



**UNIVERZITET U SARAJEVU  
FAKULTET POLITIČKIH NAUKA  
ODSJEK SOCIOLOGIJA**

**POSTMODERNA I FILM (FILM NA PRIMJERU  
KINEMATOGRAFIJE QUENTINA TARANTINA)**

**- magistarski rad -**

**Kandidat:**

Tuzlak Amel

Broj indeksa: 11/II

**Mentor:**

Prof.dr. Sarina Bakić

Sarajevo, oktobar 2022.



**UNIVERZITET U SARAJEVU  
FAKULTET POLITIČKIH NAUKA  
ODSJEK SOCIOLOGIJA**

**POSTMODERNA I FILM (FILM NA PRIMJERU  
KINEMATOGRAFIJE QUENTINA TARANTINA)**

**- magistarski rad -**

**Kandidat:**

Amel Tuzlak

**Mentor:**

Prof.dr. Sarina Bakić

Sarajevo, oktobar 2022

## SADRŽAJ:

UVOD.....	1
1. METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA.....	2
1.1.    Problem istraživanja.....	2
1.2.    Predmet istraživanja.....	3
1.3.    Cilj istraživanja .....	4
1.4.    Struktura istraživanja .....	4
1.5.    Metode istraživanja .....	5
1.6.    Sistem hipoteza .....	6
2. POSTMODERNA I NJEN RAZVOJ.....	7
2.1.    Postmoderni film.....	7
2.2.    Teorijska i filozofska razmatranja postmoderne .....	11
2.3.    Moderna versus postmoderna .....	15
3. QUENTIN TARANTINO .....	23
3.1.    Biografija.....	23
3.2.    Filmografija.....	26
3.3.    Tarantinov stil i njegove karakteristike.....	28
4. KARAKTERISTIKE POSTMODERNISTIČKIH FILMOVA .....	30
4.1.    Intertekstualnost .....	30
4.2.    Intermedijalnost.....	34
4.3.    Nelinearnost nacije.....	37
5. FILMOVI QUENTINA TARANTINA.....	40
5.1.    Ulični psi .....	40

5.2.	Pakleni šund .....	43
5.3.	Kill Bill Vol 1 i 2 .....	47
5.4.	Prokletnici .....	51
5.5.	Odbjegli Đango .....	53
5.6.	Bilo jednom u Hollywoodu .....	57
6.	ISTRAŽIVANJE .....	60
6.1.	Upitnik.....	61
6.2.	Rezultat upitnika .....	62
6.3.	Zaključak upitnika.....	71
ZAKLJUČNA RAZMATRANJA .....		73
POPIS GRAFIKONA .....		75
IZVORI I LITERATURA.....		76

## UVOD

Kada govorimo o postmoderni kao pojmu, govorimo o izrazu koji služi kako za određenje sadašnjosti tako i za određenje bliske budućnosti, pojmu koji treba pokazati da više ne živimo u moderni već u vremenu poslije nje, pojmu koji je krajnje sporan i o kojemu teško da itko zna o čemu zapravo govori kada ga upotrijebi. Ono što potrebno naglasiti jest da postmoderna napušta snove o jedinstvu, te da postmoderni pluralitet upravo raskida veze jedinstva koje nisu ostvarive drugačije nego totalitarno. Postmoderna nastavlja modernu, ali napušta modernizam, tačnije, ostavlja za sobom ideologiju nadilaženja, inovacije i prelaženja. Postmodernizam je u umjetnosti, nasuprot modernizma, u skladu s postmodernističkom filozofijom, u znaku odvajanja od svakog oblika vjerovanja u progres. Kritika postmodernizma usmjerena je na disbalans autoriteta i velikih pripovjesti: ideologija, racionalnih sistema na zalasku 20. stoljeća, u korist manjih fragmenata smisla.

Predstavnici postmoderne općenito smatraju kako nova otkrića nisu potrebna, jer je sve već otkriveno, pa se u postmoderni brišu granice između masovne kulture i umjetnosti, uzimaju se teme i postupci iz prošlosti, kombiniraju se različiti stilovi, gdje se redatelji često vraćaju narativnosti i alegoriji i pritom se koriste svim raspoloživim jezicima, kao i postupkom dekonstrukcije – razgrađivanja poznatih oblika i stavljanja u novi odnos i značenje. Za postmodernistički se film često govori kako njemu nije bitan ni sadržaj, a ni filmski jezik, ali bitne su mu značajke da u njemu uvijek imamo uvijek prisutan film o filmu, mnogo referenci, citata, izokretanja žanrova, te korištenja iskustva prijašnjih filmova. Postmodernizam se u književnosti, kroz pripovjedačku prozu očituje kroz protuslovlje, permutaciju, prekinuti slijed, slučajnost, prekomjernost. Slično se može uočiti i u filmu.

Naučnoistraživačke metode koje su korištene u istraživanju i proučavanju problema i predmeta istraživanja su: analiza, dedukcija i sinteza. Prilikom proučavanja izvora i opracionalnog

određenja predmeta istraživanja korištene su metode analize i dedukcije, nakon čega je sav relevantan materijal sjedinjen u konciznu i jasnu cjelinu putem metode sinteze.

Magistarski rad pored uvoda, zaključka i korištene literature sadrži pet poglavlja. Prvo poglavlje se odnosi na postmodernu i njen razvoj gdje su istaknuta obilježja postmodernog filma, kao i teorijska i filozofska razmatranja postmoderne i odnos sa modernom. Biografija Quentina Tarantina je predstavljena u drugom dijelu rada, gdje se govori i o Tarantinovom stilu i njegovim karakteristikama i filozofskim polazištima. Intertekstualnost, intermedijalnost i nelinearnost nacije, kao osnovne karakteristike postmoderne, definisane su u trećem poglavlju. Četvrto poglavlje se bavi analizom Tarantinovih filmova, dok je u petom poglavlju predstavljeno istraživanje karakteristika Tarantinovih filmova od strane 43 ispitanika.

## **1. METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA**

### *1.1. Problem istraživanja*

Tačne odrednice postmodernog filma ne postoje, gdje tendencije istih nisu općevažeće, u čemu se ogleda suština daljnje analize rada. Karakteristike postmodernog filma predstavljaju problem istraživanja ovog rada i biti će prikazane kroz filmove Quentin Tarantin-a. Difuzna i raznovrsna ispoljavanja postmodernih karakteristika u filmu jesu sama po sebi usmjerena protiv bilo kakve homogenosti, što daje odraz sveobuhvatnosti koja se želi istaći, pri tome oštro se suprotstavljajući karakteristikama i principima moderne. Analiza filmova koji ulaze u okvir rada istaknut će nekoliko trendova, koji su se u početku mogli uočiti u američkoj, a kasnije i u drugim kinematografskim tradicijama, odražavajući historijsko i kulturno stanje. Moguće je uočiti promjene u materijalnom i ideološkom životu zapadnih zemalja.

## *1.2. Predmet istraživanja*

Predmet istraživanja temelji se na glavnim ontološkim i epistemološkim načelima poimanja historije postmoderne, a koji se očitavaju u sazajnom skepticizmu i relativizmu, koji se ispoljavaju u jedinstvu subjekta i objekta i u zalaganju za “decentrirano” iskustvo, nepreglednost, neodređenost, fragmentizaciju i diskontinuitet. Konstruktivizam kao teorija saznanja postmoderne dao je drugačiji smisao osnovnim pojmovima koji se tiču ovog perioda: napretku, zakonima, istini, strukturi. Predstavljena je i veza relativizma i postmoderne sa savremenim konzervativizmom.

Postmodernizam je u umjetnosti, nasupret modernizmu, u skladu s postmodernističkom filozofijom, u znaku odvajanja od svakog oblika vjerovanja u progres. Kritika postmodernizma usmjerena je na disbalans autoriteta i velikih pripovjesti: ideologija, racionalnih sistema na kraju 20. stoljeća, u korist manjih fragmenata smisla.

Pobornici postmoderne općenito smatraju kako nova otkrića nisu potrebna, jer je sve već otkriveno, pa se u postmoderni brišu granice između masovne kulture i umjetnosti, uzimaju se teme i postupci iz prošlosti, kombinuju se različiti stilovi, gdje se redatelji često vraćaju narativnosti i alegoriji i pritom se koriste svim raspoloživim jezicima, kao i postupkom dekonstrukcije – razgrađivanja poznatih oblika i stavljanja u novi odnos i značenje. Za postmodernistički se film često govori kako njemu nije bitan ‘ni sadržaj, a ni filmski jezik’, ali bitne su mu odrednice da u njemu uvijek imamo uvijek prisutan ‘film o filmu’, mnoštvo referenci, citata, izokretanja žanrova, te korištenja iskustva prijašnjih filmova.

Postmodernizam ne slijedi samo hronološki modernizam, njegova je suština zapravo pobuna protiv modernizma. Mnogi teoretičari ne nalaze dovoljno argumenata za distinkciju filmskog modernizma od postmodernizma, te smatraju kako je zapravo sve što se dešavalo nakon visokog modernizma produžena varijanta modernizma.

### *1.3. Cilj istraživanja*

Znanstveni ciljevi podrazumijevaju sljedeće:

- a. Istaknuti filozofiju postmoderne koja je zasnovana na kritici moderne i njene objektivne i razumske istine.
- b. Prikazati korelaciju sadašnjosti i prošlosti u postmodernom pristupu, te njenom nastojanju da prikaže problematiku dosadašnjeg pristupa koji se ogleda u nesaglasnosti sadašnjice i prošlosti, tj. jezika kojim danas govorimo o prošlosti i same prošlosti.
- c. Razložiti pristup teoretičara postmoderne koji ističu ulogu filma te njegov značaj u uticaju na društvenu stvarnost, dok sa druge strane, analiza kinematografskih tekstova pokazuje specifičnost savremenog društvenog momenta koji se pojavljuje, sve češće u stvarnom životu, kroz oko kamere.
- d. Objasniti ulogu medijskog predstavljanja sa nelinearnim, isprekidanim i diskontinuiranim naracijama, uz transformaciju realnosti u slike, dovodi do formiranja naše savremenosti koju karakteriše fragmentacija vremena u višestruke nizove sadašnjosti.
- e. Ukazati na problematiku savremene kinematografije koja nastaje kao kopija nečeg što ne postoji u stvarnosti, nego preuzimanjem i preradom drugih tekstova.

### *1.4. Struktura istraživanja*

Magistarski rad je strukturisan iz pet poglavlja te je koncept istih predstavljen u nastavku, taksativno.

Koncept rada će biti zasnovan na teorijsko-metodološkom okviru koji se reprezentuje postavljenim hipotezama, problemskim pitanjem kao i postavljanjem društvenog i naučnog cilja istraživanja. Problemsko pitanje predstavljeno je sljedećim: Da li sociološki aspekti postmoderne teorije imaju veći odraz na društvenu zajednicu u odnosu na modernu i njene odrednice, u kontekstu kinematografije? Istraživački rad ima za cilj da predstavi postmodernu društvenu



teoriju i pokaže njene odrednice na primjeru kinematografije, mediju kojeg teoretičari postmoderne smatraju jednim od najznačajnijih fenomena savremenosti. Predstavljanje postmodernih filozofskih i teorijskih razmatranja na primjeru kinematografije Quentina Tarantina je osnova naučnog cilja istraživanja, dok društveni cilj nastoji odrediti one aspekte uticaja na ciljanoj publici te njihovim doživljajem momentuma kao predstave realne slike stvarnosti. Postmoderna i film (film na primjeru kinematografije Quentina Tarantina) predstavlja predmet istraživanja rada. Navedena tema sociološki problematizuje postmodernu teoriju, fokusirajući se na teorijske doprinose postmoderne teorije razumijevanju vizuelnih medija, u prvom redu kinematografije. Shodno tome, suštinske karakteristike filma postmoderne očituju se u sljedećim: intertekstualna citatnost, miješanje žanrovskih konvencija, nelinearna naracija, otvorenost kraja, samorefleksivnost, kombinovanje medijskih formata, slabljenje granica između popularne kulture i visoke umjetnosti i relativizacija moralnih granica. Nakon kritičkog prikaza teorijskih doprinosa postmodernista, vrši se analiza postmodernog filma koji je shvaćen dvojako, s jedne strane kao jedan od ključnih uzroka nastanka postmodernog stanja, a sa druge strane, kao indikator postmodernog stanja u kome je realnost ispresjecana situacijom koju plasira savremena vizuelna medijska kultura. Shodno navedenom, u daljem dijelu rada će biti predstavljena postmoderna i njen razvoj, sa korelacijom odlika moderne te isticanja bitnih segmenata. Odrednice postmoderne biti će predstavljene dalje, kroz prikaz djela Quentin Tarantin-a, te karakteristikama kojima se odlikuje njegovo stvaranje, kroz intertekstualnost, intermedijalnost i nelinearnost nacije. Posljednji dio rada sadržat će analizu sljedećih filmova: Ulični psi, Pakleni šund, Kill Bill Vol 1 i 2 , Prokletnici , Odbjegli Đango, Bilo jednom u Hollywoodu, sa svim do sada navedenim odlikama i karakteristikama.

### *1.5. Metode istraživanja*

Za izradu i istraživanje magistarskog rada koriste se teorijske i empirijske metode s obzirom na vrstu podataka koju se proučava. Teorijske metode koriste i proučavaju tumačenja, razmišljanja i zaključke drugih autora, a u radu će se koristiti sljedeće:

1. Metoda deskripcije - postupak jednostavnog opisivanja ili očitavanja činjenica, procesa i predmeta u prirodi i društvu.
  2. Metoda analize - raščlanjivanje složenih pojmova, sudova i zaključaka na njihove jednostavnije sastavne dijelove i elemente te izučavanje svakog dijela za sebe i u odnosu na druge dijelove, gdje će se korištenjem adekvatne literature vršiti selekcija potrebnih podataka za ovo istraživanje.
  3. Metoda sinteze - postupak naučnog istraživanja putem spajanja dijelova ili elemenata u cjelinu, sastavljanja jednostavnih misaonih tvorevina u složene i složenih u još složenije. Na osnovu ove metode će se svi relevantni podaci sjediniti u jednu cjelinu kako bi se na što bolji način predočio problem istraživačkog rada.
  4. Komparativna metoda - podrazumijeva uspoređivanje sličnih pojava i činjenica odnosno procesa i utvrđivanja jakosti ili intenziteta sličnosti i razlika između njih.
  5. Metoda indukcije - metoda kojom se na temelju analize pojedinačnih činjenica i teorija dolazi do zaključka o općem sudu.
  6. Metoda dedukcije - metoda kojom se na temelju općih stavova izvode pojedinačni i konkretni zaključci.
  7. Metoda kompilacije – postupak preuzimanja tuđih rezultata znanstvenoistraživačkog rada, odnosno tuđih opažanja, stavova, zaključaka i spoznaja.
- Empirijske metode pojave i činjenice spoznaju vlastitim iskustvom, dakle osobnim provođenjem istraživanja. Empirijska metoda koja će se koristiti u radu je:
1. Tehnika anketiranja - postupak kojim se na temelju anketnog upitnika istražuju i prikupljaju podaci, stavovi, informacije i mišljenja o predmetu istraživanja.

### *1.6. Sistem hipoteza*

#### Generalna hipoteza

H – O: Postmoderni film je imao značajan uticaj na stvarnost, gdje u fokusu nije samo suočavanje sa slikama društvene realnosti, već i simulacija stvarnosti i stvaranju imaginarnog svijeta u kome sama stvarnost isčezava.

Popratne (razrađujuće) hipoteze

H – 1: Intertekstualnost, kao jedna od najvažnijih osobina postmodernih filmova, daje prikaz događaja koji se nisu ni desili, sa poveznicom iz prošlosti, stvarajući pri tome nostalgičan prizvuk, sa pojednostavljenim medijskim predstavama vremena koje je prošlo.

H – 2: Postmoderna se oslanja na spoznajni skepticizam koji u krajnjim verzijama negira mogućnost razlikovanja istine od privida.

H – 2: Tarantinovi filmovi daju drugačiji prikaz postmodernih odlika, u odnosu na ostale autore, pri čemu je potrebno prilagoditi pristup analize.

H – 3: Tarantin u svojim filmovima preispituje odnose dobra i zla, ispravnog i pogrešnog, nikada zauzimajući uzvišeni položaj, što ga čini jednim od najamblematičnijih postmodernih redatelja.

## **2. POSTMODERNA I NJEN RAZVOJ**

### *2.1. Postmoderni film*

Postmodernizam se razvio iz modernističkih strategija, pa su u postmodernističkim filmovima naglašeni elementi autorefleksivnosti, ironičnih ambigviteta, odbojnosti prema klasičnoj realističnoj reprezentaciji, dok je, ovdje uvijek prisutna teorija angažirana umjesto da je neutralna i 'objektivna'. Postmodernistički filmovi, nadalje, imaju snažni naglasak na fragmentiranju, autoreferencijalnosti, ironiji, pastišu, parodiji, žanrovskoj hibridnosti, aluziji i prepuni su intertekstualnih informacija. Teško je odrediti tačno gdje modernizam završava, a postmodernizam počinje, te je možda bolje razmišljati o preklapanju tih dvaju pojmova iz razloga što su svi aspekti umjetnosti stilski nesimultani, pri tome još neusuglašeni u

kategoriziranju najznačajnijih filmova i određivanja njihova mjesta u historiji, jer se razlikuju po značaju od kritičara do kritičara.<sup>1</sup>

U knjizi *Film i modernost*, Džon Or (John Orr)<sup>2</sup>, tvrdi kako je moderna poetika filma ostala neosporna od šezdesetih godina, te kako je postmoderni film nastavio koristiti formalna sredstva otkrivena u ranom i kasnom modernizmu. Iz te perspektive, modernizam bi se mogao promatrati kao “nezavršeni projekt”<sup>3</sup>. Dejvid Bordvel (David Bordwell) smatra kako je modernizam intrenacionalni stilski pokret rođen kao reakcija protiv mejnstrim Holivuda<sup>4</sup>, a ta reakcija, kao što je vidljivo iz umjetnički najvrijednije, evropske produkcije, još uvijek traje. Modernizam je, tim više, za Evropu nezavršeni projekt.

Postmodernizam je u umjetnosti, nasuprot modernizma, u skladu s postmodernističkom filozofijom, u znaku odvajanja od svakog oblika vjerovanja u progres. Kritika postmodernizma usmjerena je na rasulo autoriteta i velikih pripovjesti: ideologija, racionalnih sistema na zalasku 20. stoljeća, u korist manjih fragmenata smisla. Budući da ne postoji unificirana teorija postmodernosti, zagovornici postmoderne smatraju kako posmodernost simbolički započinje pariškim nemirima u maju 1968. godine, iniciranim od strane studenata s potporom prominentne opozicije, tadašnjih dominantnim autoritetima humanističkih znanosti, s ciljem dovođenja do radikalnih promjena u tadašnjem elitističkom sveučilišnom sistemu.

Pobornici postmoderne općenito smatraju kako nova otkrića nisu potrebna, jer je sve već otkriveno, pa se u postmoderni brišu granice između masovne kulture i umjetnosti, uzimaju se teme i postupci iz prošlosti, kombiniraju se različiti stilovi, gdje se redatelji često vraćaju narativnosti i alegoriji i pritom se koriste svim raspoloživim jezicima, kao i postupkom dekonstrukcije – razgrađivanja poznatih oblika i stavljanja u novi odnos i značenje. Za

---

<sup>1</sup> Keser Battista, I.: *Moderni i postmoderni evropski film*. Zagreb, Sveučilište u Zarebu. 2019. str. 208.

<sup>2</sup> Orr, J.: *Cinema and Modernity*. Cambridge Polity Press. “Quelques vagues plus tard”. 1993. str. 222.

<sup>3</sup> Habermas, J.: *Habermas and the Unfinished Project of Modernity*. MIT Press. 1997. str. 43.

<sup>4</sup> Bálint-Kovács, A.: *Screening Modernism, European Art Cinema*, University of Chicago Press. 2007. str. 75.

postmodernistički se film često govori kako njemu nije bitan ‘ni sadržaj, a ni filmski jezik’, no bitne su mu značajke da u njemu uvijek imamo uvijek prisutan ‘film o filmu’, mnoštvo referenci, citata, izokretanja žanrova, te korištenja iskustva prijašnjih filmova. Postmodernizam se u književnosti, kroz pripovjedačku prozu očituje kroz protuslovlje, permutaciju, prekinuti slijed, slučajnost, prekomjernost. Slično se može uočiti i u filmu.<sup>5</sup>

Postmodernizam ne slijedi samo hronološki modernizam, njegova je suština zapravo pobuna protiv modernizma. Mnogi teoretičari ne nalaze dovoljno argumenata za distinkciju filmskog modernizma od postmodernizma, oni smatraju kako je zapravo sve što se dešavalo nakon visokog modernizma produžena varijanta modernizma. Tipičnim se postmodernističkim filmovima u SAD-u smatraju filmovi koji cirkulišu multipleksima, koje zapravo zovemo globalnim filmovima, nastali na naslijeđima uspješnica poput: Istrebljivača (Blade Runner, 1982), Plavi baršun (Blue Velvet, 1986), Pulp Fiction (1994), Matrix trilogija (The Matrix Trilogy, 1999-2003).

Evropski ekvivalenti, koji bi se mogli analizirati na sličan način, bili bi najbliži filmovima: Luna Park (1992) Pavela Lungina, Trči Lola, trči (Lola rennt, 1998), Trainspotting (1996) Denija Bojla (Danny Boyle) ili Wanderland (1999) Mihaela Vinterbotoma (Michael Winterbottom), kako to primjećuju Eva Mazijerska (Ewa Mazierska) i Lora Raskaroli (Laura Rascaroli). Evropskom je umjetničkom filmu najbliži američki nezavisni film, ali svaki uspješni američki nezavisni film, u pravilu, uvijek doživljava iskušenje komercijalizacije, dok evropski to doživljava u neznatnoj mjeri. Sumirajući modernizam od 1950. do 1980. teoretičar filma Balint-Kovač, u svoju hronologiju modernog filma jednakopravno stavlja filmove kao što su: India song (1975) Margerit Diras, ili Selin i Žuli se voze čamcem (Céline st Julie vont en bateau, 1974) Žaka Riveta, zatim Žan Dilman (Jean Drielman, 23 Quai du Commerce, Bruxelles, 1975) redateljice Šantal Akerman (Chantal Akerman), te film Majka i kurva (Le maman et la Putain (1973) Žana Ostaša (Jean Eustache), koji bi mogli sloвити kao postmoderni ukoliko ih se

---

<sup>5</sup>Op. cit., Keser Battista, I. str. 228.

promatra s aspekta postfeminizma, pitanja drugog, odnosno raskida s idealima šezdeset osmaškog pokreta.<sup>6</sup>

Film Bernarda Bertolucci (Bertolucci) *Konformist* (*Il Conformista*, 1970) za mnoge teoretičare filma predstavlja jedan od najboljih primjera postmodernističkog filma u Evropi. U ovom svom prvom komercijalnom filmu, Bertolucci radi simbolički raskid s političkom, modernističkom tradicijom ljevičarskog filmskog stvaralaštva šezdesetih. Ukratko, radnja se filma bavi rekapitulacijom kolektivne svijesti i razračunom s prošlošću, s autoritetima. Zasniva se na junaku koji pati od traume iz djetinjstva, da je ubio kućnog vozača dok ga je ovaj pokušao zvesti. Godine 1938. s potisnutom homoseksualnošću, junak filma pokušava voditi “normalan” život: ženi se malograđankom, angažuje se u fašističkoj stranci, odlazi u Pariz ubiti vođu antifašističkog pokreta – svog bivšeg profesora. Film je mješavina frejdovskih i političkih preokupacija, a inovativna kamera snimatelja Vitorija Storara (Vittorio Storaro) utjecala je na filmaše Novog Holivuda.

*Selin i Žuli se voze čamcem* (1974), film je Žaka Riveta, koji također važi kao postmodernistički film. Film je usredotočen na odnos dvije junakinje iz naslova. Priča ima logiku sna i kombinacija je žanrovskih komponenti trilera, komedije, detekcije i fantastike s književnim i filmskim aluzijama. Film je snimljen bez scenarija, glumice su davale sugestije i improvizirale. U filmu dominira motiv neprestanog ponavljanja iste priče, varijacija različitih obrazaca igre, te sa završetkom, koji potpuno poništava granicu pripovjednih nivoa, stvarnosti, fantazije i sjećanja.

