz kampove grade se i moderniziraju marine, nužno potrebne za razvoj tzv. nautičkog turizma“ (str. 274).

Nastajanje Pule	Multikulturalizam	Arhitektura
<p>„Ništa nismo imali osim širokog plavog neba, mora i kamena, i tog nezahvalnog mjesta nepopločanih ulica kojima idu seljaci s magarcima. Nije postojala ulična rasvjeta a smeća je bilo toliko da se nije moglo hodati bez čizama“ (str. 21).</p>	<p>„Miješala se krv došljaka i starosjedilaca, osvajača i pokorenih, gospodara i robova, kao što su se miješale i riječi raznih jezika. Jer, i riječi ostaju zarobljene u nekom drugom jeziku, kao uhode, a zatim bivaju preobražene u novoj gramatici“ (str. 14).</p>	<p>„Niti tjedan dana kasnije ona traži od Mikloša da izda nalog talijanskome građevinskom majstoru Virgiliju Volpiju da novosagrađenu vilu u Via Milizia dekorira kontinuiranim vijencem četverolisne djeteline ispod krovišta kule ili kako je formulirano <i>bez ijednog prekida duž cijelog obujma</i>“ (str. 67).</p>
<p>„Ali što god bili ovi osnivači, moreplovci, seljaci i ribari helenskog porijekla, oni su osim odvažnosti i vještine, osim radinosti i upornosti, donijeli u pulski zaliv stvaralačku fantaziju i ukus. Trebalo je to , da bi se krasno, što se tu zateklo i što je davalo životu toliku punoću i draž, moglo skladno povezati s korisnim i upotrebljivim“ (str. 5–25).</p>	<p>„Tri su narodnosti u Puli, u zadnjim desetgodištima austrijske ere, živjele svaka svojim narodnim i kulturnim životom. Sigurno je, da je svaka od njih utjecala na druge dvije. Ali je svaka od njih imala svoje ideale i svoje ciljeve“ (str. 97–98).</p>	
<p>„Pula se pak smjestila u zaljev nalik pristaništu: u njemu su otočići pogodni za pristajanje i plodoviti. Utemeljiše je davno Kolšani: bili su za Medejom izaslani, pa ne obavivši posla, osude sami sebe na izgnanstvo...“ (str. 23–43).</p>	<p>„Ova silna statistika pomaže shvatiti multikulturalan značaj ovoga istarskog, hrvatskoga i srednjoeuropskog ali i mediteranskog grada. Složenost njegova socijalnog i narodnosnog tkanja, isprepletenih niti različitih kultura, običaja, vjera i jezika tek postaje bogatstvom i primjerom suživota neke buduće Europe bez granica“ (str.281).</p>	<p>„Po onomu što se da iščitati između redaka, Pula je tijekom nagla razvitka arhitektonski i urbanistički odjednom postala podvojenim gradom – na bivši stari mediteransko-mletački, i novo-izgrađen, srednjoeuropsko-austrijsko-njemački dio, što su poneki talijanski intelektualci shvaćali kao suprotnost talijanskoga i austrijskoga arhitektonskoga naslijeđa i načina života, a onda i političkoga opredjeljenja“ (str. 118).</p>

<i>Tri tisućljeća mita i stvarnosti</i>	„Ljudi zaduženi za kulturu sjetili su se da pulski amfiteatar može poslužiti kao idealno okruženje kulturnih događaja. Od 2. do 6. srpnja 1952. u tom je ambijentu održan Operni festival koji je otvorila riječka Opera predstavom <i>Nikola Šubić Zrinski</i> “ (str. 319–324).	„Tada i u Puli turizam postaje ozbiljna gospodarska grana. Grade se hoteli, otvaraju i uređuju kampovi. Nudizam se tek „sramežljivo“ i oprezno spominje kao mogućnost turističke ponude“ (str. 331).	
5Pula 3000	„Unatoč tisku na talijanskome, njemačkom i hrvatskom jeziku, kazalištu, vojnoj glazbi (...) raznovrsnim kulturnim manifestacijama, sjajnim zabavama (...) Pula je na neke znamenite suvremenike koji su kraće vrijeme u njoj boravili ostavljala dojam ‘dosadnoga vojnog naselja, ‘zastrašujuće rupetine, ‘duhovne Sibirije...“ (str. 22–23).	„Najveći broj gostiju u Pulu stiže iz Njemačke, slijede Italija, Velika Britanija, Nizozemska i Austrija. Važno je spomenuti da gotovo polovica gostiju puljske općine svoj odmor provodi na ovom području dva ili više puta, a nemali je broj onih koji ovdje dolaze deset i više godina“ (str. 150).	

<p>„Tako je radi smještaja isluženih vojnika osnovana kolonija u Puli. Osnovan je grad s bedemima, ulicama, javnim i privatnim građevinama, i to je prva pojava urbanog života u pravom smislu riječi u Istri“ (str. 24–30).</p>	<p>„Sva ova silna statistika pomaže u razumijevanju multikulturalnosti ovog istarskog, hrvatskog i srednjoeuropskog, ali i mediteranskoga grada. Složenost njegovog socijalnog i narodnosnog tkiva, isprepletenih niti različitih kultura, običaja, vjera i jezika tek postaje bogatstvo i primjer suživota neke buduće Europe bez granica“ (str. 338–339).</p>	<p>„Prostorni razvitak grada u doba Austrije obilježen je arhitekturom novog senzibiliteta, do tada nepoznatom na ovim prostorima. U duhu historicizma, koji poseže za vrijednostima prošlosti u prenošenju starih oblika, pulski će graditelji/arhitekti oblikovati dominantnu sliku budućega grada“ (str. 189–193).</p>
<p>„Počelo je postupno urbanističko uobličavanje antičke Pule, njezine poluelipsoidne mreže ulica i radijalnih prolaza, trgova i objekata za funkcioniranje novoga središta Istre. Grad na „sedam brežuljaka“ – koje će kasnija tradicija locirati na <i>Kaštel, Zaro, Arenu, Sv. Martin, Opatiju sv. Mihovila, Mondipola</i> i <i>kontrađu sv. Ivan ponad Pra grande</i>“ (str. 5–8).</p>	<p>„To nije samo povijesno vrijeme to je i vrijeme živućih ljudi, vrijeme protagonista i antagonista čije uspomene i dojmove valja prihvatiti s pijetetom i uvažavanjem, jer će njihova svjedočanstva, uz arhivske dokumente, činiti okosnicu buduće puljske povijesti ovoga stoljeća na izmaku“ (str. 23 – 24).</p>	<p>„Najbrojniji su i najznačajniji spomenici rimske antike, tj. carskog razdoblja (I-III. st.: Amfiteatar, Augustov hram, Slavoluk Sergijevaca, Herkulova vrata, Dvojna vrata, mozaik Kažnjavanja Dirke), a potom i crkvene građevine starokršćanskog (Katedralna crkva i Sv. Toma u Puli, dvojne crkve u Nezakciju), ranosrednjovjekovnog (Sv. Marija Formoza, Sv. Marija – Vela Gospa, kasnije Sv. Nikola, Sv. Felicita izvan grada i druge) i srednjovjekovnog doba (Sv.Franjo Asiški, Sv.Marija od Milosrđa)“ (str. 25–60).</p>

Pregled 4. Monografije Pule u kontekstu pulskog Sveučilišta kao dinamičke sastavnice grada.

Monografija	James Joyce u Puli
<i>Puna je Pula</i>	„Na toj je školi neko vrijeme bio učitelj engleskog jezika kasnije mnogo poznati svjetski pisac James Joyce. Tada su mu bile 23 godine, bio je već oženjen i stanovao u namještenoj sobi kuće u Medulinskoj ulici stari br. 7. Imao je plaću od 6,6 funti mjesečno, više nego austrijski poručnik“ (str. 99).
<i>Tri tisućljeća mita i stvarnosti</i>	„No veliki dio problema na koje je Joyce naišao u Puli proizišli su iz njegove nesposobnosti da se prilagodi složenoj jezičnoj slici grada, ali za to nije krivio svoje jezične limite, već grad i njegove stanovnike. No, ta će pulska mješavina jezika postati jedno od temeljnih nadahnuća njegovog remek djela <i>Finneganovo buđenje</i> “ (str. 97).
<i>Povijest Pule</i>	“James Augustine Aloysius Joyce (1882. - 1941.), irski pjesnik, pripovjedač i romanopisac, u Puli je boravio i radio kao profesor engleskoga jezika od 30. listopada 1904. do 12. ožujka 1905. godine, ne sluteći da će na čudesan način povezati Pulu s drugim europskim gradovima u kojima je živio“ (str. 137).
<i>Pula 3000</i>	<i>Ne spominje se (op. aut.).</i>
<i>Pula – grad interval</i>	“Jesen je i kada u Pulu stiže Joyce, kasnog listopada, vapporetom iz Trsta. S njim je i Nora Barnacle” (str. 20).

<p>Studentski život u Puli</p>	<p>Mještani</p>
<p><i>Ne spominje se.</i></p>	<p>„S izgradnjom ratne luke i mornarice raslo je vojno stanovništvo, s izgradnjom arsenala radništvo, za opskrbu jednih i drugih rasla je trgovina, ugostiteljstvo, obrti, slobodna zanimanja“ (str. 47).</p>
<p>“Šezdesetih je osnovana Pedagoška akademija, koja je školovala učiteljski kadar cijele Istre, te viša ekonomska škola, koja kasnije prerasta u Fakultet ekonomije i turizma. Očito je da je strateški cilj bio Pulu postupno pretvoriti u sveučilišni grad koji bi okupljao studente iz cijele Istre” (str. 336).</p>	<p>„Narodnosne promjene stanovništva u razdoblju do 1971. bile su za grad doista dramatične ne samo u smislu gubitka identiteta, već i sve snažnijeg kulturnog utjecaja pridošlog stanovništva, koje se tek trebalo socijalizirati odnosno ‘pograđaniti’. Akulturacija stanovništva koje je u Pulu došlo nakon Drugog svjetskog rata tekla je postupno“ (str. 328–330).</p>
<p>“Pučka škola Sv. Martin početkom 20. stoljeća, u vrijeme Italije bila je škola <i>Tone Peruška</i> na Poljani Sv. Martina. Državna njemačka pučka škola postaje Sveučilišnom knjižnicom, a Pokrajinski licej postaje Filozofski fakultet i Visoka učiteljska škola“ (str. 243).</p>	<p>“Premda su najvažniji i najutjecaniji građani imali kuće u gradu, dio su godine živjeli na seoskim imanjima (...) Pula je očito naseljena od samoga početka većim brojem rimskoga stanovništva, koje je značajno utjecalo na proces romanizacije čitava područja” (str. 31–33).</p>
<p><i>Ne spominje se.</i></p>	<p>“Akulturacija <i>barbara</i>, asimilacija i simbioza romanskog i germanskog žiteljstva u Puli prodonijela je ne samo promjeni njezina etničkoga sastava već i osebnim kulturnim mjenama“ (str. 8–9).</p>
<p><i>Ne spominje se.</i></p>	<p>“Jednog takvog jesenjeg dana, gutajući nemirnim pogledom bakrenu makiju i čelični štit zaljeva, omekšan patnjom izbjeglice, ali i ohrabren riječima mlade gatare iz vrsarske krčme, stigao je u Pulu, kočijom iz Vrsara, legendarni ljubavnik Giovanni Giacomo Casanova de Seingalt” (str. 20).</p>

