

## IZVORNI ZNANSTVENI RAD

HRVOJE TURKOVIĆ (Zagreb – Akademija dramske umjetnosti)

# JE LI MOGUĆA FILMSKA PRAGMATIKA?

UDK 791.43.01

Dok se čini prirodnim govoriti o 'pragmatici' u odnosu na jezik, jer se jezik koristi u neposrednim društvenim odnosima, ne mora se činiti mogućim na isti način govoriti o 'filmskoj pragmatiki' jer tu nemamo neposrednog dodira i pragmatičkog usuglašavanja između proizvođača filma i publike. Gledatelj filma izravno gleda sam gotov proizvod, tipično uz odsutnost autora. Film je tipično izrađen za razumijevanje u različitim kontekstima, planiran da bude 'transsituacijski' prihvatljiv, neosjetljiv za pojedinačnost prilike u kojoj se gleda. No ima li se na umu da svaka komunikacijska tvorevina mora zadovoljavati neka interakcijska, pragmatička, načela, može se postulirati da to mora vrijediti i za film. U ovom se radu analiziraju neka podrazumijevanja u doživljaju narativnog filma i neke njegove crte što podupiru stav da je filmska pragmatika itekako moguća. Pritom se ukazuje na to da ustrojstvom filma i gledateljevim očekivanjima ravnaju dva tipa podrazumijevanih 'pravila pristojnosti', temeljena na općem pragmatičkom načelu relevancije, odnosno da se, kao i u pragmatičkom pristupu jezičnoj razmjeni, i na filmu mogu razlučiti dvije razine – razina glavnog izlaganja i metadiskurzne regulacije tog izlaganja.

125

## JE LI PRAGMATIKA UOPĆE PRIMJENJIVA NA FILM?

Suočeni s mogućim teorijsko pomodnim pitanjem o tome je li moguća *filmska pragmatika*, teoretičar, koji je usto i filmofil, vjerojatno će bez oklijevanja odgovoriti: »Zašto ne?« Zašto bismo se prema filmu odnosili teorijski drukčije nego što se odnosimo prema drugim komunikacijskim fenomenima?<sup>1</sup> Međutim, mnogi će skeptičniji umovi, ali i drugi odbacivatelji teorijskih 'novotarija', dovesti u pitanje takav 'uvoz' discipline i pristupa s drugih

---

<sup>1</sup> Ovaj je rad razrada usmenog priopćenja na kongresu Međunarodnog udruženja semiotičkih društava (IASS.AIS) *Semiotics and Culture*, održanom u Solunu od 8. do 12. svibnja 1997 (usp. <http://www.arthist.lu.se/kultsem/AIS/con-ausp/97-thess/97the-rep.html>, posjećeno 22. prosinca 2006).

područja. Kako su svojedobno, pa i dan danas, bili skeptični prema 'uvozu' gramatičkih, odnosno lingvističkih, teorija u film, dobrim dijelom s punim pravom,<sup>2</sup> tako će sada moći zauzeti skeptičan stav prema uvozu pretežito lingvističke (odnosno filozofske, ali vezane uz jezik) *pragmatike* u film.

Suvremena, analitički razrađena pragmatika uglavnom se istančala – ponajprije u filozofiji – vezujući se uz jezičnu komunikaciju i njezina podrazumijevanja, a potom u disciplinama koje se bave komunikacijom *lice u lice*, tj. razgovornim situacijama, onima koje se vode u konkretnoj životnoj prigodi kad su sugovornici perceptivno jedan drugome pod nadzorom, razradila se u vezi s 'analizom diskursa' (disciplinom koja proučava situacijske razgovorne razmjene), s etnografijom jezika, tekstualnom lingvistikom, sociolingvistikom i uopće tzv. *mikrosociologijom*. U svim tim disciplinama pragmatika se tipski bavi specifičnim okolnostima pod kojima se javlja određen verbalno temeljen razgovor, a one obuhvaćaju: (a) posebne jezične iskaze koje izvode (b) određeni sudionici u razgovoru (obično dvojica ili više njih) koji se (c) ostvaruju u posve određenim perceptivno nadziranim 'ekološkim' – psihološkim, sociološkim i fizikalno prostornim – prilikama susreta (d) u koje ti sudionici unose – i kroz govornu i izvangovornu ('neverbalnu') razmjenu usuglašavaju – ono svoje opće ('pozadinsko', potencijalno 'zajedničko') znanje o svijetu koje je za tu prigodu relevantno. Dakle, pragmatika se tipično bavi ovom interaktivnom stranom komunikacije, načinom na koji »ljudi razumijevaju jedan drugoga uz pomoć jezika«<sup>3</sup> (Yule, 1996: 4) a u »kontekstualiziranim susretima« (Clark, 1996; Levinson, 1983: 9; Yule, 1996: 3).

Stoga su mnoge posebne i tipične teme istraživanja koje nadahnjuje pragmatika pod utjecajem shvaćanja komunikacije kao nadasve situacijski vezana verbalnog razgovora, primjerice s pitanjem deikse, anafore, preuzimanja riječi u razgovoru, konverzacijskih rutina, začinjanja i zaključivanja razgovorne razmjene, uokviravanja razgovora, obilježivača razgovora, uloge paralingvističkih i neverbalnih vidova komunikacijske razmjene i sl. Glavni problem pri prijenosu tako formirane pragmatike na film jest u tome što 'filmska transakcija', filmska 'razmjena' ne dijeli temeljne crte 'komunikacije licem u lice', barem ne one crte za koje je postojeća pragmatika osobito zainteresirana i koje je posebno razradila.

<sup>2</sup> Usporedi novija pobijanja 'jezičnog' shvaćanja filma u Currie, 1995. Za uputnice na 'gramatičke' pristupe, usp. Turković, 2000.

<sup>3</sup> »[...] people make sense of each other linguistically«.

Prije svega, gledanje filma nije, tipično, interaktivna stvar, u smislu u kojem je to izravan razgovor: publika u kinu suočena je s prethodno dovršenim proizvodom – filmskim djelom. Tipično nije prihvatljivo, a ponajčešće ni moguće, da se pri gledanju filma u kinu utječe na samu strukturu filmskog priopćenja, tj. na tijek filmskog izlaganja (ono što nam se slikovno i zvukovno nudi). Promatranje filma nije nužno interpersonalni događaj između 'pošiljalca' i 'primatelja': aktivna prisutnost filmaša (filmske ekipe i glumaca koji su proizveli film) tipično se ne podrazumijeva kad se prikazuje film. A čak i ako su prisutni na projekciji filma (kao što je to slučaj na premijerama, festivalskim projekcijama ili posebnim projekcijama), njihova prisutnost neće ništa promijeniti u prirodi izlaganja gotovoga filmskog djela niti će promijeniti činjenicu temeljite odsutnosti osobne interaktivne razmjene između njih i publike za vrijeme filmske projekcije, neposredne usuglašavajuće razmjene između 'pošiljalca' (filmskih artikulatora) i 'primatelja' (filmske publike) – a posredstvom filmskog djela – naprosto neće biti.

Drugo, film (filmsko priopćenje, filmsko izlaganje) zapravo je i urađen tako da ne bude ovisan o individualnostima svoje prigodne projekcije (repcije), barem je planirano da ne bude 'strukturalno osjetljiv' na prigodne okolnosti njegova prikazivanja. Pri izradi filma podrazumijeva se da će mjesta kinoprikazivanja i struktura prigodne kinopublike biti međusobno krajnje različita, a potpuno različita od 'mjesta' proizvodnje filma, i računa se da se film mora nositi s takvom različitošću. On mora prenijeti svoje 'sadržaje' bez obzira na različite pojedinačne situacije projekcije filma i bez ovisnosti o prigodnostima (pojedinačnosti) svake od tih situacija i njezinih pojedinačnih sudionika.

