

Analiza naracije i stila u filmovima Quentina Tarantina

Salaj, Karmen

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:821675>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-13**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Karmen Salaj

Analiza naracije i stila u filmovima Quentina Tarantina

(ZAVRŠNI RAD)

Rijeka, 2021.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
Odsjek za kulturalne studije

Karmen Salaj

Matični broj: 0009077723

Analiza naracije i stila u filmovima Quentina Tarantina

ZAVRŠNI RAD

Preddiplomski studij kulturologije

Mentor: dr. sc. Boris Ružić

Rijeka, 1.9.2021.

IZJAVA O AUTORSTVU

Ja, _____ izjavljujem da sam autorica završnog
rada pod naslovom _____

_____.

Potpisom jamčim:

- da je završni rad rezultat isključivo mog vlastitog rada,
- da su radovi i mišljenja drugih autor/ica koje koristim jasno navedeni i označeni u tekstu te popisu literature,
- da sam u radu poštovala pravila znanstvenog i akademskog rada.

Potpis pristupnice

SADRŽAJ

1. UVOD	5
2. O QUENTINU TARANTINU	6
3. POSTMODERNIZAM.....	10
3.1. Određenje postmodernizma	10
3.2. Početak masovne konzumacije medija	12
3.3. Počeci postmodernizma u kinematografiji	13
3.4. Karakteristike postmodernističkih filmova	15
3.4.1. Intertekstualnost	16
3.4.2. Miješanje karakteristika različitih žanrova	17
3.4.3. Nelinearnost naracije.....	18
3.4.4. Samorefleksivnost	19
3.4.5. Kombiniranje medijskih formata	19
3.4.6. Relativizacija moralnih granica	20
3.4.7. Slabljenje granica između visoke i popularne kulture	22
4. KARAKTERISTIKE STILA QUENTINA TARANTINA	23
5. PAKLENI ŠUND	27
5.1. Početak.....	27
5.2. Vincent Vega & žena Marsellusa Wallacea	29
5.3. Zlatni sat	31
5.4. Situacija s Bonnie	32
6. ZAKLJUČAK	37
7. POPIS LITERATURE	38
8. SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI.....	40

1. UVOD

Quentin Tarantino nezaobilazni je suvremeni redatelj, scenarist, producent, glumac i dobitnik mnogobrojnih nagrada te jedan od većih holivudskih entuzijasta u posljednjih tridesetak godina. Tarantino se može pohvaliti s devet filmskih uspješnica, a odabrati favorita nije nimalo lak zadatak. Zbog upečatljivog stila koji njeguje istovremeno može osvojiti publiku već u prvih par minuta filma i istjerati zgroženu publiku iz kinodvorane. Njegovi filmovi nisu po svačijem ukusu, no ipak će većina ljudi prepoznati da je u pitanju njegov rad zbog specifičnosti koje svaki od njih sadrži. Komponente njegovog stvaralaštva su poput otiska prsta, njihova jedinstvenost je neponovljiva. „Ponekad možete dotaknuti film i jednostavno znati čiji je. Postoji taj redateljski otisak, poput pečata vlasništva, koji možete prepoznati u roku od nekoliko minuta nakon uključivanja.“¹ Filmska postignuća Quentina Tarantina po mnogočemu se razlikuju od drugih, a mene su očarala svim posebnostima koje sadrže i zato sam odabrala baviti se odlikama njegovog stila u ovom radu.

Tarantino je počeo stvarati u razdoblju postmodernizma kada je društvo prolazilo kroz mnoge promjene, promijenili su se način i količina utjecaja medija na ljudski život što je u konačnici utjecalo i na odraz stvarnosti u filmovima, a u Tarantinovim filmovima se to vrlo jasno očituje. Poigrava se zabranjenim temama, izvlači najmračnije tabue društva i besramno uživa u surovim prikazima nasilja zbog kojih su gledatelji ponekad primorani prekriti oči rukama. Iako na prvi pogled izgleda kao hrpa pretjeranog i bespotrebnog nasilja, kada se zagrebe ispod površine možemo vidjeti da to nasilje ima svoju svrhu i poruku koju prenosi gledateljima. Sva njegova djela prepuna su skrivenih značenja i poveznica s različitim aspektima stvarnog života što je gledatelju svojevrsan izazov prilikom gledanja filma. Zbog kompleksnosti remek-djela koje je Tarantino stvorio, nemoguće je protumačiti ih u potpunosti, no uvijek im se možemo diviti i uživati u svakoj genijalno osmišljenoj minuti filma.

¹ Russel, J. (2013, prosinac). The all-encompassing Tarantino-verse. *Inside Film*. Preuzeto 25.6.2021. s <https://insidefilm.blogs.lincoln.ac.uk/2013/12/19/the-all-encompassing-tarantino-verse/> (Vlastiti prijevod)

2. O QUENTINU TARANTINU

Quentin Jerome Tarantino rođen je 27. ožujka 1963. godine u mjestu Knoxville koje se nalazi u saveznoj državi Tennessee smještenoj na jugoistočnoj strani Sjedinjenih Američkih Država. Već samo njegovo ime Quentin poveznica je s filmskom umjetnošću. Naime, njegova majka Connie dala mu je ime Quentin po liku iz filma *Miris baruta*. Majka ga je od najranije dobi redovito vodila u kino pa je tako već s osam godina pogledao film *Seksualno saznanje* redatelja Mikea Nicholasa, a s devet godina pogledao je *Oslobađanje* čiji je redatelj John Boorman. Smio je posjećivati kino kada god je želio, majka mu nikada nije branila odlaske u kino pa mu već u ranoj dobi to postaje navikom. Najčešće je gledao filmove redatelja Sama Peckinpaha koji mu i u odrasloj dobi ostaju među najdražim filmovima.

U prvom razredu srednje škole odustao je od školovanja. Skrivao se u ormaru dok mu majka nije otišla na posao, a onda je provodio dane gledajući filmove i čitajući stripove iz čega je stekao mnoga znanja koja će mu kasnije poslužiti. Sa 16 godina zaposlio se u kinu s filmovima za odrasle i počeo pohađati satove glume. U ovom periodu svog života počeo je pisati filmske scenarije.

S 22 godine zapošljava se u videoteci *Video Archives* gdje upoznaje Rogera Avaryja s kojim će kasnije napisati scenarije za *Pakleni šund* i *Pse iz rezervoara*. Rad u videoteci bio je savršen posao za mladog Tarantina, tamo je dane provodio gledajući i diskutirajući o filmovima, a imao je dovoljno vremena i za čitanje stripova i romana. Radeći taj posao stekao je ogromno znanje koje će kasnije iskoristiti u stvaranju vlastitih filmskih djela.

Godinu dana kasnije, 1986. godine Tarantino snima svoj prvi film, *Rođendan mog najboljeg prijatelja*, koji nikad nije dovršen. Ubrzo piše scenarij za film *Pravu romansu*, a 1988. napisao je scenarij za *Rođene ubojice*. Sreća mu se osmjehnula 1990. godine kada je za 50 000 dolara uspio prodati scenarij za *Pravu romansu*, a novac je iskoristio za stvaranje svog trećeg scenarija za vrlo poznati film *Psi iz rezervoara*.

Nakon toga napušta posao u videoteci i počinje raditi u CineTelu gdje piše prerade scenarija. Tamo upoznaje Lawrencea Bendera koji će kasnije producirati nekoliko Tarantinovih filmova. Benderova uloga u stvaranju Tarantinove karijere je ogromna jer je baš on zaslužan za dospijevanje scenarija za film *Psi iz rezervoara* u ruke Harveya Keitela koji je Tarantinu pomogao da dobije još novaca i pronađe glumce za glavne uloge u svom filmu. Mladom

Quentinu pružila se nevjerojatna prilika da režira vlastiti film i snovi su mu se polako počeli ostvarivati.

Psi iz rezervoara konačno su izašli 1992. godine i podigli veliku medijsku prašinu. Unatoč vrlo upečatljivom nasilju, brzo postaje kulturnim filmom. „Iako je uvrijedio mnoge, a kritičari su ga gotovo u potpunosti ignorirali, film je dobio dovoljno pozitivne pozornosti da bivši radnik iz videoteke preko noći postane vrlo tražena senzacija u Hollywoodu.“²

Dvije godine kasnije, 1994. godine, izlazi *Pakleni šund* koji je nadmašio sva očekivanja i dobio hrpu nagrada, među kojima su Palme d'Or U Cannesu i Oscar za najbolje napisan scenarij koji je dobio zajedno s Rogerom Avaryjem. Film je zaradio 200 milijuna dolara. Tarantinova popularnost raste do nebesa i daje mu vjetar u leđa za daljnje stvaranje. *Pakleni šund* postao je najveći nezavisni film svih vremena, a i Miramax, studio za distribuciju filmova je jednako tako doživio procvat.

Ubrzo izlazi *Od sumraka do zore* koji je napisao Tarantino, ali ga nije režirao on nego Robert Rodriguez. U njemu Tarantino glumi ulogu glavnog glumca, no osvrti na taj film bili su osrednji.

Oduševljenje publike nije uspio postići ni svojim sljedećim filmom, *Jackie Brown*, koji je izašao 1997. godine i nije bio ni približno onome što je publika očekivala. Tarantino je objasnio zašto je ovaj film potpuno drukčiji od dosadašnjih riječima „Ne pokušavam rekreirati fenomen *Paklenog šunda*, ali namjeravam nastaviti rušiti tlo pod nogama“ u čemu uspijeva i ovaj put što dokazuju mnogobrojne nominacije za nagrade i zarada od 9,3 milijuna dolara u prvom vikendu prikazivanja.

Šest godina kasnije izlazi *Kill Bill Volume 1* koji obara sve rekorde, postiže ogromnu zaradu i puni kina do zadnjeg mjesta. Potoci krvi, mnoštvo mačeva i njegova muza Uma Thurman njegovu poljuljanu reputaciju ponovo su vratili na vrh. Nakon godinu dana, 2004. godine, izlazi i nastavak, *Kill Bill Volume 2* koji je nešto manje „krvav“, ali oduševljenje publike bilo je jednako kao i nakon prvog filma.

Nakon dva izuzetno uspješna filmska remek-djela, Tarantino je odlučio okušati se u televizijskim emisijama. Najprije je režirao jednu epizodu krimi-serije *CSI: Crime Scene*

² Coulthard, L. (2012, kolovoz). Quentin Tarantino. *Oxford Bibliographies*. Preuzeto 30.6.2021. s <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0126.xml> (Vlastiti prijevod)

Investigation koja je bila nominirana za nagradu *Emmy Award*, zatim se pojavio kao sudac u talent showu *Američki Idol*, glumio je u nekoliko epizoda serije *Alias*, a u tih nekoliko godina glumio je i u dva filma, *Desperado* redatelja Roberta Rodrigueza s kojim je već surađivao na snimanju filma *Od sumraka do zore* i u filmu *Vražji Nicky* redatelja Stevena Brilla.

Nastavio je surađivati s Robertom Rodriguezom te zajedno objavljuju duplo izdanje pod nazivom *Grindhouse* koje je sadržavalo dva filma: *Otporan na smrt* koji je režirao Tarantino i *Planet Terora* koji je režirao Rodriguez. Osmišljeni su po uzoru na eksploatacijske filmove iz 70-ih godina 20. stoljeća. Kritike za oba filma bile su vrlo pozitivne, no interes publike je bio dosta nizak i zarada je bila vrlo mala.

Nemilosrdni gadovi sljedeći je Tarantinov film koji je izašao 2009. godine. Scenarij za ovaj film pisao je nešto više od deset godina, uložio je izuzetno puno truda jer je smatrao da je to njegovo najbolje djelo. Bio je u pravu jer je ovaj film zaradio više nego bilo koji prethodni. Dobio je 8 nominacija za razne nagrade, a po prvi put je dobio nagradu za glumu, točnije Christoph Waltz dobio je Oscar za najboljeg sporednog glumca. Christoph Waltz utjelovio je lik Hansa Lande, nemilosrdnog nacističkog časnika. U govoru koji je održao na Međunarodnom filmskom festivalu u Jeruzalemu 2016. godine, Tarantino je spomenuti lik prozvao najboljim likom kojeg je ikad stvorio. „Landa je najbolji lik koji sam ikad napisao i možda najbolji koji ću ikada napisati“, rekao je. „Nisam shvaćao [isprva kada sam ga pisao] da je jezični genij. Vjerojatno je među jedinim nacistima u povijesti koji je znao savršeno pričati jidiš.“³

Samo tri godine kasnije, *Odbjegli Django* srušio je sve rekorde i preuzeo titulu najuspješnijeg Tarantinovog filma. Puno se buke diglo zbog ovog filma zbog surovih scena nasilja nad Afroamerikancima, no uspjeh nije izostao. Christoph Waltz ponovo je dobio Oscara za najboljeg sporednog glumca, a film je uz mnoge druge nagrade dobio i Oscara za najbolji film 2012. godine. Tarantinova hrabrost da progovori o američkim tabu temama isplatila se.