Posljednje navedeni filmovi su filmovi visokog eksperimenta, hermetični, zahtjevni, te se ne bi mogli pripojiti pojmu postmodernističkog filma prema američkim tipizacijama koji se manifestuju akcijom, parodijom, pastišom, intertekstualnošću, brikolažom, ironizacijom stila. Ali, ostaje pitanje po čemu se razlikuje evropski i američki postmoderni film? Da li je moguće da se postmoderni film desio u evropskom filmu puno prije nego što je termin ušao u opticaj? Film *Moja noć kod Mod* (*Ma nuit chez Maude*, 1969) modernistički je film, nije li mentalna

---

<sup>6</sup>Ibid., str. 230.

gimnastika kojom se autor igra u filmu propitujući pitanje vjere, slobode volje i morala, načinjena upravo na postmoderan način. Kad se govori o postmodernističkom filmu, pitanje je da li je to globalni ili zapadnjački fenomen? Koliko je Evrope zapravo zapadnjačko? Što je s autorima dijaspore, beur filmovima, s marginama Evrope.<sup>7</sup>

## 2.2. Teorijska i filozofska razmatranja postmoderne

Jedna od prvih upotreba termina može se detektovati još krajem XIX vijeka, kada je engleski slikar Džon Votkins Čepman opisao umjetnost, koja je po njemu bila avangardnija od francuskog impresionizma, kao postmoderno slikarstvo.<sup>8</sup> Ovim je Čepman htio da kaže da on i njegovi prijatelji slikaju modernije od onoga što je tada smatrano najmodernijim i preovladavajućim pravcem u slikarstvu. Godine 1917. riječ postmodernizam se spominje u djelu Rudolfa Panvica pod nazivom Kriza evropske kulture. Panvic piše o postmodernom čovjeku ali kako navodi Wolfgang Velš: „Samo, to nije mišljeno originalno, već prozirno. Panvicov postmoderni čovjek je samo domišljato obnovljena repriza Ničeovog natčovjeka“ . Zatim, sljedeću upotrebu ovog termina nalazimo 1920-ih i 1930-ih u dva djela teologa Bernarda Idingsa *Bela Postmodernism and Other Essays* i *Religion for Living: A Book for Postmodernists*.<sup>9</sup> Za Bela postmodernista je osoba koja je odbacila sve političke sisteme modernog svijeta kao što su liberalizam, socijalizam i fašizam zarad religije. Prema njegovim shvatanjima postmodernista je osoba pokorna i gladna religijskog iskustva. Kod Fredrika de Onisa, španskog historičara književnosti, ova riječ se javlja 1934. godine da bi označila kratki period u području književnosti.<sup>10</sup> Nijedna od upotreba ove riječi krajem XIX i početkom XX vijeka nije ostavila značajan uticaj na današnje poimanje postmoderne, već se shvatanje postmoderne kao krize modernog projekta, prosvetiteljstva, racionalne nauke i njenih metanaracija razvilo između 1950. i 1980. godine.

---

<sup>7</sup>Ibid., str. 235.

<sup>8</sup> Wolfgang, V.: *Naša postmoderna moderna*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. 2002. str. 24.

<sup>9</sup> Sim, S.: *The Routledge Companion to Postmodernism*, London – New York: Routledge. 2004. str. 48.

<sup>10</sup> Op. cit., Wolfgang, V., str. 29.

Sredinom XX vijeka sociolozi Arnold Tojnbi i Rajt Mils, a nešto kasnije Danijel Bel pisali su o postmoderni kao o historijskom razdoblju sa velikom dozom pesimizma. Njihova gledišta predstavljaju jedna od prvih utemeljenijih i izrazito nepovoljnih stanovišta o postmoderni. Ona će biti izneta zajedno sa upotrebom termina u arhitekturi, književnosti, a takođe će biti navedena popularna i nekritička upotreba termina u štampi i drugim medijima, pre nego što se stigne do činjenice u kojoj mjeri je u savremenoj teoriji ovaj termin zapravo kompleksan. Tojnbi je podijelio historiju Zapada u svojoj knjizi Proučavanje historije (2002) na epohe Zapad I od 675-1075 (Mračno doba), Zapad II od 1075-1457 (Srednji vijek), Zapad III od 1475-1875 (Moderno doba), Zapad IV od 1875 pa do danas (Postmoderno doba). Za Tojnbiya postmoderna faza historije je turbulentan period u kome je stabilnost prethodne moderne ere narušena i to ima zabrinjavajuće posljedice po Zapad. Jedan od njegovih glavnih argumenata u prilog ovoj tezi je da su se ciklusi historije, u kojima se stanje mira smenjivalo stanjem rata, događali u prethodnim epohama na 120 godina, dok se u postmodernom dobu ovaj vremenski period sveo na samo 25 godina. On je svoje zaključke izveo na primjeru Prvog i Drugog svjetskog rata koji su počeli 1914. i 1939. godine. Postmoderno stanje je definitivno, prema njemu, stanje krize jedne civilizacije. Ovo je jedno od prvih shvatanja koje nije suštinski izrazilo postmodenu, ali je ukazalo da se u postmodernom razdoblju desio pomak u kome dolazi do erozije vrijednosti modernog doba. Prema Tojnbijevom tumačenju historije, ulazak u postmoderno doba je putovanje ka nepoznatoj teritoriji u kojoj stare kulturne konstante više ne važe, a sigurnost ljudskog roda, prošlih vremenima, prestaje da postoji.<sup>11</sup>

Kao i Tojnbi, Rajt Mils je pesimističan kada u svojoj knjizi Sociološka imaginacija 1950-ih piše da se nalazimo na kraju onoga što smo nazivali moderno doba i da se krećemo ka četvrtoj etapi u historiji, postmodernom dobu. „Nalazimo se pri kraju onoga što se nazivalo moderno doba. Baš onako kao što je poslije antike uslijedilo više vijekova orijentalne suprematije, koju zapadnjaci provincijski nazivaju mračno doba, tako sada, poslije modernog doba, dolazi postmoderni

---

<sup>11</sup> Ibid., str. 34.



period. Možda bismo ga mogli nazvati četvrtom epohom<sup>12</sup>. Mils tvrdi da smo došli u situaciju da ne možemo da se orijentišemo u vremenu, jer je mnogo naših kategorija za tumačenje svijeta zastarjelo i ima korijene u periodu prelaska iz srednjeg u moderno doba. Dvije ključne političko-ideološke orijentacije liberalizam i socijalizam doživjele su slom i ne mogu ponuditi adekvatno objašnjenje svijeta. Prema Milsu, razlog tome leži u činjenici da obje ideologije vode porijeklo iz doba prosvjećenosti i drže da proširena racionalnost predstavlja preduslov slobode. „Krupne razvojne tendencije našeg doba nemoguće je, čini mi se, tačno shvatiti ni kroz liberalno ni kroz marksističko tumačenje politike i kulture. Te ideologije su nastale kao putokaz za razmišljanje o tipovima društva koja sada ne postoje<sup>13</sup>. Suočeni smo sa novim vrstama društvenih struktura. One se odupiru analizi koja bi bila vođena modernim idealima. Postmoderna epoha proizvodi sumnje u pogledu ideala slobode i razuma osporavajući teze da proširena racionalnost nužno vodi proširenju slobode.

Danijel Bel je sedamdesetih godina XX vijeka pisao o postmoderni kao dekadentnom historijskom periodu Zapada u knjizi *The Cultural Contradictions of Capitalism* (1976). Bel razlikuje društveno-ekonomsku sferu društva, pod uticajem naučne racionalnosti, i kulturnu sferu, karakterisanu uživanjem u prekomjernoj potrošnji. Konzumerizam su ljudi sa kraja XX vijeka počeli smatrati svojim samoispunjenjem što je prema Belu glavna odlika postmodernizma. Prema njegovom viđenju kulturnu sferu, u kojoj se razvio postmodernizam, odlikuje napuštanje tradicionalnih vrijednosti Zapada zasnovanih na protestantskoj etici, puritanizmu, a rađanje hedonizma vodi ka društvenoj dekadenciji. Početak ove faze u historiji Zapada, prema Belu, može se locirati 1930-ih sa rasprostiranjem kontrakulturnih sistema vrijednosti u širim društvenim slojevima.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Milenković, M.: *Istorija postmoderne antropologije posle postmodernizma*, Beograd: Srpski genaloški centar. 2007., str. 186.

<sup>13</sup> Ibid., str. 187.

<sup>14</sup> Ibid.

U književnosti, termin postmodernost dobija svoje prve konture, u onom smislu, kako ga mi razumijemo danas. Lesli Fidler u članku *Close the Border – Close the Gap* iz 1969. godine (objavljenom u časopisu *Playboy*) objašnjava da je vrsta književnosti Prusta, Džojasa i Mana prošla i da je njihovom modernom načinu izražavanja došao kraj.<sup>15</sup> Predstava o umjetnosti za obrazovane i subumetnosti za neobrazovane, nekada važećoj, jeste svjedočanstvo o lošem percipiranju same umjetnosti unutar jednog industrijskog društva. U novoj postmodernoj književnosti takve granice se prevazilaze tako da razlike između kritičara i publike, umjetnika i publike i profesionalizma i amaterizma nestaju. Ovo prevazilaženje granica proističe iz sjedinjavanja najrazličitijih motiva i pripovjedačkih sadržaja. Također, nestaju autorove pretenzije prema elitizmu, a prevladavaju popularne forme izražavanja. Postmoderni pisac postaje prema Fidleru, neko ko se služi višejezičnošću. Ovim je u osnovi iznesena suštinska crta postmoderne, a to je pluralizam izražavanja, mišljenja i djelovanja i to ne uporedo u više različitih djela, nego pluralizam glasova u okviru jednog jedinog književnog djela.

Konačno, dolazimo do upotrebe termina postmodernost u svakodnevnom životu, popularnoj kulturi i medijima. Nakon što je termin sredinom XX vijeka počeo polako da ulazi u širu upotrebu, pojedini kulturni i umjetnički pokreti u Zapadnoj Evropi i Americi tokom 1960-ih i 1970-ih počeli su da se nazivaju postmodernim. Tokom 1980-ih i do sredine 1990-ih riječ postmodernost ulazi u svakodnevni rječnik zapadne kulture i ovaj period je označen nekritičkom upotrebom termina. Tokom ovog kratkog perioda svako novo umjetničko djelo, pokret, inovacija ili knjiga bili bi nazivani postmodernim. Najviše su ovakvoj upotrebi termina doprinijeli mediji, svakodnevni izvještavanjem o nečemu što je postmodernost. Počevši od igračaka u prodavnicama, preko teorije haosa, do rata na Balkanu, sve je bilo u znaku postmoderne. Daglas Kelner u svojoj knjizi *Medijska kultura* konstatuje da je termin postmodernistički vjerovatno „... jedan od najviše zloupotrebljivanih i najkonfuznijih termina u rječniku savremene kritičke teorije“.<sup>16</sup> Dokazujući rečeno, u nastavku teksta on navodi primjer članka koji je pronašao u *New York Times-u*, a pojavio se 12. maja 1993. godine pod nazivom „Zaboravite parizer na bijelom

---

<sup>15</sup> Velš, V.: *Naša postmodernost moderna*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. 2000., str. 34.

<sup>16</sup> Kelner, D.: *Medijska kultura*, Beograd: Clio. 2004., str. 79.

hljebu, stiže postmodernistički sendvič“.<sup>17</sup> Wolfgang Velš, slično Kelneru, u knjizi Naša postmoderna moderna konstatuje da je medijska kultura u jednom momentu bila preplavljena terminom postmoderno, a da ipak „... jedva da neko zna o čemu govori kad kaže postmoderna“.<sup>18</sup> Velš u spomenutoj knjizi navodi neke primjere krajnje nekritičke upotrebe termina: „U SAD je 1984. objavljena knjiga o postmodernoj teologiji, 1985. o postmodernom putovanju, a 1986. godine o postmodernim pacijentima“.<sup>19</sup>

Ovi navodi ukazuju na činjenicu da je do sredine 1990-ih termin postmoderna preplavio popularnu kulturu i koristio se u označavanju veoma raznovrsnih medijskih sadržaja, kulturnih fenomena i teorijskih rasprava. Do početka XXI vijeka slabi njegova popularna upotreba, dok ostaje aktuelan u teorijskim debatama o razumijevanju savremene kulture. Na kraju ostaje reći da je postmoderna misao bila i ostala u interakciji sa feminističkim i kvir teorijama, da se o postmodernizmu još uvijek raspravlja u okviru debata o postkolonijalizmu i globalizaciji i da danas ima veoma značajan uticaj u disciplinama kao što su sociologija, filozofija, historija i umjetnička kritika.

### *2.3. Moderna versus postmoderna*

Da bi se mogla naslutiti složenost postmoderne, treba razumjeti šta je moderna. Međutim, nažalost, moderna epoha je bila i ostala predmet rasprava, i ako je već najavljena njena smjena postmodernom, konsenzus oko toga šta je zapravo moderna ne postoji.

Moderna, koja se u različitim interpretacijskim obrascima tumači na različite načine, zapravo je pojam koji bi se uopšteno mogao opisati kao produkt zapadnog racionalističkog poimanja stvarnosti, što bi se moglo povezati sa filozofijom prosvetiteljstva. Međutim, kad smo na filozofskom tlu i baratamo terminima kao što je prosvetiteljstvo, otvaramo opet nepregledni

---

<sup>17</sup> Ibid., str. 80.

<sup>18</sup> Ibid., str. 19.

<sup>19</sup> Ibid., str. 20.

lavirint značenja ovog pojma koji su, kao i kad su u pitanju temini postmoderna i moderna, ostali predmet različitih tumačenja. Tako da opredjeljenje da se u najkraćim crtama piše o moderni i filozofiji prosvetiteljstva predstavlja redukcionistički čin, a za sve slabosti do kojih dovodi ovaj postupak odgovoran je autor. Za razliku od termina modernizam, koji se odnosi na umjetnost i fenomene u kulturi, moderna se odnosi na prirodu društvene organizacije (što podrazumijevavišepartijske demokratske države u kojima je pravo zamenilo tradiciju, sa razvijenom birokratskom upravom) i znanje (nauku i, pogotovo, filozofiju prosvetiteljstva). Teoretičari se ne slažu u pogledu toga kada period moderne počinje. Jedni početak moderne vide još u periodu smrti Isusa Hrista, a drugi ekstremi, smatraju da počinje sa Prvim svjetskim ratom i masovnom upotrebom tehnologije u ljudskoj autodestrukciji.

Dva su gledišta najraširenija i najzastupljenija koja modernu smestaju mnogo razložnije nekoliko vijekova unazad. Prema prvom, moderna počinje sa transformacijom evropske kulture tokom perioda renesanse, sa pojavom kapitalizma, širenjem protestantizma i propadanjem feudalnog društva. Prema drugom, relevantnom gledištu, moderna počinje krajem XVII i početkom XIX vijeka sa historijskim događajima kao što su Francuska revolucija, proglašenje američke nezavisnosti, industrijskom revolucijom u Engleskoj i pojavom mnogih novih nauka, između kojih je došlo i do osamostaljivanja psihologije i sociologije iz okvira filozofije.

Svim ovim pristupima zajedničko je shvatanje da u periodu nastanka moderne ljudi počinju doživljavati sebe i zajednice u kojima žive na drugačiji način, otvoreni ka promjeni, novom i razvoju. Moderna je, reklo bi se, stav prema novom dobu i refleksivan stav o sopstvenoj ulozi u novodolazećem periodu. Tako da bi se moderna mogla shvatiti kao raskid sa tradicijom i okrenutost otvorenosti ka novodolazećem. U moderni postoji uvriježeno shvatanje da je budućnost ljudskog roda već otpočela, a iz toga proizilazi da ljudi i cijelo društvo živi okrenuto ka budućnosti otvorenoj za neprekidno smjenjivanje novina. Drugim riječima, moderna je povezana sa idejom progresa, bilo da se radi o progresu u ljudskom shvatanju stvarnosti ili tehnologiji. Progres bi trebalo da dovede do sve većeg širenja pravde za sve. O društvu se razmišlja kao tvorevini u stalnom stanju promjene. Inovacije i razvoj u nauci i tehnologiji donosi promjene u identitetu i iskustvu pojedinca i zajednica. Moderni sistem mišljenja teži da otkrije

univerzalne odgovore na sva društvena pitanja. Sa druge strane, moderno mišljenje teži da različita stanovišta o društvu (koja proizilaze od najrazličitih grupa) organizuje u politički sistem u kojem će se zastupnici različitih opcija boriti za prevlast svojih shvatanja.

Ovi modernistički pogledi na svijet i na ljudsku ulogu u historiji izvire direktno iz filozofije prosvjetiteljstva. Prosvjetiteljski način razmišljanja je zamijenio postojeći misticizam principima razuma i racionalnosti. Pasivno prihvatanje stvari u svijetu i društvenog poretka zamijenjeno je kritičkom analizom koja je zahtijevala reviziju postojećeg stanja. Početkom XIX vijeka, sa porastom broja naučnih pristupa problemima nad kojima je nekada religija imala dominaciju, prosvjetiteljstvo postaje pokret u potrazi za oslobođenjem ljudskog roda od klasnog, vjerskog i svih drugih represivnih sistema. Tokom druge polovine XX vijeka teoretičari postmoderne su odbacili prosvjetiteljsko učenje, zbog pretjeranog povjerenja u nauku i tehnologiju koje navodno treba da riješe probleme ljudskog roda kao što su glad, siromaštvo i nejednakost. Liotar je prosvjetiteljske ideale nazvao metanarativima ili velikim pričama o blagostanju u ljudskoj budućnosti. Ipak, mislioci kao što su Habermas stae u odbranu prosvjetiteljstva od postmodernističkih napada, napadajući kritičare prosvjetiteljskih ideala da su neokonzervativci, apologete neoliberalizma i da pokazuju potpunu ravnodušnost prema ljudskim nejednakostima. Adorno i Horkhajmer, mislioci Frankfurtske škole, otpočinju svoju knjigu *Dijalektika prosvjetiteljstva* (1989) sljedećim rečenicama: „Prosvjetiteljstvo, shvaćeno u najobuhvatnijem smislu kao napredujuće mišljenje, oduvijek je slijedilo cilj oslobađanja ljudi od straha i postavljanja ljudi za gospodare. Ali, do kraja prosvjetljeni svijet sija u znamenju trijumfalnog zla“.<sup>20</sup>

U dinamičnom društvenom okruženju toga vremena i političkim dešavanjima koja su se desila, nastajala je socijalna misao od Drugog svjetskog rata do početka 1990-ih. Razočarenje društvenim stanjem i nesretnim spletom historijskih događaja navelo je Adorna da napiše da je varvarski pisati poeziju nakon Aušvica, dok je Liotar tvrdio da je XX vijek donio više terora nego što možemo podnijeti (1990). „U Aušvicu je fizički uništen vladar: čitav jedan narod.

---

<sup>20</sup> Adorno, T. i Horkhajmer, M.: *Dijalektika prosvjetiteljstva*, Sarajevo: Svijetlost. 1989., str. 17.

Pokušalo ga se uništiti. To je zločin koji otvara postmodernu...<sup>21</sup> Krucijalni tekstovi kritički okrenuti moderni i prosvjetiteljstvu su Dijalektika prosvjetiteljstva<sup>22</sup>, Kritika instrumentalnog uma (Horkhajmer, 1988) i Negativna dijalektika (1979, Adorno). Subjekt utemeljen u umu, koji dobija najrazrađeniju ulogu u Hegelovoj filozofiji apsolutnog subjekta u historijskom razvoju, doveden je u pitanje jer su počinjena najveća zlodjela u historiji čovječanstva baš u ime tog uma. Adorno i Horkhajmer tvrde u spomenutim knjigama da su se mase bez otpora podredile despotizmu prihvatajući istovremeno novostvorene mitologije i time poništile proces kojim je napredujuće mišljenje (prosvjetiteljstvo) trebalo da demitologizuje svijet. U Dijalektici prosvjetiteljstva pišu da je mit prešao u prosvjetiteljstvo, a priroda u pukuobjektivnost. Ljudi su platili povećanje sopstvene moći otuđenjem od onoga što je u njihovoj moći. Prosvjetiteljstvo se odnosi prema stvarima kao diktator prema ljudima. Prema njima mitologija se igra procesa prosvjetljavanja u kome svi teorijski stavovi padaju pod uništavajuću kritiku, dok na kraju sami pojmovi istine i duha konačno ne budu odbačeni kao vradžbinski. Kao što se prosvjetiteljstvo dešava u mitovima, tako se prosvjetiteljstvo postepeno sapliće u mitologiji. Konačno oni tvrde: „Prosvjetiteljstvo jeste mitski strah koji je postao radikaln. Čista emanencija pozitivizma, poslednji produkt pozitivizma nije ništa drugo nego univerzalni tabu“. Ovakvim tvrdnjama dovedena je u sumnju uloga uma u ljudskoj historiji kao sredstva za demitologizaciju svijeta i emancipaciju čovječanstva nakon iskustva Drugog svjetskog rata u kome se desio zločin kao što je holokaust. Liotar će, kao postmoderni mislilac, pisati da je izlišno govoriti o neprekidnom napretku i emancipaciji pod vođstvom uma nakon Aušvica.<sup>23</sup>

Historijski događaji i neki od vodećih teoretičara XX vijeka su nanijeli mnogo udaraca projektu moderne, koji nije ostao bez svojih zastupnika, od kojih je Habermas najznačajniji. Naime, kada se govori o sporu moderne i postmoderne onda se on najčešće predstavlja teorijski kroz spor između Liotara i Habermasa. Međutim, njihova teorijska rasprava se u stvarnosti odigrala indirektno. Dakle, Habermas, debatujući o moderni i odbacujući postmodernu, gotovo da ne

---

<sup>21</sup> Liotar, Ž. F.: *Raskol*, Sremski Karlovci, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. 1991., str. 35.

<sup>22</sup> Op. cit., Adorno, T. i Horkhajmer, M., str. 19.

<sup>23</sup> Op. cit., Liotar, Ž. F., str. 47.

spominje Liotara, za koga bi se moglo reći da je začetnik filozofskog tematizovanja postmoderne. Liotar u knjizi *Postmoderna protumačena djeca* spominje Habermasa i direktno ga kritikuje, dok njemački kolega potpuno ignoriše Liotara spominjući ga tek u predgovoru svog kapitalnog djela *Filozofski diskurs moderne* (1988). Treba dodati da se Habermasovo i Liotarovo tumačenje trenutnog stanja duha vremena ne razlikuju mnogo. Ipak, bitna je razlika u mišljenju šta bi mogle biti posljedice napuštanja modernog projekta. Prema Habermasu, u slučaju odustajanja od projekata esencijalnih za razvoj zapadne demokratije, gubimo sve potencijale liberalne politike. U stvari, ono što Habermas želi je zadržavanje univerzalizma filozofije sa jednim ciljem da se očuva nasljedstvo liberalizma. Sa druge strane, Liotar tvrdi da je konsenzus samo jedan od mogućih oblika diskusije u nauci (*Postmoderno stanje* 1988), a da pri tom nije onaj koji je poželjan. Prema njemu, paralogije su željeni oblik kojim bi nauka mogla dalje napredovati.

Habermas, braneći projekat moderne od svih mogućih kritika, pokušao je da dokaže da on nije ni blizu iscrpio svoje vlastite potencijale na zadatom putu emancipacije ljudskog roda, kao subjekta svoje historije, i da sadrži univerzalističke ideale kojima treba težiti. U osnovi Habermasovo stanovište prema postmoderni je da ona ne posjeduje legitimnost i predstavlja puki znak vremena. Nedostatak legitimiteta postmoderne nalazi se u činjenici da ona nije originalno mišljenje, već potiče, prema njemu, jedino iz pokušaja delegitimisanja diskursa moderne, dok sa druge strane, uzroke nastanka postmoderne treba tražiti u pojedinim nedorečenostima projekta moderne. Dakle, postmodernizam u Habermasovom tumačenju predstavlja izraz dugoročne krize u koju je zapao projekat prosvetiteljstva, projekat koji, uz sve rizike koje donosi (kao što je pojava totalitarizma i ratova), ipak treba dovršiti. Daleko od toga da Habermas nije svjestan onog o čemu su pisali Adorno i Horkhajmer, ali on ipak ne odustaje od filozofije koja na historijskoj sceni prednost daje ljudskoj umnosti. Habermas piše u *Filozofskom diskursu moderne* da su Horkhajmer i Adorno proces subjektivnosti koja samu sebe prenapreže i prevazilazi opisali slično Fukou, kao historijski proces.<sup>24</sup> Međutim, nisu uvidjeli dublju stranu ovog procesa, a

---

<sup>24</sup> Habermas, J.: *Filozofski diskurs moderne*, Zagreb: Globus. 1988., str. 296.

njegova suština se sastoji u postojanju potencijala komunikativnog uma, a on se tek mora roditi u običajima modernog svijeta života.<sup>25</sup>

U svom teorijskom radu Habermas dolazi do zaključka da Adornovom pojmu negativne umnosti i ostalim resursima kritičke teorije, ostalim nakon drastične kritike zapadnog racionalizma, nedostaju temelji teorije društva. Habermas ustanovljuje razliku između instrumentalnog i komunikativnog djelovanja, koja imaju osnovu u jeziku. Kasnije će na ovoj distinkciji razviti teoriju komunikativnog djelovanja, ona predstavlja njegovu savremenu teoriju društva. U društvenim naukama nastupa promjena paradigme, a paradigmu proizvodnje i društvenog rada zamijenila je paradigma sporazumijevanja i ona se sada uzima kao osnovna kategorija oko koje se konstruiše društvena teorija. „Posve drugačija perspektiva proizilazi ako pojam prakse preinačimo od rada u komunikativno djelovanje. Tada spoznajemo međuzavisnosti između svijetotvarajućih jezičkih sistema i unutarsvjetskih procesa učenja... procesi učenja se više ne kanaliziraju samo procesima društvenog rada...<sup>26</sup>

Habermas postmoderniste naziva neokonzervativcima i anarhistima, jer smatraju da projekat moderne treba napustiti.<sup>27</sup> Neokonzervativni rastanak od moderne je samo jedno kulturno prevladano samorazumijevanje moderne, koje ne razmatra nezaustavljenu dinamiku društvenog modernizovanja. U sasvim drugačijem političkom obliku, anarhističkom, pojavljuje se ideja postmoderne, kod teoretičara koji nisu identifikovali da je došlo do odvajanja modernosti i racionalnosti. Oba pravca propagiraju kraj prosvetiteljstva iskačući iz kolosjeka tradicije uma, u kojoj se razumije evropska moderna, završavajući u posthistoriji. Međutim, između konzervativnog i anarhističkog oblika kritike moderne postoje razlike. Sa jedne strane neokonzervativna kritika, prema Habermasu, odnosi se na kulturu, dok sa druge strane anarhističko odbacivanje otpisuje cjelokupno naslijeđe moderne. Sa historijske scene nestaje niz pojmova koje je predstavio Maks Veber tematizujući racionalizaciju modernih društava, ali um

---

<sup>25</sup> Ibid., str. 297.

