Odijevanje i problematika identiteta: Analiza filma Odbjegli Django Quentina Tarantina

Puharić, Sanja

Undergraduate thesis / Završni rad

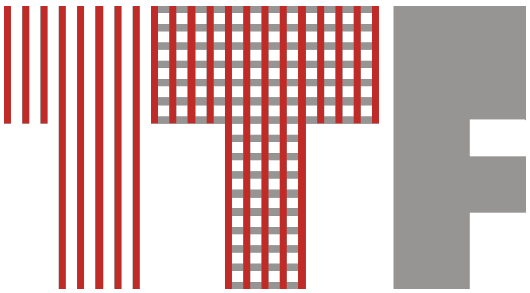
2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:201:478713

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**



Repository / Repozitorij:

Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository







SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

TEKSTILNO TEHNOLOŠKI FAKULTET

MODNI DIZAJN

ZAVRŠNI RAD

ODIJEVANJE I PROBLEMATIKA IDENTITETA: ANALIZA FILMA *ODBJEGLI DJANGO* QUENTINA TARANTINA

MENTOR: STUDENT:

DOC.DR.SC. KREŠIMIR PURGAR SANJA PUHARIĆ

ZAGREB, 2017.

SAŽETAK

Ovaj završni rad analizira oblikovanje čovjekova identiteta kroz procese odjevne prakse, a specifično u analizi westerna *Odbjegli Django* Quentina Tarantina iz 2012. godine. Rad prati neke od osnovnih modnih teorija koje se dotiču pitanja mode i odijevanja kao simboličkog sistema, sistema komunikacije i načina samooblikovanja. Analizu provodimo kroz istraživanje suvremenog, popularnog medija filma, preko kojeg se takve teorije neizravno iznose pred publiku. Film *Odbjegli Django*, kroz svoju socijalno intrigantnu tematiku, donosi i pitanje izgradnje identiteta kroz vizualni aspekt, tj. kroz odijevanje. Društvena problematika, te psihološka stanja i traume, bit će podloga za oblikovanje kolektivnog i individualnog identiteta pojedinca, a upravo odjeća će biti način njhova iznošenja na površinu. Analizirajući filmsku priču i neke aspekte filma kao medija, rad će pratiti promjene glavnog lika na psihološkoj razini, a te će se promjene u našoj analizi ponajviše očitovati kroz odjeću koju glavni lik odabire u procesu samospoznaje i stvaranja vlastita ideniteta.

KLJUČNE RIJEČI

Odbjegli Django, film, identitet, odjevna praksa, moda, odijevanje

SADRŽAJ

1. UVOD ……..…….....4

2. IDENTITET I ODIJEVANJE ……..…….……...……....5

2.1. POJAM IDENTITETA……..……...……..5

2.2. FUNKCIJE ODJEĆE…….……..…...……...…….....6

2.3. ODJEĆA KAO SISTEM KOMUNIKACIJE……..6

3. *ODBJEGLI DJANGO* ……...…..…..……8

3.1. OPIS FILMA ..……....……....…..…….……...8

3.2. SCENOGRAFIJA I KOSTIM U FILMSKOJ TEORIJI ……..……...8

3.3. KOSTIM KAO PSIHOLOŠKO ORUĐE ……..…….....9

4. ANALIZA IDENTITETA.…..……...…….…….....……10

4.1. OKOVANI DJANGO..…….....…….10

4.2. IDENTITET U TRANZICIJI…….....…..……...……12

4.3. DJANGO KAO "OSOBNI SLUGA" ……...…….....13

4.4. KAUBOJ……17

4.5. DOBRODOŠLI U CANDYLAND……21

4.6. POVRATAK U OKOVE……...24

4.7. SLUČAJNI HEROJ……...26

4.8. MODNI DODACI KAO MJERILO INTEGRITETA……...28

5. ZAKLJUČAK ……..…….32

5. POPIS LITERATURE ……...…….34

6. POPIS PRILOGA.……...…….……...…….35

1. UVOD

Kada govorimo o terminu mode, prvenstveno se baziramo na definiciji odijevanja koje se afirmira u društvu te ga ono određenim metodama i tehnologijama preoblikuje, redefinira i mijenja. No, pogledamo li modu s drugačijeg, društvenog stajališta, bit ćemo svjedoci njena snažnog utjecaja na društvo i pojedinca. Između dva važna elementa - pojedinca i mode - postoje neke uzročno-posljedične veze te oni stalno utječu jedan na drugog. Ono što će posebno definirati nove oblike mode je njen izraziti utjecaj na psihološko formiranje i oblikovanje pojedinaca u vizualnom smislu, ali i u društvenom. Onaj aspekt odijevanja koji sudjeluje u stvaranju i uobličavanju čovjeova identiteta danas se pretvara u jedan posve novi vid mode te je jedan od glavnih razloga zašto je moda danas toliko važna i poularna. Čovjek ne može izbjeći neprestanu potragu za alternativnim stilovima i identitetima u carstvu izbora koji ga okružuju. Danas se govori o modi kao stalnoj fleksibilnosti i promjenljivosti, te o konstantama održavanja, stvaranja i mijenjanja stilova. Nameće se ideologija konstrukcije identiteta i "proizvodnje sebe" uz korištenje oruđa moderniteta. Jedno od glavnih upravo je odijevanje koje nudi gotov proizvod koji može biti korišten u svrhu stvaranja nečega potpuno novog i drugačijeg. Koliko taj fenomen, često smatran najpovršnijim od svih, zapravo ima psihološku funkciju i funkciju kreiranja samoidentiteta bit će žarišna točka ovog rada. Iako naglasak nije na modi, već strategijama odjevne prakse, cilj je prikazati kako odjeća neverbalno i vizualno konstruira identitete, a što je odlika postmoderne mode. Odvajam se od jednostavnih i praktičnih funkcija odjeće, a istražujem kompleksnije vidove odijevanja kao što su potreba za individualnim izražavanjem, samooblikovanjem, te s druge strane potreba za asimilacijom i osjećajem pripadnosti u društvu putem neverbalne komunikacije. Kako moda svakodnevno preuzima sve brži ritam, dolazi do sve bržeg i lakšeg mijenjanja identiteta oblikovanih kroz odjeću, dok se istovremeno stvara dojam površnosti sebstva. U reprezentaciji ovakvih ideja analizirat ću film *Odbjegli Django* Quentina Tarantina, koji uz socijalnu temu prati psihološki razvoj glavnog lika kroz promjenu identiteta, a ta promjena neposredno se iskazuje promjenom kostima, tj. odjeće u filmu. Odjeća ima značenje, simboliku i indirektno označava psihološke promjene tijekom samospoznaje glavnog lika. Analizu ću fokusirati na one njegove odabire odjevnih elemenata koji označavaju pojedinca kao pripadnika određene klasne, statusne, rodne ili rasne grupe. Ovaj film odličan je primjer toga kako se identiteti koji se kreiraju kroz radnju iskazuju i putem ponašanja glavnog lika, a odijevanje je u ovom slučaju aktivan i svjestan čin, reprezentacija onoga što glavni lik predstavlja u društvenom i psihološkom smislu. Tako ću postupno, kronološki prateći radnju

filma, obuhvatiti razvoj i promjenu identiteta koji se konstituiraju i prezentiraju kroz odjevnu praksu. Uz analizu filma definirat ću osnovne pojmove koji su bitni za povezivanje mode i identiteta, te ću se zbog konkretnog primjera *Odbjeglog Djanga*, dotaknuti i teorije filma i kostimografije. Analizu ću potkrijepiti definiranjem osnovnih teorija i teza koje se dotiču mode kao komunikacije i kao kreatora identiteta, a u radu ću koristiti uvide teoretičara mode uz navođenje nekih bitnih aspekata psihologije i sociologije mode.