BIBLIOGRAFIJA

- Alber, J., Fludernik, M. (2010) *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. OH: Columbus.
- Allen, R. (2007) *Hitchcock's Romantic Irony*. New York: Columbia University Press.
- Ayto, J. (1988) *Dictionary of Slang Dictionary*. Oxford: OUP.
- Bal, M. (2000) *Naratologija: teorija priče i pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Bagić, K. (2012) *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
- Bailey i sur. (2013) *A Companion to Woody Allen*. West Sussex: John Wiley & Sons Inc.
- Barnard, M. (2002) *Fashion as Communication*. New York: Routledge.
- Barthes, R. (1972) *Mythologies*. The Nooda Press – New York: Farras, Straus&Giroux
- Barthes, R. (1990) *The Fashion System*. Barkley i Los Angeles: University of California Press.
- Bauman, Z. (2011) *Tekuća modernost*. Zagreb: Naklada Pelago.
- Bateman, J. A., Schmidt, K.-H. (2012) *Multimodal Film Analysis*. New York i London: Routledge.
- Beck, U. (2001) *Pronalaženje političkoga*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Bertoša, M. (2014) *Jamči se za uspjeh kano i za neštetnost: o reklamnome diskursu iz sociosemioške perspektive*. Zagreb: Srednja Europa.
- Bhabha, H. K. (1994) *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Biti, V. (1992) *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus.
- Biti, V. (2002) *Politika i etika pripovijedanja*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Boeriis, M., Nørgaard, N. (2013) *The multimodal construal of humour and intertextuality in Tele2's Small Bill/Big Bill campaign*. Campobasso: Palladino.

- Bordwell, D. (2013) *Naracija u igranom filmu*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Bordwell, D., Thompson K. (2004) *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, Inc.
- Brown, R. S. (2005) „Music and/as Cine-Narrative“. U: Phelan, J., Rabinowitz, P., ur. *A Companion to Narrative Theory*. Malden i Oxford: CarltonBlackwell Publishing Ltd, str. 451–466.
- Bruno, G. (1997) „Site-seeing: Architecture and the Moving Image“. *Wide Angle 19.4*. Ohio University School of Film, str. 8–24.
- Burn, A., ur. Jewitt, C. (2014) „The Kineikonic Mode: Towards a Multimodal Approach to Moving Image Media“. U: *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge.
- Burn, A., Parker, D. (2003) *Analysing Media Text*. London: Continuum.
- Burke, P. (2003) *Očevid – upotreba slike kao povijesnog dokaza*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Castells, M. (2000) *Uspon umreženog društva*. Zagreb: Golden marketing.
- Chatman, S., ur. Phelan, J., Rabinowitz, P. (2005) „Mrs. Dalloway’s Progeny: The Hours as Second-degree Narrative“. U: *A Companion to Narrative Theory*. Malden, Oxford i Carlton: Blackwell Publishing Ltd, str. 269–283.
- Chatman, S. (1980) *Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca i London: Cornell University Press.
- Chion, M. (1990) *Audio Vision Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Crystal, D. (2007): *Language and the Internet*. Cambridge: CUP.
- Culler, J. (2001) „Story and Discourse in the Analysis of Narrative“. U: *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London i New York: Routledge, str. 169–187.
- Danesi, M. (2004) *Messages, Signs, and Meanings: A Basic Textbook in Semiotics and Communication*. Toronto: Canadian Scholar’s Press Inc.
- De Certeau, Michel (2002) *Invencija svakodnevice*. Zagreb: Naklada MD.
- Decherney, P. (2005) *Hollywood and the Culture Elite: How the Movie Became American*. New York: Columbia University Press.
- Dahl, R. (2000) *O demokraciji*. Zagreb: Politička kultura.
- Eco, U. (2013) *Konstruiranje neprijatelja*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Eisenstein, S. (1949) *Film Form: Essays in Film Theory*. New York: Harcourt, Brace & World.

- Fludernik, M. (2009) *An Introduction to Narratology*. London i New York: Routledge.
- Fludernik, M. (2000) „Beyond Structuralism in Narratology“. *Recent Developments and New Horizons in Narrative Theory*. *Anglistik* 11(1), str. 83–96.
- Fludernik, M., ur. Phelan, J. i Rabinowitz, P. (2005) „Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present“. U: *A Companion to Narrative Theory*. Malden, Oxford i Carlton: Blackwell Publishing Ltd, str. 36–60.
- Fischer-Lichte, E. (2015) *Semiotika kazališta*. Zagreb: Disput.
- Fischer-Mirkin, T. (1995) *Dress Code*. New York: Clarkson Potter.
- Fowler, H. W. (1994) *A Dictionary of Modern English Usage*. Hertfordshire: Wordsworth Reference.
- Franzen, J. (2003) „The Reader in Exile“. U: *How to Be Alone*. New York: Picador, str. 164–179.
- Galović, M. (2001) *Moda – zastiranje i otkrivanje*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Genette, G., ur. Biti, V. (1992) „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost“. *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus, str. 96–115.
- Genette, G. (2006) *Metalepsa*. Zagreb: Disput.
- Gilespi, M., Toynbee, J. (2006) „The Politics of Representation“. U: *Analysing Media Text*. London: Open University Press, str. 158–185.
- Gikandi, S. (2001): „Globalization and the Claims of Postcoloniality“. *The South Atlantic Quarterly*, 100(3), str. 627–658.
- Gilić, N. (2007) *Filmske vrste i rodovi*. Zagreb: AGM.
- Gilić, N. (2007) *Uvod u teoriju filmske priče*. Zagreb: Školska knjiga.
- Gilić, N., ur. (2006) *Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića: 3-2-1 Kreni*. Zagreb: FF Press.
- Grdešić, M. (2015) *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam International.
- Gronow, J. (1997) *The Sociology of Taste*. London i New York: Routledge.
- Haddon, M. (2010) *Bolna točka*. Zagreb: Algoritam.
- Hall, S., ur. Hall, S; Du Gay, P. (1996) „Questions of Cultural Identity“. U: *Who needs Identity: Introduction*. London: Sage Publications, str. 1–17.
- Hall, S. (2005) *Kulturni identitet i filmska reprezentacija*. Zagreb: Matica Hrvatska, Kolo 1.
- Hartely, J. (2002) *Communication, Cultural and Media Studies - The Key Concepts*. London and New York: Routledge.

- Herman, D. (2002) *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Herman, D., ur. Herman, D. (1999) „Introduction“. U: *Narratologie: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, str. 1–30.
- Herman, D., ur. Phelan, J. i Rabinowitz, P. (2005) „Histories of Narrative Theory (1): A Genealogy of Early Developments“. U: *A Companion to Narrative Theory*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing Ltd, str. 19–36.
- Houellebecq, M. (2015) *Pokoravanje*. Sarajevo/Zagreb: Biblioteka Izlog.
- Huntington, S. P. (2007) *Tko smo mi? Izazovi nacionalnom identitetu Sjedinjenih američkih država*. Zagreb: Biblioteka Izvori sutrašnjice.
- Ivančević, R. (1990) *Leksikon ikonografije, liturgije i simbolike zapadnog kršćanstva i uvod u ikonologiju*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Jenkins, H. (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Jenkins, H. (2006) *Fans, Bloggers, and Gamers: Media Consumers in a Digital Age*. New York: New York University Press.
- Jewitt i sur. (2016) *Introducing Multimodality*. London, New York: Routledge.
- Jewitt, C. (2005): „Multimodality, ‘Reading’ and ‘Writing’ for the 21st Century, Discourse“. *Studies in the Cultural Politics of Education*, 26 (3), str. 315–333.
- Jewitt, C., ur. Price, S. i sur. (2013) „Multimodal Methods for Researching Digital Technologies“. *MODE Summer School - Chapter 17*. London: MODE University of London.
- Johansen, J. D., Larsen, S. E. (2000) *Uvod u semiotiku*. Zagreb: Croatia liber.
- Keen, A. (2010) *Kult amatera*. Zagreb: Fraktura.
- Kljaković Braić, T. (2018) *Oni*. Zagreb: Fraktura.
- Kymlicka, W. (2003) *Multikulturalno građanstvo*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Kress i sur. (1988) *Social Semiotics*. Cambridge i Oxford: Polity Press.
- Kress G., T. van Leeuwen (2000) *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London i New York: Routledge.
- Kress i sur. (2001) *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- Labaš, D., ur. Josić, Lj. (2017) „Medijska pismenost i informacijsko doba“. *Informacijska tehnologija i mediji*. Zagreb: Hrvatski studiji, str. 31–45.

- Lakoff, G., Johnson, M. (2015) *Metafore koje život znače*. Zagreb: Disput.
- Lechner, F. J., Boli, J., ur. (2015) *The Globalization Reader*. Malden, Oxford i Chichester: John Wiley & Sons, Ltd.
- Lehman, P., Luhr, W. (2008) *Thinking About Movies*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Lewis, M. (1993) *The Lexical Approach*. London: Commercial Colour Press.
- Lewis, T. J., Jungman R. E., ur. (1986; XX) *On Being Foreign: Culture Shock in Short Fiction*. Yarmouth, Maine: An International Anthology Intercultural Press, Inc.
- Lotman, J. (1976) *Semiotika filma i problemi filmske estetike*. Beograd: Institut za film.
- Machin, D. (2007) *Introduction to Multimodal Analysis*. New York: Oxford University Press.
- Machin, D., van Leeuwen, T. (2007) *Global Media Discourse: A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- Majić, I. (2009) „Književnost globalizacije ili globalizacija književnosti?“. *Književna smotra*, 153(3), XLI, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, str. 3–9.
- Maković i sur. (1988) *Intertekstualnost & Intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Matsumoto i sur. (1996) „Changing Patterns of Individualism and Collectivism in the United States and Japan“. *Sage*, 2, str. 77–107.
- McLuhan, M. (2008) *Razumijevanje medija*. Zagreb: Golden marketing - Tehnička knjiga.
- Metz, Ch. (1974ab) *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mibelbeck, R. (2004) *Fotografija 20. stoljeća - Muzej Ludwig u Kölnu*. Zagreb: Taschen/V. B. Z.
- Mitchell, W. J. T. (2009) *Ikonologija: slika, tekst, ideologija*. Zagreb: Antibarbarus.
- Monaco, J. (2009) *How to Read a Film*. Oxford i New York: Oxford University Press.
- Mayer, R. E., Sims, K. V. (1994) „For whom is a picture worth a thousand words? Extension of a dual-coding theory of multimedia learning“. *Journal of Educational Psychology*, 86 (3), str. 389–400.
- Morris, D. (2002) *People watching: A novel guide to human body language and behavior*. New York: Vintage Books.

