

Filozofski fakultet
Odsjek za komparativnu književnost
Ivana Lučića 3
Zagreb

DIPLOMSKI RAD

ELEMENTI POETIKE POSTMODERNIZMA OPRIMJERENI U FILMOVIMA JIMA JARMUSCHA, QUENTINA TARANTINA I BRAĆE COEN

Mentor: Nikica Gilić

Student: Višeslav Radić

Zagreb, lipanj 2013

SADRŽAJ	str.
1. UVOD	2
2. POSTMODERNA – društveni fenomen	4
3. POSTMODERNIZAM – kulturna praksa	6
4. POSTMODERNI SUBJEKT	10
5. STILSKE ZNAČAJKE	12
5.1. FILMOVI JIMA JARMUSCHA	14
5.2. FILMOVI QUENTINA TARANTINA	16
5.3. FILMOVI JOELA I ETHANA COENA	18
6. ŽANR	20
6.1. VESTERN	21
6.2. FILM CESTE	23
6.3. FILM <i>NOIR</i>	24
7. POSTMODERNISTIČKI VESTERN – MRTAV ČOVJEK, ODBJEGLI DJANGO, ČOVJEK ZVAN HRABROST	26
8. UTJECAJ FILMA CESTE – TKO JE OVDJE LUD, POD UDAROM ZAKONA, OTPORAN NA SMRT	30
9. ELEMENTI <i>NOIRA</i> – PAKLENI ŠUND, ČOVJEK KOJEG NIJE BILO, PUT SAMURAJA	34
10. ZAKLJUČAK	39
11. LITERATURA	40

1. Uvod

Četiri autora pomoću kojih ću obraditi koncept postmodernizma, obilježila su kraj dvadesetog stoljeća u filmu, a nastavili su djelovati i u novome mileniju. Svaki od njih gaji osobnu autorsku viziju i zaseban stil koji se međusobno razlikuju, ali imaju određene poveznice obilježene vremenom u kojem njihova djela nastaju, a koja su i sama izvršila neporeciv utjecaj na posljednja tri desetljeća filmske umjetnosti.

Krećući iz različitih polaznih točaka – dok Jarmuschevi filmovi imaju polagan ritam i njeguju stilski minimalizam, filmovi braće Coen imaju kompleksne zaplete koji u trenucima dovode do apsurdna i eskaliraju brutalnim zločinima, a Tarantinovi filmovi uz mnogo nasilja i britki dijalog stvaraju likove koji, raspravljajući o pop-kulturi, daju sliku američkog iskustva – svi se ovi filmovi bave pitanjem identiteta i društvenim ulogama u postmoderni, prevrednuju povijest i žanrove, udaljuju se od elitizma i otvaraju se tradiciji, mnogostrukosti izvora i utjecaja, te se kritički odnose prema pitanju američkog sna.

U ovome tekstu naći će se analiza određenih filmova ovih autora, njihove međusobne poveznice, ali i obrana često osporavanog termina postmodernizam kao poetike proizašle iz postmodernog stanja svijesti obilježene *nekom vrstom pada povjerenja što su ga zapadnjaci u posljednja dva stoljeća uložili u princip općeg progressa čovječanstva*. (Lyotard, 1990:45)

Prestankom važenja apsolutnih istina, labavijim odnosom prema kanonskom i trivijalnom, preplavljenosti senzacionalističkim diskurzom i fragmentiranjem iskustva, istovremenošću doživljaja i formiranjem kompaktnih slika, rapidnim ubrzavanjem tehnološkog razvoja i međukulturnom povezanošću uvjetuje se formiranje TV-sebstva (sada već zamijenjeno internetom) koje predstavlja identitet vremena. „*The TV self is the electronic individual par excellence who gets everything there is to get from the simulacrum of the media: a market-identity as a consumer in the society of the spectacle; a galaxy of hyperfibrillated moods ... traumatized serial being.*“ (Kellner, 1992:144)

Rad će biti strukturiran trodijelno, u prvom ću dijelu, oslanjajući se u velikoj mjeri na tekstove Lyotarda, Linde Hutcheon, Douglasa Kellnera i Saše Vojković, obraditi odrednice poetike postmodernizma i obrazložiti različitost ove umjetničke prakse od razdoblja postmoderne. U drugom dijelu, baviti ću se značajkama poetika ovih autora, prvo određivši njihove zajedničke karakteristike, a zatim proučivši neka od zasebnih obilježja svake od njih. U

nastavku ću ukratko raspravljati o žanru i žanrovskim odrednicama s obzirom na njihovu važnost u svim odabranim poetikama, izdvojivši pritom tri utjecajnije i vidljivije u ovim stvaralaštvima: western, film ceste i film *noir*. Treći dio sastojat će se od kraćih analiza nekih njihovih filmova u kojima ću, uz pomoć tekstova Ksenije Zelenović, Juana Suáreza, Jonathana Rosenbauma, Scotta Kirscha i cijeloga niza članaka iz Hrvatskog filmskog ljetopisa, te biografija i intervjua s autorima, navesti primjere odrednica tih poetika, pridržavajući se pritom ranije zadanih žanrovskih tema, te ću promotriti na koji se način oni uklapaju u individualne, autorske poetike postmodernizma.

2. Postmoderna – društveni fenomen

Kako bi se pravilnije definirala poetika postmodernizma, prvo treba načiniti distinkciju toga pojma od pojma postmoderne. Naime, postmoderna je naziv za skup opće društvenih gibanja koja dominiraju drugim dijelom prošloga stoljeća pa sve do današnjice. Ona obuhvaća filozofiju, kulturu, politiku, utkana je u svijest pojedinca i određuje novi odnos prema, ali i definiciju stvarnosti. U zapadnom svijetu, padom velikih ideologija, ona označava dominaciju konzumerizma koji, potaknut rasprostranjenosti i dostupnosti masovnih medija, vrijednost određuje tržišnom isplativošću, ili, drugim riječima, popularnošću proizvoda. Postmodernizam bi se mogao odrediti kao kulturna praksa koja je rezultat postmodernog društva. Postmodernost je, prema riječima Darka Lukića (2011:155), *stanje društva nakon modernosti s izraženom fragmentacijom socijalnih klasa, porastom konzumerističkog društva, gospodarskoga postfordizma u proizvodnji i trgovini, a u tom stanju upravo kulturni čimbenici zadobivaju središnje mjesto u društvu*. Lukić, međutim, jasno razlikuje postmodernost od postmodernizma pa ističe: *dok je postmodernost stanje društva, postmodernizam je kultura postmodernosti*. Kao temeljne oznake postmodernizma navodi „bitno nove kulturne forme“, a među njima najvažnijim smatra *okupljanje elemenata posve različita podrijetla, različitih stilova i epoha te različitih kultura*.

Sve brži protok i razmjena informacija omogućuju bolje razumijevanje, ali i raspolaganje dotičnim informacijama. U kulturnom smislu, to označava mogućnost posuđivanja, prerađivanja, referiranja ili aludiranja na bilo koji aspekt društvenih događanja ili kolektivnog ljudskog znanja. Informacije su tu, uvijek smo na korak udaljeni od njihova nepreglednog prostranstva i to saznanje svakako ima utjecaj na svijest postmodernog subjekta. Pred silnom količinom informacija javlja se osjećaj da je sve već isprobano, da je istina relativna o poziciji, vremenu i promatraču, da ne postoji objektivna stvarnost već samo različita viđenja i razrade iste teme. Ako se takvo shvaćanje usmjeri na identitet pojedinca, dobivamo krhke, mnogostruke, višeznačne i nepostojane strukture koje omogućuju širi izbor uloga, lakše iskakanje iz određenih okvira i prebacivanje u druge, ali i nesigurniji oslonac pri određivanju sebstva, o čemu će biti riječi kasnije.

Modernistički zahtjevi za nalaženjem ideala i jedinstva pred ovakvim sklopom ustupaju mjesto pojedinačnom, raspršenom ukusu koji se, ulaskom kapitala, usmjeruje prema određenim

tržišnim zahtjevima prostora, vremena i ciljanog recipijenta. Lyotard smatra da takvi zahtjevi sada preuzimaju funkciju koju su donedavno imala nepostojana pravila lijepog: *U nedostatku estetičkih kriterija, ostaje moguće i korisno vrijednost djela mjeriti profitom što ga one donose.* Ako lijepo nije jednoznačno određivo, jedini čvrsti oslonac pri procjenjivanju vrijednosti ostaje isplativost određenog produkta u smislu širine njegove recepcije i uspješnog podređivanja zahtjevima ciljanog tržišta. *Taj se realizam prilagođava svim tendencijama, kao što se kapital prilagođava svim „potrebama“, pod uvjetom da tendencije i potrebe posjeduju kupovnu moć.* (Lyotard, 1990:18-19)

Ovakvo bi shvaćanje moglo navesti na pomisao da se utjecajem kapitala i isplativosti pokušava doseći jedna nova univerzalnost (veća skupina potrošača označava i veći profit), u čemu postoji određeni stupanj plauzibilnosti, pogotovo kada pričamo o filmu gdje Hollywood drži dominaciju u svjetskoj proizvodnji, no mora se uzeti u obzir da se i industrija mora pokoriti raznolikim zahtjevima tržišta za koja proizvodi. Kako je već spomenuto, razvojem masovnih medija, televizije, a pogotovo interneta, isto se tržište sada otvara svakome tko je voljan pokušati i svi dobivaju mogućnost izbora između svih drugih sadržaja koji su u svakom trenutku ponuđeni. Ako je utjecajem televizije iskustvo ukalupljeno u kompaktnu sliku, sada se ta slika pretvara u dojmljiv naslov namijenjen zainteresiranom pojedincu koji ima (ali i ne mora imati) ideju o onome što traži. Izbor se onda umnogostručuje za sve i preko svih skupina ljudi, ma koliko one uske bile. Drugi smjer, univerzalnost, dovodi do senzacionalizma, poput onog u novinskim člancima, koji potencira osjećaj ravnodušnosti i cinizma iz kojega proizlazi postmodernistička ironija. Iz ovakve mnogostrukosti značenja, mogućnosti izbora i zasićenosti velikim, unificirajućim idejama proizlazi poetika postmodernizma.

3. Postmodernizam – kulturna praksa

Prvo je potrebno naglasiti kako o pitanju postmodernizma ne postoji konsenzus. Mnogi teoretičari se spore oko njegove definicije, umjetničke vrijednosti ili samog postojanja takve poetike. Bruno Kragić tvrdi kako, kada se radi o filmu, o postmodernizmu ne možemo govoriti jer se i sam modernizam, kao njegova preteča, nikada nije nametnuo kao dominantna poetika. *Priča i junak i dalje su konstante američkog filma, a o postmodernizmu ne možemo govoriti jer ni modernizma nije bilo. U tom smislu ne stoji ni teza o povratku priči i junaku, žanrovskom filmu i o stvaranju nove mitologije. Ona bi vrijedila kad bi ustanovili da se modernizam sa svojim dominantama akronologičnosti i sumnje u ispričljivost svijeta uspio nametnuti kao nova i prevladavajuća stilska formacija. Do toga, međutim, nije došlo, a modernizam je, osobito u američkom filmu, ostao tek alternativa klasičnoj naraciji.* (Kragić, 2000:68) Druge teorije pak naginju prema sagledavanju postmodernizma kao nadopune tendencija modernizma. Lyotard smatra kako je moderna umjetnost svoje umijeće posvetila prikazivanju nepredočivog, odsutnog – ideala. Ako se radi o prikazu idealnog, onda se moderna događa u uzmicanju realnoga, a njezina zabluda proizlazi iz nemogućnosti takvog prikaza. Postmodernizam uskače kao *ono što u moderni aludira na nepredočivo u samom predočavanju; ono što se odupire utjehi dobrih oblika, konsenzusu ukusa koji bi dopustio da se zajednički doživi čežnja za nemogućim; ono koje se raspituje o novim predodžbama ali ne kako bi u njima uživalo, već da se time bolje izoštri osjećaj kako postoji ono nepredočivo.* (Lyotard, 1990:29) Aluzija na nepredočivo, nastavlja Lyotard (1990:26), polazna je točka poetike modernizma pa je, prema tome, postmodernizam početna točka modernizma: *Djelo ne može postati moderno ako prvo nije postmoderno. Tako shvaćen postmodernizam nije modernizam na svom koncu nego u stanju nastanka, a to je stanje konstantno.*

To znači da bi postmodernizam trebao biti završna riječ koja zatvara krug modernističkih težnji: ljudsko društvo je u konstantnoj potrazi za idealnim stanjem, a idealno je zamučeno drugo, zauvijek nedohvatno, ali pretpostavljeno u nekakvom savršenom jedinstvu kakvo je modernizam pokušao dostići i onda podbacio u svojoj namjeri. Postmodernizam je razbijena aluzija na nešto neostvarivo, odricanje od jedinstva i mogućnost postojanja nečeg drukčijeg. Ideja postmodernizma je reinterpretacija tradicije i iznalaženja vlastite perspektive te njezino nadograđivanje. Istina nema neophodnu zakonitost i zato nam se nudi izbor između svih mogućih interpretacija stvarnosti. Ako propada vjera u totalitet, rađa se ideja osobnog izbora koji

omogućuje slobodno miješanje različitih aspekata tradicije, kulture, trendova... Prema tome, postmodernizam nije poetika koja se određuje jednoznačno i isključivo, već obuhvaća razne pretpostavke, stilove, vrijednosti. Drugim riječima, ako ne postoji univerzalna istina, dopušta se pregršt mogućnosti, pa nema ni potrebe da se postmodernizam odredi kao kulturna dominanta, niti je pogrešno reći da je on komponenta modernizma, već je nužno shvatiti ga kao plod postmodernog stanja uma.