2. IDENTITET I ODIJEVANJE

2.1. POJAM IDENTITETA

Identitet je cilj i efekt psihološkog ili društvenog procesa, kojim se subjekt poistovjećuje s drugim stvarnim ili idealnim subjektom, određenim aspektima stvarnog ili idealnog subjekta, stvarnom ili idealnom društvenom grupom, odnosno s nekim kriterijima individualne ili društvene prepoznatljivosti (Šuvaković 2005: 270). Potrebu za suvremenim označavanjem smisla pripadnosti nekome ili nečemu možemo razaznati u svim područjima života. Identitetom se nastoje teorijski i praktično odrediti granice odnosa između čovjeka, prirode i tehnologije. Smatra se da su identiteti osobni, kolektivni i opći. Moć razlika proizlazi iz moći identiteta u odnosu na procese unificiranja, homogeniziranja i univerzaliziranja. Uporaba pojma identitet seže u filozofijsku tradiciju spekulativne njemačke filozofije od Kanta do Hegela i Schellinga (Paić 2007: 168). Riječ je o raspravama o subjektivnosti i konstrukciji osobe kao jastva. Autentičnost osobe razvija se kao autonomija slobode savjesti u odnosu spram drugoga. Ja postaje osobom tek u dvostrukom procesu. S jedne strane, u procesu razlikovanja od drugog, a s druge pozitivnom refleksijom spram samog sebe kao jedinstvene i nedjeljive osobe (Paić 2007: 169). Tvorba identiteta refleksivni je projekt pronalaženja sebstva. U izboru životnih stilova kao svojevrsnih priča o vlastitom načinu osjećanja i doživljaja svijeta, kao i u načinu predstavljanja tih životnih stilova pred drugima, refleksija pretpostavlja proces usvajanja navika, društvenih manira i ukusa kao svojih. Izbor je refleksivan zato što izborom određene mode u neograničenom području selekcije onoga što je pripadno osobnom identitetu čovjek izabire svoje konstruirano Ja prema modelu figuracije života. Više ne može biti odlučna zadanost društvenih uloga (Paić 2007: 171).

2.2. FUNKCIJE ODJEĆE

Funkcionalistički pristup odjeći otkriva različite odnose ili strukture u koje je pojedinac uključen i pojedine funkcije odjevnih predmeta: funkcija zaštite tijela, uspostavljanja vlastita identiteta ili identifikacije od strane drugih, funkcija homogenizacije pojedinca sa skupinom, estetska funkcija, funkcija manifestiranja elegancije, sportska funkcija, seksualna ili erotska funkcija zavođenja, isticanje socijalnog prestiža, funkcija očuvanja tradicije, nacionalna funkcija, statusna, funkcija protesta i pobune protiv postojećih socijalnih odnosa ili važećih socijalnih normi, politička funkcija i slično. Čak i razodijevanje dijelova tijela ili samo golo tijelo, može biti u određenoj funkciji (seksualnoj, radnoj, sportskoj…). Pritom različiti dijelovi odjeće mogu biti polifunkcionalni. Golemo područje funkcija odjeće može se raščlaniti na četiri skupine: praktičnu, seksualnu, estetsku i društvenu. Tu funkcionalistički teoretičari staju. Ne vide da se u funkcioniranju svega ljudskoga unutar danih socijalnih struktura nalazi i ono čemu je moda funkcija te je i samo uvučeno u funkcionalne odnose. Tako unutar struktura funkcionira društvo u globalu. Putem mode i modnih dodataka, privjesaka, ukrasa, šminke, boja i njegove simbolike, oblika, modna je odjeća nositelj značenja, poruka, obavijesti i informacija. Međutim, odjeća nije samo nositelj tradicionalnih informacija o spolu, dobi, bračnom ili drugom statusu, već su u njenim elementima kodirani razni kulturni, religijski, svjetonazorski i slični aspekti. Odjeća sa svojim značenjima biva kodiranim skupom konvencionalnih znakova koji iziskuju ključ za iščitavanje poruke (Galović 2011: 84-87). Identitet je jedan od središnjih pojmova u opisivanju funkcije mode. Odjeća, navodno, treba pridonijeti stvaranju identiteta koji postaju sve više problematični. Sebstvo i identitet postaju nešto što se stalno mora stvarati, nadzirati, održavati i mijenjati, a moda je na središnjem mjestu u ideologiji estetskog samoostvarenja (Svendsen 2010: 167,173). U ovom slučaju bit će riječ o odjeći u funkciji komunikacije, konkretno u komunikaciji tj., izražavanju identiteta.

2.3. ODJEĆA KAO SISTEM KOMUNIKACIJE

Sistem mode specifičan je način komunikacije. Iako sama moda nije konkretan jezični sustav, to joj ne umanjuje sposobnost širenja društveno relevantnih značenja kao i mogućnost njihova prenošenja. Značenja se tako, na specifičan način, konstruiraju oko odjevene individue, a prvenstveno se zasnivaju na uspostavljanju društveno prepoznatljivih kategorija, koje

određuju pojedinca kao pripadnika određene društvene grupacije. Individualna odjeća se može promatrati kao tekst kroz koji se osoba izražava ili putem kojeg se konstruira određeni kulturalni identitet (Jestratijević 2011: 82). Kulturalni identitet podrazumijeva način na koji se određena osoba predstavlja u svakodnevnom životu. To je zapravo niz raznih praksi i procesa, od načina ponašanja do odijevanja, ukrašavanja i govora pa sve do metoda osobne ekspresije. Individualno odijevanje bi se moglo definirati kao aktivan čin osobne konstrukcije, tj. konstrukcije identiteta putem utemeljenja kulturnih tekstova za sebe i druge (Šuvaković 2006: 32). S obzirom da su identiteti konstrukcije koje se izražavaju unutar kulturnih i društvenih odnosa, oni se uvijek javljaju kao proizvod diskursa. Kulturni identitet uspostavljen odjećom uvijek je u funkciji trenutnih namjera i uloga subjekta. Zato je odijevanje neophodno promatrati kao izvođenje i potvrđivanje željenog identiteta. S druge strane, prezentacija određenog identiteta u društvu nije uvijek jedinstvena. Naprotiv, ona može sadržavati i hibridne, diskurzivno izvedene odnose s drugim identitetima u spektru rasnih, klasnih, generacijskih ili drugih identiteta. Evidentno je da se kulturalni identiteti, koji se prezentiraju putem mode ili odjeće, rjeđe javljaju kao značenjski jasne i smislene cjeline, dok u većini slučajeva prikazuju "otvorene strukture značenja". Oni funkcioniraju kao otvoren, višeznačan tekst, čija značenja mogu biti međusobno suprotstavljena. Identiteti se tako javljaju kao svaka trenutna izvedba individualnog poistovjećivanja. Iz tog aspekta, moda obuhvaća sistem beskrajnih materijalnih označitelja, koji pojedincu omogućuju stalno ponovno provođenje i izvođenje novih identiteta (Jestratijević 2011: 83, 84). Modna odjeća funkcionalno služi da bi konstruirala izvanjski identitet kao izgled (*look*). U okružju njene fluidne prirode označavanja površine, izvanjskoga, zbiva se složeni fenomen samopokazivanja osobnosti kroz različita očitovanja odijevanja ili razodijevanja (Paić 2007: 167).