Naravno, film je predmet (kao i mnogi drugi umjetnički predmeti) koji općenito podrazumijeva zbiljske sudionike (konkretne izrađivače/ponuditelje i konkretnu publiku), ali kad je gotov i 'plasiran' u javnost, on je temeljno 'razdružen', 'disociran' od bilo koje određene, pojedinačne osobe i od pojedinačnih uvjeta u kojima je nastajao. Kako se filmaši često tuže, za vrijeme izrade filma sam filmaš (njegova ekipa i povremeni posjetitelji) jedina su raspoloživa 'publika', a kad je filmsko djelo dovršeno, sam njegov stvaralac čini se suvišnim. I kao što bilo tko od nas, filmskih gledatelja, podrazumijeva – film se ne obraća baš meni osobno, specifično meni, nego se obraća širokoj zajednici filmskih gledatelja kojih sam ja slučajnim, iako 'statistički ciljnim', članom, a osobitost mog doživljavanja zapravo je 'moja stvar' – nije nešto što je 'predviđeno' samim filmom.

Naime, filmsko djelo je (kao i, primjerice, književno i likovno djelo, ali i glazbena kompozicija, dramski tekst ...) priopćenje što se temelji na – zapisu.

Filmsko se priopćenje ne konstruira ('kompletira') kroz interaktivnu, koordinativnu, kratkoročnu razmjenu između 'pošiljatelja' i 'primatelja' priopćenja (kako to vrijedi za razgovor licem u lice), nego se nudi u dovršenu, zapisanu (pohranjenu) dugoročnom obliku, kako bi ga vrlo raznolika publika mogla ponavljano gledati, u različito vrijeme i preko šireg prostora, u vrlo različitim konkretnim prilikama, pa i uz pomoć različitih zapisnih tvari u kojima je 'utjelovljena' predodžbena filmska tvorevina (npr. ne samo uz pomoć projekcije filmske vrpce nego danas i videoprojeksijom uz pomoć magnetske vrpce ili DVD-a, emisijom s televizijskih ekrana ...). Filmska komunikacija, dakle, jest temeljno (prevladavajuće) transsituacijski događaj, čime se kontrastira prema temeljno (prevladavajuće) situacijski uvjetovanim razgovornim sporazumijevanjima kakve prvenstveno proučava postojeća pragmatika.<sup>4</sup>

Iz tog je razloga i moguće da lucidan istraživač kontekstualne usidrenosti jezične – licem u lice – razmjene, Herbert H. Clark – ustvrdi za zapisna jezična priopćenja:

A što, onda, s romanima, dramama i radijskim vijestima? Pisci, glumci i radio spikeri doista izlažu svoje iskaze, ali ova izlaganja su ograničena i oni nemaju nikakva načina da situiraju [grounding] to što kažu. Niti imaju pristupa većini kolateralnih [metadiskurznih] signala. Mogu se samo nadati i moliti da će uspjeti. Zato u interesu jezika uopće, moramo ići u kafiće, predavaonice,

128

<sup>4</sup> Dakako, postoje brojni pokušaji da se filmsko izlaganje prilagodi za neposrednu interakciju. Postoje uporni pokušaji, osobito u eksperimentalističkoj tradiciji, da se omogući filmskom gledatelju utjecaj na razvoj priče biranjem ponuđene alternative, ili da se pripremi takva instalacijska situacija (u pravilu s videoopremom zatvorena kruga) u kojoj posjetitelji mogu utjecati na ono što će se vidjeti na ekranima. Mogućnost interaktivnosti posredovane audiovizualnom tehnologijom daju i sustavi videonadzora u hotelima ili bankama, svagdje gdje se tom tehnologijom nastoji nadzirati trenutačne i pojedinačne prilike i na tom temelju upravljati njima. Kompjutorski temeljena interaktivnost, osobito njegovana u videoigrama, izričito razvija ovu tendenciju (Manovich, 2001), a u pojedinim slučajevima mogućnost interaktivnosti nije temeljena samo na zapisanim programom ponuđenim mogućnostima nego je dodatno riječ o igrama s više natjecatelja koji se istodobno nadmeću u igri i utječu izravno na poteze svog suparnika. Ali to su posebni rukavci i discipline koji se – na nekim programskim zapisnim temeljima usredotočuju upravo na razvijanje interaktivnosti. Mogu se, dakle, držati posebnom disciplinom audiovizualno temeljenog 'pokretno-slikovnog' područja. Velik je, međutim, dio tradicijskog audiovizualnog područja zapisno i neinteraktivno orijentiran i to mu je glavno područje stvaralačkog nastojanja. Glavni je problem zapisnih priopćenja upravo u tome kako da se osiguraju uvjeti da nepoznati, različiti i odloženi gledatelji suvislo razumiju i doživljavaju film (videodjelo). Upravo se na mogućnost pragmatičkog pristupa takvom tipu djela usredotočuje ova rasprava.

urede, jer tek ćemo tamo naći primarne i kolateralne sustave komunikacije u njihovu punom obliku. (Clark, 2004: 381; inserti u zagradama H.T.)

Ovo je doduše tipična reakcija pragmatičkog pristupa (lingvističkoj i filozofsko-analitičkoj) tradiciji da se proučavaju nadasve pisani tekstovi (dakle zapisna priopćenja), a da se zaboravi činjenica da su zapisana jezična priopćenja izvorno nastala zapisom govornog priopćenja i da je izvorni oblik verbalne komunikacije govorni jezik, a ne 'njegov zapis'.

Ali, ako zapisni oblici filma – kao ni romani, radijska predavanja ... – nemaju neke važne odredbene crte prototipskog slučaja komunikacije, tj. razgovora 'licem u lice', postavlja se pitanje može li se uopće uzeti kao 'komunikacija'. Ako nema nikakve određene 'interaktivne razmjene' među komunikatorima, kako da se uopće govori o 'komunikaciji'?

Nadalje, ne bi li se svaki film, već time što je pretežito 'ikonički', slikovan, te se temelji na općim perceptivno-kognitivnim 'mehanizmima' i iskustvima (usp. npr. Anderson, 1996; Carroll, 1996; Currie, 1995; Turković, 2000), mogao smatrati izrazito nekomunikacijskim fenomenom, bilo čisto kognitivnim (kad je gledatelj u pitanju), odnosno čisto ekspresivnim fenomenom (kad je stvaratelj u pitanju), na onaj način na koji Chomski tvrdi da ni jezik nije bitno komunikacijski fenomen (usp. Chomski, 1990). Zapravo, mogli bismo čak i kategorički ustvrditi da nema bitne strukturalne značajke filma koja se ne bi mogla izravno izvesti iz nekih temeljnih kognitivnih operacija, neovisno o njihovoj komunikacijskoj uporabi (usp. Turković, 2000: 36–38).

Na temelju takvih razmatranja često se smatra da su filmovi, poput drugih umjetničkih djela, u osnovi osobni (subjektivni) doživljaji i činovi, a ne interpersonalni, te da je njihova 'multipersonalna' iskustvena vrijednosti istovrsna kao i 'multipersonalna' iskustvena vrijednost bilo kojega prirodnog događaja, recimo – zalaska sunca. I to zato što se sva ta iskustva s jedne strane temelje na osnovnim kognitivnim mehanizmima koji su identični, ili barem načelno isti u većine (normalnih) ljudi, a s druge strane tek slučajno (kontingencijski) ovise o danoj društvenoj prilici, danom raspoloženju čovjeka i sl.