Dok modernizam inzistira na rušenju konvencija i pravila te na preispitivanju kanona s izraženom egzistencijalističkom filozofijom pa dovodi do elitističkog odnosa prema umjetnosti, postmodernizam se *kritikujući, odbacujući i korigirajući modernu umetnost i kulturu, koncentrirao više na spoljašnjost i površinu nego na dubinu, trudeći se da pomuti razliku između popularne i elitne kulture.* (Zelenović, 2012:135)

Modernizam se, u filmu, još od njegovih začetaka odredio kao alternativa klasičnom fabularnom stilu sa značajkama kao što su odbacivanje priče, žanra, sustava zvijezda, psihologizacije, fokusirajući se na unutrašnje (mračno, patološko, opsesija noću, izobličavanje, deformacija i ružnoća). Odlikuje se izraženom idejom autorstva koja vodi prema stilizaciji i artifičnosti – ogoljavanju postupka i odmaku od tradicije – *...naime, autorski modernizam razvio je senzibilitet kako za osobnu osjetljivost autora prema problemima vlastitog života, tako i za osjetljivost gledatelja koji će se u procesu identifikacije u tim tematskim pitanjima snaći i u njih se uživjeti.* (Valentić, 2000:50)

Jedna od važnijih točaka modernističkog senzibiliteta problem je otuđenja koje se prevladava ili se dočarava osjećajnim, poetskim nabojima djela ili određenih prizora. Ti se naboji stvaraju svjesnim razbijanjima i prekrajanjima iluzije klasičnog fabularnog stila. Saša Vojković klasični stil određuje realizmom, napretkom fabule prema razrješenju, uz korištenje psihološki razrađenih i vjerodostojnih likova: *U filmskom smislu, (klasični) realizam odnosi se na klasični Hollywood, odnosno na filmove snimljene u takozvanom realističnom stilu – priča se stalno kreće prema razrješenju problema, psihološki „zaokruženi“ likovi u središtu su filma, prostor i vrijeme manipulira se montažnim kontinuitetom.* Vojković pritom naglašava zahtjeve za određenom „nevidljivošću“ redatelja i filmskih postupaka. *Vrijeme i prostor organizira se posredovanjem klasičnog sustava montaže – uspostavlja se kontinuitet vremena i prostora, montažni su rezovi nevidljivi i nije potreban svjestan napor da bi se pratio film, gledatelj se potiče na identifikaciju*

s likovima. S druge strane, modernizam određuje kao razbijanje klasične iluzije u kojoj osoba redatelja i njegova perspektiva i poetičko opredjeljenje imaju ključnu ulogu: *Kad govorimo o filmskom modernizmu, u središtu je autor, redatelj kao ključna stvaralačka osoba. Dok „iluzionistička umjetnost“ u koju pripada klasični holivudski film teži dojmu prostorno-vremenske koherencije, anti-iluzionistička umjetnost, kao primjerice umjetnost filmskog inovatora Godarda, ukazuje na rupe, prekide i „šavove“ u pripovjednom procesu.* (Vojković, 2008:169)

Dok klasični stil stvara čvrste kodove i žanrove, naglašavajući univerzalnu vrijednost i širu recepciju djela (zapamtimo, filmska proizvodnja je veoma unosno područje rada, a Hollywood je diktiran velikim kompanijama čiji je glavni fokus profit), modernizam se usredotočuje na individualno i autorsko, od općeg prelazi na pojedinačni interes u želji da se film sagleda iz subjektivne, osobne, intimnije perspektive: *Klasični film smatrao je da u svijetu postoje stvari od općeg i pojedinačnog interesa, pri čemu su prevagu odnosile one prve, i to u obliku stalnih kodova, žanrovskih obrazaca i sl. Svaki intimizam, tj. autorski senzibilitet za nešto što nije od univerzalnog značaja, klasičnom je fabularnom filmu bio stran. Sasvim suprotno, modernizam je smatrao da interes ne određuje stvar koja se promatra, već je interes u samome subjektu koji promatra: svaka stvar se može učiniti zanimljivom ako se zauzme subjektivno zainteresirano stajalište.* (Valentić, 2000:50) U tom smislu, postmodernizam je blizak modernizmu. On također naginje osobnom iskustvu i perspektivi. Uz to, naginje i estetiziranju mračnog, grotesknog i stvaranju autorske vizije, no sada se ta vizija ukalupljuje u industrijsku proizvodnju. Postmodernizam nije reakcionistički pravac kao što je to modernizam. Ovdje postoji težnja za obuhvaćanjem povijesti i reintegracijom žanrova. Naravno, ulaskom šire gledateljske populacije i potrebom za financijskom dobiti, ova poetika dopušta i stimulira brisanje granica između visoke i popularne kulture, što postaje jedna od njezinih glavnih značajki. Moglo bi se reći da se sada potiče stvaranje autorske vizije kroz populistički okvir. Umjetnost dostupna svima – i kritičarskoj eliti i širokoj masi koja može na različitim razinama uživati u filmu. Na taj način postmodernizam objedinjuje modernizam (rušeći njegov odnos prema popularnoj kulturi) i klasični Hollywood (odnoseći se prema njemu s dozom ironije, citirajući ga i parodirajući). Zbog ove tendencije prema autorskom, ali ispoljene nakon zamiranja modernističke produkcije Novog Hollywooda, Tonči Valentić (2000:49) tvrdi kako su novi autori nastavljači te tradicije, ali inkorporirani u sustav industrijske proizvodnje Hollywooda kojoj je isplativost filma jedina

odrednica uspješnosti: *Postmodernisti (holivudska struja) ovdje su zapravo druga generacija modernista koji su naslijedili modernistički senzibilitet i tradiciju, ali s izrazitom orijentacijom na publiku. Njihova je specifičnost da su u svoj modernizam asimilirali američki tradicijski populizam, i tom populizmu prilagodili industrijsku organizaciju i tehnološki razvoj.*

Rekao bih da je za novonastalu situaciju važan čimbenik novost ovog razdoblja da svatko, s obzirom na novo poimanje i preinačavanje stvarnosti, stimuliran dostupnošću interneta, odgojen na televizijskoj kulturi fragmentacije i sažimanja, dobiva priliku biti zastupljen. Svatko može ući u polje javnog djelovanja pa svačije viđenje može biti zastupljeno na tržištu i čekati svoju publiku. Proizašavši iz osjećaja razočaranja, ugaslog bunta, zabavljeno djelima popularne kulture, ukalupljeno u sigurnost ironijskog odmaka, formiranje nestabilnih i pokretljivih identiteta, novo viđenje preispituje i prekraja važenje moralnih normi, konvencija, tradicije, onog što se smatra sablažnjivim i tabuom, odbacuje binarne podjele, ujedno se sporazumijevajući s poviješću, ali i obrađujući je kritički. Andrew Spicer postmodernističku praksu obrađuje kao estetski stil koji proizlazi iz karakteristične *retro* mode koja preuzima forme iz prošlosti kroz *revival*, aluziju, hibridnost u kojima se različiti stilovi spajaju u nove oblike (Spicer, 2002:150), a ključna su obilježja postmodernizma kako ih iznosi Saša Vojković – *autoreferencijalnost, ironija, pastiš i parodija*. Vojković ovim karakteristikama dodaje još *žanrovsku hibridnost, aluzije, intertekstualne informacije, dvoličnost, nostalgичnost, historičnost, prepletanje stvarnosti i fikcije, izvantekstualne informacije, osciliranje između fikcije i povijesnih činjenica, istina i laži*. Potom, oslanjajući se na Fredrica Jamesona, zaključuje naglašavajući važnost fragmentarizacije u postmodernizmu, *postmodernizam obilježuje naglasak na fragmentiranju. Umjesto otuđenoga subjekta modernizma pojavljuje se fragmentirani subjekt postmodernizma.* (Vojković, 2008:170)

Subjekt se nalazi na nesigurnom terenu nepovjerenja u zakonodavne instance, institucije, sumnje u povijest i povijesne konstrukcije. Suočen sa slobodnim izborom, odustaje od traganja za objektivnom stvarnošću i nalaženja objektivnog Ja i shvaća svoj identitet kao konstrukt mnogih varijabla i utjecaja, jedan od kojih je ogromna moć masovnih medija, zbog čega vrijedi postulat Jeana Baudrillarda da više nismo dio drame otuđenja, već živimo u ekstazi komunikacije. (Spicer, 2002:150) No, lako je moguće da su to dvije krajnosti koje dovode do iste tjeskobe.

4. Postmoderni subjekt

Postmoderno stanje uma obilježava misao kako *velike priče više nisu vjerodostojne* (Lyotard, 1990:47), što znači da za postmoderni subjekt veliku ulogu pri samoodređenju igra sumnja. Naše se poimanje stvarnosti određuje u načinu na koji percipiramo tu stvarnost. Događaji su podložni mnogostrukim, različitim tumačenjima, ovisno o pozadini iz koje su promatrani. Postoje određene činjenice, ali one su obojene viđenjima koja im sami pridajemo, iz čega proizlazi teza kako ne postoji objektivna stvarnost već je ona uvijek samo konstrukt. *Činjenice su događaji kojima smo mi dali značenje. Različite povijesne perspektive stoga izvlače različite činjenice iz istih događaja.* (Hutcheon, 2002:54) Ništa nije objektivno dato i nepromjenjivo, već se značenje mijenja s obzirom na gledište. Hutcheon ističe kako činjenice dobivaju značenje tek kada bivaju promatrane, a motrište je uvijek obojeno viđenjem subjekta koji promatra: *Postmodernističko je stajalište da „se govori istina, sa 'činjenicama' koje to podupiru, no pripovjedač gradi tu istinu i odabire te činjenice“.* *Zapravo, taj pripovjedač – priče ili povijesti – također stvara te iste činjenice dajući određeno značenje događajima. Činjenice ne govore za sebe u bilo kojem pripovjednom obliku: pripovjedač govori za njih, pretvarajući te fragmente prošlosti u diskurzivnu cjelinu.* (Hutcheon, 2002:55-56) Prema tome, ako ne postoji objektivna stvarnost, onda samim time i identitet postaje subjektivan i promatra se kao konstrukt. On nije određena, nepromjenjiva instanca naše osobe koja vrijedi u svim okolnostima i situacijama, već je podložan različitim percepcijama nastalim bilo vlastitom predodžbom ili tuđim poimanjem. On postaje fluidan, raspršen i ovisan o različitim utjecajima. Drugo (obitelj, društvo...) je čimbenik izgradnje identiteta, ali na njega istovremeno utječe i pojam sebstva, često u konfliktu s očekivanjima okoline. Identitet se fragmentira, postaje krhkiji, što omogućuje lakše preuzimanje različitih uloga, ali je zato podložniji urušavanju i manipulaciji. Ja nije konstantno, percepcija sebe i svoje uloge se mijenja i nadograđuje iskustvom i izborom te se umnogostručuje pogledom Drugog. *Such double-coded identities signals the artificiality of identity, that identity is constructed, not given, that it is a matter of choice, style, and behaviour rather than intrinsic moral or psychological qualities. It also suggests that identity is a game that one plays, that one can easily shift from one identity to another.* (Kellner, 1992:153)

Mediji su u ovakvoj percepciji odigrali ključnu ulogu. Marketing je zaslužan za kreiranje slike kao temelja postmodernističkog iskustva, a slika sebe i onoga kakvi želimo biti kriterij je po

kojem odabiremo svoje uloge. Konzumerističko društvo očekuje mobilniji identitet kako bi se veći broj ljudi smjestio i premjestio u što veći broj različitih kalupa. Stvara se slika novog poželjnog, a pritom se ruši staro. Javlja se otpor *mainstream* konvencijama i razvija alternativa. Kada se alternativa dovoljno rasprostrani, sama postaje dio *mainstreama*, da bi se prema njoj opet izazvao otpor. Popularna kultura postaje *mjesto implozije identiteta i fragmentacije subjekta*. (Kellner, 1992:144) Ja se konstanto gradi i mijenja, formira se s obzirom na slike koje se plasiraju, prihvaćajući ih kao poželjne ili ih ismijavajući, ali uvijek u odnosu s dominantnom kulturom. Sličan je odnos postmodernizma i tradicije koji prošlost ujedno afirmira, ali ju i parodira.

