

Čegecov, Tarantinov i Zajecov Pulp fiction

Bobek, Martina

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:059463>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-20**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Studij hrvatskog jezika i književnosti i engleskog jezika i književnosti

Martina Bobek

Čegecov, Tarantinov i Zajecov *Pulp Fiction*...

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2022.

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Studij hrvatskog jezika i književnosti i engleskog jezika i književnosti

Martina Bobek

Čegecov, Tarantinov i Zajecov Pulp Fiction...

Diplomski rad

Humanističke znanosti, filologija i kroatistika

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2022.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napisao/napisala te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s navođenjem izvora odakle su preneseni.

Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan/suglasna da Filozofski fakultet u Osijeku trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta u Osijeku, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 14. listopada 2022.

Marnica Bobek, 0285005286

Ime i prezime studenta, JMBAG

Sadržaj

Uvod	1
Intermedijalnost u književnosti	1
Intermedijalnost na filmu	2
Osnovne karakteristike lirskog teksta	4
Kompozicija lirskog teksta	4
Prostorna organizacija lirskog teksta	4
Okvir	5
Naslov	5
Kraj	5
Lirski subjekt	6
Lirsko Ja (lirski subjekt) i stvarnost	6
Lirsko Nad-Ja	7
Teorija filma	7
Filmski postupci	8
Tipovi pažanje	9
Pozadina kadra	9
Elipsa	10
Stilizirani zvukovi	10
Uporaba različitih vrsta glazbe	10
Prespektiva pripovijedanja	11
In medias res	11
Uloga planova	11
Strukturne značajke filma	11
Kadar i okvir	12
Montaža	13
Plan	13
Kutovi snimanja	14
Boja, osvjetljenje i zvuk	14
Fikcionalni film	15
Analiza predložaka – poezija, film i proza	15
Poezija Branka Ćegeca	15
Karakteristike Ćegecove poezije	15

Analiza predložaka	17
Hoću napisati pjesmu	17
Južnjačka utjeha	17
Kratka povijest nijemih boja	18
Reklama za smrt	18
Rulet, otočki	19
Silazak niz padinu	19
Crno	20
Film Quentina Tarantina	21
Stil Quentina Tarantina	21
Analiza filmskog predloška <i>Pulp Fiction</i>	22
Naslov filma	23
Kompozicijska analiza	23
Nasilje, droga i moralne vrijednosti	26
Intermedijalnost	28
Roman Tomislava Zajeca	29
Zajecov stil i intermedijalnost	29
Analiza romana <i>Soba za razbijanje</i>	29
Usporedba Čegecove poezije, Tarantinova filma <i>Pulp Fiction</i> i Zajecova romana <i>Soba za razbijanje</i>	30
Zaključak	33
Literatura	34
Izvori:	35

Sažetak

Cilj je ovoga rada opisati vezu među poezijom Branka Ćegeca, filma Quentina Tarantina i romana Tomislava Zajeca. Odabrani predlošci iz Ćegecove poezije dovedeni su u vezu s filmom Quentina Tarantina *Pulp Fiction* i Zajecovim romanom *Soba za razbijanje*. U radu je poseban naglasak stavljen na pojavu intermedijalnosti kao glavne karakteristike postmodernizma te se na samom kraju rada koristi kao glavna poveznica među analiziranim predlošcima. Rad započinje definiranjem pojma intermedijalnosti u književnosti i filmu te prati teoriju lirske pjesme i teoriju filma kako bi se lakše odredilo što će se točno analizirati na pojedinim predlošcima. Nadalje slijede analize predložaka iz Ćegecove poezije, zatim Tarantinova filma *Pulp Fiction* i na kraju analiza Zajecova romana *Soba za razbijanje*. Nakon pojedinačne analize predložaka dolazi usporedba triju autora i njihovih djela. Sva tri djela promatrana su intermedijalno što je dodatno opisano u zaključku. Na kraju rada, nakon izvedenog zaključka, nalazi se popis korištene literature.

Ključne riječi: poezija, film, proza, intermedijalnost, postmodernizam

Uvod

Svrha je ovog diplomskog rada utvrditi poveznicu među poezijom Branka Ćegeca, filmom Quentina Tarantina i proze Tomislava Zajeca.

U početnim su poglavljima navedene osnovne karakteristike prema kojima će se promatrati odabrani predlošci iz Ćegecove poezije, Tarantinov film *Pulp Fiction* i Zajecov roman *Soba za razbijanje*. Posebne karakteristike proznog teksta nisu izdvojene s obzirom na to da je analiza proznog teksta svedena na analizu Zajecova stila, fabule i vanjske kompozicije. Analiza predložaka prati isprva analizu poezije Branka Ćegeca, zatim film Quentina Tarantina te na kraju roman Tomislava Zajeca. Nakon pojedinačne analize slijedi usporedba i analiza intermedijalnosti koja se pojavljuje u Ćegecovom poeziji, Tarantinovu filmu i Zajecovu romanu. Analizom intermedijalnosti povlači se paralela s razdobljem postmodernizma te kao cilj ovoga rada moguće je izvesti zaključak o karakteristikama postmodernističkog razdoblja te pojave intermedijalnosti kao njegove glavne karakteristike.

Intermedijalnost u književnosti

Kada Rem govori o intermedijalnosti navodi kako konkretna umjetnost ostvaruje svoju dvojno postavljenu strategiju u svim rodovima, ali njezinom dezintegracijom rodovi se vraćaju kao žanrovi u sustavima svojih inicijalnih umjetnosti. Uvođenjem drugih medija u književnost intenzitet tradicionalne tekstualne poruke slabi te se poruka prenosi putem različitih „posrednika“ ili medija. (Rem 2010: 57) Kada se govori o različitim medijima koji se uvode u književnost, valja odrediti značenje, točnije opseg, riječi *medij*. Prema Remu medij je moguće podijeliti na pet glavnih značenja:

1. Kao zamjenska, sinonimska oznaka za pojavu umjetnosti i/ili izvedbene žanrove neke od umjetnosti/njezine kulturne/hibridne i pojavne oblike. Piše se, tako, primjerice: medij glazbe, medij fotografije, medij književnosti, medij stripa, medij filma, skulpture, ali i medij kazališne predstave, koncerta, medij književne večeri, recitala, performancea, plakata, kino projekcije.

2. Kao oznaka za “nosače”, materijalne nositelje izraza koje od vrsta pismenosti i/ili umjetnosti: knjiga, vinilna ili “kompakt” ploča, kazeta, magnetofonska vrpca, digitalne zvučne vrpce, video vrpca i videokazeta, filmska vrpca, novine, pismo...
3. Kao oznaka za “prenositeljske” *komunikacijske kanale*: (elektronski mediji) televizija, telefon, telefaks, računalo, radio, interfon, megafon...
4. Kao skupna i neselektivna oznaka za vrste tehnologijski složenijih i ovostoljetno konstituiranih oblika izražavanja (umjetničkih i neumjetničkih). Takvom se njenom upotrebom pokriva otprilike skoro sve pobrojano pod 2 i 3 (osim pisma i knjige).
5. Kao skupna/zamjenska oznaka za sve vrste massmedijskoga izražavanja, za sve, dakle, oblike novinarstva, skraćeno prebačene u njihovu tehnologijsku određenost. Primjerice, često će se napisati: “U prisutnosti svih vrsta medija otvorena je izložba...” (Rem 2010: 58-59)

Osvrćući se na intermedijalnost u poeziji, Rem razdvaja pjesme intermedijalne osjetljivosti od intermedijalnih pjesama. Pjesme intermedijalne osjetljivosti pojavile su se prije samog pojma intermedijalnosti. Autori čije pjesme zaziru u intermedijalnost ispisuju metajezičnu svijest te se pojavljuje metajezična poezija koja će „postaviti zrcalne odnose između ideje centrifugalnoga bijega iz koda poezije i ideje centripetalnoga povratka u kodnu zalihu.“ (Rem 2010: 63-64) Intermedijalni kontakt događa se izvan teksta; kodovi se susreću dok sam tekst nosi trag neke druge umjetnosti. Ovdje je važno istaknuti problem subjekta koji je vrlo složen te ne mora uvijek biti podržan u tekstu, ali se pojavljuje u kodu. Rem piše:

Međutim, ukoliko tekst pjesme izbjegava uobličiti deskriptivnu sliku i teži konkretnoj, konkretističnoj tvarnosti, tada se subjekt posve utemeljuje u kodu i njegovoj svijesti o sebi. Također, subjektnost je toga i takvog teksta, susljedno činjenici funkcioniranja koda u čitanju upućenoga čitatelja, posve problemski otvorena i ponuđena čitatelju. (Rem 2010: 72)

Intermedijalnost na filmu

Pojava intermedijalnosti veže se i uz film. Turković navodi kako analizom filma možemo odrediti elemente koji su filmski i nefilmski. Određivanje posebnosti filma vrlo je složeno te tako i sam film osim što je intermedijalan može se nazvati i multimedijskim. Film se promatra kao spoj više umjetnosti kao što su kazalište, književnost, fotografija, glazba, slikarstvo itd. (Turković 2012: 87) Grgurić u svome diplomskom radu izdvaja kako se vizualni aspekt filma ostvaruje uvođenjem slikarstva te se tako stvara dvodimenzionalna površina na koju se projicira slika; kombinacijom

kazališta i književnosti stvara se tekstualni plan za izvođenje, odnosno glumu, itd. (Grgurić 2016: 19) Upravo zbog mogućnosti spajanja i prilagodbe različitih medija film donosi brojne pojave intermedijalnosti koje je moguće analizirati na različitim razinama, ali isto tako navodi na pitanje – je li film zasebna pojava ili hibridni medij? Prema Turkoviću „film nije skrpljen od aspekata drugih, starijih medija, već ponekad u ponečemu ima zajedničke predodžbene mogućnosti s tim medijima, pa onda koristi i neke zajedničke predočavalačke strategije.” (Turković 2012: 95)

Problem intermedijalnosti analizira i Grgurić u svome diplomskom radu gdje se referira na Agnes Pethő koja izdvaja nekoliko paradigmi prema kojima se grupiraju filmske teorije i analize intermedijalnosti. U ovom slučaju izdvaja se model u kojem se film promatra kao sinestetičko iskustvo, nakon toga izdvaja transmedijalne teorije filma, komparativne analize, historiografsku paralaksu i medijsku arheologiju.

Kada se film promatra kao sinestetičko iskustvo valja napomenuti kako se već od prvih filmskih pokušaja prikazivanja priče kombinacijom slika u pokretu, glazbe i riječi stvorila ideja da je film povezan s drugim medijima. Film se tako uspoređivao s drugim umjetnostima kako bi se jasno razgraničilo što film jest, a što nije.

Nadalje, transmedijalne teorije filma počivaju na uvođenju naratologije u film. Pethő smatra kako je uključivanje ovakvih teorija u raspravu upitno s obzirom na to da naratologiju ne možemo vezati isključivo za jedan medij, točnije, naratološke kategorije transmedijalno su primjenjive.

Komparativnim analizama film se uspoređuje s drugim umjetnostima ili medijima te na taj način stvara široko područje istraživanja koje se ne odnosi samo na komparativno suprotstavljanje dvaju medija već se može podijeliti na nekoliko različitih tipova analiza ovisno o određenom predmetu proučavanja. Prvi takav tip koji je izdvojen u diplomskom radu je analiza koja se bavi traganjem za utjecajima i pozajmicama između umjetnosti i medija te njihovom suodnosu, zatim proučavanje konkretnih pojava interumjetnosti, komparativna analiza koja se bavi fenomenom koji se usporedno može uočiti u dvjema umjetnostima i teorija adaptacije.