<sup>26</sup> Ibid., str. 301.

<sup>27</sup> Ibid., str. 9.



se i dalje pojavljuje otkrivajući pravo lice kao istovremeno potčinjavajuća i potčinjena subjektivnost, kao volja za instrumentalnim ovladavanjem. Subverzivna postmoderna kritika samo površinski uspijeva da dekonstruiše um, ali ne upijeva da uzdrma čvrste temelje u osnovi društva nastalog u duhu moderne. Liotar, kao i dosta drugih postmodernista na njegovom tragu, ne shvata modernu kao novo razdoblje ili antimodernu, već kao ispoljavanje nekih od prikrivenih modernih sadržaja. Osnovna tvrdnja Liotara je da ono što se nalazilo u moderni, a bilo je prikriveno, zapravo je činjenica nepostojanja bilo kakve mogućnosti zasnivanja univerzalističke koncepcije. Prema njemu, postoji mnoštvo diskursa apsolutno nesvodivih na jedan jezik. Iz ovog proizilazi da je konsenzus prevaziđen u nauci i da postoji veoma veliki broj različitih diskursa. Prema Liotaru, Habermas pokušava da uspostavi „most iznad ponora što rastavlja diskurs saznanja od diskursa etike i politike, i da na taj način utre put jedinstvu iskustva“.<sup>28</sup> Konačno, mora se primijetiti sličnost Liotarove knjige *Raskol* i Habermasovog *Filozofskog diskursa moderne*. Obojica u navedenim djelima prolaze selektivno kroz historiju filozofije dokazujući postojanje nesvodivih dilema (Liotar) i otkrivanje još neuočenih potencijala modernog projekta (Habermas). Svaki je na svoj način čitao historiju filozofije dokazujući valjanost sopstvenih teorijskih pogleda.

Đani Vatimo je jedan od ključnih mislilaca u sporu moderne i postmoderne koji teorijski brani pozicije postmodernizma. On u članku *Postmoderna i kraj historije* (1988) tvrdi da se ne smijemo oslanjati na preterane Liotarove ideje o kraju metanarativa i kraju modernosti, ali još manje na Habermasove ideje o neograničenoj komunikativnoj zajednici. Prema njemu rješenje se nalazi u Hajdegerovoj filozofiji na osnovu koje Vatimo zaključuje da se modernost ne može kritički prevladati iz razloga što kategorija kritičkog prevladavanja upravo sačinjava modernost. Prema njemu, izlaz iz modernog doba ne ogleda su u njegovoj kritici, jer bi to značilo da kritikujući i dalje ostajemo u modernističkom duhu prevazilaženja i linearnom smjenjivanju historijskih epoha. „Postmodernost možemo prevesti kao ono što stoji u odnosu prema modernom: prihvata ga i preuzima, noseći ga u sebi kao tragove bolesti od koje se još uvijek oporavlja, te

---

<sup>28</sup> Op. cit., Liotar, Ž. F., str. 11.

nastavlja, ali ga i iskrivljuje“.<sup>29</sup> Opisujući postmodernu kulturu, Vattimo kaže da ona u njenim raznim oblastima ispoljavanja, kao što su književnost, umjetnost i arhitektura, veliku važnost pridaje oslanjanju na prošlost, što predstavlja proces koji nije opisan ni kod Liotara ni Habermasa. Ovim recikliranjem stilova prošlost je postala pristupačna izvan okvira logike linearnog izvođenja i razumijevanja historije. Postmoderno doba predstavlja različit način proživljavanja historije. Stoga se Vattimu rasprava između Liotara i Habermasa pokazuje kao površna, a u njoj više preovladavaju zahtjevi i dobre namjere nego odlučnost postavljanja problema.

Postmoderne tendencije se svuda, prema Šmitu, u stvarnosti ispoljavaju drugačije i čine nekoherentno idejno polje, a apologeti tih tendencija kao što su Umberto Eco, Rolan Bart, Žan Liotar, Žan Bodrijar i Mišel Fuko predstavljeni su u vrlo nepovoljnom svjetlu. Većina autora koje Šmit kritikuje su Francuzi kvalifikovani kategorijom novog francuskog iracionalizma. Ovaj iracionalizam ne treba po njemu miješati sa klasičnim, jer je u klasičnom iracionalizmu postojala mogućnost pozitivnog odnosa prema iracionalnom. Novi francuski iracionalizam se oslanja na racionalizam i pokušava ukazati na granice saznanja i pripada strogo skeptičkim tradicijama. Čini se da je Šmit, osim što je iskritikovao postmodernističke autore, previdio da se njegove ideje o postmoderni kao tendencijama koje sugerišu na zaborav historije poklapaju sa Bodrijarovim pisanjem. Isto tako Bodrijar aistoričnost savremenog vremena vidi kao negativnu kategoriju. Šmit je podvrgao kritici postmoderne teoretičare da bi došao do istih zaključaka kao oni. Džejmson i Bodrijar su odredili savremeno društveno stanje kao ahistorijsko, a svakodnevno iskustvo kao fragmentisano i dislocirano. Bitna razlika između Bodrijara i Džejmsona, na jednoj strani, i Šmita, na drugoj strani, jeste u tome što prva dvojica iščezavanje historije vide kao proces uslijedio spontanim društvenim razvojem, dok posljednji od njih postmoderne strategije zaborava vidi kao projekat francuskih filozofa novog iracionalizma koji oni žele nametnuti širom svijeta. Na primjer Šmit piše:... „postmoderna kao ideologija itekako zna o čemu govori. A samu

---

<sup>29</sup> Vattimo, G.: *Postmoderno i kraj povjesti*, Flego, Gvozden: Postmoderna nova epoha ili zabluda, Zagreb: Naprijed. 1988., str. 77.

sebe kao i svoje protivnike, modernu i modernost, interpretira vrlo nejasno, onda to čini iz sasvim određenog ideološkog interesa u kojem se nimalo ne koleba<sup>30</sup>.

### 3. QUENTIN TARANTINO

#### 3.1. Biografija

Film kao vrsta umjetnosti ima svoju veliku publiku jer gledateljstvo voli priče i doživljava koje im pruža iskustvo kakvo u stvarnom životu možda nikad ne bi stekli. Kroz filmske prikaze mogu se poistovjetiti s likovima, a uz to su izvor zabave, pružaju bijeg od stvarnosti i briga, ali ponekad ta virtualnost previše zadire u stvarnost pa elemente i utjecaje iz filma projicira na stvarno ponašanje. Ranije spomenuti česti dijelovi medija; pornografija, stereotipi, reklame i nasilje, očituju se i u filmovima. Osobito se nasilje u medijima u velikoj mjeri povezuje s lošim ponašanjem. Od samih početaka Hollywooda postoji zabrinutost u vezi nasilja i kriminala u filmovima.<sup>31</sup> Američka kinematografija prednjači u filmovima s ultranasilnim prizorima, a tvornica snova, kako nazivaju Hollywood, krajem 1960-ih godina proizvela je filmove s dotad nevidenim količinama eksplicitnoga nasilja.<sup>32</sup> Režiser Quentin Tarantino jedan je od glavnih u današnjoj holivudskoj produkciji što se tiče vrlo nasilnih filmova. Oni čine njegov savremeni opus kao način izražavanja u svojevrsnu obliku esteticizma, potaknuti gledanjem i zanimanjem za poznate slične filmove od samoga djetinjstva.

---

<sup>30</sup> Schmidt, B. : *Protivrečnosti postmoderne*, Beograd: Art press. 2002., str. 9.

<sup>31</sup> Giles, D.: *Psychology of the Media*, Palgrave Macmillan, Velika Britanija, 2010. str. 31.

<sup>32</sup> Maširević, Lj.: *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*, Čigoja štampa, Beograd, 2011. str. 5.

Amerikanac Tarantino, Quentin rođen je 1963. godine. Godišnjom je nagradom Oskar nagrađivan režiser i scenarist, koji i danas djeluje na području kinematografije te je nosilac novoga senzibiliteta 1990-ih godina filmom Pakleni šund. Na području je produkcije Quentin Jerome Tarantino između ostaloga također stvaralac filmova Kill Bill 1 i Kill Bill 2. Pored navedenoga, zanimanje mu okupiraju cameo nastupi – kratki prikazi ili glasovna pojavljivanja (poznate osobe) u djelima izvedbene umjetnosti. Na osamdeset i petoj dodjeli Oskara, dobitnik je Nagrade za najbolji originalni scenarij filmom Odbjegli Django.

Rođen je 27. marta u Knoxvilleu, Tennesseeju, Sjedinjenim Američkim Državama. Odrastajući bez svojega oca Tonyja Tarantina, s majkom Connie McHugh Tarantino Zastoupil seli se u Torrance, Kaliforniju, 1965. godine, gdje pokazuje rano zanimanje za dramu. Napušta srednju školu u svojoj dobi od petnaest godina, umjesto čega pohađa redovne sate glume u školi glumca Jamesa Besta. Sa svoje dvadeset i dvije godine Tarantino radi u videoteci Video Archives (video arhive), gdje i filmaši Roger Avary i Daniel Snyder obavljaju posao dok ne postanu uspješni u filmskoj industriji. Tamo njegov zanos filmom i kinematografijom jača.

Tarantino svoju karijeru počinje kasnih 1980-ih godina, tačnije 1987. godine kad sudjeluje u pisanju i režira crno-bijeli film - Rođendan mog najboljeg prijatelja, sniman četiri godine, zaposlivši kao glumce Craiga Hamanna, njegova suautora, i sebe. Proračun je filma samo pet hiljada dolara, dok radnja traje sedamdeset minuta. Ali zbog požara, trideset i četiri su minute prvobitne verzije filma uništene. Ovaj djelimično zapaljen, amaterski, niskobudžetni kratki film nikad nije službeno objavljen te, iako je prilično loše režiran, Tarantino ga naziva svojom filmskom školom. Njegov sljedeći projekt su Psi iz rezervoara, kriminalistički triler napisan u tri i pol sedmice koji režira, piše te se u njemu pojavljuje. Govori o petorici neznanaca udruženih za pljačku draguljarnice. Konačno je prikazan na filmskom festivalu Sundance u januaru 1992. godine te postaje Tarantinovim probojnim filmom. Filmski časopis Empire (carstvo) proglašava ga najboljim nezavisnim filmom svih vremena. Smjesta ostvarivši uspjeh, 1993. godine slijedi Tarantinov scenarij Prava romansa, nominiran za nagradu Saturn<sup>33</sup>, s Tonyjem Scottom kao

---

<sup>33</sup> Priznanje Akademije znanstvene fantastike, fantazije i horor-filma.

režiserom. Tarantino piše prvi nacrt za film *Rođeni ubojice*, koji je nakon nekoliko izmjena objavljen 1994. godine. Za priču dobiva zaslugu.<sup>34</sup>

Odbijajući ponude iz Hollywooda, Tarantino zauzvrat piše scenarij za *Pakleni šund*, koji je objavljen krajem 1994. godine i donosi njemu i suautoru Rogeru Avaryju prvu nagradu, Oskara za najbolji originalni scenarij. Nakon toga slijedi scenarij nazvan - *Od sumraka do zore*, koji režira Tarantinov prijatelj Robert Rodriguez. Poslije završetka i izdanja *Jackie Brown*, Tarantino počinje raditi s Umom Thurman, zvijezdom *Paklenoga šunda*, na scenariju za *Kill Bill*. Tarantino je 2005. godine odabran kao poseban gostujući režiser Roberta Rodrigueza za ekranizaciju grafičkoga romana *Grad grijeha*. U filmu režira automobilsku sekvenciju koju glume Clive Owen i Benicio del Toro. Tarantinov je peti poduhvat dvostruka suradnja s Rodriguezom pod nazivom *Grindhouse*. Iznosi počast slasher (slash – udariti sječimice; horor u kojem su žrtve obično rasječene) filmovima 1970-ih godina. Podijeljen je u dva djela; prvo je Rodriguezov *Planet terora*, praćen Tarantinovim *Otpornim na smrt*.<sup>35</sup>

Tarantinov šesti film, *Nemilosrdni gadovi*, nastaje u vrijeme produkcije *Paklenoga šunda*, 1994. godine. S Bradom Pittom, Mélanie Laurent i Christophom Waltzom u glavnim ulogama, smjesta ostvaruje uspjeh, postavši Tarantinovim novčano najuspješnijim filmom. Christoph Waltz, koji igra pukovnika Hansa Landu (također znan kao lovac na židove), osvojio je brojna priznanja, uključujući i Akademijinu nagradu za najboljega sporednog glumca, Nagradu BAFTA-e (The British Academy of Film and Television Arts), Britanske akademije filmske i televizijske umjetnosti, za najboljega glumca u sporednoj ulozi, Nagradu kanskoga filmskog festivala za najboljega glumca, Nagradu udruženja filmskih i televizijskih glumaca za izvanrednu izvedbu glumca u sporednoj ulozi i nagradu Zlatni globus za najboljega sporednog glumca u filmu. Tarantino zaključuje: „Držim da je Landa jedan od najboljih likova koje sam ikad napravio i ikad budem napravio, a Christoph ga izvodi savršeno. Istina je da ako ne bih našao nekoga toliko dobroga kao što je Christoph, možda ne bih napravio *Nemilosrdne gadove*.“

---

<sup>34</sup>Ibid.

<sup>35</sup>Ibid., str. 15.

Tarantino 2009. godine potvrđuje da će treći i četvrti nastavak Kill Billa biti objavljeni 2014. godine, ali prije nego što počne pisati, radi i objavljuje film o južnim američkim državama. Riječ je o vrsti špagetivesterna (u filmskome žargonu masovna proizvodnja, obično italijanskih, filmova o američkome divljem Zapadu<sup>17</sup>). Takvi su filmovi obično italijanskih režisera, a „Tarantino“ je prilično često prezime u Italiji, italijanski jezik ponekad dijelom njegovih filmova dok mu je sam otac italijanskoga porijekla. Uz to su najviše prilagođeni jeftinu sentimentu i patetici. Tarantino se namjerava usredotočiti na pitanje ropstva, jer ga Amerika nikad ne prikazuje u filmovima, zato što ga se stidi.<sup>36</sup> Odbjegli Django objavljen je 2012. godine, a iste godine Tarantino izriče budućnost Killa Billa govoreći da se treći nastavak vjerojatno ipak neće dogoditi.<sup>37</sup>

### 3.2. Filmografija

Navedenoj Tarantinovoj svestranosti pripada i gluma iako mu je glavno zvanje režisera. U nastavku je nabrojano devet filmova koje režira i piše:

1. Rođendan mojega najboljeg prijatelja - suautor, režiser i producent.
2. Psi iz rezervoara - autor i režiser,
3. Pakleni šund - suautor i režiser,
4. Od sumraka do zore - autor i režiser,
5. Jackie Brown – autor,
6. Kill Bill 1 i Kill Bill 2 - autor i režiser,
7. Grindhouse: Otporan na smrt - autor, režiser i producent,
8. Nemilosrdni gadovi - autor i režiser,

---

<sup>36</sup> Tarantino takes on slavery, <https://slate.com/human-interest/2011/05/tarantino-takes-on-slavery.html>,

Pristupljeno: 29.06.2022. godine.

<sup>37</sup> IGN, [https://www.ign.com/articles/2012/12/12/no-kill-bill-3-for-tarantino?utm\\_source=youtube&utm\\_medium=referral&utm\\_campaign=Video%2BAnnotation](https://www.ign.com/articles/2012/12/12/no-kill-bill-3-for-tarantino?utm_source=youtube&utm_medium=referral&utm_campaign=Video%2BAnnotation),

Pristupljeno: 29.06.2022. godine.

9. Odbjegli Django - autor i režiser,
10. Maska osmorka - autor i režiser.

Ističe se činjenica da Tarantino piše i režira, prema mnogim ocjenjivačima i stručnjacima, ključne postmoderne tekstove 1990-ih godina, a tad već postaje očigledno da označava i prvo desetljeće 2000-ih.<sup>38</sup> Utjelovljuje muzičara Elvisa Presleyja u maloj, cameo ulozi u šaljivom obliku zabavnoga televizijskog sadržaja, Zlatne djevojke, 1988. godine. Taj dio radnje čini s još nekolicinom Presleyjevih oponašatelja te se na isti način nakratko pojavljuje u Eddieju Presleyju, 1992. godine. Radi se o filmu, također, s Elvisom Presleyjem, ovaj put kao glavnim predmetom obrade, kad Tarantino predstavlja bolničara u azilu za umobolne osobe.

Od svih savremenih poznatih filmskih djelatnika, Quentin Tarantino snima najnasilnije refleksivne filmove.<sup>39</sup> Sudeći po količini nasilja koje opisuje Tarantinov lik i stvaralaštvo, zaključuje se da je ono predmet njegova obožavanja i način izričaja. Otkako je poznat, uz njegov se lik i djelo vežu mnogobrojne kritike – podržava li nasilje osim što ga ono zabavlja? Tarantino želi vidjeti i postići kako čovjek odgovara na prikaze nasilja u filmu, kako se uzbuđuje ili zgrožava. Kad su Psi iz rezervoara prikazani, dio gledatelja napušta mjesto projekcije tokom prizora mučenja. „Osjećam se kao dirigent, a osjećaji publike moji su instrumenti. Težim postići reakciju: „Smijte se, smijte – a sad se užasnite.“ Kad se ja tako osjetim tokom filma, dobro se zabavim.“<sup>40</sup> Dijelom su kompleksne Tarantinove režiserske poetike mnogi njemu svojstveni detalji poput karakterističnih uglova snimanja, pozivanja na američku popularnu kulturu i odavanje počasti poznatim, njemu najdražim filmovima, naročito onima 1960-ih i 1970-ih godina. Njihov se utjecaj očituje u vrlo sličnim, ponekad istim prizorima i tematikama u vlastitim filmovima. Osim toga, element nasilja prožet je cijelim Tarantinovim stilom pisanja, a njegova je

---

<sup>38</sup>Op. cit. Maširević, Lj. str. 15.

<sup>39</sup>Greene, R., Silem Mohammad, K.: *Quentin Tarantino i filozofija*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2010. str. 11.

<sup>40</sup> The Telegraph, <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/6975563/Quentin-Tarantino-violence-is-the-best-way-to-control-an-audience.html>,

Pristupljeno: 29.06.2022. godine.

režiserska osobnost posve očita i prepoznatljiva u cjelokupnom radu te se između ostaloga odlikuje prepletanjem različitih i naizgled nespojivih filmskih žanrova.

### *3.3. Tarantinov stil i njegove karakteristike*

Tarantino gaji duboko estetsko razumijevanje prema snimanju filmova, muzici i američkoj popularnoj kulturi.<sup>41</sup> Zaštitni znak koji se prožima filmovima ovog režisera jesu nelinearne naracije, što znači da ne voli prikazivati događaje kako napreduju redom prema vremenskom slijedu. Ovakav se način pričanja primjećuje već 1990-ih godina u *Psima iz rezervoara preko Paklenog šunda* do početka sljedećeg perioda u filmovima *Kill Bill* i tako dalje. Tarantino je izmijenio tok događaja između ostaloga pogledom na radnju iz jedinstvenih uglova različitih likova, dok je s druge strane isprepleo red radnje radi cilja razrješenja sadašnjosti uzimajući u obzir detalje na koje nije bila usmjerena pozornost u prijašnjim prizorima. Još jedna osobitost kao dio prepoznatljivosti njegovog stvaranja jest izjalovljenje dogovora i namjera u radnji, na što se nailazi također u *Psima iz rezervoara* pa u *Jackie Brown* pet godina poslije, zatim u *Nemilosrdnim gadovima* 2009. i *Odbjeglom Djanguu* 2012. godine. Sastavni dio njegovih filmova vrlo je često i naposljetku iskazana samlkost kao svijetla tačka među suprotstavljenim likovima – lopovima i ostalim sličnim osobnostima koje s lakoćom provode nasilne činove, što je slučaj u *Mrskoj osmorci*.

Sljedeća stavka svojstvena Tarantinovu liku jest njegova sposobnost oživljavanja glumačkih karijera u čak nekoliko filmova. Zvijezdi filma *Briljantin* s kraja 1970-ih godina, John Travolti, Tarantino 1994. godine ponudi ulogu u *Paklenom šundu*. Nakon šesnaest godina nekoliko manje značajnih filmskih uloga, biva imenovan za Oskara za ulogu Vincenta Vege. Time ostvaruje vrhunac svog glumačkog puta i dobiva priliku za svojevrsnom drugom, novom karijerom iako otada ne uspijeva ostvariti išta slično uspjehu lika Vincenta Vege. Pam Grier naslovni je lik *Jackie Brown* u istoimenom filmu nakon glavnih uloga u filmovima 1970-ih godina i stagniranja od većih pothvata. Ponovno se ističe 1997. godine zahvaljujući Tarantinu te postiže nastup svoje

---

<sup>41</sup> Op. cit. Greene, R., Silem Mohammad, K. str. 37.



filmske karijere kojim je imenovana za Zlatni globus za najbolju glumicu. Prije je glumila u crnačkim filmovima kad ju je Tarantino uočio zahvaljujući svojoj naklonosti tom žanru. Između ostalih, pospješio je daljnju karijeru Davidu Carradineu Kill Billom, Kurtu Russellu Otpornim na smrt i Harveyju Keitelu Psima iz rezervoara. Svojtveni Tarantinu jesu i dugogodišnji, vrijedni pamćenja nastupi glumca Samuela Leroya Jacksona koji je doprinio svom iskustvu u šest Tarantinovih filmova. Dugi, grubi razgovori oduvijek su prepuni psovki koji uz iznenadne, silovite, često bezrazložne izljeve krvavoga nasilja čine Tarantinov svijet i prepoznatljive odlike. U svojim je filmovima i scenarijima Tarantino ubio nebrojene ljude. O posljedicama kaže: „Ako počnem razmišljati o društvu ili o tome što jedna osoba radi drugoj, stavljam si lisice. Piscu se time ne trebaju baviti, slikari se time ne trebaju baviti, muzičari se time ne trebaju baviti.“<sup>42</sup>

Predmeti radnje i razgovora u Tarantinovim filmovima vrlo se često odnose i pozivaju na popularnu kulturu. Tako Jules Winnfield spominje glavnoga lika Kwaija Changa Cainea kad se u Paklenome šundu osvrne na njega u kontekstu serije Kung Fu, čiji je Caine glavni junak za vrijeme cijelog njezinog trajanja, od 1972. do 1975. godine. Potom spominjanje Clarka Kenta u drugom dijelu filma Kill Bill, 2004. godine, u prizoru kad David Carradine kao Bill pred ranjenom Umom Thurman kao Nevjestom drži monolog o Supermenu zaključivši da je Clark Kent Supermenova kritika čitave ljudske rase. Fantastična četvorka u Psima iz rezervoara, The Virginian u Otpornome na smrt i mnogi drugi primjeri. Quentin Tarantino poznat je i po svojim kinematografskim mješavinama jer oponaša tuđi rad. Tako su Psi iz rezervoara usporedivi s drugim dijelom filma Bolje sutra iz 1987. godine po odijelima crne boje koja odaju počast ovom akcijskom filmu Johna Wooa. Psiha 1960. godine Tarantino oponaša prizorom iz Paklenoga šunda kad Marsellus okreće glavu kako bi vidio Butcha u automobilu na pješačkome prijelazu dok se isti događaj zbija u Hitchcockovu filmu s Marion u automobilu kad je šef George Lowery slučajno primjećuje tokom prelaska pješačkog prijelaza dok je ona u bijegu. Nevjerica na izrazima lica Marion i Butcha posljednja je sličnost dva filmova prije sljedećeg prizora koji radnju usmjerava u potpuno drugom pravcu. Još je jedna sličnost primjer oponašanja prizora borbe u Kill Billu iz 2003. godine po uzoru na Zmajeve šake iz 1972. godine. Zatim isti dugi

---

<sup>42</sup>Ibid., ste. 46.

uvodni prizor s najavnom špicom iz Jackie Brown kao onaj u Diplomcu 1967. godine. Jackie se kreće duž pokretne trake u zračnoj luci te na taj način Tarantino pravi homagij jednakim prizorom prema drugome filmu. Također priča Odbjegloga Djanga duguje priznanje Tragačima iz 1956. godine.<sup>43</sup> Sličnost se nalazi i u vesternskoj vrsti filma te jahačima sa šeširima koji putuju snježnim obroncima kao u filmu Velika tišina. Tarantino stavlja naglasak na gledateljstvo time što ističe kako je ključ dobrog režisera bivanje dobrim gledaocem, obraćajući pažnju na ono što doživljava gledajući film.<sup>44</sup> Sve su navedene karakteristike ujedno neke od odlika savremenog filma uopće.