3. *ODBJEGLI DJANGO*

3.1. OPIS FILMA

Radnja ovog *spaghetti* westerna smještena je u Texasu 1858. godine, dvije godine prije izbijanja Građanskog rata u Sjedinjenim Američkim Državama čiji je ishod bio ukidanje ropstva potaknuto inicijativom Abrahama Lincolna. Film prati glavnog lika, roba Djanga (Jamie Foxx) i njegova osloboditelja, Dr. King Shultza (Christoph Waltz), navodnog njemačkog zubara koji je zapravo "lovac na glave". Schultz kupi Djanga od njegovih robovlasnika i nedugo potom njih dvojica sklope dogovor o Djangovu oslobođenju ako pomogne zubaru u pronalasku najvrjednijih "glava", onih braće Brittle, koje Schultz ne može prepoznati bez Djangove pomoći. Django pristaje na dogovor i dobiva slobodu, ali nastavlja biti Schultzov poslovni partner i nakon što pronađu braću Brittle. Iako pušten s okova od strane Dr. Schultza, Django biva oslobođen od oruđa opresije, ali ostaje inferioran drugima na temelju boje kože. Radnja, koju prate karakteristični tarantinovski prikazi brutalnog nasilja, postepeno se pretvara u ljubavnu priču i priču o osveti u kojoj se Schultz pridružuje i pomaže Djangu da oslobodi njegovu ženu, Broomhildu von Shaft (Kerry Washington) od zarobljeništva. Njihova ih misija dovodi do vrata Candylanda, ozloglašenog mjesta za robove čiji je vlasnik Calvin Candie (Leonardo Dicaprio), a u njegovom se društvu nalazi i kućni rob Stephen (Samuel L. Jackson) koji je uz Calvina bio okarakteriziran kao glavni negativac u filmu (Temoney 2014: 124). Dvojac u Candylandu nailazi na mnoštvo prepreka u pokušaju oslobođenja Broomhilde (Hildi). Finale filma će biti brutalno, uz mnoge žrtve, ali s *happyendom*: Djangovu i Hildinu sretnu ljubavnu priču. Kroz prikaz socijalno osjetljive teme ropstva, koja je karakteristična za noviji Tarantinov opus, film je prožet ključnim elementima prepoznatljivima za Tarantina: humorističnim dijalozima, pretjeranim scenama nasilja i ubacivanjem suvremene, često hip-hop glazbe u radnju iz dalje prošlosti. Likovi u filmu su nadasve jednostavni i simbolični. Django voli Broomhildu i želi je spasiti; Schultz je lovac na glave koji mrzi ropstvo i robovlasnike; Candie je rasistički robovlasnik, a mnogi kriminalci u filmu su jednostavno kriminalci.

3.2. SCENOGRAFIJA I KOSTIM U TEORIJI FILMA

Poseban problem u otkrivanju, utvrđivanju i sistematizaciji kreativnih elemenata filma predstavljaju scenografija, kostimi i maska, kao izrazito vizualne odlike filma. One se mogu

shvatiti kao stalni sastojak zbilje, kao njena neotklonjiva fasada, izvanjski svijet pa, prema tome, ne pripadaju uspostavljenom sustavu rasuđivanja. Čitavu zbilju što je film fotografski bilježi možemo pojmiti i opisati kao kompleks prekriven "prirodnim" scenografskim elementima, nužnim kostimima (odjećom i obućom) i raznim krinkama na licu (šminka, naočale, ukrasi). Kostimi, scenografija i maska relevantni su onda kada ne djeluju kao "nađeni" u zbilji, kao neka "stvar po sebi" iz zbilje, nego kada su na neki način u kontrastu s prikazanom cjelinom izvanjskog svijeta, tj. kada se u prizoru pojavljuju prvenstveno sukladno kreativnom nadahnuću režisera. Posebno je uočljivo kada je njihovo pojavljivanje u očevidno stiliziranoj formi, kad je gledatelj posve svjestan da su ti elementi nametnuti zbilji, da su izmišljeni. U tom slučaju, oni se u cjelinu filma uklapaju ili kao suprotnost elementima neizmijenjene zbilje, ili funkcioniraju kao strukturna protuteža nekim drugim osjetilnim oblicima filmskog zapisa. Pored vrlo čestih funkcija stiliziranih kostima, scenografije i maske kao nužnih elemenata nekih žanrova i kao načina prikazivanja nekih stanja psihe, takvi stilizirani elementi filma imaju još i neke druge općenite vrijednosti. Sve što je artificijelno u filmu ima veliku retoričku vrijednost jer je u vidljivoj suprotnosti s "običnošću" zbilje. Stoga takva stilizacija za gledatelje potencijalno uvijek ima vrijednost simbola, odnosno, čak i ako simbol nije jasan, gledatelj u stiliziranom elementu traži neki smisao. Stilizirani elementi uzrokuju i začuđenost, njima se izaziva i iznenađenje, stvara napetost, a time se najčešće potiče gledateljeva pažnja (Peterlić 2000: 122-124).

3.3. KOSTIM KAO PSIHOLOŠKO ORUĐE

Film obuhvaća određene bitne stvarnosti - prije svega bol i patnju koji se nasilno nanose robovima, ženama i muškarcima. Dok se s jedne strane uspostavlja priča o ropstvu, koja se provlači od prve scene kada je Django okovan lancima zajedno s još četvoricom muškaraca, radnja se istodobno razvija i u psihološkom smislu, prateći razvoj likova na razini izgradnje identiteta. "Tako Djangov samoidentitet evoluira iz onoga potlačenog roba koji nema kontrolu nad vlastitom sudbinom do onoga slobodnog čovjeka, koji pokušava ostvariti viši cilj - osloboditi svoju ženu, nastojeći da pritom napreduje na društvenoj ljestvici" (Weber 2014: 55). Djangova osobna i društvena putanja je također performativna i prikazana je izrazito vizualno, kroz kostime. Djangova emancipacija od roba do slobodnog čovjeka prikazana je kroz niz odabira odjevnih kombinacija. "U povijesnom kontekstu, ovakva samostilizacija robova privukla bi značajnu pozornost i sumnju najgore vrste. Na simboličkoj razini,

Djangova modna putanja aludira na modernu povijest transrasnih i muških prijateljstava koji potječu iz 18. stoljeća i iz senzibiliteta tog vremena. Posljednja scena u filmu koja ga prikazuje kao bogatog '*grand seigneura*', dovršava njegov razvoj suvremenim prikazom Afroamerikanca koji seže izvan povijesnog konteksta filma. Promjena vanjskih elemenata, odjeće i modnih dodataka, zorno prati unutarnju promjenu glavnog lika, od roba, poslušnog pratitelja do nezavisne, samopouzdane individue" (Weber 2014: 55,56). Tako je stvoren nadasve drugačiji, manjkav lik, koji je sam obilježen ohološću ljudske prirode. Boja kože postaje glavni element identifikacije u društvu tog vremena, a glavni lik se pokušava asimilirati i ujedno individualizirati putem modnih odabira. Nažalost, "nedostatak" zbog kojeg ga se diskriminira onemogućavat će njegovu potpunu integraciju u društvo slobodnih ljudi. "Django, portretiran kao žrtva i heroj koji se identificira s angažiranom publikom, intervenira u povijesti, kako bi se osvetio onima koji su ga progonili" (Waldron 2014: 155).