- Nørgaard i sur. (2010) *Key Terms in Stylistics*. New York: Continuum.
- Norris, M., ur. (2009) „Manga, Anime and Visual Art Culture“. U: *The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture*. Melbourne: Cambridge University Press, str. 1–21; 352–369.
- Nöth, W. (2004) *Priručnik semiotike*. Zagreb: Ceres.
- Nye Jr., S. (2004) *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs.
- Oraić Tolić, D. (2019) *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi*. Zagreb: Ljevak.
- Peterlić, A. (2001) *Osnove teorije filma*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Peternai Andrić, K. (2012) *Ime i identitet u književnoj teoriji: Monografija*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Pomerance, M. (2008) *The Horse Who Drank the Sky: Film Experience Beyond Narrative and Theory*. New Brunswick, New Jersey i London: Rutgers University Press.
- Prince, G. (1982) *The Form and Functioning of Narrative*. Berlin, New York i Amsterdam: Mouton Publisher.
- Purgar, K. (2013) *Slike u tekstu: Talijanska i američka književnost u perspektivi vizualnih studija*. Zagreb: Durieux.
- Propp, V. (1968) *Morphology of the Folktale*. Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics.
- Richardson, B., ur. Phelan, J., Rabinowitz, P., A. (2005) „Beyond the Poetics of Plot: Alternative Forms of Narrative Progression and the Multiple trajectories of Ulysses“. U: *Companion to Narrative Theory*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing Ltd, str. 167–181.
- Rimmon-Kenan, S. (2002) *Narrative Fiction*. London i New York: Routledge.
- Rosenbaum, J. (2000) *Movie Wars: How Hollywood and the Media Limit What Films We Can See*. Chicago: A Cappella Books.
- Roško, Z. (2011) *Ljepota jede ljude*. Zagreb: Ocean more.
- Ryznar, A. (2016) *Koliko je danas funkcionalna funkcionalna stilistika*. Zagreb: Croatica XL (60).
- Ryznar, A. (2014). „Interdiskurzivnost: stilistički prilog teoriji književnog diskursa“. Zagreb: *Umjetnost riječi*. XVIII (1).
- Said, E. W. (1978) *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Samovar i sur. (2009) *Communication Between Cultures*. Belmont, CA: Wadsworth Cengage Learning.

- Schnotz, W. (2002): „Towards an Integrated View of Learning from Text and Visual Displays“. *Educational Psychology Review*, vol. 14, no 1, str. 101-120.
- Schnotz, W., ur. Mayer, R (2005): „An Integrated Model of Text and Picture Comprehension“. *The Cambridge Handbook of Multimedia Learning*. New York: Cambridge University Press.
- Scolari, C. A. (2014) „Transmedia Storytelling: New Ways of Communication in the Digital Age“. *AC/E Digital Culture Annual Report*, 6, str. 69–79.
- Sinker, R., ur. Sefton-Green, J. i Sinker, R. (2002) „Making Multimedia“. U: *Evaluating Creativity*. London: Routledge.
- Stam, R. (2000) *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Stam i sur. (1999) *New Vocabularies in Film Semiotics*. London i New York: Routledge.
- Škarić, I. (2008) *Temeljni savremenog govornštva*. Zagreb: Školska knjiga.
- Škreb i sur. (1984) *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Sugimoto, Y. (2009) *The Cambridge Companion to Modern American Culture*. Melbourne: Cambridge University Press.
- Trudgill, P. (1988): *Sociolinguistics - An Introduction to Language and Society*. London: Penguin Books.
- Tuksar, S. (2016) „Internet i engleski jezik: mehanika kauzalnih zbivanja, azijski primjer i edukacija forever“. *Libra Libera*, (38/39). Zagreb: Autonomna tvornica kulture, str. 89–105.
- Tuksar, S. (2015) „Visual Literacy: Modes and Media“. Reconciling the Traditional and Contemporary - The New Integrated Communication, Communication Management Forum. *Zbornik Veleučilišta Edward Bernays*. Zagreb, str. 669-683.
- Turković, H. (2008) „Je li moguća filmska pragmatika“. *Retoričke regulacije*. Zagreb: AGM, str. 173–191.
- Turković, H. (2012) *Teorija filma*. Zagreb: Meandar Media.
- Ugrešić, D. (2010) *Napad na minibar*. Zagreb: Faktura.
- van Leeuwen, T. (1999) *Speech, Music, Sound*. London: Macmillan.
- van Leeuwen, T. (2005) *Introducing Social Semiotics*. London i New York: Routledge.
- Walker, M. (2005) *Hitchcock's Motifs*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Weiss, E. H. (2005) *The Elements of International English Style*. New York i London: M. E. Sharpe.

- Wodak, R., ur. (2013) *Critical Discourse Analysis: Volume I: Concepts, History, Theory*. London: Sage.
- Wodak, R., ur. (1989) *Language, Power and Ideology*. Amsterdam: Benjamins.
- Wodak, R., ur. Meyer, M. (2001) *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: Sage.
- Wolf, W., Bernhart, W. (2006) *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam i New York: Rodopi.
- Wollen, P. (2002) *Paris Hollywood: Writings on Film*. London: Verso.
- Wollen, P. (1998) „Riff-Raff Realism: Sight and Sound“. U: *Realism and Tinsel*. London i New York: Routledge, str. 146–167.
- Wollen, P. (1969) *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Secker & Warburg i British Film Institute.
- Zettl, H. (1990) *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics*. Belmont: Wadsworth.
- Žužul i sur. (2016) „Tko je publika publici? Medijske reprezentacije književne publike“. Dani hvarskog kazališta: Publika i kritika. *Književni krug*. Zagreb i Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, str. 366–380.

Mrežni Izvori

- Appadurai, A. (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. URL: <https://books.google.hr>
- Beley, G. (1993) „Toward a paradigm shift for international and intercultural communication: New research directions“. U: *Communication Yearbook*. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/23808985.1993.11678863>.
- Bradshaw, P. (2016): „Ken Loach’s Welfare State Polemic“. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/film/2016/may/12/i-daniel-blake-ken-loachs-welfare-state-polemic-is-blunt-dignified-and-brutally-moving>
- Burn, A. (2014) „Media Text Analysis“. URL: <https://andrewburn.org/>
- Bhabha H. K., Newton K. M. (1997) „The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse“. U: *Twentieth Century Literary Theory*, str. 293–301. URL: <https://link.springer.com/content/pdf/bfm%3A978-1-349-25934-2%2F1.pdf>
- Chatman, S. (1980) „What Novels Can Do Films Can’t and Vice Versa“. *Critical Inquiry*, 7(1), str. 121–140. URL: <https://www.jstor.org/stable/1343179>
- Buljubašić, E., ur. Krešimir Bagić () „O multimodalnoj stilistici“. *Svijet stila, stanja stilistike*. URL: <https://stilistika.org/buljubasic> (1. ožujka 2021.).
- Genette, G. (1983) *Narrative Discourse*. URL: https://books.google.hr/books/about/Narrative_Discourse.html?id=yEPuQg7SOxIC&redir_esc=y
- Huhn i sur. (2009) *Handbook of Narratology*. Walter De Gruyter. URL: <https://www.degruyter.com/view/title/18434?format=EBOK>
- Jenkins, H. (2003) *What is Transmedia story*. URL: http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html
- McBride, W. L. (2008) „The Crisis in the Rule of Law in the Contemporary American Context“, *Synthesis Philosophica*, 7 (2). URL: hrcak.srce.hr/file/58354
- McGray, D. (2013) *Japan’s Gross National Cool, Foreign Policy*, URL: http://www.foreignpolicy.com/articles/2002/05/01/japans_gross_national_cool
- McWhinney, E. (1979) *The World Court and the Contemporary International Law Making Process*, str. 152. URL: <http://www.law.ucla.edu/llm-sjd/llm-program/?gclid=CICz9rHa-McCFReZGwodVpMJgg>
- Peternai Andrić, K. (2014) *Kontekstualnost i interdisciplinarnost suvremene naratologije. Teorijske perspektive*. URL: <https://www.bib.irb.hr/pregled/znanstvenici/254763>

- Roell, C. (2010) „Intercultural Training with Films“. English Teaching Forum. URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Intercultural-Training-with-Films.-Roell/d8cea888e824da19d36d8b48c8d701c2954b888b>
- Rosenbaum, J. (2015) URL: „Five Easy Pieces: Night on Earth“. URL: <https://www.jonathanrosenbaum.net/2019/09/five-easy-pieces/> (1. ožujka 2021.).
- Roško, Z. (11. kolovoza 2010) „Zvijeri slobode“. URL: <http://roskofrenija.blogspot.com/search?q=zvijeri+slobode>
- Scolari, C. A. (2013) „Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production“. *International Journal of Communication*, (3), str. 586–606. URL: <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/477>
- Tuksar, S. (2015) „Multimodality and (Moving) Image“. Zbornik Centra za kulturu i kulturološke studije Međunarodnog kongresa. *Media: Theory and Practice*. CCCS, Skopje, str. 1–8. URL: <http://journals.cultcenter.net/index.php/investigating/issue/view/16>
- Tuksar, S., ur. Krešimir Bagić (13. veljače 2017.) „Multimodalnost i usvajanje engleskog jezika“. Mrežna stranica Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. URL: <http://stilistika.org/stiloteka/rasprave/251-multimodalnost-i-usvajanje-engleskog-jezika>.
- Tuksar, S., ur. Roško, Z. (23. listopada 2016.) „Slavoj Žižek – dekonstrukcija razumnog čovjeka“. Zagreb: *Zarez*. URL: <http://www.zarez.hr/clanci/dekonstrukcija-razumnog-covjeka>
- Turković, H. (2006) „«Pazi sad!» – uporaba stilskih figura kod Hitchcocka (u filmu Mahnitost)“. URL: https://www.academia.edu/2296834/Pazi_sad_-_uporaba_stilskih_figura_kod_Hitchcocka_u_filmu_Mahnitost_Pay_attention_-_The_uses_of_rhetorical_figures_in_Hitchcocks_Frenzy
- Sommer, R. (2012) *The Merger of Classical and Postclassical Narratologies and the Consolidated Future of Narrative Theory*. URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/96/93>
- Veljak, L., (2010) „Medij ideologije“. *Filozofska istraživanja*, 30 (4). Zagreb, URL: <http://hrcak.srce.hr/file/102380>

Filmovi

Ja, Daniel Blake (I, Daniel Blake, 2016), rež. Ken Loach.