Historiografska paralaksa dovodi ranije oblike filma u usporedbu s novijim medijskim oblicima filma i obrnuto. Na taj način raniji oblici filma se reinterpreteraju, ali dovodi se u pitanje je li takav pristup uistinu intermedijalni. (Grgurić 2016: 19-23)

Osnovne karakteristike lirskog teksta

Kompozicija lirskog teksta

Kada se govori o kompoziciji lirske pjesme, Užarević ističe kako ona predstavlja određenu fizičku realnost, točnije, lirska pjesma je uobličena u određenom prostoru i vremenu. Naravno, to ne znači da je ona organizirana samo svojim oblikom već i svojom unutrašnjosti. Glavna odrednica lirske pjesme je njezina kratkoća ili perceptibilnost te se nerijetko navodi kako je lirika književna vrsta „kratkog daha“. Lirska pjesma je nefabularna te se u njoj sve vrti oko jedne teme koja je apsolutna. (Užarević 1991: 40)

Prostorna organizacija lirskog teksta

Vizualna perceptibilnost teksta omogućena je prostornom organizacijom te sama ta prostornost nosi važnu semantičku ulogu teksta što liriku bitno odvaja od proze. Položaj elemenata u lirskome tekstu može biti od presudne važnosti te nipošto nije svejedno nalazi li se koji element na početku ili na kraju, gore ili dolje, lijevo ili desno. (Užarević 1991: 41) Kod lirske pjesme važno je istaknuti vertikalnost koja prema Užareviću može biti trojaka. Prije svega ona služi semantičkoj (smislaonoj) perceptibilnosti teksta. Nadalje, lirska pjesma je vertikalna zbog strukturnih razloga. Dijelovi pjesničkog teksta (stih i strofa) postižu se upravo vertikalnim rasporedom što bitno razlikuje lirski tekst od proznoga koji je linearan. Vertikalnost isto tako stvara vizualnu i auditivnu perceptibilnost. Ovdje treba uzeti u obzir činjenicu da tekst mora stati u vidno polje ukoliko čitatelj prilikom čitanja drži tekst na tridesetak centimetara od oka, a izgovaranje stihova načelno mora biti moguće realizirati u jednom izdisaju. (Užarević 1991: 42) Užarević navodi kako je grafička strana lirskog teksta jedan od važnih momenata vizualne perceptibilnosti te grafika u pjesmi ne koristi samo kao tehničko bilježenje teksta, već kao znak strukturne naravi. Grafički oblik teksta služi čitatelju kako bi znao pročitati pjesmu i podijeliti ju na ritmičke dijelove na koje se ona dijeli. Grafika čak može i poslužiti kao kompozicijsko sredstvo te se u nekim slučajevima može razilaziti s ritmičkim čitanjem pjesme. (Užarević 1991: 45-46)

Okvir

Okvir, kao granica između umjetničkog teksta i ne-teksta, spada u osnovne probleme vezane uz način postojanja i organizacije umjetničkih djela, točnije, tekstove. „Okvir u lirskoj pjesmi može biti shvaćen kao odnos početka i kraja, npr. Prvog i posljednjeg stiha, prve i posljednje strofe. Pritom se podrazumijeva da ta veza uključuje i »čisto semantički« (tematski) aspekt.“ (Užarević 1991: 50) Isto tako, okvir je moguće vezati uz pojam završenosti pjesme. Završenost u ovome slučaju može upućuje na cjelovitost teksta, a ne na odvojenost ili ograđenost od netekstnog svijeta.

Granica prvobitno ne znači »granica od« nego »granica za«, tj. granica je ovdje mišljena kao rezultat unutarnje sabranosti, odnosno povezanosti teksta, njegove unutarnje kohezijske moći. Tako shvaćen, »okvir« ima sposobnost mijenjanja i prilagođavanja, pa čak i »izobličavanja« ili pak nametanja u odnosu na izvantekstni svijet. (Užarević 1991: 50)

Naslov

Naslov teksta uvijek stoji iznad teksta, ali ne označava njegov početak. Naslov funkcionalno pripada cijelom tekstu te je zapravo njegovo ime. Naslov je tekstu zapravo nepotreban i transcendentan, ali kao ime on je način samoutvrđivanja teksta u odnosu na izvantekstualnu realnost. Postupak naslovljavanja u lirici nije potreban što je vidljivo na primjeru srednjovjekovne lirike gdje davanje naslova nije bila učestala pojava. Ipak, naslov može biti od strukturne važnosti. Odnos naslova i teksta može predstavljati odnos teme i reme u gramatici. Naslovna riječ ili riječi ne moraju se spominjati u tekstu te na taj način je moguće zaključiti da je tekst razvijanje naslova. Funkcije naslova tako mogu biti najava teme, upućivanje na prostorno-vremenske koordinate, žanrovsku pripadnost ili stihotvrnu formu, ali prije svega naslov uvodi čitatelja u svijet pjesme. (Užarević 1991: 52-53)

Kraj

Kompozicijski gledano, kraj pjesme je jedan od najvažnijih i najsloženijih fenomena u pjesmi. Već ranije spomenut okvir pjesme nagovještava da kraj pjesme može biti sinoniman sa samim oblikom, tj. granicom pjesme. Takva definicija kraja najdublja je interpretacija kraja, ali

može obuhvaćati i niz drugih značenja i funkcija kraja koje su hijerarhijski niže kao na primjer kraj polustiha, stiha, strofe, metra, i tako dalje. (Užarević 1991: 53-54)

Lirski subjekt

Kada Užarević piše o kompozicijskim faktorima on navodi tri glavna faktora: ritmika-metrika, sintaksa i tema. Ta tri faktora postižu svoj puni kompozicijsko-organizacijski smisao tek kada se nađu u okviru svijeta djela, točnije pjesme. Kako se svaka semantizacija odvija na relaciji subjekt-objekt može se reći da se svijet umjetničkog djela (u ovom slučaju lirske pjesme) temelji na odnosu Ja i stvarnosti. Svijet se u tom slučaju razmatra kao nad-subjektna i nad-stvarnosna kategorija koja u isto vrijeme prethodi subjektu i objektu u tekstu, ali je u isto vrijeme i rezultat njihova odnosa. Kompoziciju u tom slučaju čine stvarnost, Ja i Nad-Ja, a njihovi međuodnosi određuju pojedine pjesničke sustave. (Užarević 1991: 105)

Lirsko Ja (lirski subjekt) i stvarnost

Lirsko Ja predstavlja subjekt u tekstu te se tada govori o subjektnoj ili personaliziranoj lirici. Subjekt je u tom slučaju gramatički izrečen Ja ili Mi instancom. U odnosu sa pjesničkom stvarnosti mogu se promatrati pjesme koje eksplicitno tematiziraju Ja i depersonalizirane pjesme. Pjesme koje eksplicitno tematiziraju Ja često problematiziraju pjesnički subjekt, tj. pojavljuje se negacijsko suprotstavljanje subjekta i stvarnosti, ali se oni nužno ne moraju isključivati. Nasuprot tome, u depersonaliziranim pjesmama subjekt je lišen lirskih lica. Takve pjesme čitatelja upućuju na potpuno novi kut gledanja, a sama depersonaliziranost dovodi se u vezu s poetikom distance prema stvarnosti što se postiže čestom uporabom negacija. Lirski subjekt može postati i anonimna te se u tom slučaju subjekt pretvara u objekt, točnije od promatrača i slušatelja postaje ono što je promatrano i slušano. (Užarević 1991)

Lirsko Nad-Ja

Izdvajanje Nad-Ja instance u lirici otežano je iz dva razloga. Užarević navodi kako su razlozi neizdvojjivost Nad-Ja instance je ona nije izražena u nekom elementu strukture, nego u cjelokupnosti danih elemenata i njihovih odnosa te i ako bi postojala ne bi imala nikakvih specifičnih osobina koje bi joj pripadale. Isto tako razlog može biti transcendentalnost u određenoj pretpostavljenosti, univerzalnosti, nužnosti i apstraktnosti Nad-Ja instance. Nad-Ja se najbolje može prepoznati po odsutnosti izraza u prvom licu te se veže uz ranije spomenutu depersonaliziranu liriku. (Užarević 1991)

Teorija filma

Turković teoriju filma i sam doživljaj filma dovodi u usporedbu s djetetom koje rastavljanjem igračke pokušava shvatiti kako „funkcionira“ te od kojih je dijelova sastavljena. Filmski teoretičari tako, poput djeteta s igračkom, pokušavaju analizom fragmenata analizirati film kako bi se stekao određen dojam o pojedinom filmu. Dakako, filmovi nisu samo izvorno polazište teorije. Oni su test uspjelosti svake teorije te koliko god one bile sugestivne često ih se ne može ili ne zna primijeniti na pojedinačan film ili pojedinačne aspekte filmova. Turković sugerira kako učestalim primjenjivanjem određene teorije na određene filmove tek postaje moguće ispitati njezinu valjanost. (Turković 2012: 1). Kada McLuhan govori o filmu on ga opisuje kao realizaciju srednjovjekovnog poimanja promjene u obliku zabavne iluzije – film spaja mehaničko s organskim (primjerice kretanje konja ili rast cvijeta). Film povezuje i s tehnologijom tiska zbog projekcije riječi ili *titlova*/prijevoda. Čitatelj, ili gledatelj, mora povezati projicirane riječi s dijelovima fotografija koje čine tipografiju te pokušati pratiti obrise autora uma kako bi razumio sadržaj. Naravno, ne treba zanemariti niti ulogu pisca ili filmaša kada je riječ o stvaranju filma. Njihov zadatak je prenijeti gledatelja u drugi svijet koji je stvoren na filmu. Gledatelj tada proživljava ono što vidi na platnu te čak podsvjesno i bez kritičke svjesnosti prihvaća taj svijet iluzije u koji je uveden. McLuhan ističe kako filmovi pretpostavljaju visoku razinu pismenosti s obzirom na to da pismena publika bez problema prati nizanje slika redak po redak, bez sumnje u linearnost te na taj način film prihvaća bez mnogo prigovora što ne bi bio slučaj ukoliko je riječ o nepismenom gledatelju. (McLuhan 2008: 251-252) Kao što je ranije navedeno, film se dovodi u vezu s tiskom

te nije neobično tvrditi da je filmska industrija potekla od romana. „Film je, kako u svojem obliku u roli tako i u obliku scenarija ili rukopisa, potpuno uključen u kulturu knjige. Sve što trebate učiniti da biste uočili koliko je film blizak knjizi jest zamisliti film utemeljen na novinskoj formi.“ (McLuhan 2008: 252-253) Film kao medij ima moć prenošenja velike količine informacija jer ono što je u nekoliko sekundi prikazano na platnu može bez problema biti stranica proznog teksta, a u isto vrijeme može ponavljati jednu informaciju više puta kako bi se istaknuo pojedini detalj, točnije detaljna informacija. Razvojem tehnologije, ali i filma općenito, moguće je zaključiti kako je film najviši izraz mehanizma, ali isto tako i najčarobnija potrošačka roba koja gledateljima prodaje snove. McLuhan opisuje kako je moderni film omogućio siromašnima da budu u ulozi bogataša makar i u mašti te ističe:

Holivudski tajkuni nisu pogriješili kada su pretpostavili da su filmovi američkim useljenicima bili sredstvo samoispunjenja bez ikakva odgađanja. Ta strategija, iako vrijedna žaljenja sa stajališta „apsolutnog idealnog doba“, bila je posve u skladu s filmskom formom. To je značilo da se 1920-ih američki način života izvezio u limenkama cijelom svijetu. Svijet je spremno stao u red da kupi konzervirane snove. Osim što je bio pratitelj prvog velikog potrošačkog doba, film je predstavljao također poticaj, reklamu, i sam po sebi, jednu od glavnih roba. (McLuhan 2008: 257)

To je jedan od razloga zašto je film postao popularan i zašto mu je čovjek i dan danas izuzetno privržen. Film, kao i knjige, pruža bijeg u svijet mašte, ali film nipošto ne treba shvatiti kao jedan medij kao što je slučaj s pisanom riječi. Film predstavlja skupni umjetnički oblik u kojemu su sabrane boje, rasvjeta, zvuk, govor, gluma i slično te bi se moglo reći da je u svojoj suštini film intermedijalan.