Kako da se pobije taj skup nijekanja da je film 'komunikacijska pojava', pa da se, dosljedno, ne može promatrati s pragmatičko-komunikacijskog stajališta? Krenut ću, ovdje, neizravnim putem pobijanja.

Naime, ako uspijemo demonstrirati da se načela (načelne postavke) što su u temelju pragmatičkih istraživanja doista dadu primijeniti na film, demonstrirat ćemo i mogućnost filmske pragmatike, tj. tretmana filma kao komunikacijske pojave. Na primjer, ako uspijemo pokazati da se pravila

pristojnosti što vladaju nekom komunikacijskom razmjenom u razgovoru dadu strukturalno očitati i u našem primanju filmskog izlaganja, odnosno ako možemo dokazati da su neka kooperativna načela koja je utvrdio Grice doista prisutna u gradnji i recepciji filmskih izlaganja, time ćemo ujedno demonstrirati da je film jednako komunikativna pojava kao bilo koji razgovor. Ako uz to možemo povezati i našu analizu metadiskursnih signala kao svojevrsnih pragmatičkih regulatora diskursa (usp. Turković, 1993; Turković, 2000; Turković, 2006), demonstrirat ćemo uvjerljivost postuliranja moguće objašnjavalačke plodnosti pragmatičkog pristupa filmu.

## PRAGMATIČKI UVJETI NA FILMU: UVJETI PRISTOJNOSTI

Ima li u filmu išta što bi se moglo računati da slijedi načela pristojnosti?<sup>5</sup> Postoje li u filmu kakvi 'materijalizirani' činovi pristojnosti i neka očekivanja koja se temelje na pretpostavci interakcijske pristojnosti?

130

Primjerice, u filmu *Ozloglašena* (*Notorious*, 1946) Alfreda Hitchcocka, odmah nakon uvodne sekvence na sudu i prijelazne ulične scene, predočava se prizor kućne zabave koju je u svom domu priredila Alicia Huberman (Ingrid Bergman). U uvodnoj sekvenci pratili smo kako je njezin otac osuđen na zatvor kao nacistički špijun, nju su tajni policajci pratili do kuće i nastavili nadzirati kuću. U sceni zabave Alicia se ponaša kao da namjerava napiti i sebe i ostale goste, toči im vino, a sebe ironično naziva 'obilježenom ženom'.

Cijeli prizor zabave predočava se u jednom kadru, iz kontinuirana, ali pokretna motrišta (panorama uz malu vožnju slijeva nadesno u sklopu istog kadra). S takve se točke promatranja tijekom trajanja scene vide sva lica sudionika zabave, osim lica jednog sudionika koji sjedi najbliže motrištu (u blizu planu), ali vidi ga se s potiljka (Cary Grant). Alicia Huberman kreće se među gostima i toči vino, a kad posluži nepoznatog gosta, obraća mu se: »Jesam li vas već negdje vidjela?« Tada sjedne zagledana u njega i nastavlja: »Nije važno. Volim razbijače zabava.« Na to dama koja pleše iza Alicije, a

---

<sup>5</sup> Pristojnost bismo mogli odrediti 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« (Robin Lakoff, prema navodu u Yule, 1996: 106).

promatra ovu razmjenu, prokomentira: »Nije to razbijač zabava.« Razgovor prekine treća žena koju zanima nešto drugo.

U dijelu scene (a i nadalje) Hitchcock upotrebljava devijantnu prezentacijsku strategiju.<sup>6</sup> Naime, nakon što se Alicia obrati nepoznatu čovjeku i nastavi radozno gledati u njega, mi (publika) očekujemo da vidimo tog čovjeka s lica, da ga upoznamo i da ga vidimo s onom pogodnošću s kojom ga vidi Alicia i drugi sudionici zabave. Naime, kad se Alicia obrati tom čovjeku, on postaje važan sudionik prizora. On je, pritom, opažalački raspoloživ s lica svim likovima na zabavi, pa i mi, gledatelji filma, promatrači prizora sa strane, u tom trenutku osjetimo potrebu da ga vidimo onako kako ga vide ostali sudionici. Kako to nije učinjeno, kako nam to nije omogućeno, lako možemo to osjetiti kao svojevrsnu nepristojnost 'filma' prema nama gledateljima. Osjetimo kako bi bilo pristojno od filmaša (podrazumijevanih izvornih nuditelja pogleda na prizor) da ga učini opažalački raspoloživim i nama, odnosno da se taj lik 'predstavi' svojim identifikacijski najindikativnijim licem u trenutku kad mu likovi obraćaju naglašeniju pozornost, a ne da se i nadalje pokazuje s identifikacijski najneindikativnije strane – s potiljka.

Zapravo, taj osjećaj odstupanja od pristojnosti temelji se na snažnu klasičnofilmskom montažnom običaju da se lik pokazuje s lica (ili prednjeg poluprofila) onda kad mu se neki drugi važan lik obrati, a taj je običaj osobito obavezujući ako se taj lik tek uvodi u film ili scenu te ako se prije nije vidio s lica. Običaj da se razmjena pogleda među likovima i smjena razgovornih obraćanja jednog lika drugom kadrira tako da se nakon obraćanja prikaže lik kojem se obraća čak ima i ustaljen naziv za potonji kadar – kadar reakcije, a takva dva kadra uzajamnog obraćanja likova nazivaju se u hrvatskoj filmskoj praksi – komplementarni kadrovi, a u američkoj – engl. *action-reaction shot*. Ta se praksa, s jedne strane, oslanja na životnu praksu promatrača razgovorne razmjene, promatrača koji želi imati vizualni nadzor nad reakcijama obojice sugovornika (usp. Gerrig, Prentice, 1996) pa naizmjenice seli pogled s jednog na drugog, ali i na potrebu da sebi važne ljude vidimo s lica, osobito u trenucima kad nam je njihova psihološka reakcija važna.

Naša filmskogledalačka očekivanja pri praćenju likova i odnosa među njima pretpostavno se oslanjaju na tu životnu potrebu koja je u temelju montažnog običaja, pa se otklanjanje tog običaja – a da za nj nema nekoga neposredno shvatljivog razloga – može osjetiti naprosto kao filmaševa

<sup>6</sup> Analizu pojma devijacije, odnosno 'otklona', vidi u Turković, 1995.

neprirođnost prema gledatelju, kao odbijanje da mu se pruže trenutno potrebne informacije za prigodno snalaženje u prizornim zbivanjima koja se filmski nude.

Nagomilavanje takvih 'prekršaja', ili naprosto nezadovoljavanje naravnih očekivanja, može ponekad čak i toliko razbjesniti filmskog gledatelja da se digne i ode iz kina ili od televizijskog ekrana. To se osobito znade dogoditi kad se nepripremljena gledatelja suoči s avangardnim filmom koji smišljeno i raznovrsno 'napada' ukorijenjena pratiteljsko-promatračka očekivanja gledatelja, uhodana 'pravila pristojnosti'.<sup>7</sup>

Osjećaj da se na takvom mjestu ne daje nešto što se običajno očekuje, da se dakle krši prešutni običaj na koji se rutinski oslanja, čini očiglednim da u filmu postoje strategije koje se doista temelje na interpersonalno, društveno usuglašanim obrascima, obrascima koji se usuglašavaju između filmaša i gledateljstva, te da provedba tih usuglašanih obrazaca ponašanja, običaja, ima podrazumijevanu obvezatnost, normativnost, tj. da su posrijedi specifična 'pravila pristojnosti'. Sve ovo pokazuje da film doista funkcionira kao provedba društvena usuglašavanja, nagodbe, da je nekako doista pragmatički reguliran.<sup>8</sup>

