

Prikazi klasnih odnosa u filmovima Charlieja Chaplina

Jurić, Vedran

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:466858>

Rights / Prava: [Attribution 3.0 Unported](#)/[Imenovanje 3.0](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-20**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za komparativnu književnost

Vedran Jurić

**PRIKAZI KLASNIH ODNOSA U FILMOVIMA CHARLIEJA
CHAPLINA**

Diplomski rad

Mentor:

dr. sc. **Krunoslav Lučić** doc.

Zagreb, 2023

KAZALO:

	str.
SAŽETAK.....	1
1) UVOD.....	2
2) SEMIOTIČKI POTENCIJAL PRIKAZIVANJA.....	3
2.1) SEMIOTIKA	3
2.2) NARATIVNA SEMIOTIKA	4
2.3) VIZUALNA SEMIOTIKA	5
2.4) FILMSKA SEMIOTIKA	6
2.5) SOCIJALNA SEMIOTIKA	10
3) KLASA, STRATIFIKACIJA I ŽANROVI KLASNOG PRIKAZIVANJA	12
3.1) TEORIJA KLASE	12
a) PREMA MARXU	12
b) PREMA WEBERU	14
c) PREMA BOURDIEU	15
3.2) TEORIJA STRATIFIKACIJE (RASLOJAVANJA)	16
3.3) ŽANROVI PRIKAZIVANJA KLASA	18
4) HOLLYWOOD, CHAPLIN I CHAPLINOVI FILMOVI I LIKOVI	19
4.1) STVARANJE HOLLYWOODA I ZNAČAJ FILMA	19
4.2) BIOGRAFIJA I POLITIČKI ŽIVOT CHARLIEJA CHAPLINA	21
4.3) CHAPLINOVI FILMOVI I LIKOVI	23
a) CHAPLINOVI FILMOVI	23
b) SKITNICA	24
c) OSTALI CHAPLINOVI LIKOVI	26
4.4) ODNOS PREMA HRANI	27
5) ZAKLJUČAK	28
6) LITERATURA	31
7) FILMOGRAFIJA	34

SAŽETAK

Ovim diplomskim radom nastojat ću otkriti i pokazati način na koji se klasa i klasni odnosi prikazuju unutar filmskog stvaralaštva Charlieja Chaplina. U tu svrhu ću se koristiti teorijskim modelima prikazivanja kroz semiotičku prizmu. Uzimajući u obzir da je filmsko prikazivanje spoj vizualnog i narativnog izražavanja, proći ću dodatno kroz specifična semiotička područja, a to su: narativna, vizualna i filmska semiotika. Također, imajući na umu da je predmet klase društveno orijentiran, proći ću i kroz polje socijalne semiotike. Potom ću proći kroz teorijske modele klasa, tj. pojmove buržoazije i proletarijata, ali i podjelu na višu, srednju i nižu klasu, te na predmet kapitala. Proći ću i kroz teoriju stratifikacije, ali i žanrove prikazivanja klasa. Tek ću se onda dotaknuti Chaplinova života i okoline nakon koje ću prijeći na analizu filmova, a posebice likova unutar djela Charlieja Chaplina. Cilj ovog rada jest pokazati da je tema i motiv klase i klasnih odnosa okosnica Chaplinova djela, te da je njegov rad obilježen iskustvom iz privatnog života, ali da je također svojim radom htio utjecati na javnu percepciju klase, a naročito niže i radničke.

Ključne riječi: Charlie Chaplin, klasa, film, semiotika, Hollywood, klasni odnosi

1) UVOD

1972. na dodjeli nagrade Oscar dvanaest minuta trajali su pljesak i ovacije u čast Charlieju Chaplinu za „the incalculable effect he has had in making motion pictures the art form of this century“ (Robinson, 1986:623). Već nam ta činjenica nešto govori o značaju života i djela Charlieja Chaplina. Upravo o njegovom utjecaju na kulturu u umjetničkom, ali i društvenom smislu, bavit će se ovaj rad. Posebno ću se orijentirati na pitanje i probleme klase i klasnih odnosa te načine njihove reprezentacije unutar djela autora, ali i utjecaju na izvan-umjetničku zbilju. Pitanje reprezentacije automatski sugerira i pitanje prezentacije, tj., načine oblikovanja određene poruke u širem, ali i užem smislu te riječi, a pak sama poruka sugerira komunikaciju. Upravo iz tog razloga, započet ću sa semiotičkim mogućnostima (re)prezentacije – od onog najapstraktnijeg lingvističkog poimanja te riječi do onog najkonkretnijeg, tj. socijalne semiotike. Pozivajući se na tekstove Ferdinanda de Saussurea i Charlesa Sandersa Peircea kao dvije temeljne semiotičke struje koje posljedično stvaraju narativnu, vizualnu, filmsku i (već spomenutu) socijalnu semiotiku. Socijalnoj semiotici pridat ćemo poseban značaj jer je njena središnja teza upravo ona koja nas najviše zanima – tj. da je komunikacija jedino moguća s onim sredstvima koje pojedinac ima na raspolaganju za korištenje – a ta su mu sredstva omogućena prvenstveno pozicijom u društvenom kontekstu. Kao što će ovaj rad pokazati, društveni kontekst u određenoj mjeri uvjetuje poruku na formalnoj, ali i na sadržajnoj razini. Priznajući kontekst kao esencijalnu razinu stvaranja sadržaja, naići ćemo na pitanje i pojavu fenomena klase i klasnih sistema, a posebice biografskih činjenica života i okoline Charlieja Chaplina. U tu svrhu najprije ću proći kroz terminologiju klase i klasnih sistema onako kako su ih teorijski obrazložili Marx, Weber i Bourdieu, a potom ću se usmjeriti na praktično-činjenične posljedice društvenog raslojavanja na određene klase. Posljedica od najvećeg značaja bit će način prikazivanja klase kroz ideološku, mitološku i kulturološku prizmu. Tek onda ću se moći dotaknuti djela i osobe Charlieja Chaplina, kojeg ćemo analizirati kao iznimno značajnu figuru koja utemeljuje određene načine prikazivanja klase. Rad će pokazati da je Chaplin bio svjestan svoje okoline, ali i svojeg utjecaja na nju. Iako će se svakom tko se upusti u proučavanje djela Charlieja Chaplina nametati ideja da donese neki moralni zaključak o njegovom radu i životu, ovaj rad će se pokušati suzdržati od toga. Usput bih napomenuo da je većina terminologije na hrvatskom moj slobodan prijevod.

2) SEMIOTIČKI POTENCIJAL PRIKAZIVANJA

2.1) SEMIOTIKA

Problem prikazivanja primarno je semiotički problem u čijem je središtu pitanje *znaka* i *značenja*. Ukoliko želimo znati što je prikazano morat ćemo se susresti s pojmovima *poruke* i *jezika*, a to znači da će nam upravo teorijski modeli iz lingvistike pomoći u boljem razumijevanju problematike i potencijala prikazivanja. No, također problem semiotike je i problem koji vodi u dva moguća smjera, tj. de Saussureov i Peirceov semiotički model. Naime, de Saussureov model je dvodijelan (binaran) dok je Peirceov trodijelan. To znači da de Saussure vidi samo dvije esencijalne karakteristike znaka - *označitelja* i *označeno*, dok Peirce razlaže znak na tri: *reprezentamen* (znak u užem smislu riječi), *objekt* i *interpretant*. Također, Peirceov model raščlanjuje znak na dodatna tri dijela, a to su *ikona*, *indeks* i *simbol*. (Atkin, 2022:2) Ikone kao reprezentamene koji stoje za objekt prema nekoj istoj, zajedničkoj kvaliteti. Indekse kao uzročno-posljedično povezane s nekom egzistencijalnom činjenicom (npr. dim i požar, tj. dim kao znak požara). I na kraju simbol, koji je konvencionalno (arbitrarno) povezan između reprezentamena i objekta. Sve te karakteristike nastaju unutar kognitivnog aparata osobe koja interpretira simbol. De Saussureov model također se koristi terminom *arbitrarnosti* kao poveznicom između označitelja i označenog. No, Peirceov, zbog dodatnog elementa interpretanta sugerira vremenski promjenjivu prirodu jezika i njegovu dodatnu društvenu karakteristiku. Interpretanta objašnjava kao „efekt na osobi“ (Peirce, 1998: 478) koji je prouzročen objektom i pritom vidi interpretanta kao novi znak koji ponovno ulazi u sustav označivanja s kojim se stvaraju novi interpretanti. To za posljedicu ima da je kod Peircea semioza beskonačni proces. Sve ovo pokazuje da je de Saussure bio „zabrinut primarno vezom označitelja prema označenom i jednom znaku prema drugome“ (Fiske, 1990: 91) ili, drugim riječima, de Saussureovo viđenje značenja je strukturalno i relacijsko, dok je Peirceovo primarno referencijalno. Spomenuta objašnjenja nam pokazuju da će nam u svrhu analiziranja Chaplinovih filmova ipak bliža biti Peirceova kategorizacija nego li de Saussureova. No, kao što ćemo vidjeti u nastavku teksta, de Saussureova koncepcija će nam ipak ostati u nekoj mjeri prisutna kao uzrok, a samim time i sredstvo za razumijevanje narativne, a naročito filmske semiotike.

2.2) NARATIVNA SEMIOTIKA

Iako je predmet *pripovijesti* primarno vezan uz naratologiju s kojom bi se moglo analizirati film na opširan način, ipak ću se u ovome radu suzdržati od pretjerane kategorizacije u pogledu narativa, no to ne znači da ga smijem zaobići u potpunosti. Iz tog razloga ću koristiti kao glavni izvor knjigu *Prose Fiction* Ignasija Ribóa koja je napisana kao uvodni priručnik za razumijevanje narativa kroz semiotičku prizmu. Tako će Ribó, naprimjer, već na početku reći da su: „Pripovijesti semiotičke reprezentacije, tj. da su napravljeni od znakova koji ili nešto znače, ili se moraju dekodirati ili interpretirati od strane primatelja“. (Ribó, 2019: 17) Također treba razlikovati *diskurs* od *priče* gdje je diskurs način na koji je narativ prikazan od strane *implicitnog autora* prema *implicitnom čitatelju*, (ibid., 25) dok je priča ono što pripovjedač iskaže/prikaže u svom pripovijedanju. Pripovjedač može biti: *sveznajući*, *limitiran* i *objektivan* (ibid., 88-89) ovisno o tome koju razinu znanja vezanu za priču posjeduje. Također, pripovjedač može dati i davati *eksplicitan* ili *implicitan komentar* na priču, (ibid., 91) a ako je taj komentar na račun lika onda je *ironičan*, a ako je pak na račun naratora onda je *nepouzdan*. Priča se pak dijeli na *fabulu* i *siže*. Dodatno možemo priču podijeliti po pitanju žanra, no time ću se baviti u poglavlju o žanrovima reprezentacije klasa i u opisu Chaplinovih filmova. Također bitna značajka koju treba spomenuti je pitanje *vjerodostojnosti* (ibid., 59) koju neki autor želi prikazati, tj. priča se može *predstavljati* kao istinita ili neistinita i *doimati* se kao istinita ili neistinita. Ovisno o tome koje od navedenih elemenata preuzima možemo razlikovati četiri vrste priča: *vjerodostojna ne-fikcija* (u književnosti publicistika (eng. non-fiction), *vjerodostojna fikcija*, *nevjerodostojna ne-fikcija* i *nevjerodostojna fikcija*. Za postizanje određene razine vjerodostojnosti, neki od glavnih faktora su *likovi* i *scene* (eng. setting). Generalno likove možemo kategorizirati prema trima glavnim karakteristikama: *fizičkoj*, *mentalnoj* i *biheviornoj* individualnosti. (ibid., 65-66) Fizička se, dakako, odnosi na one tjelesne karakteristike koje su vidljive okom, mada mogu biti i nevidljive poput fizičkih defekata kao na primjer dijabetes. Mentalne pak na one karakteristike osobnosti i/ili psihološke karakteristike koje kolokvijalno shvaćamo kao karakter određene osobe. Biheviorno je ponekad teško razlikovati od mentalnih, no one se pretežno odnose na način na koji se mentalne razotkrivaju. Npr. česta nasmiješenost je ponašanje (biheviorna karakteristika) određene osobe koje nam može definirati tu osobu kao sretnu (mentalna karakteristika). Ovisno o kompleksnosti navedenih karakteristika možemo razlikovati *plošne* i *zaokružene* likove, (ibid., 69-70) ali i prema drugoj tipologiji kao *statične* i *dinamične*. (ibid., 71) Pretežito plošni likovi također su i statični, iako iznimke postoje. Plošni likovi se uglavnom mogu okarakterizirati

jednom rečenicom što im nerijetko onemogućuje mogućnost promjene ili evolucije. Ribó scenu (eng. setting) dijeli na: *irelevantnu, funkcionalnu, mentalnu i simboličnu*. (ibid., 54-55) Zbog denotacijske jasnoće ovih pojmova neću dodatno razjašnjavati svaki pojedinačno, no spomenut ću da ta kategorija u vizualnoj/filmskoj semiotici može ovisiti o vanjskim faktorima (asocijacija na socijalnu semiotiku) kao što su novac, mogućnost putovanja i geografska pozicija, dok je u književnosti autor ipak oslobođen od takvih socijalno-fizičkih limita. Prije nego što krenem na vizualnu semiotiku, spomenuo bih i *ideologiju* kao jedan od elemenata narativa koju Ribó (ibid., 117) dijeli na: *zatvorenu, predanu, kritičnu i dvosmislenu*. Autor ne mora nužno biti svjestan da je preuzeo određenu ideologiju, ali će ju svejedno implicitno prenositi i u tom slučaju ideologija je zatvorena, dok eksplicitno izrečena, ona je predana. Također, određene priče žele prenijeti određenu poruku koju Ribó naziva *poantom* (eng. moral) iliti određenom *tezom* koja je ujedno najbitnija tema pripovijesti, no nju treba promatrati kao aspekt pripovjednog diskursa, a ne priče, tj. to je ideja u koju implicitni autor uvjerava implicitnog čitatelja. Sve rečeno vezano uz pripovijest i narativnu semiotiku je od iznimnog značaja za prikazivanje klase, što automatski znači da svi navedeni elementi stvaraju određenu generalnu estetiku prilikom prikazivanja klasa. William Dow će upravo svoju knjigu *Narrating class in American fiction* (Dow, 2009.) konceptualizirati oko ideje i teme pripovijedanja klase gdje će zaključiti da „estetika nema samo moć nadilaženja limita konvencionalnog iskazivanja teksta nego može biti ključ u stvaranju novih individualnih subjekata koji gotovo uvijek vode kolektivnom identitetu.“ (Dow, 2009: 221)