Filmski postupci

Prilikom analize filmskih predložaka važno je obratiti pažnju na filmske postupke koji se koriste. Neki od filmskih postupaka su: tipovi pažnje na filmu, pozadina kadra, elipsa, stilizirani zvukovi, uporaba različitih vrsta glazbe, perspektiva pripovijedanja, in medias res postupak, uloga planova i slično.

Tipovi pažanje

Gledateljeva pažnja može biti usmjerena na određeni element filma koji režiser pomno odabire zbog njegove važnosti za fabulu ili pažnja gledatelja može biti usmjerena na ono što gledatelj smatra važnim, točnije može biti usmjerena na film u cijelosti. Turković ističe kako u holivudskim filmovima postoji cijeli niz strategija kojima je cilj gledatelja čvrsto vezati, usmjeriti mu pažnju i voditi ju. Prilikom toga režiser pazi da ono što je u centru pažnje bude kontrastno prema drugim elementima te da prije svega bude lako uočljivo. Čak i sama fabula koja je obično napeta stavlja precizne naglaske na određene elemente u prizoru kako bi se zaokupila potpuna pažnja gledatelja. S druge strane, kritičari poput Bazina ne slažu se s takvim načinom zaokupljanja pažnje te on ističe kako film ne bi trebao sve činiti za gledatelja već bi gledatelj sam trebao odabrati što će obratiti pažnju te da sam odabere i razluči elemente bitne za ono što se odvija na platnu. Suvremeni filmovi učinili su baš to – proširili su strategije za disperziju pažnje razbijanjem fabulativne povezanosti i napetosti zbivanja kako se pažnja gledatelja ne bi zaokupila određenim elementima. U tom se slučaju ekran tretira kao slikarsko platno zbog naglašenosti likovne kompozicije i statičnosti prizora. (Turković 2012: 23-24) Usporedbom obaju opredjeljenja Turković zaključuje:

Svako od tih opredjeljenja ima svojih prednosti i svojih istraživačkih mogućnosti koje suprotno opredjeljenju nema. Dok nam usredotočenje na prizorne informacije povećava svijest o činjeničnom stanju u svijetu, dotle nam okrenutost filmu pojačava svijest o komunikacijskim potencijalima filma i o mogućnostima čovjekova komuniciranja. Tako gledano, ta se dva opredjeljenja međusobno nadopunjuju, premda na prvi pogled izgledaju sukobljena. (Turković 2012: 24)

Pozadina kadra

Kad u prizoru na filmu gledatelj prati junaka prirodno je da se pažnja obraća na okolinu u kojoj se nalazi junak kako bi se uočilo što sve izravno ili neizravno utječe na junakovo raspoloženje i/ili ponašanje. Zbivanja koja vežu gledateljevu pažnju pripadaju središnjem planu, a svi ostali elementi u prizoru koji privlače manje pažnje pripadaju pozadini središnjeg plana. Pozadina kadra, iako nije u samom središtu, predstavlja važan dio kadra jer daje opće informacije te smješta radnju u određeni kontekst. Pozadina kadra može stvoriti napetost na filmu te se pojedini elementi iz

pozadine mogu u određenom trenutku naći u fokusu te na taj način stvoriti određenu napetost. (Turković 2012: 24-25)

Elipsa

Elipsom u filmu naziva se izostavljanje dijela filmske radnje koji nije od velike važnosti za razumijevanje toka radnje, primjerice penjanje junaka uz stepenice. Dovoljno je prikazati početak junakova uspona stepenicama te sam kraj te radnje jer gledatelj zna što se dogodilo i bez gledanja. Takva očita ispuštanja radnje mogu se nazvati očitom elipsom. (Turković 2012: 28)

Stilizirani zvukovi

Stilizirani zvukovi na filmu koriste se pretežno u igranim filmovima. Primjer takvih zvukova mogu biti zvukovi kung-fu udaraca. Takvi zvukovi mogu se koristiti u karikaturalnom obliku ukoliko je riječ o komedijama ili se mogu koristiti kako bi se stvorila napetost (najčešće u filmovima strave i užasa ili kriminalističkim filmovima). Uporaba takvih zvukova obično je žanrovski vezana kako bi se stvorila određena atmosfera ili naglasio neki element filma koji je važan. (Turković 2012: 29-30)

Uporaba različitih vrsta glazbe

Uvođenjem zvuka u film postalo je popularno uvođenje melodija koje su trenutno poznate ili u skladu sa radnjom na filmu. Na taj način nastala je vrsta filma poznata kao mjuzikl čiji je cilj bio uvođenje pjevnih i plesnih melodija kako bi se stvorio doživljaj. Uloga glazbe na filmu može biti sentimentalna ili poetična te nerijetko prati emocije glavnog junaka. Zbog toga nije rijetka pojava da se glazba piše posebno za određeni film kako bi se uklopila u radnju, raspoloženje ili koji drugi važan čimbenik prikazan. Isto tako glazba na filmu može biti samo dijelom pozadine dok slike koje se prikazuju predstavljaju vizualnu ilustraciju pjesme. (Turković 2021: 31-32)

Perspektiva pripovijedanja

Perspektiva pripovijedanja predstavlja izvorište dojmovne koherencije filma te se u igranim filmovima najčešće vezuje uz likove te ju tada uvjetuje karakter lika. Na taj način moguće je pratiti pojedine likove i zbivanja te ih doživjeti iz perspektive lika koji je u središtu zbivanja. Turković navodi kako je proučavanje pripovjedačke perspektive filmološki nepoznato te kako otvara nove interpretativne mogućnosti koje je još uvijek potrebno istraživati. (Turković 2012: 35-36)

In medias res

In medias res je postupak koji se koristi na filmu (kao i u književnosti) kada fabula započinje u središtu zbivanja. Ovaj postupak rijetko se koristi u filmovima s obzirom na to da većina redatelja voli postaviti kontekst, obavijestiti gledatelja o junacima te nakon toga uvesti u središnji problem. Turković ističe kako ovakav početak nije uvijek primjenljiv, ali u mnogo filmova upravo na taj način bi se mogla izbjeći polazna dosada. (Turković 2012: 36-37)

Uloga planova

Izmjenom širokog i krupnog plana na filmu postiže se naglašavanje pojedinih elemenata na filmu ili se postavlja kontekst radnje. Širokim planom obično se prenose opće informacije koje su važne za radnju, a krupnim planom ističu se pojedini detalji koji se obično vežu za emotivno stanje lika ili za postizanje napetosti. Izbor planova uvelike ovisi i o vrsti filma tako da široki plan je pretežito korišten u akcijskim filmovima, a krupni plan je karakterističniji za psihološke filmove. (Turković 2012: 38-39)

Strukturne značajke filma

Prilikom analize filmskog zapisa važno je obratiti pozornost na strukturne značajke filma kao što su kadar, montaža, okvir, plan, kutovi snimanja, boja, osvjetljenje i zvuk.

Kadar i okvir

Proučavanje filmskog zapisa počinje proučavanjem stalnih svojstava filma, a to su kadar i okvir. Kadar predstavlja neprekinutu filmsku snimku, on je omeđeni prostorno-vremenski kontinuum prikazane građe te s obzirom na duljinu može biti vrlo kratak ili dug. Vrlo kratkim kadrom smatra se svaki kadar koji je toliko kratak da ne dopušta gledatelju percipiranje njegova sadržaja te se opaža kao „strano“ tijelo između dva duga kadra. Vrlo kratki kadrovi imaju svrhu upoznavanja gledatelja s postojanjem nečega što je samo po sebi kratkotrajno ili služe tome da se namjerno sakrije postojanje nečega na što ipak treba obratiti pozornost. Takvi kadrovi mogu stvarati određenu dozu napetosti i nelagode. Nasuprot vrlo kratkom kadru, dugi kadar služi uglavnom za prikazivanje radnje te se na taj način stvara dojam uvjerljivosti. Ukoliko se kadar gleda u odnosu na stanje kamere onda je moguće razlikovati statični i dinamični kadar. Nadalje, u odnosu na subjekt gledanja razlikuje se objektivni, subjektivni i autorov kadar. Objektivni kadrovi su oni kadrovi „u kojima se izvanjski svijet filmski manje zamjetljivo preobražava“ (Peterlić 2000: 60), a najčešće se koristi kada se želi postići dojam realističnosti i objektivnosti. Subjektivni kadrovi se ne moraju razlikovati od objektivnih kadrova po svome obliku, ali predstavljaju kadrove kojima „prethodi kadar neke osobe koja koncentriranije gleda u nekome smjeru, pa slijedeći kadar nepogrešivo, bez obzira na (ne)poznavanje teorije, doživljavamo kao isječak izvanjskoga svijeta što ga vidi prethodno pokazana osoba.“ (Peterlić 2000: 61) Ukoliko je riječ o autorovom kadru ili režiserovom kadru onda se govori o kadru „u kojem se zapažaju izrazitije preobrazbe svijeta, u kojem prevladavaju oblici s istaknutijim čimbenicima razlika.“ (Peterlić 2000: 61)

Okvir je unutarfilmski razgraničivač filmske građe te se uspostavlja u recepcijskoj svijesti. Okvir predstavlja prostornu konstantu filma i on je nematerijalna granica između onoga što je prikazano i onoga što ostaje neprikazano, a temelj je filmskog prikazivanja. Okvir je važan u tvorbi fabule i doživljaja filma jer može biti izvor očekivanja, iznenađenja, napetosti i obrata te se na taj način gledatelju pokušavaju nametnuti ritmične izmjene osjećaja nelagode s osjećajem lagode. (Peterlić 2000: 64-66)

Montaža

Montaža filma odnosi se na spajanje kadrova prema različitim načelima kao što su asocijativnost, diskontinuitet, kontinuitet, paralelizam, refreničnost, retrospekcija, eliptičnost i slično. Prema tome razlikuju se montažne spone ili interpunkcije između kadrova. Te spone ili interpunkcije mogu biti rez, pretapanje, zatamnjenje-odtamnjenje i zavjesa.