Već u jesen 2013. godine Tarantino je najavio novi vestern koji je trebao biti nastavak *Djanga*, ali je zaključio da se Djangov karakter ne uklapa u priču koju je osmislio pa je odlučio promijeniti likove i tako je nastala *Mrska osmorka*. Nesretnim spletom događaja scenarij je procurio u javnost i Tarantino je dobio ideju da bi umjesto filma mogao izdati roman. Ipak, odlučio je promijeniti završetak priče i unatoč svemu snimiti film te je film doživio velik

³ Grater, T. (2016, srpanj). Quentin Tarantino thrills Jerusalem festival audience. *Screen Daily*. Preuzeto 23.6.2021. s <https://www.screendaily.com/news/quentin-tarantino-thrills-jerusalem-festival-audience/5106611.article> (Vlastiti prijevod)

uspjeh. Dobitnik je nekoliko nagrada i par nominacija, a uspješnost potvrđuje i to da je Tarantino 2019. godine u suradnji s Netflix produkcijom napravio produženu verziju filma u obliku mini-serije u 4 epizode.

Zadnji Tarantinov film izašao je 2019. godine pod nazivom *Bilo jednom... u Hollywoodu*, a radi se o glumcu i njegovom kaskaderu čiji su slavni dani prošli i očajnički ih žele vratiti natrag. Film prikazuje situaciju za vrijeme zlatnog doba Hollywooda i promjenu na filmskom tržištu. Ovu naizgled jednostavnu priču Tarantino je isprepleo s pričom o obitelji Manson, zajednici od stotinjak ljudi koju je okupio serijski ubojica Charles Manson i na surov i tragikomičan način prikazao ubojstva koja su počinili. Film je doživio ogroman uspjeh, postigao veliku zaradu i postao drugi po redu najuspješniji Tarantinov film.

Nakon izlaska njegovog zadnjeg filma, Tarantino je rekao da će njegov deseti film vjerojatno biti i posljednji film koji će režirati. Doduše, ne planira se potpuno povući, samo će se više usredotočiti na pisanje. U intervjuu koji je 17. siječnja 2020. godine dao za časopis *Rolling Stone*, rekao je: „Osjećam da je režiranje igra mladića. Osjećam da se kinematografija mijenja, a ja polako postajem dio stare garde.“⁴

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Ix-pp2EKLK8> (13:42)

3. POSTMODERNIZAM

Svi filmovi iz kinematografskog opusa Quentina Tarantina smatraju se postmodernističkim ostvarenjima što podrazumijeva da sadrže mnogo postmodernističkih značajki. Kako bismo mogli razjasniti što to znači, zašto se njegovi filmovi nazivaju postmodernističkim i koje to značajke oni posjeduju, najprije moramo utvrditi što je to uopće postmodernizam.

3.1. Određenje postmodernizma

Pojam postmodernizma javlja se već krajem 19. stoljeća, ali nijedna od tih ranih definicija nema većih sličnosti s današnjim određenjem postmodernizma. Mnogi teoretičari dali su svoj doprinos spomenutoj definiciji, no ozbiljnije postmodernističke teorije počinju s djelom *Postmoderno stanje* Jeana-Francoisea Lyotarda izdanim 1979. godine. Lyotard postmodernizmu pristupa kao diskusiji što je potpuno drukčiji pristup od svih dotadašnjih. „Tematiziranje postmoderne se tada, s dosta površnijih pitanja svakodnevne egzistencije i umjetnosti, pomiče ka dalekosežnijem polju preispitivanja uloge uma u povijesti, ka osnovi zapadno – racionalističkog mišljenja, preispitivanju ideje o stalnom napretku, nepovjerenje u znanost i velike teorijske koncepcije.“⁵

Na Lyotardovo tumačenje nadovezuje se Jean Baudrillard koji preispituje „princip realnosti“. Govori o tri poretka simulakruma, razlikujemo simulakrum prvog, drugog i trećeg reda. „Simulakrum prvog reda bio bi tamo gdje je prikaz stvarnog (recimo roman, slika ili karta) očito samo to: umjetni prikaz.“⁶ Drugim riječima, ta vrsta prikaza je umjetna oznaka za nešto što stvarno postoji. Ne postoji mogućnost zabune, odnosno, u potpunosti je jasno da je to kopija određenog predmeta koji je stvaran. „Simulakrum drugog reda, međutim, briše granice između stvarnosti i prikaza.“⁷ U ovom slučaju prikaz se čini jednako stvaran kao i stvarni predmet, vrlo je teško zamijetiti razliku i postoji opasnost da će kopije zamijeniti izvorne predmete. Ovaj problem najizraženiji je bio krajem 18. i početkom 19. stoljeća kada se ručna proizvodnja zamjenjuje strojnom proizvodnjom jer dolazi do masovne reprodukcije predmeta. Simulakrum trećeg reda stvara hiperrealno, odnosno produkte koji su stvarni, ali nemaju podrijetlo u stvarnom svijetu. „U obrnutom redosljedju, u simulakrumu trećeg reda, model prethodi stvarnom (npr. karta prethodi teritoriju) – ali to ne znači da je zamagljena granica

⁵ Maširević, Lj. (2011). *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Quentina Tarantina*. Beograd: Čigoja Štampa: 22 (Vlastiti prijevod)

⁶ Lane, R. L. (2000). *Jean Baudrillard*. New York: Routledge: 68 (Vlastiti prijevod)

⁷ Ibid.

između stvarnosti i prikaza; točnije, postoji odvojenost od oboje, pri čemu preokret postaje nevažan.“⁸ Simulacija je jedino što postoji, a originalnost je potpuno nebitna. Nemoguće je razlikovati stvarnost od imaginarnog, hiperrealno postaje „više stvarno“ od stvarnog.

Ukratko, u slučaju simulakruma prvog i drugog reda, realno još uvijek postoji i moguće je simulakrume uspoređivati sa stvarnim predmetima. Kada pričamo o simulakrumu trećeg reda, realnost uopće više ne postoji jer je hiperrealost jedina stvarnost koje postoji.

Svakako trebamo spomenuti i rad Fredrica Jamesona koji u svojoj knjizi *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma* govori o kulturnoj dominaciji u ovom posljednjem, globalnom stadiju u kojem se kapitalizam tada nalazio. „Jedna od zabrinutosti koja se često javlja zbog periodizirajućih hipoteza jest ta da one imaju tendenciju izbrisati razlike i projicirati ideju o povijesnom razdoblju kao masovnoj homogenosti (koja je s obje strane ograničena neobjašnjivim kronološkim metamorfozama i interpunkcijskim znakovima).“⁹ Iz tog razloga Jameson postmodernizam ne želi nazivati stilom nego kulturnom dominacijom koju određuje kao „konceptiju koja omogućuje prisutnost i suživot niza vrlo različitih, a opet međusobno zavisnih obilježja.“¹⁰ Jameson ističe kako ljudi postupno gube vezu s prošlošću zbog opčinjenosti sadašnjošću što je vrlo kritičan i distopičan pristup postmodernizmu.

Nažalost, ne postoji tekst koji bi u potpunosti odredio što je to točno postmodernizam i koje su njegove karakteristike. Unatoč mnogim pokušajima, čak ni pojmovi postmoderne, postmodernog i postmodernizma nisu u potpunosti razgraničeni i ne znamo koje su konkretne razlike između navedena tri pojma. Usprkos tome, teoretičari sva tri pojma koriste vrlo često, najčešće kao sinonime što je u jednu ruku problematično jer svaki od pojmova za sobom povlači različite stvari. Generalno gledano, veliki broj teoretičara pojam postmoderne koriste za razdoblje koje je nastupilo nakon moderne, a pojmove postmodernizam i postmoderno koriste za opisivanje fenomena svakodnevice ili umjetnosti.

Iako bi postojanje jedne fiksne definicije postmodernizma uvelike olakšalo objašnjavanje pojedinih fenomena, postmodernisti se tome odupiru. Znanstvena logika nalaže postojanje jedinstvene definicije, no postmodernistički teoretičari namjerno se ne žele složiti čime pokazuju otpor prema racionalnosti koju nameću znanstvenici. Činjenica je da se velik dio

⁸ Lane, R. L. (2000). *Jean Baudrillard*. New York: Routledge: 68 (Vlastiti prijevod)

⁹ Jameson, F. (1991). Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. *A Miniature Library of Philosophy*. Preuzeto 3.6.2021. s <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/jameson.htm> (Vlastiti prijevod)

¹⁰ Ibid.

teoretičara slaže oko pojedinih određenja postmodernizma, ali ne postoji jednoglasna odluka o tome. „Nekolicina kritički orijentiranih mislioca postmoderne se načelno slaže o tome što je to o čemu teoretiziraju. S druge strane, ne postoji konsenzus između većine pristalica i zagovornika postmoderne što postmoderna zapravo jest, koje aspekte kulture zahvaća, s kojim domenama društva je povezana, kojoj struji mišljenja pripadaju postmodernisti i na koji način postmoderna teorija doprinosi razumijevanju suvremenosti.“¹¹

Bez obzira na to što se objašnjenja postmodernizma razlikuju ovisno o autoru, ipak možemo izdvojiti neka obilježja koja se ponavljaju kod većine teoretičara koji su se bavili ovim pojmom. „Kad se spomene riječ postmoderna, uglavnom nam naviru ideje da se termin odnosi na izlomljenost, podijeljenost, na nešto nedeterminirano i pluralno, što zapravo i odgovara onome što smatramo suštinski najosnovnijim u najrazličitijim shvaćanjima ovog termina.“¹² Kao što sam već spomenula, velik dio autora pruža otpor klasičnim znanostima i odbacuju racionalnost kakvu te znanosti nameću. Jedna od ključnih odlika postmoderne teorije svakako je odbacivanje tvrdnje da je suvremenost jednoznačna. Postmodernistička teorija tvrdi da suvremenost nije jednoznačna i da uvijek postoji više njenih ravnopravnih interpretacija, a znanost predstavlja samo jednu od njih.¹³ Postmodernizam kao povijesna era nastaje s razvojem suvremenog kapitalizma. S time dolazi i nagli razvoj tehnologije, a društvo se više ne temelji na proizvodnji nego na potrošnji. Zapadne zemlje svoje proizvodne pogone sele na Daleki istok ili u južne zemlje zbog jeftine radne snage što uvelike pomaže u ostvarivanju profita i u konačnici rezultira ubrzanim razvitkom. Vlastitu ekonomiju počinju temeljiti na uslužnom sektoru zbog čega primarni izvor zarade više nije proizvodnja nego konzumacija. Dolazi i do masovne konzumacije medija koji neprekidno repliciraju stvarni svijet i postepeno se gubi granica između stvarnog svijeta i svijeta oblikovanog medijima.

3.2. Početak masovne konzumacije medija

Dolaskom 20. stoljeća dolazi do znatnih promjena u društvu, a mnoge od njih uvjetovane su naglim razvojem tehnologije, ponajviše rastom medijskog značaja koji direktno utječe na način života i uvelike ga mijenja. Do promjena dolazi prvenstveno u kulturnim, ekonomskim i političkim aspektima društva. Mediji postaju neizostavni dio svakodnevice i iznimno važan

¹¹ Maširević, Lj. (2011). *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*. Beograd: Čigoja Štampa: 24 (Vlastiti prijevod)

¹² Ibid. str. 25

¹³ Ibid.

dio društvene stvarnosti koji mijenja društvo iz korijena. Klasične društvene teorije nisu medijima pridavale neki veliki značaj, no u 20. stoljeću se i to mijenja. „Konačno, cijeli proces evoluirao u teorijama o postmodernom, postindustrijskom i informacijskom dobu, ka smještanju informacijskih tehnologija u osnovne činioce koji simuliraju i zamjenjuju društvenu stvarnost čineći je neuhvatljivom usprkos činjenici da njenih odraza ima sve više i više na televizijskim kanalima.“¹⁴ Život običnih ljudi postaje prožet mnoštvom medija koji svakodnevno napreduju, najprije radio, zatim televizija (i film), a kasnije računala i internet.

