

## MOĆ REČI I FILM: SORENTINOVA „BOŽJA RUKA”

Reč je često zanemeren semiotički resurs u čitanju filma. Načelo „Pokaži, ne kaži!” (McKee, 1997) navodi da i u savremenim analizama prednost dobijaju vizuelni resursi (Marković, 2017). Međutim, verbalna interakcija ponekad je ključna za razumevanje filma. Upravo to je slučaj Sorentinovog filma „E’ stata la mano di Dio” (2021), a rečenica „Non ti disunire, Fabio!”, brzo je našla svoje mesto i van filmske „stvarnosti”. Stoga je osnovni cilj ovog rada protumačiti najvažnija značenja ovog filmskog dijaloga. Suprotavljen odnos učenika i učitelja, protagoniste Fabijeta i režisera Kapuane, najpre je prikazan pomoću Greimasovog semiotičkog kvadrata (Greimas & Rastier, 1968; Greimas & Courtés, 2007; Volli, 2008). Potom je ispitana organizacija turnusa, struktura uzajamnog dejstva govornika i njene najvažnije jezičke odlike. Uočeno je da navedeni dijalog ima gotovo sve elemente usmene priče (Labov & Waletzky, 1967), kao i da je asimetrična raspodela moći realizuje pre svega pomoću pitanja, insistiranja na eksplicitnosti i reformulacijom (Fairclough, 1989). Ovim zapažanjima rasvetljava se priroda filmskog dijaloga, ističu se sličnosti i razlike između scenarija, dijaloga na filmu i svakodnevnih konverzacija. Takođe se potvrđuje da se puna značenja filma otkrivaju tek u multimodalnom čitanju intersemiotičkog odnosa svih filmskih modalnosti, među kojima reč ima neizostavnu ulogu.

**Ključne reči:** italijanski jezik, analiza konverzacije, semiotika, multimodalnost, film

### Uvod

Filmska umetnost objedinjuje zvuk i pokretne slike, tako da gotovo u svakom trenutku, film traži istovremeno angažovanje i čula sluha i čula vida. Različiti izvori značenja opisani su još kod (post)strukturalističkih autora i teoretičara filma i kulture kao sadejstvo različitih „kodova” (npr. Barthes, Metz, Eco, Pasolini), a savremeni autori iz socijalne semiotike i multimodalne analize diskursa (Kress, Van Leeuwen) govore o različitim (filmskim) modalnostima. Uprkos tome, u filmskoj literaturi i priručnicima dominantno mesto tradicionalno zauzimaju vizuelni izvori značenja (Arnheim, 1957; Eisenstein, 1949; Bordwell & Thompson 2008; Giannetti 2001, itd).

Reč na filmu decenijama je ignorisana ili, u najboljem slučaju, posmatrana kao pratnja pokretnim slikama (Piazza et al., 2011, str. 6). Narativno načelo „Pokaži, ne kaži” (McKee, 1997) preslikalo se sa filmskog platna i na kritičke tekstove o filmu, pa diskusije o dijalogu zaostaju za analizama vizuelnih, pa čak i muzičkih označitelja.

Slika, međutim, često ne može biti dovoljna za razumevanje filma (Kozloff, 2000). Koliko je tekst značajan govori i česta pojava da rečenice sa filma postanu široko prihvaćene u svakodnevnoj razmeni. Filmski dijalog, stoga, može biti interesantno polje istraživanja, ne samo u domenu filmske umetnosti, već lingvistike.<sup>1</sup> Do sada su ispitivane sličnosti i razlike između filmskog dijaloga i svadnodnevne konverzacije (Berliner, 1999; Kozloff, 2000), autentičnost dijaloga u sinhronizovanim filmovima (Gonzales, 2014), formulaičke i frazeološke odlike filmskog dijaloga (Freddi, 2012), percepcija filmskog dijaloga (Bubel, 2008) i potencijal filma kao didaktičkog sredstva u nastavi jezika (Mishan, 2004) itd., a liste bibliografskih jedinica (npr. Bednarek & Zago, 2021) pored mnogih značajnih izvora, sadrže često i spisak filmskih i televizijskih korpusa. I pored toga, daleko veća pažnja posvećena je filmskoj kritici, te je priroda filmskog diskursa još uvek nedovoljno istražena (Dynel, 2011).

Italijanski jezik filma takođe imitira spontanu konverzaciju (Sileo, 2017, str. 75). Pošto je reč o jezičkoj razmeni koja je najpre osmišljena, potom zapisana i naposljetku glumački izvedena, italijanski jezik na filmu/„filmese” višestruko je artikulisan. Kao jezik koji je zapisan da bi bio potom izgovoren, prema svojim karakteristikama oscilira između usmene i pisane razmene (Perego & Taylor, 2012)<sup>2</sup>.

Upravo takav primer je i poslednji Sorentinov (Paolo Sorrentino) film, „Božja ruka” (*E’ stata la mano di Dio*). U ovom filmu naratološki klimaks prvenstveno je ostvaren kroz reč, pa tek onda u sadejstvu pokretnih slika, muzike i zvučnih efekata. Bez dijaloga između protagoniste Fabijeta i režisera Kapuane bilo bi nemoguće razumeti film. Rečenica „Non ti disunire, Fabio!” se iz stvarnosti, tj. iz fudbalskog žargona (Vecchio, 2021) uselila na film, odenula u novo značenje (Bartezzaghi, 2021; Terraneo, 2021; Ferzetti, 2021; Catà, 2022), da bi se potom sa ekrana ponovo vratila u stvarnost i proširila na sasvim druge situacije svakodnevnog života (Madron, 2021). Ovaj dijalog, tako, zavređuje pažnju kako u naratološkom, tako i u užem jezičkom smislu. Osnovni cilj je objasniti kako se imanentno, suštinski i sadržajno manifestuje u formi ispitanog dijaloga povezujući tako plan sadržaja sa planom izraza. Stoga su postavljena sledeća istraživačka pitanja:

- Šta je sadržaj, odnosno koje naratološke odlike možemo uočiti u ključnoj sekvenci Sorentinovog filma „E’ stata la mano di Dio” (2021)?
- Kako je ovaj sadržaj ostvaren, odnosno kojim se jezičkim sredstvima postižu prethodno analizirane naratološke funkcije?