132

## OPĆE NAČELO RELEVANCIJE

Međutim, u opisanu slučaju može se ustvrditi da se o Hitchcockovoj neprirođnosti može govoriti tek uvjetno na tom mjestu filma. Naime, čak ako to i osjetimo kao izrazitu neprirođnost filma prema nama, gledateljima, nećemo imati prilike razrađivati taj osjećaj povrijeđenosti jer će nam film vrlo brzo skrenuti pažnju na drugo: vrlo brzo nakon opisana dijaloga, upadica sudionice sa strane nametne drugu temu razgovora i odvuče pažnju s nepoznata čovjeka. Kako su likovi u prizoru dobili novo središte pažnje, tako se i nama gledateljima skreće pažnja na to. Vrlo smo kratko bili 'depri-

---

<sup>7</sup> Čini se da svaka stilska formacija uspostavlja takve običaje, pa i stanovita očekivanja koja ponekad zadobivaju i normativnu vrijednost. Avangarda, alternativa, eksperimentalni film ili naprosto retoričke stilizacije tipično teže u sklopu dominantnih običaja uspostaviti svojevrsan rezervat unutar kojeg je moguće ponašati se protivno okolnim običajima, a da to ipak bude do neke granice 'oprošteno', ili barem 'trpljeno', jer je iskorišteno na 'drukčiji' način, na drugoj (meta)komunikacijskoj razini.

<sup>8</sup> Zapravo, taj običaj slijedi Griceovo načelo kooperativnosti. Više o tom načelu i njegovoj primjeni na film vidi u Turković, 2006: 40–42.

virani' informacija o jednom od prizorno naglašanih likova, ali smo ubrzo dobili zamjensko žarište pozornosti koje nas sada zaokuplja, pa se i nemamo vremena više baviti 'otpisanim' likom.

Ali, ponovno, je li baš sve tako, je li taj lik doista posve 'otpisan' iz kruga naše pažnje? Naime, seleći našu pozornost na druge likove i njihove druge razgovorne teme, Hitchcock nam ne dopušta da zaboravimo nepoznata čovjeka, da ga posve 'otpišemo' iz kruga pažnje. Iako pomiče vizuru kako bismo bolje pratili daljnji razgovor prisutnih, potiljak nepoznata čovjeka zadržava se u kadru (u vidnom polju) i to i nadalje u prvom planu kadra, sad pomalo sa strane, ali itekako vidno prisutno. Time što tog čovjeka ostavlja 'u kadru' i to složenom kombinacijom panorame i vožnje (korekcijskog pomaka smjera promatranja i položaja točke promatranja) kao da nas se upozorava na njegovu 'neotpisivu' važnost, na privremenost preseljenja pozornosti s njega na druge likove.

I doista, pred kraj te scene ponovno nam se potiljak nepoznata čovjeka dovodi u središte kadra uz naglašeno približavanje (vozi se naprijed u vrlo krupni plan potiljka), čime se 'poantirajuće' upozorava na njegovu ponovnu središnju važnost, a time se ujedno blokira vidik na ostatak prizora i na ostale sudionike prizora, naznačujući da oni više i nisu važni. I ponovno takvo usredotočivanje na potiljak lika oživljava našu, gledalačku, potrebu – a time i prešutnu obavezu – da nam se čovjek pokaže s lica, da se konačno upoznamo s njime.

Time se obnavlja dojam kako je dotadašnje neprikazivanje tog čovjeka s lica namjerno Hitchcockovo (prikazivačko) kršenje općeg običaja susretljivosti, pristojnosti prema gledatelju – tj. klasično-stilskog običaja prema kojemu gledatelju treba ponuditi obavijesno najpovoljniju moguću vizuru na važne prizorne dijelove i sastojke, onoliko cjelovitu, dobro postavljenu i pravovremenu vizuru kako bismo očito važne čimbenike scene mogli razgledati na način prikladan prigodi.<sup>9</sup>

No, ponovno, može li se potvrđeno Hitchcockovo kršenje važne kombinacije kooperativnih maksima držati tek 'nepristojnošću'? Zašto nas taj Hitchcockov prekršajni potez stvarno ne razbješnjuje, nego, naprotiv, intrigira?

<sup>9</sup> To pravilo dopušta samo neke standardizirane iznimke. Iznimka su strogi subjektivni kadrovi, u kojima je pogled ograničen tjelesnim položajem i pokretljivošću lika. Zapravo, upravo tjelesno vezana ograničenja nad vizurom – što je povremeno čine ne baš najpovoljnijom u odnosu na dani prizor i podrazumijevana središta pozornosti – jesu tipičnom indikacijom 'subjektivnosti' nekog kadra (usp. Peterlić, 1990; Kragić, Gilić, 2003: 654).

Jedan je razlog u tome što se čini preranim da bjesnimo na film. Film je tek počeo, a taj privremeni prekršaj pravila pristojnosti u odnosu na jednu komponentu prizora, uz očuvanje globalne pristojnosti<sup>10</sup> u prikazivanju ukupnosti prizora, ne mora značiti ništa drugo nego da ćemo taj privremeno zagonetan lik upoznati nešto kasnije.

Ako se, naime, suočimo s očigledno namjernim ogrešenjem o neku od komunikacijskih maksima (Grice to naziva *flouting*; usp. Levinson, 1983: 109), možemo pretpostaviti – na temelju općeg načela relevantnosti – da je to urađeno s nekom dugoročnijom, nadlokalnom, kooperativnom svrhom na umu. Ako ta svrha i nije odmah očigledna, možemo se uzdati da će nam je komunikator zasigurno naznačiti naknadno, poslije u izlaganju. Opće načelo relevancije (ili opće načelo kooperacije) počiva na vrlo jednostavnoj 'logici'. Ako filmski snabdjevači nude svoju izrađevinu (film) javno, oni očito očekuju stanovitu mjeru suradnje od moguće publike. Zauzvrat, publika time što prihvaća javno ponudenu izrađevinu podrazumijeva da je ta izrađevina bila pripremljena s kooperativnom namjerom, očekuju da će ono što izrađevina nudi opravdati njihov uloženi napor razumijevanja.

134

Kako ono što čini isplativim gledanje filma jest ono što doživljajno iz njega izvlačimo, tj. film nam nudi epistemičke sadržaje (usp. Turković, 2000), to gledatelj očekuje takvu epistemičku razradu filmskog izlaganja, takve izlagačke strategije, koje će biti 'susretljive' prema njegovim epistemičkim interesima, navikama i tipičnim sposobnostima.<sup>11</sup> Možemo očekivati od filma da će nama (gledateljima) olakšati praćenje prizora i pomoći u tome, tj. da će nam omogućiti da iz gledanja izvučemo što je moguće više sa što je moguće manje mentalnog napora.<sup>12</sup>

Iz ovih razloga kooperativno-relevancijsko načelo nije samo načelo za lokalnu strategiju. Ono rukovodi cijelom 'ponudom' filma i često trebamo odgledati cijeli film da bismo dobili potvrdu poštuje li načelo relevantnosti ili ne. Samo mjesto i neposredna okolina 'ogrešenja' o neku od maksima ne mora nam odmah dati takvu potvrdu.

<sup>10</sup> Prekršaj se čini samo u odnosu na neznanca. Ostale sudionike prizora vidimo, i to dostatno pristupačno da pratimo njihova lica i važne neverbalne komponente njihova ponašanja u danom trenutku.

<sup>11</sup> Očekivanje da će komunikacija, filmsko priopćenje, imati dostatno velike kognitivne, doživljajne efekte jest prvi dio Sperber-Wilsonova načela relevancije (Sperber, Willson, 1995; Sperber, 1994).