Intenzivan utjecaj medija koji su u konstantnom razvitku počinje već početkom 20. stoljeća s masovnom konzumacijom novina, časopisa i stripova. Nakon toga najpopularniji medij postaje radio, poslije Drugog svjetskog rata pojavljuje se televizija, a s njom i nagli razvitak filma. „Na kraju Drugog svjetskog rata televizor je bio igračka za samo nekoliko tisuća bogatih Amerikanaca. Samo 10 godina kasnije, gotovo dvije trećine američkih kućanstava imalo je televizor.“¹⁵ U to vrijeme gledanje televizije postaje sastavni dio svakodnevice većine kućanstava u Sjedinjenim Američkim Državama. Time televizija postaje medij s najvećim utjecajem na javno mnijenje. Utjecaj televizije odražava se na fizički izgled ljudi, njihov način razmišljanja, političku orijentaciju, način provođenja slobodnog vremena i ambicije. „U naciji koja je nekoć bila obilježena snažnim regionalnim razlikama, mrežni televizijski programi zamaglili su te razlike i pomogli u stvaranju nacionalne popularne kulture.“¹⁶

3.3. Počeci postmodernizma u kinematografiji

Sredinom 20. stoljeća bili su vrlo popularni američki noir filmovi i filmovi nastali za vrijeme francuskog novog vala, a teoretičari Boggs i Pollard smatraju da se već u tom razdoblju javljaju neke odlike postmodernog filma. Spomenuti autori tvrde da su se 1940-ih i 1950-ih u filmovima ispreplitale karakteristike moderne s naznakama onoga što danas nazivamo postmodernim. Kinematografija tog vremena smatrala se isključivo modernističkom, a pojam postmoderne onda još uopće nije ni postojao. Američki teoretičar Fredric Jameson ne slaže se s tom tvrdnjom, on je smatrao da su se prve odlike postmodernizma počele pojavljivati tek

¹⁴ Maširević, Lj. (2011). *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*. Beograd: Čigoja Štampa: 115 (Vlastiti prijevod)

¹⁵ Land of Television. *U.S. History, Pre-Columbian to the New Millenium*. Preuzeto 27.5.2021. s <https://www.ushistory.org/us/53c.asp> (Vlastiti prijevod)

¹⁶ Ibid.

1970-ih godina, a vrhunac je postmodernizam doživio dvadesetak godina kasnije, odnosno 90-ih godina 20. stoljeća. Naravno, nemoguće je točno odrediti u kojem točno trenutku ili kojim je filmskim djelom postmodernizam u potpunosti ušao u filmsku umjetnost, ali većina teoretičara slaže se da se to zbilo početkom 70-ih godina 20. stoljeća. Tada se postmodernizam postepeno počeo akumulirati u filmove, a jasne granice između modernizma i postmodernizma nema jer se taj prijelaz događao korak po korak kroz neko duže vrijeme.

U tom vremenskom periodu postepeno dolazi do brisanja granica između stvarnog života i umjetnosti za što se može reći da je jedno od važnijih odlika postmodernizma. U tadašnjim filmovima jasno vidimo odraz tog stanja jer je za razumijevanje filmova bilo nužno biti upućen u aktualna događanja i popularnu kulturu. Drugim riječima, kao što je stvarni život postao isprepleten s popularnom kulturom, tako je i popularna kultura postala isprepletana događajima iz stvarnog života. Za razumijevanje bilo kakve vrste umjetnosti nastale 1970-ih i kasnije, posjedovanje određene količine znanja iz drugih umjetnosti i poznavanje barem osnovnih odrednica popularne kulture bilo je neizbježno.

Američka kinematografija tog vremena doživljava obrat, pojavljuju se novi redatelji koji u svojim filmovima prikazuju bitno drukčiju sliku svijeta i svakodnevne stvarnosti od dosadašnjih, a tu etapu nazivamo Američkim novim valom. Neki od najpoznatijih redatelja tog razdoblja bili su Martin Scorsese, Woody Allen, Robert Altman i Hal Ashby. „Postmoderne tendencije u okviru holivudskog novog vala javljale su se narušavajući postojeće konvencije i odražavale su se u prihvaćanju utjecaja europske kinematografije, odustajanjem od obavezne linearne naracije, postavljanjem antijunaka kao glavnih junaka, relativizacijom morala, odbijanjem da se budućnost predstavi kao sljedeća etapa u povijesnom progresu i eksperimentima s novim tehnikama i stilskim pristupima.“¹⁷ Optimistični pogled na budućnost, nada u bolje sutra i želja za napretkom karakteristike su klasičnog filma koje bivaju zamijenjene problematizacijom napretka društva i tehnologije te ne tako svijetlim pogledom na budućnost.

Mnoge karakteristike koje posjeduju filmovi nastali 1970-ih godina su noviteti koji se dotada nisu pojavljivali u filmovima, a neke odlike postmodernističkih filmovima suprotne su odlikama klasičnog filma koji su bili popularni prije njih. O karakteristikama postmodernističkih filmova govorit ću u sljedećem poglavlju.

¹⁷Maširević, Lj. (2011). *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*. Beograd: Čigoja Štampa: 217 (Vlastiti prijevod)

3.4. Karakteristike postmodernističkih filmova

Jedinstvena definicija postmodernističkog filma ne postoji i nemoguće je postići spomenuto zbog izražene heterogenosti koja karakterizira ovu vrstu filma. Filmske karakteristike koje nazivamo postmodernističkim nisu općevažeće i ne mora nužno svaki postmodernistički film sadržavati svaku od karakteristika koje ću kasnije navesti. Moguće je izdvojiti neke osnovne odlike, no ni te odlike nisu nužno isključivo postmodernističke jer su pod velikim utjecajem filmova iz prošlih vremena što znači da nisu nanovo smišljene u postmodernizmu nego se pojavljuju i u filmovima koji su nastali u vremenu prije postmodernizma. „Postmodernizam u filmu, kao i u drugim područjima u kulturi, kako tvrdi Lyotard, pojavljuje se kao heterogeno polje izražavanja, a ono se očituje, između ostalog, i u prihvaćanju i reciklaži već postojećih utjecaja.“¹⁸

Postmodernistički film reflektira stvarnost i u njemu vidimo realnu sliku društva u kojem živimo te samim time utječe na našu percepciju stvarnosti i mijenja način na koji gledamo sve oko sebe. Možemo reći da unatoč vjernom prikazu stvarnosti on mijenja način na koji doživljavamo realnost jer ga ne doživljavamo tako surovu kao što je prikazuje film. Također, postmoderni film u gledatelju budi osjećaj nostalgije za prošlim vremenom u kojem nismo nužno ni živjeli, nostalgiju za izmišljenim utopijskim vremenima i događajima koje nismo ni proživjeli. Svaki gledatelj može imati svoje tumačenje što postmodernistički teoretičari ne smatraju lošim jer tako svako djelo može dobiti dublju i opsežniju analizu. Isti slučaj je i kod postmodernističkih redatelja, kod svakoga od njih se postmodernističke tendencije očituju na drukčiji način i svaki pojedini redatelj ih koristi na sebi svojstven način. Ipak, u nastavku ću obraditi nekoliko karakteristika postmodernističkog filma koje se ponavljaju kod većeg broja redatelja, a to su intertekstualnost, miješanje karakteristika različitih filmskih žanrova, nelinearnost naracije, samorefleksivnost, kombiniranje medijskih formata, relativizacija moralnih granica i slabljenje granica između visoke i popularne kulture.

¹⁸ Maširević, Lj. (2011). *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*. Beograd: Čigoja Štampa: 169 (Vlastiti prijevod)

3.4.1. Intertekstualnost

Intertekstualnost je pojam koji se pojavio 1960-ih godina, a podrazumijeva međupovezanost i odnose među tekstovima. Intertekstualnost se odražava u filmovima koji nastoje vjerno prikazati prošla vremena na način da je radnja smještena u neki konkretni vremenski period, a najčešće je to vrijeme između 40-ih i 70-ih godina 20. stoljeća. Imitira se stil filmova stvorenih u tom vremenu, a sadržaj i radnja isto tako u velikoj mjeri nalikuju onoj koja je bila popularna u vremenu o kojem film govori. Kombinacijom navedenih tehnika dobiva se film koji određeni vremenski period dočarava bolje od filmova koji su zaista nastali u tom vremenu.

Često se javljaju poveznice na *noir* film, vrstu filma popularnu 1950-ih godina prepoznatljivu po mračnim temama i načinu snimanja koji pridodaje cjelokupnom mračnom ugođaju filma. Neki postmodernistički filmovi snimani su tako da budu crno-bijeli što je direktna poveznica s *noir* filmom. Kao primjer takvih filmova možemo spomenuti *Stemer* i *Tetro* čiji je redatelj Francis Ford Coppola, *Schindlerova lista* redatelja Stevena Spielberga i *Superstar* redatelja Woodyja Allena. Česta je i pojava pripovjedača koji je mrtav ili na samrti. Unatoč tome što više nije živ, on nam pripovijeda svoju priču i govori nam kako i zašto je stradao, baš kao lik Lestera Burnhama iz filma *Vrtlog života* čiji je redatelj Sam Mendes. U nekim filmovima narator je odmah na početku filma prikazan mrtav. Ako je glavni lik kojim slučajem ženskog roda, većinom se radi o *femme fatale*, fatalnoj ženi koju možemo nazvati manipulatoricom muškaraca, odličan primjer je lik Catherine Tramell u filmu *Sirove strasti* koji je režirao Paul Verhoeven. Ovo su samo neke osnovne karakteristike koje povezuju *noir* film s postmodernističkim filmom, ali prilikom gledanja nekog od takvih filmova možemo ih otkriti mnogo više, samo trebamo obratiti pažnju na njih, ali i posjedovati određeno znanje o *noir* filmu kako bismo ih uopće mogli prepoznati.

Možemo reći da je „film otvoren tekst s neograničenim brojem značenja koja se sad, kao što je tvrdio Barthes, nalaze samo u čitatelju. Interpretacije ovog filma ovise o obrazovanju i spremnosti da se u jednom ovakvom tekstu intelektualno uživa i da se krene u potragu za labirintom intertekstualnih citata.“¹⁹ Naravno, sve ove reference mogu biti zanemarene i za gledanje filma nije nužno bilo kakvo znanje jer gledatelj može uživati u filmu i bez razumijevanja poveznica s drugom vrstom filmova te biti fokusiran samo na radnju.

¹⁹ Maširević, Lj. (2011). *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*. Beograd: Čigoja Štampa: 177 (Vlastiti prijevod)

Neophodno je spomenuti da intertekstualnost u filmu ovisi isključivo o interesima i obrazovanju scenarista i redatelja. Primjerice, Tarantino u svoje filmove uključuje mnoštvo referenci iz popularne kulture među kojima možemo izdvojiti filmove napisane od strane drugih scenarista, ali i filmove koje je napisao sam Tarantino, a vrlo često koristi i glazbu iz popularne kulture. „Ima izuzetnu sposobnost staviti fokus na unikatne vrijednosti filma koje drugima izgledaju kao čisto smeće, a detalje uključuje u vlastite slike: izgled, kadar, dio dijaloga ili cijelu radnju...“²⁰ Kao primjer možemo uzeti scenu iz *Paklenog šunda* gdje Butch sjedi u autu i čeka zeleno svjetlo na semaforu, a preko zebre prolazi Marsellus, okreće glavu i pogleda Butcha direktno u oči. Cijelo vrijeme na radiju u autu svira pjesma *Flowers on the Wall* benda The Statler Brothers. Ova scena identična je sceni iz filma *Psiho* gdje se Marion Crane susreće oči u oči sa šefom od kojeg je ukrala 40 000 dolara i zbog toga bježi iz grada. Za druge scenariste je pak moguće da imaju veći interes za književnost, umjetnost ili nešto treće pa će se samim time u njihovim filmovima nalaziti reference iz tih područja. Svaki scenarist koristi intertekstualnost na sebi svojstven način i time stvara neku vrstu zagonetke za gledatelje jer je gotovo nemoguće vidjeti i protumačiti apsolutno svaku referencu koju je scenarist smislio. Svaki takav film podložan je beskonačnim interpretacijama.

3.4.2. Miješanje karakteristika različitih žanrova

Definicija žanra u Oxfordovom rječniku je sljedeća: „određena vrsta ili stil u književnosti, umjetnosti, filmu ili glazbi koju možemo prepoznati zbog njihovih značajki.“²¹ „Unutar semiologije žanr se može shvatiti kao dinamična struktura sastavljena od sistema znakova, kodova i konvencija.“²² Način na koji percipiramo neki tekst uvjetovan je okvirima u kojima se nalazi, a žanr je isto tako okvir koji nam pomaže u razumijevanju teksta. Ovakvo razumijevanje unutar okvira ima dvije strane. S jedne strane spomenuti okvir nam pomaže u lakšem razumijevanju teksta, a s druge strane nam ne dozvoljava da ga tumačimo na drukčiji način osim unutar okvira u kojemu se nalazi. Postmodernistički scenaristi, među kojima je i Tarantino, igraju se tim okvirima i isprepliću žanrove. Namjerno se miješaju glazba, dijalozi i kadrovi korišteni u različitim žanrovima, a njihovo porijeklo se jasno ističe kako bi gledatelj

²⁰ Debruge, P. (2013, listopad). Quentin Tarantino: The Great Recycler. *Variety*. Preuzeto 25.7.2021. s <https://variety.com/2013/film/markets-festivals/quentin-tarantino-the-great-recycler-1200703098/> (Vlastiti prijevod)

²¹ Oxford Learner's Dictionaries <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/genre?q=genre>

²² Maširević, Lj. (2011). *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*. Beograd: Čigoja Štampa: 183 (Vlastiti prijevod)

bez poteškoća mogao vidjeti otkud su preuzeti. „U ovakvim primjerima radi se o samosvjesnoj formi intertekstualnosti u kojoj se od gledatelja zahtijeva neophodno poznavanje drugih tekstova popularne kulture da bi se adekvatno mogao razumjeti i potpuno uživati njihov sadržaj.“²³ Na taj način se gledatelja podsjeća da je medij koji konzumira simulirana realnost, a ne stvarnost.