Noć na zemlji (Night on Earth, 1992), rež. Jim Jarmusch.

Izgubljeni u prijevodu (Lost in Translation, 2003), rež. Sofia Coppola.

Blue Jasmine (2013), rež. Woody Allen.

Gost (The Visitor, 2007), rež. Tom McCarthy.

Ozloglašena (Notorious, 1946), rež. Alfred Hitchcock.

Otmica Michela Houellebecqa (L'enlèvement de Michel Houellebecq, 2014), rež. Guillaume Nicloux.

PRIKAZI I SLIKE

Prikazi

Prikaz 1. Selekcija filmskog korpusa za transmedijsku analizu.

Prikaz 2. Odabir filmskih sekvenci iz filmskog korpusa.

Prikaz 3. Poveznice na sinopsise filmova.

Prikaz 1. Selekcija filmskog korpusa za transmedijsku analizu.

Br.	Naziv filma	Režiser	Glavne uloge	Produkcija
1.	Ja, Daniel Blake (2016)	Ken Loach	Dave Johns Hayley Squires	Sundance Selects
2.	Noć na zemlji (1992)	Jim Jarmusch	Armin Mueller-Stahl Giancarlo Esposito	Criterion Collection
3.	Izgubljeni u prijevodu (2003)	Sofia Coppola	Scarlett Johansson Bill Murray	Focus Features
4.	Blue Jasmine (2013)	Woody Allen	Cate Blanchett Joy Carlin Richard Conti Glen Caspillo	Sony Pictures Classics
5.	Gost (2007)	Tom McCarthy	Richard Jenkins Haaz Sleiman Danai Gurira	Groundswell Productions

Prikaz 2. Odabir filmskih sekvenci iz filmskog korpusa.

Redni broj	Naziv filma	Odabrane sekvence	Vrijeme
	Ja, Daniel Blake (2016)	<ul style="list-style-type: none"> • Birokratska ruta • U Zavodu 00:14:00 – 00: 17:00 • Čekanje na javljanje operatera 00: 12:46 – 00:17:10 • Digitalna pismenost 00:17:31’ – 00:18:29 • Internet – u biblioteci 00:33:00 – 00:34:33 • Internet – u Zavodu 00:35:12’ – 00:36:41 	
		2. Ja, Daniel Blake	01:25:00- kraj
2.	Noć na zemlji – New York (27:50’ – 51:30’) (1992)	1. Moderna kapa	00:34:09 – 00:35:30
		2. Imena	00:36:56’ – 00:38:28’
		1. Made in Bulgaria	30:15 - 35:25:00
		2. Zašto ste vi ovdje?	30:15 - 35:25:00
3.	Izgubljeni u prijevodu (2003)	1. Mr Bob Harris (obuhvaćen cijeli film) Tokyo <ul style="list-style-type: none"> • Suntory Time • The Rat Pack • TV Show • Na televiziji • Na jumbo plakatu 	
4.	Blue Jasmine (2013)	1. Blue Jasmine <ul style="list-style-type: none"> • U avionu 00:01:03 - • Na aerodromu - 00:02:19 • Blue Moon 00:04:56 – 00:05:35 • U zdravljaku 00:57:06 – 00:59:17 • Na klupi 01:17:00 – kraj 	
5.	Gost (2007)	1. Cape Town, Senegal	00:31:00
		2. Bubnjevi	(obuhvaćen cijeli film)

Prikaz 3. Poveznice na sinopsise filmova.

<i>Ja, Daniel Blake</i> (<i>I, Daniel Blake</i> , 2016), rež. Ken Loach https://www.scripts.com/script/i_daniel_blake_10556 (1. ožujka 2021)
<i>Noć na zemlji</i> (<i>Night on Earth</i> , 1992), rež. Jim Jarmusch (nije pronađeno)
<i>Izgubljeni u prijevodu</i> (<i>Lost in Translation</i> , 2003), rež. Sofia Coppola https://www.scripts.com/script/lost_in_translation_79 (1. ožujka 2021)
<i>Blue Jasmine</i> (2013), rež. Woody Allen https://www.scripts.com/script/blue_jasmine_4368 (1. ožujka 2021)
<i>Gost</i> (<i>The Visitor</i> , 2007), rež. Tom McCarthy https://www.scripts.com/script/the_visitor_22904 (1. ožujka 2021)

Slike

- Primjer šešira kao motiva u filmu *Poštanska kočija* (*Stagecoach*, rež. John Ford, 1939), koji navode Lehman i Luhr (2008: 35)
- Kapa kao motiv u filmu *Noć na zemlji* (*Night on Earth*, rež. Jim Jarmusch, 1992)
- Oklopnjača Potemkin* (rež. Sergej Ejzenštejn, 1925); montažni postupak buđenja lava
- Slikovni prikaz naratoloških pravaca. Fludernik, M. (2000) „Beyond Structuralism in Narratology - Recent Developments and New Horizons in Narrative Theory“. *Anglistik* 11 (1), 83–96
- Slikovni prikaz razvoja postklasične naratologije. Alber, J. i Fludernik, M. (2010). *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Columbus
- Tripartitni sustav: što, kako i zašto transmedijske analize
- Shematski prikaz modela dekompozicije kontributivnih modusa: Burn, A., ur. Jewitt, C. (2014) „The Kineikonic Mode: Towards a Multimodal Approach to Moving Image Media“. *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. London: Routledge
- Dijagram multimodalne analize istaknutih modusa u filmu *Izgubljeni u prijevodu* (rež. Sofia Coppola, 2003)
- Slavoj Žižek, Filozofski teatar (2015), u *Zarez* (Tuksar, 2016, br. 440)
- Studentice i studenti Kulture i turizma pri Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli (Facebook, 17. svibnja 2019.)
- Oni* (2018); izvor: Tisja Kljaković Braić
- Alfred Stieglitz, *Potpulublje* (1913); izvor: Mibelbeck, R. (2004) *Fotografija 20. stoljeća - Muzej Ludwig u Kölnu*
- Buick Riviera* (rež. Goran Rušinović, 2008); izvor: Hassan Abdelghani
- Sonatine* (rež. Takeshi Kitano, 1993), Kitano u *cameo* ulozi
- Čamac za spašavanje (*Lifeboat*, rež. Alfred Hitchcock, 1944), Hitchcock se pojavljuje u novinama u reklami za mršavljenje „*Reduco Obesity Slayer*”
- Joe Rosenthal, *Podizanje američke zastave na Iwo Jimi* (1945)
- Malo rimsko kazalište*; izvor: Iva Horvat
- Mornaričko groblje u Puli*; izvor: Hassan Abdelghani
- Ljeto kad je ubijao Sam* (*Summer of Sam*, rež. Spike Lee, 1977); *punk* kultura u stilizaciji lika

- Strip i zbilja*; izvor: Tanja Tintor Keller (2017); prema Kei Toume (2009)
- Studentice Diplomskog studija Kultura i turizam Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli; predavanje i radionica pod nazivom „Visual Literacy and Film: Intercultural Competences“ (ak. god. 2018/2019)
- Predavanje „Lingua Franca“, Diplomski studij Kultura i turizam Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli (ak. god. 2018/2019)
- Suprotstavljena dva vremenska narativa, sporo, „subjektivno“ vrijeme lika i brzo, „objektivno“ vrijeme zapleta
- Katie prije i poslije odavanja prostituciji
- Motiv ribe, Daniel Blake izrađuje drvene ukrase
- Tri obrasca glazbenog narativa u filmovima *Blue Jasmine*, *Gost* i *Noć na zemlji*
- Plošni kadar likova i dijalog kao intradijegetičko svojstvo filma
- Dubinski kadar grada i melodija New York Mood Toma Waitsa
- Daniel Blake: „Susretljivo nosite pločicu s imenom u sustavu u kojem ništa nije susretljivo!“
- Grafit Daniela Blakea na Zavodu za nezaposlene
- Lik kao slavna osoba ili junak
- Selfie* „prolaznika“ s Danielom Blakeom
- „Slučajni prolaznici“, „Playboyeve zečice“
- Govor Katie na sprovodu: „Moje ime je Daniel Blake...“
- Transmedijski *storytelling*: narativ filma prekoračuje u neovisni narativ na You Tube kanalu, uz participaciju korisnika
- Scena kućne zabave, kooperativno načelo, sličice 1–6, *Retoričke regulacije*, Hrvoje Turković, (2008: 178), (usp. *Izgubljeni u prijevodu*)
- Sličnost kompozicije kadra dvaju filmova: *Ozloglašena* (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946) i *Otmica Michela Houellebecqa* (*L'èlèvement de Michel Houellebecq*, rež. Guillaume Nicloux, 2014)
- Otmica Michela Houellebecqa* (*L'èlèvement de Michel Houellebecq*, rež. Guillaume Nicloux, 2014): uvodna sekvenca, aluzija na dokumentarni film
- Otmica Michela Houellebecqa* (*L'èlèvement de Michel Houellebecq*, rež. Guillaume Nicloux, 2014): devijantna prezentacijska strategija; kroz cijelu scenu identitet lika snimanog s potiljka namjerno ostaje skriven gledatelju
- Yo Yo/Esposito u *Noći na zemlji* zaustavlja taksi