Rad ima nekoliko celina. Najpre će biti predstavljena osnovna radnja filma, potom metodološki okvir i, najzad, biće ispitane sličnosti i razlike između filmskog dijaloga i usmene svakodnevne razmene, upotreba dijalekta, ličnih imena, oklevanje i popravke, reformulacija itd. i na osnovu rezultata biće izneti najvažniji zaključci, uočena ograničenja i sugerisani dalji pravci istraživanja.

<sup>1</sup> U analizi konverzacije još uvek je aktuelna rasprava (Chepinchik and Thompson, 2016) da li treba insistirati na svakodnevnim razmenama ili je moguće primeniti instrumente analize konverzacije i na interakcije van prirodnog okruženja, kao što je u ovom slučaju, film.

<sup>2</sup> Još jedan nivo elaboracije može se dodati kod sinhronizovanih filmova na italijanski jezik, tzv. “doppiaggese”, bilo da je reč o sinhronizaciji stranih ili domaćih italijanskih filmova.

## Film „Božja ruka”

Pokretač radnje je dolazak fudbalera Maradone u fudbalski klub *Napoli*. Fabijeto Skiza (Fabietto Schisa) veliki je ljubitelj fudbala i za rođendan od oca dobija godišnju kartu. Njegova šira porodica je mnogobrojna. Scene porodičnih okupljanja beskonačna su galerija svakojakih priča. Gledaoci već u prvim scenama upoznaju atraktivnu i psihički nestabilnu tetka Patriciju (Patrizia), strica Alfreda kao vatrenog navijača Maradone, namrgođenu baba tetku koja u sred leta sedi u bundi, brata Markina (Marchino) nesuđenog glumca, a sestru Danijelu (Daniela) do pred sam kraj doživljavamo samo kao glas iz kupatila, itd. Odnos Febijetovih roditelja, uprkos očevom neverstvu, ispunjen je ljubavlju i poezijom. Jednog vikenda oni odlaze u skijalište Rokaroza (Roccarosa). Zbog važne utakmice Fabijeto ostaje u Napulju. „Čeka me Dijego (Maradona)”, kaže majci na rastanku. Tog vikenda Fabijetovi roditelji stradaju od trovanja ugljen monoksidom. Na sahrani, stric Alfredo zaključuje: „To je bio on! To je bila Božja ruka!”, aludirajući na čuvenog fudbalera<sup>3</sup> i čudo kojim je Fabijeto izbegao smrt.

Nakon gubitka roditelja Fabijeto završava gimnaziju i treba da odabere profesiju. Sasvim slučajno prisustvuje filmskom setu i iz daleka saznaje da film režira izvesni Antonio Kapuano. U poseti tetka Patriciji u ludnici Fabijeto priznaje da želi da postane režiser. Jedne večeri u pozorištu Kapuano prekida predstavu i Fabijeto istrčava za njim. Režisera vidimo najpre samo s leđa i iz profila, kako nezainteresovano i grubo odbija svaki razgovor. Tek kako se njihov dijalog razvija, sagledavamo ih obojicu spređa. Sa ulice protagonisti ulaze u mračnu pećinu, njihov dijalog se pretvara u razgovor učitelja i učenika. Diskusija o Fabijetovom životu, gubitku i bolu prenosi se na tumačenja i značenja filma, kao umetničkog izraza. Kapuno neprestano postavlja pitanja i diktira tok razgovora. U svitanje iz pećine izlaze na prostranu napuljsku obalu. Kapuano insistira na odgovorima, tako da Fabijeto kroz jecaje otkriva šta ga muči, a dijalog se završava Kapuanovim savetima da ostane u Napulju, pozivom da zajedno snimaju filmove i rečenicom „Non ti disunire, Fabio! Non ti disunire mai!” Ovaj razgovor predmet je naše analize.

Fabio ipak odlazi u Rim. Iz voza vidi neobičan prizor – malog dečaka monaha (*munciello*), lika iz napuljskog folklora, koji prema verovanju može biti i zloslutan i dobrotvoran (Serrao, 2021). Može se smatrati ovde dobrim znakom jer smo ga kao dobročinitelja upoznali na početku filma.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> U istoriji fudbala pod imenom poznat je Maradonin gol na svetskom prvenstvu 1986. godine u Meksiku, što je ujedno i još jedno značenje naziva filma. Za taj gol je stric Alfredo tokom utakmice čak prokomentarisao da je Maradona osvetio argentinski narod na Folklandskim ostrvima!

<sup>4</sup> Tetka Patricija čekajući autobus sreće Svetog Đenara i ulazi u njegov auto. Zajedno odlaze kod njega kući gde ih čeka *munciello* koji joj ostavlja novac u torbu i ona, zahvaljujući tome, uspeva da zatrudni. Osim Fabijeta niko u porodici nikad nije poverovao u tetkinu priču.

## Analitičko-metodički postupak

Za potrebe ovog istraživanja osmišljen je analitički metod koji objedinjuje strukturno-semantički pristup Alžirdasa Žilijena Gremasa, analize usmene priče Labova i Valetkog i analize konverzacije i diskursa asimetričnih interakcija (Fairclough, 1989). Imajući u vidu dve jezičke ose (paradigmu i sintagmu), a po uzoru na Gremasa (Greimas and Rastier, 1968) u analizi razgovora između protagoniste Fabijeta i režisera Kapuane, ispitana je najpre dubinska narativna logika, a potom njena veza sa jezičkim pojavama.