Odličan primjer za to su Tarantinovi *Psi iz rezervoara* i *Pakleni šund*, gangsterski filmovi snimljeni u vrijeme kada je takva vrsta filma gotovo u potpunosti izgubila svoju popularnost što je Tarantinu omogućilo da u potpunosti redefinira taj žanr. Primjerice, u originalnim gangsterskim filmovima šef mafije bio je nedodirljiva figura prema kojoj su svi osjećali strahopoštovanje, a u *Paklenom šundu* šef mafije Marsellus Wallace biva prevaren više puta, a naposljetku i silovan od strane muškarca što bi u starijim gangsterskim filmovima bilo u potpunosti neprihvatljivo.

3.4.3. Nelinearnost naracije

Nelinearni način pripovijedanja u filmu postoji od samih početaka kinematografije i ne može se reći da je nelinearnost karakteristika isključivo postmodernističkih filmova. Ipak, većina filmova napisana od strane Quentina Tarantina napisana je nelinearno, a popularnost njegovih filmova rezultirala je stvaranjem mnoštva drugih filmova koji posjeduju istu karakteristiku. U tekstu napisanom 2006. godine, autor Charles Ramirez Berg tvrdi da su „u posljednjih petnaestak godina Tarantinove „divlje“ tehnike vjerojatno najočigledniji utjecaj na nekonvencionalnu filmsku naraciju, tako da možemo govoriti o „tarantinovskom efektu“ kako bismo ukazali na sve veći broj alternativnih narativa tijekom tog vremena.“²⁴ Neki od takvih filmova su: *Memento* Christophera Nolana, *Vječni sjaj nepobjedivog uma* Michela Gondryja i *Milijunaš s ulice* Dannyja Boylea. Pošto sva Tarantinova djela svrstavamo u postmodernističke filmove, tako i filmove nastale po uzoru na njegove filmove smatramo postmodernističkim zbog čega možemo zaključiti da je nelinearnost ipak jedna od važnijih odlika filmova nastalih u postmodernizmu. Naravno, nisu svi postmodernistički filmovi nelinearni i nije nužno da naracija bude nelinearna kako bi se neki film smatrao postmodernističkim. U periodima prije postmodernizma koristila se nelinearnost, ali većinom u jednostavnijim oblicima poput jednostavnog prisjećanja likova na prošle događaje, takvi

²³ Maširević, Lj. (2011). *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*. Beograd: Čigoja Štampa: 184 (Vlastiti prijevod)

²⁴ Berg, C. R. (2006). *A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the „Tarantino effect“*. *Film Criticism*, Fall/Winter 2006. (31): 1-2 (Vlastiti prijevod)

kadrovi prisjećanja nazivaju se *flashbackovi*. Za razliku od takve vrste jednostavne nelinearnosti, postmodernističke filmove odlikuje kompleksnija nelinearnost pri kojoj gledatelj mora imati veću koncentraciju i fokusiranost na film kako bi mogao u potpunosti razumjeti što se u filmu događa. U *Paklenom šundu* Tarantino je odlučio započeti i završiti film istom scenom, a u međuvremenu nam priča kako je došlo do svega toga, no radnja je isto tako ispričana nelinearno i od gledatelja zahtijeva konstantnu fokusiranost kako bi mogao povezati sve dijelove priče.

3.4.4. Samorefleksivnost

Jednako kao i nelinearnost o kojoj sam govorila u prethodnom poglavlju, samorefleksivnost se često pojavljuje u djelima postmodernističke kinematografije, no djelo ne mora nužno biti samorefleksivno da bi se smatralo postmodernističkim. „Samorefleksivnost predstavlja osobinu teksta da se u okviru njega ne podražava realnost, već on predstavlja refleksiju ka samom sebi kao fikciji, ili sugerira da se sastoji od drugih tekstova.“²⁵ U filmskim ostvarenjima nastalim u razdobljima prije postmodernizma težilo se realnosti i postizanju dojma da se radnja događa u stvarnom svijetu, dok postmodernistička djela u kojoj nalazimo samorefleksivnost teže postizanju suprotnog efekta. Dakle, kroz film gledatelja se podsjeća da to što gleda je samo fikcija i da likovi i događaji u filmu nisu stvarni nego je sve samo iluzija. Odličan primjer je kada se neki od likova obrati publici. Radnja stane, lik se okrene prema publici, najčešće da svoj komentar na ono što se u filmu događa i time nas podsjeti da gledamo film. U *Klubu boraca*, čiji je redatelj David Fincher, oba glavna lika u više navrata se obraćaju publici. Također, bitno je spomenuti da je za postmodernističku samorefleksivnost karakteristično korištenje citatnosti i parodije. Parodirati se može bilo što, nema pravila, to može biti neki drugi film, cjelokupna filmska industrija, likovi, dijalози, naracija, poveznice iz stvarnog svijeta i drugo.

3.4.5. Kombiniranje medijskih formata

Kombiniranje medijskih formata još je jedna u nizu karakteristika koje nisu obavezne za film koji nazivamo postmodernističkim. Velik broj postmodernističkih scenarista prilikom

²⁵Maširević, Lj. (2011). *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*. Beograd: Čigoja Štampa: 191 (Vlastiti prijevod)

stvaranja filmova ovu tehniku ni ne koristi, no Tarantino je velik ljubitelj kombiniranja medijskih formata i često ga možemo vidjeti u njegovim filmovima. „Kao i kad je u pitanju miješanje žanrovskih konvencija, suvremeni film je pokazao tendenciju da, osim standardnih filmskih tehnika, u sebe uključuje u sve većoj mjeri druge televizijske formate: glazbene spotove, crtane filmove, dokumentarni materijal, televizijske emisije, naprimjer vijesti, saponice, kvizove ili *talk show* emisije.“²⁶ Uz to što se u postmodernističkim filmovima često naglašava da je film samo fikcija, prilikom kombiniranja medijskih formata ukazuje se na to da je film također inspiriran fikcijom, a ne stvarnim životom.

Najbolji primjer kombiniranja medijskih formata je korištenje glazbe u filmovima čime se na trenutke postiže dojam kao da gledamo glazbeni video, a ne film. Quentin Tarantino je vrlo poznat po tome, on vrlo često u svojim filmovima koristi popularnu glazbu, a najčešće su to rock pjesme iz 70-ih godina 20. stoljeća. Uvodna špica *Pasa iz rezervoara* nedvojbeno podsjeća na glazbeni spot. Grupa gangstera izlazi iz restorana i hoda prema autu dok svira pjesma *Little green bag* koju izvodi rock sastav iz 1970-ih, George Baker Selection. Usporena snimka prikazuje lice svakog od gangstera, a zbog odijela koja nose doimaju se moćno i nedodirljivo čemu, naravno, pridonosi i pjesma koja svira. Tarantino je poznat po mudrom odabiru glazbe za svoje filmove i vještini da glazbom promijeni pogled gledatelja na cjelokupnu situaciju.

3.4.6. Relativizacija moralnih granica

S modernizacijom društva dolazi do modernizacije svih aspekata života, a ni moralna pravila nisu izuzetak. Suvremeno društvo donosi mnogo različitosti i pogledi na pojam moralnosti među ljudima se počinju sve više počinju razlikovati, gotovo svaka osoba ima drukčije moralne vrijednosti što u konačnici rezultira relativizacijom moralnih pravila. Opća moralna pravila prestaju postojati, no to ne znači da su prestala postojati u potpunosti jer bi to dovelo do kaosa. Početkom 20. stoljeća moralna pravila koja je nametnula vjera prestaju biti relevantna, a ljudi se više okreću znanostima i racionalnosti zbog čega dolazi do brisanja jasne granice između moralnog, odnosno prihvatljivog ponašanja i neprihvatljivog, odnosno nemoralnog.

²⁶ Maširević, Lj. (2011). *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*. Beograd: Čigoja Štampa: 196 (Vlastiti prijevod)

„Suvremeni život i kinematografija pokazuju da je došlo do erozije starih moralnih principa, a cijeli taj proces je doveo do toga da ono što je bilo moralno neprihvatljivo na televiziji i filmu tijekom sredine XX. stoljeća, postaje danas prihvatljivo.“²⁷ U filmovima klasičnog Hollywooda zlikovac je u pravilu morao biti kažnjen za svoja nedjela i pokajati se za učinjeno, a dobro i zlo ni u kojem slučaju nije smjelo biti pomiješano. Teme poput nasilja, seksa i kriminala u filmovima se počinju pojavljivati tek 40-ih i 50-ih godina 20. stoljeća s razvitkom *noir* filma. U samo par godina kinematografija doživljava mnoge promjene, a kao jedna od najupečatljivijih ističe se relativizacija moralnih granica. Sve češće se pojavljuju filmovi u kojima su glavni likovi antijunaci, publika teže može odrediti jesu li njihovi postupci moralni ili nemoralni, događa se da za zločine koje su počinili ostaju nekažnjeni, a kriminal kojim se bave nam je predstavljen na simpatičan način tako da gotovo da možemo suosjećati s njima. Bez obzira na količinu nasilja u filmu, radnja je predstavljena na zabavan način i gledatelj bez ikakve grižnje savjesti vidno uživa u prikazanom nasilju. U postmodernističkim filmovima nasilje je često samo zabava što Tarantino u svojim filmovima zna jako dobro iskoristiti. U *Psima iz rezervoara* Gospodin Plavi odlučuje zarobljenom policajcu odrezati uho samo iz zabave. Uključuje radio na kojem svira pjesma *Stuck in the middle with you* benda Stealers Wheel, vadi nož i pleše, a onda odluči policajcu odrezati uho jer mu se tako prohtjelo, ne zanimaju ga informacije nego uživa u nanošenju boli drugom mladiću. Njegovo odrezano uho drži u ruci i govori u njega na što je nemoguće ne nasmijati se. Užasan prizor rezanja uha Tarantino je uspio prikazati komično i nasmijati gledatelje unatoč količini nasilja koja se upravo zbila. U filmu klasičnog Hollywooda ovakav tip lika bi bio oštro osuđen i proglašen nemoralnim, no u postmodernističkom filmu on je zabavan. „Zapravo, uporaba ove pjesme u filmskoj brutalnosti *Pasa iz rezervoara* često je predstavljena kao inicijativni primjer nove vrste samosvjesnog, reflektivnog i pretjerano slikovitog prikaza nasilja.“²⁸ Spomenutom scenom Tarantino je zauvijek promijenio način prikazivanja nasilja na ekranima i njome započinje „holivudsko ultranasilje“ u kojemu je nasilje prikazano na ekscentričan i zaigran način te je često pomiješano s humorom.

²⁷ Maširević, Lj. (2011). *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*. Beograd: Čigoja Štampa: 200 (Vlastiti prijevod)

²⁸ Coulthard, L. (2009). *Torture Tunes: Tarantino, Popular Music, and New Hollywood Ultraviolence*. *Music and the Moving Image*, Vol.2. (2): 1 (Vlastiti prijevod)

3.4.7. Slabljenje granica između visoke i popularne kulture

Početak 20. stoljeća s razvitkom kapitalizma dolazi do komercijalizacije, a kultura je također jedna od aspekata društvenog života koja je bila zahvaćena njome. Kao rezultat komercijalizacije dolazi do preklapanja visoke i popularne kulture, visoka kultura postaje dostupna širokim masama, a visoka kultura postaje prožeta popularnom kulturom. Nikad nije postojala oštra granica između ova dva tipa kulture, no lako je uočljivo koliko su se početkom 20. stoljeća ispreplele.

Kao odličan primjer miješanja visoke i popularne kulture koji se pojavljuje u postmodernističkom filmu možemo navesti kratke i skokovite rezove koji su u prošlosti bili rezervirani samo za djela visoke kulture, no s početkom postmodernizma počinju se koristiti i u popularnoj kulturi. Također, postmodernistički filmovi često sadrže mnoge reference iz oba tipa kulture. „To je očito u filmovima koje je Tarantino napisao i režirao, gdje koristi književne tehnike („visoka“ umjetnost) i isprepliće ih s referencama iz popularne kulture i referencama iz drugih filmova („niska“ umjetnost).“²⁹ Primjerice, u *Psima iz rezervoara* isprepliće dijalog i pripovijedanje, tehnike preuzete iz književnosti, s temama iz popularne kulture, u ovom konkretnom primjeru skupina gangstera za stolom priča o pjesmi *Like a Virgin* slavne američke pop pjevačice Madonne.

Ovih sedam nabrojanih karakteristika postmodernističkih filmova odlike su koje obogaćuju gotovo svaki film nastao u razdoblju postmodernizma, a samim time i remek-djela Quentina Tarantina. Naravno, to nisu jedine karakteristike koje njegovi filmovi sadrže, postoje odlike koje možemo naći jedino u njegovom filmskom opusu, a o njima ćemo više govoriti u sljedećem poglavlju.