- Noć na zemlji*: prikaz Esposita kao Yo Yoa, subjektivni kadar na tenisice i uzvik „Yo!“ u dozivanju taksija
- Učini pravu stvar: prikaz Esposita kao *Buggin' Outa*, subjektivni kadar na tenisice i uzvik „Yo!“ u dozivanju prolaznika
- „The National Monument at Mount Rushmore“ kako ga vidi Roger O. Thornhill u filmu *Sjever-sjeverozapad (North by Northwest)*, rež. Alfred Hitchcock, 1959); *Horse Who Drank the Sky* (Pomerance, 2008)
- Bob Harris/Bill Murray uokviren u metamediju
- La Sindrome di Stendhal* (1996)
- Intertekstualnost i autocitatnost; *Beskrajan dan* i *Izgubljeni u prijevodu*
- Intertekstualnost i autocitatnost; *Beskrajan dan* i *Izgubljeni u prijevodu*
- Usporedba scena iz filmova *Ozloglašena* i *Izgubljeni u prijevodu*
- Skeč iz *Montyja Pythona*
- Aproprijacija kulture u sceni karaoka iz filma *Izgubljeni u prijevodu*: košulja u Hawaii-stilu
- Noć na zemlji*, Helmut i Yo Yo uspoređuju kape
- Iskustvo stranca, grafikon emocionalnog intenziteta, *On Being Foreign*, Lewis, T. J. i Jungman, R. E. (1986)
- Noć na zemlji*, zamjena mjesta u automobilu kao simbolički kulturološki dogovor između Domaćina i Stranca
- Helmut i Yo Yo uspoređuju kape
- Blue Jasmine*; rimovanje kadrova na početku i kraju filma
- Vizualna reprezentacija govornog čina; metež u govoru
- Figura flešbeka/analepse prikazuje život junakinje nekad i sad
- Flešbek/analepsa uprizoruje kupnju dizajnerske torbice
- Indeksni vektor (Zettl, 1990)
- Pokretni vektor (Zettl, 1990)
- U filmu *Gost* okvir segregira
- U filmu *Noć na zemlji* kadar zamjene mjesta; kadar likova koje okvir integrira
- Rimovanje kadrova/okvira u *Blue Jasmine*
- Okvir je prikaz individualističke i kolektivističke kulture u *Izgubljeni u prijevodu*

Robin McLeavy i Cate Blanchett, Sydney Theatre Company. *A Streetcar Named Desire* (rež. Liv Ullman, 2009)

Cate Blanchett kao Blanche/Jasmine

Kulturološka i biološka reprezentacija likova prema principu binarnih opozicija

Walter nastavlja svirati bubanj i nakon Tarekove deportacije

Reprezentiranost i nereprezentiranost (Nørgaard, 2018)

Izgubljeni u prijevodu: stereotipi i kulturološka apropijacija

Bill Murray/Bob Harris as himself (metaokvir)

Tipično susjedstvo radničke klase u Engleskoj i master kadar uvoda u film

Protagonisti iz filma *Ja, Daniel Blake*; „dobri ljudi s ulice“

Tablice

Blue Jasmine. Glazbeni narativ i flešbek/analepsa.

Gost. Glazbeni narativ.

Izgubljeni u prijevodu. Modus medijskog okvira.

Noć na zemlji. Susret Domaćina i Stranca.

Noć na zemlji. Modus smijeha.

Noć na zemlji. Tehničke geste/vektori.

Ja, Daniel Blake. Tehničke geste/vektori.

Ja, Daniel Blake. Filmska špica.

KAZALO

1984, roman; 88, 132, 133, 142,
178, 181, 187, 191, 253
2084, roman; 142

A

afrobeat; 127
afterlife; 58
akademska zajednica; 41, 98
akademski predmet; 10
Alber, J.; 36, 38, 247
Allen, W.; 8, 13, 20, 103, 110, 117,
148, 155, 172, 181, 186, 184,
192, 238, 247, 257, 262
Altman, R.; 148, 162
Američka noć; 172
američki individualizam; 205
analepsa; 117, 186, 190, 191, 211,
213, 265
Andaj, M. Dž.; 64, 270
anegdotalno uprizorenje; 151
anglicizam; 93
animacija; 36, 76
antiesencijalistički; 174
Argento, D.; 161
Aristotel; 13, 21, 28
Armstrong, L.; 122
A Streetcar Named Desire; 211,
212, 238, 266
autocitatnost; 48, 139, 155, 159,
161, 162, 163, 265
avatar; 96
Ayto, J.; 89, 247, 269

B

Bagić, K.; 129, 130, 167, 247, 255,
256
Bahtin, M. M.; 161
Bailey i sur.; 117, 247
Bal, M.; 13, 23, 77, 108, 116, 247
Banane; 192
Barnard, M.; 73, 74, 247
Barthes, R.; 13, 18, 22, 23, 28, 29,
33, 43, 47, 53, 74, 76, 78, 136,
247
Bateman, J. A.; 31, 33, 45, 46, 247
Bauman, Z.; 215
Bertoša, M.; 43, 50, 68, 247
Beskrajan dan; 162, 163, 265
biološka reprezentacija; 208
Biti, V.; 22, 23, 24, 28, 29, 247,
249
Blade Runner; 113
Blanchett, C.; 117, 211, 212, 266
blog; 56, 58, 94, 255
blogger; 94
Blue Jasmine; 35, 48, 74, 103, 106,
114, 173, 185, 210, 211, 236,
257, 262, 267
"Blue Moon"; 117, 118
blues; 115, 117, 157
Boeriis, M.; 56, 175, 183, 247
*Bog postoji, njeno ime je Petruni-
ja*; 187
Boli, J.; 24, 232, 251
Boorstin, D.; 161
Bordwell, D.; 15, 16, 28, 30, 33,

34, 47, 88, 107, 108, 113, 125, 161, 183, 195, 211, 248
 Bordwell, D. i Thompson, K.; 15, 16, 30, 39, 45, 47, 107, 108, 113, 125, 183, 211
 Boyle, D.; 155
 Brody, A.; 76
 Brooklyn; 88, 155, 157, 176, 199
 Brown, R. S.; 13, 119, 125, 127, 248
 Bruno, G.; 99, 248
Buick Riviera; 66, 67, 263
 Buljubašić, E.; 18, 255
 Burke, P.; 16, 69, 248
 Burn, A.; 16, 20, 31, 33, 44, 45, 47, 52, 56, 83, 100, 161, 175, 211, 248, 255, 263
 Bush, G. W.; 217
 Busheva administracija; 219, 222

C

cameo; 68, 69, 263
 Carlyle, R.; 155
 Castells, M.; 97, 248
catchphrase; 54, 87
celebrity identitet; 174, 270
 Cerisuelo, M.; 148
 Chase, D.; 154
 Chatman, S.; 13, 15, 16, 23, 25, 29, 107, 178, 189, 248, 255
 Chion, M.; 13, 16, 77, 119, 127, 248
 citatnost; 4, 15, 18, 105, 155, 157, 161, 211, 252
 Cody, D.; 30
 Cooper, G.; 157
 Coppola, S.; 8, 44, 46, 103, 153, 257, 262, 263
 Cronenberg, D.; 172
 Crystal, D.; 99
cues; 42, 113
 Culler, J.; 12, 108, 135, 248

Č

Čamac za spašavanje; 69, 263
 Čaušević, E.; 64, 270
Čudoviše s 1000 glava; 230

D

Danesi, M.; 14, 78, 113, 116, 167, 175, 192, 248
 Daniels, J.; 172
 De Certeau, M.; 70, 270
 Decherney, P.; 184, 248
 dekodiranje; 23
 de Saussure, F.; 33
 devijantna prezentacijska strategija; 145, 229
 diferencijacije publike; 96
 digitalni tekst; 95, 270
 dijalekt; 89
 dijalog; 35, 94, 178, 183
 diskurs; 8, 11, 12, 15, 22, 23, 24, 36, 83, 108, 113, 135, 137, 149, 178, 181, 195
 diskurzivna analiza; 14
 diskurzivna svojstva; 16, 141
 distribucija; 81, 83, 84
 dizajn; 51, 83, 94, 101, 192
 dizajn stvarnosti; 9
 dokumentarni; 132, 143, 144, 264
 "Drugi"; 23, 24, 45, 48, 67, 83, 93, 99, 101, 120, 128, 148, 196, 217
 drugost; 24, 128, 205, 214, 217, 218, 224, 227
 društvena distanca; 124, 127
 dubinski kadrovi; 123
 dvostrukom raspletu; 148

E

Eastwood, C.; 154
 Eco, U.; 29, 43, 47, 48, 161, 209, 217, 248
 edukacijski; 98
 Ejzenštejn, S.; 20, 31, 32, 263

- ekonomijom potreba; 192
ekonomijom želja i snova; 192
ekspresija; 25, 141, 153, 195
ekstradijegetički; 116
Eliot, T. S.; 73
Ellington, D.; 122
engleski jezik; 81
Esposito, G.; 120, 153, 155, 156,
157, 264
ethics of fun; 192
etika; 28, 109, 247
etnicitet; 49, 105, 115, 124, 127,
128, 214, 216, 217
etno; 124
- F**
- fabula; 11, 30, 35, 36, 107, 178
Farrow, M.; 149, 172
farsa; 129, 130, 133, 231
Faulkner, W.; 187
fikcija i falcija; 35, 115, 119, 129,
130, 133, 135, 136, 148, 149,
150, 151, 152, 153, 159, 168,
171, 172, 173, 175, 225, 234
fiksne slike; 154
film; 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 56,
67, 68, 74, 76, 77, 78, 81, 82,
83, 87, 88, 91, 92, 99, 100, 101,
103-111, 113, 115, 117, 119,
120, 122, 123, 124, 125, 127-
139, 150, 151, 152, 153, 154,
155-185, 186, 187, 188, 189,
195, 196, 197, 199, 202, 203,
204, 205, 207, 211, 213, 215,
248, 251, 252, 253, 254, 255,
256, 264, 265, 266
filmologija; 15
filmska špica; 107, 223, 227, 267
filmske reprezentacije; 16, 22, 29,
39, 50, 88, 103, 104, 165, 196,
233, 234, 235
filmska sekvenca; 88
filmski junak; 68
filozofija; 24, 58
Finchera, D.; 30
Fischer-Lichte, E.; 31, 46, 77, 154,
210, 249
Flaubert, G.; 189
flešbek; 117, 186, 190, 191, 211,
213, 265
Fludernik, M.; 11, 22, 36, 38, 117,
178, 247, 249
fluidnosti tekstualnih margina;
93
fokalizacija; 22, 34, 35, 186, 271
Ford, J.; 21
formalizam; 33, 78
foršpan; 105, 139, 141, 143, 149,
152, 153,
161, 165, 236
fotografija; 9, 17, 45, 7, 51, 55, 64,
65, 68, 251, 202, 263
Foucault, M.; 21
Fowler, H. W.; 151, 249
Fowles, J.; 148
frame; 45
Franzen, J.; 19, 249, 273
fusion; 120, 122, 124, 145
- G**
- Galović, M.; 73, 74, 75, 79, 249,
272
"Gangnam Style"; 54, 85, 86, 87
Genette, G.; 14, 22, 23, 29, 34,
35, 48, 68, 109, 113, 117, 129,
130, 135, 147, 149, 152, 155,
162, 167, 171, 172, 173, 186,
187, 191, 249, 255
Gikandi, S.; 91, 249
Gilić, N.; 15, 16, 20, 28, 29, 30,
34, 39, 41, 78, 107, 123, 131,
132, 143, 145, 167, 186, 189,
232, 249
Gillespie, M.; 230, 238
glazba; 115, 117, 125, 127, 128,
236
glazbeni otisak; 115, 216
globalizacija; 20, 43, 91, 93, 132,
175, 178, 217, 251
globalizacijski jezični procesi; 91
globalno selo; 97
globalno umreženom društvu; 9,
87, 133
"Godzilla"; 87