Gremas izdvaja tri moguća (ali ne i jedina) nivoa podložna semiotičkoj analizi značenja kojima odgovaraju, njima svojstvene, metodološke procedure (Antonijević, 2010, str. 186–188; Greimas & Rastier 1968, str. 87):

a) **dubinski nivo** je „apstraktan, paradigmatičan, semantički, atemporalan, konstituše elementarno značenje” (Antonijević, 2010, str. 186–188), definiše osnovni način postojanja pojedinca, društva, pa time i uslove postojanja semiotičkih objekata (Greimas & Rastier, 1968). U jezičkom sistemu, ovaj pravac je vertikalni i odgovara osi jezičke paradigme. Kao što to predlaže i Gremas, za analizu dubinskog nivoa koristan je semiotički kvadrat.

b) **semio-narativni nivo** je „površinski, konkretni i sintagmatski nivo narativne gramatike s univerzalnim i translingvističkim principima” (Antonijević, 2010, str. 186–188) koji se uglavnom analizira putem aktancijalnog i transformacijskog modela.

c) **diskurzivni nivo** odnosi se na jezičke pojave u tekstu, zavisi od jezika i kulturnog konteksta. To je nivo na kojem učesnici stvaraju diskurs (Greimas & Ricœur 1989), te se u analizi primenjuje tematska, figurativna i aksiološka analiza. Pored toga, biće primenjen strukturni model usmene priče prema Labovu i Valeckom (Labov & Waletzky, 1967) koji obuhvata orijentaciju, usložnjavanje radnje, procenu, rasplet i kodu. Na užem jezičkom planu biće uočeni elementi usmene svakodnevne razmene, upotreba dijalekta, ličnih imena, oklevanje i popravke, reformulacija itd. Filmski dijalog transkribovan je prema Gejl Džeferson (Jefferson, 2004), a tabela oznaka data je na Slici 1:

[ ]	preklapanje
=	tesno vezani elementi, nema pauze
(0.0)	broj u zagradi označava pauzu u desetinama sekunde
(.)	kratki interval ( $\pm$ desetina sekunde) u ili između iskaza
	podvlačenje označava naglašavanje, prema visini ili jačini tona
::	dve tačke (i ponovljene) označavaju produžen glas
↑↓	uzlazna i silazna intonacija
REČ	velika slova označavaju glasniji izgovor
°reč°	znakom za stepen označava se mekši i tiši izgovor
> <	brži izgovor
< >	sporiji izgovor
.hhh	udah
hhh	izdah

(( ))	opis neverbalne radnje
(h)	plazivnost, kad se neko zaplače ili zasmije
£reč£	kroz osmeh
#word#	plaćni glas
/	samoispravka

Figura 1: Sistem transkripcije dijaloga prema Gejl Džeferson (Jefferson, 2004)

Od dubinskog ka površinskom nivou, značenje se postepeno uvećava i pretvara se u označavanje (*from meaning to signification*). Dubinski narativni nivo je poput levka iz kojeg se na diskurzivni plan slivaju individualni iskazi (Greimas & Ricoeur, 1989), realizujući sintagmatski narativni nivo. Svaki iskaz tako sadrži elemente paradigmatke naracije i oslikava njenu suštinu, ali će neki delovi svakako ostati sakriveni (Greimas & Ricoeur, 1989) i dostupni za dalja tumačenja.

Odnos između paradigmatkog i sintagmatskog realizovanja značenja prikazan je na slici 2. Na paradigmatском dubinskom planu vidimo semiotički kvadrat, čija se kompleksna značenja potom polako reflektuju na sintagmatski plan horizontalnog izraza.

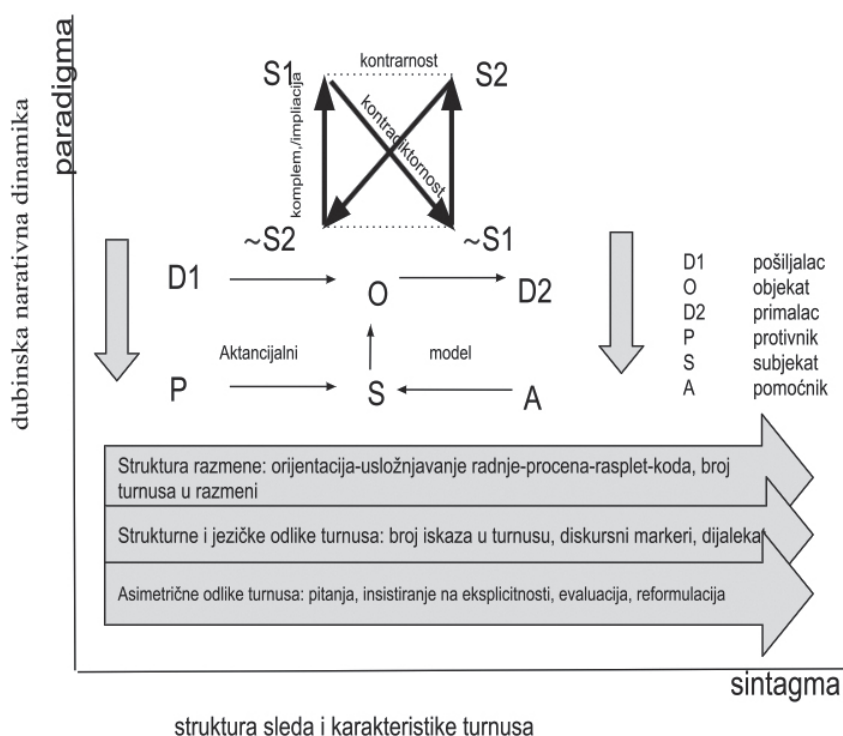


Figura 2: Paradigmatška i sintagmatska strukturalna teksta

## Rezultati i diskusija

### Dubinski nivo

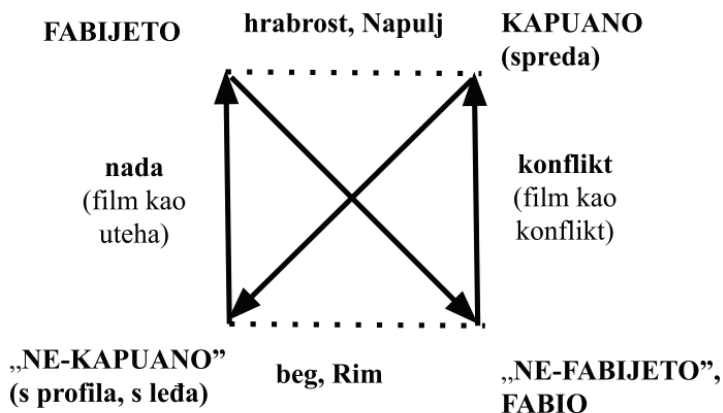
Greimasov semiotički kvadrat je „istovremeno teorijski okvir, analitičko oruđe i vizuelna predstava za semantičku i diskurzivnu analizu unutar koga možemo razumeti naizgled različite ideje kao manifestacije istog temeljnog fenomena” (Antonijević, 2010, str. 198). Četiri temena kvadrata (S1, S2, ~S1 i ~S2) omogućavaju složene odnose kontrarnosti, kontradiktornosti i komplementarnosti. Semiotički kvadrat tako otkriva i skrivena značenja u tekstu.