<sup>12</sup> To je drugi dio Sperberova načela relevancije; usp. Sperber, 1994: 189.

Zbog predočavalačkih ograničenja filma – tj. ograničenja vidnog polja (izrez slike) i sekvencijalnosti pokazivanja (informacije pribiremo postupno, u probranom slijedu) – mi, publika, unaprijed znamo da nećemo odmah dobiti sve elemente potrebne za puno razumijevanje prizora i za razumijevanje kakav se to pratilački interes za prizore i sastavnice prizora očekuje od nas, nego da će nam se stvari otkrivati postupno tijekom filmskog izlaganja. Ako u danom trenutku i nemamo sve potrebne obavijesti, ako, u našem slučaju, nemamo mogućnost da važan lik vidimo s lica i po imenu odmah po njegovu uvođenju, možemo se uzdati – na temelju općeg načela relevantnosti i kooperativnosti: (a) da će nam ipak ubrzo ili dostatno blizu biti ipak pokazano lice toga izdvojenog lika te (b) da očito namjerno odlaganje da se s likom upoznamo s njegova lica vjerojatno ima neku posebnu, dodatnu – tzv. retoričku – vrijednost (za sličnu analizu vidi u Kempson, 1977: 70; Levinson, 1983: 109).

Naravno, Hitchcockovo 'ogrešenje' doista ima 'posebnu vrijednost'. Iako je svako tumačenje takvih retoričko posebnih vrijednosti uvjetno, otvoreno ('poništivo', 'opozivo' – eng. *cancelable*, *defeasible*; usp. Grice, 1978: 115–116; Kempson, 1977: 71–72; Levinson, 1983: 114–115), najsigurnije tumačenje Hitchcockove strategije 'skrivanja' lica važnoga prizornog lika jest u tome što ono razrađuje dojam o 'tajnovitosti' lika i da će se razlozi za tajnovitost naknadno osvijetliti.

I doista, oba očekivanja za odloženim objašnjenjem stvarno se ispunjavaju u nastavku te scene. Već početkom nadovezujuće scene, nakon pretapanja ponovno vidimo neznanca s potiljka, ali vizura ga (vožnjom-panoramom) zaobide i pokaže ga, konačno, s lica u razgovoru s Alicijom. A tijekom daljeg praćenja dvoje junaka saznajemo da je on tajni agent koji vrbuje Aliciju. Pravila pristojnosti koja obavezuju da se pridržava kooperativnog načela, odnosno načela opće relevantnosti priopćenja i pojedinih intencionalnih postupaka u njemu, time su najzad i provedena. 'Devijantan' postupak dobio je svoje 'naknadno opravdanje'.

Zapravo, cijelo ovo otklanjanje da se pokaže lice važnog lika jest specifična stilska figura – metonimija. Slabo indikativan vid lika postaje zastupnikom nepokazana, a indikativnijeg vida lika. Time se, uz ipak djelotvorno ukazivanje na prisutnost važnoga određenog lika, ukazuje i na komunikacijski (narativno, dramaturški) općenitije značenje tog lika, općenitije nego što bi u tome uspjelo izravno i trenutno pokazivanje razabirački indikativnije strane lika – njegova lica.<sup>13</sup> To da potez koji je 'nepristojan' u danom trenutku

<sup>13</sup> Za razradenu analizu metonimije, ali i općenito funkcionalne razine čijim su sastavnim dijelom stilske figure, usp. Turković, 2006.

dobiva poslije općenitije 'opravdanje', tj. iskazuje 'općenitiji stupanj pristojnosti' na drugoj razini – s pravom podsjeća na tradicionalnu podjelu na dva tipa 'jezika' ili na dva stilska sustava – jedan obični, gramatički regularan, neobilježen, i drugi njemu nadslojen, obilježen, 'poetski jezik'.<sup>14</sup>

## DVIJE RAZINE KOMUNIKACIJE

Premda je u oba slučaja riječ o pragmatičkoj regulaciji komunikacije, zadaci dvaju sustava donekle se razlikuju. Kod glavnih proučavatelja konkretnih jezičnih komunikacijskih razmjena, uz utvrđivanje postojanja 'glavnog tijela komunikacije', središnjeg priopćenja, i pravila pristojnosti za njih, gotovo se neizostavno javlja ideja o važnoj prisutnosti posebne regulativne razine komunikacije koju učestalo nazivaju upravo 'metadiskursnom' (McNeill), 'metanarativnom' (McNeill), 'metakomunikacijskom' (Bateson, Clark), a koja ima osobitu važnost za 'pristojnost' u komunikaciji.

136 Herbert H. Clark – proučavatelj konkretnih komunikacijskih razmjena – povlači razliku između dviju komunikacijskih 'staza', 'kolotečina' (eng. *tracks*):

[...] govor se sastoji od dvije paralelne staze djelovanja. [...] Staza 1 predstavlja pokušaje da se provede službeni posao, a staza 2 pokušaje da se postigne uspješna komunikacija. Nešto drugačije: staza 1 sadržava temeljne komunikacijske postupke, a staza 2 metakomunikacijske postupke – postupke koji su o temeljnim komunikacijskim postupcima. (Clark, 1996: 241)

Komunikacijske signale koji pripadaju ovoj drugoj stazi Clark naziva 'kolateralnim signalima'.

Dok je u analizi govornog ostvaraja ponekad dosta osjetljivo razlučivati dvije 'staze', jer se one u mnogočemu preklapaju i stapaju, razdvajanje je daleko očitije kad se u proučavanje razgovorne razmjene uključi i uloga 'gesta i grimasa'. Kako upozorava Herbert H. Clark (1996: 248), geste se lako razlikuje od govora jer pripadaju drugoj 'izvedbenoj' (tjelesnoj) razini, mogu se obavljati istodobno s govorom, mogu biti kratke (lokalne) i u pozadini govora. Iako, po McNeillu, geste pripadaju središnjoj jezičnoj uporabi, tj. nerazdvojnim su dijelom komunikacijske dimenzije jezika (su-izražajne su

<sup>14</sup> Usporedi opsežniju analizu ove tradicionalne dihotomije, s navođenjem relevantne literature, u Turković, 1995.

– ‘*co-expressive*’, McNeill, 2005: 22), ipak je njihova funkcija dijelom i meta-jezična, odnosno u slučaju naracije – metanarativna (McNeill, 1992: 183: »Tako, geste pokazuju nešto o samom procesu naracije, što bi se izgubilo kad bi se promatrao samo govorni provodnik kao nosač naracije«). A u slučaju bilo kojeg diskursa – metadiskursivna (McNail, 2005: 46).

I McNeill povlači razlike u razinama (*level*), a dvije razine koje se odnose na našu metonimiju, odnosno na lučenje dviju razina pristojnosti, jesu narativna i metanarativna:

**NARATIVNA RAZINA.** Ona se sastoji od referencije prema zbivanjima u svijetu same priče. Odredbena karakteristika rečenica na toj razini jest u tome da ih slušatelj uzima kao vjerne simulakrume svijeta pojava u njihovu zbiljskom slijedu. [...] Film i crtano-filmske naracije<sup>15</sup> neizostavno imaju liniju priče u kojoj se zbivanja javljaju u nekom slijedu, a ta je narativna razina u jezgri prepričavateljeve brige pri prepričavanju narativnog predloška. (McNeill, 1992: 185)

No tu narativnu razinu obavezno prati metanarativna razina:

**METANARATIVNA RAZINA.** Ne samo da prepričavatelji iznose zaplet priče nego oni rade izravne referencije na strukturu priče dok je grade. Rečenice koje pričaju o priči isprepletene su s narativnom razinom i tvore metanarativnu razinu. [...] Upravo iz tog razloga ključno je da se obilježe narativne i metanarativne rečenice; prva je vrsta rečenica simulakrum poretka svijeta, druga vrsta nije. Svaka referencija na metanarativne događaje u naraciji zahtijeva sposobnost da se manipulira pričom kao jedinicom i da ju se opredmeti, da se komentira priču kao događaj po sebi. (McNeill, 1992: 186)

Na metanarativnoj razini geste »[...] prenose informaciju o organizaciji same naracije, naracije kao diskursa« (McNeill, 2005: 46).