Gondolfini, J.; 154
 Gondry, M.; 172
Gost; 35, 48, 49, 103, 106, 114,
 115, 124, 126, 127, 204, 210,
 215, 217, 218, 236, 238, 257,
 260, 264, 265, 267, 272
 govor tijela; 53, 54, 94
 grad; 69, 172
Gradanin Kane; 15, 30, 272
Grad tame; 172
 Grant, C.; 143, 147, 150, 151, 157,
 165
 Grdešić, M.; 11, 13, 14, 17, 28, 30,
 34, 36, 214, 215, 249
 Gronow, J.; 192, 209, 225, 238,
 249
gross national cool; 227, 255

H

Haddon, M.; 18, 20, 232, 238,
 249, 272
 Hall, S.; 22, 24, 78, 128, 148, 155,
 177, 186, 192, 215, 217, 249
 Halliday, M.; 52, 272
 Hartley, J.; 24
 Herman, D.; 13, 23, 28, 178, 250
historie; 33, 109
 Hitchcock, a.; 68, 69, 119, 141,
 143, 147, 150, 158, 165, 238,
 247, 253, 256, 257, 263, 264,
 265
 hodanje gradom; 70
 holivudski *feelgood*; 31, 148, 175,
 184
 Hollywood; 18, 31, 157, 175, 184
 Houellebecq, M.; 103, 139-153,
 165, 236, 238, 250, 257, 264
 Huhn i sur.; 34, 255
 humor; 54, 61, 68, 88, 186, 199,
 218
 Huntington, S. P.; 217, 218, 250

I

identitet; 49-93; 100-193
 identitet životnog stila; 191
 ideologija; 51, 221
 ideologijsko čitanje; 22
 Idle, E.; 171
Igrač; 96, 148, 162
 ikona zvijezde; 153, 225
 ikoničnost; 68, 161
 ikonografija; 8, 41
 ikonologija; 51
 imidž; 55, 162
 imigrant; 88, 120, 175, 184
 implicitni čitatelj; 41
 impresija; 23, 25, 195
 individualistička i kolektivistička
 kultura; 207
infomercialno; 209
 informacija; 9, 58, 82
infotainment; 93, 209
 integracija; 47, 202, 203
 interaktivna kultura; 172
 interaktivni identitet; 3, 94, 174,
 273
 interaktivnost; 95
 interdisciplinarno; 9, 35, 43, 49,
 99
 interkulturalne kompetencije; 88,
 99, 230, 238
 intermedijalnost; 15, 17, 20, 238
 intermedijski; 21
 interpretacija; 8, 23, 28, 29, 37,
 39, 43, 45, 49, 77, 113, 136,
 202, 220, 234
 intertekst; 21
 intertekstualno; 18, 48, 58, 68,
 116
 intertekstualnost; 153, 155, 162
 intertekstualnost slavne osobe;
 155
 intradijegetička razina; 116, 119,
 169, 183
 Irons, J.; 148
 iskustvenost; 42, 43, 46, 47, 195
 istaknute pojave; 46

Ivančević, R.; 113, 250
Izgnubljeni u prijevodu; 103-105;
 140-174; 223-267
 izvanfiksijska prisutnost; 129,
 147, 148

J

Ja, Daniel Blake; 103-129; 196-
 267
 japanska kultura; 207
 japanstvo; 224
 Jarmusch, J.; 7, 21, 103, 120, 123,
 153
jazzy fusion; 3, 45, 120, 273
 Jenkins, H.; 11, 12, 124, 136, 238,
 250, 255, 260, 272
 Jewitt, C. 44, 50, 56, 96, 178, 248,
 250, 263
 jezična odstupanja; 87
 jezik; 8, 9, 19, 33, 35, 37, 49, 51,
 52, 53, 55, 70, 71, 74, 76, 77,
 78, 81, 85, 86, 87, 88, 89, 91,
 93, 98, 99, 100, 147, 165, 167,
 238, 253, 256
 Johansen, J. D.; 47, 77, 250
 Johnson, M.; 56, 121, 129, 147,
 162, 177, 178, 187, 192, 201,
 251
 Joost, H.; 172
 Joyce, J.; 187
judicial activists; 219
 Jungman, R. E.; 89, 179, 181, 205,
 251, 265
 Jušić, H.; 186

K

kadar; 31, 45, 120, 141, 152, 157,
 183, 196, 202, 207, 229, 264
 karikatura; 3, 9, 56, 60, 61, 63,
 104, 274
 Kazan, E.; 211
 Keen, A.; 56, 57, 60, 250
 Kitano, T.; 68, 69, 263, 274

klasična naratologija; 8, 13, 15,
 27, 34, 117
 Kljaković Braić, T.; 60, 61, 62,
 250, 263
Klub boraca; 30
 književni blog; 56, 58
 književnost; 15, 21, 33, 58, 251,
 252, 274
 književna figura; 67
 kolektivistička kultura; 207
 kompetencije; 53, 153, 236
 komunikacija; 41, 47, 50, 52, 56,
 60, 76, 82, 94, 97, 98, 104, 127,
 136, 141, 177, 197, 224, 236
 konstrukt; 25, 35, 42, 69, 70, 77,
 98, 104, 107, 109, 128, 131,
 141, 143, 174, 184, 191, 195,
 205, 218, 223, 236, 274
 kontekst; 7, 11, 14, 16, 35, 43, 45,
 55, 67, 91, 99, 104, 129, 131,
 132, 143, 162, 178, 196, 219,
 222, 234
 konzumeristički kapitalizam; 59
 kooperacija; 39, 147
 kooperativnost; 82, 143
 kostimi; 208, 210, 211, 213, 236
 K-pop; 85
 Kress, G.; 16, 31, 33, 42, 46, 47,
 49, 51, 52, 83, 100, 195, 250
 Kress, G. i van Leeuwen, T.; 52
 kritičko mišljenje; 29, 86
 kršćanstvo; 113
 kult demokracije; 219, 274
 kultivacija; 87
 kultura participacije; 173
 kulturna asimilacija; 86
 kulturne teorije; 82
 kulturološka reprezentacija; 207
 kulturološke razlike; 184
 Kurosawa, A.; 15, 269
 Kymlicka, W.; 91, 250

L

Labaš, D.; 50, 53, 250
 Lakoff, G.; 56, 121, 129, 147, 162,

- 177, 178, 187, 192, 201, 251
 Larsen, S. E.; 47, 77, 250
 Lechner, F. J.; 24, 232, 251
 Lee, S.; 75, 76, 155, 157, 199, 238, 263, 274
 Lehman, P.; 20, 21, 74, 110, 116, 154, 178, 216, 251
 Lehman, P. i Luhr, W.; 21, 110, 116, 154
 leksička odstupanja; 93
 Lewis, M.; 89, 99, 179, 181, 205, 251, 265
 likovnost; 58, 63
lingua franca; 84, 85, 87, 92, 98, 99, 142, 181
 lingvistička perspektiva; 43
Ljeto kad je ubijao Sam; 75, 76, 238, 263
 ljudska prava; 220
 Loach, K.; 8, 12, 20, 103, 106, 155, 231, 255, 257, 262
 "Long live and prosper"; 55
 Lotmana, J.; 31
 Luhr, W.; 20, 21, 74, 110, 116, 154, 178, 216, 251
- M**
- Machin, D.; 43, 46, 78, 113, 116, 154, 169, 183, 186, 191, 195, 207, 213, 217, 222, 232, 251
 Maković i sur.; 18, 251
 margina društva; 110, 115, 230
 marketinške strategije; 86, 225
Mary Poppins; 154
 Matsumoto i sur.; 207, 251
 McBride, W. L.; 213, 218, 219, 220, 221, 222, 255
 McCarthy, T.; 8, 13, 124, 257, 262
 McLeavy, R.; 212, 238, 266
 McLuhan, M.; 84, 97, 148, 155, 251
Meci nad Broadwayem; 192
 medij; 7, 9, 11, 15, 19, 29, 37, 54, 58, 69, 74, 78, 86, 91, 98, 137, 209, 218, 221
 medijacija; 81
 medijske platforme; 12
 medijski tekstovi; 9
 meka moć; 87
 Mendelsund, P.; 17
 metafora; 116, 201
 metajezik; 7, 35, 79
 metalepsa; 129, 130, 131, 135, 139, 147, 152, 167, 168, 172, 227
 metaleptični upad; 153
 metamediji; 160
 metež u govoru; 187, 189
- metonimija; 88, 129, 130, 147, 150, 167, 192
 Metz, C.; 31, 33, 45, 251
 Mibelbeck, R.; 65, 251, 263, 275
 Miller, B.; 154
 mit; 3, 70, 73, 78, 79, 137, 275
 Mitchell, W. J. T.; 16, 51, 251
Mo' Better Blues; 157
Moćna Afrodita; 192
 moćno sebstvo; 227
 moda; 3, 73, 79, 249, 275
 modalitet; 51
 modalni ansambli; 43
mode; 42, 73, 74, 76, 77, 79, 95, 136, 192
 modus; 10, 41, 42, 44, 45, 46, 48, 50, 52, 61, 87, 96, 101, 102, 104, 116, 119, 123, 125, 171, 183, 199, 211, 263
 Monaco, J.; 33, 47, 113, 251
 monografija; 64, 68, 69, 70, 71
 montažni postupak; 25, 31, 147, 191
Monty Python; 147, 148, 168, 171, 172, 265
 Morris, D.; 171
 Moss, E.; 154
 Mossberg, K.; 53
 motiv; 21, 25, 48, 77, 107, 113, 125, 127, 128, 175, 217, 222, 223, 224, 236

motivacija; 100, 214
 Mueller-Stahl, A.; 120, 260
 multikulturalizam; 98, 115, 185, 203
 multimedija; 94, 95, 98
 multimodalno; 18, 45, 46, 49, 51, 76, 94, 116
 multimodalna analiza; 49, 196
 multimodalna sociosemiotika; 43
 multimodalna teorija; 49
 multimodalne semiotike; 31
 multimodalne teorije; 39
 multimodalni teoretičari; 31, 42
 multimodalni tekst; 52, 84, 97

multimodalnosti; 42, 43, 45, 49, 50, 82, 84, 122, 256
 Murray, B.; 46, 48, 139, 153, 159, 161, 162, 163, 165, 166, 168, 169, 173, 174, 205, 225