Plan

Plan predstavlja udaljenost kamere od objekta snimanja te ima stilsku vrijednost jer predstavlja različite stupnjeve eliminacije ili uključivanja okoline u fokusiranu radnju. Plan može biti krupni, detalj, total, polutotal, blizu ili srednji. Krupni plan smatra se jednim od najeminentnijih filmskih izražajnih sredstava te se odnosi na kadar koji ispunjava ljudsko lice, točnije glava. Krupni plan se tako može dovesti u vezu sa slikarstvom ili fotografijom, tj. s portretom. Takav plan odiše važnošću te gledatelja upoznaje s nekom osobom kao bićem diferenciranim od drugih; gledatelj na taj način pamti lika kao značajnog te se stvara prisnost s prikazanim. (Peterlić 2000: 70-72) Na krupni plan nadovezuje se detalj koji ima slične karakteristike, ali u potpunosti eliminira okoliš onoga što je prikazano. U takvom planu slabi vremenska i prostorna orijentacija te se zbog takvog manjka informacija stvara sloboda prijelaza u bilo koje drugo vrijeme ili mjesto. Detalj tako stvara simboličku vrijednost te sugerira kakvo značenje koje gledatelj treba osvijestiti. (Peterlić 2000: 74-75) Total je plan koji se obično upotrebljava na početku filma ili na početku nekakvog prizora sa svrhom upoznavanja gledatelja s mjestom radnje. Total omogućuje prostornu orijentaciju jer prikazuje širi prostor te ima veliku informativnu vrijednost. (Peterlić 2000: 76) Nadalje, polutotal sličan je totalu, ali obuhvaća toliki dio prostora tek kako bi gledatelj naslutio veličinu i izgled prikazanoga u njegovoj cjelini. Vrsta plana koji se naziva „blizu“ često prikazuje poprsje ili čovjeka do pojasa te se može vezati uz krupni plan s malo više „informacija“ dostupnih gledatelju. (Peterlić 2000: 70) Srednji plan najbliži je viđenju svijeta ljudskim okom. U takvom planu pregledno se prate zbivanja te je na taj način najlakše prikazati odnos čovjeka i okoline u jednom kadru. (Peterlić 2000: 78)

Kutovi snimanja

Kutovi snimanja predstavljaju odnos kamere prema snimanom objektu te mogu biti vertikalni ili horizontalni. Vertikalni kutovi snimanja mogu se podijeliti na gornji, donji, u razini pogleda i na kosi kadar. Horizontalni kut snimanja predstavlja uobičajeni kut snimanja. Gornji kut snimanja ili gornji rakurs naziva se još i ptičjom perspektivom te označava snimanje iznad objekta čime se postiže da je snimani objekt inferiorniji, slabiji, prepušteniji sudbini ili čak nemoćan. (Peterlić 2000: 85-86) Donji kut snimanja ili donji rakurs poznatiji i kao žablja perspektiva odnosi se na snimanje objekta odozdo te se na taj način, suprotno gornjem rakursu, stvara dojam superiornosti, ali u isto vrijeme se takvim postupkom postiže i teatralnost na filmu. (Peterlić 2000: 84-85) Kut koji se nalazi između gornjeg i donjeg rakursa naziva se kutom u razini pogleda te se u filmološkoj raspravi rijetko koristi kao istaknut pojam jer se podrazumijeva da ako nešto nije snimano odozgo ili odozdo da je u razini pogleda. (Peterlić 2000: 83) Kosi kadar nastaje naginjanjem kamere te valja istaknuti kako ovdje nije riječ o rakursu nego o naginjanju kamere, točnije, o njezinu odmicanju od vertikale. Takav kadar stvara sliku koja je nagnuta, svijet gubi ravnotežu te u takvom izričaju dominira nelagoda. (Peterlić 2000: 87)

Boja, osvjetljenje i zvuk

Boja na filmu uvelike može utjecati na doživljaj onoga što se prikazuje, ali isto tako može donijeti informaciju o tome kojem razdoblju film pripada. Prema tome moguće je razlikovati crno-bijeli film od filma u boji. Boje se mogu isto tako i dozirati i kombinirati.

Osvjetljenje na filmu može biti prirodno ili umjetno, a uloga osvjetljenja može biti naglašavanje, nijansiranje, igra svjetlosti i sjene i slično, a sve u svrhu stvaranja određenog ugođaja ili doživljaja.

Isto tako je i sa zvukom. Moguće je razlikovati šumove, govor, glazbu, ali isto tako i tišinu koja se na filmu koristi za postizanje ugođaja, stvaranje napetosti i slično. (Peterlić 2000)

Fikcionalni film

Fikcionalni film je, prema Turkoviću, onaj kojemu je osnovni cilj istraživanje spoznajnih mogućnosti bez obzira na to jesu li one ozbiljene. Valja napomenuti da fikcionalni film nije nužno samo igrani film- Fikcionalni mogu biti i eksperimentalni filmovi te većina crtanih filmova s iznimkom onih koji služe u obrazovne svrhe ili izlaganju o različitim činjenicama ili pojmovima. Za fikcionalni film važna je fabula. Fabulom se podrazumijevaju uzročno-posljedično povezani događaji, ali ne moraju svi takvi događaji biti fabulativni, oni mogu biti dramatični ili ih se povezuje kakvim dramatičnim događajem. Fabula je zapravo niz događaja koji dovode do problematike i njezinog eventualnog razrješenja. (Turković 2012: 6-7) Osim važnosti fabule, valja istaknuti i stvaranje posebnog kruga motiva koji utječu na određivanje žanra filma. Određene filmske žanrove povezuju motivi ili kakva zajednička ikonografija. (Turković 2012: 14)

Analiza predložaka – poezija, film i proza

Poezija Branka Ćegeca

Karakteristike Ćegecove poezije

Poezija Branka Ćegeca mijenjala se tijekom trideset godina, ali je uvijek nastojala očuvati interes za tekst. Mićanović opisuje Ćegeca kao autora koji gotovo oksimoronski ustraje na razlici istoga, stalnog i nestalnog, „prisutnoj udaljenosti“ te u hrvatsko pjesništvo priziva ono što u poeziji naizgled ne pripada. Ćegecova poezija nastaje na mjestima gdje se zašutjelo, gdje je došlo do prividne potpunosti, smisla i cjelovitosti značenja i oblika te služi tome kako bi uznemirila književnost destrukcijom poetičkih i jezičnih normi. (Mićanović 2014: 229-227) Za Ćegecovu poeziju može se reći da je kritika društva i odnosa prema književnosti s naglaskom na odnos prema tiskanoj riječi, točnije, knjizi. On se osvrće na ulogu masovnih medija te je jasno vidljiv njegova medijska osjetljivost. Problematizira moderno doba – poplavu elektroničkih knjiga, hrvatsku kulturu popularizacije samo određenih autora dok se neki možda i važniji stavljaju u drugi plan, sajmove knjiga te općenito malograđanski odnos prema knjigama. Ćegec svojim tekstovima poziva na otpor spajajući književnost, tehnologiju, politiku i društvenu kritiku. On ne odustaje od svog

buntovnog stila, zadržava čvrst stav te jasno i otvoreno progovara o kulturnom propadanju hrvatskog društva. Čegecov stil je ironičan i prožet cinizmom, ali se uvelike i okreće sebi i svojim egzistencijalnim nedaćama. (Čegec 2013: 38-41) Važno je istaknuti i uporabu jezika u Čegecovo poeziji. Osim što su tekstovi puni metajezičnosti (opsjednutost proizvođenjem teksta, koncentriranost na subjektivan doživljaj stvaranja teksta), Čegec se koristi mnoštvom vulgarizama. Rem navodi kako se Čegec koristi osviješteno humornom poetizacijom vulgarizama što predstavlja postupak koji označava temeljni aspekt tekstualne funkcionalnosti (realizacija poetske funkcije jezika) i emocionalnosti koja prodiranjem vulgarizama provocira te na taj način traži i oblikuje vlastiti identitet. (Rem 2008: 24-27) Kada se pozornost usmjeri na korištenje pjesničkih figura Čegec je izrazito ekonomičan. Najčešće se mogu uočiti metafore i opisi s ciljem opisa mentalnog stanja lirskog subjekta. Kako ističe Đurđević: „I u Čegecovim novim pjesmama preteže potreba za ekspliciranjem unutrašnjih stanja lirskog subjekta. Ta su stanja uvijek predočena na rubu emocije kao pogonske snage pjesme i konstruiranog okoliša s kojim su osjetilni sadržaji u aktivnom odnosu.“ (Đurđević 2004: 25) Čegecova poezija je i intermedijalna:

gotovo svaki Čegecov poetski tekst nosi trag intersemiotičkoga odnosa. A u tim odnosima je izbor vrste odnosa vrlo razvijen. Čegec postavlja sve tekstualne strukture u iskušavanje intersemiotičke osjetljivosti. Može se reći, da i krajnja ili početna ideja, zapravo konzekventiranje, likovne povijesti slova, intermedijskoga izvora pisma, nalazi kod Čegeca fragmente eksplikacije odnosno autoeksplikacije. U smislu njegova uvijek temeljnog i aktivnog *osviješćivanja* da je likovna povijest slova argument za upozoravanje da su drugomedijske senzibilizacije ne samo *intersemiotički* nego i (...) *intrasemiotički* konstelat. (Rem 2008: 29)

Analizom intermedijalnosti u Čegecovo poeziji može se uočiti kako tekstovi podsjećaju na filmske kadrove. Primjerice, u pjesmi Hoću napisati pjesmu moguće je uočiti „premotavanje“ filmske vrpce kada se čitanjem teksta vraća koju riječ unatrag. U drugim tekstovima moguće je uočiti kako se fokus stavlja na određeni predmet promatranja – on na taj način radi snimak koji postaje i više od vizualnog te je zapravo parcijalni emogram. (Rem 2008: 35-36)

Analiza predložaka

Hoću napisati pjesmu

Čegecova pjesma *Hoću napisati pjesmu* kompozicijski se može podijeliti u dva dijela, točnije, u dvije strofe koje su odvojene crticama. Prva strofa je kraća u odnosu na drugu koja pri kraju dijelom prelazi u prozni tekst te se ponovno pretvara u pjesnički tekst. Takva organizacija teksta stvara dinamičnost te pojačava napetost kojom pjesnički tekst odiše. Rem navodi kako se

tijelo teksta upušta u avanturu desintaktizacije, riječi se nižu u potrazi za rečenicom a ne autorom, i slovna ih podudarnost stalno rewindira, naoko ometa, stalno se pokrenuto čitanje vraća koju riječ unatrag ne bi li se 'pokupilo' sintaktilnijeg zamaha, no to ne ide ali se tako odvija i ruši se vremenski slijed potrage za razumijevanjem, no intenzivno jača tjelesnost teksta (Rem 2008: 34-35)

Naslov pjesme sugerira namjeru ili želju teksta za napisanošću. Takva tjelesna želja za napisanošću ojačava tijelo teksta i identitet lirskog subjekta koji je u ovoj pjesmi izražen Ja instancom. Lirski je subjekt unutar svijeta teksta pisac pjesme te ga Rem naziva bitnom sastavnicom označiteljskog plana koji ranije spomenutim mehanizmom rewinda postiže usporavanje ritma. Takvo usporavanje ojačava tjelesnost teksta, ali ga isto tako preusmjerava na multižanrovsku strategiju jer iz stihova nestaje u crtice te se pri kraju pretvara u prozne redove. (Rem 2008: 35) Namjerno kršenje pravila pisanja poezije ili drugačije rečeno – nekontinuiranost forme (prelaženje teksta iz stiha u prozu) može se interpretirati kao izraz bunta. Buntovništvo se očituje i u motivima koji prevladavaju u pjesmi. Tekst je prožet motivima nasilja, pucnjave i revolucije te se stvara tjeskobna i napeta atmosfera koja kod čitatelja može izazvati nemir. Čegec u ovom tekstu postiže intermedijalnost spominjanjem modernističkih autora: „bretona brechta i güntera grassa“ (Čegec 2014: 15). Tekst se može dovesti i u intermedijalnu vezu s filmom zbog uporabe mehanizma rewinda. Čitatelj tekst može, poput filmske vrpce, premotavati te vizualizirati svaki stih kao kadar na filmu.

Južnjačka utjeha

Pjesma *Južnjačka utjeha* kompozicijski se sastoji od jedne strofe podijeljene u trideset i tri stiha. Naslov predstavlja referencu na alkoholno piće „Southern comfort“, ali se u isto vrijeme može dovesti u vezu sa stanjem lirskog subjekta koji traži utjehu. Lirski subjekt izrečen je Ja

instancom te odiše melankolijom i usamljenošću. Motivi koji prevladavaju u pjesmi su melankolija, usamljenost, odavanje porocima (alkoholu i drogi) te na kraju propadanje koje je posebno istaknuto metaforom u zadnjim stihovima pjesme: „kada se zamuti pogled,/ ohrabrim se za stubište/ i krenem prema dnu.“ (Čegec 2014: 187) I u ovom predlošku pojavljuje se intermedijalnost tako što se spominje rock'n'roll što uvodi glazbu u poeziju. Zatim se spominje gledanje filmova što sugerira uvođenje još jednog medija u poeziju, ali i sam tekst odiše filmičnošću zbog jakih vizualnih slika koje je moguće zamisliti kao niz kadrova koji prikazuju prizor koji lirski subjekt promatra u svojoj okolini.