Razvija se brzi stil života, podložan čestim promjenama u samoodređenju, pri čemu se stavlja naglasak na hedonizam i užitak po bilo koju cijenu. Promovira se slobodni izbor, kreativnost i individualnost, a marketingom se ti pojmovi asociraju s raznim proizvodima. Kada te potrebe ostanu neispunjene ili iznevjerene (kapitalizmu niti nije cilj potpuno zadovoljiti potrošača, već konstantno stvarati nove potrebe iz čega i proizlazi lelujavi identitet pojedinca), subjekt ostaje resigniran i apatičan.

Likovi kakve grade autori koje ću obrađivati, mahom su hedonisti i ne susprežu se da bilo kojim sredstvima dođu do užitka ili ostvarenja svojih nauma, pritom sa sobom odnoseći naše simpatije. No, oni se također suočavaju s problemima nemogućnosti komunikacije i neispunjenih očekivanja. Često su bjegunci ili otuđene ličnosti kojima nasilje nije strano. Njihov je put put otpora koji završava ili integracijom u željeno društvo i ostvarivanjem poželjnog identiteta ili moralnim padom, rasapom jastva i smrću. Oni su ujedno potvrda postmodernističkih preispitivanja i prekrajanja zadanih normi i postojećih konvencija, određeni fragmentiranim iskustvom.

5. Stilske značajke

Kao što sam prije spomenuo, autori koje obrađujem (Jim Jarmusch, braća Coen i Quentin Tarantino) razvijaju svoje zasebne poetike i koriste određene motive specifične vlastitoj perspektivi, te čak i na različite načine shvaćaju samu filmsku umjetnost i svoj posao režisera (primjerice, Jarmusch dopušta glumcima veliku slobodu pri improvizaciji, a Coeni zahtijevaju strogo praćenje scenarija). Dok ću u nastavku teksta ukratko obraditi posebnosti svake od njihovih poetika zasebno (valja napomenuti kako Coeni imaju zajedničku poetiku), najprije ću se osvrnuti na odrednice po kojima su bliski. Naime, stvarajući u određenom razdoblju i stilu o kojemu sam raspravljao u prethodnim poglavljima, preuzimaju značajke toga razdoblja u svom radu. Na prvo bih mjesto smjestio postmodernističku uklopljenost i bavljenje popularnom kulturom, citiranje, aludiranje, formiranje antijunaka – bjegunaca pred zakonom, kriminalaca, ubojica, uživatelja opijata, koji su ujedno i djetinjasti likovi pomaknutog shvaćanja svijeta, preko kojih i sami bivamo uneseni u svijet filma te razvijamo simpatije prema njihovoj osebnosti. Nasuprot njima postavljaju okrutne, hladnokrvne antagoniste, *lutajuće ubice i monstrume*. (Zelenović, 2012:187) Uz to, njihovi se stilovi odlikuju eklekticismom, ludizmom, stilizacijom i deformacijom prostora i krajolika u koje prodire snažno autorsko viđenje, pri čemu se situacije počesto razvijaju prema apsurd. Prostor je obično neodređen, snovit – bajkovit ili jeziv – te ostavlja osjećaj artifičnosti i dopušta mogućnost odvijanja neočekivanih situacija, ponavljanje motiva i susretanje izrazito začudnih karaktera. Potonje je jedno od ključnih obilježja filma ceste, žanra koji je uvelike utjecao na poetike ovih autora, a odgovara postmodernističkoj pretpostavci lutanja u kaotičnom svijetu značenja i mogućnosti. No, nije samo film ceste imao utjecaj na poetike ovih autora, već se oni oslanjaju na cjelokupno žanrovsko nasljeđe, ujedno ga preuzimajući i stvarajući njegovim miješanjem i prekrajanjem nove oblike. Miješaju novo i staro, „visoko“ i „nisko“, te koriste razne utjecaje ne susprežući se od korištenja elemenata parodije ili pastiša. Djetinjasti junaci, bajkovit svijet i oslanjanje na staro može se shvatiti i kao određeni nostalgični modus postmodernističke poetike po kojem se u djelima ovih autora također može razabrati i svojevrsna sentimentalnost prema filmskoj prošlosti (filmska ostavština i djetinjstvo). Nikica Gilić ovu tendenciju prema nostalgičnom ne određuje kao temu postmodernističkog djelovanja, već smatra kako se ona ispoljava u odnosu filmskog djela prema prošlosti i tradiciji – *Nostalgiju za prošlošću, dakako, ne bi valjalo shvatiti doslovno – nije riječ o ljudskom osjećaju i*

raspoloženju, već o metafori kojom pokušavamo obuhvatiti bolećivu nježnost nekog djela, izazivanje sentimentalnosti usporedivo sa svakodnevnom sentimentalnošću nostalgije, u filmskom slučaju usmjerene ili na neko razdoblje prošlosti ili na temu i probleme djetinjstva (dakle prošlosti u apstraktnijem smislu). Pritom Gilić uočava važnost postmodernističkog poigravanja ironičnim prikazom u takvom kodiranju, čime tradicija nije jednostavno preuzeta, već je ona ujedno i preispitana, promišljena i obrađena: *Osim toga, osobito je u razdoblju o kojem pokušavamo nešto reći teško zamisliti ozbiljan govor o umjetnosti bez uočavanja oplemenjujuće igralačkog ironijskog kodiranja, pa je tako i nostalgičarska sentimentalnost katkada poništena, a katkada oplemenjena ironijskom vizurom, te ne bi bilo pogrešno ustvrditi da je vrlo često i poništena i oplemenjena...* (Gilić, 2000:60)

Postmodernisti obrađuju teme i junake obrađivane u klasičnom Hollywoodu, ali i one proizašle iz autorskih, modernističkih poetika. Ovdje bih se osvrnuo i na ironizirajuće-potvrđujući odnos prema ostavštini kontrakulture 70-ih u smislu sklonosti preuzimanju tipa slobodnog, neinhibiranog junaka toga doba, pri čemu preseljenjem u novi kontekst on gubi na vjerodostojnosti. Lik buntovnika, odmetnika u borbi protiv iskvarenog sustava u novom kontekstu strši kao određeni klišej, propala djetinja iluzija. On više nije romantiziran, već ga se parodira ili mu se pridaju brutalnije karakteristike. Temeljena na modernističkoj estetici ružnoga, razvija se i fascinacija nasiljem: *isolating terrifying events from wider social context, coupled with an endless stream of characters who thrive in a moral limbo and define themselves by embracing senseless acts of violence as a defining principle of life, legitimated by a hard dose of cruelty and cynicism.... Audiences can gaze at celluloid blood and gore and comfortably refuse any complicity or involvement for engaging the relationship between symbolic and real violence.* (Kirsch, 2002:37) Premda postoje razlike u odnosima ovih autora prema nasilju, ne može se poreći kako je ekscesivno nasilje prisutno u sve tri poetike te da je ono povezano s novim junakom koji, umjesto pozicije mučenika, preuzima hladan, ciničan, apatičan ili *cool* odnos prema svijetu. Naravno, to ne znači da u postmodernizmu ili u poetikama navedenih autora ne postoji toplina. Naprotiv, obuhvaćene su sve krajnosti s naglaskom na filmičnosti filma i užitku u filmskom iskustvu. Uvijek je pri proučavanju ovih autora važno imati na umu kako i oni sami inzistiraju na shvaćanju filma kao artificijelnog produkta koji omogućuje slobodu izražaja, a šokom, iznenađenjem, devijacijom i premještanjem njihovih značenja kritički obrađuju konstantnu temu američkog filma – pojam američkog sna: *Ideologija 'američkog sna' najuža je*

ideološka kategorija holivudskog narativa, i pretpostavlja da „materijalno bogatstvo i uspjeh u životu može postići svatko tko posjeduje potrebnu inicijativu, ambiciju, domišljatost, ustrajnost i posvećenost. Sam san sastoji se od novca, moći, slave, sreće, zadovoljstva, 'dobroga života'“. Američki san značenjski obuhvaća 'put od prnja do zvijezda', sposobnost pojedinca, društvenu pokretljivost pojedinca, važnost natjecanja, jednakost šansi, a „neuspjeh je potpuno individualna pojava“ i ne smatra se krivnjom sustava. (Šakić, 2003:16) Ovi autori nastavljaju modernističko preispitivanje američkih vrijednosti i mitova, zbog čega su i likovi koje stvaraju često otuđeni, stranci ili devijanti od pretpostavljenih društvenih normi.

U nastavku ću obraditi uklopljenost navedenih, zajedničkih značajki u pojedinačne poetike Jima Jarmuscha, Quentina Tarantina i braće Coen, te ih oprimjeriti u 9 filmova odabranih po načelu reprezentativnosti – Jarmuschevi *Mrtav čovjek (Dead Man)*, *Pod udarom zakona (Down by Law)*, *Put samuraja (Ghost Dog: The Way of the Samurai)*; Tarantinovi *Odbjegli Django (Django Unchained)*, *Otporan na smrt (Death Proof)*, *Pakleni šund (Pulp Fiction)*; te *Čovjek zvan hrabrost (True Grit)*, *Tko je ovdje lud (O Brother, Where Art Thou)*, *Čovjek kojeg nije bilo (The Man Who Wasn't There)* braće Coen – uzevši u obzir neke od utjecajnijih žanrova pri formiranju njihovih stilova.

5.1. Filmovi Jima Jarmuscha

Najstariji od ovih autora i onaj koji je najranije započeo s filmskim stvaralaštvom jest Jim Jarmusch. Tokom karijere biva izrazito oslonjen na nezavisnu produkciju i mada su mu filmovi uglavnom rađeni izvan velikih, holivudskih producenatskih kuća, zasigurno je imao velik utjecaj na promicanje i asimiliranje nezavisnih filmova u holivudski sistem. Pojam nezavisno (*independent*) u svom začetku označavao je filmove snimljene u vlastitim ili manjim produkcijama, no u 80-im godinama prošloga stoljeća nezavisni film postepeno poprima estetske konotacije, pri čemu slabe one industrijske. Takav film počinje označavati autorske poetike i teme koje Hollywood toga vremena još ne obrađuje. *In the 1980s, however, independence came to have primarily an aesthetic, rather than an industrial, meaning. It started to signify films that ventured into themes largely untouched by Hollywood, that assimilated the influence of the experimental and art traditions, and that voiced minority perspectives.* (Suárez, 2007:40)

Nezavisni filmovi korijene vuku iz eksperimentalnih i *art* filmova, a oslonjeni su na europsku tradiciju i američku *beat* generaciju 1960-ih. Bave se temama koje su još uvijek

tabuizirane i čije je izražavanje tada još uvijek bilo riskantno za velike holivudske kompanije – uporaba droga, problemi seksualne orijentacije, egzistencijalizam siromaštva, rasna diskriminacija... Ipak, razvojem video tehnologije jača utjecaj nezavisnog filma na tržištu, a njegov, pomalo paradoksalno, najkomercijalniji mamac, autorstvo, postaje sve zanimljiviji Hollywoodu koji u 90-im godinama, kada je popularnost tih filmova dovoljno ojačala, integrira te teme i poetike. Jedan od najpopularnijih nezavisnjaka, čiji filmovi privlače zamijećenu pažnju te tako stimuliraju poriv za integracijom nezavisnog filma, prethodno je navedeni Jim Jarmusch.