4. ANALIZA IDENTITETA

4.1. OKOVANI DJANGO

Prva scena donosi realističan, naturalistički prikaz ropstva koje je vladalo u južnim predjelima Sjedinjenih Američkih Državama. "Tarantino se protivi mitološkoj povijesti filma, prikazujući njenu dekonstrukciju i, u slučaju *Odbjeglog Djanga*, uništava povijesni i kinematografski mit o američkom Jugu kao ruševini vrijednoj romantičnog spasenja" (Dassanowsky, 2014:26). Dvojica braće robovlasnika na konjima vuku iza sebe petoricu Afroamerikanaca, okovane lancima. Promotrimo li Djanga u toj prvoj sceni s aspekta odijevanja, nećemo primijetiti mnogo. Odjeven samo u platnene, poderane hlače pričvršćene konopcem, Django je također prekriven dekom koja bi trebala imati funkciju grijanja golog tijela koje se nalazi ispod nje. Siromašna odjeća upotpunjena je lancem okovanim oko Djangova gležnja, što je bio neizostavni dodatak kako robovi ne bi pobjegli dok hodaju od jedne plantaže do druge. Glavni lik je u ovom slučaju okovan stvarno, fizički i simbolički. Njegova boja kože čini ga inferiornim naspram onih koji su drugačije boje i njegova je sloboda u lancima drugih. Likovi bijele boje kože su i na simbolički način reprezentirani kao superiorni tako što ih često vidimo na uzvišenoj poziciji, na konjima, dok se robovi nalaze ispod, na tlu. Već u ovoj prvoj sceni susrećemo se s Dr. Schultzom, koji odluči otkupiti Djanga kako bi mu ovaj pomogao u njegovu lovu na braću Brittle. Uz kratku prepirku s

robovlasnicima, te nakon što je likvidirao jednog od njih, Schultz oslobađa Djanga okova i proglašava ga slobodnim. Tada slijedi jedna od najznačajnijih scena u filmu, prožeta



Slika 1 Django kao rob i ožiljci na leđima

stanovitom estetikom ružnoće i naturalističkim prikazom ropstva. Kako mu je Schultz rekao da uzme kaput od ubijenog brata zbog hladnoće, Django skida deku sa sebe i tada u usporenoj snimci vidimo njegovo tijelo golo do struka, s leđima prikrivenih ožiljcima kao posljedicom bičevanja. Estetika scene je pojačana grubim prostorom u kojem se likovi nalaze. Izbrazdano, mišićavo tijelo je u neposrednoj vezi s vizurama koje ih okružuju. "Vizualni prikaz golih tijela u pustinji aludira na izdržljivost i patnju, posebno uzimajući u obzir izgled Djangovih leđa" (Ornella 2014: 101). Njegova koža na leđima prekrivena je ožiljcima, otkrivajući znakove ranjavanja koje će kasnije prikriti ispod pomodnih kombinacija. Ožiljci čine temelj herojskog identiteta koji će se od ove scene nadalje razvijati kroz radnju. "Sad oslobođeni rob Django funkcionira kao projekcija i model, a ne stvarna osobnost u pomno rekonstruiranom povijesnom kontekstu" (Weber 2014: 56). Prva scena početak je tvorbe novih identiteta koje kreira glavni lik, a Djangova inicijacija kreće od primanja najvažnijeg poklona od Dr. Schultza – onog slobode. Međutim, darovana sloboda donijet će čitav niz nevolja glavnom liku, koji od tog trenutka postaje moralna vertikala filma.

4.2. IDENTITET U TRANZICIJI

Kako sad postaje slobodan, Djangova odjeća počinje se kamuflirati s odjećom ostatka ljudi. Nakon izmučena tijela, sada vidimo glavnog lika odjevenog u odjeću koju je uzeo s ubijenog bijelca. Iako mu je Dr. Schultz rekao da uzme samo kaput zbog hladnoće, Django je odjeven u hlače i kaput koji su upotpunjeni kaubojskim čizmama, rukavicama i šeširom. Ono što će najviše privlačiti pozornost u sljedećim scene je to što se Django nalazi na konju, što provocira bijelce naviknute i na simboličke rituale dominacije. On će se i karakterno postupno sve manje osjećati marginaliziranim te u ovom dijelu filma započinje njegova borba za asimilacijom s drugim slobodnim ljudima, tj. bijelcima. Bez obzira na status slobode koji od sada uživa, te oslobođen okova opresije, Django ostaje obilježen bojom kože. Njegov identitet još ne dolazi do izražaja, već se osjeća njegova blaga nesigurnost i suzdržanost. Lik se nije još do kraja formirao, već je primjetan početak izgradnje identiteta kroz njegovu znatiželju i privrženost Schultzu. Iako slobodan, još je ovisan o drugome. Schultz predlaže dogovor Djangu da se udruže i postanu partneri u lovu na glave, što opisuje kao "dostavljanje leševa za novac". Ta profesija, kako kaže, u srži nije mnogo drugačija od trgovanja robovima, ali ono što on čini, čini kriminalcima čija su mrtva tijela zaslužila da budu razmijenjena za novac. "Dok robovlasnici trguju živim ljudima i negiraju ljudski život kao takav, Schultz u potpunosti priznaje ljudski subjekt kojeg uredno otprema u drugi svijet pri potpunoj svijesti o vlastitim postupcima" (Ozierski, 2014:42). U ovom dijelu filma upoznajemo i romantičnu stranu priče, kako se Django polako otvara i pripovijeda o svojoj supruzi, Broomhildi, za koju ne zna gdje je. Ova scena prekinuta je Djangovom retrospekcijom kada se prisjeća supruge i života na plantaži i zajedničkog bijega. Vidimo glavnog lika u krupnom planu, sa željeznom maskom i ovratnikom sa šiljcima, te krupni plan romantiziranog, mirnog lika Broomhilde, s urezanim slovom R na njenu obrazu, što je bio oznaka bjegunca (*runaway*). Kroz Djangovo prisjećanje i retrospekciju u filmu se stvara dojam traume koji okružuje glavnog lika zbog pozicije u kojoj se nalazio, kada je bio rob, a to će biti jedna od glavnih sastavnica izgradnje budućih identiteta, a što će se manifestirati kroz mržnju i osvetu onima koji su ga tlačili.