Zapravo, oba teoretičara analitički – na raznim stranama govorne komunikacije – razrađuju spoznaju koju je svojedobno artikulirao Gregory Bateson (1973/1955), a potom i Ervin Goffman (1974): a to je da za svaku uspostavu i održanje komunikacije nije dostatno samo iznositi ‘središnje sadržaje’ nego je potrebno uspostaviti i regulirati sam komunikacijski odnos.

---

<sup>15</sup> Film spominje zato što se u proučavanju gesta često koriste upravo kratki filmovi (često crtani filmovi) koje potom ispitanici trebaju prepričati, a prilikom prepričavanja promatra se veza gesta s verbalnim prepričavanjem filma. Prema McNeillu, i tu narativnu razinu prate geste koje su ključne u toj narativnoj razini, tj. one pomažu prenošenju središnjih zbivanja.

U radnjama koje uključuju zajedničko sudjelovanje može se pronaći struja znakova koja je isključena iz sadržaja aktivnosti, ali koja služi kao sredstvo njezine regulacije, povezivanja, artikuliranja i određivanja njezinih različitih sastavnica i faza. Ovdje bi se moglo govoriti o usmjeravačkim signalima [*directional signals*] i metaforičkom proširenju, o usmjeravačkoj stazi koja ih sadržava. (Goffman, 1974: 210)

Postuliranje dviju razina, dvaju sustava, objašnjava pak i postojanje dvaju 'sustava pristojnosti'. Jedan sustav – onaj na koji je Grice prvenstveno usredotočivao svoju pozornost – vrijedi za 'glavno izlaganje' (za propozicijsku strukturu izlaganja), za ono što se središnje teži pripočiti. Spomenuto načelo da se prizor predočava na vizurno najpogodniji način – onaj koji nam pruža optimum informacija potrebnih za razumijevanje danog mjesta u izlaganju – ispunjenje je te osnovne pristojnosti.

Ali postoji i posebna razina 'očiglednih činova pristojnosti' koji trebaju biti svojevrsnim vodičima, koordinatorima samog temeljnog odnosa, temeljnog pripćenja. Njima se teži minimalizirati uvijek prisutnu mogućnost nesporazuma, sukoba ili suprotstavljanja, mogućnosti prekida komunikacije (usp. Yule, 1996: 106). Ti posebni činovi pristojnosti obično su lokalni i teže se pojaviti na određenim, prilično očekivanim mjestima (usp. Aijmer, 1996). Teže biti poput dodatnog osvjetljenja, tj. biti kontekstualno očiti, laki za uočavanje. Također, teže biti rutinizirani, formulaični (usp. Aijmer, 1996: 9–18).

No Hitchcockov otklon zasigurno nije rutiniran, formulaičan. Međutim, svi su drugi uvjeti za formulaičnu i regulatorsku pristojnost ispunjeni: riječ je o lokalnome potezu (javlja se samo u ovoj sceni), on je – svojom neočekivanošću – uočljiv, daje naglasak tom vidu prezentacije prizora i ima funkciju izlagačkog putokaza (signalizira važnost neotkrivenoga lika). A, kako sam upozorio u drugom radu (Turković, 2006), riječ je doista o 'paralelnom' – metanarativnom, metadiskursnom – 'retoričkom' sustavu.

## METADISKURSNA FUNKCIJA 'FILMSKE INTERPUNKCIJE'

Iako se na prvi pogled čini da se u filmu (kao i u književnom djelu) nikako ne može pronaći nešto poput McNeillova paralelnog, kolateralnog, a odvojeno uočljivog 'sustava gesta' što vode kroz glavno pripćenje, nije baš tako.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Opisana metonimija, kao i cijeli retoričko figurativan sustav, to može biti, ali ne uvijek posve jasno razlučivo.

Postoji očigledna razina koju se tipično – vjerojatno zbog njezine napadne očiglednosti – previda kao izrazito 'pragmatičko' polje zapisnih komunikata. Riječ je, u jezičnom slučaju, o 'pravopisnom sustavu', a u filmskom slučaju o onome što su filmski 'gramatičari' nazivali 'filmskom interpunkcijom' (Martin, 1966: 59–61; Metz, 1978/1971). Koji je, naime, temeljni problem zapisnog jezičnog priopćenja u odnosu na situirani govor.

Jedan je upravo u onome na što upozorava Clark: u izostajanju 'kolateralne' popratne neverbalne razine paralingvističkih suprasegmentalnih indikatora (intonacije, primjerice), mimike (pogleda i 'izraza' lica), gesta (popratnih pokreta ruku), posture (držanja i pomaka tijela), razmještaja (orijentacije i udaljenosti u komunikacijskom prostoru) što metakomunikacijski reguliraju sam središnji tijek komunikacije i uvjetuju njezinu višefunkcionalnu interpretaciju. Pravopisna pravila upravo nastoje standardizirati jednu – bitno 'neverbalnu', uglavnom 'grafičku' – razinu kojom da se 'kolateralno' regulira samo središnje verbalno izlaganje. Primjerice, interpunkcijski, rečenični znakovi (točka, zarez, dvotočka, točkazarez, crtica, navodnici ...) smišljeni su upravo da imaju metadiskurznu funkciju: da upozoravaju na granice rečenice, na prijelaz iz jedne rečenice na drugu, na unutarnju značenjsku strukturiranost rečenice. Tome služe i velika slova (obilježavaju početak rečenice, ističu riječi kao riječi posebna statusa – imena, naglašavaju neke riječi u kontekstu malih slova ...). Razmaci ne samo da odvajaju riječ od riječi, rečenicu od rečenice nego razmaci među odlomcima, uvlake i izvlake obilježavaju nove odlomke – veće smislene cjeline – u jezičnom izlaganju. Postoji cijela zaliha drugih grafičkih obilježavanja (korištenje različite veličine slovničkih znakova/fonta, ukošavanja i zadebljanja slova, podcrtavanja, bojenje riječi, uokviravanje odlomaka ili tekstova, grafičkog 'prijeloma' teksta i dr.; usp. Turković, 1998) kojima se grafičkim sredstvima uvjetuje naša interpretacija verbalnog priopćenja u tiskanom obliku, a koji imaju ključno istovrsnu funkciju poput navedenog neverbalnog vida usmene razmjene licem u lice.

Kako snalaženje u filmskom izlaganju ima iste potrebe, kao i jezično izlaganje, za orijentacijom u pogledu strukturne segmentacije tijeka izlaganja, može se pretpostaviti da će se i u filmskom izlaganju pronaći signali što odgovaraju ovim 'pravopisnim', 'interpunkcijskim' signalima. I doista, oni su već na samom početku filma pronađeni, a potom u klasičnom filmu standardizirani.