²⁹ Page, E. (2005.) *Quintessential Tarantino*. London: Marion Boyars Publishers: 15 (Vlastiti prijevod)

4. KARAKTERISTIKE STILA QUENTINA TARANTINA

Uz sve dosad nabrojene karakteristike koje možemo pronaći u filmovima Quentina Tarantina, sada ćemo se dotaknuti onih koje su specifične za osebujuć stil koji Tarantino njeguje. „Filmski redatelj unosi elemente vlastite individualnosti u film i čini ga prepoznatljivim kao njegov rad.“³⁰ To isto radi i Tarantino, svaki od njegovih filmskih ostvarenja sadrži nešto po čemu gledatelj može prepoznati da je film upravo njegovo djelo. Zapravo, njegov stil je toliko specifičan i lako prepoznatljiv da je osmišljen novi pojam koji opisuje njegov rad, *Tarantinoesque*.

Prva stvar po kojoj možemo prepoznati da se radi o djelu Quentina Tarantina je korištenje poglavlja. U *Paklenom šundu* triput se pojavljuje crna pozadina na kojoj bijelim slovima piše naziv poglavlja. U svojim filmovima često koristi elemente književnosti poput poglavlja, podnaslova, pripovjedača i iznošenje događanja nekronološkim redom. Poznato je da je Tarantino velik ljubitelj knjiga i stripova te da često koristi literaturu kao inspiraciju za filmove. U mladosti se čak želio okušati u pisanju romana, no to nikada nije ostvario, ali je svoju strast prenio u filmove.

Tarantino izričito ne voli reklamiranje proizvoda u filmovima i zbog toga u svojim filmovima nikad ne koristi proizvode stvarnih proizvođača nego je osmislio vlastite marke proizvoda. Primjerice, *Big Kahuna burger* je izmišljena franšiza burgera koja se spominje u više njegovih filmova. U *Paklenom šundu* trojica mladića koji su prevarili Marsellusa Wallacea jedu burgere naručene upravo iz *Big Kahuna* restorana, a isti se spominje i u filmu *Otporan na smrt* koji je izašao 2007. godine. Izmišljena marka cigareta *Crvena jabuka* pojavljuje se više puta u *Paklenom šundu*, Butch ih kupuje u lokalnu u kojemu se susreo s Marsellusom Wallaceom, a kasnije ih puši i Marsellusova žena Mia.

Glazba je neizostavan dio svakog Tarantinovog filma. Uz to što je veliki ljubitelj i sakupljač glazbe, moramo mu priznati da je također odličan poznavatelj iste jer je svaka pjesma u njegovu filmu pomno odabrana. U većini slučajeva bira glazbu iz 1970-ih koja pridonosi osjećaju nostalgije i sceni daje retro osjećaj. Također, glazbom uspijeva u potpunosti promijeniti način na koji gledatelj doživljava neku scenu, a ja ću spomenuti neke od načina kako Tarantino koristi glazbu u svojim djelima.

³⁰Page, E. (2005.) *Quintessential Tarantino*. London: Marion Boyars Publishers: 17 (Vlastiti prijevod)

Ponekad je glazba tu da upozori gledatelja na nešto što će se začas dogoditi, u nekim slučajevima je tu samo za zabavu ili pak kako bi nasmijao gledatelje. Nekad glazbom želi izazvati emocije, podići ili spustiti raspoloženje gledatelja ili pak njome postepeno gradi napetost. Ono po čemu je Tarantino posebno prepoznatljiv je to da koristi glazbu koja daje sasvim suprotan ugođaj od onoga koji nam izaziva scena koju istovremeno gledamo.

Scena iz *Paklenog šunda* koja je zanimljiva za analizu glazbe je kada Butch sjedne u auto i mirno se odveze nakon što u vlastitom stanu ubije Vincenta Vegu. Sa završetkom te scene počinje svirati pjesma *Flowers on the Wall* američkog country sastava The Statler Brothers što je na prvu komično jer nakon hrpe počinjenih zločina Butch u autu smireno pjevuši popularnu glazbu s radija. Ugođaj koji ta glazba stvara opušta gledatelje nakon svih napetosti, njome Tarantino ostvaruje mirnoću kod gledatelja koji su uvjereni da su Butchove nevolje završile i ne očekuju da će se u sljedećih par sekundi stvoriti nova nevolja. Ipak, tada na cesti Butch sreće Marsellusa, glazba na trenutak staje što dočarava iznenađenje gledatelja, a nakon što se pogledaju oči u oči glazba ponovo počinje i postaje dinamičnija čime Tarantino nagoviješta neočekivane zavrzlake koje će tek nastupiti.

Vežano uz glazbu, u Tarantinovim filmovima često možemo vidjeti i plesne scene. U *Psima iz Rezervoara* Gospodin Plavi, kojeg glumi Michael Madsen, opušteno pleše i uživa u glazbi prije nego što policajcu bez imalo suosjećanja i grižnje savjesti odreže uho. U *Paklenom šundu* prilikom odlaska u *Jack Rabbit Slim's* Vincent Vega i Mia, žena mafijaša Marsellusa Wallacea, sudjeluju na natjecanju u plesanju tvista i pobjeđuju, a ta scena s vremenom postaje kulturna.

Tijekom plesa, kamera je fokusirana na bosa stopala Mije Wallace i stopala Vincenta Vege koji ima obuvane čarape. Isto tako, postoji scena gdje su Mijina bosa stopala u krupnom planu prilikom prvog susreta s Vincentom, a to su samo dva od mnogih primjera gdje je kamera fokusirana na stopala. Krupni prikazi stopala često se pojavljuju u djelima Quentina Tarantina i nije tajna da Tarantino ženska stopala smatra privlačnima što on ne skriva već u velikom broju svojih filmova uključuje scene poput ovih koje sam navela.

Poznat je i po scenama gdje su likovi prikazani s leđa dok hodaju, te scene traju po nekoliko sekundi i snimane su bez rezova. Primjerice, u *Paklenom šundu* kada se Butch vraća do stana uzeti svoj zlatni sat kamera ga prati s leđa dok on prolazi pokraj zgrada. Gospodin Plavi u *Psima iz rezervoara* nakon povratka u skladište vodi Gospodina Bijelog i Gospodina

Ružičastog do auta gdje se nalazi policajac kojeg je oteo. Tada možemo vidjeti kut snimanja iz prtljažnika po kojem je Tarantino isto tako vrlo poznat. Svaki put scena započinje crnilom, odnosno mrakom iz prtljažnika, zatim vidimo gangstere iz žablje perspektive koji stoje nad prtljažnikom i nakon zatvaranja prtljažnika ekran se ponovo zacrni. Isti primjer imamo i u *Paklenom šundu* kad na početku filma Jules i Vincent vade oružje iz prtljažnika.

John Travolta koji je utjelovio Vincenta Vege u najuspješnijem Tarantinovom filmu, *Pakleni šund*, bio je vrlo popularan 70-ih godina 20. stoljeća, a do 1990-ih godina već je bio pomalo i zaboravljen te nije dobio nijednu veću ulogu koja bi mu donijela slavu. Zahvaljujući Quentinu Tarantinu koji mu je ponudio ulogu Vincenta Vege, Travolta je postigao veću slavu nego 1970-ih i dobio nominaciju za nagradu *Oscar* za najboljeg glumca. Tarantino često uzima zaboravljene glumce čiji je vrhunac slave davno prošao za velike uloge u svojim filmovima čime im vrati popularnost i ponovno postaju traženi glumci. Istu uslugu napravio je Harveyju Kietelu koji je glumio Gospodina Bijelog u *Psima iz rezervoara* i Pam Grier koja je utjelovila Jackie Brown u istoimenom filmu. Zanimljivo je da se Quentin često i sam pojavljuje u vlastitim filmovima. Neke od njegovih uloga bile su Gospodin Smeđi u *Psima iz rezervoara* koji na samom početku filma pokreće raspravu o Madonninoj pjesmi *Like a virgin*, ali kasnije se ne pojavljuje jer pogiba u neuspješnoj pljački, dok u *Paklenom šundu* glumi Jimmyja Dimmicka kod kojega dolaze Jules i Vincent s truplom u prtljažniku.

Zadnja, a možda i najupečatljivija karakteristika koja se ponavlja u filmovima Quentina Tarantina je nasilje. Nikada nije krio da voli nasilje u filmovima i kroz sva svoja kinematografska dostignuća provlači scene surovog nasilja. „Na prvi pogled Tarantini filmovi mogu izgledati kao površne pucnjave, pokolji i osvetnička krvoprolića. Na površini možda i jesu, ali sadrže mnogo suptilnih i skrivenih dubina koje se mogu tek otkriti.“³¹ Dubljom analizom scena ekstremnog nasilja možemo otkriti na koji način ove scene pridonose cjelokupnom narativu i uvidjeti njihovo stvarno značenje. „Čini se da mnogi ljudi misle da su njegovi filmovi definirani nasiljem, ali to nije istina.“³² Ne možemo reći da te scene nisu upečatljive i ne možemo izbjeći činjenicu da neke od tih scena mogu obilježiti cijeli film, no nije istina da su navedene scene srž filma. Tarantino te scene koristi kao vrstu pripovijedanja i iznošenja događaja, a prikazano nasilje ne određuje kao dobro ili loše, već neutralno.

³¹ Page, E. (2005.) *Quintessential Tarantino*. London: Marion Boyars Publishers: 16 (Vlastiti prijevod)

³² Ibid.

U svojim ranijim filmovima u većini slučajeva nasilje koristi kako bi čim slikovitije prikazao nasilje koje se odvija u stvarnosti, nasilje na kakvo ćemo rijetko naići u filmovima drugih redatelja. Namjerno pretjeruje u prikazivanju zločina koje gangsteri čine, a time postiže da gledatelj istovremeno bude zabavljen i zgrožen. Za primjer možemo uzeti već spomenutu scenu rezanja uha iz *Pasa iz rezervoara*. To je jedna od najbrutalnijih i najsirovijih scena koje je Tarantino ikad snimio, a zapravo ni sekunda navedenog događaja nije prikazana na ekranu. Prilikom ovog nasilnog čina, kamera je pomaknuta ulijevo prikazujući vrata, a ostatak je prepušten mašti gledatelja. Pjesma *Stuck in the middle with you* umanjuje grozotu koja se događa i cijeloj sceni daje zabavnu notu.

U svojim kasnijim filmovima Tarantino nasilje koristi u druge svrhe. Za primjer možemo uzeti njegov film iz 2012. godine, *Odbjegli Django*. Mučnim scenama koje prikazuju patnju Afroamerikanaca kod gledatelja izazivaju suosjećanje i osjećaj krivnje zbog činjenice da su se sve te stvari u prošlosti uistinu i dogodile, a nažalost bile su sasvim normalna pojava. Na samom kraju filma nasilje koristi kao osvetu, Django ubija Calvina Candiea i sve njegove sljedbenike te uništava cijeli Candyland kako bi osvetio sve izgubljene afroameričke živote, a sam taj čin uništenja robovlasničkog imanja i oslobođenja zarobljenih crnaca ima katarzičan učinak na gledatelje.

„Kritike na Tarantinovu estetiku gotovo su jednolično negativne, centralne optužbe su plitkost i nihilizam, kako na formalnoj tako i na moralnoj razini.“³³ Raznolikost i količina nasilja u Tarantinovim filmovima mnoge je navela na zabrinutost zbog posljedica koje bi gledanje njegovih filmova moglo ostaviti. Poznat stereotip da gledanje nasilnih događaja navodi ljude da i sami postanu nasilni Tarantino je odbacio nebrojeno puta rekavši da je njegov zadatak da likove predstavi što je moguće realnijima, a postupci ljudi nakon gledanja njegovih filmova nije njegova odgovornost. Oštro je osudio nasilje u stvarnom životu i naglasio da ga nikako ne podržava i smatra da bi mu trebalo stati na kraj, no nasilje u filmovima smatra bezazlenom zabavom.

³³ Grønstad, A. (2008). *As I Lay Dying: Violence and Subjectivity in Tarantino's Reservoir Dogs*. Amsterdam: Amsterdam University Press: 2 (Vlastiti prijevod)

5. PAKLENI ŠUND

Film koji je proslavio Quentina Tarantina svakako je *Pakleni šund* i sve do danas mu je to najveće i najpoznatije kinematografsko dostignuće koje sad već smatra kulturnim. Režirao ga je sam, a napisao ga je zajedno s Rogerom Avaryjem. Remek-djelo u trajanju od 154 minute osvojilo je mnoge nagrade, a unatoč tome što je snimljen 1994. godine izaziva oduševljenje još i danas. Upečatljiva radnja sastavljena od tri međusobno isprepletene priče koje su ispričane nelinearno preko noći je Tarantina načinila zvijezdom. „Mislim, *Pakleni šund* svakako je jedan od najčudnijih i najodvažnijih filmova ikada koji je redatelja lansirao među filmske super zvijezde, ali to je *Pakleni šund* za vas. Film koji preuzima rizike i nikad se ne ispričava za njih.“³⁴

5.1. Početak

Na samom početku filma na ekranu su ispisane dvije definicije pojma *pulp* preuzete iz rječnika, a obje definicije vrlo dobro opisuju sadržaj i strukturu ovog filma te gledatelju govore što može očekivati od filma.