Jarmusch se u prvom planu bavi izgnanicima, ljudima s margina društva, problemom nedostatka komunikacije i osjećajem izolacije, a njegov spori, minimalistički stil u suprotnosti je s tendencijama vremena u kojem je naglasak stavljen na brzinu. Za razliku od izražene dramatičnosti situacija klasičnog filma, njega zanimaju trenuci između tih situacija. Zanima ga stanje lika i njegovo funkcioniranje u periodu između točaka djelovanja. U jednom od intervjua sam govori: *I'm more interested in the moments in between, people waiting for the cab rather than people in a cab. I'm always more interested in the small, ordinary things, and that's why I guess I have a tendency to write the kind of scenes which would be left out in a more conventional or commercial or transparent style.* (Hertzberg, 2001:75)

Fokusirajući se na trivijalno, svakodnevno djelovanje lika, Jarmusch gradi pasivne, osamljene protagoniste, prikazujući njihovu nemogućnost izražavanja bilo zbog jezične barijere, bilo zbog manjkavosti samog jezika. Oni su obično Amerikanci s ruba, lutilice u besmislu kojima stranac pokazuje put – tema koja se provlači kroz Jarmuscheve filmove. Trivijalne trenutke, začinjene šutnjom ili nesporazumom često prati i statična kamera, stvarajući tako tipično jarmuschevsko minimalističko okruženje. Junaci mu također rijetko izražavaju raspoloženje, te ostaju nedostupni i nama jednako koliko drugim likovima. *Jarmusch's characters at large – are locked into verbal and gestural routines; confined to their own worlds, they observe each other across chasms of incommunicability. Their physical proximity contrasts with their emotional distance.* (Suárez, 2007:90) Jarmusch se bavi proustovskim problemom nemogućnosti preskakanja jaza između svjetova međuljudskih odnosa, no umjesto blaženih trenutaka sjećanja kakvi Proustu omogućuju nadilaženje ovog problema, on koristi nizanje malih slika, motiva; bivanja, a ne djelovanja, oslikavajući tako cjelovite karaktere koji unatoč verbalnom nesporazumijevanju često pronađu nekakvo unutrašnje shvaćanje i prihvaćanje, dajući notu olakšanja inače tmurnom egzistencijalizmu. Ovakvi neizgovoreni sporazumi odvijaju se u sva tri

Jarmuscheva filma koja ću obraditi u narednim poglavljima (*Pod udarom zakona, Mrtav čovjek i Put samuraja*) i smatram da su ključna točka emocionalnog uživljavanja u njegove filmove, a prema tome i važan čimbenik njihove uspjelosti i popularnosti. Pritom suptilnim prodiranjima apsurdna i komičnim rezovima razbija inače krajnju ozbiljnost (ili zbunjenost) likova što čini da stil, u kojem se motivi rado ponavljaju, a stvarnost izgleda turobno, dobije hipnotički učinak, pritom ne djelujući monotono. Svjetovi mu se obično doimaju snovito, gotovo apokaliptično i nude mogućnost prodiranja fantastičnih elemenata. Filmovi su mu često snimani u crno-bijeloj tehnici, uz korištenje dugih, statičnih, neprekinutih kadrova čime se nadopunjuje takav artificijelan doživljaj. Ovaj se doživljaj suprotstavlja američkim pretpostavljenim idealima i porivu za jurenjem sna. On karakterizira izgubljene, odbačene, neuklopljene antijunake koji *nemaju poriv za uspjehom klasičnog hollywoodskog junaka, pred njih se ne postavljaju prepreke; njihov život je niz nedramatičnih trenutaka i rezignirano trpljenje egzistencije.* (Petković, 2009:140)

5.2. Filmovi Quentina Tarantina

„... ja kradem iz svih filmova. Kradem od svakog filma koji je ikada napravljen, je li to u redu? To volim. Ako moj rad ima išta, tome je tako zato što uzimam odavde ovo, odande ono i sve slažem skupa. Ako se to ljudima ne dopada, čudna mi čuda, ne idite to gledati.“ (Clarkson, 1997:253)

Ako za Jarmuscha vrijedi pretpostavka da mu je u filmovima najzanimljivije prikazivati trenutke između, za Tarantina bi to bila reciklacija starih sadržaja u nove i otkaçene kontekste. *Tarantinova opsjednutost filmskim medijem odražava se kako kroz intertekstualnost, tj. bezbrojne citate i multimedijalne referencije na druge filmove.* (Simić, 2009:225) Njegov je stil suprotnost Jarmushevom, on je konačna potvrdna točka uklopljenosti nezavisnih poetika u hollywoodsku strukturu. Od početka svojeg stvaralaštva 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. (Pavičić, 2000:54)

Njegovi su filmovi brzi i dinamični, ubadaju u oči grafičkim nasiljem (iako takvo nasilje postoji i kod Jarmuscha, kod Tarantina se ono potencira do apsurdna) koje brzo prelazi u humor, kaos ili sveopću emocionalnu katarzu. Likovi su mu djetinjasti, ali nipošto naivni, a pogotovo ne nevini. Središnja točka izgradnje njihovih karaktera nalazi se u opreci usputnih razgovora (kao što su oni u Jarmuscha, no umjesto njegovih nespornih, ovi razgovori su nabijeni popkulturnim referencama, zanimljivostima i izrazito su protočni) 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. Ono se nastavlja na tradiciju 90-ih godina u kojoj, nakon seksualne revolucije 70-ih, dolazi do točke kada cenzura u filmu napokon biva prekinuta. *Dekadencija devedesetih je značila devijaciju svih moralnih normi i kodeksa, objavivši poželjnim što više nasilja i seksa zarad zadovoljenja potreba publike. Sve što je nekada bilo skriveno, decentno, svedeno, u postmodernizmu je iz tame izneto na svetlo bioskopskih sala. Fokus je usmeren na kriminal, kao prateću pojavu u društvu u kojemu živimo. (Zelenović, 2012:142)* Tarantinova uklopljenost u holivudski sustav proizlazi iz njegovog odnosa prema grubim, nepoželjnim temama. Nema potrebe za prikrićivanjem 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 vlastita ukusa, a mlada je publika ono na što Hollywood cilja. Tarantino nikako ne smatra kako je ponašanje njegovih likova poželjno ponašanje, već izražava stav kako njegove filmove treba gledati kao djela fikcije s konačnim ciljem zabave. *Tarantinova hipersvijest o mediju u tom smislu neprestano zahtijeva da se film prepoznaje kao umjetno/st, nipošto kao „kriška stvarnosti“, pa je logična i plošna karakterizacija i stereotipizacija. (Simić, 2009:225)*

Ipak, kroz estetiku nasilja otvara pitanja morala i društvenog reda, uvijek (kao i Jarmusch) 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 *najamblematičnijih postmodernih redatelja*. (Zelenović, 2012:178)

5.3. Filmovi Joela i Ethana Coena

Quentin Tarantino je jedan najutjecajnijih redatelja ovoga razdoblja i staje uz bok Jarmuschu, ali i autorskom dvojcu o kojem je dosad bilo malo riječi. Joel i Ethan Coen, uz prethodni dvojac tvore osovinu za prodor nezavisnih filmova u širu recepciju. Rad im je obilježen izvrsnim dijalozima, tamnom atmosferom, ironijom i crnim humorom, no ni proplamsaji veselih, prostodušnih, optimističnih motiva nisu im strani. Rade djelomično nezavisne filmove, a dio se njihovog rada našao unutar holivudskog sistema, pa se takvim povremenim priklijanjem Hollywoodu smještaju između Jarmuscha (gotovo sav rad mu je izvan Hollywooda) i Tarantina (sav rad unutar Hollywooda).

Debitiraju nedugo nakon Jarmuscha, 1984. godine i još su uvijek aktivni na filmskoj sceni. Filmovi su im često obojeni karikaturalnim kapitalističkim načelima i njihovom kritikom. Grade likove koji, smješteni u prostore divljeg kapitalizma, razvijaju određene obrambene mehanizme u smislu djetinje regresije, ekscentričnosti, a često si postavljajući nedostižne ciljeve, bivaju osuđeni na propast. Oni su *nepopravljivi gubitnici koji nesvesno priželjkuju neuspjeh, jer sami nisu na visini zadatka koji su sebi postavili*. (Zelenović, 2012:147) Djetinji pogled likova zaokružen je okolinom u kojoj obitavaju. Njihov svijet obilježen je njihovim viđenjem, tako da se oni u tom svijetu ne doimaju neuklopljeno, već se on prilagođava i podređuje njihovoj svijesti. Iz toga proizlaze bajkoviti svjetovi intenzivnih boja (iako se Coeni ne susprežu ni od korištenja crno-bijele tehnike), naglašen osjećaj ugone, topline i spokoja koji se očuduje i narušava iznenadnim, neočekivanim, brzim zapletima, te promjenama u tonu i raspoloženju. Nagle promjene u takvoj idiličnoj okolini izgledaju tim više mračno ili groteskno, istovremeno tragično i komično, što je ujedno i jedna od najočitijih osobina coenovskog stvaralaštva. Ova osobina naći će se u svim njihovim filmovima obrađenim u narednim poglavljima (*Čovjek zvan hrabrost, Tko je ovdje lud, Čovjek kojeg nije bilo*). Ti filmovi omogućuju odvijanje svih slučajnosti i mogućnosti, čime se ostvaruje pozadina da situacija, koja u jednom trenutku može biti krajnje ozbiljna, iznenada postane duhovita i začudna ili obrnuto. Svjetovi im se uvijek kreću na toj granici realizma i apsurdna. Oni su pomaknuti prema prostoru fantastičnog u smislu da možemo očekivati nevjerojatno, ali za sve ujedno može postojati i logično objašnjenje, pri čemu likovi i

publika sami odabiru kakvo će shvaćanje preuzeti. Ova se postavka potencira čestim aludiranjem na Bibliju, antičku književnost i kanonsku umjetnost, čija se ozbiljnost razbija dječjom vedrinom ili ravnodušnošću. Iako su ti likovi oštri na jeziku, a dijalози u filmovima dovedeni do savršenstva, oni obično predstavljaju karikature pojedinih ljudskih osobina pomoću kojih se istražuje mračna strana ljudske naravi te se nije neobično ni susresti i s đavolskim likom *kakvog i očekujemo u filmovima Coenovih*. (Cheshire, Ashbrook, 2004:147)

Gradeći karikaturalne likove oštra jezika i šarmantne zbunjenosti, omogućuje se da naoko jednostavni svjetovi budu prošireni kompleksnim zapletima i time nas ostave u prostoru u kojem, vodeći se vlastitim instinktom, možemo iznaći narušenu bajku: *Svijet se očito ne može prihvatiti jednodimenzionalno, u svim pojavama uočavamo više potencijalnih smjerova i tumačenja. Tako je određenu osobu ili pojavu moguće podvrgnuti oštroj kritici, moguće se na nju obrušiti sa znatnom dozom ironije i cinizma, ali uvijek postoji način da se iz nje izvuče nešto iskreno, toplo i humano. Joel i Ethan Coen postojano se drže tih elementarnih načela, bez obzira da li je riječ o njihovim likovima ili pak aktivnostima kojima se bave*. (Lenić, 2003:163)

6. Žanr

Već sam napomenuo kako je bitna karakteristika postmodernizma u kombiniranju žanrovskog sistema i autorskih poetika. Iz takvih susreta proizlaze nove strukture, a film postaje gotovo nemoguće jednoznačno žanrovski odrediti. Odnos prema žanru je potvrđujući, ali ga se prekraja, rekombinira i pritom se miješaju razni utjecaji, tako da se u jednom filmu obično mogu naći elementi više različitih žanrova. U ovom poglavlju ukratko ću pojasniti što označava pojam žanra te ću se malo šire baviti trima žanrovima koji imaju nešto značajniji utjecaj u formiranju poetika autora kojima se bavim – to su vestern, film ceste i film *noir*.

Postmodernizam utjelovljuje potrebu da se preispita cijela povijest umjetnosti, relativizirajući pritom odnos između visokih i niskih stilova, popularnog i kanonskog pri čemu se u filmu ovog perioda, umjesto kanonskih djela, javljaju kulturna ostvarenja. Ovo omogućuje da se noviji filmovi bave svim tematikama koje su do tada bile smatrane manje važnima ili neuglednima, bez negativne pretpostavke banalnosti. Pod povećalo dolaze žanrovi koji su bili nisko na hijerarhijskoj ljestvici poput filma fantastike, horora ili dječjeg filma, a elementi svih prisutni su u poetikama mnogih postmodernističkih stvaratelja. Žanr određuju tipski sastojci poput ikonografije, krajolika, scenografije, naracije..., a prema definiciji Nikice Gilića filmski žanr je *naziv za skupinu filmova sličnog sadržaja, odnosno teme, a često i forme, pri čemu je prepoznavanje tih sličnosti u interpretativnoj zajednici (gledatelja, stvaratelja, kritičara...) od presudne važnosti*. Objedinjavanjem tih karakteristika, žanr se može odrediti i kao *skupina filmova sličnog sadržaja ili forme koju publika raspoznaje*. (Gilić, 2007: 63)

To znači da se prepoznavanje žanrova oslanja na prethodno poznavanje i gledanje filmskih ostvarenja. U određenim žanrovima, može se očekivati određeni tip radnje, određeni likovi, prostor, glazba, način izlaganja, čak i određeni glumci koji se specijaliziraju za tipove filmova unutar kojih stvaraju. Hrvoje Turković obrazlaže: *Žanrovsku „poznatost“ pojedinog filma često prati dojam da je određeni ili općeniti slijed zbivanja i njihova predočavanja u filmu visoko predvidiv – „formulaičan“*. Zbog postojanja formula na koje se žanrovi oslanjaju, Turković u nastavku teksta razlaže kako poznavanje žanra omogućuje dozu familijarnosti i poznatosti još neodgledanog filma: *prethodno znanje kojeg je žanra neki film omogućuje prilično pouzdana očekivanja o tome koje će se takve vjerojatne sljedove zbivanja i njihova predočavanja tu sresti*. (Turković, 2000:12)

Ipak, film postmodernizma ostavlja prostor za iznenađenje kombiniranjem žanrova, uvođenjem neočekivanog i iznenadnog, prodorom mračnog i nasilnog. Tako će, uz niz citata, aluzija i referenci, žanr dobiti novo značenje, oslanjajući se pritom na industrijsko načelo prepoznatljivosti radi lakše promocije, a koje je sraslo s autorskom neobičnošću i inovacijom. Ukoliko preuzeti žanr nije prevrednovan ili parodiran, rekreirajući temeljne značajke toga žanra, stvara se omaž žanru ili filmu određenog žanra. Postmodernizmu nije strana ni adaptacija, prerada ili pastiš – i oni se uklapaju u postmodernističku težnju ka aludiranju, citiranju, recikliranju: *Suvremeni film obilježava, među ostalim, i citatnost kao vrlo čest postupak.* (Valentić, 2000:46) Citat, pritom, može obilježiti cijeli film, ali može se i ograničiti na samo jednu scenu ili sekvencu radnje. Gloria Withelm pojam citata nadopunjuje još i pojmom aluzije pri čemu se referiranje na film proteže od citata kao *u strogom smislu izravna preuzimanja dijelova nekog drugog teksta tj. samoga filmskog materijala ili pak dijaloških fragmenata i dijelova filmske glazbe*, do aluzije za koju tvrdi kako *obuhvaća sve oblike relacioniranja na druge filmove što ne mogu slovit kao izravni citati.* (Withelm, 1996:93) Prvi od žanrova na koji suvremeni film aludira i sustavnije ga citira, bio je vestern.