Riječ je, ponajprije, o optičkim intervencijama u prizorno predočavanje – o zatamnjenjima-otamnjenjima; pretapanjima; zavjesama ... Te optičke intervencije u promatranje prizora nametljivo su očigledne jer tipično narušavaju usredotočenost na prizor time što nam razaraju vidljivost prizora i

prisiljavaju nas da obratimo pažnju na tvarno-slikovne (optičke) uvjete promatranja prizora. Primjerice, zatamnjenjima se zamračuju prizori, nestaju iz vida, dok se otamnjenjem iz mraka pomalja prizor. Time se pažnja odvlači od usredotočenja na prizor i na neko vrijeme postajemo svjesni artefaktualne prirode i slike i promatranja prizora, ali i činjenice da nas 'netko' (proizvođači filma – pošiljatelji) upućuje na to da preustrojimo pažnju i tumačenje izlagačkog 'koraka'. Opet, pri pretapanju jedna slika prizora ustupa mjesto drugoj, s time da se neko vrijeme obje uzajamno proziru, tj. zajedno se vide na istom mjestu. Kod zavjesa jedna slika 'istiskuje' drugu iz izreza kadra, s time da se granica između slika seli po ekranu ...

Iako, naravno, tvorci filma mogu tim intervencijama pribjeći bilo kamo, jer ih ionako kontrolirano izrađuju i kontrolirano smještaju, tipično ih ostvaruju na međuscenskim i međusekvencijalnim prijelazima ili između onih kadrova ili nizova kadrova gdje treba naglasiti da prizorne veze nisu primarne (u tzv. 'montažnim sekvencama'). Primjerice, u *Ozloglašenoj*, nakon emblematskog kadra Selznickova filmskog poduzeća, kratkim zatamnjenjem i otamnjenjem prelazi se na naslovnicu filma – dio u kojem se nižu imena ljudi koji su radili taj film. Time se naglašava razdvojenost dvaju izlagačkih – 'okvirnih' – cjelina filma: 'logo' poduzeća od naslovnice filma. Prijelaz s naslovnice na prvi kadar prvog prizora filma (krupni plan reporterske kamere u predvorju sudnice) ostvaren je pretapanjem ('providnom' smjenom jedne slike drugom). Prijelaz sa sudnice (dva policijska inspektora u blizom planu) na ulicu, danju, pred malom obiteljskom kućom izveden je opet polaganim pretapanjem; promjena vremena promatranja te kuće s iste vizure naznačena je zatamnjenjem-otamnjenjem na noćni prizor te kuće s osvjetljenim prozorima, a prijelaz iz tog eksterijernog promatračkog položaja na interijerni promatrački položaj – unutar kuće – dan je opet zatamnjenjem-otamnjenjem. Itd. Gotovo je svaka značajna promjena izlagačke tematske cjeline u tijeku ukupna filmskog izlaganja – prijelaz sa scene na scenu, sa sekvence na sekvencu – dana naglašenim optičkim transformacijama jedne slike prizora u drugu.

Istovrsna funkcionalnost optičkih spona u igranom filmu i rečeničnih znakova u književnom djelu bila je otrprva toliko očigledna – uza svu veliku razliku i u izvedbi i u konvencionaliziranosti – da su filmski tumači bez problema uporabu optičkih spona u filmu proglasili 'interpunkcijskom' (usp. Martin, 1966: 59–61; Metz, 1978/1971).

No bit je i jednih i drugih da zapravo zadovoljavaju postulat metodološke pristojnosti. Kao što je, kad pristupimo nekom čovjeku da ga zatražimo pomoć u snalaženju gradom, pristojno da ga prvo pozdravimo, da raznim

neverbalnim signalima damo na znanje da mu pristupamo naklono, pa da tek onda postavimo pitanje, tako je i u, recimo, iniciranju filma potrebno gledatelju dati na znanje da film počinje i omogućiti mu da jasno razluči ritualni 'pristup' komunikatu od 'sadržajnog' dijela filma (složen uvod u film), a potom mu omogućiti da što lakše percipira semantički automnomne cjeline, odnosno prijelaz s jedne na drugu. Neprizorne intervencije – poput ovih optičkih – takvu signalnu funkciju obavljaju vrlo uspješno, konstituirajući upravo jednu clarkovsku 'kolateralnu' stazu, kakvu poznajemo i iz neposrednih komunikacijskih razmjena.

## ZAKLJUČAK

Film – kao i većina zapisnih priopćenja (onih razrađenih i dugoročno po-  
hranjenih u nekom trajnijem mediju zapisa) – doista se važno razlikuje od  
neposrednih, interaktivnih razgovornih razmjena koje su prototipskim  
predloškom pragmatičkih razmatranja. Ključna je razlika u tome što nepos-  
redna komunikacijska razmjena, ona 'licem u lice', jest situirana, vezana uz  
neposredan kontekst 'uporabe', uz prilikama izložen proces svoje izvedbe.  
Nasuprot tome, zapisna priopćenja, poput filma, upravo računaju na stano-  
vitu 'trans-situiranost' – tj. na činjenicu da bi morala vrijediti i izvan uvjeta  
svoje neposredne proizvodne situacije, odnosno u velikom (vremenski i  
prostorno) broju pojedinačnih 'repcijskih situacija'.

Ovakav zadatak zapisnih priopćenja tjera ih na osobita rješenja nekih  
ključnih pragmatičkih načela, od kojih se u ovom tekstu posebno analizira  
načelo pristojnosti, odnosno relevancije. Kako se i u komunikaciji licem u lice  
moraju istodobno rješavati dvije razine, to se i u sklopu zapisnog priopćenja  
moraju uspostaviti obje razine. Jedna je razina ona 'glavnog izlaganja', vida  
priopćenja što figurira kao 'glavni sadržaj dane komunikacije'. Druga je ra-  
zina – razina poteza usuglašavanja između komunikatora pri uspostavljanju  
i provođenju 'glavnog izlaganja'. Na toj drugoj razini formiraju se različite  
'regulacijske' strategije, različiti tipovi signala koji vode kroz proces usu-  
glašavanja, odnosno razumijevanja priopćenja.

U klasičnom narativnom filmu, objema razinama ravnaju načela pris-  
tojnosti, odnosno komunikacijske susretljivosti prema gledatelju. Ali svaka  
razina čini to na različit način. Osnovna pristojnost 'glavnoizlagačke' razine  
sastoji se u osiguravanju obavijesno najpovoljnijeg pristupa predočanim  
prizorima. Razlog za taj tip pristojnosti leži u činjenici da je gledatelj u

slučaju filma imobilan, suočen sa zadanom vizurom prizora, te da ne može vlastitim kretanjem pribaviti bolji promatrački uvid u prizor od onog koji mu pruža film. On s – komunikacijskim pravom – očekuje da mu filmsko izlaganje pruži pogodan pristup prizorima. To očekivanje je – u klasičnom narativnom filmu – postalo normom, koja obavezuje proizvođače u strukturiranju filma.

No kako je tipično ustrojstvo narativnog filma složeno, nije dovoljno osigurati samo prikladnu promatračku pogodnost u danome trenutku nego je potrebno pomoći gledatelju da se snađe u složenoj strukturiranosti narativnog filma. U neposrednoj jezičnoj razmjeni tu funkciju obavljaju tzv. 'kolateralni' ili 'metakomunikacijski' signali koji prate glavnu razmjenu. Riječ je o pogledu, izrazima lica, gestama, posturama itd., dakle o razini koja je odvojiva od verbalne, drugačije je prirode od verbalne, ali pomaže u boljem praćenju i razbistravanju osnovne verbalne razine.