Slika 2 Django na konju u "normalnoj" odjeći

4.3. DJANGO KAO “OSOBNI SLUGA”

Jedan od najvažnijih dijelova filma upravo je onaj kada se Django mora pretvarati da je Schultzov osobni sluga. To je prvi “lik” kojeg igra. Dr. King Schultz mu objašnjava važnost pretvaranja i stvaranja njegova novog lika, kako bi mogli doći na plantažu Big Daddya pod krinkom i pronaći braću Brittle. Schultz mu također objašnjava da se nikako ne smije slomiti u toj ulozi. Kaže mu da sam izabere kostim koji će upotpuniti njegov novi identitet kao osobnog sluge. Django, premda zbunjen, započinje ključni proces u kreiranju nove individue, identiteta koji će započeti putanju prema izgradnji cjelovitog sebstva. Izabire neobičan, žarko plavi kostim dopunjen smeđim cipelama sa zlatnom kopčom i bijelim visokim čarapama; kombinacija je zaokružena velikom bijelom *jabot* mašnom oko vrata. Kako sama dizajnerica kostima tvrdi, inspiraciju je pronašla u djelu Thomasa Gainsborougha *The Blue Boy* iz 1770-ih. Portret navodno prikazuje Jonathana Buttalla, sina bogatog trgovca, a također je i savršen primjer istraživanja u povijesti odijevanja. Kostim na Djangu djeluje kao ordinarni kič i ekstravagancija, kao da je netom izašao iz baroka i zatekao se na američkom jugu sredinom 19. stoljeća. Upravo tako osebujan izbor primjer je početka Djangove izražavanja individualnosti kroz vizualnu sferu. Slijedi majstorski orkestrirana scena u kojoj besprijekorno odjeven i slobodan Django galopira na konju kroz plantažu Big Daddya, okružen robovima i začuđenim pogledima. Glavni lik više nije suzdržan i pokunjen, već zrači



Slika 3 U ulozi 'osobnog sluge' i plavom odijelu

dozom samopouzdanja i bijesa. Schultz predstavlja Djanga kao osobnog slugu, ali slobodnog čovjeka i kao takav mora biti tretiran drugačije nego što su tretirani robovi. Django ostaje smiren i optimističan tijekom upoznavanja bez obzira na negodovanje Big Daddya. Nakon što Schultz ponudi Big Daddyu da otkupi ropkinju, Django više nije smatran robom, ali ni jednim od bijelaca, već se nalazi u nekom prijelaznom, nedefiniranom stanju pod krinkom osobnog sluge. Big Daddy, odjeven u bijelo odijelo, poziva Schultza na poslovni dogovor i naređuje jednoj od ropkinja da Djangu pokaže plantažu. Naglašava joj: "Django nije rob, Django je slobodan čovjek!". Lik osobnog sluge koji Django sad utjelovljuje nije podređen, već je snalažljiv i pomalo vulgarnog jezika. Sukobljava se s autoritetima i robovima te se u njemu susreću dva svijeta: onaj tihog roba i onaj rječitog vlasnika. Ipak, ismijavaju ga zbog odjeće koju nosi, zato što jaše na konju i zato što nespretno pokazuje početnu samosvijest. "Osobni sluga u slučaju Djanga postaje zrcalna slika, tj. kako Schultz kaže, ekstenzija vladara i približava se potpunoj sličnosti njemu" (Ozierski 2014: 44). Kako mu ropkinja ukazuje da se braća Brittle nalaze upravo na toj plantaži, radnja se ponovno prekida retrospekcijom. Django, opet kao rob i u pratnji svoje supruge, ponovno u bijednoj odjeći – prljavoj košulji i hlačama koje su pričvršćene tregerima – slijedi scena bičevanja Broomhilde i njihova bijega. Retrospekcija završava s Djangom koji na koljenima moli da prestanu s bičevanjem, a vraća se u sadašnjost u sceni gdje ga vidimo kako odlučno hoda velikom plantažom u svom otmjenom plavom odijelu, kopčanom zlatnim gumbima i nogavicama vezanim svilenim

mašnama, s torbom prebačenom preko ramena, u namjeri da ubije one koji su mu nanosili zlo. Django je ovdje fokalna točka uzavrele scene nasilja. Upravo tada na površinu počinje izlaziti osveta i zadovoljstvo koje mu ona pruža. Nakon što su ostvarili cilj i ubili braću Brittle, otkrivaju svoj pravi identitet, a Schultz predstavlja Djanga kao svog pomoćnika. U sljedećim prizorima, kako se Big Daddy pokušava osvetiti Dr. King Schultzu i Djangu, vidimo Djangovo potpuno napuštanje identiteta koji je nekada definirao jednog roba. Naime, ključna scena u prepoznavanju odvajanja od podređenosti i statusa sluge biti će kada Schultz ponudi Djangu pušku da ubije Big Daddya, a on prihvaća i hladnokrvno izvršava čin ubojstva. Sada se više ne radi o ubijanju zbog lova na glave, već čiste osvetoljubivosti prema bijelcima robovlasnicima. Scena je u potpunom kontrastu s idućom, koja ponovno pokazuje Djangovu romantičnu, blagu stranu, dok mu Schultz priča mit o Siegfriedu i Broomhildi. Sva hladnokrvnost nestaje u tom momentu i Django, poistovjećujući se s pričom, pozorno sluša Schultza. Ono što će također pokazati njegov nov, slobodan, vulgaran karakter bit će sklapanje dogovora sa Schultzom o partnerstvu u lovu na glave, a on će mu zauzvrat pomoći pronaći suprugu. Kako i sam dočarava svoj novi, beskompromisni karakter, na ponudu odgovara: “Ubijanje bijelaca za novac? Što mi se tu ima ne sviđati?”. To je početak preobrazbe u nov lik, lik odlučnog ubojice i kauboja čija će transformacija biti popraćena i odabirom nove odjevne kombinacije.

PROCES ASIMILACIJE I DIFERENCIJACIJE U MODI

Moda se provlači kroz mnoge aspekte: njeno izvorište je u kulturi i društvenim strukturama, uključuje procese koji se provlače i razvijaju unutar društva, zatim psihološke potrebe te potrebe za društvenom integracijom i diferencijacijom (Davis 1992: 4). Neka od osnovnih načela mode tiču se odnosa između oponašanja i obnavljanja, što dovodi do permanentnog dijaloga: na jednoj strani su asimilacijske težnje izražene od različitih pojedinaca ili skupina pojedinaca, a na drugoj je potreba za diferencijacijom. Za modu je tipična stalna težnja za obnovom njenih kanona i struktura, a upravo je promjenjivost tih čimbenika jedna od osobitosti mode kao društvene pojave. S druge strane, za nju je karakteristično nastojanje da oponaša ono što se već institucionaliziralo, zbog čega svaki novi vid mode ubrzo preuzimaju i usvajaju oni dijelovi stanovništva koji o tome još nisu bili obaviješteni. Stalna izmjena dvaju navedenih momenata tvori jedan od bitnih modnih mehanizama, a trajanje faze oponašanja i faze diferencijacije mijenja se ovisno o razdoblju i društveno-gospodarskim, kulturnim i

političkim prilikama. O tome govori Georg Simmel u eseju *Umjetnost i civilizacija*. U tom eseju on pretpostavlja postojanje dijalektičke napetosti između onoga što naziva *Abscheidungsmoment* i *Nachamungsmoment,* tj. moment odvajanja i oponašanja, kao i drugi par čimbenika koje naziva *Bedurfnis des Zusammenschlusses* i *Bedurfnis der Absonderung* – potreba za kohezijom i potreba za diferencijacijom koji se smatraju bitnima za proučavanje načina i uzroka pojavljivanja susljednih modnih valova. Postoji potreba i htijenje za diferencijacijom među ljudima, a posebno među raznim društvenim klasama i društvenim grupama. Također se u velikoj mjeri opaža i potreba za kohezijom, za utjecajem iste zajednice pojedinaca u modi ili nekom običaju (Dorfles 1997: 41, 42). Upravo u filmu *Odbjegli Django* nalazimo primjere za Simmelovu teoriju.