2.3) VIZUALNA SEMIOTIKA

Prema de Saussureovu modelu jezik nije odraz realnosti, već suprotno, jezik je konstrukcija realnosti. Upravo pitanje realnosti je jedno od glavnih pitanja kada se proučava vizualna semiotika, a u filmskoj semiotici to pitanje dolazi do klimaksa. Za prikaz vizualne semiotike kao reprezentativan tekst uzet ću tekst Rolanda Barthesa *Image-Music-Text* (1977) u kojem podublje analizira fotografiju (a fotografiju ću uzeti kao reprezentativni medij kojim objašnjavam vizualnu semiotiku, iako je vizualna semiotika šira od fotografije) i njenu poruku. Predmet fotografije vezuje realnost kao sadržaj, ali i s dodatkom sekundarnog sadržaja koji se očituje u odabiru fotografskog subjekta/objekta od strane autora fotografa čime se dolazi u neku vrstu paradoksa gdje fotografija nije kodirana, ali jest intencionalna. Tako će Barthes za fotografiju reći da je ona „poruka bez koda“ (Barthes, 1977: 44), tj. da ona ima dva značenja, prvo *denotacijsko* koje naziva *analogon* tj. referentna realnost i, drugo, *konotacijsko* koje je označeno 'tretmanom' autora fotografa. Fotografija nije prema Barthesu samo percipirana i

primljena već je čitana od strane recipijenta, više ili manje svjesno kroz tradicionalnu zalihu znakova. Konotacijski proces se postiže putem: efektnih trikova, poza, objekata, fotogenijom, esteticizmom i sintaksom. Svi navedeni načini konotacije će dovesti Barthesa do zaključka da kod konotacije nije prirodan niti umjetan, već *povijestan* i da se ponavljanjem reprezentacije određeni označitelj *normalizira* koji u konačnici biva percipiran kao „činjeničan sistem iako je samo semiotički“. (Barthes, 1972: 131) Činjenica da fotografija svojom opetovanom uporabom može normalizirati određene motive na način da ti motivi nose određeno značenje natjerat će ga na razmatranje retoričke uloge fotografije, a ta uloga je najočitija u okviru komercijalnih proizvoda, tj. reklama. U reklamama (konvencionalno) pronalazimo mješavinu dvaju načina prijenosa poruke: sliku i riječi, a upravo riječi dodatno omogućuju autoru/retoru da određene slike recipijent vezuje uz određene pojmove/motive koji nisu nužno prirodno (realno) vezani za prikazani predmet. U tu svrhu daje (Barthes, 1977: 38) dva termina¹: prijenosnik (eng. *Relay*) i sidrenik (eng. *Anchorage*). *Relay* je vezan više uz medije kojima tekst pridonosi slici u stvaranju zajedničke priče, kao npr. podnaslovi u filmu ili balončići u stripu, dok *anchorage* sugerira određeno čitanje fotografije i motiva na njoj, iako možda nisu povezane. Nasljednik ideje da se fotografija promatra kroz semiotiku jest Jean-Marie Floch (Aiello, 2020.) koji je pokušao identificirati temeljne uzorke i strukture vizualnih slika. Njegova glavna teza vizualne semiotike jest razlika između *figurativnog* i *plastičnog* značenja. Figurativno značenje se odnosi na sve one reprezentacije stvari i ljudi dok se plastično značenje odnosi na vizualne znakove (eng. *cues*), a to su: linija, oblik, svjetlo, tekstura i raspored ili ukratko, kako je objasnila Aiello, sve ono vezano uz „stil i dizajn“. (Aiello, 2007.)

2.4) FILMSKA SEMIOTIKA

U sintagmi „filmska semiotika“ prvo ime koje svima pada na pamet vjerojatno je Christian Metz, no da bismo mogli razumjeti njegovo viđenje filma i njegovu teoriju, prvo bismo trebali proći kroz neke teoretičare filmskog izražavanja koji su „popločili put“ u razumijevanju filma općenito. Također moram napomenuti da je područje filmske semiotike donekle kontroverzno. Unatoč prominentnoj figuri poput Christiana Metza u središtu, svejedno postoji struja mišljenja koja se protivi njegovoj viziji filmske semiotike. Period prije Metza ako bi se morao objasniti jednom rečenicom onda bi ta rečenica zasigurno bila „Montaža protiv realnosti“. Kao glavnog zagovornika ideje *montaže* naći ćemo Sergeja Ejzenštejna, a za ideju *realnosti* Andréa Bazina. Krenimo kronološki, dakle od Ejzenštejna i veličanja montaže. Prije svega, treba napomenuti

¹ Moj prijevod

da je film umjetnost i kao takva podložna je *estetizaciji*, a to je ono što je Ejzenštejn „štovao“ i zbog toga mu je primat uzela ideja montaže, jer u montaži dolazi do najveće razine oblikovanja, tj. estetizacije kada je u pitanju film. Po njemu bi dakle realnost trebalo razložiti u korisne jedinice koje dobivaju posebno značenje kada se stave u određeni kontekst. To pretvaranje realnosti u korisne jedinice Dudley Andrew nazvat će *neutralizacijom*. (Andrew, 1976: 46) Ukoliko određena jedinica nosi određeno značenje ovisno o kontekstu, jasno je zašto mu je montaža bila od tolike važnosti. Treba napomenuti da se taj kontekst ne treba gledati sintaktički, tj. kao jezik što je Metzovo mišljenje, već da se značenje proizvodi upravo pozicijom, odnosom i suodnosom sa ostalim elementima/jedinicama. Za legitimizaciju svojeg mišljenja uzima i Kulješovljev montažni eksperiment tj. *Kulješovljev ili montažni efekt*. Eksperiment koji je pokazao upravo tu ideju da recipijent tumači kadrove ovisno o kadrovima koje vidi prije ili poslije određenog kadra (čovjek koji gleda – hrana na stolu = čovjek koji gleda je gladan. Ili pak isti kadar čovjeka koji gleda – lijes = tuga zbog smrti.). Prije no što krenem na objašnjavanje Bazinove teorije spomenimo i ideju Béle Balázsa koji je zagovarao da sirovina (tvar) filma nije sama realnost, već *filmski subjekt* (eng. filmic subject) što se nalazi u svijetu realnosti, ali može biti transformiran u *kinematografsku realnost*. (ibid., 86) Čovjek već svojim izražavanjem mijenja realnost stavljajući na nju svoj čovječji trag, uzorak i značenje što za posljedicu ima mogućnost da realnost uopće nije uhvatljiva kao takva, ali je zato sredstvo za stvaranje umjetničkih djela. Prema njemu smisao umjetnosti jest upravo interpretacija realnosti, a to je najočitije u Andrewovu tumačenju Balázseve teorije:

„the pure documentary, in trying to avoid a story, loses its voice entirely and is dumb... like the uncarved rock... virtually meaningless. The purely abstract film, on the other hand... had gone beyond story... thereby losing touch with the reality.“ (Andrew, 1976: 94)

No, ako je realnost potrebno interpretirati zašto ju ne bismo pokušali sačuvati u njenom maksimumu i ostaviti interpretaciju gledatelju? Upravo tu ideju zagovarao je André Bazin o kojoj je pisao u časopisu *Cahiers du cinéma*, a čija su djela kasnije sabrana u knjizi *Qu'est-ce que le cinéma?* (hrv. *Što je film?*, 1967.) Svojim djelovanjem pomogao je afirmaciji talijanskog neorealizma i širenju određenih tehnika montaže, tj. „tjeranje“ na minimalizaciju iste. Prema njemu (Bazin, 1967: 12) film je inherentno realističan zbog svoje mehaničke prirode kamere. To ne treba shvatiti kao da je film objektivniji ili da može biti netaknut ideologijom. Mehanička priroda kamere je ono čime Bazin daje primat filmu naspram slikarstva i fotografije jer, za razliku od slikarstva, puno bolje shvaća realnost, a za razliku od fotografije također posjeduje i vremensku os koja je bliža realnosti nego li njeno odsustvo. To znači da film stoji uz bok

vanjskom svijetu, izgledajući kao vanjski svijet. Bilo bi netočno tvrditi da se realnost prikazuje na ekranu, već, kako je opisao Dudley Andrew film kao „asimptotu realnosti“ (Andrew, 1976:190). Nešto što nije realnost, ali što se sve više i više približava njoj i ovisi o istoj. „Film poprima svoju puninu bivajući umjetnost realnog“ (Bazin, 1956: 20). Bazinovo poimanje realnog nije u potpunosti definirano, iako je kroz cijeli svoj rad pokušavao objasniti istu. Također, možemo pojmiti ideju realnosti kroz povijesni pristup filmu u kojem dijeli redatelje i autore između 1920. i 1940. u dvije stilističke skupine: *imažiste* i *realiste*. Imažisti se pak dijele na dodatne dvije razine: oni koji se bave plastičnim svojstvima slike (plastično u smislu kako je objašnjeno u prethodnom dijelu o vizualnoj semiotici) i onima koji se bave „editiranjem“, tj. montiranjem ili montažisti. U vremenu od 1915. do 1930., tj. za vrijeme nijemog filma dominiraju imažisti, a sa pojavom zvuka realistički stil sustiže i u drugoj polovici 1930-ih počinje dominirati. 40-e se pak mogu podijeliti u dva realistička stila: onim autorima koji se bave objektivnim realizmom (dokumentarci i neorealizam) i onima koji se bave prostornim (eng. spatial) realizmom. Zbog svoje preferencije prema realizmu promovirat će filmske tehnike dubokog i dugačkog kadra (Bazin, 1967:69), koji omogućuju naglasak na mizanscenu. Ukratko, Bazin tvrdi da je privlačnost filma sušta realnost istog i zaključio je da sirovina (tvar) filma nije realnost, već *trag realnosti* na filmskoj vrpici (celuloid). (Andrew, 1976:140) Prema Bazinu je taj trag realnosti sam po sebi razumljiv, tj. da svijet nosi smisao sam po sebi i da nam priča priču „misterioznim“ jezikom i da ćemo ga lakše razumjeti ukoliko utišamo našu želju da označimo svijet sa značenjem kojim mi želimo. Tim svojstvom označivanja preći ćemo na sljedećeg teoretičara, tj. Jeana Mitryja prije negoli pređemo na kulminaciju filmske semiotike i Christiana Metza. Prema Andrewu, Jean Mitry, isto kao i Bazin tvrdi da je film asimptota realnosti, (Andrew, 1976:190) ali za razliku od Bazina, koji je pokušavao vidjeti do koje se granice film može približiti realnosti, Mitry je tražio suprotno, tj. razlog koji ne dopušta sjedinjenje, iliti ukratko, esencijalnu razliku između realnosti i filma. Glavna dva pojma kojima će objasniti tu razliku su *estetika* i *psihologija*. Film transcendiraju svijet, stavljajući ga u određen estetički okvir, tj. birajući (psihologija) jedan aspekt kojeg ćemo aktualizirati. No, svijet u filmu nas također podsjeća da postoji i bezbroj drugih načina viđenja istog. Estetika filma se bazira na individualnoj psihološkoj predodžbi svijeta i u filmu je najočitiiji proces *transformacije realnosti*, tj. čovjek filmom iskazuje drugima što za njega realnost uopće znači, a pritom tu poruku prenosi putem same realnosti. Značenje sugerira označivanje, tj. predmet studije semiotike, a u teoriji filma kao najpoznatije ime definitivno stoji Christian Metz. Koja je onda razlika između semiotičke analize filma i već objašnjenih teorija filma? Pa u pogledu na koji se značenje stvara, tj. filmska semiotika želi konstruirati model koji će nam omogućiti