Ali to što u zapisnom priopćenju – bilo onom jezičnom, bilo filmskom – izostaje mogućnost takve 'metakomunikacijske pratnje' temeljnog izlaganja, ne znači da takve pratnje nema. Dvije su 'dodatne razine' regulacije samog komunikacijskog procesa obrađene u ovom radu. Jedna je 'stilsko figurativna' – lokalnim otklanjanjem od očekivanja na prizorno-predočavalačkoj razini ('primarne pristojnosti') navodi se na globalnije tumačenje danoga mjesta, tumačenje njegove 'uloge' u globalnijem toku izlaganja (njegove uloge na 'makrostrukturnoj' razini). Druga se sastoji u pronalaženju specifičnih 'interpunkcijskih' rješenja – naglašenijih optičko-zvukovnih izvanprizornih intervencija kojima se izravno pomaže gledatelju da uočava osobitu strukturiranost komunikacijskog tijeka, tijeka osnovnog izlaganja prizora. Za ovu razinu vrijedi 'sekundarna pristojnost' – tj. obaveza da se takvim 'izuzecima' iz temeljnog prizornog tijeka doista pomogne gledatelju u praćenju filma.

Iako imenovanje dviju pristojnosti i dviju razina kao 'primarne' i 'sekundarne' sugerira da je prva konstitutivnija od druge, čini se da je stvar obratna. Ako komunikaciju pragmatički shvatimo kao, prvenstveno, društveno, međuljudsko, usuglašavanje, tada se upravo 'metakomunikacijski' potezi čine primarnijima od komunikacijskih, jer oni prethode, vode i izvode iz komunikacijske situacije, temeljno je metodološki omogućujući i uvjetujući (usp. Turković, 1993). Utoliko oni teže biti primarnijeg psihološkog ustrojstva (iznimke i devijacije, odnosno 'strane' intervencije i nehotice privlače pažnju), a i teže biti stereotipizirane, navikom uhodane, kako bi 'glade', nedvosmislenije i brže obavljale svoju funkciju. Naravno, metakomunikacijski signali – budući da se ostvaruju u kontroliranom proizvodnom mediju

– mogu i sami biti stvaralački razrađivani (poput opisane Hitchcockove metonimije), ali ostat će regulacijski djelotvorni samo ako se njihove osnovne metodološke determinante očuvaju.

Pragmatički pristup filmu, očigledno, ne samo da je moguć nego otvara osobito istraživačko područje, ukazuje na koji se način tradicionalno 'efemerni' vidovi filmskog izlaganja (kakvima su se držali upravo ti 'interpunkcijski' vidovi), odnosno 'dekorativni dodaci' filmskom izlaganju (poput stilističkih figura), mogu integrirati u središnju teoriju filma – samo ako se film shvati kao komunikacijska – društveno usuglašavajuća – tvorevina, a ne tak kao individualno 'izražajni' ili tek individualno 'spoznajni' fenomen.

## BIBLIOGRAFIJA

- Aijmer, Karin (1996). *Conversational Routines in English. Convention and Creativity*. London, New York: Longman.
- Anderson, Joseph D. (1996). *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Bateson, Gregory (1973 /1955). *Theory of Play and Phantasy*. U: G. Bateson: *Steps to an Ecology of Mind*. London, New York: Granada Publ. Comp.
- Brown, Penelope and Stephen C. Levinson (1987, 2nd edition). *Politeness. Some universals in language use*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Brown, Gillian and George Yule (1981). *Discourse analysis*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Carroll, Noël (1996). *Defining the Moving Image*. U: N. Carroll: *Theorizing the Moving Image*. New York: Cambridge U. P.
- Chomsky, Noam (1990). *Language and Mind*. U: D. H. Mellor (ur.): *Ways of Communicating*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Currie, Gregory (1995). *Image and Mind. Film, Philosophy, and Cognitive Science*. New York: Cambridge U. P.
- Gerrig, Richard J. i Deborah A. Prentice (1996). *Notes on Audience Response*. U: Bordwell, Carroll (ur.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Goffman, Erving (1972 /1971). *Relations in Public*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Goffman, Erving (1974). *Frame Analysis*. New York: Harper & Row, Publ.
- Grice, H. Paul (1975). *Logic and Conversation*. U: P. Cole and Jerry L. Morgan (ur.): *Syntax and Semantics: Speech Acts*. New York: Academic Press.
- Grice, H. Paul (1978). *Further Notes on Logic and Conversation*. U: Peter Cole (ur.): *Syntax and Semantics: Pragmatics*, vol. 9. New York: Academic Press.

- Kempson, Ruth M. (1975). *Presupposition and the Delimitation of Semantics*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Kempson, Ruth M. (1977). *Semantic Theory*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Kendon, Adam (1990). *Conducting Interaction – Patterns of Behavior in Focused Encounters*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.) (2003): *Filmski leksikon*, Zagreb: LZ »Miroslav Krleža«.
- Levinson, Stephen C. (1983). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Manovich, Lev (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Mass., London, UK: The MIT Press.
- Martin, Marcel (Marsel Marten) (1966). *Filmski jezik*. Beograd: Institut za film.
- Metz, Christian (1978/1971). *Znaci interpunkcije i demarkacije u filmu dijegeze*. U: Ch. Metz (K. Mez) (1978). *Ogledi o značenju filma II*, prev. G. Velmar-Janković. Beograd: Institut za film.
- Sperber, Dan. (1994). *Understanding Verbal Understanding*. U: Jean Khalfa (ur.): *What is Intelligence*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Straehle, Carolyn A. (1993). 'Samuel?' 'Yes, dear?'. *Teasing and Conversational Rapport*. U: Deborah Tannen (ur.): *Framing in Discourse*. Oxford: Oxford U. P.
- Turković, Hrvoje (1993). *Metakomunikacijska regulacija komunikacije*, »Književna smotra«, 90/1993.
- Turković, Hrvoje (1995). *Teorija otklona*. U: Ž. Benčić i D. Fališevac (ur.): *Tropi i figure*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.
- Turković, Hrvoje (1998) *Slikovno u jezičnom izlaganju i jezično u slikovnome – njihova metakomunikacijska funkcija*, »Kolo«, god. VIII, br. 1, proljeće 1998.
- Turković, Hrvoje (2000). *Funkcija stilističkih otklona*, »Hrvatski filmski ljetopis«, 24/2000, str.129–142.
- Turković, Hrvoje (2006). »Pazi sad!« – uporaba stilskih figura kod Hitchcocka. U: Nikica Gilić (ur.): *3-2-1, kreni! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*. Zagreb: Filozofski fakultet – Odsjek za komparativnu književnost – FF press.
- Yule, George (1996). *Pragmatics*. Oxford: Oxford U. P.

Primljeno 20. prosinca 2006.

## S u m m a r y

### IS »FILM PRAGMATICS« POSSIBLE?

It seems quite natural to speak of the 'pragmatics of language', since language is used in social encounters. It is not so with film. A movie typically does not mediate an encounter between people; it is not articulated during encounter. Typically, film permits just a relationship between the viewer and the projected film. Moreover, the film is typically made in such a manner, as not to be dependent on particular situation of its presentation, i.e. it is not planned to be structurally sensitive to the particular situation of its presentation. Consequently, there is a motivated suspicion whether we talk about film pragmatics in the same sense as we speak about conversational pragmatics? The paper offers analysis of some implications and features of narrative film discourse that support the affirmative answer to the dilemma. It particularly indicates the presence of politeness norms in narrative construction, the norms connected with pragmatic relevance principles that are implied by the classical film narrative. But, two types of politeness norms are distinguished: one pertaining to the main course of discourse (presentation of the course of life scenes – a story), and the other pertaining to the methodological guidance through the complex structure of the discourse – metadiscursive signals. Use of so called 'punctuation marks' in writing and in film has specifically such metadiscursive, regulative function in polite enabling the viewer to navigate through the structure of written verbal or filmic discourse.