Kratka povijest nijemih boja

Kratka povijest nijemih boja pjesma je u prozi koju je moguće podijeliti u tri stiha. Naslov sugerira temu pjesme te uporabom personifikacije („nijeme boje“) stvara ugođaj nelagode i tjeskobe. Lirski subjekt ostaje neizrečen te je moguće zaključiti kako se radi o depersonaliziranoj lirici. U tekstu je opisano prekrivanje grafita bijelom bojom što simbolizira gušenje revolucije, pokušaj nametanja autoriteta te gušenje ikakvog pokušaja otpora protiv vlasti. Oštra kritika autoriteta ili u ovom slučaju policije poziva na anarhiju te daje tekstu pravi pankerski ton. Motivi koji prevladavaju u pjesmi su već spomenuta pobuna protiv nametnutog autoriteta te gušenje kreativnosti (krečenje grafita). Spominjanje grafita uvodi likovnu umjetnost u poetski tekst što ga čini intermedijalnim. Isto se tako pojavljuje veza s glazbom kada se u tekstu spominje pjesma Rolling Stonesa „Honky Tonk Woman“.

Reklama za smrt

Pjesma se sastoji od jedne strofe koja se sastoji od trideset i devet stihova. Već sam naslov sugerira morbidnost koja prožima cijeli tekst, ali isto tako najavljuje emocionalnu odsječenost od opisanog prizora smrti koji lirski subjekt „reklamira“ u tekstu. Emocionalna odsječenost vidljiva je i u stihovima u kojima je prikazana moralna dilema lirskog subjekta koji se naizgled želi priključiti masi koja fotografira mrtvo tijelo: „neki su fotografirali;/ ne možeš fotografirati smrt!/ govorio sam sebi u bradu/ na hrvatskom/ siguran da nitko neće razumjeti/ jeftinu provokaciju.“

(Čegec 2014: 174). Lirski subjekt je i u ovom slučaju izražen Ja instancom te se doima samo promatračem prizora opisanog u pjesmi. Ritmičnost pjesme postignuta je usklikima koji ujedno stvaraju napetost, paniku, užurbanost i pojačavaju ozbiljnost prizora – čovjek pada na ulici, umire, prolaznici ga pokušavaju oživjeti, prevladava panika, nemir. Glavi motivi su smrt, pobuna i revolucija što je tipično za Čegecovu poeziju koja oštro kritizira društvo i vlast. Pojava intemedijalnosti ponovno se očituje uvođenjem glazbe u lirski tekst tako što se spominju ulični svirači koji bez obzira na stravičan prizor nastavljaju svoju svirku.

Rulet, otočki

Rulet, otočki pjesma je u prozi te kako sam naslov navodi opisuje igru ruleta na otoku. Prva polovica teksta pisana je kurzivom koji se može protumačiti kao unutarnji monolog opisanog lirskog subjekta koji je u početku Nad-Ja instanca, a tek u zadnjem stihu, u zadnjoj rečenici postaje Ja instanca. Vizualne slike u tekstu izuzetno su jake zbog grafičkih opisa koji u isto vrijeme stvaraju dojam filmičnosti što sugerira intermedijalnost (poveznica lirike i filma). Motivi melankolije i smrti ponovno su prisutni u Čegecovoj poeziji te kao i u prethodnim predlošcima potvrđuju Čegecov stil – pun melankolije, buntovništva, smrti i groznih prizora, a sve to u svrhu kritike društva koje je opsjednuto ratom i nasiljem.

Silazak niz padinu

Kao i većina analiziranih predložaka, *Silazak niz padinu* kompozicijski se sastoji od jedne strofe pisane u prozi. Naslov opisuje „fabulu“ pjesme u kojoj lirski subjekt izražen Ja instancom doslovno silazi niz padinu. Silazak niz padinu može se protumačiti i metaforički kao društveno propadanje uzrokovano ratom i ratnim stradanjima, nametanjem ideologije koja je čak i danas prisuta među pojedinim skupinama mladeži. Lirski subjekt izražava bunt svojim „silaskom niz padinu“ te na taj način kritizira društvo što je vidljivo u stihovima: „ustuknuli su, zblenuti mojom ludošću,/ i mladi divljaci, ninknuli na vjetrometini odgoja i/ obrazovanja, na amplitudama reformi od/ šuvara do strugara, i ramboidnih podviga/ svojih roditelja u nedavnome ratu, koji je svršio,/ ali ne prestaje, premda su žrtve sada/ samo slučajni prolaznici i bijedni turisti...“ (Čegec 2014: 110)

Glavni motivi su ponovno nasilje i bunt što je karakteristično za Čegecovu poeziju. Intermedijalnost postignuta je spominjanjem likova Don Quijotea i Sancho Panze te je njihova simbolika uzaludna borba koja se podudara s pjesnikovom uzaludnom borbom protiv lošeg odgoja mladeži koja je puna mržnje, vlasti koja je korumpirana te društva općenito. U pjesmu je uveden i film spominjanjem „ramboidnih podviga“ (Čegec 2014: 110) što se dovodi u vezu s filmom *Rambo*, a odnosi se na priče vezane za Domovinski rat koje su u nekim slučajevima pune pretjerivanja kao što je radnja filma *Rambo* pretjerana i u mnogim slučajevima nerealna.

Crno

Pjesma *Crno* sastoji se od jedne strofe od osamnaest stihova. Naslov pjesme sugerira melankoliju koja prožima Čegecov opus te se sama crna boja proteže cijelim pjesničkim tekstom pojačavajući dojam melankolije, ispraznosti i besmisla. Lirski subjekt ponovno je izražen Ja instancom i izrazito je buntovan i pesimističan. Isto tako moguće je primijetiti stalne motive nasilja, bunta i melankolije. Intermedijalnost je očita već u prvim stihovima gdje se citira pjesma Zvonka Makovića: „na kircherovoj slici žene/ hodaju u crnom stih je iz pjesme z.makovića.“ (Čegec 2014: 39), a zatim i u dijelu gdje se spominje grafit koji govori o smrti punka: „PUNK IS DEAD i/ SID VICIOUS JE PIZDA.“ (Čegec 2014: 39). Rem o intermedijalnosti u pjesmi *Crno* piše:

Čegec stoga izravno esejistično citira stihove Zvonka Makovića i pokazuje gdje je prostorno određenje svijeta njegove poezije. Tom pjesmom Čegecov pjesnički svijet ulazi u intertekstualni i intermedijalni svijet pjesama Zvonka Makovića. Čegec u taj kazivački svijet uvodi i design protonoise kulture, koji se na sceni pojavljuje uz najavu grafita o smrti punk kulture te se iz kazivačko-promatralačkoga dodira s Makovićem Čegec vraća u svoje patetično-melankolijsko čitateljsko zatamnjenje ekrana. Svijet Čegecovih pjesama oblikovan je zarubljanjem početnoga prizora samoće u prizore filmova Wenera Fassbinder (*Tada sam Werner Fassbinder*), Federica Fellinija, u plakate Neue Slowenische Kunsta, u stranice dnevnih novina, u prizore erotofilmova, sugerira se ritam ponavljanja snimka, u prizore rock koncerta, “determinira” prizore spram kodifikacije TV-emisija (dnevnik), u ekran kompjutera koji napokon umjetno sintetizira ideju teksta/ekrana...“ (Rem 2010: 161)

Film Quentina Tarantina

Stil Quentina Tarantina

Analizom filmskih predložaka Quentina Tarantina lako je zaključiti da je nasilje glavna karakteristika njegova stila. Kaparić u svome završnom radu navodi kako nasilje u Tarantinovim filmovima ima emocionalnu funkciju, ono izaziva zgražanje i uzbuđenje kod gledatelja. Tarantino na taj način nipošto ne podržava i/ili promovira nasilje kao nešto pozitivno, naprotiv, on pokušava ispitati kako gledatelj reagira na prikaze nasilja na ekranu te pokušava spojiti osjećaje ugone i neugode kako bi izazvao određene reakcije gledatelja. Kaparić o Tarantinovu stilu piše:

Dijelom su kompleksne Tarantinove režiserske poetike mnogi njemu svojstveni detalji poput karakterističnih kutova snimanja, pozivanja na američku popularnu kulturu i odavanje počasti poznatim, njemu najdražim filmovima, osobito onima 1960-ih i 1970-ih godina. Njihov se utjecaj očituje u vrlo sličnim, ponekad istim prizorima i tematikama u vlastitim filmovima. Osim toga, element nasilja prožet je cijelim Tarantinovim stilom pisanja, a njegova je režiserska osobnost posve očita i prepoznatljiva u cjelokupnome radu te se između ostaloga odlikuje prepletanjem različitih i naizgled nespojivih filmskih žanrova. (Kaparić 2019: 18)

Dakako, Tarantinov stil, osim nasilja, odlikuje i nelinearnost naracije koja se u jednu ruku može smatrati i njegovim zaštitnim znakom. U mnogim slučajevima ta nelinearnost kod gledatelja može izazvati zbunjenost zbog nemogućnosti praćenja radnje kronološkim redosljednom kako je to obično slučaj u većini filmova. Tarantino u svojim filmovima izmjenjuje tijekom događaja te prikazuje radnju iz perspektive različitih likova, ali radnje se naposljetku uvijek isprepliću te tvore smislenu cjelinu i dovode do konačnog razrješenja koje je često šokantno za gledatelja. Tarantino radnju isprepliće tako što uzima u obzir brojne detalje na koje gledatelj obično ispočetka ne obraća pažnju, ali kako se bliži kraju filma osvješčuje se njihova važnost.

Nerijetko se na Tarantinovim filmovima nailazi na snimke ženskih stopala. Dokaz Tarantinove fascinacije ženskim stopalima posebno se očituje na snimkama gdje su ženska stopala prikazana izbliza kao što se to može vidjeti na primjerima iz filma *Pulp Fiction* kada lik Mie Wallece hoda bosa svojom kućom ili kada pleše tvist s likom Vincenta Vege koji na nogama ima čarape (fokus je jasno stavljen na ženska stopala). (Kaparić 2019: 22) Stopala su u ovom slučaju snimana u detaljnom planu kako bi se dodatno istaknula i zaokupila gledateljevu pažnju.

Čest način snimanja kod Tarantina je snimanje iz žablje perspektive, točnije snimanje iz prtljažnika. Kamera je naizgled postavljena u prtljažnik vozila te prizor započinje crnilom koje predstavlja zatvoren prtljažnik te se prizor nastavlja njegovim otvaranjem. Primjer takvog prizora moguće je uočiti u *Pulp Fictionu* kada likovi Vincenta i Julesa otvaraju prtljažnik i uzimaju oružje. Prizor završava zatvaranjem prtljažnika uz popratni zvuk škripanja te ponovnim crnilom. (Kaparić 2019: 22)

Glumci koji se nalaze u glavnim ulogama Tarantinovih filmova se također mogu svrstati pod Tarantinov stil s obzirom na to da je moguće primijetiti određenu šablonu prema kojoj su odabrani. Osim samog Tarantina koji se pojavljuje u vlastitim filmovima, često surađuje s glumcima kao što su Samuel L. Jackson i Uma Thurman. Osim prepoznatljive glumačke postave, važno je istaknuti tipove likova koje glumci utjelovljuju. Kaparić u svom završnom radu navodi kako se Tarantini likovi razlikuju od drugih ljudi po tome što su smireni, hladni, uravnoteženi i samouvjereni što im omogućuje snalaženje u bilo kakvim okolnostima. Tarantino prikazuje likove koji su zločinci dobrog izgleda, u odijelima te izvrsno barataju oružjem. Nisu ograničeni zakonom ili moralnom odgovornošću, a motivirani su osvetom koja je gotovo uvijek opravdana. (Kaparić 2019: 23)

Pokretač radnje u Tarantinovim filmovima je sumnja koja se javlja kao posljedica nesporazume među likovima zbog donošenja krivih zaključaka stvarajući rupu u spoznajama likova koja se na kraju razrješava. Radnja se zbog toga dijeli na više dijelova ispričanih ili doživljenih od strane različitih likova kako bi se stvorio dojam subjektivnosti i kako bi gledatelj mogao sagledati radnju iz nekoliko uglova. Likovi koji se na početku čine lošima i grešima na kraju ipak dobivaju na sadržajnoj vrijednosti jer Tarantino predstavlja priču svakog glavnog lika zasebno. Taj postupak karakterističan je, osim za Tarantina, za postmodernu kinematografiju. (Kaparić 2019: 24)

Analiza filmskog predloška *Pulp Fiction*

Analizom filmskog predloška *Pulp Fiction* nastojat će se potvrditi karakteristike Tarantinova stila te dokazati pojavu intermedijalnosti na filmu. U istaknutim poglavljima analizirat će se naslov, kompozicija, pojava droge, nasilja i uloga moralne vrijednosti te na samom kraju

pojava intermedijalnosti uz navođenje primjera iz filma. Prilikom kompozicijske analize pozornost će biti usmjerena i na poznavanje teorije filma kako bi se pojedini postupci prikazani na filmu bolje objasnili.