6.1. Vestern

Tonči Valentić (2000:46) konstatira: *Žanr koji se prvi počeo sustavnije citirati bio je vestern, jer ima relativno najjednostavniji žanrovski kliše.* To obrazlaže zasnovanošću vesterna na nekim arhetipskim načelima, *problematici izbora između dobra i zla, gdje pobjeđuje ovo prvo.* Naravno, ulaskom postmodernizma, granice dobra i zla postaju zamućene i vestern zadobiva mnogo mračniji ton.

Radnja vesterna se klasično odvija na američkom zapadu, na granici gdje se civilizacija susreće s divljinom, a obrađuje se motiv borbe dobra i zla u kojoj dobro pobjeđuje. Glavni je junak usamljenik, kauboj litalica, koji u bezgranična prostranstva uvodi zakon i kroti divljinu koja se nastanjuje. Vestern se može odrediti i kao mit o pokoravanju američke divljine praćen idejom prosvjetljenja i slobode. *Vesterni su služili kao ogledalo kolektivne svijesti Amerikanaca i podupirali su njihova razmišljanja o posebnosti i superiornosti američke kulture.* (Petković, 2009:138)

Ovaj žanr bio je izrazito popularan u doba nijemog filma, da bi se, dolaskom zvuka, povukao u manje studije i dobio značajke B-filma. U 40-im godinama doživljava ponovni procvat, a zamire 60-ih i 70-ih godina prošloga stoljeća. Tada se javlja podžanr; *spaghetti western*. Radi se o talijanskim niskobudžetnim filmovima, obično snimanim na jeftinim lokacijama po Europi, a obilježenim s više akcije i nasilja od holivudskih pandana. Protagonisti takvih filmova uglavnom djeluju iz sebičnih razloga (motivi osvete ili novca), za razliku od, možda zastranjelih, ali ipak velikodušnih junaka klasičnog vesterna. *Spaghetti western* ujedno je jedno od omiljenih vrela aluzija za stvaralaštvo Quentina Tarantina.

Za vrijeme procvata Novog Hollywooda počinju se propitivati značajke tradicionalnih vesterna, s naglaskom na negativnoj reprezentaciji Indijanaca i korištenju nasilja pri utvrđivanju vlastitog stava. U 90-im godinama vestern doživljava djelomičnu obnovu, postaje prostor izvlačenja aluzija i referenci, ali i prihvatljiva tema za obradu. No, u ovom vremenu, *mitu o pokoravanju otvorenih prostranstava prilazilo se s negativnim predznakom*. (Čegir, 2000:78) Javlja se razočaranje američkim snom (kojega je vestern izrazito propagirao) i novo poimanje društvenih vrijednosti i dobra i zla. *Vestern devedesetih odlikuje se, tako, posvemašnjom ambivalentnošću u odnosu na davno zadate opreke žanra. Protagonisti i antagonisti rijetko su primarno dobri ili loši, prije svega ih određuje njihovo neposredno djelovanje, iako nekima nije strana ni kontemplacija upravo zbog svijesti o posljedicama koje mogu imati njihovi postupci*. (Čegir, 2000:80) Divljina je pokorena, protagonist ostaje izvan nove zajednice, ne uspijevajući se (ili se ne želeći) u nju uklopiti, a pitanje ispravnosti i opravdanosti te kolonizacije ostaje otvoreno.

Kako je u postmodernizmu zapad već otkriven i pokoren, tipu lualice preostaju introspektivna putovanja; putovanja još postoje, ali naglasak se stavlja na ono unutarnje. Put više nije put pokoravanja divljine, već je ona internalizirana i put koji junak prolazi put je otkrivanja sebe. San o slobodi još postoji, jedino je odnos prema mitu drukčiji. Na taj način, vestern postaje preteča filma ceste.

6.2. Film ceste

U središtu interesa filma ceste nalazi se putovanje. Ono može označavati potragu za izgubljenom utopijom, bijeg od civilizacije i nastojanje iznalaženja vlastitog mjesta u svijetu, put sazrijevanja ili put propadanja; metaforu života. Ovome žanru pridana je značajnija pažnja usponom *beat* generacije, na čijem je središnjem mjestu roman *Na cesti (On the Road)* Jacka Kerouaca i rađanjem poetike Novog Hollywooda, filmovima kao što su *Goli u sedlu (Easy Rider)* i *Bonnie & Clyde*. Protagonisti ovih filmova u traganju su za slobodom. Oni su izbjeglice ili izopćenici od društva, ne priklanjaju se društvenim vrijednostima i normama, a prostor u kojemu se kreću uglavnom je neodređen, teško opisiv, neuhvatljiv, promjenjiv i fragmentiran. Bez prostornog konteksta, gubi se moralni kontekst, što omogućuje stvaranje prazne ploče značenja u kojoj se on mora nanovo naći. Svaki prostor tvori svoj zasebni svijet i vrijeme, time se destruiraju uzročno-posljedične veze, a u svakom od ovih svjetova junak mora nanovo uspostavljati identitet, režući veze s prošlošću – ako prošlost nema utjecaj na sadašnjost, tj. ako junak nije odgovoran za svoje postupke jer svaki prostor tvori zaseban svijet, onda osvrtanje na odvijeno postaje besmislen čin, a stvara se potreba serijskog razvijanja vlastitog moralnog kodeksa. Fragmentiranje vremena i prostora, umnogostručavanje identiteta i razočaranost idealima s naglaskom na kretanju – *A focus on mobility in and around film also has the effect of undermining notions of the fixity of identity* (Cresswell, Dixon, 2002:12) – veliko je područje interesa i istraživanja postmodernizma, zato je ovaj žanr primamljiv autorima koji stvaraju u ovoj poetici. Lepeza mogućnosti koje ovakvi filmovi otvaraju utječe na stabilnost identiteta, a kreiraju se likovi koji, razočarani američkim načinom života, *srljaju iz iskustva u iskustvo*. (Marković, 2008:44) Ovaj je žanr, kao i western, produkt američkog poimanja života, a otvorena prostranstva u čijim bespućima se junak kreće mogu se shvatiti i kao ostavština narativne sheme westerna, samo se sada, umjesto pitanja stvaranja društva i potvrđivanja u njemu, otvara pitanje je li moguće početi ispočetka, što često završava slomom idealističkog poimanja svijeta i kažnjavanjem junaka. U postmodernizmu se film ceste oslobađa svog revolucionarnog klišeja traganja za slobodom, a *čovjeku još jedino preostaje da beži u svoju sopstvenu nesigurnost, ma iz kog razloga ona bila generisana: propala ili fatalna ljubav; gomila novca koju treba povratiti; izgubljeni prijatelj ili roditelj koga on/ona nikada nisu upoznali; usamljeno zlo koje proganja svoju žrtvu do njenog uništenja, itd. itd.* (Marković, 2008:45) Ako se tokom puta junak nekada

mijenjao i sazrijevao, sada bježi u vlastitu nesigurnost od koje se brani nekonvencionalnim ponašanjem, bez vjere u bolju budućnost i bez sugeriranja ispravnog načina ponašanja, ne osuđuje i ne moralizira, već samo jest.

Hedonizam je u središtu, putovanje je bit, a krajnji cilj možda i ne postoji. Ono što se odražava u ovakvim filmovima je *atmosfera halucinogenog košmara* (Marković, 2008:46), u kojoj su situacije nepredvidive, a nagomilavaju se neobični, bizarni likovi i nesvakodnevne situacije, pri čemu film ceste označava prostor bijega od svakodnevice.

6.3. Film *noir*

Od svih obrađenih žanrova, najveći problem pri definiciji javlja se kada pokušamo odrediti koje značajke determiniraju film *noir*. Proizašao iz tmurnog, distorziranog raspoloženja filmova njemačkog ekspresionizma i *hard boiled* krimi-romana 1930-ih godina, *noir* oslikava mračna unutarnja raspoloženja beznadnih junaka obojena fatalističkim načelima i tragičnom sudbinom.

Ksenija Zelenović kao njegove osnovne karakteristike određuje *chiaroscuro osvetljenje, teme smeštene u nokturalni, urbani milje, česte slike vode i refleksije uličnog života, obrnuti kadrovi (kamera koja se drži dijagonalno ili vertikalno, kao odraz unutrašnjeg stanja i misli junaka) i vrlo kompleksni, izuvijani zapleti, obično izraženi kroz voice over naraciju glavnog junaka, koji se kroz flešbekove vraća u prošlost.* (Zelenović, 2012:34) To su stilizirani, cinični filmovi, tamne, surove tematike i hladne atmosfere.

Pojam film *noir* je prvotno označavao holivudske filmove B-produkcije 40-ih i 50-ih godina prošloga stoljeća. Problem pri definiciji nameće se spoznajom kako se njegove značajke (zapleti, likovi, ikonografija...) mogu isto tako pojaviti i u mnogim drugim žanrovima holivudske *mainstream* produkcije, primjerice u gangsterskom filmu ili melodrami. Jedino čime bi se zaista mogao diferencirati opće je raspoloženje koje vlada unutar filma, zbog čega *pojedini istraživači ovog polja, kao što je Tomas Šac¹, tretiraju noir ne kao žanr već kao stil.* (Zelenović, 2012:32) Ipak, valja raspraviti o tom stilu s obzirom na to da su njegove značajke možda najizrazitije utjecale na estetiku i osjećaj u filmovima četvorice navedenih autora. Obrađujući teme seksa i nasilja, uvlače nas u poremećen svijet protagonista obilno se koristeći subjektivnim kadrovima

¹ Thomas Schatz

(kadrovima fokaliziranim kroz svijest osobe koja promatra) i nepravilnom kompozicijom, čime stvaraju klaustrofobičan doživljaj nestabilne svijesti junaka. Zelenović pri određivanju ovoga stila navodi i teoriju po kojoj su u *noiru* jedini neophodni elementi moralni relativizam, fatalnost, izdaja i neizbježnost sudbine, *gdje je svaki vid odnosa podložan izdaji, bilo zbog seksa bilo zbog novca*. (Zelenović, 2012:35) Ovoj bih definiciji pridodao još i poriv za napretkom, osvetom, moći, utvrđivanjem statusa u društvu, te bih tako dobio jedno od temeljnih načela u stvaralaštvu dvojice Coena, Tarantina i Jarmuscha, a koje obilježava esenciju *noira* u smislu da se *potencijalni kriminalac krije u svakom od nas*. (Zelenović, 2012:101) Još neka od bitnijih obilježja *noira* u postmodernizmu predstavljaju nelinearan narativ, korištenje analepsi (*flashbackova*), formiranje kompliciranih radnji u kojima se stvarnost i priviđenje prepliću kroz subjektivno iskustvo junaka nalik snu. Karakteristika ovog stila da gradi svjetove nalik snu jedna je od primamljivijih za autore postmodernističkog opredjeljenja.

7. Postmodernistički vestern – *Mrtav čovjek*, *Odbjegli Django*, *Čovjek zvan hrabrost*

Nakon što sam odredio značajke postmodernizma, neke od odrednica poetika autora koji stvaraju u tom stilu te tri žanra na koje se uvelike oslanjaju, oprimjerit ću ih filmovima svrstanim u kategorije s naglaskom na žanrove koje sam obradio. Prvi od njih je vestern, a filmovi koji pripadaju u tu kategoriju jesu *Mrtav čovjek* (1995) Jima Jarmuscha, *Odbjegli Django* (2012) Quentina Tarantina i *Čovjek zvan hrabrost* (2010) braće Coen.