Kontrarnost je u kvadratu uspostavljena između temena horizontalnih stranica, između S1 i S2, i ~S2 i ~S1, odgovara ekvipolentnim opozicijama Nikolaja Trubec-koj i uspostavlja se između termina duž semantičke ose (npr. duž ose obojenosti, kontrarni odnos bi bio između crne i bele, Antonijević, 2010: 160). U analiziranom dijalogu kontrarnost se odvija duž ose „režiser”. Na jednom kraju je Fabijeto, mladić koji želi da postane režiser, a nasuprot je Kapuano, već poznati napuljski režiser. U ovom odnosu, Fabijeto je Jakobsonov neobeleženi termin, a Kapuano obeleženi, a njegova osobenost markirana je ponašanjem i, pre svega, govorom, koji ćemo posebno analizirati na diskurzivnom nivou nešto kasnije.

Odnos kontradiktornosti je u kvadratu prikazan dijagonalama S1~S2 i S2~S1. Odgovara privativnim opozicijama Trubecog i Jakobsona (po diskunciji „ili...ili”: sreća–nesreća, živ–neživ, itd). To je odnos koji se uspostavlja između Fabijeta i Fabija („Vreme je da te zovu Fabio”), i između Kapuane „ne-Kapuane” – dok ga gledamo s leđa i iz profila. „Ne-Kapuano” se vizuelno manifestuje na početku dijaloga, pre svega, posturom i govorom tela.

Komplementarnost ili implikacija se ostvaruje između ~S2S1 kao pozitivne deikse (npr. nesmrt implicira život) i ~S1S2, kao negativne deikse (npr. neživot implicira smrt). „Ne-Kapuano”, na početku razgovora sa Fabijetom govori o filmu kao utehi za bol. Nasuprot otome, Fabio implicira konflikt sa Fabietom, borbu sa samim sobom da konačno sazri, te sad kao Fabio implicira novu poetiku filma, filma kao konflikta.

Iznad svih ovih odnosa javljaju se još i kompleksni termini. Pozitivni kompleksni termin između S1 i S2 po principu objedinjavanja i S1 i S2, i negativni ili neutralni kompleksni termin kao konjunkcija sub-kontrarnih ~S2 i ~S1, odnosno ni S1 ni S2. (Slika 3). Ono što objedinjuje Fabijeta i Kapuane je hrabrost i Napulj, a „Ne-Kapuanu” i Fabija želja da se pobegne, čak Rim.



Slika 3: Semiotički kvadrat sekvence susreta između Fabijeta i Kapuane

#### Semio-narativni nivo

Gregasov aktancijalni model nastao je pod uticajem Vladimira Propa i obuhvata šest aktanata na kojima se zasniva priča: subjekat (protagonista), objekat (predmet subjektive želje), pošiljalac (inicira radnju), primalac (ima koristi od radnje), pomoćnik (pomaže subjektu) i protivnik (odmaže subjektu). Aktanti mogu biti i nefigurativizovani i neantropomorfni. Likovi u priči mogu zauzimati jednu ili više aktancijalnih pozicija i aktancijalnih uloga u svakom trenutku (Antonijević, 2010, str. 191–192).

U ovom kratkom dijalogu također je moguće uočiti aktancijalnu dinamiku. Podstaknut smrću roditelja (pošiljalac), Fabijeto (subjekat) želi da snima filmove (objekat) za publiku (primalac), ali ga lični bol i želja za bekstvom u Rim ometa u snimanju pravih filmova (protivnik), dok mu Kapuano nudi saradnju (pomoćnik). Još jedan pomoćnik može se uočiti u poslednjoj sceni voza, kad Fabio ugleda monaha dečaka (municipello).

#### Diskurzivni nivo

Multiklauzalna struktura usmene priče (Labov & Waletzky 1967) sadrži faze: apstrakt, orijentacija (odgovara na pitanja ko, šta, kako, kada, gde), uslozljavanje radnje (splet događaja), procena (poenta priče), rasplet (šta je bilo na kraju) i koda (dodatni komentar)<sup>5</sup>.

Iako apstrakt nedostaje (često u usmenoj razmeni) i iako u formi dijaloga, ovaj narativ ima gotove sve elemente usmene priče.

<sup>5</sup> Transkript dijaloga iz filma, scenarija i prevod napuljskog dijalekta na italijanski dostupan na <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1tUvQzKTSa9VmF5cBamP87vpoM6KerBTOavi5Nt5tLVU/edit#gid=0>

Orijentacija obuhvata prvih nekoliko (= ) turnusa, saznajemo za kim trči Fabijeto i zašto (jer je njegov veliki obožavalac).

1	F: CAPUANO! ↑ Capuano, sono Fabietto↑ Schisa. ↓=
2	C: = E a me che me ne fotte? Chi t'sape! =
3	F: = Sono un suo grande ammiratore. =
4	C: = A me gli ammiratori m'stann' 'ncopp 'o cazz! A me piace il conflitto. Hai capito, guagliò? ↑ Senza il conflitto non si progredisce. ↓ Senza il conflitto è solo sesso. E il sesso non serve a ni:ente. ↓ (0.2)

Takođe nam se polako otkriva i sam Kapuano, najpre s leđa, potom iz profila izgovara oštro da ga obožavaoci ne interesuju, da on poštuje sukob jer bez njega nema napretka. Ova rečenica je gotovo dramska i može se odnositi na umeće pisanja scenarija. Bez sukoba nema razvoja priče. Na jezičkom planu, u odgovorima režisera dominiraju retorska (2) i pitanja kao diskursni markeri (4), upotreba dijalekta i evaluacija (4).