Kako Django dobiva pravo na samostalan odabir kostima za njegovu ulogu Schultzova osobnog sluge, direktno ulazi u jedan od procesa mode – onaj diferencijacije. Do ovog momenta uvijek je bio dijelom određene grupacije – robova – i izgledao je jednako kao svaki pojedinac te grupacije, bez vizualno i psihološki izgrađenog identiteta. Čak možemo govoriti o jednom tipu antimode koja je definirala skupinu robova, a karakterizirana je bijednom, nečistom, jednostavnom odjećom koja je imala isključivu funkciju prikrivanja tijela i olakšavanja fizičkog rada. Možemo govoriti i o jednom vidu prisilne kohezije, gdje je grupa ljudi namjerno, pod utjecajem superiornog sloja, učinjena vizualno jednakom među njenim pripadnicima. Odabirom svog plavog odijela, Django se potpuno izdvaja od populacije koja ga okružuje, bili to robovi ili viši sloj. Prvenstveno se izdvaja činjenicom da je takav kostim karakterističan za potpuno drugačije vrijeme i prostor od onih u kojemu ga Django nosi. Nasilno preuzet iz stilski izrazito kićenog doba, ističe se među znatno jednostavnije odjevenim ljudima. Događa li se diferencijacija u ovom slučaju namjerno ili je riječ o pukoj slučajnosti zbog ushita pri prvome samostalnom odabiru? Premda je slobodan čovjek i više nije rob, drugi robovi ga gledaju s velikim čuđenjem kako galopira na koju pokraj njih. Zanimljiv je i komentar jedne od ropkinja, koja ga, saznavši da stvarno nije rob, pita: "Stvarno si slobodan? I želiš se tako odijevati?" Tu se konkretno primjećuje iznenađenje njegovim outfitom, koji se svojom žarkom plavom bojom izdvaja među zemljanim i sivim tonovima odjeće drugih oko njega. "Baš kao što lik osobnog sluge u francuskom teatru 18. stoljeća prikazuje svojevrsnu demokratizaciju teatarskog subjekta i gledatelja, tako lik Djanga, u skladu s vrijednostima republikanske revolucije, odjeven kao francuski osobni sluga u 19. stoljeću na američkom Jugu, predstavlja sličan oblik revolucije, doduše za većinu ipak stran i staromodan" (Ozierski 2014: 44).

S druge strane, o procesu kohezije se može govoriti u scenama koje slijede, kada Django odabire odjevnu kombinaciju bližu prostoru i ljudima koji ga okružuju. Unatoč tome, njegova odjevna kombinacija, premda slična okruženju, neće ga integrirati u društvo. Njegova boja kože bit će jedinstven diferencijacijski motiv i kao takva će ga obilježavati do kraja filma. Kohezija neće biti ostvarena, ali je evidentan njegov pokušaj asimilacije kroz odjeću, uz uvjerenje da će tako dobiti na poštovanju. Kako to neće biti slučaj, Django će se morati poslužiti drugačijim tehnikama, a njegova vizualna priroda bit će samo izvanjska manifestacija unutrašnjeg stanja.

4.4. "KAUBOJ"

Kako su sklopili dogovor o partnerstvu, Schultz i Django nastavljaju svoju avanturu i potragu za novim poslovnim prilikama, a što će ih odvesti i do Broomhilde. U ovom, najduljem i najobuhvatnijem dijelu filma primijetit ćemo revoluciju jednoga još nepotpuno izgrađenog identiteta. U sljedećih sat vremena filma bit će vidljiv novi lik, novi karakter koji se suočava s nepoznatim mu situacijama na koje reagira potpuno drugačije nego što je to bio slučaj na početku filma. Susreti s novim likovima i situacijama su pokretačka snaga za manifestiranje novih oblika ponašanja i prilika za samoizgradnju. Na vidjelo izaći i psihološka trauma potaknuta životom u ropstvu, manifestirajući se pod krinkom inovativnog, osvetoljubivog i hladnokrvnog Djanga. Cjelokupna unutarnja revolucija biti će popraćena i onom vanjskom, promjenom vizualnog identiteta. Taj će se identitet u filmu zadržati najdulje i bit će glavni motor za konačnu izgradnju. Ovdje će biti primjetno potpuno odvajanje od Djanga kao "outsidera", te njegova evolucija u beskompromisnog kauboja američkog Juga.

Uvodna scena u sljedeći dio filma upravo je prikaz novoga Djangovog vizualnog izričaja. U jednoj sceni kamera ga prati odozdo prema gore, otvarajući kadar s crnim, lakiranim kaubojskim čizmama i blijedo smeđim baršunastim hlačama zajedno sa smeđim, kožnim remenom sa pričvršćenim držačem za pištolj i pištoljem. U kadar zatim ulaze crne kožne rukavice i maslinasto zelena jakna zakopčana smeđim drvenim gumbima ispod koje se nazire tamnosiva košulja. Gradacija završava na Djangovoj glavi na kojoj je tamnosmeđi kaubojski šešir, stereotipan dodatak južnjačkih kauboja kojeg Django sada igra, a poprimit će ponešto drugačije karakteristike i utemeljiti nov tip heroja u westernu. Prolaskom kroz eksterijer tipičnog južnjačkog grada, nosi sedlo s posebno ugraviranim slovom 'D' na kožnoj podlozi i ulazi u novo stanje uma, u najiscrpniji proces izgradnje identiteta. Stereotip kauboja označava

romantizirani prikaz macho-muškaraca (najčešće u borbama s Indijancima), što je posve drugačije od njihove izvorne uloge kao čuvara stoke. Kauboji su portretirani kao izrazito maskulini, idealni muškarci američkog Divljeg Zapada, i najčešće ih se povezuje s westernima Johna Waynea ili reklamama za cigarete Marlboro. "Njihov intelekt se smatrao danim od Boga, budući da nisu bili obrazovani, bar ne u današnjem, konvencionalnom smislu, već ih je obrazovala priroda i okolina. Oni su predstavljali individualan duh, radnu etiku i glas razuma. Najbitnija njihova karakteristika je sposobnost da koriste nasilje. U kombinaciji sa svojim etičkim razumom, kauboj zna na koga se okomiti i prema kome biti nasilan" (Weaver i Kathol 2014: 250). Takav prikaz je bio ideal američkog junaka, daleko od istine, a u slučaju Odbjeglog Djanga upoznat ćemo drugačijeg junaka, tj. neobičnog, afroameričkog kauboja koji izlazi iz stereotipnih okvira.

u jednoj sceni Django i Dr. King Schultz nalaze se na vrhu nekog brda i promatraju svoj sljedeći ulov. Django drži pušku i Smittya Baccalla na nišanu. Ovoga puta oklijeva i vidimo Djangovo promišljanje motivirano moralnim dvojbama. Naime, Smitty Baccall, koji je optužen za pljačku i ubojstva, nalazi se ispred Djangova nišana ali je u društvu sina. Iako je



Slika 4 'Najbrži pištolj na Jugu'

smatrao da je ubijanje bijelaca za novac savršen posao za njega, vidimo moralno osjetljivog Djanga u dvojbi je li ovo što radi uopće ispravno. Schultz ga uvjerava pokazujući mu nalog za privođenje ili ubojstvo Smitty Baccalla i objašnjava mu da je taj čovjek zločinac. Django ispali hitac i ubija ga, osjetivši olakšanje nakon što je saznao za što je Smitty Baccall optužen.