Naslov filma

Naslov filma *Pulp Fiction* u doslovnom prijevodu znači „mesnata fikcija“ te se već na samom početku filma prikazuje značenje riječi „*pulp*“ koje može biti dvostruko. Prvo značenje se odnosi na mesnati dio voćnih plodova ili kakvu prerađevinu u obliku kaše, dok se drugo značenje odnosi „na časopis ili knjigu što sadrži prost predmet obrade, obično tiskane na svojstvenome grubom, nedorađenom papiru.“ (Kaparić 2019: 32) Takav oblik fikcije karakteristično ima zavodljivu naslovnici i naslov, priča je uglavnom zločinačka ili istražiteljska te uključuje zavodljivost, nasilje, uzbuđenje i poročnost. (Kaparić 2019: 32-33) Iz naslova se tako može zaključiti o kakvom će filmu biti riječ – film u kojem obiluje nasilje, zločin, poroci i zavodljivost. Ukoliko se doslovni prijevod „mesnata fikcija“ uzme u obzir, može se jako dobro povezati s prikazima ubojstva na filmu jer se posvuda može vidjeti krv i meso što metaforički možemo nazvati „ljudskom pulpom“ u skladu s „pulpom“ koju nalazimo kod voća. Naslov filma na hrvatski je preveden kao *Pakleni šund* što također sugerira radnju koja slijedi te priprema gledatelja na kičasto djelo namijenjeno zabavi bez kakve umjetničke vrijednosti.

Kompozicijska analiza

Vanjska kompozicija filma može se podijeliti na sedam dijelova. Film započinje svojevrsnim prologom u kojem se par kriminalaca Hunny Bunny i Pumpkin pripremaju za pljačku restorana, nakon toga slijedi drugi dio radnje koji prati likove Vincenta Vege i Julesa Winnfielda na koji se nadovezuje treći dio u kojem lik Vincenta Vege izvodi ženu svoga šefa Marsellusa Wallecea na „spoj“. Slijedeći dio prikazuje sjećanje mladog Butcha koji doznaje da mu je otac stradao u ratu te se na to nadovezuje priča o zlatnom satu koji je Butch naslijedio od pokojnog oca. Pretposljednji dio filma nosi naslov „Situacija s Bonnie“ te nakon njega slijedi epilog koji ponovno prikazuje restoran s početka filma, ali iz perspektive Vincenta i Julesa koji se u isto vrijeme kada

Hunny Bunny i Pumpkin pripremaju za pljačku. Kompozicija je tako zaokružena iako događaji u filmu nisu kronološki poredani.

Kako je već ranije navedeno, radnja započinje in medias res, u restoranu, te prati likove Hunny Bunny i Pumpkin koji se spremaju za pljačku. Prizor je sniman u srednjem planu te se u nekoliko navrata izmjenjuje s krupnim planom, primjerice kada likovima prilazi konobarica ili kada se Hunny Bunny i Pumpkin poljube prije nego li će opljačkati restoran. Kut snimanja je u razini pogleda, a kadar je dug i statičan. Na taj način postignut je dojam svakodnevnice situacije, a likovi kriminalaca prikazani su u potpuno drugačijem svjetlu nego li je to gledatelj navikao. Likove kriminalaca moguće je percipirati kao potpuno obične ljude koji razgovaraju o sasvim običnim temama kao i većina ljudi u stvarnome životu. Isti doživljaj stvara se u slijedećem dijelu filma kada gledatelj prati likove Vincenta i Julesa koji se voze u autu i vode razgovor o navikama ljudi u Europi, životu u Amsterdamu i brznoj hrani. „To ne samo da stvara zanimljiv i svjež pogled na takve likove već stvara realniju karakterizaciju i udahnuje novi život žanru koji je zaglavio u hrpi stereotipnih portreta i dvodimenzionalnih žilavih frajera.“ (Page prema Salaj 2021: 27) Nakon razgovora u autu koji je ponovno sniman u razini pogleda na srednjem planu dolazi do već ranije opisanog prizora snimanog iz prtljažnika kada Vincent i Jules vade oružje te Vincent zatvara prtljažnik što zaokružuje prizor koji je započeo crnilom koje je otvaranjem prtljažnika prešlo u žablju perspektivu dvojice glavnih junaka do zatvaranja prtljažnika koje ponovno prikazuje početno crnilo ili zatvoren prtljažnik. Treći dio filma nadovezuje se na drugi dio te prati lik Vincenta koji dolazi po ženu Marsellusa Wallecea, Miu Wallece. Treći dio filma započinje podnaslovom „*Vincent Vega i žena Marsellusa Wallecea*“ što nije tipičan filmski postupak, a Tarantino ga je preuzeo iz književnosti. Nakon podnaslova slijedi krupni plan Butchevog lika koji sjedi neutralnog izraza lica te sluša Marsellusa kojeg i dalje gledatelj ne vidi, ali sam zvuk njegova glasa stvara određenu dozu strahopoštovanja prema liku te daje naslutiti kako je riječ o važnom liku koji na posljetku predstavlja poveznicu među svim likovima čije priče gledatelj prati tijekom filma. Lik Marsellusa pojavljuje se samo s leđa. Gledatelj vidi samo njegov potiljak u krupnom planu što dodatno ističe važnost lika te se na taj način pojačava početno strahopoštovanje izazvano Marsellusovim glasom. U ovom dijelu filma izmjenjuju se krupni i srednji plan kako bi se prikazao odnos glavnih i sporednih likova te pratila radnja u odnosu na promjenu okoline. Pojava detalja kao što su tri vrećice koje sadrže heroin i prizori zagrijavanja žlice s otopinom u kojoj je heroin koji Vincent ubrizgava u venu doprinose zapletu radnje te sugeriraju važnost prikazanih detalja u

daljnjoj razradi događaja. Nadalje, detalj usana Mije Wallece dok razgovara preko interfona s Vincentom doprinosi stvaranju napetosti i naglašavanja ženstvenosti i zavodljivosti lika Mije Wallece. Detalji prikazani u ovom dijelu filma u većini slučajeva prikazuju uporabu droge (heroin, kokain) nagoviještajući konačan čin slučajnog predoziranja Mije koju Vincent spašava tkao što joj ubrizgava adrenalin u srce. Ponovnom izmjenom planova postiže se napetost situacije koja je rasterećena komičnim dijalogom, točnije, prepirkom likova prije nego li će Vincent ubrizgati adrenalin u Mijino srce. Konačno olakšanje dolazi na kraju trećeg dijela filma kada Vincent Miju ostavlja pred vratima njezine kuće te ona iscrpljena od cijelog nesretnog događaja sretno završava. Slijedi četvrti dio filma na čijem prizoru gledatelj prati lik mladog Butcha koji doznaje da mu je otac poginuo na bojištu. U ovom dijelu filma dominira snimanje iz donjeg rakursa ili žablje perspektive u čijem je fokusu lik kapetana Koonsa koji se obraća mladom Butchu te mu priča priču o zlatnom satu koji mu na poslijetku predaje kao očevo nasljedstvo. Kut snimanja u ovom slučaju ima ulogu naglašavanja dječjeg pogleda na situaciju u kojoj se nalazi od početne zbunjenosti do čuđenja i mogućeg nerazumijevanja težine situacije koja je tarantinovski prožeta crnim humorom. Retrospektivan prizor ispostavlja se Butchevim snom te nas uvodi u peti dio filma. Gledatelj u ovom slučaju prati lik Butcha koji krši obećanje koje je dao Marsellusu – pobjeđuje, točnije, ubija protivnika u boksačkom meču. U ovom dijelu filma dominira nasilje te je u središtu slučajan susret Butcha i Marsellusa koji rezultira fizičkim sukobom. Ponovno je vidljiva izmjena krupnog i srednjeg plana te se na trenutke gledatelju može učiniti kako situaciju prati kao neposredan promatrač. Tarantino ponovno stvara napetost prikazom potjere između dvojice likova te na lukav način zavarava gledatelja uvodeći lik policajca koji nagovještava rasplet situacije, ali se ispostavlja da je isti taj policajac fetišist koji zajedno sa svojim prijateljem Zedom siluje muškarce. Rasplet slijedi nakon što Butch uspije pobjeći silovateljima i spasiti Marsellusa koji se osvećuje silovateljima te se na taj način zadovoljava pravda. Ovaj dio filma predstavlja svojevrsan kraj priče jer Butch uzima svoj zlatni sat koji je naslijedio od oca, pomiruje se s Marsellusom te se oni razilaze. Radnja se nakon toga vraća na likove Vincenta i Julesa koji su u središtu šestog dijela filma. Šesti dio nosi podnaslov „*Situacija s Bonnie*“ te se osvrće na događaj s početka filma kada Vincent i Jules dolaze u Bretov stan, ubijaju Breta nakon čega iz kupaonice izlijeće mladić s pištoljem, puca na Vincenta i Julesa, ali ih promašuje. Slučajno ubojstvo mladića u autu stvara zaplet te se Vincent i Jules upućuju k Jimmyju koji im pomaže prikriti ubojstvo. Sve to trebalo je učiniti prije nego li se Jimmyjeva žena Bonnie vrati s posla. Ponovno je uočljiva dominacija

srednjeg plana koji stvara dojam pričanja priče koju gledatelj ujednačeno prati na platnu. Situacija je prožeta komičnim elementima te se na taj način rasterećuje napetost. Na kraju dolazi prolog koji gledatelja ponovno vraća u restoran s početka filma kada se Hunny Bunny i Pumpkin pripremaju za pljačku. I u ovom dijelu gledatelj prati radnju u srednjem planu, ali ovaj put iz perspektive Vincenta i Julesa. Napetost i neizvjesnost stvorena na početku ovdje se zaokružuju konačnim razrješenjem situacije te Vincent i Jules izlaze iz restorana što označava kraj filma.

Nasilje, droga i moralne vrijednosti

Pojava nasilja nije rijetkost u *Pulp Fictionu*, ali to nipošto ne treba shvatiti kao promoviranje krivih vrijednosti. Tarantinovo prikazivanje nasilja nije prikazano ni kao dobro ili loše već služi kao sredstvo izražavanja kojim ukrašava film. (Kaparić 2019: 25) Kaparić se u svom završnom radu referira na Maširevića te navodi kako uporabom velike količine nasilja i grubog rječnika gubi ozbiljnost i postiže se odmak od zbilje što dovodi do gledateljeve nepovezanosti sa sadržajem koji gleda. Sve su to odlike postmodernog filma čija je odlika zamučivanje granica moralnog i nemoralnog. (Kaparić 2019: 36) U prethodnom poglavlju navedene su pojedine scene nasilja kao na primjer: pljačka restorana, sukob Butcha i Marcellusa, silovanje u Zedovu podrumu i sl. Scene nasilja u ovom slučaju stvaraju napetost i uzbuđenje te vješto zaokupljaju pažnju gledatelja svojom necenzuriranošću ili sirovosti. Tarantino ne vodi previše računa o tome hoće li nasilje na filmu izgledati realistično te ne daje previše važnosti korištenju specijalnih efekata. Scene u kojima je puno krvi predstavljaju pretjerivanje kako bi se nasilje naglasilo, ali u isto vrijeme i postigao komičan učinak kako bi se rasteretila ozbiljnost prizora.