Usložnjavanje radnje počinje scenom na ulici, kad već vidimo obojicu protagonista s preda.

5	F: = Ma dove va, aspetti un attimo. (.) =
6	C: = Stai ancora 'ccà? (.) Ma che guarda a fa'? =
7	F: = Niente. Guardare è l'unica cosa che so fare. ↓ =
8	C: = Ma te ne vai si o no? Ma c'bbuò a me? ↑ =
9	F: = Cosa vo:gliò? ↑ Tutto. Tutto. Quello che ha detto a teatro... io sono sconvolto. Cioè, non pensavo che si potesse alzare a protestare. =
10	C: = E infatti non si fa. ↓ Sono io che faccio 'o cazz' ca m'pare. ↓ Io sono libero. ↓ Tu sei libero? ↑ =
11	F: = A questa domanda preferirei rispondere più avanti. ↓ =
12	C: = ((ride)) E 'nu poc' 'e coraggio, 'o tieni? =
13	F: = Ce l'ha qualche domanda meno impegnativa magari? ↑ =
14	C: = £Ricordati£! Chi nun ten' coraggio nun s'cocca cu' femmene £belle£!
15	F: = <.Senta Capuano ↓ (0.2)...h la vita, ora che la mia famiglia si è disintegrata, non mi piace più. ↓ Non mi piace più....h Ne voglio un'altra, immaginaria, uguale a quella che tenevo prima. La realtà, non mi piace più. ...h La realtà è scadente. ↓ Ecco perché voglio fare il cinema. Anche se avrò visto al massimo tre, quattro £film£. >



U ovoj fazi priče takođe svaki Kapuanin turnus je u obliku pitanja (6, 8, 10, 12, 17, 19, 21) i izražavanja u vidu poslovice (14). Radnja se usložnjava Fabijevim priznanjem da mu se život ne dopada od kako mu se porodica raspala (15). „La realtà è scadente” je rečenica koja se u ovom filmu pripisuje Feliniju. Izgovara je Fabijetov brat Markino, nakon neuspele audicije za Felinijev film. Da li ova rečenica implicira da film može da ponudi bolju i lepšu stvarnost? Ovaj deo razgovara završava se kratkom Kapuaninom evaluacijom (16):

16	C: = Nu basta. Schi:sa. ↓(.) Nu <u>ba</u> :sta. ↓
----	---

Fabijeto i Kapuano potom ulaze u pećinu, ambijent koji gotovo da podseća Doreove ilustracije Dantea i Vergilija. Uzvišena režiserova invokacija isprepletana je sa narodskim vulgarnim izrazima, dok Fabijeto zadržava učitiv ton standardnog italijanskog jezika. Ovi trenuci predstavljaju početak građenja asimetričnog odnosa između učitelja i učenika. Učitelj postavlja pitanja (17, 19, 21), insistira na eksplicitnosti (25, 27), donosi brze sudove (19, 21).

17	C: ‘O ci:nema! ↑‘O ci:nema! ↑Vann’ fa’ tutt’ quant’ stu cazz’ ‘e cinema. Ma p’fa’ ‘o cinema c’ vonn’ ‘e palle! Tu ‘e tien’ ‘e pall’ gua:gliò?↑ =
18	F: = Ho fortissimi dubbi.↓ =
19	C: = E allora si’ nun tien’ ‘e palle t’ serve nu <u>d</u> olore. ‘O tieni nu <u>d</u> olore?↑ =
20	F: >Si!!↑ Quello si!!↑ L’ho appena raccontato. Sotto quell’aspetto sono messo bene!↑< =
21	C: = Mmm, e cosa mi hai raccontato? ↑Un dolore? ↑No, no, tu non tieni nisciuno dolore. ↓Tu tieni ‘na s(h)peranza!↑E la speranza fa fare film consolatori. ↓ La speranza è una trappola. ↓
22	F: =Mi hanno lasciato solo, Capuano. ↓ E questo si chiama dolore.=

Ovaj razgovor kulminira Kapuaninom oštrom reakcijom (23):

23	C: =NON BASTA, SCHISA!↑. C’HANN’LASCIAT’ SOLI A TUTT’ QUANTI! ↑ Tu sei solo?↑ M’pass’ piò cazz’! PERCHE’ NON SEI ORIGINALE. ↓ Sent’a me: dimenticati il dolore e pienza a divertirti accusi hai fatto cinema.↓ Si, però ‘e tené coccos’ ‘a ricère. ↓‘A tien’ cocos’ a ricère o no? ↑ Perché (.) vedi (.) la fantasia, la creatività, sono falsi miti che non servono a nu cazz’ ↑!
----	--

Procena se dalje nastavlja temom šta treba da budu filmske teme i Kapuano ponovo dramatično reaguje na ideju o odlasku u Rim (27):

24	F: =Non lo so, non lo so se ho qualcosa da dire. Come si fa a capire? ↑=
25	C: =BOH! ↑Che cazz’ ‘n sacc! Io teng’ quattro cose ‘a ricère. Solo quattro. ↓ E tu?↑ =
26	F: =Non lo so, pensavo di andare a Roma a fare il cinema, così capisco se ci sono tagliato.=

27	C: = A Roma? La fuga? So' palliativi 'ro cazz'! ↑ Alla fine torni sempre a te, Schi:sa. ↑ E torni qui. Torni al fallimento >perché è tutto un °fallimento°, tutto una °cacata °↓< 'E capit' o no? Nessuno inganna il proprio fallimento. ↓ E nessuno se ne va veramente da questa città. ↓ Roma? ↑ MA C' CAZZ' CI VAI A FA' A STA ROMA? SOLO 'E STRUNZ' VANN' A ROMA, MA HAI VISTO QUANTI COSE 'A RACCONTA' C'STANNO IN' A STA CITTA'! ↑ GUARDA! ↑
----	--

Rasplet dramskog sukoba počinje tek po izlasku iz pećine na morsku obalu. Kapuano insistira na eksplicitnosti (28), ponavljajući imperative (*raccunta*), ohrabrujući Fabijeta (*tieni coraggio, forza*). Konačno, Fabijeto, uznemiren, priznaje šta ga je najviše povredilo, činjenica da nije mogao da vidi mrtve roditelje (29), nakon čega Kapuano poentira (30) i prvi put, poput učitelja, oslovljava Fabijeta punim imenom, a ne deminutivom. Fabio mora da se pribere, da dođe k sebi, ali ne sme da se prepusti ili odrekne bola, odrodi od samog sebe, svog grada, porekla. Takođe je učestala upotreba ličnih imena, kao tipičnih za filmski dijalog (Berliner 1999: 3).