Kao podsjetnik, Schultz mu ostavlja nalog za ubojstvo na papiru koji će mu kasnije, neočekivano, dobro poslužiti. Upravo moralna dilema i neodlučnost u slučaju egzekucije zločinca, kod Djanga će označiti formiranje etičke putanje (Weaver i Kathol, 2014: 261). Ovo je bio jedini moment kada smo ga vidjeli neodlučnog u takvoj situaciji, jer je kasnije prihvatio da su njegove žrtve zaslužile takvu sudbinu i da je to jedini način da dođe do Broomhilde. Ovakva transformacija dočarana je i narednim scenama brutalno ekstravagantnog, tarantinovskog nasilja u kojima Django i Schultz ubijaju svoje nove žrtve. U glavnom liku se rađa doza nihilizma i sadizma, što primjećujemo kroz lakoću s kojom se obračunava sa zlim robovlasnicima, rasistima i općenito kriminalcima. Nakon obavljena posla u planinama, dvojac se spušta u nizinu, u Mississipi, na veliku aukciju robova kako bi li pronašli trag koji će ih odvesti Broomhildi. Doznaju da je ona u vlasništvu Calvina Candieja, smišljaju novi plan i nove uloge. Ovog puta Dr. King Schultz je kupac Mandigo boraca, a Django igra eksperta za borbe. Django pokazuje negodovanje oko lika tzv. "crnog sluge", objasnivši da je to najniže na što čovjek može pasti. Schultz mu odgovara da ga onda odglumi upravo tako.

Kako dolaze u posjet Calvinu Candieu, Djangov stav je sve oštriji. Postaje sve više vulgaran i srdit, što se i primjećuje u njegovu ponašanju. Schultz ostaje sa Candiem gledati borbu, a Django dok prilazi šanku primjećuje bijelca s polucilindrom koji ga gleda s evidentim nipodaštavanjem. Komentira ljutito sam sa sobom: "U kući se ne nosi šešir, bijelče. To čak i ja znam". Očito je da se Django nalazi na mjestu koje mu stvara nelagodu: naime, nalazi se u



Slika 5 Kauboj sa svim modnim dodacima

blizini vlasnika svoje supruge, u okružju rasista koji ga promatraju s prezirom i to se u ponašanju glavnog lika osjeti. Bez obzira na to, on ne izlazi iz prethodno dogovorene uloge i ostaje pribran. Ispija svoju čašu alkoholnog pića za šankom uz cigaretu te zadržava potpuno hladan stav dok se iza njegovih leđa odvija brutalna, nasilna borba dvojice crnih Mandigo boraca. Kada mu se vlasnik borca koji je izgubio približi i upita ga kako se zove i zna li uopće napisati vlastito ime, vidimo Djanga kao samopouzdanu individuu, bez dlake na jeziku, koja odgovara bez straha. Takav je i prema Calvinu Candieju, prema kojemu zadržava snažnu opoziciju kroz ostatak radnje. Upravo zbog toga snažnog otpora Django će zaintrigirati Calvina i po prvi puta će se primijetiti da posjeduje osjećaj jednake vrijednosti prema svojem partneru Schultzu, jer se Djangovo mišljenje konačno uzima u obzir. Calvin iskazuje dozu poštovanja prema Djangu, nazivajući ga "Bright boy" (bistri dečko), braneći ga pred svojim zaposlenicima, oslovljavajući ga kao svog gosta i govoreći mu da je jedan u 10000 robova, i da je poseban. Evidentna je ta nova, potpuna samorealizacija u slobodi koju Django sada osjeća kao slobodan čovjek te se tada može ponašati kako želi i kako mu najviše odgovara. Dvojac se, nakon poslovne ponude potaknute njihovom odlučnošću da pronađu Broomhildu, zaputio prema Candylandu u društvu samog Calvina Candieja. Tarantino pametno manipulira scenom putovanja, prikazujući produljenu scenu zelenog pejzaža koju krasi kočija u kojoj su Calvin, njegov odvjetnik i Schultz, a iza njih su slobodni bijelci na konjima zajedno sa slobodnim Djangom na konju i robovi koje vuku za sobom vezane konopcima. Gotovo romantični prikaz popraćen je dinamičnom suvremenom hip-hop glazbom. Django je svoj

kostim upotpunio crnim sunčanim naočalama koje savršeno definiraju novu osobnost proturječna lika, koji se nikada ne suzdržava od komentara. Njegovu vulgarnost uočili su i Calvin i Schultz. Kako ne bi sve upropastio, Schultz ga uzrujano upozorava da ne napada Calvina i robove te da ne zaboravi zašto su tu gdje jesu. Django mu mirno odgovara: "Sjećam se čovjeka koji me natjerao da ubijem drugog čovjeka pred njegovim vlastitim sinom i pritom nije ni trepnuo. Ono što si rekao je da je to tvoj svijet i da je taj svijet prljav. To je ono što ja radim. Igram prljavo". Django nema viši cilj da se bori protiv cijelog sustava ropstva i robovlasnika. Njegova borba je osobna stvar, borba koja ga mora dovesti do Broomhilde. Ono što ga čini iznimnim nije moral ili želja da promijeni svijet nabolje, već mogućnost da bude heroj, potpuna koncentracija na liku kojeg igra, posebno u kontekstu crnačke inferiornosti, a kojem je kontekstu donedavno pripadao i čiji bi heroj mogao biti, pod stalnim nadzorom superiornih bijelaca koji ga uvijek gledaju s visoka (Perry 2014: 218, 219). Upravo je to vidljivo u sceni kada Calvinovi psi trgaju tijelo jednog od robova, do tada Mandigo borca. Schultz je u dobroj namjeri htio ponuditi svotu novca da ga spasi, ali ga Django zaustavlja, maksimalno uživljen u lik koji igra. Iako je mogao pomoći tom robu, biti istinski heroj kojeg definira borba za promjenom opresivnog sustava, on odlučuje pustiti Calvina da ubije tog čovjeka, samo kako bi do kraja zadržao krinku. Pri samoj sceni napada pasa na roba, Django je neutralan i stoji uz Calvina u svom najnovijem obličju, oslobođen svih opresija i naredbi i potpuno prepušten sebi. To je trenutak izgradnje identiteta borca za vlastitu pravdu, osobne osvete onima koje smatra suvišnima i zlima, borba za osobni viši cilj, spas Broomhilde, Djangove supruge zbog koje i prolazi kroz sve nedaće. Premda ga publika možda poistovjećuje s tipičnim herojima i borcima za neku generičku pravdu, Djangov cilj je posve subjektivan.