U prethodnim poglavljima raspravljao sam o Jarmushevom interesu za trenutke između. Trenutke koji nisu prvotno nabijeni dramatskim odlikama, u kojima se više čeka nego djeluje. Sukladno tome, Jarmusch je sklon izgradnji pasivnih likova, čija je glavna osobina nemogućnost prijenosa informacije i izražavanje emocije. Protagonist je obično izgubljen u svijetu nesporazuma i namještaljki te se polako, ali sigurno, kreće prema svojoj propasti. *Mrtav čovjek* je film koji oslikava upravo to. Protagonist filma je William Blake koji, nakon smrti roditelja i nakon što ga napusti zaručnica, za sobom ostavlja svoju prošlost i putuje vlakom u grad Machine gdje ga čeka posao knjigovođe. Tokom početne sekvence u vlaku, postaje nam jasnije kako Blake izlazi iz svog prirodnog okruženja koje, napretkom putovanja, sve više obiluje sve degenerativnijim likovima. On putuje prema rubu civilizacije, a ova sekvenca ima za smisao udaljiti nas od „normalnog“ svijeta, premještajući nas u novi, snoviti; košmarni. Grad Machine je mjesto potpune degeneracije društva, u kojemu se na svakom uglu nazire smrt i propast. Saznajemo da je njegovo poslovno mjesto već popunjeno i Blake ostaje sam s malom bocom viskija u ruci na trijemu neke birtije. Tada susreće Thel, bivšu prostitutku, koja se odrekla života u prostituciji i sada se bavi izradom papirnatih cvjetova. Ona je jedina svijetla točka ovog svijeta i, čini se, jedina mogućnost njegova iskupljenja. Njih se dvoje ubrzo nađu u ljubavnom zagrljaju, kada dolazi bivši ljubavnik, Charlie i poslije nespretno scene pucnjave Blake ostaje ranjen, a Thel i Charlie mrtvi. Blake bježi u divljinu gdje susreće Indijanca Nobodyja, koji mu postaje neka vrst duhovnog vodiča što ga priprema za neizbježno. Cijeli nastavak filma može biti okarakteriziran kao produljena scena umiranja.

Ovaj film je po svojim glavnim karakteristikama ujedno vestern i film ceste. Putovanje je u središtu, a degenerativna sredina Divljeg zapada okruženje. Velika razlika ovog vesterna u odnosu na klasični je demitologizacija američkog mita o izgradnji društva. Ovdje civilizacija i industrijalizacija predstavljaju djelovanje smrti i uništenje, a dva glavna protagonista (Blake i Nobody) su autsajderi u tuđem svijetu – Blake je izgubio identitet gubitkom roditelja, zaručnice i

posla, Nobody je izgnanik iz vlastitog plemena; zarobljen od strane bijelca, prisiljen ga je oponašati, uspijeva pobjeći te se vraća u svoju okolinu, ali tamo biva ismijan zbog „ludosti“ koje je ispričao o bijelcima i opet ostaje sam – Nitko. Njih dvojica ne nalaze zajednički jezik, a oskudan dijalog među njima uvijek promaši bit. Ipak, tokom filma se zbližavaju i na kraju Nobody šalje Blakea na konačno putovanje, pripremljenog za prelazak u drugi svijet.

Jarmusch u jednom od intervjua govori kako je *Mrtav čovjek* film o povijesti, jeziku, Americi, urođeničkoj kulturi, nasilju, industrijalizaciji: *Dead Man is a very simple story on the surface but there are so many things the film is about – history, language, America, indigenous culture, violence, industrialization.* (Hertzberg, 2001:149) Ideja klasičnog vesterna, da je putovanje s istoka na zapad praćeno idejom prosvjetljenja i slobode, u *Mrtvom čovjeku* se prepisuje u put prema smrti i gubitku. Prema tome, *Mrtav čovjek* se ne može odrediti kao omaž vesternu: *Although Dead Man is obviously some kind of Western, it's not one of those smart homages to a Hollywood genre (like Sam Raimi's The Quick and the Dead) – it's more like the ghostly burnt-out shell of a Western, commandeered for sullen and obscure purposes.* (Rosenbaum, 2000:47) Naprotiv, ovo je revizija vesterna u kojoj se američka povijest reinterpreterira i pridaju joj se puno mračnije karakteristike s apokaliptičnim konotacijama u kojima naseljavanje zapada označava pokolj Indijanaca. Zapad predstavlja prostor koji su Amerikanci očistili od urođenika i pretvorili ga u, prema Rosenbaumovim riječima, *a capitalist charnel house.* (Rosenbaum, 2000:18) „Povijest“ i „civilizacija“ u ovom kontekstu označavaju genocid, dok industrijska revolucija predstavlja uništenje prirode. (Rosenbaum, 2000:54)

S druge strane, film Quentina Tarantina – *Odbjegli Django*, označava određenu apologiju bijelaca omogućujući, barem putem filma, satisfakciju jednoj drugoj potlačenoj manjini u doba neposredno prije građanskog rata; riječ je o Afroamerikancima. Vođen tarantinovskom otkačenošću, estetizacijom nasilja i dinamičnom radnjom, ovaj se film otvoreno obračunava s pitanjem rase, postavljajući u središte pozornosti Djanga – oslobođenog roba; crnca koji, vođen motivom osvete i željom za ponovnim ujedinjavanjem sa suprugom, spektakularno trijumfira nad pokvarenim sistemom oličenom u liku opakog robovlasnika Calvina Candieja. Ovaj film, sadržavajući elemente *spaghetti westerna*, obojen karakteristikama filma B-produkcije, gradeći stripovske junake, ocrtava jedan novi mit koji je, umjesto glorifikacije američke kulture, oda crnačkom narodu i njegovoj teškoj prošlosti. *Odbjegli Django* nije subverzivan film kao što je to

Mrtav čovjek, već postavlja jednu prihvaćenu tezu i razrađuje ju do krajnjih granica. On junaka s nesretnom sudbinom stavlja u okrutni, beščutni svijet bjelačkih robovlasnika koji crnce tretiraju kao robu te taj svijet živopisno ocrta u skladu s postmodernističkim tendencijama suvremenog vesterna: *Svijet u kojem se kreću središnji likovi pretežno je svijet rasapa korijenskih vrijednosti, svijet posvemašnje korupcije, nepridržavanja načela na kojima je izvorno sazdan.* (Čegir, 2002:21) No, umjesto fatalističkog tona završnog rasapa poput onog u *Mrtvom čovjeku*, glavni lik, uz pomoć njemačkog zubara dr. Kinga Schultza (kritika američke povijesti iznosi se kroz oči stranca), po pravilima toga svijeta, uz mnogo krvi, izvojeva pravdu, kažnjava zločince i, ponovno sjedinjen s dragom, jaše u nepoznato. Tako *Odbjegli Django*, obojen postmodernističkim eklekticismom, nanovo uspostavlja tradicionalne odrednice žanra kojemu odaje počast, kreirajući pritom novog narodnog junaka. Tarantino, u svom filmu preispituje žanr vesterna sa završnom afirmacijom njegovih značajki, istovremeno rušeći i nanovo uspostavljaajući mit prema okvirima današnjih konvencija.

Braća Coen u filmu *Čovjek zvan hrabrost* taj mit ne preispituju pa se postavlja pitanje koje se karakteristike njihovog filma mogu smatrati postmodernističkim. Ovaj film, sniman izvan razdoblja žanrovske produkcije vesterna, ekranizacija je romana Charlesa Portisa objavljenog 1968. godine, prema kojemu je, godinu dana poslije, snimljen film s Johnom Wayneom u glavnoj ulozi. S naglaskom na pustolovinu i potrazi, prožet coenovskom ljubavlju prema jeziku, ovaj film nosi karakteristične crte njihove poetike. Turobna atmosfera reže se povremenim proplamsajima apsurdna i suptilnog uvođenja nekonvencionalnog humora tipičnog za njihov stil. Naracija filma odvija se u retrospekciji glavne junakinje Mattie Ross, koja se nakon mnogo godina treba opet susresti s pijanim, ali odvažnim kaubojem Roosterom Cogburnom. Fabula je obojena njenim viđenjem, slično kao i u ranijem filmu Coenovih – *Čovjek kojeg nije bilo* (koji je također obojen protagonistovom vizurom), a novina je u postavljanju trinaestogodišnjakinje u centar priče. Gradeći ekscentrične likove i uvodeći crni humor, stvaraju tamniju i suroviju sliku zapada od svog pandana iz 1969. godine. Ovaj film stvara nokturalni ugođaj, estetizirani svijet koji se doima ugodnim, a onda ugodu narušavaju nelagodnom iznenadnih, neočekivanih i napetih situacija, ponekad uvodeći i elemente horora i groteske (efektna scena kostura ispunjenog zmijama). I oni nas uvlače u jedan nesvakidašnji, snoviti svijet otvorenog prostranstva u kojem se sve može dogoditi. Rekao bih da je najizrazitija naznaka toga susret s neobičnom medvjedom pojavom

negdje duboko u šumi koja figurira kao prelazak granice svakodnevnog u prostor nepoznatog. U taj prostor uvode dva djetinjasta kauboja i djevojčicu, čini se najsamostalniju među njima, te stvaraju zanimljive, fluidne odnose uvijek na razmeđi otac-kćer-ljubavnik-prijatelj, konstantno prelazeći iz naivnosti u surovost – također jedna od značajki njihove poetike: *How often Coen characters appear ill equipped for everything but meeting out death!* (Nathan, 2012:93) Za razliku od filma iz 1969. godine, vraćajući nas u narativnu sadašnjost sada odrasle Mattie koja je propustila zadnju priliku da se opet susretne s Roosterom, ovaj film odaje turoban, gorko-slatki epilog tipičnoj priči Divljeg zapada.

8. Utjecaj filma ceste – *Tko je ovdje lud, Pod udarom zakona, Otporan na smrt*

Ranije sam napomenuo kako se film ceste može promatrati kao logičan razvoj vesterna u doba automobila i pokorenih prostranstava. No, ova postavka ne znači da film ceste nije imao i ranijih preteča koje sežu sve do antičkog doba i Homerove *Odiseje*. Putovanje je oduvijek bilo motiv u umjetnosti, od antičkih epova, do modernih *beat* romana i filmova Novog Hollywoda. U postmodernizmu, ono omogućuje odbacivanje svakodnevnih rutina u svijetu propalih iluzija, ali i iznalaženje i zauzimanje svog mjesta te stvaranja novih vrijednosti u njemu.

Film braće Coen, *Tko je ovdje lud* (2000) smješta nas u bajkovit svijet intenzivnih boja, u prostor dva tjedna putovanja udaljen od svih drugih. Djelomično temeljen na Homerovoj *Odiseji* i referirajući se na film *Sullivanova putovanja* iz 1941. godine o težnji holivudskog redatelja da kao skitnica za vrijeme depresije u Americi dobije uvid u nevolje siromašnih, ovaj film je *dijelom politička satira, dijelom slapstick komedija, dijelom fantazija, dijelom mjuzikl, dijelom imitacija Homera i dijelom parafraza biblijskog epa*. (Cheshire, Ashbrook, 2000:129) Protagonisti su tri bjegunca iz zatvora; Everett, Pete i Delmar, koji tokom bijega zaslužuju svoje iskupljenje u očima zakona, ali i viših sila. Romantiziran svijet američkog juga 30-ih kakav se ocrtava, mjesto je komične igre, prekrasnih sirena, slijepih proroka, ali i surovosti, rasizma i paklenih oličenja. Bavi se odnosom zemaljsko-onostrano i pritom zauzima viđenje kako ga je nemoguće jednoznačno odrediti – poanta je u doživljaju, a situacija (ili lik) se može naglo i suštinski promijeniti, pritom dobivajući sasvim suprotno značenje, čega je i naznaka crno-bijeli početak filma koji postepeno prelazi u boju. *Film počinje crno-bijelom fotografijom i nakon toga se ubrzo prelijeva u crvenkasto-smeđu boju. Ovaj jednostavan i suptilan motiv sugerira nam da na stvari ne treba gledati isključivo crno-bijelo*. (Cheshire, Ashbrook, 2000:129) Bjegunci su u potrazi za zakopanim novcem na mjestu koje će uskoro biti poplavljeno zbog izgradnje nove brane. Tamo pokušavaju stići najbržim mogućim putom, no čini se da su uvijek izgubljeni, te da se često vrte u krug. Prostori kao da nisu fiksno smješteni, već se mogu kretati i premještati, te tako omogućuju malo vjerojatne susrete između svih važnijih likova unutar filma. Ti se susreti doimaju slučajnima, ali imaju sudbinsku vrijednost. Putem ih očekuju iskušenja, teškoće, neobični karakteri, varalice i pljačkaši, koji ih odvrćaju od početnog cilja, makar je i sam cilj zapravo laž (novac ne postoji, Everett je izmislio tu laž kako bi nagovorio ostale da pobjegnu s njim pošto su bili vezani lancem skupa i kako bi spriječio svoju ženu da se preuda za „*bona fide*“ udvarača).

Priča se usmjerava s materijalnog prema duhovnom, no zadržava prizeman ton i dopušta logično objašnjenje za nevjerojatnosti koje se odvijaju.