28	C: °Ma è mai possibile che sta città nun t'fa veni in mente niente 'a raccunta? Insomma, Schi:sa, ↓ 'a tien' coccos' 'a ricèere? O sì nu strunz' comme a tutt quanto a la?° ↓A tien o no, 'na cosa a raccunta?↑ FORZA! CORAGGIO! ↑A TIEN' O NO 'NA COSA A RACCONTA? ↑A MO, TIEN O NO, 'na cosa a RACCONTA ↑ Tieni CORAGGIO↑ e lo dici. E tu ti muovi o no? ↑ Ce l'hai una cosa da raccontare? ↑
	F: Si!↑
28	C: Ah! SI'! ↑E DIMMELL! ↑
29	F: >QUANDO SONO MORTI, NON ME LI HANNO FATTI VEDERE!↑ < hhh (5.0) hhh
30	C: Non ti disunire, Fabio. ↓ (8.0) musica
31	F: Mi chiamano tutti Fabietto. ↓ =
32	C: = E' ora ca' t' faje chiammà Fabio. Non ti disunire. =
33	F: = Ma che significa? =
34	C: =L'ha / l'ha capì tu sul'! L'ha capì tu sul'omm' 'e sfaccimm'! Non ti disunire, #Schisa#. Non ti disunire #MAI#. Nun t' 'o può #permettere#!

I konačno, kao koda javlja se reformulacija (38) koja nedostaje u originalnom scenariju. Fabija roditelji nisu ostavili samog (36), nego su ga napustili (38). Ostavljamo privremeno, a napuštamo zauvek.

35	F: =Ma cosa vuol dire? Perché? =
36	C: =Perché non ti hanno lasciato solo =
37	F: (.) No?↑ =

38	C: =E no! ↑Ti hanno abbandonato. ↓ Senti a me, non ci andare a Roma. Vienimi ↑a trovare. M' truov' sempre 'cca. ↑ Accuss' facimm' 'o cinema, guagliò↑.
----	---

U poređenju sa uobičajenim odlikama interakcijama na filmu (Rossi 2011) i spontane razmene (Cresti in Rossi 2011), ovaj dijalog sadrži duže replike, i prema broju iskaza u turnusu i prema broju reči u turnusu.

	Broj reči u turnusu	Broj iskaza u turnusu
<b>Film</b>	8,35	1,92
<b>Spontani govor</b>	13,67	2,12
<b>Fabijeto-Kapuano</b>	17.33	3.58

Nije uočena učestala upotreba ili raznovrsnost diskursnih markera. Naime, ističu su samo: *vedi* i *Hai capito, guagliò?* (i u varijanti '*E capit' o no?*). Marker *vedi* privlači pažnju slušaoca na neku specifičnu temu i obično zaustavlja tok dijaloga, ali istovremeno naglašava dobro isplaniranu strategiju govornika (Piazza, Bednarek & Rossiet, 2011). Marker *Hai capito?* i *E capit' o no?* mogu se smatrati varijantama markera *capisci/capite/capisce?* (Piazza, Bednarek & Rossiet, 2011), Ovaj marker tipičan je za jug Italije (Tomei, 2015), ali je i znak autentičnog italijaniteta u stranim filmovima (Tomei, 2015).

Kapuaneve rečenice su, kako smo videli, pretežno upitne, dijalektalne, čak poslovične. Oslikan je kao čovek iz naroda koji ima svoj čvrst stav o svemu, naročito o tome šta film treba da bude, kakve poruke da prenosi. Česta je interkalarna i apelativna upotreba *guagliò* (*guaglione* – na južnjačkom dijalektu znači mladić, dečak)

## Zaključak

U ovom radu analiziran je dijalog iz filma „E' stata la mano di Dio”, Paola Sorrentina na dubinskom, semio-narativnom i diskurzivnom planu. Ispitana su dubinska paradigmatiska značenja jedne filmske sekvence i kako se ona jezički manifestuju u analiziranom dijalogu. Ovaj dijalog je značajan jer razrešava filmsku napetost, a jedna posebna rečenica ušla je brzo u politički kontekst i svakodnevnu upotrebu.

Film je priča o sazrevanju mladića Fabijeta, gubitku roditelja, samospoznaji, porodici, slobodi, Napulju i, najzad, poetici filmske umetnosti. Od dubinskog ka površinskom nivou značenje se pretvara u označavanje (*from meaning to signification*) i samim tim postepeno se uvećava. Za paradigmatisku, dubinsku analizu primenjen je semiotički kvadrat kojim se otkrivaju različite poetike i značenja filmske umetnosti (film kao uteha i film kao sukob) i implicirane razlike između dva italijanska grada (Napulj i Rim). Ove ujedinjene vrednosti zahtevaju dodatna razmatranja iz ugla teorije filma, ali i otvaraju tumačenja italijanskog grada (Napulja) kao posebnog

protagoniste u (ovom) filmu. Takođe je potvrđeno da se Gremašov narativni aktancijalni model može uočiti i na nivou same interakcije. Svi aktanti (subjekt, objekt, pošiljalac, primalac, pomoćnik i protivnik) uočeni su u ovoj jezičkoj razmeni. Ovom proverom pokazalo se da se narativni aktancijalni model može ostvariti svoj potencijal u kratkoj dijaloškoj formi, kao epizodi celokupne priče. I kao što zrno peska ima sve odlike peščane dine, i ovaj dijalog, kao sastavni deo ima sve odlike ove filmske priče, kao celine.