razumijevanje kako film uopće utjelovljuje i prenosi značenje, tj. konstruirati model općenito mogućih značenja promatrajući unutrašnju logiku i zakone filmskog stvaranja. Moram napomenuti da sam u istraživanju filmske semiotike nailazio više-manje samo na tekstove koji oponiraju Metzovoj teoriji, tj. za razliku od prijašnjih vrsta semiotika, u filmskoj ne možemo tvrditi da postoji pravi konsenzus. Dakako, ni kada promatramo semiotiku samu po sebi ne možemo tvrditi o objektivnoj točnosti teorije, ali zasigurno možemo ustvrditi da su de Saussure i Peirce autoriteti i utemeljitelji vodećih semiotičkih teorija. Dok u filmu, naravno, Metz možemo shvatiti kao autoritet semiotičke teorije, ali to ćemo činiti samo zbog njegovog prvenstva u istoj, a ne i zbog objektivne kvalitete njegove teorije. Kako će Warren Buckland u svojem radu napisati „sada je pomodno u potpunosti odbacivati filmsku semiotiku“ (Buckland, 2004: 99). Bucklandova će kritika identificirati i upućivati na nekonzistentnost unutarnje logike Metzovoga rada, dok će Tomaselli (1981.) pak tvrditi da je Metz pogriješio već u početku koristeći de Saussureov, a ne Peirceov semiotički model. Da bismo shvatili kritiku moramo shvatiti i Metzovu teoriju. Metz će, dakle, pristupiti filmu kao lingvist i zaključit će da film nije jezični sistem (fran. *langue*), već jezik (fran. *language*), tj. da funkcioniра *sintagmatski*. (Metz, 1991:40) Metz neće, poput Ejzenštejna i Kulješova, tvrditi da kadar bez drugih kadrova nosi samo jedno značenje (kadar lica=lice), kao što je u jezičnom sistemu pojam riječi, već kadar sam po sebi prenosi iskaz analogan rečenici (kadar lica= evo određenog lica). Iako je kadar (eng. shot) po njemu najmanja jedinica filma, ona je također i nediskretna, zbog čega će zaključiti da film ne posjeduje „*filmem*“, ekvivalent monemu i morfemu u jezičnim sistemima. (ibid., 67) Ukratko, *paradigmatska os* filmskog jezika je beskonačna i nema predodređenu gramatiku, tj. nikad nećemo reći za određenu scenu u filmu da je ona filmsko-gramatički netočna, već ćemo je samo analizirati stilistički. Dakako, kao što smo već rekli, kadrovi ipak poprimaju dodatno značenje ovisno o kontekstu (kadrovima prije i poslije određenog kadra), što sugerira svojstvo slično jeziku, tj. već spomenutu sintagmu. Upravo će Metz predložiti sintagmatski model koji će nazvati „*le grande sintagmatique*“, kojim će pokušati usustaviti sve moguće verzije stvaranja dodatnog značenja (konotacije). Kritika ove teorije, a posebno Tomasellijeva, će upozoriti na to da je ona utemeljena samo na narativnom (igranom) filmu. (Tomaselli, 1891: 54) Prema Tomaselliju, film je unikatan po tome što je konotacijsko značenje povezano sa denotacijskim (vanjski svijet), dajući mu beskonačna značenja, dok će Metzova teorija, po mišljenju Tomasellija, biti usmjerena na semiotiku denotacije. (ibid., 55) Čime će sugerirati da time isključuje simboličko iz Peirceove trijade, tj. da Metzova paradigma ne može inkorporirati apstraktne slike eksperimentalnog filma koji se pokušava oduprijeti dominantnim kodovima, a svejedno jest esencijalno film i utoliko bi model filmske semiotike trebao moći

računati i na takvu vrstu iskaza. Prema Tomaselliju, (ibid., 55) Peirceova semiotika može računati i na ne-objektne slike koje koriste autori sa poetskom i odabranom namjerom (tj. određenom porukom), a samo je konotacijska, ali istovremeno ikonična (motivirana), indeksna i simbolična. Simbolično, u Peirceovoj teoriji ima potencijal beskonačne semioze, stvarajući nova značenja od strane interpretanta, čime se jezični sistem mijenja, a Metzova teorija ne može bivati na taj način prilagodljiva zbog svoje sinkronične predispozicije preuzete od de Saussurea. U Metzovoj teoriji, označitelj i označeno nisu dovoljno udaljeni, tj. konotacija je uvijek vezana sa denotacijskim vanjskim svijetom, ali ta teorija ne računa i na subjektivni unutarnji svijet autora koji označeno označuje vlastitim poimanjem. Ukratko, Tomaselli daje prednost Peirceovom modelu jer:

„It can account for the idiosyncratic nature of individual perception while simultaneously providing the means of examining universal tendencies of signs and the logical universe for interpreting the meaning of film and other media content.“ (Tomaselli, 1981: 55)

2.5) SOCIJALNA SEMIOTIKA

Imajući na umu ulogu interpretanta u Peirceovoj teoriji, jasno je da komunikacija nije izolirana pojava od pojave društva. Socijalna semiotika, kao što joj i samo ime kaže, upravo će najveći naglasak staviti na društveni aspekt komunikacije i stvaranja značenja. Prvi koji se koristio tom sintagmom bio je Michael Halliday stavljajući ga u naslov svoje knjige *Jezik kao socijalna semiotika* (1978.) u kojoj je upravo argumentirao protiv razdvajanja jezika i društva. Iako se njegov rad bavio prvenstveno pitanjem gramatike, mi ćemo se u ovom radu zadržati samo na onoj razini koju Halliday naziva *sistemskom funkcionalnom gramatikom*, tj. na njegovu ideju funkcije ili, preciznije, *meta-funkcije* jezika od kojih on vidi tri generalne: *ideacijsku*, *interpersonalnu* i *tekstualnu*. (Halliday, 2003: 5) Funkcionalna u smislu da u prvi plan stavlja izbor (bio on svjestan ili nesvjestan), tj. smatrajući da svako stvaranje znaka je razvijeno da izvede određenu akciju iliti *semiotički rad*. Da pojasnimo prije svega svaku od meta-funkcija. Ideacijska se primarno bavi teorijom iskustva, tj. reprezentacijom ideja o svijetu, a može se podijeliti na dodatnu *iskustvenu funkciju* i *logičnu funkciju*. Prema Hallidayu (ibid.,15) ta iskustvena funkcija podrijetlo kako je jezik nastao, tj. da je čovjek morao stvoriti jezik kako bi klasificirao i/ili stavio u određene kategorije objekte i događaje kojima je prisustvovao. Interpersonalna funkcija ima svrhu olakšavanja interakcije s drugima i bazira se na postulatu da, kad god netko nešto iskazuje, iskazuje to nekome drugome. I treća, tekstualna, koja obuhvaća sve sisteme odgovorne za diskurs. Razlika između ideacijske i interpersonalne od

tekstualne je ta što je u tekstualnoj objekt jezik sam po sebi. Gunther Kress će tekst iz tekstualne meta-funkcije proširiti na *multi-modalnost* u kojoj modalnost vidi kao socijalni resurs za stvaranje značenja, pa su tako slika, pisanje, govor i pokretne slike primjeri različitih modaliteta. (Kress, 2010: 79) Robert Hodge će, zajedno sa već spomenutim Guntherom Kressom, u knjizi *Social Semiotics* objasniti da moć teksta ovisi o interpretaciji, tj. „each producer of message relies on its recipients for it to function as intended“. (Hodge & Kress, 1988: 4) Kao što je Tomaselli odbacivao Metzovu semiotiku zbog sinkroničnosti koju je preuzeo iz de Saussureove teorije, tako će i oni zastupati značenje kao proces iz perspektive koju nam je izložio Peirce. Iz tog razloga će pretpostaviti da moć označavanja nije neutralna sila, već da je utemeljena na nejednakosti. Za razliku od tradicionalne semiotike, socijalna semiotika proučava povijesnost, kulturu i institucionalizaciju konteksta. Ukratko, „socijalna semiotika ne vidi ideologiju kao komponentu ili sloj označavanja, već kao njezinu premisu“ (Aiello, 2020.). Za razliku od kulturalnih studija, koji se fokusiraju na povijesne korijene reprezentacije, socijalni semiotičari se primarno fokusiraju na tekstualnu strukturu. Ali će, za razliku od tradicionalne semiotičke analize, u svoju metodologiju uzimati i kontekst kao svojstvo koje uvjetuje značenje. U srži svakog značenja stoji *semiotički resurs*, koji Van Leeuwen definira kao fiziološko i tehnološko sredstvo za stvaranje značenja, a ono zahtjeva semiotički rad koji pretpostavlja semiotičkog radnika (Van Leeuwen, 2005: 285), čiji rad pak stvara promjenu koja je značajna. Ukratko, za socijalne semiotičare odnos označitelj i označen nikad nije arbitaran, već je motiviran interesom onoga tko stvara znak. A značenje tog znaka je

„outcome of response to the prompt of a social agent (the rhetor) whose meanings are given semiotic articulation by a designer, and made material by a producer.“(Gualberto & Kress, 2019.)

Sve te uloge mogu biti unutar jedne osobe, ali ono bitnije jest da cijela socijalna semiotika sugerira da je društvo neosporan čimbenik u stvaranju značenja i, da bismo u potpunosti mogli shvatiti ijednu poruku, moramo posjedovati barem neko znanje o društvu, procesima koji ga stvaraju i načinima na koje je ono strukturirano. Kako se ovaj rad primarno bavi prikazima klasa i klasnih odnosa, upravo ćemo i društvo pokušati obrazložiti preko pojma klase kao centralnog pojma za shvaćanje društva općenito, zbog čega nam je socijalna semiotika od iznimnog značaja. Kroz njenu teorijsku podlogu možemo vidjeti zašto su prikazi klasnih odnosa takvi kakvi jesu, tj. vidjeti da prikaz određene klase može biti dalek od realnog i činjeničnog stanja stvari. Socijalna semiotika će nam utoliko pomoći jer će nas uputiti na ono razmišljanje da

individualni identitet nije nužno stvoren od te iste individue, već je duboko podložan ideološkoj manipulaciji od strane onih koji posjeduju više sredstava (resursa) za stvaranje određenog značenja i općenitu interpretaciju određenih znakova.

3) KLASA, STRATIFIKACIJA I ŽANROVI KLASNOG PRIKAZIVANJA

3.1) TEORIJA KLASE:

a) PREMA MARXU

Kao na početku, u teoriji semiotike, opet imamo podjelu na dvodijelnu i trodijelnu strukturu. Iza ideje dvodijelne stoji Karl Marx, dok za trodijelnu ne postoji jedan teoretičar, već općenito cijelo polje sociologije, koje se koristi tom trodijelnom idejom. Dakako, termini dvodijelne strukture su *buržoazija* i *proletarijat*, dok je u trodijelnoj to ona podjela na *višu*, *srednju* i *nižu* klasu. Zbog toga što je teorija klase toliko obilježena Marxovim utjecajem, neovisno o tome pokušavaju li ga opovrgnuti ili dodatno potkrijepiti, moramo proći kroz njegovu teoriju i, dapače, uvidjet ćemo da je upravo njegova teorija donekle i bitnija kada je u pitanju proučavanje prikaza klase kod Charlieja Chaplina. No, to opet ne znači da smijemo zaobići u potpunosti teorije nakon Marxove, jer ćemo vidjeti da neke klasne modele koje Marx nije konceptualizirao ipak nalazimo u radu Charlieja Chaplina, a i općenito u umjetničkom svijetu. No, o poveznici Chaplina i Marxa ćemo kasnije, nakon što prođemo kroz cijelu teoriju. Dakle, Marx u početku dijeli društvo na već spomenutu buržoaziju i proletarijat, (Marx, 2008: 79) tj. drugim riječima na građansku i radničku klasu. Netko tko nije upoznat sa Marxovom teorijom bi možda odmah pomislio „a gdje je visoka klasa?“, što je zanimljivo, jer, kao što ćemo vidjeti kroz ovaj tekst, radnička klasa će se uvijek promatrati kao niža klasa, dok se danas građanska promatra kao srednja, a ideja više klase nije vezana (u sadašnjosti) uz građanstvo, već uz elitu. Dakako, takvo tumačenje Marxove teorije je jedino moguće bez ikakvog proučavanja iste. Primarni koncepti oko kojih se Marxova teorija klase vrti jesu *sredstvo proizvodnje* i *kontrola radničke moći*, (Marx, 2008: 75) na osnovu kojih dolazi do podjele u navedene dvije klase. Naravno, radnička klasa je ona koja ne posjeduje sredstvo proizvodnje, a građanska je ona koja posjeduje. U Marxovoj teoriji je naglašeno htijenje ili potreba da sredstva proizvodnje budu državna, tj. da ne budu privatna, ukoliko se žele postići dostojanstvena radnička prava. Također, prema

radničkoj moći, proletarijat je onaj koji prodaje rad, a buržoazija ona koja taj rad kupuje. Drugi termin kojim se te dvije klase još mogu konstruirati jest pojam *eksploatacije*, (Marx, 2008: 80) koji opet, logično, radničku klasu definira kao eksploatiranu, a građansku kao onu koja eksploatira. Taj dvodijelni model, zbog svoje šture karakteristike da dijeli društvo samo putem sredstva proizvodnje i radničke moći, naići će na mnoge kritike koje žele pronaći mjesto i za onu treću, srednju klasu, a Marx će joj i naći mjesto, nazivajući je *sitničavom* ili *sitnom buržoazijom* (eng. *petty burgeoisie*), koju će okarakterizirati kao onu koja posjeduje određena sredstva proizvodnje, ali ne sudjeluje u kupovini rada. (Elster, 1986:126) Tako se ispostavilo da je građanska klasa sama po sebi visoka klasa, a ne srednja, kakvo je nerijetko današnje mišljenje. Zašto je tome tako potrebno je pogledati ideju klasa kroz prizmu povijesti, a naročito iz perspektive srednjega vijeka, pa sve do francuske revolucije. Naime, Marx će priznati buržoaziji da je „odigrala najrevolucionarniju ulogu“, (Marx, 2008: 80) tj. prije nego što je buržoazija postala vladajućom klasom, prethodni klasni sustav (feudalizam) je bio podijeljen po „prirodnoj“ osnovi, tj. vladajuća klasa opravdavala je svoj položaj putem religije i/ili genetskog (krvnog) prava, dok je buržoazija uništila taj sistem gdje je dobila priliku, stavljajući vlastiti interes između ljudi kao jedini bitni faktor ili, kako Marx pak kaže kroz pojam eksploatacije:

„In one word, for exploitation, veiled by religious and political illusions, it has substituted naked, shameless, direct, brutal exploitation.“ (ibid., 80)

Dakle, Marx vidi pozitivnu stranu buržoaske revolucije u pogledu brisanja iluzija temeljnih osnova za eksploataciju u svijetu prije revolucije, tj. feudalizma, dok, također, primjećuje da je revolucija donijela novu vrstu eksploatacije, za koju nije potrebna nikakva vrsta opravdanja, već je sama po sebi opravdana. Takva promjena sustava automatski mijenja i ideologiju društva, a prema Marxu ideologija društva jest upravo ideologija vladajuće klase (ibid., 89) i upravo će ta klasa promovirati ideologiju kapitalizma i ideju privatnog vlasništva u svrhu daljnjeg perpetuiranja svoje moći. Putem pojma ideologije dolazimo do novog pojma bitnog za poimanje klase, a to je *klasne svijesti* (eng. *class consciousness*), koja se definira kao svijest pojedinca o klasi unutar koje se nalazi i moći koju može kao individua ili kroz kolektiv postići. Za Marxa, koji je štovao ideju proleterske revolucije, ideja klasne svijesti je esencijalna za bilo koju vrstu promjene/revolucije. Prema Marxu, buržoazija i proletarijat su osnova ekonomske strukture kapitalističkog modusa proizvodnje, koji svojim djelovanjem stvara nejednakost, koja se normalizira upravo kroz ideologiju i ta nejednakost nužno stvara *klasnu borbu* (eng. *class struggle*). Marx je bio ideološki angažiran, pa je u toj ideji klasne borbe dakako zauzeo stranu

radničke klase i zastupao ideju komunističke revolucije, koju je i iznio s Engelsom u *Manifestu komunizma*, (Marx & Engels, 1969) a ta revolucija je imala kao primaran cilj zamjenu kapitalističkog sistema sa socijalističkim. Prije nego što krenemo na post-marksističke teorije klasa, htio bih spomenuti i pojam *lumpenproletarijata* kao pod-klase koja ne posjeduje klasnu svijest i vezuje se uz kriminalce, skitnice i nezaposlene.

b) PREMA WEBERU

Prema Weberu podjela društva nije tako jednostavna, tako da on stvara dva nova kriterija za kreiranje klasa (niža, srednja, viša), a uz novac to su: *čast (prestiz)* i *moć*. Novac sam po sebi stvara klase, ali čast stvara *status*, dok moć stvara *stranku*, (Weber, 2008: 114) tako da Weber dijeli društvo ne samo po pitanju klase, već i po pitanju statusa i stranke. Za razliku od Marxove ideje, za Weberovu možemo tvrditi da je više znanstvena iz više razloga: prvi zbog pokušaja da se usustavi univerzalna teorija koja je primjenjiva i na povijesne slučajeve, kao što su već spomenuti feudalizam, ali i na druge kulture. Drugi razlog je taj što sama teorija kao takva nema toliko izraženu ideološku angažiranost (iako je prisutna). Prema Weberu moć je u centru proučavanja, koja se može ispoljavati na različite načine, tj. već spomenute: klase, statuse i stranke. Za Webera možemo pričati o klasi kada neki broj ljudi ima zajedničku specifičnu uzročnu komponentu vezanu za izbor i ta komponenta je vezana uz ekonomski interes (posjedovanje dobara ili mogućnost zarade), koji je pak uvjetovan robom ili radnim tržištem. (ibid., 115) Ukratko, *klasnom situacijom*, gdje se klasa se referira na skupinu ljudi koja se nalazi u istoj klasnoj situaciji. Nedvojbeno, faktor koji stvara klasu je ekonomski interes i utoliko je klasna situacija zapravo tržišna situacija. Weber razlikuje *komunalnu i društvenu akciju*. (ibid., 116) Prva je emotivno orijentirana prema skupini s kojom se identificira, dok je društvena orijentirana prema racionalno motiviranoj prilagodbi interesa. Povijesno gledajući, klasna situacija se prvo prebacila sa *potrošačkog kredita* (eng. *consumption credit*) na natjecateljsku borbu u robnom tržištu te naposljetku na cjenovni rat na tržištu rada. Statusne grupe i njihova statusna situacija su prema Weberu determinirane pozitivnom ili negativnom procjenom časti, (ibid., 118) a u svojem sadržaju su uglavnom prikazane kroz specifičan *stil života*, koji je nužan da bi se pripadalo određenom „krugu“. Status može biti kulturološki, biološki, ali i ekonomski proizveden. Kulturološki se primarno afirmira putem određenih *rituala*, kao što su npr. religiozni sakramenti, ali također mogu biti garantirani i od strane zakona, kao što je to slučaj u kastama. Biološki, dakako, funkcionira na nekoj vrsti predrasude npr. crnci kao robovi u Americi. Ekonomski se pak mogu stvoriti grupe kroz monopolizaciju idejnih i materijalnih dobara, čime se stvaraju posebno privilegirane skupine koje onda zahtijevaju od svojih članova

onaj, već spomenut, stil života. Iako je moć centralan pojam kojim Weber raščlanjuje društvo, on je ipak najviše vezan uz *stranke* koje svoje djelovanje primarno pokazuju na polju legalnog i legalističkog ili pak kako Weber kaže „stranke žive u kući od moći“.(ibid., 123) Ukoliko je za klase akcija orijentirana prema prikupljanju ekonomske moći, a kod statusnih grupa prema časti, tj. statusnoj moći, onda je za stranke akcija orijentirana prema prikupljanju socijalne moći, tj. prema uvjetovanju društvene akcije, neovisno o njenom sadržaju. Cilj određene stranke zahtjeva socijalizaciju i usmjeren je planirano, mada sadržajno može imati u planu i kolektivnu (društveni program) i osobnu želju (čast za vođu određene stranke).

c) PREMA BOURDIEU

Za klasificiranje klasa ideja posjedovanja jest neupitna stvar. Kod Marxa smo vidjeli da je primarno sredstvo za klasifikaciju bila ideja posjedovanja sredstva proizvodnje i kontrola radničke moći. Kod Webera pak možemo primijetiti i dodatne dvije apstraktne ideje koje klasificiraju društvo, kao što su čast i moć. No, kod Webera ipak ekonomski čimbenik je onaj koji klasificira klasu, dok ova dva apstraktnija klasificiraju status i stranku. No, ako ćemo krenuti u klasifikaciju i po onim apstraktnim mogućnostima pojedinaca, onda se moramo pozvati na Bourdieuovu teoriju *kapitala* i klase. Prema Bourdieu, (Bourdieu, 1986.) kapital može biti: *ekonomski*, *kulturalni* i *socijalni*, uz dodatnu mogućnost svakog od njih da postane *simbolički*. *Ekonomski*, kako mu i samo ime kaže, se odnosi na materijalnu imovinu, koja se lako može konvertirati u novac. Ukratko, to je shvaćanje kapitala preuzeto iz područja ekonomije. (ibid., 16) *Kulturalni kapital* se pak raščlanjuje na tri dodatne forme: *utjelovljeni*, *institucionalizirani* i *objektivizirani*. (ibid., 17) *Utjelovljeni* je onaj koji stoji na raspolaganju pojedincu od strane neke sposobnosti njegovog tijela, npr. vožnja bicikla. *Institucionalizirani* se referira na kvalifikacije i sposobnosti koje su povezane sa određenim postignućima priznatim od strane nekog autoriteta, npr. diplome i tečajevi. *Objektivizirani kulturalni kapital* pak predstavlja potrošnju i stjecanje kulturnih dobara, npr. knjige, instrumenti, itd. *Socijalni kapital* može se promatrati kao resurs mreže poznanstava i veza koje se međusobno prepoznaju iliti pripadnost određenoj skupini.(ibid., 21) *Simbolički kapital* nije dio temeljnog kapitala, kao što su ekonomski, kulturalni i socijalni, već je pod-forma koja ima za funkciju legitimizirati socijalnu poziciju. *Simbolički kapital* može biti bilo koja vrsta kapitala koja nije percipirana kao takva. Posjednik simboličkog kapitala može nametnuti svoju volju putem *simboličkog nasilja* koje je ne-fizičko, a funkcionira putem nesvjesno priznatih zakona od strane svih uključenih stranki. (ibid., 17-19) Sve forme kapitala mogu se pretvoriti u druge vrste kapitala i također dopuštaju mogućnost premještanja između individua, što će omogućiti Bourdieu da

razmatra ideju *socijalne reprodukcije* (nasljeđivanje kapitala), što će mu biti od naročite važnosti za analizu klasa i njezinu predodređenost kod pojedinaca uvjetovanih od strane obitelji u kojima su odgojeni/odrasli. Svojstvo prebacivanja kulturalnog kapitala u svojem utjelovljenom obliku će ga inspirirati u stvaranju ideje *habitusa*, (Bourdieu, 1977.) kojeg ćemo ukratko definirati kao način percipiranja socijalnog svijeta kojeg ljudi nastanjuju putem svojih osobnih navika i vještina.

3.2) TEORIJA STRATIFIKACIJE (RASLOJAVANJA)

Sve navedene teorije klasa posjeduju dovoljno točan model s kojim bismo mogli pristupiti raznim djelima i objasniti ili razvrstati likove koje u istima nalazimo. Dakako, koju ćemo teoriju koristiti ovisi o tome na koji dio se želimo primarno osvrnati. Naravno, u analizi do koje ćemo doći pokušat ćemo se koristiti svim trima modelima, ovisno o njihovoj praktičnosti u danom trenutku. No, prije nego što krenemo dalje, moramo proći i kroz vrlo bitan pojam stratifikacije klasa, tj. pitanja kako individue uopće dolaze u svoju klasnu poziciju? Sva tri modela sugeriraju istovremeno oštru granicu koja razdvaja klase, ali i implicitan spektar svake od klasa. Upravo teorija stratifikacije, pojam preuzet iz geologije u kojoj se opisuju slojevi zemlje koji nastaju nakon duge sedimentacije, pokušava u sociologiji razumjeti načine i mehanizme pomoću kojih pronalazimo određene individue u određenoj klasnoj poziciji. Intuitivno je, samo po sebi, vidjeti i razumjeti da će oni pojedinci ili skupine na poziciji moći pokušati učiniti sve ono kako bi tu moć i zadržali, ili pak činjenica da netko tko nema posebnu ili ikakvu moć neće biti u mogućnosti utjecati na svoju klasnu situaciju. Kod Bourdieua smo već dotaknuli mogućnost prenošenja kapitala unutar obitelji, što nam objašnjava jedan od načina na koji se osobe nalaze u određenoj klasnoj situaciji. Također je pitanje do koje mjere je loše što je društvo podijeljeno (stratificirano) u određene klase. Tako će nam npr. Melvin M. Tumin u svom tekstu „Some Principles of Stratification: A critical analysis“ (Tumin, 2008.) izložiti, prema njemu, najsystematičniji tretman stratifikacije, kojeg su skovali Kingsley Davis i Wilbert Moore u istoimenom tekstu. (Davis & Moore, 1945.) U tekstu možemo vidjeti pozitivne, ali i negativne argumente za stratifikaciju u društvu, pa ih nabrojimo krećući od pozitivnih. 1) određene pozicije u društvu bitnije su od drugih i zahtijevaju posebnu vještinu za svoje djelovanje. 2) limitiran je broj individua koje posjeduju talent da ih se može istrenirati u vještini potrebnoj za navedene pozicije. 3) za pretvaranje talenata u vještinu potreban je vremenski period vježbanja