Prizore na kojima se nalazi droga Tarantino je pomno isplanirao te ih se potrudio učiniti što realističnijima. Clarkson navodi kako je Tarantino angažirao prijatelja Craiga Hammanna kako bi mu pomogao oko scene u kojoj se lik Mije Wallece slučajno predozira heroinom. Hammann je dao detaljne upute glumcima Umi Thurman i Johnu Travolti isto kao i Tarantinu o tome kako odglumiti određene prizore te što učiniti kako bi se Miji Wallece spasio život. Tarantino je u prizorima predoziranja Mije Wallece i njezinog oživljavanja htio postići šok, ali i komičnost uz ponovno naglašavanje kako ne podržava niti promovira uporabu droga već ih koristi u filmu samo kao nešto što postoji i što se događa u životu. (Clarkson 1997)

Moralne vrijednosti su naizgled u potpunosti zanemarene u *Pulp Fictionu*. U svijetu kriminalaca koji je gledatelju prikazan izdvaja se lik Julesa Winnfielda koji citira Bibliju prije nego li ubije Barnesu. Julesov lik je kršćanin te se u razgovorima s Vincentom često poziva na vjeru te propituje djelovanje Boga i njegov utjecaj na ljudsku sudbinu. U razgovoru s Vincentom Jules propituje Vincentov odnos prema vjeri te ga nastoji uvjeriti kako u nekim situacijama dolazi do Božje intervencije. Jules se posebno osvrće na Božja čuda te ga promišljanje o tome i splet događaja koji je tome prethodio navode na odluku da se povuče iz svijeta kriminala i živi „pošten“ život. Korcz izdvaja citat iz filma koji prikazuje Julesovu vjeru u čuda i kako ih doživljava:

Zar ne vidiš, Vince, to sranje nije važno. Ti ktibo procjenjuješ no što se dogodilo. Nije pitanje *što*. Moguće je da je Bog zaustavio jebene metke ili od Coca Cole napravio Pepsi, ili da je pronašao moje kurčeve ključeve od auta. Ne može se takva stvar procjenjivati po zaslugama. Je li to što smo doživjeli bilo čudo po Hoyleu ili ne, nije važno. Važno je da ja osjećam ruku Božju. Bog se upleo. (Korcz 2010: 166-167)

Davis i Womack ističu kako ovakvi trenutci u fiktivnom predstavljanju daju likovima poput Julesa i Vincenta privid vjerodostojnosti pretvarajući ih u realizirane ljudske likove, a ne samo puke gangsterske karikature. Uvođenjem takvih dijaloga u film Tarantino pokazuje gledatelju kako osim droge, oružja i nasilja likovi imaju slična razmišljanja kao i prosječan čovjek (pa i sam gledatelj) te se na taj način stvara povezanost gledatelja s likovima. Tarantinova vizija iskupljenja pronalazi svoju snagu u razgovorima između Julesa i Vincenta, a sa svakom slučajnom povezanošću koju gledatelj ostvaruje s likovima stvara se briga za prikazane likove te se kod gledatelja lako budi empatija. Upravo zbog toga Julesova odluka da se prestane baviti kriminalom dublje utječe na gledatelja jer se do tog trenutka već dovoljno povezoao s likom. (Davis, Womack 2018: <https://scrapsfromtheloft.com/movies/shepherding-the-weak-the-ethics-of-redemption-in-quentin-tarantinos-pulp-fiction/> 1.10.2022.) Osim Julesa koji na kraju odluči pokušati potražiti iskupljenje za sve što je učinio tijekom svog života, moralne vrijednosti prikazane su i u drugim dijelovima filma. Likovi Vincenta i Butcha vode moralnu dilemu kada je u pitanju odanost Marsellusu. Pitanje odanosti prikazano je u dijelu filma kada Vincent izvodi Miju na spoj prema Marsellusovoj naredbi te u dijelu kada Butch prekrši obećanje koje je dao Marsellusu i pobjeđuje u boksačkom meču. Pitanje odanosti analizirat će se na Vincentovom primjeru. Čineći uslugu za svog šefa Marsellusa, Vincent se bori sa željom za zadovoljavanjem vlastitih potreba, točnije, potrebom da zadovolji vlastite želje. Zaveden Marsellusovom ženom pokušava se izboriti s vlastitim nagonima zbog odanosti Marsellusu, ali i zbog želje za samoodrživosti. Ta borba najbolje je vidljiva na prizoru

kada Vincent stoji u kupaonici kod Mije i razgovara sa svojim odrazom u zrcalu podsjećajući se na potencijalne opasnosti koje ga čekaju ukoliko prekrši odanost Marsellusu. (Davis, Womack 2018: <https://scrapsfromtheloft.com/movies/shepherding-the-weak-the-ethics-of-redemption-in-quentin-tarantinos-pulp-fiction/> 1.10.2022.)

Intermedijalnost

Intermedijalnost na filmu postignuta je već samim naslovom koji sugerira poveznicu s književnosti. Kao što je ranije opisano, naslov se odnosi na oblik fikcije koji odlikuje prosta radanja prožeta lakim uzbuđenjima, pohotom i slično (zabavno štivo). Osim naslova, *Pulp Fiction* se povezuje s književnosti tako što uključuje vidljive podnaslove unutar filma. Podnaslovi su karakteristični za prozna djela te njihova uporaba na filmu osim što povezuje dva medija označava i simboliku koja se nazire u naslovu. Prema tome Tarantinov film možemo gledati i kao prozni tekst koji je ekraniziran.

Glazba predstavlja važnu ulogu u filmu, a ono što najbolje definira *Pulp Fiction* upravo je surf rock tema Misirlou koja se javlja nakon početne scene filma. Dinamičnost ove glazbene teme koja je obilježila film kod gledatelja stvara uzbuđenje i podiže napetost i zainteresiranost za film. Tarantino se odlučio za surf rock, soul i pop glazbu kao temelje glazbene pozadine u filmu. Uporabom prepoznatljivih glazbenih brojeva Tarantino je postigao dinamičnost filma te uvelike obogatio radnju. Svaka pjesma pomno je odabrana te uz ono što je gledatelju dostupno vizualno daje pripadajuću auditivnu perspektivu. Osim prepoznatljive uvodne teme, film su obilježile i pjesme „You Never Can Tell“ Chucka Berryja i „Girl You'll Be a Woman Soon“ Urge Overkilla (pjesma je u originalo Neil Diamondova). Pjesma Chucka Berryja pojavljuje se u prizoru u kojem Vincent i Mia plešu tvist te je taj prizor ujedno i jedan od neprepoznatljivijih u cijelom filmu. Obrada Neil Diamondove pjesme javlja se nakon Berryeve u prizoru kada Mia pleše u dnevnoj sobi. Glazba u ovom slučaju budi emocije te pojačava doživljaj gledatelja, a ujedno se pokazuje neizostavnim medijem koji ulazi u filmsku umjetnost. (Škoro 2019: 25-26)

Roman Tomislava Zajeca

Zajecov stil i intermedijalnost

Zajecov stil pisanja tipičan je za postmodernizam te se odlikuje pojavom intermedijalnosti, točnije, uočljiva je jaka povezanost filma i književnosti. Zajecovi romani pisani su poput scenarija za film što dokazuju nagle izmjene „kadrova“, različiti pripovjedači te uloga opisa koji služe samo kako bi postavili scenu te lakše razgraničili „skokove“ u radnji kako bi se čitatelj lakše orijentirao čitajući djelo. Osim izražene filmičnosti u Zajecovom izrazu, jezik kojim se Zajec koristi prilikom pisanja romana izrazito je jednostavan te stvara dojam opuštenosti, a učestala je i uporaba vulgarizama čime se postiže vjerodostojnost radnje. Zajecovi likovi često vode duge unutrašnje monologe, prevladava subjektivnost u opisu događaja s obzirom na to da su događaji ispričani iz različitih perspektiva različitih likova te svaki lik bez imalo objektivnosti predstavlja situaciju onakvom kakvom ju je on doživio. Tematika Zajecovih djela je zlatna zagrebačka mladež, novopečeni bogataši bez trunke empatije, materijalisti bez ambicija usredotočeni na poroke i noćni život.

Analiza romana *Soba za razbijanje*

Zajecov roman *Soba za razbijanje* pripada postmodernističkom razdoblju te je nedugo nakon objavljivanja proglašen hitom među generacijskim kritičarima. (Bošković 2001: 64) Kompozicijski roman je podijeljen u petnaest poglavlja, a u središtu je lik Luke – mladića bogatih rastavljenih roditelja, ovisnika s mnogo novca i velikim stanom u središtu Zagreba koji se bavi mutnim poslovima. Osim Luke, pojavljuju se i drugi likovi kao što su Vili, Šimun, Iva, Dora i drugi. Radnja u romanu opisana je iz perspektive različitih likova što čitatelju daje mogućnost gledanja radnje iz različitih kutova. Roman ima zaokruženu kompoziciju jer započinje i završava prizorom Šimunova utapanja vlastite djevojke u kadi prilikom jednog od Lukinih tuluma. Bošković navodi kako je takvim postupkom Zajec želio naglasiti začarani krug egzistencija te postići određenu dozu dramatičnosti i dubine koja je odsutna kada je u pitanju karakterizacija likova jer sami likovi u romanu su plošni te im je glavna motivacija nabavljanje droge i općenito odavanje porocima. (Bošković 2001: 65) Molvarec u svom radu analizira životni stil i provođenje slobodnog vremena likova u Zajecovu romanu te ističe kako opisani likovi pripadaju svijetu bogatih studenata koji ne

mare za obrazovanje i vlastiti napredak. Činjenica koja potvrđuje nemar za obrazovanje je ta da čitatelj niti u jednom trenutku ne doznaje što to likovi točno studiraju, navodi se samo podatak da su studenti Filozofskog fakulteta, a glavna svrha odlaska na fakultet je nalaženje s potencijalnim kupcima (dilanje droge). Osim što su likovi nezainteresirani za osobni razvoj i obrazovanje, oni pokazuju karakteristike egocentričnih manijaka i ovisnika o drogama te ne pokazuju empatiju prema ljudima oko sebe, pa čak ni prema svojim najbližima što je najbolje vidljivo u dijelu kada Luka doznaje da mu Majka umire od raka. Luka u tom trenutku ostaje sasvim ravnodušan:

»Luka, ja *umirem*«, gotovo prošapće, a zatim se okreće prema meni i neko vrijeme samo zurimo jedno u drugo. Tek je odmaknula pramen kose koji joj je ispao iz punđe, meni kroz glavu odjednom prolazi tulum koji je preda mnom i svim silama pokušavam zaustaviti vrtoglavicu. Šutke i netremice gledamo jedno u drugo. Majka i sin. Niko ne obara pogle. I to je to. (Zajec 1998: 39)

Osim ravnodušnosti prema obitelji, prijateljski odnosi između likova su iznimno površni te se uglavnom temelje na koristi ili zajedničkom provođenju vremena na tulumima uz izobilje droge i alkohola. Muško – ženski odnosi temelje se na seksualnim odnosima za jednu noć, ponovno, pod utjecajem opijata. (Molvarec 2009: 297-309)

Usporedba Čegecove poezije, Tarantinova filma *Pulp Fiction* i Zajecova romana *Soba za razbijanje*

Odabrani predlošci Čegecove poezije, Tarantinov film *Pulp Fiction* i Zajecov roman *Soba za razbijanje* mogu se povezati na razini motiva koji se pojavljuju u djelima te izrazitom intermedijalnošću koja ih prožima.