#### 4. KARAKTERISTIKE POSTMODERNISTIČKIH FILMOVA

##### 4.1. Intertekstualnost

Pitanje izlaganja u filmskom eseju ukazuje na suprisutnost različitih oblika tekstova u tekstu, kao što je na primjer izravna prisutnost komentara, citata ili međufilmskih dijaloga s ranijim filmovima. Seymour Chatman<sup>45</sup> se u tekstu naslova “Filmski pripovjedač” (“The Cinematic narrator”), osvrće na prirodu filma koja odolijeva jezički-centriranom pripovjedaču, što se u slučaju igranog filma očekuje jer se izlaganje vizualno verbalnom reprezentacijom, odvija s naglaskom na kombinaciji vizualnih prizora, slike i zvuka, a najmanje s naglaskom na izravnu

---

<sup>43</sup>MovieMahal, <https://moviemahal.net/2013/01/27/django-unchained-dir-quentin-tarantino-2012-us-re-imagining-slavery-major-spoilers-500th-post/>,

Pristupljeno: 29.06.2022. godine.

<sup>44</sup> Op. cit. Greene, R., Silem Mohammad, K. str. 150.

<sup>45</sup> Chatman, S.: “*The Cinematic Narrator*” u *Coming to terms*, The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990. str. 124.

prisutnost glasa komentara u filmu. Chatman<sup>46</sup> izlaže stajalište Davida Bordwella koji podrazumijeva u filmu naraciju ali odbija ideju pripovjedača (naratora) u filmu, naglašavajući pritom da je za filmsku naraciju gledatelja uloga jednako važna kao i redateljeva. Gledatelj naime sam rekonstruira naraciju činom gledanja i sam stvara priču, Bordwell tako aktivnosti gledanja pridaje težinu zaokruženja naracije.

Filmski esej, također, prostor zaokruženja naracije prepušta gledatelju, ali u pogledu prisutnosti pripovjedača i implicitnog autora (implied author), čini upravo suprotno od fikcionalnog filma. Može se reći da u filmskom eseju figura autora predstavlja orijentacijsku tačku u prirodi nelinearnog postupka izlaganja i usložnjavanja priče te da implicitni autor utjelovljuje često oboje: autora kojeg konstruiramo iz teksta i prisutnost stvarne osobe, odnosno autora.<sup>47</sup>

Intertekstualnost ima ishodište u književnosti i ona se kao pitanje teksta smatra neprenosivom izravno u umjetnost filma. Da intertekstualnost u filmu nije isključena, ukazuje Christine Scherer<sup>48</sup> slijedeći definiciju Gérarda Genetta iz Književnosti na drugom stepenu (*La littérature au second degré*, 1982), prema kojoj intertekstualnost predstavlja tip transtekstualnih veza između tekstova. Scherer se poziva na Genettovu podjelu transtekstualnosti na oblike: parateksta (naslova, podnaslova, međunaslova, uvoda, napomene i drugog), metatekstualnosti (tumačenja jednog teksta pomoću drugog), arhitekstualnosti (implicitnog znanja o pripadnosti vrstama) i hipertekstualnosti. Sve ove oblike transtekstualnosti (s izuzetkom možda posljednjeg), Scherer

---

<sup>46</sup>Ibid., str. 125.

<sup>47</sup> U prilog važnosti glasa komentara u filmskom eseju, govore podaci Martina Schaubu koji procjenjuje kako više od devedeset posto filmskih esejista svoje tekstove čitaju sami. Njihov glas izbjegava poziciju sveznajućeg autora kad upotrebljavaju riječi koje su karakteristične za esej u pisanom obliku: možda, vjerojatno, moguće. (Iz razgovora "Auto-slike filma" ["Selbst-Bilder des Kinos"], Karla Sireka, Martina Schaubu i Raymonda Belloura, u *Schreiben Bilder Sprechen*, 1992, str. 121).

<sup>48</sup> Scherer, C.: Ivens, Marker, Godard, Jarman / *Erinnerung im Essayfilm*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2001. str. 42.

nalazi prisutnima u filmskom eseju, kao i pojavu kontaminacije, kao odnosa stranog i vlastitog teksta u filmskom eseju.<sup>49</sup>

Tako je, na primjer, čin pisanja ishodišna tačka filma *Vrt* (*The Garden*, 1990) Dereka Jarmana, u kojem Jarman osobno nastupa u prvim kadrovima filma, za radnim stolom, u svojoj kući u Dungenessu, prizivajući slike i spašavajući ih od zaborava. Jarman predodžbom dnevničkog razmišljanja priziva misli iz Vergilijeve Eneide, pjesama Allena Ginsberga i T.S. Eliota, stvarajući od filma mentalno putovanje. Christine Scherer<sup>50</sup> nalazi sličnosti u formi Jarmanova i Ginsbergovog izlaganja. Ginsberg tako opisuje formu svoje gotovo epske pjesme naslova *Howl* (1955), kojom se Jarman inspirisao za rad na filmu, kao vezu “proze i poezije”, kao jedan umjetnički protokol prirodnog toka rijeke misli. A Jarmanov arhetipski vrt u Dungenessu, u okruženju nuklearne elektrane, postaje potraga Jarmanovog pripovjedačevog ‘ja’ za samim sobom.<sup>51</sup>

Jedan od najpoznatijih primjera filma kao izvora intertekstualnosti je svakako *Casablanca*, (1942) Michaela Curtiza jer su dijalozi s elementima klišeja potaknuli replikaciju u filmovima nakon toga. Umberto Eco smatra kako *Casablanca* nije film, nego mnogo filmova, odnosno antologija. Prema Ecu<sup>52</sup> ono što *Casablanca* čini nesvjesno, drugi će filmovi napraviti s ekstremnom intertekstualnošću, podrazumijevajući da je osoba kojoj je film upućen jednako svjesna njegove namjere. Takve filmove Eco naziva “postmodernima” dijeleći tako Braniganovu poziciju isticanja postmodernističke estetike nabranjanja, permutacija, fragmentarnosti, citatnosti i drugog.

---

<sup>49</sup> Prema Renate Lachmann, termin kontaminacija, predstavlja posljedicu “selekcije pojedinačnih elemenata iz različitih referentnih tekstova i kombinacije tih elemenata u smislu montaže ili preklapanja i uklapanja u manifestni tekst”.

<sup>50</sup> *Ibid.*, str. 304.

<sup>51</sup> *Ibid.*, str. 327.

<sup>52</sup> Umberto, E.: “*Casablanca: kulturni filmovi i intertekstualni kolaž*”, u *Književnost, povijest, politika*, ur. Zlatko Kramarić, Osijek: Svijetla grada, 1998. str. 172.

Eco na primjeru Spielbergova E.T.-ja (1982), u sceni susreta E.T-ja i patuljastog Jedijsa iz filma Imperija uzvraća udarac (*The Empire Strikes Back*, 1980), a moglo bi se primijeniti i šire, navodi tri elementa intertekstualne kompetencije za uživanje u prizoru filma.<sup>53</sup>

1. mora se znati odakle drugi lik dolazi (u ovom slučaju Spielberg citira Lucasa),
2. mora se znati nešto o vezama između režisera, i
3. mora se znati postoji li neki oblik bratstva (oba je čudovišta načinio Rambaldi te su oni posljedično povezani nekim oblikom bratstva).

Eco navodi kako potrebna stručnost nije samo interfilmska, nego i intermedijska, što znači da osoba koja je upućena mora poznavati ne samo druge filmove, nego i sve tračeve masovnih medija. U slučaju filmskog esejizma to se očituje manje u referenci na proizvode elitne kulture (referiranje na klasike na primjer), a više u intertekstualnosti u sferi popularne kulture. Filmovi Jean-Luca Godarda, na primjer, obiluju teško razlučivom kombinacijom intertekstualnosti i intermedijalnosti. Jacques Rancière nam u knjizi *Sudbina slika* (*Le destin des images*, 2003) daje presjek uobičajene Godardove esejističke prakse beskrajnog spajanja kadra jednog filma s titlovima i dijalogom drugog filma, jedne rečenice romana, detalja slike, refrena pjesme, fotografije aktualnosti ili oglasne poruke s drugom, gdje se uvijek radi o dvije stvari istovremeno: organizovanju šoka i konstruisanju kontinuuma.

Prostori šoka kao i kontinuuma, smatra Rancière, mogu čak nositi isto ime, ono Historije. A Historija, na kraju, može predstavljati dvije kontradiktorne stvari: “isprekidanu liniju prokazivačkih šokova ili kontinuum koprismetnosti”. Pri tome Godardove raznovrsne veze izgrađuju i promišljaju istodobno smisao historije koja se pomiče između ta dva pola.<sup>54</sup> Godardovi šokantni heterogeni kolaži, smatra Rancière, već se odavno smatraju dijalektičkim. Godard vidi historiju kao mjesto konflikta, rezimirano u rečenici heroja iz filma *Made in USA* (1966): “Imam dojam da živim u filmu Walta Disneya, u kojem igra Humphrey Bogart, dakle u političkom filmu”. Rancière u ovom primjeru nalazi egzemplarnu dedukciju, kao “odsutnost

---

<sup>53</sup>Ibid.

<sup>54</sup> Rancière, J.: *Le destin des images*. Paris: La fabrique éditions. 2003. ste. 70.

odnosa između asocijativnih elemenata dostatnu za potvrđivanje političkog karaktera asocijacije”, koja bi se također mogla proglasiti znakovitom za postupak filmskog esejizma.

#### 4.2. *Intermedijalnost*

Može se reći da se intermedijalnost u filmu pojavila krajem osamdesetih godina prošlog stoljeća, nakon što se iscrpila mogućnost preciznijeg opisa slikovnog i tekstualnog na nivou (inter)teksta. Intermedijalnost bi se u slučaju filmskog esejizma mogla nazvati svojevrsnom hermeneutikom filma, načinom analize a ne samo opisa pojedinog djela. Ono što je zajedničko tekstu i slici jest mogućnost njihovog transferiranja, uz pomoć citata i citiranja. Citiranje je, prema Dubravki Oraić<sup>55</sup> intertekstualni proces, pa je stoga citatnost svojstvo intertekstualne strukture. U njezinoj tipologiji relevantnih književnoumjetničkih citata: interliterarnih, autocitata, metacitata, intermedijalnih i izvanestetskih, u filmskom esejizmu mogu se naći istovjetne značajke gotovo svih osim intraliterarnih.

Autocitatnost je zbog naglašene subjektivnosti, kao prepisivanja samog sebe, u pristupu nefikcionalnom filmu, odlučujuća u filmu kao što je Chantal Akerman o Chantal Akerman (Chantal Akerman par Chantal Akerman, 1997) gdje autorica putem dnevnčkog zapisa iznosi vlastite misli o svom radu. Metacitat kao iskaz književnosti sadržan u književnim manifestima i programima ili esejistici, koji računaju na upućenost i naobraženost gledatelja, nalazi svoju relaciju u metafilmu. Primjer metafilma kao esejističkog postupka nalazimo i u opusu igranih filmova Quentina Tarantina i Woodyja Allena. Metafilmom, odnosno citiranjem kao kanonskim postupkom služi se i Wim Wenders kad se u filmu *Tokyo ga* (1985), fokusira na jednog autora, Yasujira Ozua i posreduje između Japana viđenog u opusu ovog redatelja i zapadnjačkog pogleda na ubrzane kulturološke promjene savremenog Japana. Ozuov film *Priča iz Tokija*

---

<sup>55</sup> Oraić, D.: “Citatnost – eksplicitna intertekstualnost”, u *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. grupa autora, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1988. str. 130.

(Tokyo monogatari, 1953), na kojem Wenders zasniva svoju esejističku priču, pretpostavka je za razumijevanje ovog Wendersovog filma.

Godard svoj rad temelji na igri izričitog i neizričitog upućivanja na filmske citate. U filmu Prezir (Le Mepris, 1963), Fritz Lang citira otkrivajući autore (Bazin, Dante, Hölderlin). U istom filmu, Lang i neizričito upućuje igrom riječi na krajnju reduktivnost citatnosti i aluzije, kad na primjer napuštajući dvoranu s plesnom tačkom, spominje jadnu B.B. aludirajući istodobno na podudarnost inicijala Brigitte Bardot i Bertolda Brechta. U filmu Do posljednjeg daha (A bout de soufflé, 1959), Michele Poiccard citira Aragona u rasponu od preciznosti do neprepoznatljivosti originala. Film Živjeti svoj život (Vivre sa vie, 1962) sadrži cijele isječke iz pripovijetke Ovalni portret Edgara Allana Poea. Kao intermedijalnu citatnost u književnosti Oraić navodi uvođenje drugih umjetničkih medija, npr. slikarstva, glazbe ili filma u književnost. Filmski esej naslućuje slična iskustva. Film je u svojoj osnovi reprodukcijски medij koji apsorbira sva priopćenja bilo vizualnog, auditivnog ili audiovizualnog porijekla.

Za izvanestetski citat, kao najsloženiji citat, Oraić<sup>56</sup> uzima za primjer razne neumjetničke tekstove. Oraić tako u književnosti navodi citat iz života, faktocitat ili transemiotički citat u najširem smislu. Jedan od oblika izvanestetskog citata nalazi u primjeru stranice s ulijepljenim novinskim isječkom u rukopisu knjige Berlin Alexanderplatz (1929) Alfreda Döblina. U slučaju filma izvanestetski se citat može pronaći u primjeru Godardova filma Vikend, u snimcima plakata koji pozivaju na revoluciju i koji u kadrovima insceniranog poziranja glavnih aktera filma (buržoazije) i radničke klase, zajedno sa zvučnom zapisom internacionale nadopunjuju duh proročke misije filma uoči šezdesetosmaške pobune u Francuskoj. Također, Agnès Varda u filmu Skupljači i skupljačica (Les glaneurs et la glaneuse, 2000), u ratarski kontekst filma vješto uklapa poetski citat Joachima de Baleyja kao i cijeli niz izvanestetskih citata, na primjer u epizodnim nastupima pravника koji predstavljaju državu informišući nas o normativnostima i zakonima.

---

<sup>56</sup>Ibid., ste. 132.

Jednostavnije rečeno, kao vezu između filma i drugih umjetnosti, razlikujemo citate iz drugih filmova i citate iz drugih umjetnosti. Ante Peterlić,<sup>57</sup> pišući o citatima, prve naziva međufilmskim, a one tekstualne, koji prakticiraju intermedijalno citiranje navodi kao “alofilmske ili inofilmske citate – ponavljanja, dijelova iz drugog umjetničkog medija, koji su u osnovi uvijek perifrastični jer je apsolutna transplantacija praktički nemoguća.” Peterlić navodi činjenice koje se zanemaruju u filmskim studijama pri upotrebi citata u filmu: “film transformiše sve što citira, funkcija je filmskog citata najčešće podložna krivoj interpretaciji, porijeklo je citata u filmu krivo protumačeno, a mogućnost je sinkronije između citata i navodnih izvora previđeno”. Peterlić poseže za primjerom Buñuelove filmske inscenacije klimaktičkog prizora prosjaka po uzoru na Posljednju večeru u filmu *Viridiana* (1961), koja se zbog kompozicijske sličnosti može tumačiti kao citat istoimene freske Leonarda da Vincija. Posljednja večera ovdje kadrom predstavlja izričiti inofilmski citat. Ali, ne samo pri ovom, nego svakom susretanju s citatom u filmu, kaže Peterlić, ne smijemo se zanositi svojom erudicijom, poznavanja, u ovom slučaju, Leonardove freske, ne smijemo biti ni previše sigurni da je to citat upravo Leonardove freske; možda je taj citat izričitiji kao citat mnogih filmova iz katoličkog kruga...”, odnosno “Buñuelov citat jednako se može shvatiti kao citat Leonarda, kao citat jedne cjelokupne baštine, ali možda i kao citat konkretne filmske prakse”.<sup>58</sup>

Filmski esej obiluje međufilmskim i alofilmskim, odnosno inofilmskim citatima. Chris Marker se u filmu *Jedan dan Andreja Arseneviča* (*Une Journée d'Andrei Arsenevitch*, 1999) fokusira na bolesnog i umirućeg Andreja Tarkovskog, baš kao i Wim Wenders u filmskom eseju *Nickov film: munja nad vodom* (*Nick's Film: Lightning over Water*, 1980), poludokumentarnom filmu posvećenom na smrt bolesnom Nicholasu Rayu. Marker uspostavlja interfilmsku relaciju kad u *Jednom danu Andreja Arseneviča*, narator komentira kako u Tarkovskijevim filmovima kiši kao u Kurosawinim. Istodobno odlučujući naslov Markerovog filma, koji je od 1986. do zaključne

---

<sup>57</sup> Peterlić, A.: “Prilog proučavanju filmskog citata”, u *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. grupa autora, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1998. str. 198.

<sup>58</sup> *Ibid.*, str. 207.



verzije 1999. doživio različita proširenja, naslovom sugeriše na roman Aleksandra Solženjicina: *Jedan dan u životu Ivana Denisoviča*.<sup>59</sup>

#### 4.3. *Nelinearnost nacije*

Postmoderni filmovi često su snimani nelinearno što dovodi do potkopavanja vremenskog slijeda događaja u filmu. Međutim, nelinearnost nije isključivo odlika postmodernog filma, a biti će problematizovana iz razloga što su mnogi Tarantinovi filmovi nelinearni. Od početka 1990-ih kada je Tarantino snimio svoja prva dva filma *Ulične pse* i *Petparačke priče*, broj filmova sa nelinearnom naracijom se drastično uvećao. Na osnovu činjenice da su nelinearne filmove snimali reditelji koji se svrstavaju u primjere postmoderne kinematografije, može se zaključiti da je to jedna od karakteristika postmodernog filma. Sa druge strane, postoje postmoderni filmovi koji su snimani linearno što nam sugeriše da nelinearnost nije suštinska odlika postmodernog filma. Postmoderna teorija insistira na psihičkoj fragmentaciji subjekta u savremenosti. Džejmson, na osnovu Lakanove teorije tvrdi, da je uslijed rastuće kompleksnosti i fragmentacije svakodnevnog života u postmodernom svijetu, subjekt izgubio osećaj za vremenski kontinuitet što ga je dovelo u situaciju šizofrenog iskustva. Za ovakav gubitak temporalnosti Džejmson nalazi djelimično krivicu u medijima, koji bombarduju ljude svakodnevno nelinearnim narativima u kojima se pojavljuju likovi sa pluralnim i fluidnim identitetima.

Nelinearnost u filmu postoji od kada je nastala kinematografija, jer su reditelji veoma često koristili flešbekove da prikažu neke događaje kojih se junaci sa platna sjećaju. Ovaj oblik jednostavne nelinearnosti nije ništa neobičajeno. Recimo, klasični noir *Ubice/Killers* (1946, Robert Siodmark) sastoji se iz jedanaest nehronoloških flešbekova i zahtijeva mnogo veću psihološku aktivnost i uključenost gledaoca u film da bi se shvatila radnja filma. Ono što postmoderni reditelji, u sve većoj mjeri donose, jeste više oblika te nelinearnosti, koje

---

<sup>59</sup> Alter, N. M.: *Chris Marker*. Chicago: University of Illinois Press. 2006., str. 43.

podrazumijevaju da je jedan događaj ispričan iz više dijelova koji su ne samo nechronološki poslagani, nego u film često unose i anahronost. Na primjer, Tarantinov film *Petparačke priče* počinje i završava se istom scenom. Reditelj nam je između istog počeka i kraja prikazao događaje koji su se desili u prošlosti i budućnosti. Interesantan je primjer filma *Nepovratno/Irreversible* (2002, Gaspar Noe) u kome se radnja filma prikazuje, u više dijelova, retrospektivno, tako da vidimo ubistvo na početku filma, a onda reditelj polako, obrnutim hronološkim redom, odmotava klupče događaja koji su doveli do ubistva. *Memento/Memento* (2000, Christopher Nolan) je film o čovjeku kome su tokom napada razbojnici ubili ženu, a njemu oštetili moždanu funkciju pamćenja, tako da jedino čega može da se seti je izuzetno kratak period svoje prošlosti. Glavni junak filma, bez obzira na svoj hendikep, želi da se osveti ubici. Film je sniman kao dvije priče, jedna je snimana crno-bijelom tehnikom i ide hronološkim redom i prikazuje razgovor glavnog junaka telefonom sa nepoznatom osobom u motelu. Druga priča je u boji i obrnutom hronologijom prikazuje detektivsku potjeru glavnog junaka za ubicom. *Vremenski kod/Timecode* (2000, Mike Figgis) prikazuje, istovremeno četiri različite priče koje u suštini čine jedinstvenu cjelinu. One su vješto sinhronizovane da junaci neprimjetno prelaze iz frejma jednog djela filma u frejm drugog. Kao svojevrsan postmoderan film, on je i autorefleksivan, jer govori o Holivudu i pohlepi koja vlada u njemu. Možda najinteresantniji primjeri nelinearnosti u postmodernom filmu jesu tri ostvarenja Dejvid Linča *Hotel izgubljenih duša*, *Manhollen drajv/Mulholland Drive* (2001) i *Inlend empajer/Inland Empire* (2006).

Moglo bi se reći da su navedena Linčova ostvarenja, u stvari, tri verzije jednog istog filma. U sva tri filma narativna struktura se sastoji od složenog sistema smjenjivanja objektivne perspektive viđenja događaja, prelaza ka prikazu subjektivne perspektive glavnog junaka da bi konačno sva tri filma završila u opisivanju unutar psiholoških događaja ličnosti. U *Hotelu izgubljenih duša* i *Manhollen drajvu* prikaz glavnih junaka i njihove perspektive tumačenja događaja traje i do pola filma prije nego što reditelj uđe u njihov unutar psihološki košmar. Sa druge strane, *Inlend empajer* traje tri sata, a košmar glavne junakinje počinje ubrzo po početku filma. U filmu *Hotel izgubljenih duša* možemo vidjeti Freda koji, zbog očiglednog neuspjeha u seksualnom životu sa svojom ženom, postaje ljubomorani i ubija je. Policija ga hapsi i on u zatvoru doživljava transformaciju u potpuno drugu osobu, Pitera automehaničara, a film se radikalno mijenja i

počinje sa potpuno novim junacima idogađajima. Postoji mnogo interpretacija ovakve radikalne promjene u filmu. Čini se da su objašenja da je u pitanju postmoderna fragmentacija i rascepanost, iako prihvatljiva, nedovoljna, jer je reditelj očigledno imao namjeru još nešto da unese u svoj film. Kao što je Slavoj Žižek (u filmu *The Pervert's Guide to Cinema*, 2006) istakao, radi se o prvom dijelu filma gde imamo objektivno prikazanu porodičnu situaciju i probleme između muža i žene.

Ono što film čini izuzetno interesantnim jeste da, i u tom izmaštanom, svijetu Fred ne može da pobjegne od sebe. Takođe, glavni junaci, druga dva spomenuta Linčova filma, *Manholes* i *Inland Empire* u svoja maštanja i košmare unose vlastite karakteristike iz realnog svijeta. Čim smo u *Hotelu izgubljenih duša* stupili na teritoriju Fredove mašte, gdje nam se on prikazuje kao Piter, odmah se pojavljuje i njegova žena koja umjesto crne kose, sada ima plavu. Seksualna prepreka između njih dvoje u košmaru se eksternalizuje, jer je ona vlasništvo opasnog mafijaša, koji mu pištoljem prijeti da će ubiti svakog ko pokuša da mu je oduzme. Kako se imaginarni svijet Freda bude razvijao, polako će prerasti u košmar u kome njegova plavokosa žena napušta Pitera govoreći mu: Nikada nećeš biti moj. U tom trenutku vidimo da je Piter opet preobraćen u fizički izgled Freda koji, čak ni u sanjarenju, nije uspio pobeći od sebe. Postojanje velikog broja kadrova i događaja, koji nisu direktno u vezi sa ovako protumačenom radnjom filma, mogli bi se pripisati živopisnom smjenjivanju slika unutar izmašanog svijeta glavnog junaka. Film jestepotpuno fragmentaran i u suštini je to jedan od elemenata koji ga čini postmodernim, međutim, smatra se da u osnovi filma postoji radnja koji ga ipak povezuje u donekle koherentnu cjelinu.

## 5. FILMOVI QUENTINA TARANTINA

### 5.1. Ulični psi

Ulični psi/Reservoir dogs (1992) Quentin Tarantina, pored Linčovog Plavog somota, jeste još jedno ostvarenje u kome odsječeno uho predstavlja upečatljiv i nezaboravan dio filma. Za razliku od Linčovog, gdje zaplet počinje oko pronađenog odsječenog ljudskog uha, u Tarantinovom filmu nasilje doživljava kulminaciju sa scenom u kojoj gangster odsjeca uho policajcu. Tarantino se sa Uličnim psima prvi put pojavljuje na kinematografskoj sceni. Prije filma Ulični psi, napisao je još dva scenarija: za Prirodno rođene ubice i Istinitu romansu/True Romance (1993, Tony Scott), ali su drugi reditelji bili određeni da ih režiraju. S obzirom na to da je bio nepoznata osoba bez iskustva u snimanju filmova, scenario za Ulične pse nastao je na takav način da snimanje nije zahtijevalo veliki budžet. Tarantino se nadao da bi mogao dobiti priliku da režira i da bi producenti, konačno, mogli njemu ukazati povjerenje ako film koji im ponudi ne bude skup za snimanje. Iz ovog razloga film se u velikoj mjeri zasniva na razradi karaktera likova, a ne na akcionim scenama. Ideja vodilja u pisanju scenarija bila je inspirisana petparačkim romanima i filmovima snimanim na osnovu tih romana tokom 1930-ih, 1940-ih i 1950-ih godina. Igrom slučaja do scenarija dolazi Harvi Kajtcl. Rukopis mu se odmah svidio i odlučuje da, osim prihvatanja uloge, postane i producent filma uloživši novac u njegovo snimanje. Ulični psi doživljavaju veliki uspjeh postavši odmah po pojavljivanju klasik nezavisnog filma i kulturni film širom planete. Tarantino je učinio, gotovo, nemoguće svojim prvim ostvarenjem, jer je uspio da se uvrsti među vodeće svjetske reditelje ne samo po kriterijumima popularnosti i redefinisanja gangsterskog žanra već i po momentalnom, moglo bi se reći, revolucionarnom uticaju na cijelu kinematografiju 1990-ih.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Maširević, Lj.: Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina, Beograd. 2011. str. 235.