koji zahtjeva određenu vrstu žrtve. 4) da bi se motiviralo talentirane osobe da se žrtvuju, mora im se zagarantirati određena vrijednost u obliku pristupa oskudnoj ili željenoj nagradi koju društvo može ponuditi. 5) navedena oskudna i željena dobra sačinjena su od prava i pogodnosti, koja su usko vezana uz poziciju. 6) ovaj razlikovni pristup prema nagradama društva kao posljedicu ima razlikovanje prestiža i cijenjenosti različitih strata (slojeva), što može stvarati institucionaliziranu društvenu nejednakost. 7) dakle, društvena nejednakost između različitih strata pozitivno je funkcionalna i neizbježna u bilo kojem društvu. Negativni argumenti su pak: 1) ograničavajuće mogućnosti otkrivanja talenata u društvu, što je rezultat nejednakog pristupa potrebnoj motivaciji, kanalima za novačenje i centrima za uvježbavanje 2) uskraćivanjem mogućih talenata ograničava se i mogućnost širenja stvaralačkih resursa društva 3) socijalna stratifikacija dovodi eliti političku moć potrebnu da dobavi prihvaćanje i/ili dominaciju ideologije koja racionalizira *status quo* 4) socijalna stratifikacija širi poželjne slike nejednako kroz populaciju (više poželjnih prikaza više klase i manje poželjnih prikaza niže klase) 5) što za uzrok ima stvaranje netrpeljivosti neprijateljstva i nepovjerenja među stratama, što ograničava mogućnost široke socijalne integracije 6) osjećaj da pripadanje određenoj poziciji u društvu uvjetuje i važnost pripadanja u društvu 7) odanost društva veća je prema onim pojedincima koje se smatra važnijima 8) zbog manjka osjećaja važnosti nejednako je uvjetovana i motiviranost da se sudjeluje u društvu. Ovi argumenti, bili pozitivni ili negativni, ukazuju na to da u društvu, u svakom slučaju, vlada nejednakost, a u tekstu „Inequality By Design“ (Fischer, et al. 2008) će kolektiv pisaca zaključiti da „nejednakost nije suđena od strane prirode, niti čak od nevidljive ruke tržišta, već je socijalna konstrukcija, rezultat našeg povijesnog djelovanja“. (ibid., 49) Tako će i Weber zaključiti da stratifikacija vodi ka monopolizaciji, koja kao posljedicu ima smetanje slobodnom razvoju tržišta. No, ne smijemo zaboraviti na ideju *klasne mobilnosti*, tj. mogućnosti da osoba iz jedne klasne pozicije pređe u drugu, bilo to iz niže u višu ili iz više u nižu, što nam je iznimno bitan motiv, jer je nerijetko iskorišten kao dio narativa određenih filmskih i književnih djela, a bit će nam prisutan i u analizi Chaplinovih filmova. Dakako, ideja klasne mobilnosti ima svoju pozitivnu i negativnu stranu. Pozitivnu utoliko što ostavlja nadu da osobe napreduju u svojoj klasnoj situaciji ili pak padnu kao znak kazne, no meni ipak snažnija je ona negativna strana koja omogućuje društvu dodatan razlog za osuđivanje pojedinaca i njihove situacije. Naime, Thernstrom (Thernstrom, 1980) će zaključiti u *Poverty and Progress* da su veliki skokovi između socijalnih grupa iznimno rijetki i da se većina mobilnosti događa unutar klase, a ne među klasama. No, kao što ćemo vidjeti u sljedećem poglavlju, klasna mobilnost je iznimno česta pojava u fikcionalnom narativu, bilo u književnosti ili filmu.

3.3) ŽANROVI PRIKAZIVANJA KLASA

Kao reprezentativan tekst za način prikazivanja klasa uzet ću knjigu Keitha Gandala *Class Representation in Modern Fiction and Film*, (Gandal, 2007) u kojoj će ustanoviti da postoje tri vrste žanra vezana uz siromaštvo i ono što će on nazvati *classploitation* narativom. (ibid., 6) Ono što će primijetiti kroz analizu različitih filmova i knjiga jest da su priče vezane uz siromaštvo izrabljivačke (eng. exploitative) utoliko što kao primarnu svrhu imaju potvrđivanje fantazije srednje klase o mitu siromaštva. Upravo iz tog razloga će njegovo prvo poglavlje biti nazvano „An Apology for Studying Class, Not Culture“, u kojem će nastojati objasniti razliku između proučavanja klase i kulture te doći do zaključka da povezivanje ekonomskog i socijalnog statusa s određenim kulturnim identitetom je ono što omogućuje diskriminaciju od strane onih koji nisu dio tog identiteta. Ono što prema njemu kulturalna razlika ima za posljedicu jest mogućnost da se Drugi i njegova kultura promatraju kao nešto što se može shvatiti, poštovati i tolerirati, ali također i smatrati nepojmljivim te odbaciti. (ibid., 3) Ujedno se slaže s tezom Waltera Michaela da multikulturalizam prikriva ekonomske probleme. Ukratko, vizija srednje i više klase ima aktivan utjecaj na psihički ekvilibrij niže klase i njihovo poimanje samih sebe. Tako će Harry M. Benshoff i Sean Griffin u knjizi *America on Film* (Benshoff & Griffin, 2003.) ustvrditi da „most of the population self identifies as middle class even though statistically many of those individuals would be placed in the lower classes“. (ibid., 55) Identificiranje samoga sebe kao pripadnikom srednje klase je utoliko obrambeni mehanizam od moguće diskriminacije društva. Iz tog će razloga priče koje posjeduju temu klasne mobilnosti biti od iznimnog značaja za percepciju klasne situacije u društvu i mogućeg perpetuiranja stereotipa. Keith Gandal će tako ustanoviti da se klasna mobilnost prikazuje na tri načina, tj. kroz tri različita žanra: *slumming drama*, *class trauma* i *slumming trauma*. (Gandal, 2007: 9) *Slumming drama* se može opisati kao romantiziranje siromaštva, odnosno „the poor and lowlifes have it better“ jer su oslobođeni problematike „ozbiljnog društva“ i uživaju slobodu kvazi-primitivne društvene harmonije. Nerijetko je prisutan motiv klasne mobilnosti prema dolje (eng. downward mobility) gdje osoba iz više ili srednje klase dolazi u svijet niže i doživljenim iskustvom biva prosvijetljena ili, u neku ruku, educirana. *Class trauma* je pak inverzija *slumming drama*, tj. „the poor and lowlifes have it worse“ jer je svijet niže klase pun nemoralnosti i međusobnog vrebavanja koje onemogućuje nadilaženje i u kojem nitko nije imun na psihološke ozljede. *Slumming trauma* pak spaja prijašnje dvije vrste žanra u jednu, u kojoj „the poor and lowlifes have it both better and worse“, tj. žive u svijetu koji je opasan, ali kao rezultat, oni koji prežive njegovu surovost izlaze kao jači, pametniji i efikasniji. Likovi

bivaju oskvrnuti, ali kroz prihvaćanje oskvrnuća doživljavaju oslobođenje i nadilaženje. *Slumming drama* i *class trauma* nerijetko preokreću konvencionalnu ideju američkog sna, tj. klasne mobilnosti prema gore (eng. upward mobility), a koju se može promatrati i kao zaseban žanr *rags-to-riches*. Taj žanr je popularizirao Horatio Alger svojim jeftinim romanima (eng. dime novels), lako dostupnim nižoj klasi zbog niske cijene, a čije su priče započinjale likovima koji nisu imali puno, osim svojeg *get up and go* stava. (Benshoff & Griffin, 2003: 78) Taj bi im stav osigurao uspon na društvenoj ljestvici i priče bi sretno završavale s ekonomskim uspjehom pojedinaca (uvijek bijelih muškaraca). Harry M. Benshoff i Sean Griffin u *America on Film* ustanovit će da je upravo *rags-to-riches*, proizašao iz mita Horatija Algera, osnovna narativna forma klasičnog Hollywooda. (ibid., 85)

4) HOLLYWOOD, CHAPLIN I CHAPLINOVI FILMOVI I LIKOVI

4.1) STVARANJE HOLLYWOODA I ZNAČAJ FILMA

U dijelu o socijalnoj semiotici smo raščlanili važnost i ulogu konteksta za tekst (u najširem smislu te riječi) i stvaranje njegovog značenja. Ukoliko želimo zaista upoznati Chaplinov rad, bilo umjetnički ili politički, moramo se dotaknuti ideje Hollywooda i njegovog nastajanja. Chaplinovo djelovanje u filmskoj umjetnosti započinje u onom trenutku kada Hollywood kao pojam masovne produkcije, ili bolje rečeno, industrije filma nije još postojao – tj. postojao je samo kao geografska jedinica. Dakako, film nije nastao kao umjetnička tvorevina već kao tehnološko postignuće, što je izazivalo oduševljenje kod ljudi iz drugih razloga koje ne vežemo uz umjetnička djela. Prvobitno je film bio atrakcija vezana uz sajmove i nije imao narativnu, već samo vizualnu ulogu. No, čak i u takvoj šturoj verziji film je bio iznimno popularna atrakcija i privlačio je publiku gdje god bi dobio priliku. Nakon par godina film će biti dostupan u kazalištima prenamijenjenim u kinodvorane, ali i malim dućanima (tzv. *nickel dumps*), a već 1914. dolazi i do pojave filmskih palača. No, o popularnosti filma govori i činjenica da su mnoge crkve, škole i tvornice nerijetko znale prenamijeniti svoj prostor u privremene kinodvorane. (Ross, 2000:6) U tim svojim ranim danima, film je bio jeftin i lako dostupan kulturni sadržaj, i kao takav, privlačio je različite vrste ljudi, a naročito radničku klasu. Uopće o poveznici radničke klase i počecima Hollywooda piše Steven J. Ross u knjizi *Working Class Hollywood*, (Ross, 2000) ujedno od iznimnog značaja za ovaj tekst iz razloga što pomno prikazuje utjecaj radničke klase na Hollywood, ali i Hollywooda na radničku klasu. Prema njemu, film do 1920. godine je prvenstveno bio umjetnost za radničku klasu, a kao potvrda

tome, mnogi su faktori koje je posjedovao film sam po sebi. Jedan od faktora bila je spomenuta niska cijena od 5 centi (eng. *nickel*) koja je bila toliko učestala da je skovan termin *nickelodeon* (prototip današnje kinodvorane). Drugi bitni faktor bila je činjenica da su filmovi neprekidno bili prikazivani tako da je publika mogla „uskočiti“ bilo kad tijekom dana i prisustvovati projekciji. O učestalosti radničke klase kao primarne publike tadašnjih filmova govori i činjenica da se o filmu pisalo kao o „workingman's theater and a medium supported by the nickels of the working class“. (ibid., 19) Također, kao bitnu stavku treba spomenuti da je film u svojem početku nijemi film, što je za posljedicu imalo dodatan utjecaj na ideju Amerike kao mjesta gdje je svatko dobrodošao iliti *melting pota*. Naime, nijemi film je omogućio imigrantima, neovisno o njihovom jezičnom podrijetlu, da uživaju zajedno sa zajednicom s kojom nisu u početku mogli izravno komunicirati. Čak i međunatpis (eng. *intertitle*, slika s tekstom u nijemom filmu), koji je zahtijevao znanje čitanja i engleskog jezika, nije bio problem jer većina radnji bi bila jasna i bez njega tako da je zapravo bio čak pozitivan poticaj na publiku da se opismeni. No, nama je za ovaj tekst od većeg značaja pitanje utjecaja radničke klase na sadržaj filmova koji su radnici gledali. Kao početak odgovora na to pitanje postavlja se drugo pitanje: Tko je uopće stvarao filmove? Do Prvog svjetskog rata, cijena filmske vrpce je bila od 400 do 1000 dolara, što je omogućavalo mnogima da uđu u svijet produkcije. (ibid., 35) Dakle, proizvođači su bili studiji (Vitagraph i Biograph s preko 200 filmova godišnje), ali i pojedinci koji su uspjeli doći do dovoljnog prihoda da osiguraju produkciju. Kao što smo već spomenuli, nama je od najvećeg značaja film koji je vezan uz temu radničke klase. Steven J. Ross. će tako reći da je identificirao 605 filmova između 1905. i 1917. koji se mogu klasificirati kao filmovi radničke klase. (ibid., 42) Prema njemu, film radničke klase može se svrstati u tri kategorije: (ibid., 45) 1) romansu, melodramu ili avanturu, koje kao protagonist imaju radnika, ali bi taj protagonist mogao vrlo lako biti zamijenjen likom iz srednje klase ili elite 2) skromno prikazanu uobičajenu socijalnu problematiku radničke klase i 3) filmove visoke politiziranosti ideje rada i radničke klase. Do 1910. filmovi koji su problematizirali klasnu svijest su postali do te mjere popularni da su kritičari počeli pisati o novom žanru *labor-capitala*. Za razliku od uobičajenog filma radničke klase (kao žanra), *labor-capital* je bio iznimno polemičan, orijentirajući se na kontroverzne dijelove radničke klase, kao što su sindikati, štrajkovi, kapitalisti itd. i nerijetko se bavio aktivnostima socijalista, anarhista i komunista. Od onih 605 filmova, Steven J. Ross će zaključiti da su čak 274 pripadnici žanra *labor-capitala*, a da se u 244 od njih da točno odrediti politička opredijeljenost. (ibid., 57) Većinom su to bili liberalni (46%) ili konzervativni (34%), ali se moglo naći i 9% antiautoritarnih, 7% populističkih i 4% radikalnih. Upravo će Charlieja Chaplina smjestiti u antiautoritarne kreatore, o čemu ćemo pisati u sljedećem

poglavlju. Činjenica da je politički angažman bio toliko redovit u filmskoj umjetnosti ukazuje na to da se film smatralo mogućim sredstvom utjecaja i promjene političke svijesti. Kroz tinejdžerske godine 20. stoljeća, a posebno pod utjecajem Prvog svjetskog rata, doći će do sve žešće borbe za prostor mišljenja publike, a samim time i prvog cenzorskog zakona. 1920. možemo reći da je stvoren Hollywood jer je tržišna vrijednost istoga prešla milijardu dolara. Zbog straha od mogućih nereda, tematika radničke klase kroz žanr *labor-capitala* je bila sve ostraciziranija. Kroz dvadesete godine 20. stoljeća većina filmova koji će se baviti pitanjem klase bavit će se međuklasnim fantazijama (*rags-to-riches*). Ukratko, kroz dvadesete će se pokazati da je profitabilnije stvarati filmove o međuklasnim maštanjima, negoli o pravim pitanjima klasne borbe. Već tridesetih možemo vidjeti monopolizaciju tržišta filma, gdje su osam studija (Paramount, Fox, MGM, RKO, Columbia, Universal, Warner Bros i United Artists – iliti *the Big Eight*) ubirali 95% prihoda filmske industrije. (ibid., 245) Tek s raspadom tržišnog sustava, tj. Velikom depresijom (eng. the Great Depression) se pitanje klasne problematike ponovno oživljava, ali tek kratkotrajno, i u iznimnim slučajevima, jer je pobjeda studijskih divova ograničavala ispoljavanje takvog sadržaja. Tu ćemo upravo kao jednu od rijetkih iznimaka po pitanju uspješnosti pronaći Charlieja Chaplina i njegova djela *Zlatna groznica* i *Moderna vremena*.