U prvoj sceni vidimo par kriminalaca koji je odlučio opljačkati restoran. Već iz razgovora koji vode dobivamo uvid u njihove osobnosti koje su sasvim drukčije nego što bismo očekivali. Njihovi nadimci Honey Bunny i Pumpkin vrlo su netipični za dvoje pljačkaša, no oni im daju dozu ljudskosti koju nismo navikli vidjeti kod zlikovaca.

Scena se prekida i počinje uvodna špica s vrlo poznatom pjesmom *Miserlou* čiji je zadatak podići uzbuđenje kod gledatelja. Glazba se nakon minute mijenja i uvodi nas u scenu gdje se Jules i Vincent voze u autu i bezbrižno pričaju o europskim navikama, konkretno o hrani i kafićima u Amsterdamu gdje se puši hašiš. U ovom dijelu filma nalazi se poznati *Royale with cheese* dijalog. Obojica su obučeni kao gangsteri iz 70-ih godina 20. stoljeća i neobično nam je vidjeti da pričaju o popularnoj kulturi, u filmovima takvi likovi obično pričaju samo o poslu koji trebaju obaviti ili se voze u tišini. „Međutim, Tarantino uzima uobičajena očekivanja i okreće ih naglavačke, stvarajući par plaćenih ubojica koji razgovaraju poput normalnih ljudi i posluju čak i za vedre, sunčane dane. To ne samo da stvara zanimljiv i svjež pogled na takve likove već stvara realniju karakterizaciju i udahnjuje novi život žanru koji je zaglavio u hrpi

³⁴ Knight, R. (2021, ožujak). 5 Reasons Why Pulp Fiction Will Always Be Quentin Tarantino's Best Movie. *CinemaBlend*. Preuzeto 8.7.2021. s <https://www.cinemablend.com/news/2563557/reasons-why-pulp-fiction-will-always-be-quentin-tarantinos-best-movie> (Vlastiti prijevod)

stereotipnih portreta i dvodimenzionalnih žilavih frajera.“³⁵ Ipak, razgovor završava i vidimo kako dvojac vadi oružje iz prtljažnika auta čime konačno rade ono što od gangstera i očekujemo. Pričaju o Marsellusovoj ženi Miji koja se bavi glumom i spominju televizijske serije zbog čega postajemo svjesni da i mi upravo u tom trenutku gledamo film i da ništa od ovoga što se događa nije stvarnost.

Marcellus je izuzetno zaštitnički nastrojen prema svojoj ženi što saznajemo iz činjenice da je jednog od svojih ljudi bacio s četvrtog kata zgrade samo zato što je Miji masirao stopala. Dobivamo detaljan uvid u Marsellusov karakter bez da se on uopće pojavio u filmu, sve što znamo saznali smo iz dijaloga dvaju likova. Očito je da je Marsellus hijerarhijski na višoj poziciji od Julesa i Vincea, ima veću moć i spreman je počinuti okrutnije stvari od ostalih spomenutih kriminalaca. Iako mu nismo vidjeli ni lice, osjećamo strahopoštovanje prema njemu. Saznajemo da je Marsellus zamolio Vincenta da izvede Miju i zabavi je jer on odlazi iz grada i ne želi da bude usamljena. Iako bi to trebao biti samo običan izlazak, Vincentu nije svejedno jer ne želi završiti kao prethodni momak.

Dvojac dolazi do vrata i Jules izgovara „Hajde, uđimo u ulogu“ što je vrlo komična situacija zbog činjenice da gangster sam sebi govori da se sad treba početi ponašati kao gangster. Sad on sam od sebe očekuje da postane ono što smo mi od njega očekivali od samog početka filma.

Čekaju dogovoreno vrijeme da uđu u stan, otvara im mladi Afroamerikanac Marvin koji je ujedno i njihov suradnik. Ulaze u stan gdje su uz Marvina još dvojica mladića. Jules odmah govori da su oni partneri Marsellusa Wallacea čime im daje do znanja zašto su tu. „Julesovu diskusiju o hamburgerima i metričkom sistemu (podsjećajući na temu prethodnog razgovora) možemo protumačiti kao proračunato poigravanje strahovima dječaka, istovremeno običnom i zbunjujućom, možda više zbunjujućom zbog njene običnosti, a razgovor s Brettom naglo prekida pitanjem vezanim uz aktovku koje je postavio Rogeru.“³⁶ Jules kuša hamburger jednog od mladića i popije njegovo piće, a banalnim postupcima poput ovog pokazuje nadmoć nad mladićima. Vincent u kuhinjskom ormariću nalazi aktovku po koju su došli i otključava je upisujući šifru 666, otvori je, a iz nje blješti zlatna svjetlost. Gledatelji su znatiželjni, čekaju da vide što se nalazi u aktovci i zašto je ona toliko bitna, no to se ne događa čime se Tarantino poigrava očekivanjima publike. Unatoč čavrljanju, osjeća se velika napetost

³⁵ Page, E. (2005). *Quintessential Tarantino*. London: Marion Boyars Publishers: 101 (Vlastiti prijevod)

³⁶ Gallafent, E. (2006). *Quentin Tarantino*. Essex: Pearson Education Limited. 55-56 (Vlastiti prijevod)

zbog straha i ukočenosti mladića, svjesni su što su učinili i znaju da su u opasnosti. Bret se počinje opravdavati, a Jules zna da su sve to laži pa upuca mladića koji leži na kauču i riječima „Oh, žao mi je, jesam li ti omeo koncentraciju?“ te nastavlja razgovor s Bretom kao da se ništa nije dogodilo. Korištenjem humora u ovakvim situacijama Tarantino smanjuje ozbiljnost situacije i razbija napetost. Jules ispituje Breta kako izgleda Marsellus Wallace i zbog toga što je previše puta pitao „Što?“ biva upucan u rame. Nakon što izrecitira citat iz Biblije, Jules i Vincent ga ubiju.

5.2. Vincent Vega & žena Marsellusa Wallacea

Pojavljuje se podnaslov *Vincent Vega & žena Marsellusa Wallacea*. Podnaslove obično ne vidamo u suvremenim filmovima, to je jedan od noviteta koje je Tarantino uveo u filmsku umjetnost, a koncept je preuzeo iz književnosti. Upoznajemo Butcha, starijeg boksača kojemu je karijera na izmaku, a Marsellus mu daje novac kako bi izgubio meč. Ovdje po prvi put vidimo Marsellusa, ali samo njegov potiljak, lice ne vidimo. Način na koji razgovara s drugima, mjesto u klubu gdje sjedi i sastaje se sa svojim partnerima, činjenica da svi dolaze do njega, a ne on do njih ukazuje nam kolika je zapravo moć Marsellusa Wallacea. Sama njegova pojava, glas i ton kojim govori u gledatelju izaziva strahopoštovanje i ostavlja dojam ozbiljnog i opasnog lika s kojim nema pregovora i kompromisa.

U bar ulaze Jules i Vincent, oboje obučeni u ljetnu odjeću, kratke hlače i majice kratkih rukava, a barmen im se smije zbog njihovog izgleda. Očito je da se dogodilo nešto zbog čega su tako odjeveni, ali to ćemo saznati tek kasnije. Vincent se ide sastati sa šefom.

Nakon toga, Vincent odlazi do dilera kupiti par grama heroina. Drogiran odlazi do Marsellusove kuće pokupiti Miju. Vincent ulazi u kuću nakon što je pročitao poruku koju mu je Mia ostavila na vratima. Mia priča s njim preko interfona i prati njegove drogirane pokrete preko kamere nakon čega i sama uzme kokain. Korištenjem kamere Tarantino nas još jednom podsjeća da se ništa od ovoga ne događa u stvarnosti i da je ovo samo film. To opet čini par sekundi kasnije kada se Vince žali na restoran u koji Mia želi ići pa mu ona kaže „Nemoj biti –“ i nacrtu kvadrat u zraku čime mu želi poručiti da ne kvari zabavu. Idu u restoran *Jack Rabbit Slim's* koji je prepun poveznica s popularnom kulturom: konobar obučen kao James Dean, konobarica vrlo slična Marilyn Monroe, a na pozornici pjeva Elvisov dvojnik. Vincent i Mia čavrljaju o raznim stvarima, Mia priča o svojoj propaloj glumačkoj karijeri i neugodnoj tišini koja je nakon tog razgovora nastupila. Još jednom Tarantino ruši stereotype o takvim

ljudima, ne pričaju samo o poslu i ne hvale se vlastitim uspjesima već suprotno, pričaju o neuspjesima, svakodnevnim stvarima, a dolazi i do neugodne tišine koja se u stvarnosti često događa, ali u filmovima nikad nije prikazana. Još neobičnija scena je kada plešu na *twist* natjecanju u restoranu. Tarantino zna da nikad nismo vidjeli dva gangstera kako plešu i tom scenom je namjeravao gledatelje iznenaditi i zadiviti, a moramo priznati da je u toj namjeri i uspio. Još jednom se uspješno poigrao očekivanjima publike. Također, izborom glumaca Tarantino oživljava ikone iz prošlosti na način da ih smješta u drugi kontekst gdje iznova postaju ikone nekih drugih vremena, odličan primjer je John Travolta koji u filmu glumi Vincenta Vegu. „Glumac koji preuzima plesni podij kako bi pomicao svoje tijelo u ritmu „You Never can Tell“ je John Travolta koji je i sam idol iz druge ere koji se vratio da ponovo zauzme središte plesnog podija.“³⁷ Drugim riječima, sama njegova pojava je referenca na neka druga vremena, odnosno na sedamdesete godine 20. stoljeća kada je Travolta bio velika holivudska zvijezda zahvaljujući kultnom mjuziklu *Briljantin* iz 1978. godine, ali uspjeh *Paklenog šunda* Travoltu pretvara u filmsku ikonu devedesetih.

Mia i Vince ulaze u njenu kuću, Mia želi popiti još koje piće s njim, pali glazbu i pleše, a Vincent odlazi u toalet gdje sam sebi govori da će na brzinu popiti piće i otići kako se ne bi dogodilo nešto između njih dvoje. Za to vrijeme Mia u Vincentovom kaputu pronade heroin i misleći da je kokain slučajno se predozira. Vincent izlazi iz toaleta i ugleda Miju kako leži na podu dok svira *Girl, You'll Be a Woman Soon*, pjesma kojom Tarantino ironično opisuje novonastalu situaciju. Počne paničariti, ali brzo se pribere i vozi je kod svog dilera Lancea. Tijekom vožnje zove Lancea, vidimo ga kako gleda televiziju i ne želi se javiti na telefon zbog čega napetost sve više raste. To je uobičajena, ni po čemu posebna metoda za stvaranje napetosti. Lance se ipak javlja i sekundu nakon što je spustio slušalicu, Vincent se stvorio ispred njegove kuće. Unose je unutra i prepiru se zajedno s Lanceovom ženom dok Mia polako umire i napetost se još više povećava. Puno je suvišnog razgovora i sarkazma kakve obično ne vidamo u ovakvim situacijama. Kao da to nije dovoljno, Tarantino ubacuje još i odbrojavanje. Vincent joj svom snagom zabija ogromnu iglu u prsa i Mia iste sekunde ustaje i počinje vrištati. Sjedi na podu s iglom još uvijek zabodenom u prsa, Lance joj kaže „Ako si u redu, reci nešto.“ na što ona odgovara „Nešto.“ Kao što sam već spomenula, uporabom crnog humora u ozbiljnim situacijama poput ove umanjuje njenu ozbiljnost. „Voze se kući, Vince i

³⁷ Quintana, A. (2014). The Surviving Images of Quentin Tarantino. *L'Atalante, July-December* (18), 36 (Vlastiti prijevod)

Mia izgledaju iscrpljeno i loše nakon stresnog iskustva, a to odražava kako se publika osjeća nakon uzbudljivog finala početne priče *Paklenog šunda*.³⁸

5.3. Zlatni sat

Tu započinje sljedeća priča, mladog Butcha došao je posjetiti kapetan Koons, prijatelj njegova oca koji je stradao u ratu i donio mu sat koji je pripadao Butchovu pradjedu. Koons priča o zarobljeništvu u kojem su se našli on i Butchov otac koji je naposljetku umro od dizenterije jer je spomenuti sat skrivao u analnom otvoru pet godina. Klasičan primjer Tarantinovog crnog humora, unatoč tome što je mali Butch ostao bez oca ne možemo zadržati ozbiljno lice kada saznamo da je nakon svega umro zbog sata u rektumu. Scena se prekida, odrasli Butch se budi iz noćne more i zovu ga jer će boksački meč uskoro početi. Pojavljuje se podnaslov *Zlatni sat*.