Već sam naveo kako je ovaj film film iskupljenja, a doima se kako je jedina konstantna vrijednost u njemu muzika. Ona igra najveću ulogu pri reintegraciji bjegunaca u društvo i metoda je njihovog pročišćenja. Muzika je pratnja u sceni krštenja – ispiranja grijeha, ali je i sredstvo izbjavljanja u očima zakona; snimaju pjesmu koja postaje hit i time postaju korisni u političkoj kampanji karikaturalnog, ali čini se dobroćudnog političara Pappyja O'Daniela. Konačno odredište tako prestaje biti mjesto sa zakopanim blagom – iluzija, već postaje proces pronalaska mjesta u društvu koje se mijenja, potpomognut *gospel*, *blues* i *country* melodijama prikladnim za taj vremenski period. Dolazi novo doba – *Yes, sir, the south is gonna change. Everything's gonna run on a paying basis. Out with the spiritual mumbo-jumbo and the backward ways. We're gonna see a brave new world where they hook us all up to a grid.*² Doba u kojemu, uz motive sumanutog pljačkaša banaka, prodaje duše vragu na raskrižju putova, lažnih izbavitelja, pa na kraju i samog đavla, protagonisti prelaze put od okova do slave.

Još jedan film koji se bavi temom bijega iz zatvora i beskonačnog lutanja neodređenim prostranstvima je film Jima Jarmuscha *Pod udarom zakona* (1986). Ovaj film ima trodijelnu kompoziciju, počinje u gradu, prelazi u zatvor i završava lutanjem u močvari i znakovitim raskrižjem putova na kraju. Opet pratimo tri protagonista, koji su u veoma sličnim odnosima kao i protagonisti prije navedenog filma, s razlikom što likovi ovdje započinju zasebno i naknadno se povezuju u zatvoru. Ipak, iako ima mnogo tematskih sličnosti, *Pod udarom zakona*, sniman crno-bijelom tehnikom, mirniji je, umjereniji i polaganiji od filma braće Coen. *Down by law is shot in black and white and deep focus, it uses wide-angle lenses, and has a leisurely narrative pace. It also privileges long takes; sequence shots are rare, but most sequences are covered in two or three camera setups.* (Suárez, 2007:50) Glavna odrednica Jarmuscheve poetike – veliki udio filmskog vremena posvećen nedramatičnim događajima i situacijama koji služe više upoznavanju osobnosti likova nego progresiji radnje prisutan je i u ovom filmu. Zato je i potencijalno najdramatičniji trenutak – bijeg iz zatvora, preskočen elipsom, nakon koje se likovi nađu u neodređenom, močvarnom području. Tada započinje putovanje, besciljno lutanje u potrazi za mirom. *In addition, the action unfolds in a subtly oneiric ambience, which is one of the*

² Everett, Tko je ovdje lud

trademarks of Jarmusch's style. (He has stated that Down by Law is essentially a fairy tale.) This is particularly noticeable in the escape through the swamp. The location is depicted as a dream space where characters lose their sense of time and direction, and where unlikely coincidences take place. (Suárez, 2007:50) Za razliku od muzike u *Tko je ovdje lud*, u kojemu je ona pomogla pri razvijanju radnje i razrješenju zapleta, u ovome filmu, počevši i završivši potmulim tonovima Toma Waitsa, ona se koristi kako bi se zaokružili brojni motivi kao što su svodnici, prostitutke, pijanci, prevaranti, polusvijet, drugim riječima, *noirovska* atmosfera filma. Ozbiljnost se pritom stalno razbija suptilnim humorom i elementima apsurdna, a film pri kraju dobiva i konotacije romantične komedije. Ovi likovi gaje osobni stil, ukus u glazbi, odjeći, pop-kulturi, filmu, itd. – što ih čini pristupačnijima široj publici, a samim time pomaže barem djelomičnoj integraciji Jarmuschevog autorskog stila u domenu popularnog. *In a radically absurd, ugly world, a cool style may be the only reward. (Suárez, 2007:58)*

Cool stil kao odrednica možda je najistaknutija u Tarantinovoj poetici u kojoj su likovi određeni poznavanjem i uživanjem pop-kulturnih proizvoda. Andrew Spicer Taratinove likove određuje njihovim uvidom u trivijalno, definirajući njegove svjetove odrazom američkog iskustva: *Tarantino, whose idiom is as distinctive as Raymond Chandler's, populates his films with compulsive talkers, preoccupied with the telling distinctions that mark them as pulp connoisseurs, whether it be song lyrics, television programmes, varieties of fast food or movies. Their conversations show that the central experience of modern Americans is their engagement with the forms and images of popular culture, which shape memories, emotions, attitudes, a whole sense of being and identity. (Spicer, 2002:171)* U filmu *Otporan na smrt* (2007), ova pretpostavka dolazi do izražaja uz atraktivne glavne junakinje, *surf* muziku, američke *muscle* automobile, sunce, opijate i generalni osjećaj relaksacije u kojemu se junakinje pripremaju za zabavu koju planiraju pohoditi te večeri. Ovaj film posveta je eksploatacijskom žanru koji je svoj vrhunac doživio 60-ih i 70-ih godina prošloga stoljeća, ujedno godina vrhunca seksualne revolucije. Koristi grube rezove, oponaša lošu kvalitetu filmova B-produkcije i koristi ikonografiju američkog *road movieja* 70-ih godina, s radnjom smještenom u današnjicu ili blisku prošlost. *Tarantino je stvorio iluziju oštećene vrpce diskontinuiranih i izgubljenih kadrova, potencirajući tako ugođaj jednokratne zabave u lošim projekcijskim uvjetima. (Picula, 2007:137-138)* Osim toga, brzo se uspostavlja emancipirani, koherentni ženski lik i očito

je da će se u daljnjem razvoju baviti tematikom ženskog subjekta u filmu zauzimajući prema njemu ironizirajuće-afirmirajući stav. Saša Vojković tvrdi kako je ženi tradicionalno namijenjena naglašeno erotska uloga, te je ona obično objekt namijenjen muškom pogledu – u klasičnom holivudskom filmu – ženski su likovi elaborirani kao erotski objekti za muške likove, posredno, dakle, kao erotski objekti za gledatelje. (Vojković, 2008:71) I doista, ovdje je ženski lik ujedno i erotski objekt koji pri kraju prvog dijela filma postaje žrtvom psihotičnoga kaskadera ubojice – Stuntmana Mikea, u sceni koja film odvodi u domenu horora. Ova scena kulminira elaboriranom, grafičkom scenom pokolja u sudaru, u kojoj Mike eliminira djevojke. Ovakav krah junakinja prvog dijela filma, mogao bi se shvatiti kao uništavanje slike žene kao pasivnog objekta, nadopunjen novim setom junakinja u drugom dijelu kada se radnja filma gotovo u potpunosti seli na cestu. Još jedna naznaka novog poimanja ženskog mogla bi se naći u sekvenci kojom se povezuju dva dijela filma, kada u bolnici dobivamo informaciju o posljedicama sudara. Ona je obojena elementima pornografskog filma sa žarkim bojama i oskudno odjevenom bolničarkom, no seksistički pogled muških policajaca kakav, raspravljajući o sudaru, nameću bolničarki, ubrzo se razbija njenim ljutitim odlaskom iz prostorije – ona je doktorica, a ne seksualni objekt. U drugom dijelu filma upoznajemo nove četiri protagonistice u mnogočemu slične starima. One snimaju film u blizini i trenutno su u potrazi za *Dodge Challengerom* kakav je vožen u filmu *Točka nestajanja*, road klasiku iz 1971. godine.

Portretira ih se kao *Marlboro mana* – aktivnog, *macho* lika koji može preuzeti kontrolu i suočiti se s preprekama. Kao iskusniju i snažniju verziju samoobjektiviziranih junakinja iz prvog dijela filma. Ubrzo pošto nabave auto, počinje potjera u kojoj ih Mike pokušava izgurati s ceste, no umjesto tragičnog završetka kakav se odvio u prvoj polovici, ove se djevojke odupiru progonitelju i uz erupciju nasilja uspostavljaju vlastitu dominaciju na ekranu. Žensko je ujedno predmet muškog pogleda, ali ga ono na kraju i uništava.

9. Elementi noira – *Pakleni šund, Čovjek kojeg nije bilo, Put samuraja*

Raniji Tarantinov film, *Pakleni šund* (1994), odigrao je ključnu ulogu u kanonizaciji vala nezavisnog filma unutar holivudskog sistema. Ovo označava konačno prihvaćanje subverzivnih tema, cinizma i ironije, te određenih fatalističkih načela, a time i *noir* značajki unutar *mainstream* produkcije. Valja istaknuti kako je *Pakleni šund* mješavina različitih utjecaja od kojih je *noir* samo jedan element čiji su proplamsaji nazočni u pojedinim scenama filma (naznake *femme fatale* u liku Mie Wallace, vožnja taksijem u kojoj boksač Butch otkriva da je ubio protivnika u namještenom boksačkom meču, fatalizam i amoralnost lika Vincenta Vege, te njegova nesretna sudbina i ležeran stav prema ubojstvu, mračan ton koji zaokružuje pojedine scene filma), ali se u globalu ne može reći kako je to film *noir*. Za razliku od tipčnih filmova *noir* orijentacije, u *Paklenom šundu* muški lik može biti iskupljen i izaći iz svijeta kriminala, ubojstava i okrutnih gangstera, što je jasno pokazano u liku Julesa čijim obraćenjem film završava, ostavljajući pritom osjećaj optimizma na kraju. Uz to, još jedna od fabula, ona o boksaču na zalasku karijere, također ima sretan rasplet. U filmu nema ni klasičnog retrospektivnog pripovjedačeva komentara (*voiceovera*) tipičnog za film *noir*, niti je sniman crno-bijelom tehnikom (mada je moguće napraviti i pravilan *noir* u boji, što je vidljivo na primjeru filma *Tjelesna strast* iz 1981. godine). Struktura filma je razlomljena na tri priče koje su međusobno isprepletene čime se razbija prostorno-vremenska koherentnost, a oni postaju nestabilni. *But when time no longer progresses linearly, what's left seems to be these networks of spaces. Time collapsed into space.* (Kirsch, 2002:41) Urušavanje vremena primorava likove da uvijek budu u pokretu. Oni se vežu uz cestu, a bez prostornog konteksta, u prikazima nasilja nestaje i moralni kontekst. Likovi moraju sami iznaći vlastita moralna ograničenja. Ovo je jedno od važnijih obilježja filma ceste, no i u *noiru* su motivi ceste i vožnje česti upravo iz navedenih razloga. Osjećaj dobra i zla radikalno je distorziran, a to pitanje otvoreno je progresijom radnje filma, poglavito kroz likove Vincenta i Julesa koji figuriraju kao odnos kaosa i slučajnosti nasuprot božanskoj intervenciji i sudbini. Prema tome, Vincent je predstavnik *noirovske* poetike u kojoj protagonist nema utjecaja pred sudbinom i kreće se prema neminovnom krah, dok Jules označava mogućnost izlaza. Ipak, protagonisti nonšalantno prelaze granice dobra i zla, pri čemu se, uz začudne situacije, otvara interes za amoralno i poremećeno, koje ima tendenciju prijeći u groteskno i dobiti primjese horora (treba naglasiti da se i takve odbojne situacije, primjerice silovanje gangsterskog šefa Marcellusa ne određuju kao tipično hororske, već samom svojom začudnošću i neobičnošću

zadobivaju i konotacije crne komedije). Interes za amoralno također je jedna od karakteristika *noira*; specifično – podžanra *noir* horora: *This interest in amoral, disturbed personalities has been most fully developed in a distinct subgenre of noir horrors...* (Spicer, 2002:161) Sukladno postmodernističkim tendencijama, *Pakleni šund* se bavi tamnom stranom ljudskog karaktera i njegovim tajnim opsosijama. Prirodno je da u takvom okruženju film *noir* dobije barem djelomičnu ulogu pri izgradnji popularnog holivudskog filma – ... *ono što u njegovu (Tarantinovu) radu muči kritičare – manjak moralne perspektive – upravo je ono što najviše privlači mlade obožavatelje.* (Clarkson, 1997:19) Mlada publika ključna je za opstanak Hollywooda pa pitanje moralnog relativizma, fatalnosti, izdaje i neizbježnosti subine, karakteristične za film *noir* postaje primamljivo. *Pakleni šund* obrađuje sve te teme, oblikujući ih po uzoru na šund-romane koji su, po Clarksonovoj definiciji, *opaka, divlja, senzacionalna, jeftina literatura.* A čija su tema *ubojstvo, i svi načini mentalnog, emocionalnog i fizičkog truljenja.* (Clarkson, 1997:202)