Ulični psi predstavlja gangsterski film u kome se prikazuje grupa mafijaša okupljenih oko Džoa Kabota. On je idejni tvorac i organizator pljačke. Reditelj nam prikazuje događaje, u vezi sa pljačkom dijamanata u organizaciji bande, smještene prije i poslije pljačke u postmodernom maniru nechronološkim redom, dok sama pljačka ostaje neprikazana. U stvari, film moćno i dramtično opisuje događaje poslije pljačke da može proizvesti utisak kod publike, pogotovo poslije prvog gledanja, da je pljačka prikazana. Ulični psi su po više kriterijuma veoma kompleksno i složeno izvedeno postmoderno ostvarenje. Već je spomenuta vješto izvedena nelinearna naracija kojom je postignuta fragmentacija radnje, prisutna je i izražena intertekstualna citatnost zasnovana na preuzimanju radnje i idejnih rješenja drugih reditelja, dijalozi junaka često se dotiču popularne kulture, redefinisana su čvrsto uspostavljena pravila gangsterskog žanra, kraj filma ostavlja sudbinu gospodina Rozog otvorenom, a moralne norme su relativizovane.

Film počinje prikazom okupljene bande, tokom priprema za pljačku u jednom kafeu, a dijalog, inicira Tarantinov karakter mister Braon, i on se vodi oko Madonine pjesme Like a Virgin. Poslije uvodne komične scene, pre pljačke, direktno prelazimo na dramatičnu scenu nakon pljačke, što bitno mijenja ritam filma. Radnja se odvija u kolima, za volanom je gospodin Bijeli, dok gospodin Narandžasti smrtno krvari na zadnjem sedištu. Oni stižu do skladišta, mjesta predviđenog za zajedničko okupljanje bande poslije pljačke. Ubrzo se pojavljuje i gospodin Rozi i junaci počinju da sumnjaju da je neko iz ekipe, organizovane za pljačku, policijski doušnik, dok se iz dijaloga može saznati da su gospodin Plavi i Braon poginuli. Tarantino ovu dramaturšku strategiju, karakterizacije i uvođenja likova u film, često koristi. Na primjer, u njegovim filmovima Petparačke priče i Kill Bill mi saznajemo o vođama mafije iz dijaloga drugih likova, mnogo prije nego što se oni pojavljuju na platnu.<sup>61</sup>

Događaji u skladištu su posljednji trenuci bande i Tarantino će povremeno ići unazad u situacije prije i poslije pljačke. Svaki od junaka će imati isti flešbek i biće prikazano kako su pristupili bandi, dok se pred njihova sjećanja pojavljuje na platnu, kao u knjizi ispisano poglavlje,

---

<sup>61</sup> Ibid., str. 237.

najavljujući upoznavanje sa njihovim likom. Zatim, dolazi gospodin Plavokosi u skladište, i sa sobom u prtljažniku dovodi otegot policajca.

Ono što slijedi je čuvena scena odsjecanja uha. Gospodin Plavokosi muči policajca da bi na kraju pokušao da ga zapali. Gospodin Narandžasti ubija Plavokosog i time se u filmu otkriva da je on policijski detektiv ubačen u bandu. Tu je još jedno vraćanje unazad i prikaz najdužeg flešbeka u kome vidimo uvođenje u bandu i špijunsku ulogu gospodina Narandžastog. Nakon toga, Tarantino nam prikazuje situaciju neposredno poslije pljačke, u kojoj se vide u zajedničkom bijegu gospodin Bijeli, Braon i Narandžasti. Tokom pokušaja da pobjegnu, gine gospodin Braon, a gospodin Narandžasti je teško ranjen. Gospodin Narandžasti je, pokušavajući da otme kola, pogođen u stomak. Na njega je pucala žena od koje su ukrali kola i kao policajac on je instinktivno u samoodbrani ubija. Nakon ove scene, Tarantino nas vraća u skladište posljednji put, da bi prikazao razrješenje filma. Dolazi organizator pljačke Džo sasinom, finim momkom Edijem, gospodinom Bijelim i Rozim. Džo optužuje ranjenog gospodina Narandžastog za izdaju i ubistvo gospodina Plavokosog, a gospodin Bijeli ga brani. Nakon pucnjave, vidimo da su Džo i fini momak Edi mrtvi, a gospodin Beli leži ranjen pored gospodina Narandžastog. Gospodin Rozi uzima dijamante i bježi, što predstavlja otvorenost filma. Do kraja, nećemo saznati šta se sa njim desilo. Da li ga je policija, možda, uhapsila, s obzirom da je skladište bilo mjesto za koje je policija znala, ili je uspio da pobjegne. U momentu kada policija konačno ulazi u skladište gospodin Narandžasti priznaje gospodinu Bijelom da je on ubačeni policajac. Gospodin Bijeli umjesto da baci pištolj ubija gospodina Narandžastog, a policija uzvraća istom mjerom gospodinu Bijelom.<sup>62</sup>

Ovako ispresecana radnja nabijena burnim emocionalnim odnosima između likova preuzeta je iz drugih filmova, a dijalozi su čak i u najkritičnijim situacijama ispunjeni citatima popularne kulture. Ključni film, čiji zaplet preuzima Tarantino u Uličnim psima, jeste Ringo Lamov Grad u vatri/City of Fire (1987, Ringo Lam). U ovom filmu se može vidjeti policajac ubačen u redove mafije, gangster koji kao gospodin Plavokosi ubija osobu za alarmom tokom pljačke, policajac

---

<sup>62</sup> Ibid.

kao prikriveni član bande primoran je da ubija nedužne i biva ubijen, i situacija u skladištu u kojoj junaci filma stoje sa uperenim pištoljima jedni u druge (na engleskom postoji izraz, Mexican standoff). Ovo je Tarantinova omiljena situacija pred kulminaciju nasilja i može se vidjeti i u njegovim drugim filmovima kao što su Petparačke priče, Istinita romansa, Prirodno rođene ubice i Od sumraka do svitanja. Iako je česta u kinematografiji, Tarantino je uglavnom inspirisan njenom upotrebom u Serđo Leoneovim vestern filmovima: Za šaku dolara/A Fistfull of Dollars (1964), Za dolar više/For a Few Dollars More (1965) i Dobar, loš i zao/The Good, The Bad and The Ugly (1966). U njima Clint Istvud igra čovjeka bez imena, isto kao što i Tarantini junaci u Uličnim psima nemaju imena.

## 5.2. Pakleni šund

Izvornoga imena Pulp Fiction, u prijevodu „mesnata fikcija“. Sam početak filma nosi objašnjenje riječi „pulp“ iz naslova filma kao meke, vlažne, bezoblične smjese sadržaja. Zavodljive naslovnice i naslovi, oskudno odjevene žene, često u kućnim haljinama i s pištoljem u ruci, oštri razgovori te spolno poticajni prizori gotovo da su uvjetima ovih tiskovina. One od kasnih 1950-ih godina nisu objavljivane, a iako nisu sadržavale umjetnost ili originalnost, bile su sastavnicama tadašnje poznate djelatnosti. Užas i strava ovakvih časopisa i romana pronalazi se širom Paklenoga šunda – zločin, zavodljivost, nasilje, uzbuđenje i pozivanje na opće poznate društvene navike. Iz ovoga proizlazi „šund“ kao kičasto djelo za razonodu bez umjetničke ili kreposne vrijednosti koje svoje potrošače traži među onima najskromnijih zahtjeva te izravno utječe na ukus i kviri shvatanje odnosa prema dobru i zlu. Slabljenje ili potpuno brisanje granica između moralnih i nemoralnih vrijednosti uostalom je jedna od karakteristika postmoderne kinematografije. Šund dolazi iz književnosti njemačkoga jezika kao pojam „Schund“, a u prijevodu znači otpadak i lošu, neupotrebljivu robu.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup>HJP, <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>, Pristupljeno: 01.07.2022. godine.

Lik Mije Wallace na filmskom plakatu Paklenoga šunda i detalji, značajkama potpuno odgovaraju svojstvima gore opisanih tiskovina čiji film nosi naziv. Putenost zavodljive žene u spavaćoj sobi, polegnute na postelju, u sandalama na visokim potpeticama i dijelom otkrivenih prsa, zapaljene cigarete u ruci kod lica, laka za nokte tamnocrvene boje koja se uklapa u ostale detalje te nijanse na plakatu, u prostoru slaboga svjetla, s pištoljem i kutijom cigareta ispred sebe dok joj pod prstima druge ruke stoji otvorena knjiga lica okrenuta gore. Naslovnica te knjige pripada upravo književnosti za koju naslov samog filma stoji, osim što je umjesto izvornog naslova *Harlot in her Heart* ili „bludnica u njezinu srcu“, na knjigu stavljen naziv filma. Mia je prikazana u obliku crteža što je likovni postupak također svojstven naslovnicama ovakvih časopisa i knjiga. Uz to korice ostavljaju dojam starine istrošenosti papira i boje oko rubova uslijed korištenja, što se podrazumijeva uzmemo li u obzir da je knjiga tiskana najkasnije 1950-ih godina, a film nastao 1994. godine.

Na prikazanom je filmskom plakatu Paklenoga šunda istaknuto kako je pobjednik time što je proglašen najboljim filmom 1994. godine na umjetničkoj smotri, poznatom međunarodnom filmskom festivalu u Cannesu. Ovim se filmom Tarantino neopozivo svrstao među vodeće režisere postmodernoga vremena uz to promijenivši način snimanja filmova i davši drugačiji smisao gangsterskomu žanru.<sup>64</sup> Filmom napravljenim u suradnji s Miramaxom Quentin Tarantino odaje počast poznatim romanima 1940-ih i 1950-ih godina koji ugađaju lošem ukusu, a smatra ih se oskudnima u pogledu vrsnoće. Otud dolazi priznanje u obliku samoga naslova filma i naljepnice na plakatu uobičajene za takve časopise i knjige, koja ukazuje na cijenu od deset centa, oznaku svojstvenu ondašnjim tiskovinama uostalom zbog jeftinoće papira na kojemu su tiskani. Producent je Lawrence Bender, a na plakat je postavljen i popis glumaca od kojih danas neka vrlo poznata imena. John Travolta, Samuel Leroy Jackson, prikazana na fotografiji plakata Uma Thurman, Harvey Keitel iz Pasa iz rezervoara gdje predstavlja gospodina Bijeloga i dokazuje kako Tarantino običava uzimati iste glumce u više navrata, također Tim Roth kao gospodin Narančasti iz istoga, Quentinova prvog djela kojim se pojavio pred javnosti, Amanda

---

<sup>64</sup> Op. cit., Maširević, Lj., str. 253.



Plummer, Maria de Medeiros, Ving Rhames, Eric Stoltz, Rosanna Arquette, Christoph Walken i Bruce Willis.

Pakleni šund je kao i Psi iz rezervoara izdan pod filmskim društvom Miramax Films 1994. godine koje ovim filmom predstavlja proizvodnju preduzeća A Band Apart, prevedeno „družina izgreznika“, osnovanog od strane samoga Tarantina uz Michaela Bodnarcheka i producenta Lawrencea Bendera<sup>65</sup> koji je radio na većini Tarantinovih filmova. Preduzeće Tarantino naziva po svome najdražem Godardovom filmu Bande à part, ali ono prestaje postojati 2006. godine. Film je izdan u suradnji s Jersey Films – društvom za proizvodnju filmova koje je osnovao glumac, producent i režiser Danny DeVito. Film režira Quentin Tarantino, dok s Rogerom Avaryjem piše priču za isti.

Glumac Samuel Leroy Jackson kao lik Julesa Winnfielda, prije nego Vincent Vega i on izrešetaju čovjeka zbog prijevare, nad žrtvom drži govor kojim navodi Ezekijelove riječi iz odlomka Biblije koje su mu ostale u pamćenju, iako svojom izmijenjenom izvedbom dodaje oštrinu: „Put je pravednoga čovjeka opsjednut sa svih strana nepravdom sebičnih i tiranijom zlih ljudi. (...) I sasut ću na njih veliku osvetu i bijes, na one koji pokušaju otrovati i uništiti moju braću.“ Ovo je još jedan primjer osvete kao pojedinosti koja pokreće radnju u Tarantinovim filmovima, praćena crnim humorom. Predstavnicu je muzike Paklenoga šunda instrumentalna izvedba Dicka Dalea pjesme „Misirlou“. Tarantino nas poziva da uživamo u njegovim likovima, u tome tko su oni i kako misle te koje su im vrijednosti, a izvrće vrijeme kako bi nam omogućio to iskustvo i skrenuo pažnju sa same radnje.<sup>66</sup> I ovaj Tarantinov film opisuje izvrnut vremenski tok radnje, svojstven postmodernim režiserskim djelima.

Mia Wallace na suvozačkom mjestu i Vincent Vega za upravljačem u automobilu crvene boje odlaze na sastanak u obliku večere u Jack Rabbit Slim's, ugostiteljsko mjesto podređeno 1950-im godinama. Tamo Tarantino oživljava prizor iz filma Sedam godina vjernosti, kad Marilyn

---

<sup>65</sup>IMDB, <https://www.imdb.com/title/tt0110912/>, Pristupljeno: 01.07.2022. godine.

<sup>66</sup> Op. cit., R. Greene, K. Silem Mohammad, ste. 152.

Monroe u lepršavoj haljini bijele boje stoji na rešetki kroz koju puhne povjetarac i digne joj haljinu. Prizor Vincenta u odijelu, sa zapaljenom cigaretom u ustima i narandžastom bojom osvijetljena lica od sadržaja torbe koju Jules i on moraju vratiti svom poslodavcu, podsjeća na onaj iz filma Poljubac smrti kad lik Lily Carver gleda u bliješteću torbu.<sup>67</sup> Isto se dogodi prilikom pljačke u ugostiteljskome mjestu kad je Jules primoran otvoriti torbu ako ne želi biti ubijen. Otklapa je usmjerenom u pljačkaša na čijem se licu pojavi svjetlo narandžaste boje, no ne saznajemo što je unutra.

Radnja prati dvojicu plaćenih ubojica, boksača, mafijaškoga čelnika i njegovu ženu te naoružanu pljačkašicu i pljačkaša zalogajnice u četiri isprepletene priče pune nasilja i iskupljenja. Prva se radnja odvija oko Vincenta Vege i Julesa Winnfielda koji su plaćeni ubojice sa zadatkom vraćanja torbe svom poslodavcu koji je čelnik mafije, Marsellusu Wallaceu. Marsellus pokreće drugu radnju time što da zadatak Vincentu da izvede njegovu ženu Miju Wallace za vrijeme kad joj je muž izvan grada nekoliko dana. Treća priča govori o Butchu koji je boksač u godinama, plaćen od strane Marsellusa da izgubi borbu, a četvrta priča prati pljačkašicu i pljačkaša u zalogajnici koji nailaze na Julesa i Vincenta. Različite priče, naizgled nepovezane, tiču se međusobno kroz duhovite, krajnje neobične i neočekivane slučajeve. Pakleni šund smatra se vjerovatno esencijalnim postmodernim tekstom 1990-ih godina time što predstavlja osjećaj nostalgije za 1970-im godinama.<sup>68</sup> Ono po čemu se mogu prepoznati postmoderna svojstva, ističe pisac Ljubomir Maširević (2011), jesu intertekstualnost, nostalgija i autoreferencijalnost. Smisao filma spoznaje se tek pozivanjem na druge već postojeće filmove, u ovome slučaju mnogobrojne poznate naslove kojih je Tarantino obožavatelj od djetinjstva. Predmet obrade filma uključuje veliku količinu nasilja, korištenja drogama i vrlo grub rječnik. Maširević uostalom ističe kako odlike postmodernoga filma čine da nasilni prizori gube ozbiljnost te se udaljavaju od stvarnosti, što dovodi do nestanka ikakve povezanosti između stvarnoga svijeta i nasilnih prikaza u filmu. Gubi se njihov značaj, a postaje jednakovrijedan po sadržaju s bilo kojim drugim. Još neke od najvažnijih odlika postmodernoga filma jesu zamućivanje i nestajanje

---

<sup>67</sup>Ibid.

<sup>68</sup> Op. cit., Maširević, L.J., str. 253.

granice između moralnog i nemoralnog ponašanja, korištenje više žanrova tokom filma ili istovremeno miješanje pojedinih žanrovskih općevažećih pravila tokom jednog prizora<sup>69</sup>.

Časopis Time uvrštava Pakleni šund na ljestvicu stotine najboljih filmova svih vremena.<sup>70</sup> Novine The New York Times proglasile su ga djelom blistave originalnosti koje Quentin Tarantina stavlja u prve redove američkih filmskih djelatnika.<sup>71</sup> Novinar i filmski kritičar New Yorkera Anthony Lane zaključio je: „Razgovor je prljav i zabavan, nasilje uvijek čeka tik iza ugla.”<sup>72</sup>

### 5.3. *Kill Bill Vol 1 i 2*

Kill Bill je Tarantinov četvrti film snimljen 2003. godine. Njegovo pojavljivanje nagovještava da smo sa prvom dekadom 2000-ih stigli do pojave jedne vrste kinematografije u kojoj se odustaje od bilo kakvog predstavljanja stvarnosti, a ona se zamjenjuje drugim tekstovima. Ovo je realizacija procesa opisanih u Džejmsonovoj teoriji 1980-ih. Također, Kill Bill je ostvarenje Bodrijarovskih teorijskih teza po kojima film sebe kopira i još savršenije obnavlja svoje žanrove. Oslanjanjem na Bodrijarovu teoriju iz knjige Simulakrumi i simulacija, Tarantinov Kill Bill jeste ostvarenje filmske fascinacije samim sobom. Kill Bill 1 I Kill Bill 2 jesu savršeni primjeri Džejmson-Bodrijarove teorije, jer su oni filmovi o kinematografiji i jedino o kinematografiji. Njihov kompletan sadržaj i razumijevanje može se naći i protumačiti intertekstualnom citatnošću, onim što Umberto Eko naziva drugim nivoom čitanja. Međutim, u slučaju Kill Bill-a

---

<sup>69</sup>Ibid., str. 159.

<sup>70</sup> TIME, <https://www.listchallenges.com/time-magazine-all-time-100-movie-list/list/2>, Pristupljeno: 01.07.2022. godine.

<sup>71</sup> The New York Times, <https://www.nytimes.com/1994/09/23/movies/film-festival-review-pulp-fiction-quentin-tarantino-s-wild-ride-life-s-dangerous.html>, Pristupljeno: 01.07.2022. godine.

<sup>72</sup> Rotten Tomatoes, [https://www.rottentomatoes.com/m/pulp\\_fiction/reviews?type=top\\_critics](https://www.rottentomatoes.com/m/pulp_fiction/reviews?type=top_critics), Pristupljeno: 01.07.2022. godine.

čitalac Tarantinovog teksta mora biti natprosječno upoznat sa kinematografijom. Kill Bill može biti pogledan i na prvom nivou čitanja, kao zanimljiva nelinearna saga o osveti, a takvim čitanjem ne dobijamo ništa drugo nego još jedan film osvete. Drugi nivo čitanja otvara nam mogućnost beskrajnog uživanja u tekstu, Kill Bill je očigledno snimljen tako da u njemu potpuno uživanje mogu naći samo zaljubljenici u film, oni koji su imali prilike da, osim zapadne, upoznaju i istočnjačku kinematografiju. Ogroman spektar ostvarenja intertekstualno uključenih u Kill Bill gotovo je nemoguće do kraja dokučiti. Sa druge strane, postoje dijelovi filma u vidu indirektnih citata. Oni aludiraju na čitave žanrove i njihovu tradiciju, tako da gledalac, ako je upoznat sa njima, može da objavi smrt autoru i počne sam da stvara značenja i mentalne slike prema čemu, eventualno, tekst referira i po kom ključu treba tumačiti pojedinu scenu.<sup>73</sup>

Iz ovog proizilazi druga bitna karakteristika Kill Bill-a direktno povezana sa citatnošću, a to je veoma kompleksno izvedeno mješanje žanrovskih konvencija. Ovaj put se, za razliku Od sumraka do svitanja, uključuje mnogo širi spektar filmskih žanrova i podžanrova. Pored navedenih osobina, Kill Bill uključuje u sebe i crtani film (čime istovremeno pokazuje samorefleksivnost), nelinearnu naraciju, relativizovanje moralnih granica i miješanje popularnih filmskih žanrova sa umjetničkim pristupom kinematografiji što ga, sve zajedno, čini paradigmatičnim postmodernim ostvarenjem. Isto kao i drugi Tarantini filmovi, Kill Bill je višestruko povezan sa drugim njegovim tekstovima. On je koristio i istog snimatelja, kao Oliver Stoun u Prirodno rođenim ubicama, da bi postigao sličan kinematografski stil. Crno-bijela fotografija, povremeno se pojavljuje u filmu, a korištena je u pojedinim vrlo krvavim scenama nasilja da bi se ublažio njegov efekat. Pored svega navedenog, muzika u filmu dolazi iz najrazličitijih kultura, žanrova, filmova i godina, obogaćujući i usložnjavajući time postmodernu citatnost i aistoričnost filma. Kill Bill i kasnije Death Proof su najradikalniji primjeri postmodernih tendencija savremene kinematografije. Ova činjenica nam daje za pravo da se, na primjeru čitanja Tarantinovih filmova govori o čitavoj postmodernoj kinematografiji.

---

<sup>73</sup> Op. cit., Maširević, L.J., str. 268.

Filmovi Kill Bill 1 i 2 su predviđeni da budu jedan film, ali su zbog dužine podijeljeni u dva dijela, međutim, oni zajedno čine jedan film o osveti glavne junakinje Mlade u tumačenju Ume Turman. Iz ovog razloga, Kill Bill i 2 biće analizirani kao jedan film, Kill Bill. Analiza postmodernih karakteristika ovog filma u dva nastavka, dovela bi do njihovog zamagljivanja. U tom smislu biće prvo izložena struktura nelinearne naracije, izdjeljena poglavljima ispisanim kao u knjizi, što predstavlja odliku filmova koje je Tarantino režirao.<sup>74</sup>

Uvodna scena nam prikazuje glavnu junakinju, Mladu, kojoj Bil, u prisustvu drugih članova svoje organizacije, puca u glavu. Prvo poglavlje počinje osvetom nad ubicama. Drugo poglavlje prikazuje flešbek u kome vidimo jednu pripadnicu Bilove organizacije, ubicu Elu Drajer, kako dolazi u bolnicu da ubije Mladu. Ona je preživela Bilovo pucanje u glavu i leži u komi. Bil otkazuje ubistvo u posljednji čas. Treće poglavlje prikazuje Mladin flešbek u kome se sjeća svog vjenčanja na kojem je Bil, sa svojim ubicama, napravio masakr. Nakon toga, u film je uključen crtani film u kojem možemo vidjeti surovo odrastanje O-Ren u Japanu i njeno kasnije preuzimanje podzemnog svijeta Tokija. Četrto poglavlje prikazuje Mladin odlazak na Okinavu kod starog majstora za samurajske mačeve. Petim poglavljem se završava Kill Bill I i ono sadrži najkrvaviju scenu filma, u kojoj Mlada mačem ubija čitavu gangstersku organizaciju, zvanu Ludih 88, s O-Ren na njenom čelu. Iako je ubistvo O-Ren prikazano kao poslednja scena Kill Bill-a I, ono se desilo prije ubistva, Vernite Grin, sa početka filma. Šesto poglavlje prikazuje kako se cio masakr zbio na dan, kada se Mlada udavala. Sedma glava prikazuje neuspjeli pokušaj osвете Mlade nad Badom, još jednim članom Bilove organizacije ubica. Bad ju je savladao i živu sahranio. Osmo poglavlje prikazuje daleku prošlost i kung-fu obuku Mlade u Kini, tokom koje je ona naučila da snagom svog tijela lomi predmete. Deveta glava prikazuje Badovu smrt. Do kraja filma ostaje nedorečeno šta se zbilo sa Elom i da li je uspjela da preživi. Posljednje, deseto poglavlje, prikazuje konačnu Mladinu osvetu nad Bilom.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Ibid., str. 269.

<sup>75</sup> Ibid., str. 271.

Film tematizuje filmsko nasilje u dvije različite kinematografske tradicije u više žanrova. Mogli bismo reći da je u Kill Bill uključen kung-fu, samurajski, gangsterski i western žanr i japanski manga crtani film, a da su prisutne primjese roud i eksploatorskog filma (prije svega podžanr eksploatacije ženskog nasilja nad muškarcima, trendom nagovještenim sa Džeki Braun, i nastavljenim sa Dead Proof-om).