Čujemo zvono za kraj meča i saznajemo da je Butchov protivnik mrtav čime je prekršio obećanje koje je dao Marsellusu. Marsellus je ljut i šalje svoje ljude da ga nađu i ubiju. Butch dolazi do hotela u kojemu odsjeda zajedno sa svojom zaručnicom Fabienne, spremaju se pobjeći, ali iduće jutro Butch primjećuje da nema sata njegova oca zbog čega mu ne preostaje drugo nego vratiti se u stan kako ga uzeo. Ulazi u stan u kojem naizgled nema nikoga, uzme sat i odahne, no tada spazi pušku na stolu te shvati da ipak nije sam u stanu. Iz toaleta izlazi Vincent Vega, Butch bez oklijevanja uzima pušku i ubije ga. Nakon njihovog susreta jasna nam je veza između ove i prethodne priče, komadići slagalice polako dolaze na svoje mjesto. „Važno je spomenuti zašto se na ormariću u Butchovom stanu nalazio pištolj. Tamo ga je ostavio Marsellus Wallace koji je trenutno Vinceov partner, a izašao je kako bi kupio hranu i piće. To je zato što se u kronološkom prikazu vremena Jules već odrekao života plaćenog ubojice što se u narativu filma ne dogodi sve do treće priče.“³⁹

Butch sjeda u auto, pali glazbu i odlazi, čini nam se kao da je ova priča sretno završila. Staje zbog crvenog svjetla na semaforu, a preko zebre prolazi Marsellus Wallace. Ova scena preslika je scene iz filma *Psiho* iz 1960. godine redatelja Alfreda Hitchcocka kada Marnie nakon krađe novca od svog šefa bježi iz grada, staje na semaforu, a preko zebre prelazi njen šef kojeg je pokrala. Butch odluči zaletjeti se u njega autom. Obojica ozlijeđeni, teturaju ulicama pokušavajući ubiti jedan drugoga i ulaze u zalagaonicu gdje očekujemo obračun između njih dvojice, no na kraju ih zarobi vlasnik zalagaonice. Sve ove scene prepune su

³⁸ Page, E. (2005). *Quintessential Tarantino*. London: Marion Boyars Publishers: 108 (Vlastiti prijevod)

³⁹ Ibid, str. 111

nasilja, ali to nasilje nije surovo i teško već komično, svaki udarac ili pucanj izaziva podsmijeh. Vidimo Marsellusa i Butcha zavezane u podrumu zalagaonice i pojavljuje se Zed, prijatelj vlasnika zalagaonice, obučen u policijsku odoru zbog čega očekujemo uhićenje i rasplet situacije, ali Zed uzima Marsellusa i odvodi ga u stražnju prostoriju. Butch se uspije osloboditi i krene bježati iz zalagaonice, ali ipak se odluči vratiti i spasiti Marsellusa. Ostaje šokiran nakon što otvori vrata gdje se nalazi trojac, a i publika ostaje zabezegnuta nakon što vidi kako Zed siluje Marsellusa. Lik koji predstavlja najviši autoritet u filmu upravo je prikazan ponižen i poražen što je u tipičnim gangsterskim filmovima nedopustivo, ali Tarantino je još jednom izvrnuo nepisano filmsko pravilo. Ubijaju vlasnika zalagaonice i Zeda, a Butch i Marsellus, unatoč suparništvu, dogovaraju se da nitko neće saznati za ovaj incident, ali Butch mora zauvijek otići iz grada. Fabienne i Butch sjedaju na Zedov chopper, što možemo protumačiti kao simbol pobjede, i odlaze. „Što se tiče narativne kronologije, ovo je kraj priče. Butch je uspješno vratio očevo sat, pomirio se s Marsellusom i slobodan je živjeti sretno do kraja života.“⁴⁰

U ovom dijelu filma Tarantino se dobrano poigrao očekivanjima publike. Pojavom policajca očekivali smo rasplet i gledatelji pretpostavljaju da će oba lika završiti kažnjena, ali umjesto toga dobili smo fetišista koji zajedno sa svojim prijateljem siluje muškarce. Homoseksualnost je još uvijek osjetljiva tema o kojoj rijetki otvoreno govore, a u cijelu priču upliće i silovanje koje je teško kazneno djelo o kojemu se također ne govori olako, no Tarantino se ne ustručava govoriti o takvim temama i često ih nalazimo u njegovim filmovima. Kada se Butch oslobodi očekujemo da će pobjeći što brže, no on pred vratima ostane razmišljati treba li se vratiti po Marsellusa. Publika je sigurna da neće jer ipak ga on želi ubiti, zbog njega mora pobjeći iz zemlje, ali ipak odlazi i spašava ga. Nakon što Marsellus upuca Zeda očekujemo konačni obračun između njega i Butcha s tragičnim završetkom za jednoga od njih, ali Tarantino je još jednom likovima dozvolio da izađu iz okvira stereotipa koji ih prate i umjesto krvave borbe dvojac u nekoliko rečenica riješi sukob.

5.4. Situacija s Bonnie

Na ekranu vidimo treći podnaslov: *Situacija s Bonnie*. Mladić s pištoljem skriva se u kupaonici, a iz druge sobe čujemo Julesa kako recitira stihove iz Biblije koje je recitirao prije nego što je ubio Breta i tada nam postaje jasno da se taj mladić nalazi u istom tom stanu te da smo se vratili na početak filma. Ponavlja se scena kada ubijaju Breta i nakon toga mladić

⁴⁰ Howley, K. (2004). *Breaking, Making and Killing Time in Pulp Fiction*. Scope: An online Journal of Film & TV Studies: 8 (Vlastiti prijevod)

izleti iz kupaone s golemim pištoljem, puca na Julesa i Vincea, ali svaki put promaši te dvojac naposljetku ubija njega. Vince ležerno i opušteno doživljava cijelu situaciju, mirno konstatira da su imali sreće i dalje nastavlja obavljati posao za koji je plaćen ne razmišljajući previše o tome što se upravo dogodilo. Jules ovom spletu događaja pridaje veće značenje i uvjeren je da je to Božji znak. „On ovaj događaj koristi kao priliku za preispitivanje vlastitog odnosa prema kulturi nasilja.“⁴¹. Zajedno s Marvinom, njihovim doušnikom, sjedaju u auto i odlaze. Vince upita Marvina što misli o tome što se upravo dogodilo i prije nego je uspio bilo što izustiti Vince ga je slučajno upucao u lice i cijela unutrašnjost auta biva prekrivena krvlju. Tarantino nam još jednom pokazuje da su gangsteri ljudi kao i svi drugi i da čine pogreške. Iako, pogreška ove veličine neusporediva je s pogreškama koje mi činimo svaki dan, ali od gangstera svejedno očekujemo da svoj posao obave besprijekorno. „Još jedna stvar relevantna za ovu scenu javlja se u odnosu na konvencionalnije filmove. Nesreće se u njima rijetko događaju, a ipak su dio svakodnevnog života. Uključivanje scene sa slučajnim pucnjem u *Pakleni šund* možemo reći da doprinosi realističnosti.“⁴² Smiješan je i način na koji Vince kaže da je slučajno upucao Marvina, izgovorio je to kao da je neka sitna greška u pitanju, kao da je prolio piće ili ostavio novčanik kod kuće, a ne kao da je upravo nevinog čovjeka lišio života. Vince i Jules kao kriminalci po mnogočemu odskaču od klasične slike kriminalaca, a osim prethodno spomenutih karakteristika neobično je i što Jules, unatoč svom poslu plaćenog ubojice, vjeruje u Boga. Usprkos tome što je prije nekoliko trenutaka ubio trojicu mladića, on vjeruje da ga je od smrti spasio Bog. „Vrlo je zanimljiv kontrast između zadnje dvije pucnjave, oba događaja su slučajnosti povezane s oružjem, jedna se doživljava kao čudo, a druga je predstavljena u suprotnom svjetlu, kao tragedija (iako se u filmu ne spominje na taj način).“⁴³ Nakon nesretne slučajnosti prestaje rasprava o čudu i fokus se stavlja na rješavanje novonastalog problema.

Jules zove svog prijatelja Jimmyja (kojega glumi sam Quentin Tarantino) koji živi u blizini i odlaze tamo prije nego njihov krvavi auto spazi policija. Brzo se moraju riješiti leša i očistiti auto jer se Jimmyjeva žena Bonnie vraća kući s posla za sat i pol te do onda sve mora biti gotovo. Ključni segment opet je vrijeme, vrijeme je veći problem od trupla i cijele krvave situacije. Čak i tijekom razgovora Julesa i Jimmyja na zidu vidimo sat koji nas neprestano podsjeća na važnost vremena. The Wolf, čovjek kojega je angažirao Marsellus da dvojcu

⁴¹ Beebe, J. (1994). At the Movies: Pulp Fiction and Quentin Tarantino. *The San Francisco Jung Institute Library Journal*, Vol.13. (3), 77 (Vlastiti prijevod)

⁴² Page, E. (2005). *Quintessential Tarantino*. London: Marion Boyars Publishers: 114 (Vlastiti prijevod)

⁴³ Ibid.

pomogne s čišćenjem auta govori kako mu do odredišta treba 30 minuta, ali će tamo biti za 10 minuta. Ispod auta koji juri ispisano je *devet minuta i trideset i sedam sekundi kasnije...* zbog čega opet postajemo svjesni da ovo nije realnost nego samo film, a koncept podnaslova preuzet je iz književnosti. Wolf neprekidno govori o vremenu i time stvara pritisak kod gledatelja, ali bez obzira na žurbu ne prestaje govoriti smireno i staloženo čime nas opušta i ostavlja dojam kao da stiska s vremenom ne postoji. Unatoč tome što se sve mora odviti jako brzo i on je taj koji se mora pobrinuti da se sve uspije počistiti na vrijeme, s Jimmyjem, Julesom i Vincentom razgovara o stvarima koje su potpuno nebitne za situaciju, primjerice o kavi i hrastovini. Za to vrijeme Vince i Jules čiste auto pun krvi što nikako nije lijep prizor, ali zbog komičnog razgovora koji vode, nismo toliko fokusirani na očima neugodne lokve krvi iza njih, još jednom Tarantino humorom umanjuje nasilje. Nakon auta treba oprati i njih dvojicu, Wolf im naređuje da se skinu i zalijeva ih hladnom vodom, vrlo smiješna scena koja je sigurno svakom gledatelju izmamila osmijeh na lice. Ekran se zacrni što znači da je prošlo neko neodređeno vrijeme nakon čega se pojavljuju Jules i Vince u ljetnoj odjeći i postaje nam jasno zašto su na početku filma u klub došli ovako obučeni, a ne u odijelima. Zajedno s gospodinom Wolfom odlaze do odlagališta glomaznog otpada gdje ostavljaju auto zajedno s truplom u prtljažniku i pozdravljaju se s Wolfom te odlučte otići na doručak.

Sjede, doručkuju i pričaju o svemu što im se dogodilo, Jules još jednom objašnjava zašto će se povući iz ovog posla, no Vincentu je to teško shvatiti. Publika misli da je ovo kraj, opušta se i misli da su napete situacije završile, no usred razgovora ubačena je scena gdje Pumpkin i Honey Bunny razgovaraju i shvaćamo da Vince i Jules nalaze u istom restoranu kao i oni. Vince odlazi na toalet i tada par kriminalaca odluči opljačkati restoran, radnja se vraća na sam početak filma, a publika uviđa cirkularnu strukturu ovog filma. Zanimljivo je što se riječi koje je izgovorila Honey Bunny u nekoliko detalja razlikuju od onih koje je izgovorila na početku filma. „Neki tvrde da je ovo pogreška, ali drugi pak ističu da nema smisla da Tarantino snima isti scenu dva puta ukoliko za to ne postoji neki razlog. Moguće je da je Tarantino time pokušavao prikazati drukčiju perspektivu sada kada gledatelji znaju da se Vincent i Jules nalaze u ovom restoranu. Također, postoji mogućnost da Tarantino nastoji prikazati Julesovu perspektivu pošto je Vincent otišao u toalet pa je on jedini lik u restoranu koji promatra par pljačkaša u akciji.“⁴⁴

⁴⁴ Page, E. (2005). *Quintessential Tarantino*. London: Marion Boyars Publishers: 117 (Vlastiti prijevod)

Na nekoliko trenutaka prikazan je Vince kako čita u toaletu, u rukama ima *Modesty Blaise*, isti *pulp* roman koji je u prethodnoj priči čitao u toaletu u Butchovom stanu. Možemo primijetiti da svaki put kad Vincent ode do toaleta dogodi se nešto loše, njegov odlazak na toalet je poput nagovještaja da će u sljedećih par trenutaka doći do neke napetosti. Prvi puta odlazi na toalet nakon povratka iz *Jack Rabbit Slim's* restorana i tada se Mia predozira njegovim heroinom, drugi put u Butchovom stanu kada izlazak iz toaleta završava kobno za njega i treći put u restoranu gdje se nalazi par mladih kriminalaca koji u trenutku nakon njegovog odlaska na toalet odluče opljačkati spomenuti restoran. Odlasci na toalet su nešto što se u filmovima nikad ne prikazuje jer su to radnje koje nisu ni na koji način bitne za radnju, no Tarantino i ovaj put prkosi normama. Primjetan je i kontrast između mirnoće u kojoj se nalazi Vince i strke koja se događa u restoranu. Pumpkin dolazi do Julesa kako bi mu uzeo novčanik i usput primjećuje aktovku koja pripada Marsellusu. Traži od njega da je otvori, Jules najprije odbija, ali zbog pištolja uperenog u lice popušta i ipak otvori. Zlatna svjetlost isijava iz aktovke i nadamo se da ćemo ovaj put vidjeti što je u njoj, no Tarantino nam je još jednom dao lažnu nadu. „Ispostavilo se da su aktovka i njen sadržaj ono što bi Hitchcock nazvao McGuffin, splotka koja privlači pažnju publike i pruža narativnu koheziju, ali u konačnici je nevažna za cijelu priču.“⁴⁵ Izvrsnim govorničkim sposobnostima Jules uspije smiriti gotovo svaku napetu situaciju, pa tako i ovu, a daju mu i dozu humanosti jednako kao i mladom paru izjave ljubavi koje si međusobno upućuju. Dodavanjem humorističnog elementa u ozbiljnoj situaciji Tarantino nas opet uspijeva nasmijati, ovaj put je to zbog Julesovog novčanika na kojem piše *Bad Motherfucker*. Sav novac koji ima u novčaniku daje Pumpkinu čime ga nagovara da odustane od pljačke i recitira mu stihove iz Biblije koje je izgovorio prije nego što je ubio Breta zbog čega publika očekuje da će i njega upucati, no obzirom na njegovu odluku o povlačenju iz ovog posla ne želi to učiniti već spušta pištolj i dozvoljava paru pljačkaša da odu. Vince i Jules spremaju pištolje u kratke hlače koje nose čime Tarantino posljednji put nasmijava publiku i odlaze iz restorana.