N

Najmirnije more toga ljeta; 68
 narativ; 13, 14, 18, 24, 35, 60, 87, 105, 106, 108, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 138, 178, 184, 234, 264, 267
 narativni zaokret; 13
 narativnost; 11, 13, 14, 37, 53, 104, 108
 naratologija; 9, 13, 15, 17, 20, 23, 28, 29, 34, 35, 36, 37, 43, 77, 103, 104, 117
narration; 109
Ne gledaj mi u pijat; 186
 ne-reprezentacija; 49, 222
 ne-reprezentiranje; 196
 ne-reprezentiranje motiva; 223
 ne-reprezentiranost; 105, 222
Nerve; 172
 New York; 57, 73, 88-90, 115, 121-124, 159, 175, 236, 238, 247-250, 252-254, 261, 264
 Nicloux, G.; 8, 139, 141, 147, 153

Noć na zemlji; 35, 45, 87, 88, 103, 105, 114, 120, 153, 159, 175, 176, 180-184, 196, 203, 236, 238, 257, 260-265, 267, 276
 Nørgaard, N.; 14, 56, 77, 113, 154, 167, 175, 183, 222, 223, 247, 252, 266, 276
 Norris, M.; 227
 Nöth, W.; 29, 47, 51, 76, 77, 252
 novinarsko-publicistički stil; 93
 Nye, Jr. S.; 85

O

Oberg, M.; 179
Obitelj Soprano; 154
 obrat; 16, 17, 22, 23, 28, 33, 87, 135
offline; 19
Oklopnjača Potemkin; 31, 32, 263
 okvir; 21, 31, 35, 45-48, 56, 81, 100, 117, 128, 161, 169, 191, 203-205, 234, 265
 okvir u okviru; 48, 160
old decisis; 218
online; 3, 19, 52, 82, 84, 95, 96, 98, 181, 276, 281
online nastava; 82
 ontološka podvojenost; 150
Oprosti za kung-fu; 186
 Oraić Tolić, D.; 18, 252
 orijentalizam; 24
 orkestracija; 31, 45
 Orłowski, J.; 52
 Orwell, G.; 142
Otmica Michela Houellebecq; 8, 139, 141, 143, 144, 145, 146, 152, 236, 238, 257, 264
Ozloglašena; 139, 141, 143, 145, 150, 152, 164, 165, 238, 257, 264, 265

P

parajezik; 51
 Parker, D.; 16, 31, 46, 52, 56, 83, 100, 248

- participacija; 12, 19, 52, 58, 81, 93, 96, 172, 173, 174, 209, 210, 225, 236
- Pavičić, J.; 61, 276
- Peirce, C. S.; 20, 43, 47, 77, 154
- performativnosti; 22, 55, 60
- persiflaža; 143
- personifikacija; 121
- perspektiva grada; 45, 120, 121
- Peterlić, A.; 15, 16, 31, 33, 47, 77, 78, 107, 110, 115, 117, 127, 186, 187, 196, 202, 210, 249, 252
- Peternai Andrić, K.; 14, 36, 37, 214, 215, 252, 255
- Phelan, J.; 248, 249, 250, 252
- Pinter, H.; 148
- Plá, R.; 230
- Pleasantville*; 172
- Podizanje američke zastave na Iwo Jimi*; 65, 263
- poetika; 74, 150
- poetski jezik; 147
- political football*; 220
- političnost; 22, 39, 175
- politika; 21
- Pomerance, M.; 16, 77, 154, 157, 158, 161, 252, 265
- popularna kultura; 54, 85, 86, 225
- Poštanska kočija*; 21, 263
- postklasična naratologija; 8, 11, 13, 14, 20, 27, 28, 34, 35, 36, 37, 53, 77, 117
- postklasični; 12, 13, 27, 117
- postmoderna; 74, 137
- postmodernim; 21, 22
- postojano prisutan lik; 131
- poststrukturalizam; 34
- Potpalublje*; 65, 263
- Potpuno sjećanje*; 172
- pozicioniranje gledatelja; 47
- pragmatičko; 39, 84, 141, 152
- prekoračenje; 12, 130, 135, 136, 148, 150, 152, 162, 168, 172
- Preživjeti igru*; 172
- priča; 22, 24, 27, 28, 33, 34, 36, 45, 58, 61, 84, 109, 113, 116, 120, 136, 154, 186, 191, 238
- prikazani identitet; 96
- Prince, G.; 14, 15, 17, 29, 252
- pripovijedanje; 12, 13, 27, 34, 136, 167, 173, 174, 186
- pripovijest; 9, 14, 15, 23, 29, 34, 73, 107, 191
- pripovjedni događaj; 107, 108, 111, 119
- pripovjedni tekst; 13, 15, 29, 33, 34, 53, 135, 234
- probing realism*; 230
- produkcija; 81, 83, 84
- proksemika; 202
- propaganda; 208, 209
- Propp, V.; 30, 117, 252
- Proyas, A.; 172
- pseudoanglizam; 93
- pseudoidentitet; 192, 215
- pseudoimidž; 185
- Psy*; 85
- publika; 12, 37, 39, 45, 54, 58, 68, 69, 87, 96, 98, 105, 143, 154, 155, 173, 177, 184, 254
- Pula; 1, 2, 10, 68, 69, 71, 240, 243, 244
- Purgar, K.; 16, 17, 199, 252
- Purpurna ruža Kaira*; 149, 152, 172

Q

QR kod; 18, 19

R

Rabinowitz, P. A.; 248, 249, 250, 252

računalno posredovana komunikacija; 95

Ramis, H.; 162

Ramzy, H.; 124

Rašomon; 15, 277

recit; 23, 109

Reitman, J.; 30

Reizs, K.; 148

- rekombinirati; 135
 reprezentacija; 14, 41, 50, 94, 115, 119, 128, 163, 175, 190, 192, 199, 216, 225, 234, 249, 265
 reprezentacija identiteta; 14, 16, 41, 69, 81, 104, 119, 128, 152-154, 162, 214, 222, 230, 254
 retoričke funkcijame; 152
 retoričko; 133, 151
 Richardson, B.; 13, 252
Riff Raff; 155
 Rimmon-Kenan, S.; 11, 14, 15, 22, 29, 34, 36, 109, 252
 rimovanje; 47, 48, 127, 157, 161, 202, 203, 205
 ritam; 111, 124, 125, 127
 Roberts, J.; 162
 Rodgers, R.; 117, 277
 romanocentričnost; 33
 Rosenbaum, J.; 123, 155, 184, 252, 256
 Rosenthal, J.; 65, 263
 Roško, Z.; 58, 209, 210, 252, 256, 278, 284
 „roskofrenija“; 60
 Ross, ;G. 172
 Rušinović, G.; 66, 67, 263
 Ryznar, A.; 91, 93, 252, 278
- S**
- Said, E.; 24, 218, 252
 samoobmana; 120, 185, 191, 205, 215
 Samovar i sur.; 217, 218
 Sansal, B.; 142
 satira; 150, 151, 152, 153, 236
School Daze; 157
 Schulman, A.; 172
 Scolari, C.; 12, 136, 173, 253, 256, 278
 Scott, R.; 113
second life; 58
 segregacija; 47, 202, 203
 sekvenca; 30, 46, 88, 103, 117, 120, 124, 130, 145, 161, 169, 175, 195, 201, 223, 227, 229, 231, 233, 259
selective contempt; 219
selfie; 133, 134, 264
 semantika šutnje; 209
 semiotički modusi; 43, 45, 77, 175
 semiotika; 8, 17, 27, 31, 33, 47, 50, 51, 76, 77, 103, 233, 252
 semiotika kazališta; 210, 249
 Sierakowski, S.; 55, 278
 simptom suvremenosti; 208
sitcom; 54
 Sjedinjene Države; 219
Sjever-sjeverozapad; 119, 157, 158, 265
 skeč; 169, 265
Skidajte se do kraja; 155
 Slamnig, I.; 73
 slavne osobe; 155
 Sleiman, H.; 124, 260
 sleng; 88, 89, 91, 92, 181, 193, 278
 slika; 16, 17, 19, 21, 41, 42, 51, 52, 61, 67, 68, 77, 81, 84, 95, 97, 98, 127, 136, 155, 193, 197, 202, 213, 216, 217, 222, 230, 235, 251
 slikovni obrat; 16
 socijalna tematika; 113
 socijalna drama; 131
 socijalno angažiran film; 231
 sociolingvistički; 87
 sociosemiotički; 43, 88, 97
 sociosemiotički alati; 46
 sociosemiotika; 43, 50, 52, 77, 84
 Sommer, ; 36, 256
Sonatine; 69, 263
 sondirani realizam; 230
 Stam, R.; 21, 29, 47, 48, 77, 78, 113, 155, 162, 253
 standardni hrvatski jezik; 91
star icon; 46
Star Trek; 55
 stereotip; 49, 61, 105, 128, 151, 155, 157, 199, 208, 209, 216, 217, 223, 224, 225

- Stevenson, R.; 154
 Stewart, J.; 157
 Stieglitz, A.; 65, 263, 278
still image; 45
 stilska figura; 15, 147, 152, 247, 256
story; 11, 13, 34, 54, 109, 255
storytelling; 12, 136
story-world; 13
 Streep, M.; 148
 strip; 12, 51, 136
 Strugar Mitevska, T.; 187, 278
 strukturalizam; 22, 33, 78
 strukturalizma; 8, 27, 35, 78
 stvarna prisutnost; 148, 150
 subjekt; 28, 115, 278
 subjektivno i objektivno vrijeme; 111
 sudionici; 12, 43, 46, 47, 48, 145, 174, 187, 205
 Sugimoto i sur.; 224
 superpozicija; 149
 superpozicioniranje; 161, 169, 236
 superpozicioniranost; 147, 168
 suživot kultura; 91
Sve što ste oduvijek željeli znati o seksu, a niste se usudili pitati; 192
 Sveučilište u Puli; 70
 Sviličić, O.; 186
- Š**
- Škarić, I.; 129
 Škreb i sur.; 88, 132, 133, 177, 181, 187, 191, 253
- T**
- tekst; 16-18, 20, 22-25, 31, 39, 49, 51-53, 70, 76, 82, 88, 95, 96, 98-101, 107-109, 116, 130, 135-137, 143, 184, 219, 251
 teorija montaže; 31
 teorijski dijalog; 13
 teza životnog stila; 213
The Matrix; 12, 172
The Stendhal Syndrome; 161
 "The Vulcan salutation"; 55
 The Wachowski Brothers; 12, 172, 279
 Todorov, T.; 13
 Tomaševski, B.; 20, 30
 Toume, K.; 75, 264
 Toynbee, J.; 230, 238
Trainspotting; 155
 transmedijalnost; 12, 78, 136
 transmedijska analiza; 16
 transmedijska komunikacija; 11
 transmedijska naratologija; 11, 12, 14, 27, 36, 104, 234
 transmedijska priča; 11
 transmedijska analize; 42, 43, 104, 263
 transmedijski *storytelling*; 136, 139
 transmedijsko; 9, 21
 transtekstualnost; 153
 tripartitni sustav; 40, 234
trompe-l'oeil; 122
 Trudgill, P.; 55, 99, 253
 Truffaut, F.; 172
Trumanov show; 172
 Tuksar, S.; 54, 55, 76, 81, 85, 101, 253, 256, 263
Tully; 30
 Turković, H.; 39, 78, 88, 127, 131, 139, 140, 141, 145, 147, 151, 152, 163, 165, 171, 175, 177, 183, 186, 229, 253, 256, 264
- U**
- Učini pravu stvar*; 155, 156, 157, 199, 265
 udžbenik; 98, 99
 Ugrešić, D.; 12, 137, 139, 162, 173, 174, 238, 253
 Ullman, L.; 211, 212, 266
 umrežavanje; 133
 uokvirenost; 21, 203, 279

usvajanja jezika; 101
uzročno-posljedična veza; 107,
121, 125, 130, 159, 168, 175,
185