Intertekstualnu citatnost, nastalu preuzimanjima iz najrazličitijih tekstova popularne kulture, gotovo je nemoguće pobrojati u Kill Bill-u. Mnoge scene i ambijenti u kojima se radnja dešava, načini borbe, kadrovi, muzika koja prati radnju filma, ili još sitniji detalji preuzeti su iz filmova koji nisu opšte poznati ili su teže dostupni javnosti, tako da je njihovo prepoznavanje otežano. Ipak, postoji niz ključnih filmova veoma značajnih za Kill Bill, a čiji su citati očigledni i transparentni. Kill Bill 1 počinje retro kinematografskom najavom za filmove iz dekada koje su prošle, zatim, slijedi na platnu ispisana poslovice preuzeta iz Zvezdanih staza/Star Trek, a ona pripada starom narodu Klingona: Osveta je najbolja kada se služi hladna. Kad su u pitanju kinematografski uticaji, mogla bi se načiniti podjela na one preuzete iz azijske i zapadne kinematografije. Pod uticajem azijske kinematografije nastaje uglavnom prvi dio filma, a uticaj zapadne kinematografije uočljiviji je u drugom dijelu.

Sa druge strane, ključni filmovi iz zapadne kulture koji su ostvarili uticaj na Kill Bill su Tragači/Searchers (1956, John Ford) kome su posvećeni uvodni kadrovi Kill Bill-a 2, Dobar, loš i zao višestruko je citiran što je čak primjetno i u preuzimanju muzike, Bio je pokvaren čovjek/There was a Crooked Man (1970, Joseph Mankiewicz) iz kojeg je preuzeta ideja da Ela ubije Bada, tako što će mu podmetnuti zmiju u kofer sa parama. Nema sumnje da je Tarantino bio pod uticajem western žanra i da je cio Leoneov opus prisutan u njegovom filmu Kill Bill, kao i njegovi omiljeni holivudski western filmovi Tačno u podne i Rio Bravo. Iako se sa navedenim filmovima lista kinematografskih citata ne završava, rasprava o Kill Bill-u završiće se jednom od posljednjih scena filma, u njoj se Tarantino, kao i u Istinitoj romansi, dotiče stripova. Bil, obraćajući se Mladoj, vodi monolog o stripovima sa super herojima. Tarantino, vjerovatno, Bilu stavlja nameće mišljenje, navodeći da super heroji, kao što su Supermen, Betmen i Spajdermen imaju alter ego. Međutim, razlog zato što on najviše voli Supermena je to, što su Betmen i

Spajdermen ljudi koji moraju da se obuku u kostim da bi postali superheroji. Sa druge strane, Supermen je u stvari Supermen i krije se iza lika čoveka. Bil kaže: Supermen nije morao da postane Supermen. On je rođen kao Supermen.<sup>76</sup>

#### *5.4. Prokletnici*

Tarantinov film *Prokletnici/Inglourious Basterds* (2009) predstavlja paradigmatičan primjer postmoderne teorije medija i filma. Kao što je rečeno, film danas, hiperrealističkim prikazom pseudo historijskih događaja, iskrivljuje naše predstave o hronologiji stvarnih događaja. Nakon dužeg perioda postmodernog filma, Tarantino u *Prokletnicima* vrši, vjerovatno, najveću distorziju historije na filmu prikazujući nam događaje iz Drugog svjetskog rata, potpuno slobodno stvarajući svoj svijet fikcije. Ovaj metod postmodernog poigravanja sa historijom uočljiv je i u postmodernoj književnosti kod autora kao što je Danilo Kiš.

Kada se piše o Tarantinovim *Prokletnicima*, treba se vratiti vjerovatno najznačajnijem postmodernom piscu Borhesu i njegovoj praksi oslanjanja na apokrifne dokumente. Borhesovi tekstovi su puni netačnih izvora, izmišljenih knjiga, nepostojećih pisaca, izmišljenih knjiga postojećih autora, izmišljenih prijatelja kao pisaca, lažnih navođenja naslova i djela, ili netačno navođenih godina izdanja postojećih knjiga. Dakle, Tarantino se sa navođenjem nepostojećih filmovima, ili sa spominjanjem postojećih filmova sa nepostojećim glumcima, nije pokazao u većoj mjeri originalnim. Svjetska književnost ima veliki broj autora sličnih Borhesu i Kišu. Međutim, interesantno je to što Tarantino ovaj, već dobro razvijen, književni metod koristi na filmu. Historija jeste plagirana i namjerno mijenjana na filmu, međutim, *Prokletnici* idu veoma radikalno u distorziji historije mijenjajući čitav tok Drugog svjetskog rata, događaja od velike historijske važnosti na svjetskim razmjerama.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Ibid., str. 280.

Pored postmodernističkog mijenjanja historijskih događaja i oslanjanja na apokrifne podatke, film je intertekstualan, prisutno je miješanje ratnog i vestern filma i generalno pokazuje vrlo visok stepen refleksivnosti jer se radnja dešava oko kinematografije i bioskopa. Naslov filma je preuzet i izmjenjen, za jedno slovo, (Bastards je Tarantino napisao namjerno pogrešno Basterds) od drugog italijanskog filma o Drugom svjetskom ratu *The Inglorious Bastards* (1978, Enzo Castellari). Italijanski film prikazuje grupu američkih vojnika kažnjenih zbog svog nedoličnog ponašanja, ali na putu do odredišta uspijevaju da se oslobode i pobjegnu. Osim naslova i, vjerovatno, izbora gdje će se radnja filma odvijati, ne postoji podudarnosti između Tarantinove verzije *Prokletnici* i italijanskog filma. *Prokletnici* nisu rimejk već originalni film, bez obzira što nose isti naslov već postojećeg film. Drugi filmovi, kao što su *Dvanaest žigosanih/Dirty Dozen* (1976, Robert Aldrich) i *Dobar, loš i zao*, imali su indirektan uticaj na stvarenje Tarantinovog ratnog špageti vestern filma. Međutim, film se pokazuje vrlo intertekstualnim kad je u pitanju korištenje muzike. Većina pjesama preuzete su iz špageti vesterna i uglavnom ih je komponovao Morikone. Takođe, *Prokletnici* imaju karakteristike predhodnih Tarantinovih filmova, a *Mexican standoff*, vjerovatno je najbolje razrađena. Čak junaci u filmu, držeći upereno oružje jedni u druge, komentarišu da su uvučeni u situaciju zvanu *Mexican standoff*.

Refleksivnost filma izražena je višestruko. Na prvom mjestu, historijski završetak Drugog svjetskog rata, sa ubistvom Hitlera i njegovih najbližih saradnika, odvija se u bioskopu. Na drugom mjestu, film je predmet opsesije i ljubavi glavnih protagonista *Prokletnika*. Neki od njih su vlasnici bioskopa, drugi glumci, a treći pišu knjige o filmu. Treće, veliki udio dijaloga posvećen je filmu, kako postojećim ostvarenjima, tako i fiktivnim filmovima. Četvrto, tokom posljednje scene imamo priliku da vidimo nepostojeći film, nastao navodno tokom Drugog svjetskog rata u Gebelsovoj produkciji. Posljednja činjenica o refleksivnosti filma je da jevrejska osveta, pred konačnu eksploziju i pogibiju svih vodećih ljudi Trećeg Rajha, biva najavljena sa velikog platna. Junakinja, Šošana, je snimila film, sa osvetničkom porukom namjenjenom njemačkim vojnicima i vođama, i on se pojavljuje na bioskopskom platnu umjesto posljednje rolne Gebelsovog propagadnog filma.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Ibid., str. 281.



Radnja Prokletnika se sastoji od praćenja više paralelnih sudbina junaka filma. Kao i u *Death Proof*-u, teško je reći ko je zapravo glavni junak. Razradi lika Šošane i njenoj osveti njemačkim oficirima nije posvećeno mnogo prostora. Naslov bi nas mogao navesti na to da je grupa vojnika zvana *Inglourious Basterds*, ubačena u Francusku da vrši diverzije i nemilosrdno ubija njemačke vojnike, vjerovatno, glavni predmet radnje filma. Bilo bi sasvim filmski konvencionalno da je jedan od vojnika diverzantske jednice *Inglourious Basterds* glavni junak *Prokletnika*. Međutim, to nije slučaj. Grupa vojnika predvođena junakom, u tumačenju Breda Pita, ne dobija puno prostora u *Prokletnicima*. Film pokazuje veoma veliku decentriranost i nekoherentnu naraciju, tako da bi se moglo zaključiti da nema centralne teme filma i glavnog junaka, već se film sastoji iz više manjih prepletenih narativa. U ovakvom dramskom tkivu, jedan od negativaca *Prokletnika*, pripadnik njemačke vojske, po imenu Landa, dobija najviše prostora. U prilog tome da je nejasno ko je glavni junak filma idu činjenice da je Kristof Valc za tumačenje lika Lande dobio Zlatnu palmu za najbolju ulogu u *Kanu*, a u Americi Oskara za glavnu sporednu ulogu. Njegov karakter povezuje sve priče u jedan cjelovit film i zbog toga bi mogao biti smatran glavnim glumcem. Decentriranost *Prokletnika* je još jedna karakteristika koja odgovara postmodernističkom tumačenju svakodnevnog iskustva. Ne samo da je stvarnost, u kojoj učestvuju ljudi na početku XXI vijeka, veoma fragmentarna, nego su produkti medijske kulture, kojima su svakodnevno izloženi, necjeloviti i decentrirani.<sup>79</sup>

### 5.5. *Odbjegli Django*

Odbjegli Django ili izvornoga naziva na engleskome jeziku, *Django Unchained*, kao doslovno preveden „Otkovani Django“, poput četiri dosad priložena Tarantinova filma, ovjeren je slovom R, što znači da je gledanje ograničeno s obzirom na dob gledaoca.<sup>80</sup> Film traje dva sata i četrdeset i pet minuta za vrijeme čega pokazuje odlike drame i westernskoga filma. Pokretači su

---

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> IMDB, <https://www.imdb.com/title/tt1853728/>, Pristupljeno: 29.06.2022. godine.

mu radnje život i sloboda, uz rasno nasilje, postizanje spolnoga zadovoljstva nanošenjem boli i potraga za osvetom svojstvena gotovo svim Tarantinovim filmovima. Na plakatu Odbjegloga Djanga vidljiva je crno-bijela fotografija na kojoj je tek crvena boja koja ističe detalje prskanja krvi u pozadini glava likova, krv oko dlanova u kojima drže pištolje te još poneke uočljive mlazove. Osim toga, naslov filma, koji nosi Djangovo ime, obojan je krvi, to jest crvenom bojom, kao i naznaka da je to novi film Quentina Tarantina te dan Božića kao početak prikazivanja u Sjedinjenim Američkim Državama. Na plakatu su lik Calvina Candieja kao Leonarda DiCaprija, u sredini glavni lik koji je i nosilac naslova samoga filma – oslobođeni rob Django u ulozi glumca Jamieja Foxxa te zdesna lik doktora Kinga Schultza kao uloga Christopha Waltza, vrlo poznatoga iz Nemilosrdnih gadova. Značajne prateće uloge u filmu imaju i Samuel Leroy Jackson, s kime Tarantino često radi, Kerry Washington i Don Johnson kao „Veliki tatica“.

Uz pomoć njemačkoga lovca na glave, bivši rob kreće u spašavanje svoje supruge od surovoga vlasnika plantaže u Missisippiju. Radnja se odvija u 1858. godini kad lovac na glave, Schultz, traži roba po imenu Django koji bi mu mogao pomoći u njegovoj namjeri. Nakon što mu Django pomogne, zauzvrat traži uslugu pri pronalasku svoje žene Broomhilde, koju je nakon njihova zajedničkog pokušaja bijega bivši vlasnik odvojeno prodao. Schultz mu ponudi pomoć uz uvjet da ovaj odluči ostati s njime i biti mu suradnik. Konačno saznaju kako je prodana na plantažu u Missisippi. Znajući kako ne mogu samo ući tamo i reći da je žele, osmislili su postupak kako će ih vlasnik primiti u svoj dom.

Polazeći od konstruktivističkog pristupa, mediji sastavljaju našu stvarnost i količinom prikazanog nasilja stvaraju privid kako živimo u nasilnom svijetu.<sup>81</sup> Ropstvo je predmet obrade Odbjegloga Djanga, što uključuje česte prizore mučeničkih uvjeta na plantaži i van nje. Iako sama priča nije temeljena na određenom istinitom događaju, film je revizionistički, a divljaštvo i surovost odraz su uvjeta i nasilja na ondašnjim plantažama. Tarantino osnovne postavke takvog djelovanja uzima kao temelj te ih zatim oblikuje na svoj način. Primjer uslova je prikaz robinje

---

<sup>81</sup> Zgrabljčić Rotar, N.: *Medijska pismenost i civilno društvo*, Media Centar, Sarajevo, 2005. str. 9.

koju bičuje njezin gospodar, a obilježi je time što joj obraz spali užarenim kovačkim alatom jer je pokušala pobjeći iz takvih okolnosti. Tokom cijele radnje filma prisutno je izuzetno silovito, krvavo nasilje, ponekad pretjerano i nestvarno, te oštra borba i jezik. Crnci su mnogo puta oslovljavani pogrdnim nazivom „nigeri“. Neki od nasilnih prizora sadrže pucanje u glavu pri čemu su vidljivi naleti krvi i dijelova mozga, pucanje u koljena, prikaz lubanje i prijetnja živućem čovjeku da će tako završiti, divljačko pogubljenje čekićem u glavu, gušenja u vlastitoj krvi, mučenje i bičevanje ljudi, ožiljci od biča na leđima i tijelu te konji stradali uslijed eksplozija i pucnjava. U jednom od prizora konj je poprskan naletom krvi vlasnika koji je ustrijeljen, a drugi biva upucan nakon čega uginuo pada na jahača, kojemu noga zaglavi pod njime. Prizor je popraćen bolnim jaucima i vapajima. Potom dolazi rob, staje na neživa konja i sa skupinom muškaraca istovremeno zapuca u čovječju glavu te ga tako liši života. Riječ je o dugim i detaljnim prizorima uz gotovo stvarne zvukove šikljanja i prskanja krvi. Poprilično su uznemirujući i prizori potpuno gologa Djanga zavezanog i obješenog naglavce s namjerom da ga se uškopi, te vrlo kratak, ali žestok prikaz pogotka muškarca u spolovilo. Sudeći po količini ovakvih prikaza, Odbjegli Django najnasilniji je film koji je Quentin Tarantino snimio. Ako se uzme u obzir činjenica što mu je svaki film nasilniji od prethodnoga, ovo nije kraj jer najavljuje kako će karijeru zaokružiti s ukupno deset filmova, a Mrska osmorka iz 2015. godine mu je osmi. Jednom je prilikom rekao kako su pojedini prizori izvorno bili duži i toliko puni nasilja da je osjetio kako bi mogao opteretiti gledateljstvo pa ih je skratio.<sup>82</sup> Jedan je od njih prizor jezive, nemilosrdne, poremećene borbe golim rukama do smrti, između znojnih, mišićavih robova crnaca od kojih je jedan izvježbani prvak u ovakvim okršajima i njime se ponosi vlasnik plantaže Calvin Candie, koji predsjedava samomu sukobu i sa uživanjem promatra borbu uz nekolicinu žena i muškaraca koji za stolom mirno sjede ili navijaju. Za ovaj prizor Tarantino pronalazi poticaj u filmu Mandingo iz 1975. godine, kojem je predmet radnje vlasnik robova 1840-ih koji obučava jednog od njih za borbe golim rukama. Izrezani i skraćeni prizor iz Odbjegloga Djanga dovoljno je grub i neumoljiv. Tarantino ga ipak ne završava pobjedom borca koji prednjači i pobjeđuje nego uz to gubitniku slama ruku i zabija palce u oči dok ovaj za to vrijeme neprestano zapomaže svom snagom. Calvin Candie u tim trenucima baci čekić do njih dvojice u klinču, za izvršenje

---

<sup>82</sup>Ibid.

pravila da pobjednik mora dokrajčiti gubitnika ovim oruđem. Nakon nasilne smrti, vlasnik preživjelom robu daje uzvike odobravanja, divljenja i bodrenja. Iz prizora u prizor ovog događaja, količina gađenja raste i na taj je način gledateljstvu utjecajno predstavljen rasistički, poremećeni lik glumca Leonarda DiCaprija – Calvin Candie. Drugi prizor koji je Tarantino skratio jesu tri vrlo bijesna psa puštena kako bi rezderali čovjeka. Tokom snimanja jednog od prizora večere, Leonardo DiCaprio morao je zaustaviti tok razvitka događaja jer se nije mogao nositi s korištenjem tolike količine rasističkih uvreda, na što mu je Samuel Leroy Jackson rekao kako je to za njih dvojicu još samo jedan utorak u nizu.<sup>83</sup>

Odbjegli Django dobio je uglavnom odobravanje i vrlo visoke ocjene te mjesta na svjetskim ljesvicama najboljih filmova svih vremena. Opće je mišljenje filmskih kritičara: „Odvažan, krvav i stilski smion, Odbjegli Django još je jedno goruće vrhunsko djelo Quentina Tarantina u svojoj vrsti.“<sup>84</sup> Novinar New York Timesa A. O. Scott: „Usputan, šaljiv, vrtoglavo surov i bjesomučno grešan, no istovremeno zabrinjujući i važan film o rasizmu i ropstvu.“<sup>85</sup> No ima i sukobljenih stavova te osrednjih ocjena. Alison Willmore za *Movieline* (filmska izreka): „Film prikazuje predmet radnje iz ugla iz kojega dosad nije gledan kao jedinstvena cjelina, a neki dijelovi koji počinju obećavajući, postanu nepodnošljivi, dok su drugi potpuno nepotrebni. Ne postoji pritisak na Tarantina ili očekivanje da udovolji ikome osim sebi, a film se čini prepun zamisli koje su trebale biti doradene.“<sup>86</sup> Oko filmova Quentina Tarantina uvijek se nalaze osvrti koji prigovaraju kako je sadržaj prepun nasilja. Tarantino se njime koristi kako bi stvorio što stvarnije iskustvo pri gledanju, osobito kod prizora Djangove osvete u obliku ubijanja vlasnika robova koji su vršili teška fizička i psihička mučenja nad njim i ostalim podanicima. Uostalom, predstavljanje nasilja postala je jednom od središnjih tačaka savremene kinematografije, koja je

---

<sup>83</sup>Ibid.

<sup>84</sup>Rotten Tomatoes, [https://www.rottentomatoes.com/m/django\\_unchained\\_2012](https://www.rottentomatoes.com/m/django_unchained_2012), Pristupljeno: 01.07.2022. godine.

<sup>85</sup>Ibid.

<sup>86</sup>Ibid.

duboko ukorijenjena u historiji samog filma.<sup>87</sup> Neupitno je kako Tarantino osjeća zadovoljstvo i nastoji ga prenijeti gledateljstvu jasnim i slikovitim prizorima nasilja te ih teži uključiti u svaki svoj film. Gledanje nasilnih filmskih događaja stvara uzbuđenje i budi zanimanje, osobito ako je prikazano na nekonvencionalan način, što jest slučaj kod Tarantina i njegovih veličanstvenih prizora nosilaca radnje koji se sukobljavaju u punoj snazi svojih vještina i izvanredne moći.

### 5.6. *Bilo jednom u Hollywoodu*

*Bilo jednom u Hollywoodu* (engleski: *Once Upon a Time in Hollywood*) je američko-britanski film u kategoriji drame i komedije snimljen 2019. godine koji je napisao i režirao Quentin Tarantino. Producentske kuće su Columbia Pictures, Bona Film Group, Heyday Films i Vision Romantic, a distributer je Sony Pictures Releasing. Film je koprodukcija Sjedinjenih Država i Velike Britanije u kojem se pojavljuje veliki broj glumaca koje predvode Leonardo DiCaprio, Brad Pitt, Margot Robbie, Emile Hirsch, Margaret Qualley, Timothy Olyphant, Austin Butler, Dakota Fanning, Bruce Dern i Al Pacino. Radnja filma se dešava 1969. godine u Los Angelesu, i prati život glumca Ricka Daltona i njegovog kaskadera Cliffa Bootha, i njihovo preživljavanje u promjenjivoj filmskoj industriji, kao i "razne priče u modernoj bajci koja odaje počast konačnim trenucima Zlatnog doba Hollywooda".<sup>88</sup>

U februaru 1969, veteran i ostarjeli holivudski glumac Rick Dalton, zvijezda televizijske vestern serije iz 1950-ih *Bounty Law*, plaši se da će se njegova karijera privesti kraju. Agent za dodjelu uloga Marvin Schwarz savjetuje ga da oputuje u Italiju kako bi napravio Špagete-vestern, za koje Dalton osjeća da su ispod njegovog nivoa. Daltonov prijatelj i kaskader, Cliff Booth, ratni veteran vješt u šakačkim borilačkim vještinama, koji živi u maloj prikolici sa svojim pit bullom, Brandyjem, vozi Daltona oko Los Angelesa jer je Daltonov alkoholizam rezultirao višestrukim

---

<sup>87</sup>Maširević, Lj.: *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*, Čigoja štampa, Beograd, 2011., str. 178.

<sup>88</sup>WayBack Mashine,

<https://web.archive.org/web/20200223160940/https://invidious.13ad.de/watch?v=Ec5em1mqJtQ>,

Pristupljeno: 01.07.2022. godine.

kaznama zbog vožnje pod utjecajem alkohola. Booth se bori da nađe posao u Hollywoodu zbog glasina da je ubio svoju suprugu. Glumica Sharon Tate i njen suprug, režiser Roman Polanski preselili su se u 10050 Cielo Drive odmah pored Daltonove kuće. Dalton sanjari da se sprijatelji s njima što bi mu pomoglo kao sredstvo oživljavanja njegove opadajuće glumačke karijere. Te noći, Tate i Polanski prisustvuju proslavi prepunoj slavnih ličnosti u vili Playboya.

Sljedećeg dana dok je popravljao Daltonovu TV antenu, Booth se sjeća iza kulisa nadmetanja koje je imao sa Bruce Leejem dok je radio na snimanju filma Green Hornet zbog čega je Booth bio otpušten. U međuvremenu, Charles Manson odlazi do rezidencije Polanskog tražeći muzičkog producenta Terry Melchera, koji je tamo nekad živio, ali ga je Jay Sebring otjerao. Tate ide u kupovinu i zaustavlja se u jednom kinu kako bi gledala sebe u filmu The Wrecking Crew. Dok je vozio Daltonov automobil, Booth uzima jednu autostoperku po imenu Pussycat. Ona ga odvodi do Spahnovog ranča gdje je Booth jednom radio na setu filma Bounty Law. Tamo je primijetio mnoge hipije koji tamo žive kao Mansonovi sljedbenici. Sumnjajući da iskorištavaju vlasnika ranča, Georgea Spahna, Booth insistira da se vidi sa njim uprkos prigovorima Lynette Fromme. Booth napokon razgovara sa Spahnom, koji odbacuje svu njegovu zabrinutost. Po izlasku, Booth otkriva da je Mansonov sljedbenik Steve "Clem" Grogan isjekao gumu na Daltonovom automobilu; Booth ga tuče i prisiljava da je promijeni. Tex Watson dolazi u pomoć da se nosi sa situacijom, ali on kasno stiže dok se Booth odvozi.<sup>89</sup>

Dalton glumi negativca u pilotu filma Lancer i započinje razgovor sa osmogodišnjom glumicom Trudy Fraser koja također glumi u filmu. Dalton se bori da savlada svoje dijaloge. Nakon krize koju je doživio u prikolici u kojoj je spavao, Dalton pruža izvedbu koja impresionira Fraser i režisera, Sama Wanamakera, tako jačajući Daltonovo samopouzdanje. Nakon gledanja gostujućeg nastupa Daltona u epizodi F.B.I., Schwarz mu nudi glavnu ulogu u sljedećem Špageti vesternu, "Nebraska Jim" u režiji Sergia Corbuccija. Dalton vodi Bootha sa sobom na šestomjesečni boravak po Italiji, tokom kojeg se pojavljuje u dva dodatna vesterna i komediji Eurospy, i ženi italijansku starletu Francescu Capucci. S novom suprugom Dalton obavještava

---

<sup>89</sup>Ibid.