Sve tri priče koje sadrži ovaj film završavaju na isti način, prvo dolazi do velike napetosti i uzbuđenja, ali zadnji trenuci priče ostavljaju dojam sretnog završetka. U prvoj priči zbog nesretnog spleta okolnosti Mia se nalazi na rubu smrti, ali Vincent i Lance uspijevaju je spasiti i priča sretno završava njenim povratkom kući. U drugoj priči Butch se nalazi u dilemi treba li se vratiti i spasiti Marsellusa ili otići i ostaviti Zedu da ga muči. Nakon kratkog

⁴⁵ Howley, K. (2004). *Breaking, Making and Killing Time in Pulp Fiction*. Scope: An online Journal of Film & TV Studies: 8 (Vlastiti prijevod)

razmišljanja vraća se u podrum, spašava ga, a Marsellus i Butch bez obračuna odlaze svaki svojim putem. Pokušaj pljačke koju izvode Pumpkin i Honey Bunny zaplet je treće priče koji Jules mirno rješava razgovorom, pušta pljačkaše da odu, a zatim odlaze on i Vincent.

„*Pakleni šund* uživa u mogućnosti da u filmu omete, promijeni i briše vremenski redosljed. U restoranu *Jack Rabbit Slim's*, a još dramatičnije u završnim trenucima filma, *Pakleni šund* ne radi ništa manje nego podiže iz mrtvih.“⁴⁶ Ovakvim načinom iznošenja događaja Tarantino je Vincenta Vege doslovno podigao iz mrtvih kako bi film dobio sretan završetak. Iako je poginuo davno prije, na kraju filma on zajedno sa svojim partnerom Julesom sretan i zadovoljan izlazi iz restorana, a vani je predivan sunčan dan. „Naime, iako je u drugoj uklopljenoj priči, *Zlatnom satu*, Vincent Vega ubijen, on se pojavljuje u sljedećoj uklopljenoj priči, *Situaciji s Bonnie*, i prisutan je do sama kraja, odnosno trenutka u kojem se kraj filma preklapa s početkom.“⁴⁷ Fabula *Paklenog šunda* se u potpunosti razlikuje od njegova sižea, fabula događaje iznosi kronološkim redom, odnosno onako kako bi se događaji odvijali u stvarnom životu, a siže ih iznosi redosljedom kojim su se dogodili u filmu. Analizom sižea ovog filma možemo zaključiti da *Pakleni šund* ima cirkularnu strukturu jer se početak i završetak filma preklapaju. To uvelike utječe na način na koji gledatelji percipiraju pojedinog lika. Ponovo ću iskoristiti primjer Vincenta Vege koji biva ubijen, a kasnije se ponovo pojavljuje kao da se ništa nije dogodilo. U kronološkom slijedu događaja, lik Vincenta Vege nestaje nakon što ga Butch upuca zbog čega gledatelji ga doživljavaju kao gubitnika, činjenica je da je Vincent Vega zli gangster koji je morao platiti za sva počinjena nedjela i njegovom smrću pravda je zadovoljena. U sižeu, Vincent Vega ponovo se pojavljuje nakon što u prethodnom poglavlju pogine, a na kraju filma iz restorana izlazi kao junak, priča ima sretan završetak, a publika u potpunosti zaboravlja da je u prethodnom poglavlju poginuo. Ukratko, Tarantino nelinearnom naracijom u potpunosti mijenja način na koji publika doživljava likove. „Taj način konstruiranja sižea, odnosno re/konstruiranja fabule, da se sve kreće kružno, omogućava autoru da istodobno kazni svoje likove negativce/gangstere i narkomane, i da im se u nedogled divi.“⁴⁸

⁴⁶ Howley, K. (2004). *Breaking, Making and Killing Time in Pulp Fiction*. Scope: An online Journal of Film & TV Studies: 13-14 (Vlastiti prijevod)

⁴⁷ Vojković, S. (2008). *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez: 22

⁴⁸ Ibid, str. 23

6. ZAKLJUČAK

Quentin Tarantino bio je veliki ljubitelj filmova od svojih najranijih dana, a svoju ljubav pretočio je u scenarije po kojima su kasnije snimljeni kulturni filmovi. Status kulturnih filmova dobili su s razlogom, njegova prva dva filma, *Psi iz rezervoara* i *Pakleni šund*, bili su svojevrsna prekretnica zbog ogromnog utjecaja koji su imali na filmove tog doba i uveli novitete u cjelokupnu kinematografiju. Ipak, za neke njegovi filmski noviteti prelaze granicu dobrog ukusa i onoga što gledatelj želi vidjeti na ekranu, a drugi ga baš zbog toga slave. Nasilje, kao jedna od ključnih komponenti njegovih filmova, izaziva podijeljeno mišljenje kod gledatelja. Ipak, sviđalo nam se surovo nasilje njegovih filmova ili ne, moramo priznati da je njegova vještina korištenja nasilja u filmu zavidna. Osim nasilja, u svoje filmove vješto uključuje komponente popularne kulture, primjerice literaturu i glazbu pomoću kojih gledatelju mijenja cjelokupnu percepciju toga što gleda, koristi nove kutove snimanja koji se dotad nisu koristili i štošta drugo zbog čega se njegovi filmovi izdvajaju iz mase.

Odluke njegovih filmova možemo naći i u drugim filmovima nastalim 90-ih godina 20. stoljeća, neke od njih su samorefleksivnost, intertekstualnost, kombiniranje medijskih formata, relativizacija moralnih granica, miješanje karakteristika različitih žanrova, nelinearnost naracije i slabljenje granica između visoke i popularne kulture. Nabrojene karakteristike dijele filmovi nastali u spomenutom periodu, a to je razdoblje postmodernizma zbog čega i Tarantinove filmove smatramo postmodernističkim. Postmodernizam je društvu donio mnoge promjene, a promjene su očite i u filmovima koji sadrže sve suprotno od onoga što je dotad bilo poželjno. Za neke, filmovi Quentina Tarantina su još i danas, tridesetak godina kasnije, kontrast onome što je društveno prihvatljivo, a ja smatram da baš u tome počiva njihova ljepota.

7. POPIS LITERATURE

1. Beebe, J. (1994). At the Movies: Pulp Fiction and Quentin Tarantino. *The San Francisco Jung Institute Library Journal*, Vol.13. (3), 77-80
2. Berg, C. R. (2006). *A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the „Tarantino effect“*. *Film Criticism*, Fall/Winter 2006. (31)
3. Coulthard, L. (2012, kolovoz). Quentin Tarantino. *Oxford Bibliographies*. Preuzeto 30.6.2021. s <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0126.xml>
4. Coulthard, L. (2009). Torture Tunes: Tarantino, Popular Music, and New Hollywood Ultraviolence. *Music and the Moving Image*, Vol.2. (2): 1-6
5. Debruge, P. (2013, listopad). Quentin Tarantino: The Great Recycler. *Variety*. Preuzeto 25.7.2021. s <https://variety.com/2013/film/markets-festivals/quentin-tarantino-the-great-recycler-1200703098/>
6. Gallafent, E. (2006). *Quentin Tarantino*. Essex: Pearson Education Limited
7. Grater, T. (2016). Quentin Tarantino thrills Jerusalem festival audience. *Screen Daily*. Preuzeto 23.6.2021. s <https://www.screendaily.com/news/quentin-tarantino-thrills-jerusalem-festival-audience/5106611.article>
8. Grønstad, A. (2008). *As I Lay Dying: Violence and Subjectivity in Tarantino's Reservoir Dogs*. Amsterdam: Amsterdam University Press
9. Howley, K. (2004). *Breaking, Making and Killing Time in Pulp Fiction*. Scope: An online Journal of Film & TV Studies
10. <https://www.youtube.com/watch?v=Ix-pp2EKLK8> (13:42)
11. Jameson, F. (1991). Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. *A Miniature Library of Philosophy*. Preuzeto 3.6.2021. s <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/jameson.htm>

12. Knight, R. (2021, ožujak). 5 Reasons Why Pulp Fiction Will Always Be Quentin Tarantino's Best Movie. *CinemaBlend*. Preuzeto 8.7.2021. s <https://www.cinemablend.com/news/2563557/reasons-why-pulp-fiction-will-always-be-quentin-tarantinos-best-movie>
13. Land of Television. *U.S.History, Pre-Columbian to the New Millenium*. Preuzeto 27.5.2021. s <https://www.ushistory.org/us/53c.asp>
14. Lane, R. L. (2000). *Jean Baudrillard*. New York: Routledge
15. Maširević, Lj. (2011). *Postmoderna teorija i film na primeru kinematografije Kventina Tarantina*. Beograd: Čigoja Štampa
16. Oxford Learner's Dictionaries. Preuzeto 26.8.2020. s <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/genre?q=genre>
17. Page, E. (2005.) *Quintessential Tarantino*. London: Marion Boyars Publishers
18. Quintana, A. (2014). The Surviving Images of Quentin Tarantino. *L'Atalante, July-December* (18), 36-42
19. Russel, J. (2013, prosinac). The all-encompassing Tarantino-verse. *Inside Film*. Preuzeto 25.6.2021. s <https://insidefilm.blogs.lincoln.ac.uk/2013/12/19/the-all-encompassing-tarantino-verse/>
20. Vojković, S. (2008). *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez

8. SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI

Kao jedan od najvećih scenarista i redatelja današnjice, Quentin Tarantino je u tridesetak godina aktivnog rada snimio devet filmova među kojima su dva kulturni klasici, to su *Psi iz rezervoara* i *Pakleni šund* koji su ujedno proglašeni i najznačajnijim kinematografskim ostvarenjima postmodernizma. Kako bismo uopće mogli početi s tumačenjem i analiziranjem Tarantinovih djela, nužno je odrediti što je to uopće postmodernizam, koji vremenski period obuhvaća, koje su njegove karakteristike i kakvu promjenu je donio društvu. Naravno, neizostavno je spomenuti na koji način mediji funkcioniraju u to doba i kakve su njihove uloge i utjecaji na društvo. Društvo se mijenja, promjene se vide i u načinu na koje se društvo odražava u medijima, a samim time i u filmovima. Postmodernistički filmovi bitno su drukčiji od filmova nastalih u prethodnim razdobljima, a izdvojila sam sedam ključnih karakteristika po kojima možemo prepoznati da je film nastao u razdoblju postmodernizma. Na općenite odrednice postmodernističkih filmova nadovezala sam odrednice koje su specifične samo za filmove koje je napisao Quentin Tarantino s posebnim naglaskom na nasilje. Njegova djela sadrže mnoge odrednice koje filmovi drugih redatelja nemaju, no velik je izazov nabrojiti ih sve pa sam izdvojila samo neke od njih. Za kraj sam odlučila napraviti analizu njegovog najuspješnijeg filma *Pakleni šund*, gdje sam izdvojila konkretne primjere iz filma zbog kojih se ovaj film smatra postmodernističkim djelom. Crni humor, surovo nasilje, upečatljivi dijalozi isprepleteni elementima popularne kulture i nelinearna radnja samo su neki od razloga zašto je ovaj kulturni film bio velika prekretnica u suvremenoj kinematografiji.

Ključne riječi: naracija, nasilje, Pakleni šund, postmodernizam, Tarantino