Na diskurzivnom planu otkriveno je da analizirani dijalog ima strukturu usmene priče. Naročito su jezički razvijene faza usložnjavanja priče i faza procene gde se odnos između Fabijeta i Kapuane uspostavlja kao odnos između mentora/učitelja i učenika. Od diskurzivnih strategija uočene su one tipične za asimetričnu interakciju: učitelj postavlja pitanja, insistira na odgovorima, obraća se punim imenom, čak i prezimenom. Naposljetku, Kapuano poentira efektnom reformulacijom koja podstiče na razmišljanja o razlici između italijanskih glagola *lasiare* (ostaviti) i *abbandonare* (napustiti).

Ovaj dijalog nije tipičan ni za svakodnevnu ni za filmsku interakciju. Replike su duže u odnosu na broj reči i broj iskaza u turnusu. Oseća se da je izgovoreni tekst napisan, pa onda izgovoren. Pretpostavljamo da je to zbog toga što u dijalogu gotova da nema popravki (svega jedna), ponavljanja i prekidanja. Diskursni markeri ograničeni su na marker *vedi* i varijante *Hai capito?* Ipak, dijalog svojom naratološkom strukturom, paradigmatiskim bogatstvom značenja i sintagmatskom raznolikošću izraza gotovo da poetično razrešava dramsku napetost celog filma.

Ova sekvenca takođe podstiče na dodatna razmišljanja. Ako je osnovno pitanje kojim jezičkim makro strategijama i strukturama organizacije teksta postignuto značenje, ostaje otvoreno kako druga nejezička, vizuelna i sonorna sredstva doprinose stvaranju značenja i u kakvom su međusobnom odnosu. Scenografija u ovoj sekvenci obuhvata eksterijer – ulicu, prirodno zatvoren prostor – pećinu i ponovo otvoren prostor – morsku obalu. Ove scene čak podsećaju na Doreove ilustracije Dantea i Vergilija pre ulaska u Pakao (pećina, podzemni prolaz)<sup>6</sup> i na samom ulasku u Čistilište (obala)<sup>7</sup>. Imajući u vidu konstantne Danteove citate tokom filma (npr. omražena baba tetka izjavljuje saučešće Danteovim stihovima sa ulaza u Pakao, „Per me si va nella città dolente, per me si va nell’eterno dolore, per me si va tra la perduta gente”, itd.), moguće je dalje tumačiti odnos između jezičke i vizuelne intertekstualnosti i ostale multimodalne izvore značenja (gest, pokret, kamera, osvetljenje, muzika, zvuk itd.). Pored toga, filmska reference i podsećanja na Felinija ili Tornatorea takođe su vredni dalje pažnje, kako na planu priče, tako i na planu filmskog postupka.

<sup>6</sup> <https://librieparole.it/classici-letteratura/1334/dante-porta-inferno/>

<sup>7</sup> [http://www.rositour.it/arte/Doré%20Gustave/Purgatorio/Purgatorio%2019\\_52-54%20Avvio%20a](http://www.rositour.it/arte/Doré%20Gustave/Purgatorio/Purgatorio%2019_52-54%20Avvio%20a)  
[http://www.rositour.it/arte/Doré%20Gustave/Purgatorio/Purgatorio%2009\\_01-03%20Sogno.jpg](http://www.rositour.it/arte/Doré%20Gustave/Purgatorio/Purgatorio%2009_01-03%20Sogno.jpg)

## Literatura

- Antonijević, D. (2010). *OGLEDI IZ ANTROPOLOGIJE I SEMIOTIKE FOLKLORA I*. Etnološka biblioteka. Knjiga 51.
- Arnheim, R. (1957). *Film as Art*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Bartezzaghi, S. (2021, December 23). Non ti disunire. La frase del momento. *La Repubblica*. Retrieved from: <https://www.repubblica.it/commenti/2021/12/23/news/bartezzaghi-331388155/>
- Bednarek, M., & Zago, R. (2021). *Bibliography of linguistic research on fictional (narrative, scripted) television series and films/movies, version 4*. Retrieved from <https://unico.academia.edu/RaffaeleZago>
- Berliner, T. (n.d.). Hollywood movie dialogue and the ‘real realism’ of John Cassavetes. *Film Quarterly*, 52(3), 2–16.
- Bordwell, D., & Thomson, K. (2008). *Film Art* (Eight ed.). New York: McGraw-Hill Higher Education.
- Bubel, C. (2008). ‘Film audiences as overhearers’. *Journal of Pragmatics*, 40, 55–71.
- Antonijević, D. (2010). *OGLEDI IZ ANTROPOLOGIJE I SEMIOTIKE FOLKLORA I*. Etnološka biblioteka. Knjiga 51.
- Catà, C. (2022, January 1). „Non ti disunire“. *Mistero e grandezza della battuta cult di Sorrentino*. Retrieved from: [https://www.huffingtonpost.it/entry/non-ti-disunire-mistero-e-grandezza-della-battuta-cult-di-sorrentino\\_it\\_61d01dfbe4b0d637ac966259/](https://www.huffingtonpost.it/entry/non-ti-disunire-mistero-e-grandezza-della-battuta-cult-di-sorrentino_it_61d01dfbe4b0d637ac966259/)
- Chepinchikj, N., & Thompson, C. (2016). Analysing cinematic discourse using conversation analysis. *Discourse, Context and Media*, 14, 40–53.
- Dynel, M. (2011). Stranger than Fiction? A Few Methodological Notes on Linguistic Research in Film Discourse. *Brno Studies in English*, 37(1), 41–61.
- Eisenstein, S. (1949). *Film Form ESSAYS IN FILM THEORY*. HB/ Book Harcourt Brace /ovanovich.
- Fairclough, N. (1989). *Language and Power*. London: Longman.
- Ferzetti, F. (2021, September 2). È stata la mano di Dio, l’amarcord di Paolo Sorrentino esalta e delude. *LEspresso*. Retrieved from: [https://espresso.repubblica.it/idee/2021/09/02/news/e\\_stata\\_la\\_mano\\_di\\_dio\\_paolo\\_sorrentino-316271113/](https://espresso.repubblica.it/idee/2021/09/02/news/e_stata_la_mano_di_dio_paolo_sorrentino-316271113/)
- Freddi, M. (2012). A phraseological approach to film dialogue: Film stylistics revisited. In *Yearbook of Phraseology* (pp. 137–162). De Gruyter. Retrieved from: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110236200.137/html>
- Giannetti, L. (2001). *Understanding Movies* (9th ed.). Boston: Prentice Hall.
- Gonzales, L. P. (2014). Appraising Dubbed Conversation. Systemic Functional Insights into the Construal of Naturalness in Translated Film Dialogue. *The Translator*, 13(1), 1–38.
- Greimas, A. J., & Courtés, J. (2007). *Semiotica Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Milano: Bruno Mondadori.
- Greimas, A. J., & Rastier, F. (1968). The Interaction of Semiotic Constraints. *Yale French Studies, Game, Play, Literature*, 41, 86–105. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/2929667>