Bootha da više ne može priuštiti njegove usluge. Prvog dana uvečer, Dalton i Booth odlaze na piće kako bi se prisjetili vremena radeći zajedno, a zatim se vraćaju u Daltonovu kuću. Tate, Sebring i ostali večeravaju, a zatim se vraćaju u Tateinu kuću. Booth puši drogu koju je kupio od hipi djevojke na ulici i vodi psa Brandy u šetnju. Tex, Susan Atkins, Linda Kasabian, i Patricia Krenwinkel dovoze se autom i u blizini se parkiraju pripremajući se za ubistvo Sharon Tate u njenoj kući, a sve po Mansonovom naređenju. Dalton čuje auto i naređuje hipijima da se gube iz njegove ulice. Kao dio alternativne historije filma njihovi planovi se mijenjaju, pa članovi Mansonove porodice odlučuju umjesto toga ubiti Daltona nakon što Sadie navodi kao razlog što ih je Hollywood "naučio ubijanju". Linda Kasabian po nadimku "dijete cvijeća" odvozi se sama, ostavljajući njih troje na ulici. Oni upadaju u Daltonovu kuću i sukobljavaju se sa Francescom Capucci i Boothom, ali ih Booth prepoznaje od njegove posjete Spahnovom ranču. Booth naređuje psu Brandy da ih napadne, i zajedno ubijaju Katie i Texa i teško ranjavaju Sadie, iako je Booth bio povrijeđen i onesviješten tokom prepirke. Sadie se spotakla vani, alarmirajući Daltona, koji u svom bazenu sluša muziku na slušalicama, ne sluteći šta se oko njega dešava. Dalton dohvaća bacač plamena koji je prethodno koristio u filmu i živu spaljuje Sadie. Nakon svega, Booth je odveden u bolnicu na liječenje zbog zadobijenih povreda, dok Sebring razgovara s Daltonom i poziva ga da popije piće s Tate i njenim prijateljima u njenoj kući.<sup>90</sup>

Nema sumnje, „Bilo jednom u Hollywoodu“ je svakako referentan i alter-historijski film u kojem on izlaže svoje viđenje svega i svačega, ne mareći previše za stvarni rasplet događaja, ali je stilski najukorijenjeniji u historijsku realnost još od „Jackie Brown“ na koji vruće-"fjakastim" tempom podsjeća. Također, u pitanju je i autorov najkonzervativniji film koji je pogonjen nostalgijom za konstruktom "starog, dobrog Hollywooda" koji autor svakako nije doživio, ali ga može zamisliti. U tom svijetu nema mjesta ni čvrstim muškim prijateljstvima (oboje glavni glumaca su uvjerljivi svaki za sebe i zajedno, odgovaraju im likovi i zajednička hemija je na nivou), ni za ostarjele zaslužne zvijezde i njihove kaskadere, pa makar oni bili skrojeni kao kompozit najboljih od najboljih likova i ličnosti. U takvom svijetu jedina nada za spas je nevinost novopridošle Sharon Tate, njena eteričnost, ljepota i radost. U tom odnosu snaga ne

---

<sup>90</sup>Ibid.

možemo, a da se ne zapitamo kako bi život, recimo, Romana Polanskog (čiji je talent onda važio za neprikosnoven, s dobrim razlogom) izgledao da su dripci zaista otišli u pogrešnu kuću.

Nipošto Tarantino nije prvi konzervativni autor, a i pitanje je koliko je zapravo konzervativan i nostalgičan kao desničarska ikona John Milius, a koliko to čini u svrhu provokacije politički korektnog okruženja. Vrijedi primijetiti kako je „Bilo jednom u Hollywoodu“ bez sumnje nasilan film, posebno na kraju, ali to nasilje nije samo sebi svrha, niti je nužno fetišističko (Tarantino ima svoje fetiše, znamo koje, a ima ih i ovdje), a krunski argument o pljuvanju hippie pokreta kroz usta svojih protagonista i kroz portret Mansonove bande ne stoji iz barem dva razloga. Prvo, nisu oni jedini reprezentivi cijelog pokreta. I drugo, Tarantino čak i njih gleda kao zbunjene klince u potrazi za ideologijom jer je sam pokret bez vodstva i jasne ideologije izgubio svaki smisao kada je ostvario svoje primarne ciljeve, a odustao od onih uzvišenih.<sup>91</sup>

Dakle, „Bilo jednom u Hollywoodu“ je kompleksan film koji se da analizirati u beskonačnost, kojem se može prilaziti iz mnoštva uglova. Implikacije tu nisu nužno problem jer Tarantino ovog puta više propituje nego što nudi instant odgovore i nove-stare ideale. Ono što je kod samog filma sporno je to što se čini da tapka u mjestu i kada se svaka scena za sebe kreće i što predugo figurira kao film o svemu i svačemu, a u konačnici ni o čemu. Naravno i u toj sporovoznoj panoramskoj vožnji kroz posljednje dane klasičnog Hollywooda (iako je isti već dvije godine bio klinički mrtav) itekako se može uživati, a polemika poslije vožnje dobrodošla je.<sup>92</sup>

## 6. ISTRAŽIVANJE

---

<sup>91</sup>Lupiga, <https://lupiga.com/filmovi/bilo-jednom-u-hollywoodu-quentin-tarantino-stvarno-ima-ono-nesto>,

Pristupljeno: 01.07.2022. godine.

<sup>92</sup>Ibid.



## 6.1. Upitnik

Na pitanja odgovori zaokruživanjem broja sa sljedećim značenjem (od 1 do 5):

1. *Uopšte se ne slažem*
2. *Ne slažem se*
3. *Neodlučan/a sam*
4. *Slažem se*
5. *Potpuno se slažem*

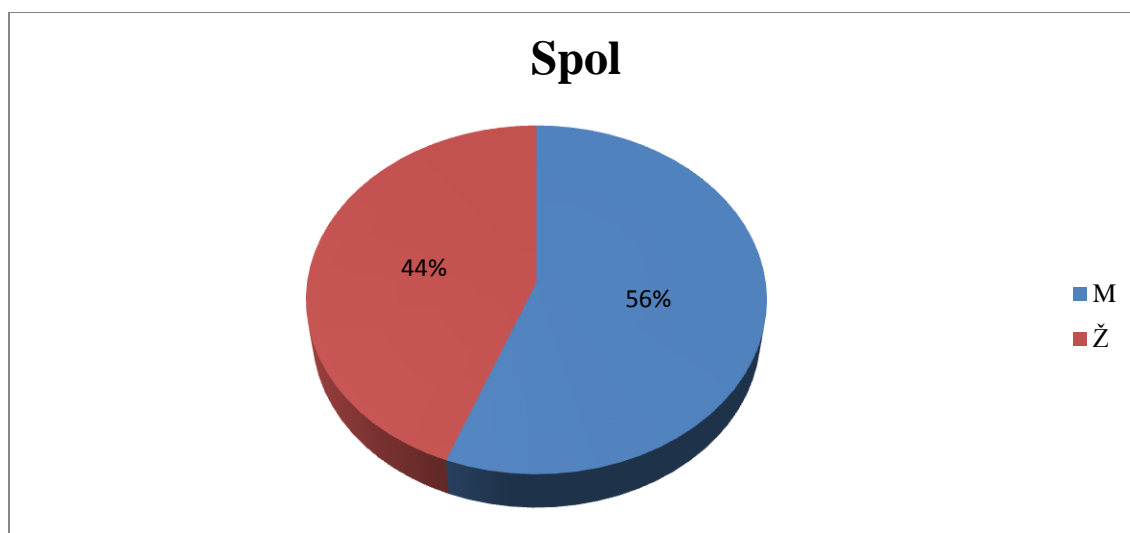
1. Eksplicitne scene nasilja, ubistava, mučenja i sl. me uznemiravaju.	1	2	3	4	5
2. Smatram da eksplicitne scene doprinose boljem predstavljanju suštine filma i poruke koja se prenosi.	1	2	3	4	5
3. Scene nasilja u filmovima Quentina Tarantina su svrsishodne.	1	2	3	4	5
4. Filmografija Quentina Tarantina mi je nejasna.	1	2	3	4	5
5. Odsječeno uho policajca u filmu Ulični psi predstavlja upečatljivu scenu za film.	1	2	3	4	5
6. Film Pakleni šund u najvećoj mjeri sadrži bitne odrednice postmodernističkih filmova.	1	2	3	4	5
7. Kill Bill predstavlja najveće paradigmatično postmodernostvarenje Tarantinove filmografije.	1	2	3	4	5
8. Film Prokletnici mijenja historijske događaje na adekvatan način i uklapa se u koncept poruke koja se prenosi.	1	2	3	4	5
9. Odbjegli Django sadrži previše nasilnih scena koje utiču na percepciju filma.	1	2	3	4	5
10. Bilo jednom u Hollywood-u stalnim miješanjem scena i situacija čini film konfuznim.	1	2	3	4	5

Pol ispitanika	1. Muško 2. Žensko
Dob ispitanika	1. od 18 do 25 godina 2. od 26 do 35 godina 3. od 36 do 46 4. 46 i više
Koji je najviši nivo obrazovanja koji ste završili?	1. Bez obrazovanja 2. Osnovna škola

	3. Srednja škola
	4. Fakultet
	5. Magistarski ili doktorski studij
Koliko igranih fimova odgledate u toku jednog mjeseca?	1. Manje od 5
	2. od 5 do 10
	3. Preko 10
Koliko akcionih, kriminalističkih ili vestern filmova odgledate u toku jednog mjeseca?	1. Manje od 5
	2. od 5 do 10
	3. Preko 10
Gledao/la sam filmove Quentina Tarantina:	1. Da
	2. Ne

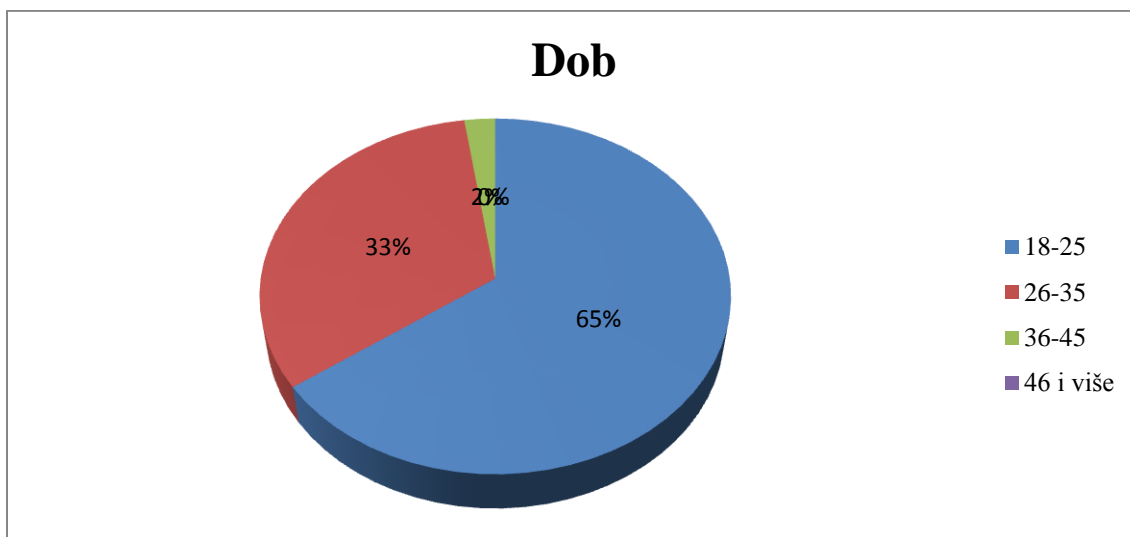
## 6.2. Rezultat upitnika

Grafikon 1 Spol ispitanika



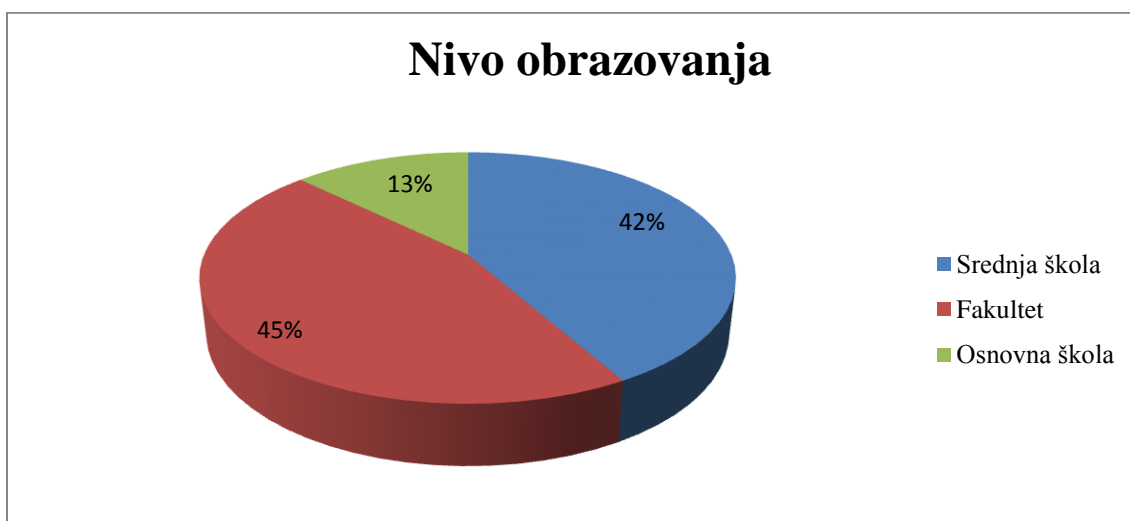
Izvor: Prema istraživanju autora

Grafikon 2 Dob ispitanika



Izvor: Prema istraživanju autora

Grafikon 3 Nivo obrazovanja

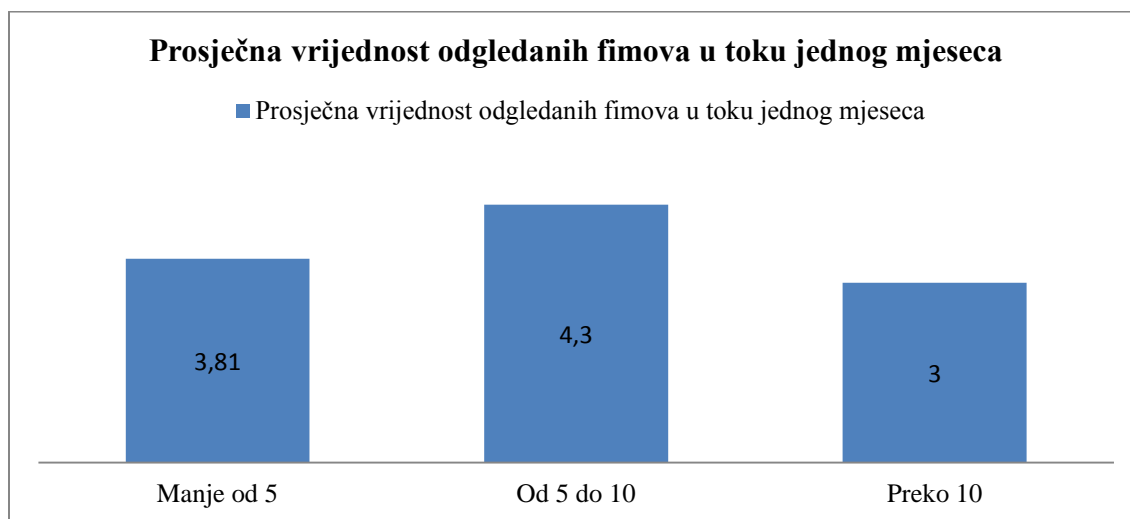


Izvor: Prema istraživanju autora

Većinski dio ispitanika (65%) bili su muškarci i žene između 18 i 25 godina, a ostatak između 26 i 35 godina. U našem istraživanju ispitali smo 24 muškarca (56%) i 19 žena (44%). Većinski dio

ispitanika prema nivou obrazovanja ima završen fakultet, njih 45%, dok njih 42% ima završenu srednju školu, a tek 13% osnovnu školu (Grafikoni 1,2 i 3).

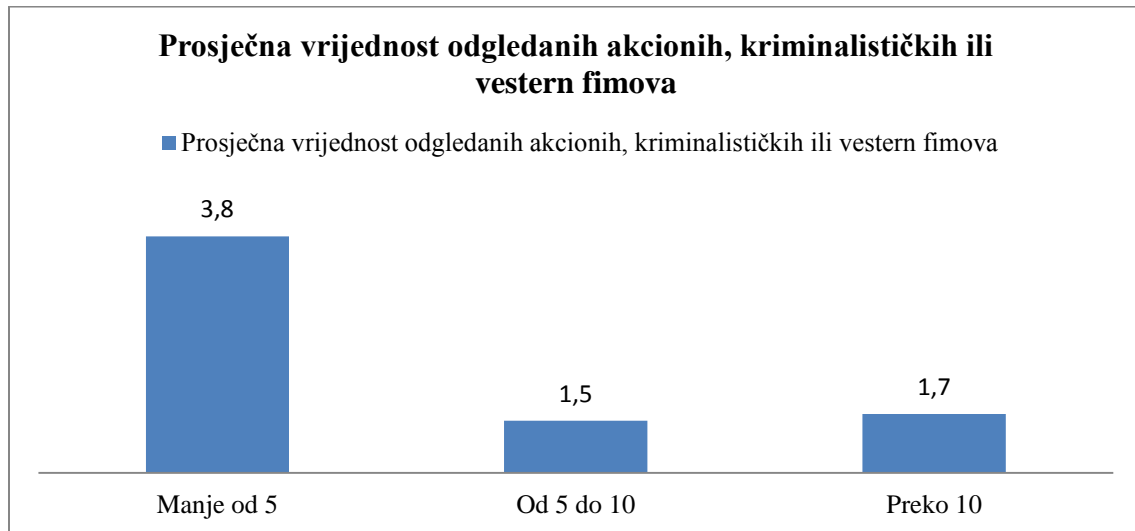
*Grafikon 4 Prosječna vrijednost odgledanih filmova u toku jednog mjeseca*



*Izvor: Prema istraživanju autora*

Većina ispitanika u toku jednog mjeseca odgleda 5 do 7 filmova (prosječna vrijednost – 4,3), prosječna vrijednost ispitanika koji gledaju manje od 5 filmova je 3,81. Najmanje ispitanika je koji gledaju preko 10 filmova u toku jednog mjeseca, a njihova prosječna vrijednost je 3 (Grafikon 4).

*Grafikon 5 Prosječna vrijednost odgledanih akcionih, kriminalističkih ili vestern filmova*



*Izvor: Prema istraživanju autora*

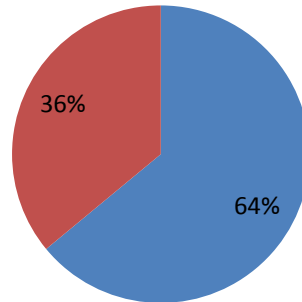
Prosječna vrijednost ispitanika koji mjesečno odgledaju manje od 5 akcionih, kriminalističkih ili vestern filmova je 3,8, preko 10 navedenih filmova odgleda u prosjeku 1,7 ispitanika, dok je najmanji broj onih koji u toku jednog mjeseca odgledaju 5 do 10 filmova (Grafikon 5).

Prema urađenom istraživanju 64% ispitanika ima preferenciju prema filmografiji Quentina Tarantina, dok ostalih 36% nema.

*Grafikon 6 Preferencija prema filmovima Quentina Tarantina.*

### Preferencija prema filmovima Quentina Tarantina

■ Da ■ Ne



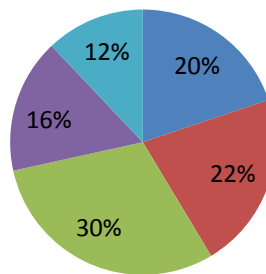
*Izvor: Prema istraživanju autora*

Od ukupnog broja ispitanika, njih 30% se izjasnilo da su indiferentni u odnosu na eksplicitne scene nasilja, ubistava, mučenja i sl., 12% ispitanika se izjasnilo da ih takve scene uznemiravaju, dok 20% se ne slaže sa tvrdnjom.

*Grafikon 7 Odnos ispitanika prema scenama nasilja u filmovima*

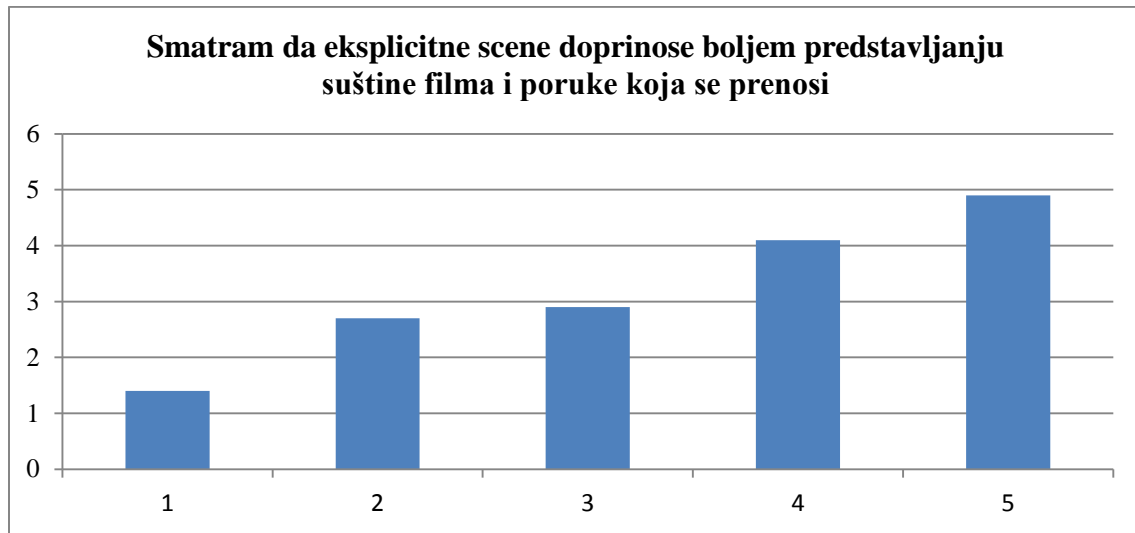
### Eksplicitne scene nasilja, ubistava, mučenja i sl. ne uznemiravaju.

■ 1 ■ 2 ■ 3 ■ 4 ■ 5



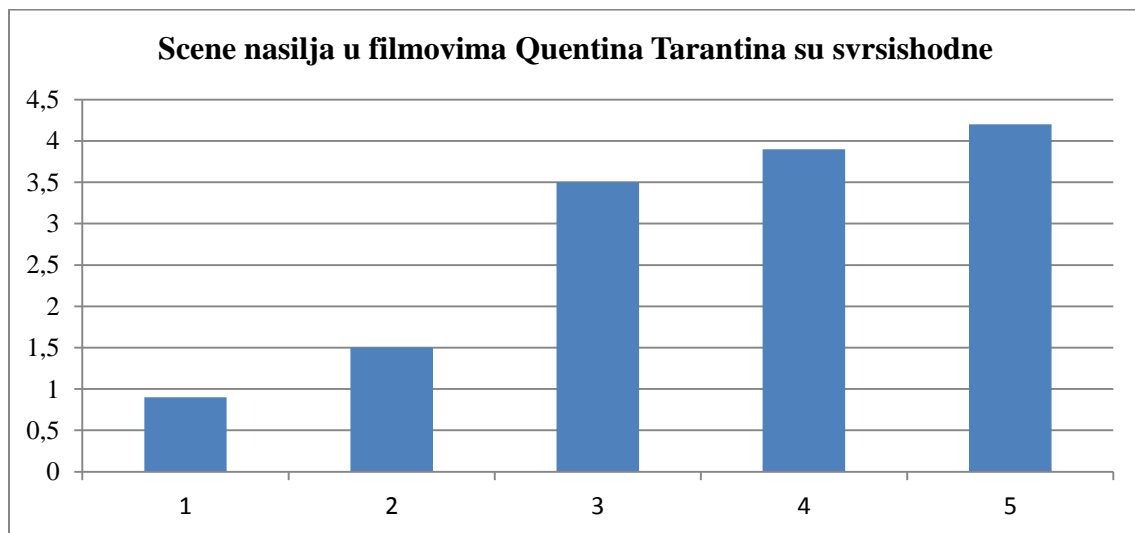
*Izvor: Prema istraživanju autora*

Grafikon 8 Svršishodnost eksplicitnih scena



Izvor: Prema istraživanju autora

Grafikon 9 Scene nasilja u filmovima Quentina Tarantina

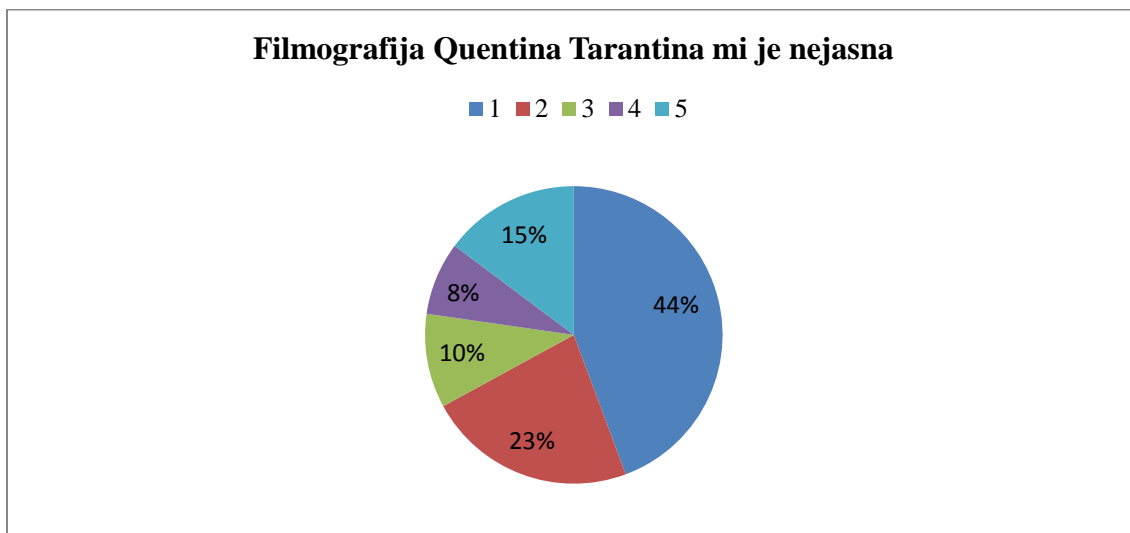


Izvor: Prema istraživanju autora

Prosječan broj ispitanika koji smatraju da eksplicitne scene doprinose boljem predstavljanju suštine filma i poruke koja se prenosi je 4,8, dok prosječan broj onih koji se uopće ne slažu s tim je 1,3. Od ukupnog broja ispitanika prosječan broj onih koji smatraju da scene nasilja nisu

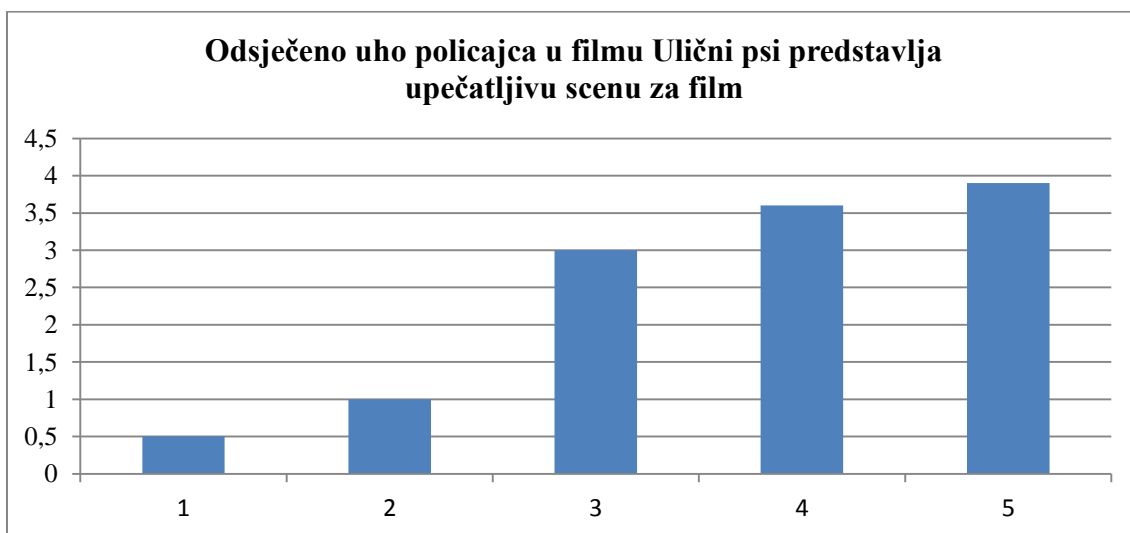
svrsishodne je 0,8, dok prosječan broj onih koji smatraju da jesu, u filmovima Quentina Tarantina, je 4,3 (Grafikon 8 i 9).