Kao što je ranije prikazano analizom odabranih predložaka Čegecove poezije glavni motivi koji se pojavljuju su nasilje, melankolija i bunt. Takva motivacija neizostavna je i kod Tarantina koji svoju fascinaciju nasiljem prikazuje ne samo u filmu *Pulp Fiction* nego i u drugim filmovima koji obiluju izrazito grafičkim prikazima smrti i nasilja. Isto je moguće zapaziti i u Zajecovu romanu *Soba za razbijanje* gdje je već na početku opisan prizor djevojke koja se utapa u kadi, ali i dalje u romanu brojni su opisi nasilja među zlatnom zagrebačkom mladeži (utjerivanje dugova zbog droge, prostitucija, silovanje...). Već ranije spomenuta melankolija kod Čegecovih lirskih subjekata podudara se s melankoličnim likovima Zajecova romana jer isto kao lirski subjekti u

pjesmama, Zajecovi likovi su isprazni, nesretni, izgubljeni te utjehu traže u porocima kao što se može vidjeti u slučaju lirskog subjekta u Čegecovej pjesmi *Južnjačka utjeha*. Tarantinovi likovi nešto su manje melankolični, ali moguće je uočiti njihovu unutarnju borbu samih sa sobom koja je ponajprije vezana za moralne dileme. Primjerice, scena kada se Vincent nalazi u kupaonici te vodi monolog u ogledalu, preispituje samog sebe i svoju odanost Marsellusu te donosi odluku kako mu je ispravnije ostati odan Marsellusu nego li stupiti u odnos s njegovom ženom Mijom. Dakako, Vincent tu odluku ne donosi prvenstveno zbog toga što je izrazito moralan i savjestan, nego zbog vlastite samoodrživosti. Takve moralne dileme u potpunosti izostaju kod Zajecovih likova. Zajecovi likovi nemaju empatije prema okolini te, kao i Vincent, gledaju samo na vlastitu dobrobit. Jaka poveznica između Čegeca i Tarantina uočljiva je u pjesmi *Rulet, otočki već* na samom početku:

povijest treba isprati moćnom kemikalijom, žestoko iščetkati/ žičanom četkom, ako ne ide – solna kiselina: izbrisat će se tako/ svaki grijeh, zlo i naopako, koje nam povijest uspijeva nametnuti:/ ratovi, zločini, bijede, masakri i sakaćenja, sve što je učinjeno u/ ime povijesti, svaki put kad je bila učiteljica (Čegec 2014: 146)

Pjesničke slike koje su vidljive iz navedenog citata podsjećaju na scene iz Tarantinova filma, posebice na dio u kojem Vincent i Jules čiste auto od krvi nakon slučajnog ubojstva mladića kojeg su vozili sa sobom. Takvo prikazivanje nasilja kod čitatelja/gledatelja više ne izaziva potpuni šok jer je u postmodernističkom stvaralaštvu postignuta emocionalna odcijepljenost publike od sadržaja. Naglasak nije na empatiji, nasilje se pojavljuje kao nešto što je u društvu pojava kao i sve ostalo, ali može poslužiti kao kritika, što je vidljivo u Čegecovu slučaju, ili kao oblik zabave ili samo obične pojave u Tarantinovu i Zajecovu slučaju.

Intermedijalnost u analiziranim predlošcima ponajprije se očituje u izrazitoj filmičnosti izraza Čegeca i Zajeca te Tarantinovoj poveznici s književnošću (podjela filma na „poglavlja“ te naslov koji sugerira vrstu književnog djela). Sabljčić i Martinovski pišu o povezanosti filma *Pulp Fiction* i Zajecova romana *Soba za razbijanje* te ističu podudarnost koja je očita već u kompoziciji gdje je kod Zajeca uočljiva izmjena pripovjedača po poglavljima što čitatelju daje priliku vidjeti situaciju iz različitih kutova, a isto to odvija se u Tarantinovu filmu gdje se prema „poglavljima“ u filmu izmjenjuju glavni likovi čiju priču gledatelj pomno prati na ekranu ponovno gledajući situaciju iz različitih kutova. Naizgled nepovezane radnje u oba slučaja povezuje jedan lik. U filmu je to lik Marsellusa Walleca (utjecajni kriminalac) , a u romanu je to lik Luke (diler). Oba lika

imaju važnu ulogu jer se oko njih vrti cijela radnja, a samo njihovo postojanje ima utjecaj na ostale likove i njihove sudbine. (Martinovski, Sabljčić 2014: 387-388) Potvrda povezanosti *Pulp Fictiona* i *Sobe za razbijanje* očita je i u Lukinu opisu bivše djevojke Ive koju uspoređuje s glumicom Umom Thurman koja u Tarantinovu filmu glumi lik Mije Wallece: „Nije mi, u stvari, jasno ni zašto smo bili zajedno, jer iako je neodoljivo sličila umi Thurman, to očito nije bilo dovoljno.“ (Zajec 1998: 21) Vraćajući se na uvođenje medija književnosti u književnost i film, treba istaknuti i Čegecovu intermedijalnu vezu s književnosti koja je vidljiva primjerice u pjesmi *Silazak niz padinu* gdje Čegec spominje Don Quijotea i Sancho Panzu ili u pjesmi *Hoću napisati pjesmu* gdje se spominju postmodernistički autori Breton Brecht i Günter Grass. Nadalje, likovi u Zajecovu romanu vode razgovore o pop kulturi što je česta pojava u Tarantinovom filmu. Tarantinski likovi možda ne koriste reference na pop kulturu isključivo u razgovoru, ali prikazi pop kulture uočljivi su u brojnim prizorima kao primjerice u prizoru kada Vincent i Mia dolaze u restoran Jack Rabbit Slim. Martinovski i Sabljčić govore o naraciji u Zajecovim romanima te se dotiču pop kulture o čemu pišu:

Takvo pripovjedno strukturiranje, djelomice zasnovano na ponavljanju i serijskom nizanju, također je sukladno pop-kulturnoj proizvodnji, primjerice u obliku TV serija, utakmica, časopisa, CD-a, odjeće, emisija. Navedeno je posljedica nedostataka distance između estetike i svakidašnjice čiji amalgam sadržajno ispunjava ovdje analizirane romane i istodobno se odražavajući na području njihova stilskega oblikovanja. (Martinovski, Sabljčić 2014: 398)

Pop kultura ne izostaje ni kod Čegeca, ali više je vezana za glazbu nego li je to za popularne filmove i/ili serije. Tako je kod Čegeca moguće uočiti spominjanje Sida Viciousa, pjevača grupe Sex Pistols, u pjesmi *Crno* ili referenca na Rolling Stonese u pjesmi *Kratka povijest nijemih boja* što dovodi poeziju direktno u vezu s punk i rock glazbom. Takva pojava tipična je i za Zajeca i Tarantina. U poglavlju gdje je opisana uloga glazbe u Tarantinovu filmu već je bilo govora o tome kako surf rock žanr prevladava u filmu *Pulp Fiction* te sam soundtrack cijelog filma ima važnu ulogu za film jer se postižu određena napetost i uzbuđenje kod gledatelja. Zajec, kao i Čegec, ima česta spominjanja punk kulture te je moguće naići na spominjanje poznatih punk bendova kao što su to primjerice Ramonesi: „Sviraju *Ramonesi*, kažem joj da ne znam plesati, a ona kaže da svi znaju plesati.“ (Zajec 1998: 68) Potvrde intermedijalnosti kod Čegeca, Tarantina i Zajeca osim što daju poveznicu među trima autorima na tematskoj, motivskoj i/ili fabularnoj razini uvelike potvrđuju i pripadnost postmodernističkom razdoblju čija je glavna odlika upravo intermedijalnost.

Zaključak

Postmoderizam donosi brojne promjene u stvaralaštvu što se odnosi na brojna područja od književnosti do filma. U ovom radu uočene su brojne karakteristike koje potvrđuju postmodernistički izraz, a ponajprije je u središtu svega intermedijalnost koja se pokazala neizostavnom u Čegecovoј poeziji, Tarantinovom filmu i Zajecovu romanu. Pojedinačnom analizom predložaka donesen je zaključak o tome kako se poetski tekstovi Branka Čegeca isto kao i roman Tomislava Zajeca mogu promatrati kao film, ali isto tako film Quentina Tarantina moguće je promatrati, tj. čitati, kao kakvo književno djelo. Tri autora povezana su i tematsko-motivskim odrednicama zbog prikaza nasilja, bunta i obilja jakih vizualnih slika koje prikazuju stravične prizore pune krvi i stradanja. Intermedijalnom analizom moguće je uočiti važnost glazbe koja je karakteristična trima autorima. Osim samog spomena glazbe u pisanom tekstu ili na filmu, očita je i žanrovska podudarnost – Čegec, Tarantino i Zajec pokazuju afinitet prema rock i punk glazbi te se brojne potvrde mogu pronaći čitajući poeziju ili roman ili samo slušajući soundtrack filma. Važnost intermedijalnosti u djelima je postizanje određene dubine, doživljaja i lakšeg prenošenja osjećaja na čitatelja/gledatelja.

Literatura

- Bošković, I. J. 2001. *Lica i obrasci (čitalac sa zadatkom)*. Split: Laus. 64-67.
- Clarkson, W. 1997. *Quentin Tarantino: pucanj s boka*. Zagreb: Celeber.
- Čegec, B. 2013. Pokret otpora. *Đakovački susreti hrvatskih kritičara*. Knjiga 16. 38-41.
- Davis, T.F. Womack, K. 2018. *Shepherding the Weak: The Ethics of Redemption in Quentin Tarantino's 'Pulp Fiction'*. (<https://scrapsfromtheloft.com/movies/shepherding-the-weak-the-ethics-of-redemption-in-quentin-tarantinos-pulp-fiction/> pristupljeno 1. 10. 2022.)
- Đurđević, M. 2004. Opis i metafora u pjesništvu Branka Čegeca. *Quorum*. 1, 23-25.
- Grgurić, D. 2016. *Intermedijalnost: film, strip i roman*. Rijeka.
- Kaparić, M. 2019. *Recepcija nasilja u kinematografiji (na primjeru Quentina Tarantina)*. Koprivnica.
- Korcz, K. A. 2010. Coca Colu u Pepsi: čudo u Paklenom šundu. *Quentin Tarantino i filozofija*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- McLuhan, H. M. 2008. *Razumijevanje medija*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga
- Martinovski, M. Sabljčić, J. 2013. Film i filmski elementi u prozi Tomislava Zajeca. *Zadarski filološki dani*. 5, 381-340.
- Mićanović, M. 2014. *Oslobađanje očiju, pogovor*. U: Čegec, B. *Unatrag*. Zagreb: MeandarMedia
- Molvarec, L. 2009. Između ekonomskog i kulturnog kapitala. *Forum*. 1-3, 297-311.
- Peterlić, A. 2000. *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Rem, G. 2010. *Pogo i tekst*. Zagreb: MeandarMedia.
- Rem, G. 2008. Svijest o pismu, medijalnost i tijelo u pjesništvu Branka Čegeca. *Riječi*. 4, 24-36
- Salaj, K. 2021. *Analiza naracije i stila u filmovima Quentina Tarantina*. Rijeka.
- Škoro, T. 2019. *Zvuk u slici: Filmovi i filmska glazba 90ih*. Osijek.

Turković, H. 2012. *Razumijevanje filma*. Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima.

Užarević, J. 1991. *Kompozicija lirske pjesme*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Izvori:

Čegec, B. 2014. *Unatrag*. Zagreb: MeandarMedia.

Tarantino, Q. 1994. *Pulp Fiction*. Miramax.

Zajec, T. 1998. *Soba za razbijanje*. Zagreb: Znanje.