4.2) BIOGRAFIJA I POLITIČKI ŽIVOT CHARIEJA CHAPLINA

Kao što sam već spomenuo u poglavlju o socijalnoj semiotici, kontekstualne informacije o autoru igraju veliku ulogu o tome koju vrstu sadržaja će prenositi i kojim sredstvima. Kada se spominje djelovanje Charlieja Chaplina, nerijetko će se spomenuti njegovo proživljeno iskustvo u siromaštvu kao jedan od vodećih razloga kojim se objašnjava njegovo učestalo bavljenje temom siromaštva i životom niže klase. Zbog mnoštva autobiografskih tekstova Charlieja Chaplina (autor je čak 4 autobiografije), Chaplinovo djetinjstvo će mnogi opisivati kao dickensijansko, potaknuti njegovim vlastitim opisom svojeg nesretnog odrastanja. (Chaplin, 1992.) Jedan od glavnih motiva koji sugerira da se njegovo djetinjstvo promatra kao dickensijansko jest njegovo često referiranje na oskudicu vezanu uz hranu i dječje snalaženje u pronalasku iste, što neodoljivo podsjeća na priču Olivera Twista i druge likove iz Dickensovih romana. O glumačkoj predispoziciji zasigurno možemo govoriti kao o socijalno uvjetovanoj, znajući da su mu se i otac i majka bavili nastupima na pozornici, a i sama Chaplinova glumačka karijera započinje sa radom u kazalištu. No, dakako, nas više zanima njegov filmski aspekt i djelovanje koje je postigao u Americi. Chaplinovi filmovi mogu se podijeliti u dvije faze: fazu nijemog filma i fazu filma sa zvukom. Pitanje zvuka u filmu od velikog utjecaja je na Chaplinov

rad, koji je obilježen posebnom vrstom odupiranja i vjerojatnog straha ili anksioznosti vezanog za korištenje zvuka u vlastitim radovima. Tako da između tih dviju navedenih faza možemo naći i tu treću, međufazu, tj. polaganu tranziciju iz nijemoga u zvučni film. Što se tiče samog vremena djelovanja Chaplinovog filmskog stvaralaštva, radi se o periodu od 1914. do kraja 1960-ih. U šezdesetima stvara samo jedan film *Grofica iz Hong Konga*, kojeg nećemo analizirati zbog ispodprosječne kvalitete djela, oko čega se slaže većina kritike, ali i zbog manjka važnosti za temu prikazivanja klase i klasnih odnosa. Zbog ovog drugog razloga ću, također, izbjeći analizu filma *Svjetla pozornice*, koji se smatra jednim od onih boljih Chaplinovih filmskih dostignuća. Također neću analizirati niti baš sve filmove iz faze nijemog filma, zbog sušte količine filmova (njih čak 88), već ću se bazirati na onima kvalitativno prihvaćenim od strane kritike i publike, i onima koji posjeduju gotovo pa eksplicitnu referencu, tj. komentare na događaje koji su bili od velikog značaja za Chaplinov život i rad (pritom se primarno referiram na filmove: *Moderna vremena*, *Kralj u New Yorku* i *Monsieur Verdoux*). No, prije nego što započnem analizu filmova, trebalo bi proći i kroz politički život i utjecaj Charlieja Chaplina. U tu svrhu, kao primaran tekstualni izvor, ću koristiti knjigu Richarda Carra *Charlie Chaplin - A Political Biography From Victorian Britain to Modern America*. (Carr, 2017) Naime, želimo li uistinu razumjeti implicitne i eksplicitne komentare koji se nalaze u filmovima Charlieja Chaplina, moramo osvijestiti činjenicu da je živio u najturbulentnijim godinama dvadesetog stoljeća, tj. da je doživio Prvi svjetski rat, ekonomski krah Velike depresije (eng. Great depression) i Drugi svjetski rat. Pritom još uzimajući u obzir već spomenuto teško djetinjstvo, iskustvo migracije iz Engleske u Ameriku i, dakako, činjenicu da se bavio kreativnim radom u potpuno novoj vrsti medija, nije teško za pretpostaviti da takav život utječe na stvaralaštvo autora. Kada se spominju Chaplinovi filmovi, a naročito kroz percepciju siromaštva i niže klase, nerijetko se isti opisuju epitetima osjećaja empatije od strane Charlieja prema onima manje sretnima. Njegovo učestalo bavljenje temom siromaštva i/ili radničke klase imalo je za posljedicu posebnu vrstu nadzora od strane državnih institucija, koje su ga pokušavale proglasiti i osuditi komunistom. Niti njegov privatni život, a niti njegovi komentari u javnosti nisu doprinijeli odbacivanju ideje da se radi o političko angažiranoj osobi koja propagira komunističku ideologiju. Kao dokaze za optužbu o protuameričkom djelovanju i pokušaju potkopavanja vlasti su koristili njegovo blisko poznanstvo sa Maxom Eastmanom, Robom Wagnerom, Uptonom Sinclairom i Hannsom Eislerom, (ibid., 8) no i njegovo obraćanje Rusima za vrijeme drugog svjetskog rata, gdje je veličao bliskost Amerikanaca i Rusa, nazivajući ih drugovima. Kao što će Richard Carr zaključiti u svojoj knjizi, zvati Chaplina komunistom, bilo bi pogrešno iz više razloga. (ibid., 67) Jedan od njih je taj što nikad nije

otvoreno podržao komunističku stranku u Americi, ali i onu socijalnu angažiranost, koju jest javno iskazivao, nije dokazivao svojim djelovanjem u novčanom obliku. Štoviše, bio je optužen za utaju poreza. Ako želimo ukratko opisati političko djelovanje Charlieja Chaplina, onda bi ga bilo najbolje opisati kao liberalnog demokrata sa spomenutom idejom anti-autoritarnosti. Kao osobu koja je u privatnom životu njegovala kapitalističku ideju poslovanja. Dakako, zbog svojeg osobnog iskustva u siromaštvu, posjedovao je određenu razinu sentimenta i empatije za one sa nesretnijim ishodom u životu. Tako će reći „I have never read Karl Marx, nor have I studied socialism. But it is clearly recognized that the abusers of capitalism accelerated the depression of the 1930-s.“ (ibid., 56)

4.3) CHAPLINOVI FILMOVI I LIKOVI

a) CHAPLINOVI FILMOVI

Već sam spomenuo da se Chaplinovi filmovi mogu podijeliti na dvije faze, tj. fazu nijemoga filma i fazu zvučnog filma. Filmovi nijeme faze su većinom kratkometražni, no dugi metar se pojavljuje u trenutku produkcijskog osamostaljenja koje je postigao osnivajući, u suradnji s bliskim poznanicima iz filmskog svijeta, neovisnu distribucijsku tvrtku United Artists. Njegova prva samostalna djela (*Zlatna groznica* i *Svjetla velegrada*) se smatraju i njegovim najvećim umjetničkim dostignućem. Žanrovski, filmovi Charlieja Chaplina su primarno komedije, no u ponekim se nalazi snažna prisutnost melodrame i romanse. Specifičnije gledano, tj. moj predmet istraživanja, žanrovski prikaz klasa (prema spomenutoj Gandalovoj podjeli) bi, po mom osobnom mišljenju, Chaplinovi filmovi bili *slumming trauma*, mada moram priznati da je žanr po toj klasifikaciji teško odrediti. Naime, iz razloga što se radi o komedijama teško je primijeniti model koji je prvenstveno orijentiran na zbiljsku tragičnost niže klase, no, naravno, i Chaplin je u svojim filmovima znao prikazivati težinu nesretne klasne situacije. Kao potvrdu tome možda je najbolje koristiti početni međunatpis iz filma *Mališan* koji glasi „A picture with a smile, and perhaps, a tear.“. Svejedno smatram da je *slumming trauma* najbliže onome što Chaplin prikazuje u svojim filmovima. Podsjetimo se na brzinu Gandalovog opisa *slumming traume*. To su oni narativi u kojima su siromasi i niža klasa ujedno privilegirani i oštećeni svojom klasnom situacijom. Smatram da je taj opis nerijetko adekvatan za Chaplinove priče. Istina jest da niža klasa nerijetko funkcionira po nehumanim principima kao što su nasilje i krađa koji mogu imati traumatski učinak, no, također, nije rijetkost da ti isti siromasi znaju nadmudriti okolinu svojom prepredenom i inteligentnom lukavošću. Taj motiv manjka naivnosti nije prisutan kod likova iz drugih društvenih klasa. Također je prisutno i svojstvo

empatije kod niže klase, ali ono je većinski zastupljeno samo kod glavnog lika skitnice. Što se pak tiče narativne strukture *rags-to-riches*, ona se gotovo uopće ne pojavljuje u pričama Chaplinovih filmova. Jedino je jedna od rijetkih iznimki film *Zlatna groznica* koja završava uspješnom klasnom mobilnošću glavnog lika koji postaje bogatašem. Da spomenem nakratko i korištene filmske tehnike – naravno, zvuk smo već spominjali, pa ćemo ga sad zaobići – što se tiče boje u filmu, crno-bijeli su u počecima (zbog tehničke ograničenosti), ali kao što je bilo s ustrajanjem u nijemom filmu, tako ustraje i s crno-bijelom tehnikom do kraja svog stvaralaštva iako mu je boja bila dostupna kao moguće izražajno sredstvo. To pravilo krši isključivo svojim zadnjim filmom *Grofica iz Hong Konga*. Kamera je većinski statična, tek u kasnijoj fazi stvaranja se počinje koristiti pokretom kamere, ali i tada je to vrlo skromno iskorišteno. Montaža je također vrlo oskudna, barem u onom estetičkom smislu, već se primarno bazira na funkcionalnosti prijenosa priče, mada prisutan je pokoji kadar koji ima metaforičnu ulogu, kao naprimjer, početak filma *Moderna vremena* gdje se usporednim kadrom (Kulješovljević efekt) prikazuju tvornički radnici kao stado ovaca. Taj metaforični kadar za Chucka Malanda je nejasan, tj. dvosmislen, u smislu je li Chaplin time htio reći da „kapitalizam tretira svoje radnike kao stoku ili da radnici krotko prihvaćaju svoju sudbinu bez propitkivanja“. (Carr, 2017:168) No, ono gdje se najviše može pronaći interesna zona ovoga rada je u likovima koji su većinski ekstremi klasne situacije, tj. ili iznimno bogati ili iznimno siromašni. Srednja klasa gotovo nikad nema aktivnu ulogu u narativu, već ju Chaplin primarno koristi kao elemente kulise i zakulisja, npr. likovi u restoranu, ulični prolaznici itd. Kod analiza koje se bave likovima u Chaplinovim filmovima zasigurno prvo što proučavaju jest Chaplinov najčešći protagonistički lik – a to je , dakako, lik skitnice (eng. the tramp).