V

van Leeuwen, T.; 31, 42, 43, 51,
52, 83, 100, 120, 128, 183,
191, 195, 213, 217, 232, 251
vektor; 195, 196, 197, 199, 201,
236
Veljak, L.; 208, 209, 221, 222, 256
vizualna komunikacija; 41, 47
vizualna pismenost; 10, 20, 39,
41, 52, 53, 81, 84, 97, 100, 101,
104, 196, 235
vizualni identitet; 214
vizualni modusi; 31
vizualnost; 15, 17, 58, 78
Vječni sjaj nepobjedivog uma; 172
vokabular; 101
vrijeme; 106, 110, 236

W

Waits, T.; 238
Walker, M.; 20, 253
Wayne, J.; 154
web; 59, 60
Weir, P.; 172
Weiss, E. H.; 99, 253
Welles, O.; 15, 30
Williams; 211
Wiseman; 172
Wodak, R.; 56, 89, 91, 178, 181,
202, 254
Wollen, P.; 20, 31, 231, 254
Woolf; 187

Y

You Tube; 138, 264

Z

zapadne demokracijame; 115
Zettl, H.; 31, 33, 47, 111, 196,
197, 205, 254, 265
Zlatar, A.; 232, 238
značenjski tekst; 101

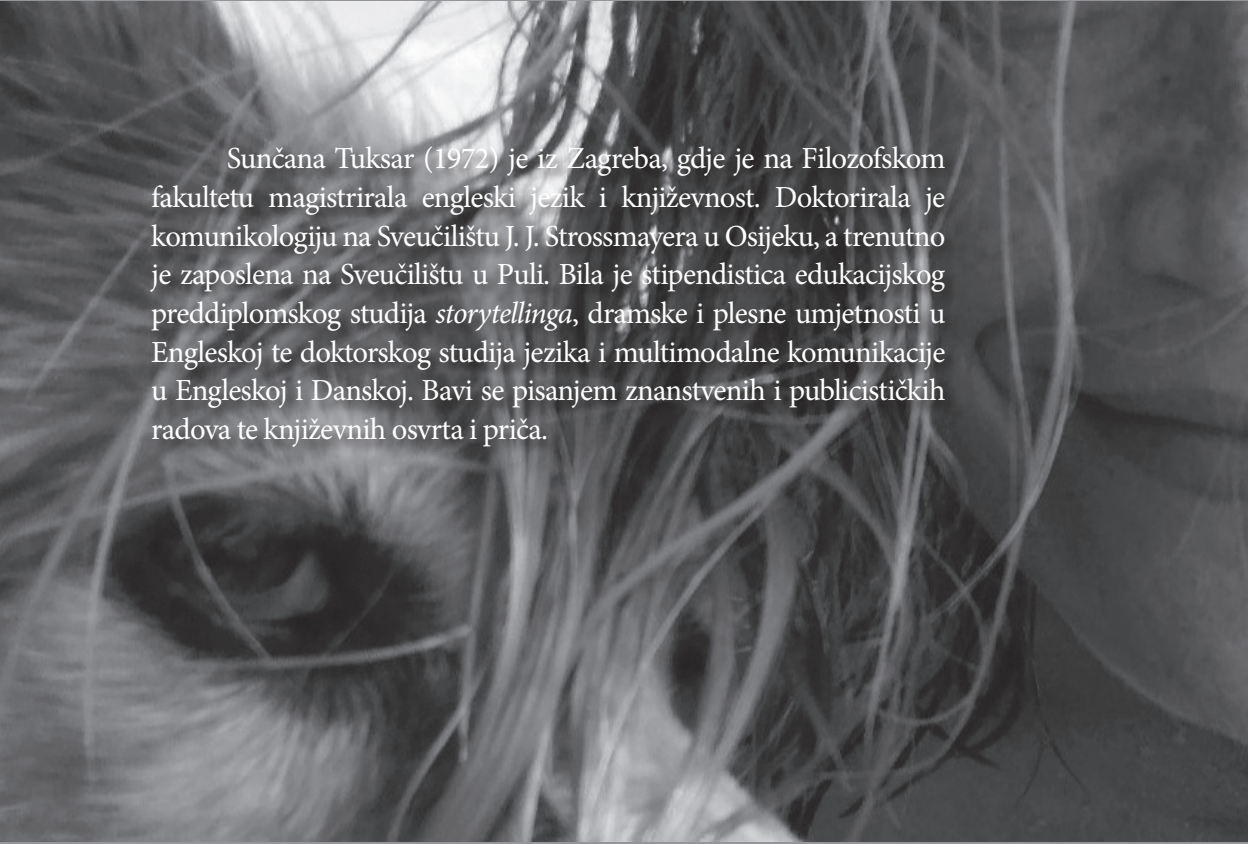
Ž

žanrovski hibrid; 12
Žena francuskog poručnika; 152
Žižek, S.; 53, 54, 55, 256, 263, 280
žuđeni identitet; 215
Žužul, I.; 37, 178, 254

NAPOMENA

Knjiga *Prekoračenja – transmedijska kultura i film* nastala je kao prerađena verzija moga doktorskog rada na temu „Transmedijska analiza kulturalno-identitetskih strategija filmskih reprezentacija“. Knjiga je dodatno dopunjena i proširena trima novim poglavljima, *Dizajn stvarnosti* (IV), *Lingua franca, medijacija i participacija* (V), te *Znanstveno-stručni prilozi*. Disertacija je obranjena 1. travnja 2020. godine. Disertaciju sam obranila videolinkom putem aplikacije Zoom tijekom perioda izolacije zbog pandemije koronavirusa. Bio je to svojevrsni presedan da se disertacija brani *online*; taj događaj navodim jer na neki način kontekstualizira temu disertacije pa tako i ove knjige, svojim uključivanjem interaktivnosti, transmedijskog prijenosa posredstvom tehnologije i participacijom publike u mnogobrojnim usporednim okvirima. Pojedini dijelovi iz knjige u donekle izmijenjenom obliku objavljeni su u sljedećim publikacijama:

„Michel Houellebecq: otmica događaja“ (2020). Hrvatski filmski ljetopis. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 102-103, str. 93–105; “Transmedijske funkcije filmskih stilskih figura i jezičnih odstupanja od norme u informativnim televizijskim emisijama” (2021). *Suvremene teme*: međunarodni časopis za društvene i humanističke znanosti, (ur. Nikolina Borčić) Vol. 11 No. 1.



Sunčana Tuksar (1972) je iz Zagreba, gdje je na Filozofskom fakultetu magistrirala engleski jezik i književnost. Doktorirala je komunikologiju na Sveučilištu J. J. Strossmayera u Osijeku, a trenutno je zaposlena na Sveučilištu u Puli. Bila je stipendistica edukacijskog preddiplomskog studija *storytellinga*, dramske i plesne umjetnosti u Engleskoj te doktorskog studija jezika i multimodalne komunikacije u Engleskoj i Danskoj. Bavi se pisanjem znanstvenih i publicističkih radova te književnih osvrti i priča.

“Od McLuhana smo naučili koliko su mediji važni za naš život, od Deborda smo naučili koliko su naši životi važni za medije jer jedva da je od života išta više i ostalo osim medijskih posredovanja, no Sunčana Tuksar otkriva nam da živimo u POSTAPOKALIPSI MEDIJA: mediji se urušavaju jedan u drugi, sele se i prožimaju, žive i umiru, zrcale i umnažaju jedan u drugom, bjesomučno se proždiru... Ne samo da nisu mediji produžeci čula, i ne samo da su čula puki produžeci medija, nego su mediji samo produžeci drugih medija. Dobro došli u svijet stalne epidemije, u kojem su svi mediji virusi koji napadaju (upisuju se u) druge medije!”

Zoran Roško

Knjiga Sunčane Tuksar inovativna je po tome što nudi nov model transmedijske komunikacije. Autorica pomnoj i strpljivoj razradi teme prilazi na način koji čitatelju omogućuju uvid u vrlo složenu problematiku strategija vizualnih reprezentacija motren s aspekta filmske, komunikološke, jezične i književne znanosti i to bez apriornog odbacivanja bilo kojega stajališta. Rezultate multimedijjskih i multimodalnih naratološko-semiotičkih istraživanja analizira u suodnosu i preplitanjima, pri čemu premrežava više različitih teorijsko-metodologijskih razina kako bi čitateljevu i gledateljevu pozornost usmjerila na specifično narativno kodirane potencijale priče. Zbog toga je njezina knjiga važan i lucidan doprinos našoj znanstvenoj javnosti, u kojoj se teorijska pitanja iz tog područja postavljaju tek selektivno, parcijalno i fragmentarno. Neovisno o tome što je knjiga namijenjena kolegijima engleskog jezika, komunikacije i kulture, njena je prednost u tome što je napisana na hrvatskome jeziku pa će obradovati sve one koji se bave ne samo filmom nego i drugim medijskim tekstnim vrstama u sociološkim, psihološkim, filozofskim i ideološkim interpretacijama u ključu koji obuhvaća *storytelling*, književnost, glazbu te popularnu kulturu.

Ekrem Čaušević

ISBN 978-953-8278-57-0



9 789538 278570 >

129,00 Kn