Grafikon 10 Jasnost Filmografije Quentina Tarantina



Izvor: Prema istraživanju autora

Grafikon 11 Ulični psi

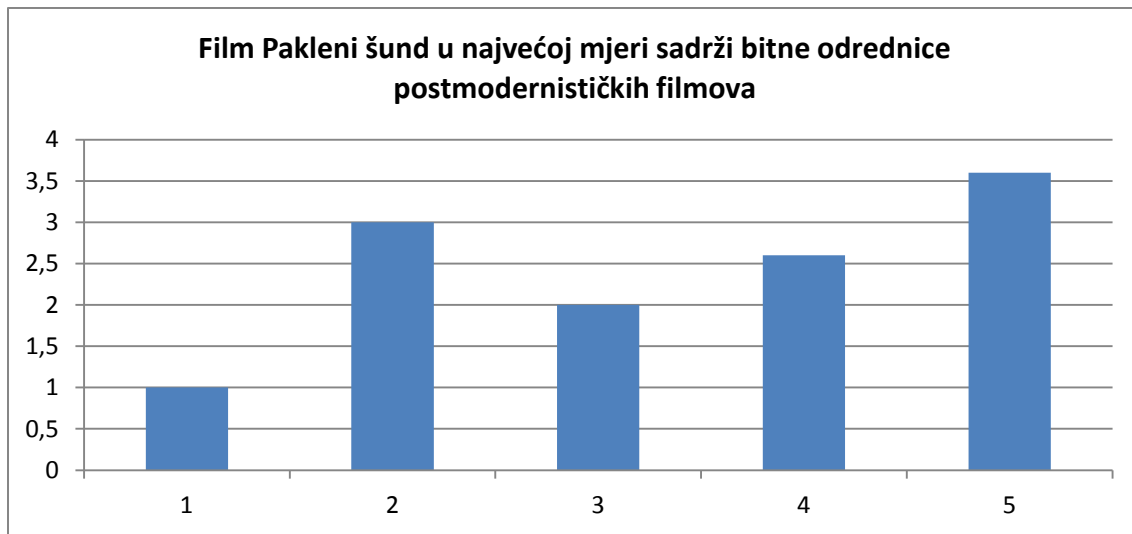


Izvor: Prema istraživanju autora



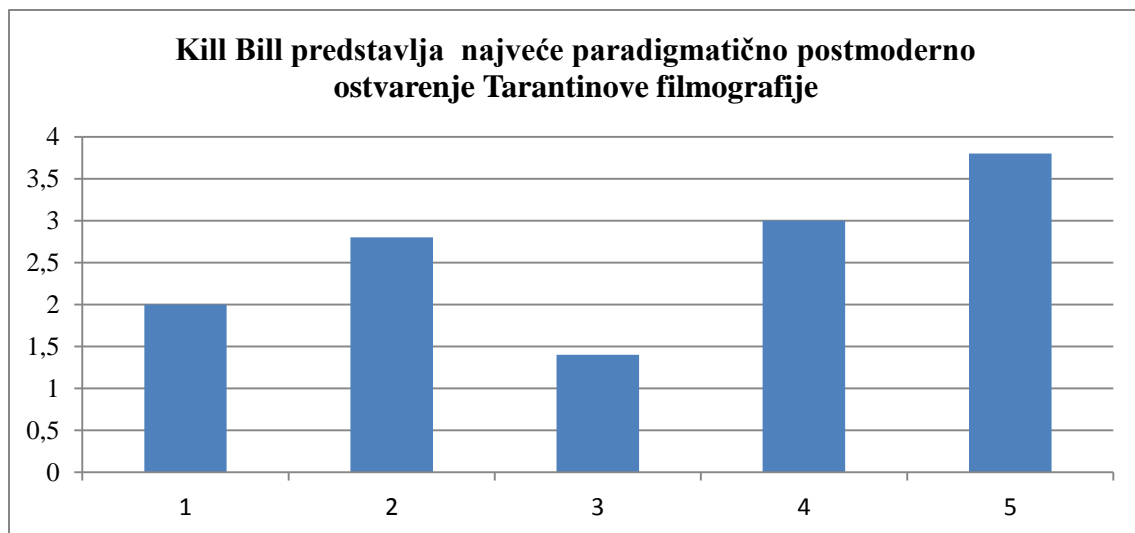
15% ispitanika smatra da je filmografija Quentina Tarantina nejasna, dok je 44% onih koji smatraju suprotno. Prosječan broj ispitanika od 3,8 smatra da odsječeno uho policajca u filmu Ulični psi predstavlja upečatljivu scenu, dok je prosječan broj onih koji se uopće ne slažu s navedenim 0,5.

Grafikon 12 Pakleni šund



Izvor: Prema istraživanju autora

Grafikon 13 Kill Bill 1 i 2



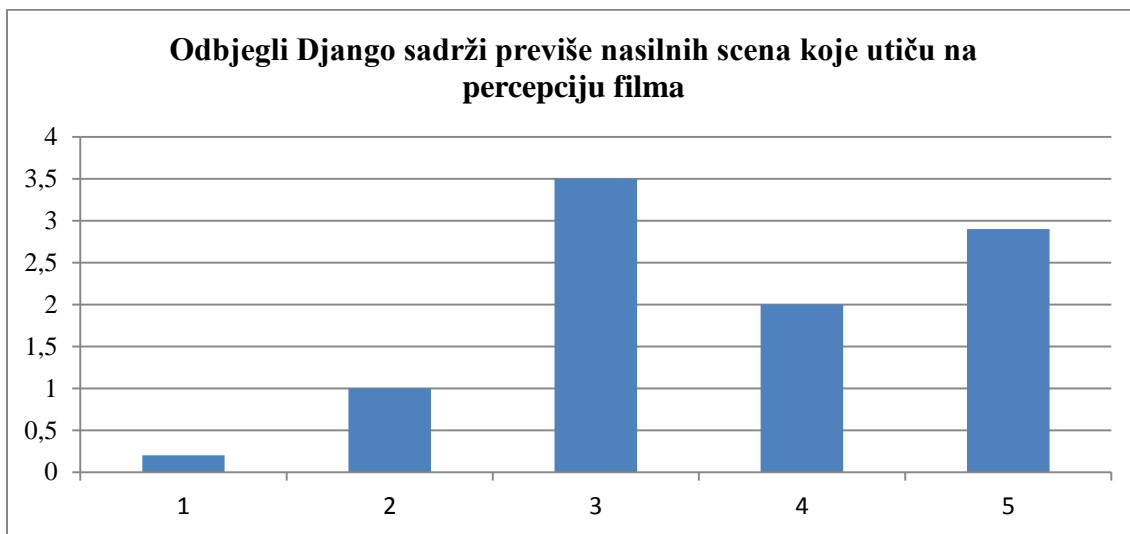
Prosječan broj ispitanika koji smatra da film Pakleni šund sadrži bitne odrednice postmoderne je 3,6, dok onih to uopće ne misle je 1. Od ukupnog broja ispitanika, prosječan broj onih koji smatraju da je Kill Bill 1 i 2 najveće paradigmatično ostvarenje Tarantinove filografije je 3,7, a prosječan broj onih koji se uopće ne slažu s navedenom tvrdnjom je 2.

Grafikon 14 Prokletnici



Izvor: Prema istraživanju autora

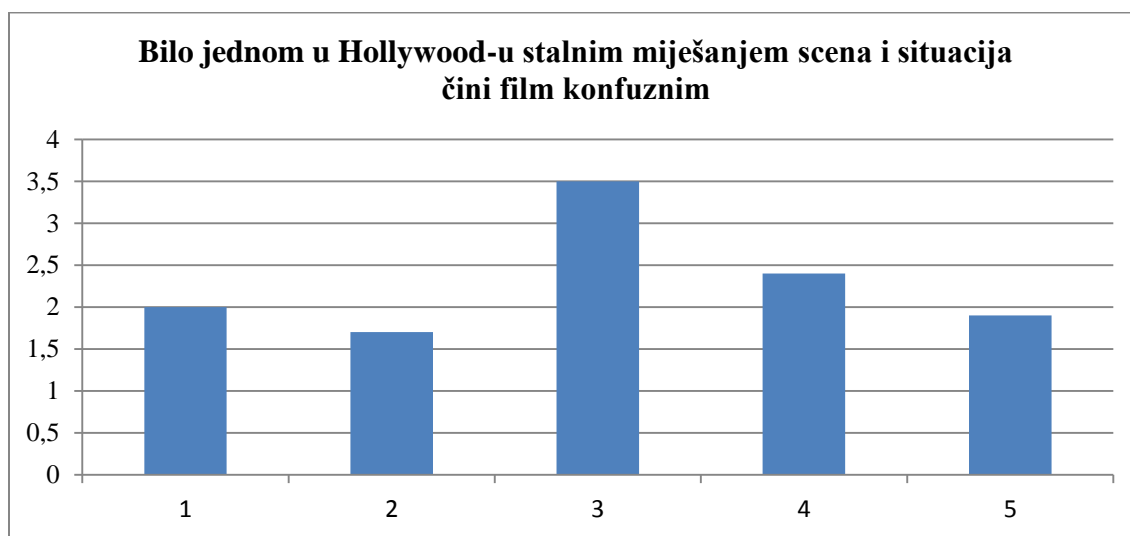
Grafikon 15 Odbjegli Django



Izvor: Prema istraživanju autora

Od ukupnog broja ispitanika, prosječan broj onih koji smatraju da film Prokletnici mijenja historijske događaje na adekvatan način i uklapa se u koncept poruke koja se prenosi je 2,9, dok prosječan broj onih koji se uopće ne slažu s navedenom tvrdnjom je 1,3. Prosječan broj ispitanika koji se slaže da Odbjegli Django sadrži previše nasilnih scena koje utiču na percepciju filma je 2,9, dok prosječan broj onih koji se uopće ne slažu s navedenom tvrdnjom je 0,2.

Grafikon 16 *Bilo jednom u Hollywood-u*



*Izvor: Prema istraživanju autora*

Prosječan broj ispitanika koji smatra da stalno miješanje scena u filmu *Bilo jednom u Hollywood-u* čini film konfuznim je 1,9, dok prosječan broj onih koji se uopće ne slažu s navedenom tvrdnjom je 2 (Grafikon 16).

### 6.3. Zaključak upitnika

Uz sve dosad nabrojane karakteristike koje možemo pronaći u filmovima Quentina Tarantina, sada ćemo se dotaknuti onih koje su specifične za osebujuan stil koji Tarantino njeguje. Zapravo, njegov stil je toliko specifičan i lako prepoznatljiv da je osmišljen novi pojam koji opisuje

njegov rad, Tarantinoesque. Tarantinova opsjednutost filmskim medijem odražava se kako kroz intertekstualnost, tj. bezbrojne citate i multimedijalne referencije na druge filmove.

Od početkastvaralaštva radio je unutar sistema, pritom kreirajući jednu izrazito autorsku i primamljivu poetiku koja se ne stidi prikazati ono što bi se moglo smatrati subverzivnim, ali na jedan prihvatljiv, probavljiv način; Tarantino snima filmove u kojima nekoga na kraju izrešetaju (Pakleni šund, Odbjegli Django) ili, u slučaju filma Otporan na smrt, nasmrtno pretuku. Ubrzo je stvorio značajan ugled i utvrdio položaj nezavisnih filmova unutar dominantne kulture – Potpunu kanonizaciju indie revolucija doživljava kanskim trijumfom Pulp Fictiona, filma prepunog cinizma i eksploatacijskog nasilja koji deset godina ranije ne bi bio ni primljen na festival.

Njegovi su filmovi brzi i dinamični, ubadaju u oči grafičkim nasiljem koje brzo prelazi u humor, kaos ili sveopću emocionalnu katarzu. Likovi su mu djetinjasti, ali nipošto naivni, a pogotovo ne nevini. Središnja tačka izgradnje njihovih karaktera nalazi se u opreci usputnih razgovora i neočekivanog i spontanog nasilja. Ti likovi često su papirnati i plošni, no oni nisu odraz redateljve neumješnosti stvaranja, već umjetničkog opredjeljenja i divljenja rubnim žanrovima, umjetnostima i popularnoj kulturi, primjerice, način karakterizacije u velikoj mjeri preuzima iz stripa. No, bilo bi pogrešno reći kako njegovi filmovi u svoj svojoj nasilnoj spektakularnosti služe glorifikaciji nasilja.

Sve što je nekada bilo skriveno, decentno, svedeno, u postmodernizmu je iz tame izneseno na svjetlo bioskopskih sala. Fokus je usmjeren na kriminal, kao prateću pojavu u društvu u kojem živimo. Tarantinova uklopljenost u holivudski sistem proizlazi iz njegovog odnosa prema grubim, nepoželjnim temama. Nema potrebe za prikrivanjem ili pretvaranjem, već se, uz dozu humora i apsurdna, prikazuje sve. Takav je stav primamljiv mlađoj publici jer apelira na bunt i želju za suprotstavljanjem socijalnim normama radi iznalaženja vlastitog ukusa, a mlada je publika ono na što Hollywood cilja.

Ipak, kroz estetiku nasilja otvara pitanja morala i društvenog reda, uvijek stajući na stranu manjina i potlačenih. Tako se u filmovima često obračunava s pitanjima rase, roda, uvjerenja,

dajući im pritom satisfakciju u obliku konačnog spektakularnog trijumfa nad stranom moćnika. Uz to, preispituje odnose dobra i zla, ispravnog i pogrešnog, nikada zauzimajući uzvišeni položaj, što ga je, konačno, i učinilo jednim od najemblematičnijih postmodernih redatelja.

## ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Postmoderne tendencije u umjetnosti i popularnoj kulturi se obično nazivaju postmodernizam. Ovaj termin je, od kad su počele rasprave o njemu do danas, postao veoma dobro utemeljen u teoriji estetike, a takođe je ostvario i dosta uticaja na kreativni rad umjetnika i kritičku percepciju njihovih ostvarenja. Pored toga, postmoderni umjetnici u svojim djelima namjerno koriste i miješaju stilove nekadašnje visoke kulture sa pop fenomenima sakodnevice. Miješajući stilove i pravce oni se izražavaju na takav način koji suštinski dovodi u pitanje jasnoću šta je umjetnost, a šta popularni fenomen. Često je kombinacija formi visoke i popularne kulture nastala jedino u želji da se pokaže da stari principi podjele umjetnosti na različite slojeve ljudi više nije u duhu vremena.

Kao i kada je u pitanju vizuelna umjetnost, mogućnost tačnog određenja i definisanja postmodernog filma ne postoji. Čak postmoderne tendencije u kinematografiji nisu općevažeće, preovlađujuće, a u najmanjoj mjeri su monolitne. Postmodernizam u filmu, kao i u drugim oblastima u kulturi, kako tvrdi Liotar, pojavljuje se kao heterogeno polje ispoljavanja, a ono se ogleda, između ostalog, i u prihvatanju i reciklaži već postojećih uticaja. Analiza filma koja slijedi nakon teorijskih razmatranja otkriće nekoliko veoma bitnih trendova. U početku, oni su se mogli uočiti u američkoj, a kasnije i u drugim kinematografskim tradicijama, odražavajući historijsko i kulturno stanje opisano u teorijskom dijelu knjige. U filmovima je moguće uočiti, vjerovatno i najbolje, fundamentalne promjene u materijalnom i ideološkom životu zapadnih zemalja. Pored toga, film je imao drastičan uticaj na stvarnost, ne samo suočavajući nas sa

slikama naše društvene realnosti i time utičući na nas, već i svojom simulacijom stvarnosti i stvaranju imaginarnog svijeta u kome, prema Bodrijaru, sama stvarnost isčezava.

Od svih savremenih poznatih filmskih djelatnika, Quentin Tarantino snima najnasilnije refleksivne filmove. Sudeći po količini nasilja koje opisuje Tarantinov lik i stvaralaštvo, zaključuje se da je ono predmet njegovog obožavanja i način izričaja. Tarantino želi vidjeti i postići kako čovjek odgovara na prikaze nasilja u filmu, kako se zgražava i uzbuđuje. Kad su Psi iz rezervoara prikazani, dio gledateljstva napušta mjesto projekcije tokom prizora mučenja. Dijelom su kompleksne Tarantinove režiserske poetike mnogi njemu svojstveni detalji poput karakterističnih uglova snimanja, pozivanja na američku popularnu kulturu i odavanje počasti poznatim, njemu najdražim filmovima, naročito onima 1960-ih i 1970-ih godina. Njihov se utjecaj očituje u vrlo sličnim, ponekad istim prizorima i tematikama u vlastitim filmovima. Osim toga, element nasilja prožet je cijelim Tarantinovim stilom pisanja, a njegova je režiserska osobnost posve očita i prepoznatljiva u cjelokupnom radu te se između ostaloga odlikuje prepletanjem različitih i naizgled nespojivih filmskih žanrova. Zaključujući istraživanje utvrđeno je da je postmoderni film imao značajan uticaj na stvarnost, gdje u fokusu nije samo suočavanje sa slikama društvene realnosti, već i simulacija stvarnosti i stvaranju imaginarnog svijeta u kome sama stvarnost isčezava, što se postavljanjem glavne hipoteze željelo potvrditi.

## POPIS GRAFIKONA

<i>Grafikon 1 Spol ispitanika .....</i>	62
<i>Grafikon 2 Dob ispitanika .....</i>	63
<i>Grafikon 3 Nivo obrazovanja.....</i>	63
<i>Grafikon 4 Prosječna vrijednost odgledanih filmova u toku jednog mjeseca .....</i>	64
<i>Grafikon 5 Prosječna vrijednost odgledanih akcionih, kriminalističkih ili vestern filmova .....</i>	65
<i>Grafikon 6 Preferencija prema filmovima Quentina Tarantina. ....</i>	66
<i>Grafikon 7 Odnos ispitanika prema scenama nasilja u filmovima.....</i>	66
<i>Grafikon 8 Svrishodnost eksplicitnih scena .....</i>	67
<i>Grafikon 9 Scene nasilja u filmovima Quentina Tarantina .....</i>	67
<i>Grafikon 10 Jasnost Filmografije Quentina Tarantina .....</i>	68
<i>Grafikon 11 Ulični psi .....</i>	68
<i>Grafikon 12 Pakleni šund .....</i>	69
<i>Grafikon 13 Kill Bill 1 i 2 .....</i>	69
<i>Grafikon 14 Prokletnici .....</i>	70
<i>Grafikon 15 Odbjegli Django .....</i>	70
<i>Grafikon 16 Bilo jednom u Hollywood-u.....</i>	71

## IZVORI I LITERATURA

1. Adorno, T. i Horkhajmer, M.: *Dijalektika prosvetiteljstva*, Sarajevo: Svijetlost. 1989.
2. Ankersmit, F.: *Historiography and postmodernism*. History and Theory, XXVIII, No. 2 1989.
3. Bertens, W.: *The Idea of the Postmodern*. London – New York: Routledge 2005.
4. Booker, K.: *Postmodern Hollywood*. London: Praeger 2007.
5. Butler, C.: *Postmodernizam*. Sarajevo: Šahinpašić 2007.
6. Chatman, S.: “*The Cinematic Narrator*” u *Coming to terms*, The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.
7. Cook A. D.: *Istorija filma I*. (Prevela: Mirjana Nikolajević). Beograd: Clio 2005.
8. Habermas, J.: *Filozofski diskurs moderne*, Zagreb: Globus. 1988.
9. Giles, D.: *Psychology of the Media*, Palgrave Macmillan, Velika Britanija, 2010.
10. Jameson, F.: *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, Postmoderna: nova epoha ili zabluda, ur. Ivan Kuvačić, Gvozden Flego, Zagreb: Naprijed 1988.
11. Kelner, D.: *Medijska kultura*, Beograd: Clio. 2004.
12. Keser Battista, I.: *Moderni i postmoderni evropski film*. Zagreb, Sveučilište u Zarebu. 2019.
13. Lyotard, J.: *Šta je postmoderna*. (Prevela: Ksenija Jančin). Beograd: KIZ „ART PRESS” 1995.
14. Lyotard, J.: *Postmoderno stanje*. (Prevela: Tatiana Tadić). Zagreb: Ibis– grafika 2005.
15. Oraić, D.: *Citatnost – eksplicitna intertekstualnost*, u *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. grupa autora, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1988.
16. Orr, J.: *Cinema and Modernity*. Cambridge Polity Press. “*Quelques vagues plus tard*”. 1993.
17. Maširević, Lj.: *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*, Čigoja štampa, Beograd, 2011.



18. Milenković, M.: *Istorija postmoderne antropologije posle postmodernizma*, Beograd: Srpski genaloški centar. 2007.
19. Peterlić, A.: “*Prilog proučavanju filmskog citata*”, u *Intertekstualnost & Intermedijalnost*, ur. grupa autora, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1998.
20. Schmidt, B. : *Protivrečnosti postmoderne*, Beograd: Art press. 2002.
21. Sekulić, N.: *Postmodernizam i kraj antropologije*. Sociologija, Vol. XLIV, No. 4. 2002.
22. Sim, S.: *The Routledge Companion to Postmodernism*, London – New York: Routledge. 2004.
23. Turković, H. „*Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*“. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske / Akademija dramske umjetnosti 2008.
24. Umberto, E.: “*Casablanca: kulturni filmovi i intertekstualni kolaž*”, u *Književnost, povijest, politika*, ur. Zlatko Kramarić, Osijek: Svijetla grada, 1998.
25. Vattimo, G.: *Postmoderno i kraj povjesti*, Flego, Gvozden: Postmoderna nova epoha ili zabluda, Zagreb: Naprijed. 1988.
26. Velš, V.: *Naša postmoderna moderna*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. 2000.



Naziv odsjeka i/ili katedre: Odsjek Sociologija

Predmet: Sociologija kulture i umjetnosti

### IZJAVA O AUTENTIČNOSTI RADOVA

Ime i prezime: Amel Tuzlak

Naslov rada: Postmoderna i film (film na primjeru kinematografije Quentina Tarantina)

Vrsta rada: Završni magistarski rad

Broj stranica: 78

Potvrđujem:

- da sam pročitao/la dokumente koji se odnose na plagijarizam, kako je to definirano Statutom Univerziteta u Sarajevu, Etičkim kodeksom Univerziteta u Sarajevu i pravilima studiranja koja se odnose na I i II ciklus studija, integrirani studijski program I i II ciklusa i III ciklus studija na Univerzitetu u Sarajevu, kao i uputama o plagijarizmu navedenim na web stranici Univerziteta u Sarajevu;
- da sam svjestan/na univerzitetskih disciplinskih pravila koja se tiču plagijarizma;
- da je rad koji predajem potpuno moj, samostalni rad, osim u dijelovima gdje je to naznačeno;
- da rad nije predat, u cjelini ili djelimično, za stjecanje zvanja na Univerzitetu u Sarajevu ili nekoj drugoj visokoškolskoj ustanovi;
- da sam jasno naznačio/la prisustvo citiranog ili parafraziranog materijala i da sam se referirao/la na sve izvore;
- da sam dosljedno naveo/la korištene i citirane izvore ili bibliografiju po nekom od preporučenih stilova citiranja, sa navođenjem potpune reference koja obuhvata potpuni bibliografski opis korištenog i citiranog izvora;
- da sam odgovarajuće naznačio/la svaku pomoć koju sam dobio/la pored pomoći mentora/ice i akademskih tutora/ica.

**Mjesto, datum**

**Potpis**

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_