b) SKITNICA

Kao glavnu okosnicu u fazi nijemih filmova Charlieja Chaplina nalazimo lik skitnice. Upravo lik skitnice jest čest fokus analize Chaplinovog djela. Kao prvu asocijaciju s likom skitnice većina vezuje ideju klauna i tomu je razlog, dakako, činjenica da su Chaplinovi filmovi žanrovski komedije, ali možda utjecajnije na tu prvu asocijaciju jest vizualni identitet Chaplinove skitnice. Naravno, nije slučajno Chaplin odabrao odijelo koje je preveliko za njegovo tijelo ili možda još eksplicitnije (u vezi s idejom klauna) prevelike cipele na nogama. Ili najeksplicitnije, u filmu *Cirkus*, gdje skitnica postane klaun izvođač, a da pritom uopće ne mijenja svoj vizual. Jedino što nas odvraća od ideje da je to klaun u potpunosti jest manjak šarenila uzrokovan tehnološkim ograničenjem u mogućnosti snimanja filmova i nedostatak spužvaste loptice na nosu. Po svemu ostalom tu se radi o klaunu. Klaunu koji prvenstveno

komunicira pantomimom i pokretom tijela. Upravo će ta esencijalna pantomima biti uzrok onog spomenutog straha ili anksioznosti kojeg je Charlie Chaplin osjećao susrećući se s idejom zvuka u filmu. Također, kod analize skitnice nerijetko će fokus biti upravo na tom pokretu tijela, kojeg će neki opisivati kao esencijalno mehaniziran (Bazin, 1967. i Kamin, 2011.), dok će drugi uspoređivati s plesom i baletom (Carr, 2017. i Musser, 1988.). Još jedan od čestih motiva u analizi lika skitnice bit će mitološka fantastika vezana uz način pojavljivanja u filmu, način nadilaženja i ne-nadilaženja prepreka (bilo ljudi ili fizičkih stvari) i način odlaska iz filma. Tako će André Bazin cijelo poglavlje u knjizi *What is cinema?* nazvati „Charlie Is a Mythical Character“, gdje će opisivati način na koji se skitnica snalazi u svijetu. Prema Bazinu, kada se Charlie želi koristiti određenom stvari, pogotovo na način koji je uobičajen u društvu, onda će to činiti nespretno ili će pak ta stvar naizgled namjerno odbijati biti korištena. No, također, te stvari će moći iskoristiti na različite načine i s puno boljom svrhom, „ovisno o potrebi u danom trenutku“. (Bazin, 1967:146) Npr. ulična lampa u filmu *Easy Street*, iskorištena kao sredstvo omamljivanja jačeg i većeg protivnika. Po Bazinu, moć ili, bolje rečeno, super-moć Chaplinove skitnice je u „potpunoj improvizaciji, neograničenoj maštovitosti u susretu s opasnošću“. (ibid., 148) Spomenuo sam asocijaciju na klauna, no kad smo već kod Bazina, koji je, kao što smo vidjeli u poglavlju o filmskoj semiotici, njegovao ideju realizma, spomenuti ću i to da je Charliejeva skitnica odjevena tako kako jest upravo zato što je realno (u svijetu filma) pripadnikom niže klase. No, opet ironično, kao što je Richard Carr primijetio, (Carr, 2017: 230) odjeća koju nosi jest odjeća koju vezujemo uz višu klasu, ali, naravno, zbog pretjerane neadekvatnosti lako prozremo u stvarnu klasnu situaciju skitnice. Začudo, u filmovima društvo također lako prepoznaje kojoj klasi skitnica pripada, no ono što je opet Richard Carr zanimljivo primijetio jest da, s vrlo malo transformacije, lik skitnice se lagano uklopi u sferu povlaštene visoke klase. (ibid., 138) Tako je to glavni zaplet filma *Svjetla velegrada*, no prisutan je i u filmu *Idle Class*, ali kulminaciju (prema mom mišljenju) taj zaplet doživljava u *Velikom diktatoru*. U *Velikom diktatoru* ne dolazi samo do zamjene klasa, već i do zamjene stranke u onom Weberovom smislu, gdje, dakako, bezimni židovski brijač biva zamijenjen za Adenoid Hynkela, karikaturalnu i satiričnu sliku Adolfa Hitlera. *Veliki diktator* je ujedno i prvi punokrvni zvučni film Charlieja Chaplina i, iako se više ne radi o liku skitnice, svejedno možemo tumačiti bezimenog židovskog brijača kao možda neku verziju sazrijele skitnice, koja se skrasila i uspjela doživjeti klasnu mobilnost prema gore, prelazeći u srednju klasu. Izrugivanje Hitlera Chaplinu je bilo od velike važnosti, jer su mu polubrat i tadašnja (za vrijeme snimanja *Velikog diktatora*) djevojka imali židovsko podrijetlo, no i, također, zbog uništavanja imidža poznatih brčića. Nije na odmet spomenuti Chaplinov antifašistički i antinacistički

angažman poučen od onih istih poznanika koji su ga smatrali komunistom. Apsolutno nije mala stvar da je Charlie Chaplin u svom prvom zvučnom filmu dao glas, tj. dodatnu razinu identiteta, liku skitnice, svojeg (do tad) cjeloživotnog projekta, pretvorivši ga time u vječni simbol i antonim svemu onome što predstavlja Hitler u političkom diskursu.

c) OSTALI CHAPLINOVI LIKOVI

Već sam bio spomenuo neke karakteristike likova s kojima lik skitnice dolazi u odnos, tj. detaljnije, spomenuo sam da su likovi većinski ekstremi klasne situacije i da je kod više klase prisutna određena vrsta naivnosti koju ne možemo naći u likovima niže klase. Također sam spomenuo da je kod niže klase nasilje čest fenomen, kako će i Harry A. Grace primijetiti u svom radu i navesti da čak „90% Chaplinovih filmova prikazuju brutalnost ponašanja niže klase u odnosu na standard srednje klase“. (Grace, 1952) To ponašanje niže klase je nerijetko usmjereno protiv autoriteta, a posebno je prisutno kod lika skitnice. Likovi koji pak utjelovljuju autoritet su često prikazani kao očito nemoralni i prema njima gledatelj olako zauzima negativan stav. Ukratko, tu je najjasniji razlog Steven J. Rossovog pozicioniranja Chaplinovih filmova kao antiautoritarnih. Primjeri autoriteta su široki: od uličnog policajca do šefa tvornice ili, najekstremnije, u onom već spomenutom primjeru *Velikoga diktatora*, tj. vođe države. Bitan lik je također lik žene. U dijelu o Chaplinovoj biografiji nisam spomenuo Chaplinov kontroverzan odnos sa ženama. Naime, kako se rad fokusira na kategoriju klase, ne smatram tu činjenicu esencijalnom za ovaj rad, ali budući da sam se dotaknuo ženskog lika unutar filmova, mislim da je bitno barem nakratko osvrnuti se i na taj aspekt njegovog života. Naime, činjenica da se četiri puta ženio već sama po sebi može sugerirati određeni kontroverzan rodno-spolni odnos. Uzmimo još pritom u obzir da su većinom ljubavni interesi bile poslovne suradnice i da se zna za slučajeve seksualnih odnosa s maloljetnicama, što je bio i prvim razlogom njegovog pojavljivanja na sudu. Ženski lik u filmu ipak zrači određenom vrstom autonomije. Većinom su ženski likovi i ljubavni interesi protagonista, ali svejedno, unatoč sretnim krajevima, filmovi ne završavaju najčešće s idejom ostvarene ljubavne veze. Preciznije, „Charlie wins the girl's pity, but not her love“. (Grace, 1952) Što se tiče spomenute autonomije, ta autonomija nije fizički snagatorska, već više feministički zamišljena, tj. kao likovi koji imaju i ispunjavaju slobodnu volju. Dakako, prisutan je patrijarhalan socijalan pritisak, ali u većini slučajeva on biva iskorijenjen ili barem prebačen u sferu pasivnosti. Također, ženski lik je najčešći lik srednje klase koji ima aktivnu ulogu na radnju. Ponekad je i dijelom više klase, ali za razliku od ostalih prikaza više klase, ona je iznimka u pogledu empatije i morala. Ujedno i ideja klasne mobilnosti je najostvarivija za ženske likove. Vratimo se još ostalim protagonistima koji nisu

skitnice. Tu za primjer imamo tek dva filma ne uzimajući pritom film *Svjetla pozornice* zbog već spomenutog manjka važnosti za ovaj rad. Ti filmovi su *Kralj u New Yorku* i *Monsieur Verdoux* u kojima imamo dvoje specifičnih protagonista. U *Kralju u New Yorku* to je kralj Shahdov, a u *Monsieur Verdouxu* Henri Verdoux. Ti likovi su od posebne zanimljivosti zato što ih se može tumačiti kao najeksplicitniji Chaplinov komentar na optužbe o njegovoj pristranosti komunizmu. Komentar koji možemo naći u *Monsieur Verdouxu* više naginje k tome da uistinu povjerujemo kako njeguje ideju komunizma. Naime, komentar koji tamo nalazimo je oštra kritika kapitalizma i ideje surovog poslovanja, što je prikazano upravo uvjerenjima protagonista. Ta uvjerenja točnije su „Wars, conflict - it's all business. One murder makes a villain; millions, a hero. Numbers sanctify, my good fellow!“, što je citat glavnog lika dok se nalazi u zatvorskoj ćeliji. Lik koji ubija žene zbog njihovog novca, a počeo je to raditi zbog gubitka posla uzrokovanog Velikom depresijom 30-ih godina. Film je naslovljen kao komedija ubojstva i zbog svoje iznimno oštre ironičnosti i osude zapadnog društva u Americi biva cenzuriran. Općenito, *Monsieur Verdoux* se smatra upravo zbog te cenzure jednim od većih Chaplinovih neuspjeha u pogledu zarade. Prije nego što je napustio Ameriku, snimio je još i *Svjetla pozornice*, a prvi film koji je snimio izvan nje jest *Kralj u New Yorku*. Film koji tematizira politički progon kralja imaginarne države zbog komunističke revolucije. Film nije konkretno stao ni na jednu stranu, to jest nemoguće je odrediti favorizira li ili ne komunizam kao ideju, ali zato je jasna kritika američkog pravosuđa koje olako utječe na živote običnih ljudi za koje se sumnja da su komunistički simpatizeri. O tome zašto nije u potpunosti jasno promovira li ovaj film komunističku ideologiju jest razlog što Chaplin igra glavnu ulogu tj. kralja koji očigledno uživa u megalomanskom bogatstvu i otvoreno se protivi ideji komunizma. No, na drugu stranu, glavni lik koji promovira komunističke ideje unutar filma jest lik osnovnoškolca kojeg glumi Chaplinov sin. Činjenica da je stavio baš sina da igra takvu ulogu pokazuje mogućnost simpatije za ideje koje taj lik predstavlja. Vjerojatno najočitiiji komentar koji možemo naći u filmu jest prvi susret između ta dva lika gdje lik kralja pita osnovnoškolca što čita, na što mu ovaj odgovara da čita Marxa. Kralj biva iznenađen tom činjenicom i odmah upita: „Nisi valjda komunist?“ Na što mu ovaj odgovori: „Zar moram biti komunist da bih čitao Marxa?“.

4.4) ODNOS PREMA HRANI

Želio bih se prije zaključka još dotaknuti prikaza i odnosa prema hrani. Vjerojatno je jasna poveznica između klasne situacije i problema hrane i prehrane. Dakako, pripadnici niže klase su svjesni toga na najsnažniji način. Možda je baš zato Chaplinov pristup korištenja hrane u

filmovima tolika iznimka u odnosu na ostale filmove iz tog doba. U tekstu „Celluloid Flavours. A Brief History of Food in Film“ će Aleksandra Drzał-Sierocka (Drzał-Sierocka, 2015) objasniti da prikazi hrane u filmu nisu bili toliko česti i važni zbog izuzetka boje i zvuka koji su među glavnim faktorima za postizanje senzualnosti koju hrana svojom pojavom posjeduje. To dakako ne isključuje apsolutno prikazivanje hrane u crno-bijelim nijemim filmovima. Spomenut će kako su određeni žanrovi bili donekle ovisni o hrani, a među tim žanrovima je i *slapstick komedija* kojoj uvelike pripadaju i djela Charlieja Chaplina. No, i ona će primijetiti kao i mnogi drugi posebnost prikazivanja hrane u Chaplinovim filmovima. Naravno, u samim počecima Chaplinovog djelovanja, dok još nije bio u potpunosti neovisan, hrana je nerijetko znala biti iskorištena za geg ili štos. Najbolji primjer za to je kratki film *Dough and dynamite* u kojem spomenuto tijesto (eng. dough) ima samo fizičku ulogu, a ne i ulogu hrane, tj. iskorišteno je samo za komični efekt. S povećanom neovisnošću Chaplinove produkcije mijenja se i uloga hrane pa će se tako Jay Boyer (Boyer, 1993) i Walter Kerr (Kerr, 1979) složiti s hipotezom da je prikaz hrane, npr. u filmu *Pseći život*, mnogo ozbiljniji i visceralniji nego li u prijašnjim filmovima. Jay Boyer će opisati to kao hranu koja primarno referira glad, a ne hranjenje. (Boyer, 1993: 30) Hrana u Chaplinovim filmovima je čest motiv preko kojeg možemo jasno vidjeti i prepoznati koja je točna klasna situacija lika. Gotovo svaki tekst koji sam čitao za ovaj rad bi spomenuo scenu iz filma *Zlatna groznica* kao ingenioznu, ili čak genijalnu komičnu dosjetku. Ta scena je naravno scena ručka za Dan zahvalnosti, gdje skitnica i lik Big Jima jedu skuhanu kožnu čizmu skitnice. Ta scena je iznimna iz više razloga. Prvi je, naravno uopće, ideja odjevnog predmeta kao hrane. Drugi je razlog taj što scena služi kao pokazatelj stanja očajanja u kojima se likovi nalaze zbog siromaštva i neimaštine. Treći je razlog što pokazuje količinu snalaženja koju likovi moraju posjedovati da bi preživjeli. I naposljetku, četvrti, a po meni i najbitniji, jest prikaz skitnice kao esencijalno optimističnog i pozitivnog lika koji u tako crnoj situaciji može iskazivati ideju zadovoljstva, sreće i, možda ono najironičnije, pristojnost i manire koje ćemo konvencionalno vezati uz srednju i višu klasu.