- Greimas, A. J., & Ricoeur, P. (1989). On Narrativity. *New Literary History*, 20(3), 551–562. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/469353>
- Jefferson, G. (2004). Glossary of transcript symbols with an introduction. In *Conversation Analysis: Studies from the first generation* (pp. 13–31). Amsterdam: John Benjamins.
- Kozloff, S. (2000). *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press.
- Labov, W., & Waletzky, J. (1967). Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience. *Journal of Narrative and Life History, Volume 7*, 3–38.
- Madron, P. (2021, December 20). *È stata la mano di Dio: i meme sul film di Sorrentino*. Retrieved from: <https://www.tag43.it/e-stata-la-mano-di-dio-sorrentino-signora-gentile-non-ti-disunire/>
- Markovic, T. (2017). Prirodnost jezika u dobrom filmskom dijalogu: analiza fonetski ne-realizovanog subjekta i pripovedačkog istorijskog prezenta u korpusu filmskih dijaloga. *Примењена лингвистика, Vol. 18*, 43–53. Retrieved from <http://doi.fil.bg.ac.rs/pdf/journals/primling/2017/primling-2017-18-4.pdf>
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting* (First edition ed.). New York: Regan Books.
- Mishan, F. (2004, July 3). Authenticating corpora for language learning: a problem and its resolution. *ELT Journal*, 58(3), 219–227.
- Monaco, J. (1981). *How to Read a Film: The World of Movies, Media, Multimedia: Language, History, Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Piazza, R., Bednarek, M., & Rossi, F. (2011). *Telematic Discourse*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Rossi, F. (2011). Discourse analysis of film dialogues: Italian comedy between linguistic realism and pragmatic non-realism. In *Telecinematic Discourse. Approaches to the language of films and television series* (pp. 21–47). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Schegloff, E. A. (1988). Goffman and the analysis of conversation. In *Erving Goffman: Exploring the Interaction Order*. (pp. 89–135). Cambridge and Oxford: Polity Press.
- Serrao, M. (2021). *Leggende napoletane*. Gaeta: Ali Ribelli.
- Sileo, A. (2017). Una lingua scritta per essere recitata come se non fosse stata scritta: paradossi e conseguenze nella (finta) oralità dei prodotti cine-televisivi. In *LA SCRITTURA ALL'OMBRA DELLA PAROLA* (pp. 73–89). QUADERNI DI LINGUISTICA - UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA Dipartimento di Lingue e Scienze dell'Educazione.
- Sorrentino, P. (Director). (2021). *E' stata la mano di Dio* [Film]. The Apartment and Netflix (in collaboration with). (Original work published 2021)
- Terraneo, D. (2021, December 21). *Cosa vuol dire "Non ti disunire"? Il significato della frase in "È Stata la mano di Dio"*. Retrieved from <https://www.deejay.it/articoli/non-ti-disunire-significato-e-stata-la-mano-di-dio/>
- Tomei, R. (2015). Capish?! A linguistic journey and a final repatriation. *Gentes*, 2, 105–117. Retrieved from <https://www.unistrapg.it/sites/default/files/docs/university-press/gentes/gentes-2015-2-105.pdf>

Vecchio, C. (2021, December 16). Antonio Capuano: la „Mano di Dio“ mi fa paura. *La Repubblica*. Retrived from: [https://www.repubblica.it/venerdi/2021/12/16/news/antonio\\_capuano\\_intervista\\_paolo\\_sorrentino\\_e\\_stata\\_la\\_mano\\_di\\_dio\\_napoli\\_cinema\\_regista-330150241/](https://www.repubblica.it/venerdi/2021/12/16/news/antonio_capuano_intervista_paolo_sorrentino_e_stata_la_mano_di_dio_napoli_cinema_regista-330150241/)

Volli, U. (2008). *Manuale di Semiotica*. Bari: Laterza.

Marija Koprivica Lelićanin

## **THE POWER OF WORDS AND FILM: SORRENTINO AND “THE HAND OF GOD”**

The word is a rather neglected semiotic resource in film interpretation. The production principle of “Show, don’t tell!” (McKee, 1997) induces us to give precedence to visual resources (Markovic, 2017) in movie analyses as well. However, verbal interaction can sometimes be the key to understanding. This is exactly the case with Sorrentino’s film “The Hand of God” (2021) and with the phrase “Don’t disunite, Fabio!” which quickly found its place beyond the “filmic reality”. Therefore, the main objective of this analysis is to interpret the most important meanings of this cinematic dialogue. The contrasting relationship between student and teacher, between the protagonist Fabietto and director Capuano, is initially presented with the semiotic square of Greimas (Greimas in Volli, 2008). Then, the turn-taking organisation, the structure of the interaction and its most important linguistic characteristics are examined. It has been observed that this dialogue has almost all the elements of an oral story (Labov & Waletzky, 1967; Labov, 1972), but that the asymmetrical distribution of power has been realized only by some linguistic means of underlining power while others are entirely absent. These observations shed light on the nature of film dialogue, highlight the similarities and differences between screenplay, film dialogue and everyday conversation, and confirm that the full meaning of a film is revealed only in a multimodal reading of the intersemiotic relationship of all cinematographic modalities, among which the word has its indispensable place.

m.lelicanin@sae.edu