Dok se *Pakleni šund* samo poigrava elementima film *noira*, ne određujući se primarno tim stilom, braća Coen su filmom *Čovjek kojeg nije bilo* (2001) u potpunosti preuzeli i parafrazirali njegove značajke. Ovaj film je određen mračnim tonom, tmurnom atmosferom, melankolijom i apatijom. Kroz komentar pripovjedača uvedeni smo u svijet otuđenog brijača Eda Cranea. On je odsutan iz vlastitog života, poprilično ravnodušan prema činjenici da ga žena vara, funkcionira mehanički, beživotno – ništa ga ne oduševljava, te svojom pasivnošću podsjeća na lik Meursaulta iz Camusovog *Stranca*. Cijelo raspoloženje potencirano je crno-bijelom tehnikom, za koju Ian Nathan tvrdi kako nije samo ostavština *noir* stila i preuzimanje filmske povijesti, već zauzima ulogu u subjektivnoj vizuri i naraciji brijača: *Black and white isn't just about style or movie history, it is narrative: Ed sees the world in monochrome.* (Nathan, 2012:57) Ipak, ovo je sivilo olakšano, kao što je to uobičajeno kod Coenovih, Edovim refleksijama temeljenim na poetici *noira* i cinizmu, no one su ujedno ispunjene humorom obavijenim postmodernističkom ironijom koja je okrunjena na kraju, kada, slično strukturi filma *Poštar uvijek zvoni dvaput* (*The Postman Always Rings Twice*) iz 1946. godine, otkrivamo da protagonist čeka na izvršenje smrtne kazne. Ed u svojoj ćeliji piše životnu priču (radnja filma) za neke novine, komentirajući: *They're paying me 5 cents a word, so you'll pardon me if sometimes I've told you more than you wanted to*

know.³ Edov problem je u želji koju nikad nije znao artikulirati, a u srži je to želja za promjenom, pokušaj izlaska iz sivila koji ga dovodi do ubojstva i propasti. Ksenija Zelenović za ovakav neuspjeh piše: *To je tipična priča o američkom snu i čoveku koji nije uspeo da ga dosanja i ispuni, te zbog toga upada u košmar.* (Zelenović, 2012:197) Ed nije bezličan lik, kod njega postoji žudnja za boljim, no on nije sposoban nešto promijeniti, a nakon što djeluje i planovi mu se izjalove, želi se samo vratiti mirnom životu koji je napustio. Jedno od važnijih obilježja *noira*, *femme fatale*, u ovome filmu podvojena je na Doris, Edovu suprugu, vođenu ambicijom, uhvaćenu u prevari, osuđenu na propast, i Birdy, kćer odvjetnika kojemu se Ed prvome obraća za pomoć u procesu izbavljanja supruge, nepravedno osuđene za ubojstvo ljubavnika Big Davea kojeg Ed ucjenjuje i potom ubija u samoobrani. No, ni jedna od njih ne figurira kao klasični tip fatalne žene. Doris je ugodna, prosječna žena iz predgrađa koja je ponešto zastranila i, iako je vođena određenom ambicijom, ne odaje dojam seksualno opasne, moćne zavodnice, niti je suviše erotski kodirana, dok je Birdy svojevrsan izraz postmodernističkih tendencija ka pomlađivanju i podjetinjavanju te podsjeća na lik Lolite iz istoimenog filma Stanleyja Kubricka. Unatoč ovome, korišteni su mnogi *noir* motivi poput ubojstva, samoubojstva, zatvorske ćelije, mračne birtije, moćnog odvjetnika, klišeiziranog dijaloga, noćne atmosfere, poigravanja sa svjetlom i sjenom, melankolije, neizbježnoga kraha junaka, pri čemu, uz osebujan coenovski stil, ovaj film djeluje kao *omaž celokupnoj filmskoj holivudskoj industriji četrdesetih godina prošlog veka.* (Zelenović, 2012:189)

Posljednji film kojim ću se baviti u ovome radu jest *Put samuraja* (1999) Jima Jarmuscha. Ni ovo, kao ni *Pakleni šund*, nije tipični film *noir*, iako je, kao i kod većine ostalih Jarmuschevih filmova, očito da posuđuje od tog stila. *Put samuraja* je svojevrsan nastavak istraživanja koje je Jarmusch započeo *Mrtvim čovjekom*. I ovaj film je portret ljudske interakcije s naglaskom na otuđenom liku u potrazi za moralnim osloncem i vlastitim putem u svijetu gluposti i pohlepe, pri čemu se taj oslonac pronalazi u tuđoj kulturi (u *Mrtvom čovjeku* su to Indijanci, u *Putu samuraja*, drevna japanska; samurajska kultura), a svijet u koji postavlja junaka, kao i u prethodnim filmovima, istovremeno je realističan i fantastičan – naglašeno je stiliziran i dopušta apsurre. Postavljajući u centar pažnje Ghost Doga, crnog plaćenog ubojicu, koji život oblikuje prema naputcima iz *Hagakurea* – duhovnog vodiča po kojemu samuraji vode život, otvara se pitanje

³ Ed Crane, Čovjek kojeg nije bilo

rase, kulture, smrti, morala, gubitka. Rajko Petković (2009:139) obrazlaže kako je *Put samuraja* *suvremena inačica film noira i kriminalističkog filma* te pritom nadopunjuje ovu tvrdnju naglašavajući kako ovaj film *progovara o dubljim egzistencijalnim problemima, sudaru kultura i smrti kao dominantnoj temi ovog dijela Jarmuscheva stvaralaštva*. Zaista, svijet u kojemu obitavaju likovi izgleda sumorno i pusto. Taj je svijet često obavijen noćnom atmosferom, a pritom se koriste duge scene neonskih ulica napučenih prostitutkama, pijancima, lopovima, polusvijetom. Ghost Dog se u taj svijet savršeno uklapa. Zapazit ću ovdje kako to nije izgubljen karakter, već jedan od najstabilnijih u opusima autora koje sam obradio, no njegova stabilnost ovisi o drevnim učenjima i svijetu koji nestaje pa je, prema tome, i njegov svijet obojen osjećajem skore propasti. I Ghost Dog je, poput Eda, šutljiv i samozatajan, miran i staložen lik koji kontemplira o sitnicama, ali ne pridaje mnogo značaja ubojstvu, a njegova čitanja dijelova *Hagakurea* tokom filma funkcioniraju gotovo kao Edov komentar radnje (*voiceover*) u *Čovjeku kojeg nije bilo*. Ipak, Ghost Dog je egzekutor, on svoje ciljeve obavlja čisto i spretno, njegov problem nije u izvedbi nauma, već u odanosti samurajskom kodeksu koji ga obavezuje da bude odan talijanskom mafijašu Louieju zbog duga iz prošlosti kad mu je Louie spasio život (iako ova tvrdnja nije sigurna jer nam se scena tog spašavanja daje u retrospekciji i dobiva različita značenja ovisno o tome je li fokalizirana iz vizure Ghost Doga ili Louieja – time film odaje posvetu Kurosawinom filmu *Rashomon* iz 1950. godine). Uvođenjem talijanske mafije film ne postaje tipično mafijaški, gangsterski film, jer je i talijanska mafija prikazana kao sorta koja izumire, te djeluje impotentno i komično. Film pri kraju dobiva i konotacije vesterna završnim dvobojem između Louieja i Ghost Doga, u kojemu Ghost Dog umire.

Žanrovskom isprepletenošću, kulturnom ispremiješanošću, nizom referenci i aluzija, umetcima iz pop-kulture (primjerice crtića koje mafijaši gotovo uvijek gledaju, a koji često najavljuju daljnju radnju), sugestijom izumirućih sorta, osloncem na tradiciju, eklektikom, estetizacijom i stilizacijom, preispitivanjem identiteta, ali i prijenosom znanja na iduća pokoljenja (tokom filma se protagonist sprijateljuje s Pearline, curicom za koju se pri kraju natukne da će nastaviti njegov nauk time da ona čita zadnji pasus iz *Hagakurea*), *Put samuraja* sugerira kako je identitet zapravo akumulacija citata. *In some ways, Ghost Dog continues this process of translation, appropriation, and combination and suggests that identity is an accumulation of citations and is inevitably mediated through texts.* (Suárez, 2007:137) Ovakvo shvaćanje identiteta zaokružuje poetiku postmodernizma u kojoj identitet postaje proces, nikad završen,

uvijek podložan promjeni, u svijetu tekstova i značenja u kojemu ne postoji objektivna spoznaja, već samo doživljaj.

10. Zaključak

Postmodernizam je prostor otvorenih značenja začet zasićenošću velikim, sveobuhvatnim idejama. On njeguje fragmentaciju i umnogostručenje aspekata života te otvara prostor međukulturnom povezivanju, čineći da svi aspekti kulture i tradicije uvijek budu dostupni (bilo čitanju, bilo preuzimanju i korištenju u nove svrhe) i podložni raznovrsnim interpretacijama. Osjećaj da ništa nije jednoznačno određivo nazire se i u umjetnosti, a time i u filmovima stvaranima u ovo doba. Postmodernizam u filmu u određenom je smislu nadgradnja na tendencije modernizma, no velika je razlika u ukinuću elitističkog odnosa prema umjetnosti i dopuštanju prodiranja popularnog, trivijalnog i donedavno karakteriziranog kao nižeg, time proširujući recepciju i omogućujući sudjelovanje velikog broja ljudi. Ovakav rasplet kao posljedicu može imati srozavanje umjetničke vrijednosti i kvalitete djela i u nekim slučajevima to je istina, no ukoliko promotrimo poetike autora poput Jarmuscha, braće Coen ili Tarantina, ubrzo uviđamo kako i popularno, trivijalno i zabavno može naći svoje mjesto unutar kvalitetnih radova, a jedino je pitanje načina na koji se koristi. Kao što to postmodernizam i sugerira, činjenice (ili tekstovi) dobivaju različita značenja s obzirom na to tko gleda, vrijeme u kojemu gleda, iz koje pozicije gleda, prostor iz kojega se gleda i u kakvom je okruženju ono što je promatrano. Ne postoji više ograničenje u izboru motiva, tema, inspiracije. Svaka tema postaje vrijedna promatranja i valjan izbor za obrađivanje. Ako je iznesena s dozom humora i određenog izlagačkog majstorstva, i najizrazitije sablažnjujuća retorika dobiva mjesto u umjetničkoj proizvodnji, pri čemu je, naravno, podložna neograničenom broju interpretacija i podređena cijelome spektru raznovrsnih ukusa.

11. Literatura

- Cheshire, Ellen, Ashbrook, John, *Joel i Ethan Coen*, Profil, Zagreb, 2004
- Clarkson, Wensley, *Quentin Tarantino – Pucanj s boka*, Celeber, Zagreb, 1997
- Crang, Mike, *Rethinking the Observer: Film, Mobility, and the Construction of the Subject*; Kirsch, Scott, *Spectacular Violence, Hypergeography, and the Question of Alienation in Pulp Fiction*, u: *Enganging Film*, ur. Tim Cresswell and Deborah Dixon, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Lanham, Boulder, New York, Oxford, 2002
- Čegir, Tomislav, *Potisnuta divljina (postvestern)*, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 29, Zagreb, 2002
- Gilić, Nikica, *Filmske vrste i rodovi*, AGM, Zagreb, 2007
- Gilić, Nikica, *Nostalgični modus postmoderne i nostalgija kao tema i značajka kraja (filmskog) stoljeća*; Kragić, Bruno, *Američki filmski postmodernizam – nova epoha ili zabluda*; Pavičić, Jurica, *Kontroverze i trendovi desetljeća*, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 21, Zagreb, 2000
- Hutcheon, Linda, *Postmodernistički prikaz*, u: *Politika i etika pripovijedanja*, ur. Vladimir Biti, Hrvatska Sveučilišna Naklada, Zagreb, 2012
- Jim Jarmusch Interviews*, ur. Ludvig Hertzberg, University press of Mississippi, Jackson, 2001
- Kellner, Douglas, *Popular culture and the construction of postmodern identities*, u: *Modernity and Identity*, ur. Scott Lash and Jonathan Friedman, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 1992
- Lenić, Elvis, *Neke sastavnice filma Veliki Lebowski*; Šakić, Tomislav, *Reprezentacija vijetnamskog subjekta u holivudskom filmu*, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 35, Zagreb, 2003
- Lukić, Darko, *Kazalište u svom okruženju*, Knjiga 2 – *Kazališna intermedijalnost i interkulturalnost*, Leykam international, Zagreb, 2011
- Liotard, Jean-Francois, *Postmoderna protumačena djeci*, August Cesarec, Zagreb, 1990
- Marković, Dejan D., *Američki road movie – opet na putu*, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 56, Zagreb, 2008
- Nathan, Ian, *Masters of cinema – Ethan and Joel Coen*, Phaidon, Paris, 2012
- Petković, Rajko, *Život je tužan i predivan: filmovi Jima Jarmuscha kao primjer američkog nezavisnog filma*, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 59, Zagreb, 2009
- Picula, Boško, *Otporan na smrt / Planet terora*, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 51, Zagreb, 2007
- Rosenbaum, Jonathan, *Dead Man*, bfi Publishing, London, 2000
- Spicer, Andrew, *Film Noir*, Longman, London, 2002
- Suárez, Juan A. , *Jim Jarmusch*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2007
- Turković, Hrvoje, *Kad je film žanrovski – svjetotvorna teorija žanra*; Valentić, Tonči, *Žanrovi u filmskom postmodernizmu*, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 22, Zagreb, 2000
- Vojković, Saša, *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008
- Withelm, Gloria, *Citat u filmu*, u: *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 6, Zagreb, 1996
- Zelenović, Ksenija, *Neonir u savremenoj holivudskoj produkciji: Načela obnove klasičnog noira*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2012