5) ZAKLJUČAK

Krenuvši od različitih teorijskih semiotičkih modela i metoda prikazivanja uvidjeli smo da će forma i sadržaj biti uvelike uvjetovani kontekstualnim činjenicama kreatora teksta, neovisno je li to književni, fotografski ili pak filmski zapis. Socijalnom semiotikom sam pokazao da je označivanje, a to jest prikazivanje, nužno ideološki proces povezan s količinom socijalne moći i utoliko će one skupine koje ne posjeduju određenu količinu te iste moći biti zakinute, u nekoj

mjeri, od prisustvovanja u javnom diskursu. Kroz teoriju klasnog sistema i stratifikacije, prikazao sam da su društvene skupine koje ne posjeduju socijalnu moć radnička i niža klasa, ali i da mogućnost prelaska, tj. izlaska iz klasne situacije nije do te mjere redovit i da društvo može implicitno, a ponekad i eksplicitno, perpetuirati i onemogućavati takvu vrstu klasne mobilnosti. Kroz žanrovsku klasifikaciju koja se bavi temom prikaza klasa pokazao sam da prvenstveno treba biti pažljiv u analizi klasne situacije kako se ne bi nehajno stvorila percepcija klasne situacije kao vrste kulture čime bi se moglo dodatno perpetuirati već navedeni problem. Također sam pokazao da prikazi klasa prema toj podjeli ili romantično pozitivno ili hiperbolično negativno prikazuju nižu klasnu situaciju. Razumijevajući, putem socijalne semiotike, značaj konteksta prošao sam i kroz povijest i nastanak Hollywooda kao mjesta, ali i ideje. Tek nakon svega toga sam smatrao da je moguće prići filmskom radu i životu Charlieja Chaplina. Naravno, ponovno zbog konteksta, prvo sam prošao kroz biografske podatke za koje sam smatrao da su bili od utjecaja na Chaplinov rad. Istražujući te podatke dolazio sam sve više i više do zaključka o tome zašto je Chaplinov život i rad do te mjere polariziran među kritikom i publikom. Uzevši još pritom u obzir da je Charlie Chaplin među prvim filmskim zvijezdama (eng. celebrity) ikad, postajalo mi je sve jasnije kako je došlo do toga. Dakako, moj pristup Chaplinu bio je humanistički, tj. pristupao sam mu kao čovjeku računajući na nesavršenost i grešnost tako da me nisu pretjerano iznenadile neke poražavajuće činjenice vezane uz njegov život. Pritom se ne obazirem samo na njegov romantičarsko-seksualni kontroverzan život već i na dvoličnost i licemjerje koje je pokazao u svojem novčanom djelovanju. No, također (bar za ovo drugo) mogu pokazati i neko razumijevanje znajući kakav je težak i buran život u djetinjstvu imao. Vjerujem da je oskudica koju je doživio bila traumatična i da je moguće probudila u podsvijesti cjeloživotni strah od neimaštine. Time ne želim reći da opravdam njegovu škrtost i izbjegavanje poreza, već samo kako sam i rekao mogu razumjeti tu vrstu odluka. Svejedno, očito je da je svojim filmskim radom pokušao biti pozitivnim utjecajem na društvo. Naravno, prilazim Chaplinovu radu s premisom da ne možemo odvojiti autora i njegovo djelo, bar ne u potpunosti. Smatram da je Chaplinovo intenzivno bavljenje temom klase, s naglaskom na nižu, uzrokovano upravo njegovim životom. Možemo raspravljati o gramzivosti i kapitalističkom poduzetništvu Chaplina u privatnom životu naspram apsolutno suprotne poruke koju je prenosio u svojim filmovima. No, neupitno je da je gledao na nižu klasu kao na ljude i da nije smatrao kako je novac ono što daje vrijednost ljudima, već je bio svjestan one dublje intrinzične vrijednosti čovjeka. Mislim da je to najjasnije u filmu *Svjetla velegrada*, tj. na kraju istog. Naime, u filmu se skitnica slijepoj djevojci predstavi kao bogataš koji će joj platiti operaciju što će joj omogućiti da progleda. Unatoč svojoj neimaštini, skitnica će na kraju

uspjeti kroz svoju snalažljivost osigurati novac slijepoj djevojci. Nakon operacije djevojka progleda i nestrpljivo iščekuje da napokon ugleda tog dobroćudnog bogataša. Nakon par tjedana skitnica nailazi na djevojku i ne može se suzdržati od prilaska. Tada slijedi, po meni, jedan od najsnažnijih filmskih trenutaka, za koji smatram da bi bilo nemoguće prikazati u zvučnom filmu jer se upravo međunatpisima postiže specifični ritam i značaj izrečenih riječi. Skitnica gleda u djevojku te pita „You can see now?“, a djevojka odgovara prepoznajući skitnicu kao osobu koja joj je platila operaciju „Yes, I can see now“. Po mom mišljenju, njen odgovor je dvosmisleni iskaz. U denotacijskom smislu odgovor služi kao potvrda činjenice da uistinu više nije slijepa i da vidi svijet oko sebe. No, u onom konotacijskom smislu izgleda kao da govori o onoj drugoj sljepoći koja je nestala tek taj čas kad je prepoznala skitnicu kao svog dobročinitelja. Kao da nam tim odgovorom želi reći „Da, sad vidim... nije novac to što čini čovjeka vrijednim“.

LITERATURA:

Aiello, Giorgia. 2007. „The appearance of diversity: Visual design and the public communication of EU identity“. U: *European Union Identity: Perceptions from Asia and Europe*, str. 147–81.

Aiello, Giorgia. 2020. „Visual semiotics: Key concepts and new directions“. U: *The SAGE Handbook of Visual Research* str 367.-380

Andrew, J. Dudley. 1976. *The Major Film Theories. An Introduction*, Oxford University Press

Atkin, Albert. 2022. „Peirce’s Theory of Signs“. U: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*

Bazin, André. 1956. „La Strada“. U: *Crosscurrents*, Vol. VI, no. 3

Bazin, André. 1967. *What is Cinema?*, Los Angeles: University of California

Barthes, Roland. 1977. *Image-Music-Text*, Fontana Press

Benshoff, Harry M., Griffin, Sean. 2003. *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, Wiley-Blackwell

Bourdieu, Pierre. 1986. „The forms of Capital“. U: J. Richardson (Ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (str. 241-258). Westport: Greenwood.

Bourdieu, Pierre (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press

Boyer, Jay. 1993. „Cry Food: The Use of Food as a Comic Motif in the Films of Charlie Chaplin“. U: *Beyond the Stars. Studies in American Popular Film* vol. 3, Bowling Green State University Popular Press, str. 24-38

Buckland, Warren. 2004. „Film Semiotics“. U: *A Companion to Film Theory* ed. Toby Miller and Robert Stam, Blackwell, str. 84-104

Carr, Richard. 2017. *Charlie Chaplin: A Political Biography from Victorian Britain to Modern America*, Routledge

Chaplin, Charlie. 1992. *My Autobiography* London: Penguin Books

Davis, Kingsley & Moore E. Wilbert. 1945. „Some Principle of Stratification“. U: *American Sociological Review*, str. 242-249

Dow, William. 2009. *Narrating class in American fiction*, Palgrave Macmillan

Drzał-Sierocka, Aleksandra. 2015. Celluloid Flavours. A Brief History of Food in Film U: *Łódzkie Studia Etnograficzne* vol.54, str. 52-70.

Elster, Jon. 1986. *An Introduction to Karl Marx*, Cambridge University Press

Fiske, John (1990) *Introduction to Communication Studies*. London and New York: Routledge

Fischer, S. Claude. et al. 2008. „Inequality by Design“. U: Grusky, David. (ed) *Social Stratification: Class, Race, and Gender in Sociological Perspective 3rd Edition*, Colorado: Westview Press, str. 49-52.

Gandal, Keith. 2007. *Class representation in modern fiction and film*, Palgrave Macmillan

Grace, A. Harry. 1952. „Charlie Chaplin's Films and American Culture Patterns“. U: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 10, No. 4 str. 353-363

Gualberto, Clarice i Kress, Gunther. 2019. „Social Semiotics“ u *The International Encyclopedia of Media Literacy*

Halliday, M. A. K. 1978. *Language As Social Semiotic*, Hodder Arnold

Halliday, M.A.K. 1994. *Introduction to Functional Grammar*, 2nd ed. London: Edward Arnold.

Halliday, M.A.K. 2003. „On the "architecture" of human language“. U: *On Language and Linguistics. Volume 3 in the Collected Works of M.A.K. Halliday*. London and New York: Equinox.

Halliday, M.A.K. 2006. *The Language of Early Childhood*. London and New York: Continuum

Hodge, Robert & Kress, Gunther. 1988. *Social semiotics*, Cornell university press

Kamin, Dan. 2011. *The Comedy of Charlie Chaplin: Artistry in Motion*, The Scarecrow Press

Kerr, Walter. 1979. *The Silent Clowns*, Alfred A. Knopf

Kress, Gunther (2010). *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. New York: Routledge

Marx, Karl. 2008. „Alienation and Social Classes“. U: Grusky, David. (ed) *Social Stratification: Class, Race, and Gender in Sociological Perspective 3rd Edition*, Colorado: Westview Press, str. 74-78

Marx, Karl. 2008. „Classes in Capitalism and Pre-Capitalism“. U: Grusky, David. (ed) *Social Stratification: Class, Race, and Gender in Sociological Perspective 3rd Edition*, Colorado: Westview Press, str. 79-88.

Marx, Karl. 2008. „Ideology and Classes“. U: Grusky, David. (ed) *Social Stratification: Class, Race, and Gender in Sociological Perspective 3rd Edition*, Colorado: Westview Press, str. 89-91.

Marx, Karl & Engels Frederick. 1969. „Manifesto of the Communist Party“. U: *Marx/Engels Selected Works, Vol. One*, Progress Publishers, Moscow, , str. 98-137

Metz, Christian. 1991. *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, The University of Chicago Press

- Musser, Charles. 1988. „Work, Ideology and Chaplin's Tramp“. U: *Radical History Review*, vol. 41, str. 36-66.
- Peirce, S. Charles 1998. *The Essential Peirce. Volume 2*. Eds. Peirce edition Project. Bloomington I.N.: Indiana University Press.
- Ribó, Ignasi. 2019. *Prose Fiction. An Introduction to the Semiotics of Narrative*, Cambridge, UK: Open Book Publishers
- Robinson, David. 1986. *Chaplin: His Life and Art*. London: Paladin
- Ross, J. Steven. 2000. *Working-class Hollywood: Silent film and the shaping of class in America*, Princeton University Press
- Saussure, Ferdinand. 1959. *Course in General Linguistics*, The Philosophical Library
- Thernstrom, Stephan. 1980. *Poverty and Progress: Social Mobility in a Nineteenth Century City* Harvard University Press
- Tomaselli, G. Keyan, 1981. „Semiotics, semiology and film“. U: *Communicare*, vol.1, str.42-61.
- Tumin, M. Melvin. 2008. Some Principles of Stratification: A Critical Analysis. U: Grusky, David. (ed) *Social Stratification: Class, Race, and Gender in Sociological Perspective 3rd Edition*, Colorado: Westview Press, str. 41-48
- Van Leeuwen, Theo. 2005. *Introducing Social Semiotics*. London: Routledge.
- Weber, Max. 2008. „Class, Status, Party“. U: Grusky, David. (ed) *Social Stratification: Class, Race, and Gender in Sociological Perspective 3rd Edition*, Colorado: Westview Press, str. 114-123.
- Weber, Max. 2008. „Status Groups and Classes“. U: Grusky, David. (ed) *Social Stratification: Class, Race, and Gender in Sociological Perspective 3rd Edition*, Colorado: Westview Press, str. 124-127.

FILMOGRAFIJA:

Tijesto i dinamit (Dough and Dynamite, 1914.), r. Charlie Chaplin

Pseći život (Dog's Life, 1918.), r. Charlie Chaplin

Mališan (The Kid, 1921.), r. Charlie Chaplin

Dokoličar (Idle Class, 1921.), r. Charlie Chaplin

Zlatna groznica (The Gold Rush, 1925.), r. Charlie Chaplin

Cirkus (The Circus, 1928.), r. Charlie Chaplin

Svjetla velegrada (City Lights, 1931.), r. Charlie Chaplin

Moderna vremena (Modern Times, 1936.), r. Charlie Chaplin

Veliki diktator (The Great Dictator 1940.), r. Charlie Chaplin

Gospodin Verdeux (Monsieur Verdeux, 1947.), r. Charlie Chaplin

Svjetla pozornice (Limelight, 1952.), r. Charlie Chaplin

Kralj u New Yorku (A King in the New York, 1957.), r. Charlie Chaplin

Grofica iz Hong Konga (A Countess from Hong Kong, 1967.), r. Charlie Chaplin