4.5. DOBRODOŠLI U CANDYLAND

Django i Dr. King Schultz uz pratnju Calvina Candieja i njegovih ljudi jašu do velike bijele kuće, središta plantaže Candylanda gdje ih dočekuje mnoštvo prodornih pogleda. Django će se ovdje upoznati sa svojim glavnim rivalom koji utjelovljuje čistu suprotnost onome što Django predstavlja. Riječ se o Stephenu, robu koji radi kao dugogodišnji Calvinov sluga. Njegov prvi komentar, ugledavši Djanga, bio je što crnac radi na konju. Njegovo stalno negodovanje zbog povlastica koje Django ima kao slobodan čovjek stvorit će nov aspekt priče, onaj o posve specifičnoj borbi između heroja i zlikovca, budući da nijedan od njih nije

tipičan primjer ni za jedno ni za drugo. Stephen je, na prvi pogled, obično staro zanovijetalo, a uz klasičnu crno-bijelu kombinaciju nalikuje na obična slugu; usprkos tome, predstavljat će utjelovljenje zla. S druge strane, Django je mlad, samopouzdan, kontroverzan i vizualno privlačan u svom kaubojskom odijelu, sa šeširom i sunčanim naočalama, gleda na Stephena s osjećajem dominacije. Međutim, kako se približavaju svom cilju spašavanja Broomhilde, Django će postajati primjetno suzdržan i promišljen u svojim akcijama, načinu ponašanja i govora, jer će sve više biti svjestan koliki je ulog u pitanju. To neće umanjiti njegovu spoznaju o slobodi koju ima, dapače, to će ga voditi samosvjesnom balansiranju vlastitog karaktera, uz sposobnost kontrole koju je stekao nad samim sobom i vlastitim identitetom.

U jednoj sceni Schultz zatraži od Calvina da mu se Broomhilda pridruži u sobi, htijući stvoriti dojam da je želi za sebe, jer je saznao da ona govori njemački. Django je na sam spomen supruge posegnuo za pištoljem, ali se uspio suzdržati i ostati pod krinkom bez obzira na komentare koje je slušao o njoj. Slijedi scena u kojoj nekolicina bijelaca izvlači Broomhildu iz podzemne prostorije, nalik zatvorenom, metalnom bunaru, u kojem su je držali nagu danima, zbog pokušaja bijega. Vidimo Djanga konsterniranog i bijesnog u prizoru gdje bijeli muškarci nasilno izvlače, polijevaju vodom i nose Broonhildu prema kući kako bi je mogli urediti za Dr. Schultza. Njegov pogled više nije pod maskom i oštar, već je iskren i tužan. Dok sluša krikove svoje supruge, kamera prikazuje izrazito krupan plan njegovih očiju koje su blago ovlažene suzama pod sjenom kaubojskog šešira. Pokušava ostati suzdržan i, u momentu kada se čini da će se slomiti, sluga Stephen ga prekida i pita: “Ideš li sa mnom ili ćeš i ti radije spavati u toj kutiji?” Djangov se karakter automatski vraća u prijašnje stanje jer ga je Stephenovo pitanje razbijesnilo. Izrazito teška situacija gdje je rastrgan između srca i razuma, stvorit će nesigurnu situaciju za Djanga i svaki njegov pokret i riječ bit će pomno promatrani. Scenu koja slijedi, a prikazuje robove u kući Candylanda kako postavljaju stol te Broomhildu, uređenu i pripremljenu za posjet Schultzu, prati skladba Ennia Morriconea i Elise Toffoli *Ancora qui* koja daje poseban, čak jeziv dojam. Pod prigušenim tonovima, robovi odjeveni u crno postavljaju srebrninu na stol, a Broomhilda u lepršavoj, plavoj haljini plaho korača prema Schultzovoj sobi uz pratnju Calvinove sestre. Ono što slijedi sudbonosni je trenutak između dvoje ljubavnika koji su bili nasilno razdvojeni i nakon dugo vremena se opet nalaze, u nesigurnim okolnostima. Django nestrpljivo čeka iza vrata sobe u kojoj Schultz objašnjava Hildi da ju je došao spasiti u pratnji zajedničkog prijatelja. Django ulazi i dramatična ljubavna scena prekinuta je Hildinim padanjem u nesvijest od uzbuđenja.

Nakon toga, Calvin i njegovi gosti objeduju zajedno u blagovaonici. Uz ostale robove, poslužuje ih i Broomhilda. Calvin je zainteresiran kako je prošao njen i Schultzov sastanak, na što on daje samo pozitivne komentare, izražavajući zadovoljstvo što je čuo materinji jezik nakon dugo vremena. Calvinova sestra potom primjećuje: "Možete reći što god hoćete, ali izgleda da su Hildine oči zapele za Djanga". Tada se u prostoriji stvori nelagoda među ovima koji su dio cijele te igre skrivača. Schultz uspijeva zadržati atmosferu, ali su se Hildi i Django pogledali na nčin koji je odao da se znaju od ranije. Njihovu misterioznu vezu primijetio je Stephen i to će u potpunosti iskoristiti protiv njih. Dok Django i Schultz spretno provode plan o kupnji Mandigo borca kroz koju bi provukli i kupnju Hildi, Stephen iznosi prijedlog koji će staviti na ozbiljnu kušnju Djangovo strpljenje. Samopouzdan i vješt u improvizaciji razgovora i znanja o Mandigo borbama, Django je prekinut Stephenovom idejom da pokažu Dr. Schultzu Hildina bičevana leđa, puna ožiljaka. Ponovno poseže za pištoljem u nervoznoj atmosferi koju Calvin čini sve gorom govoreći o njenim leđima kao o umjetničkom djelu. Scenu prekida Calvinova sestra, i Django opet uspijeva kontrolirati svoj bijes nakon bolna trenutka promatranja voljene osobe kao robovskog eksponata u vlasništvu rasističkih snobova kao što je Calvin Candie. Ovaj potez bio je Stephenova namjera da izmami dokaz da se Django i Hildi poznaju. To je i uspio pomno promatrajući Djangovu promjenu raspoloženja dok mu ponižavaju suprugu. Hildi u suzama laže da ne poznaje Djanga, iako su se već odali. Dok Stephen pokušava izmamiti odgovor koji želi od nje, Schultz predlaže nov poslovni plan Calvinu. Naime, u momentu kada je htio tražiti da uz cijenu koju plaća za Mandigo borca dobije i Hildi, s kojom se povezao zbog njemačkog jezika, Stephen ga prekida i traži Calvina privatno.

Ono što slijedi je jedan od najgorih rasističkih ispada u filmu, nakon što Calvin Candie sazna za prijevaru koju su mu gosti priredili. Govoreći o submisivnosti kao glavnom obilježju ljudi



Slika 6 Djangova predaja i gubljenje 'kaubojskog' identiteta

crne rase, Calvin pogađa tamo gdje je Django najosjetljiviji i sve ga više ljuti. Na kraju njegova govora upada čovjek s puškom, a Django i Schultz, bez obzira što su posegnuli za oružjem, bivaju stjerani u kut te se moraju pomiriti s činjenicom da su razotkriveni. I dok Calvin izvodi farsu služeći se Broomhildom, oslovljavajući je i koristeći je kao svoje vlasništvo u pokušaju potpune provokacije, Django postaje sve više bijesan. Situacija potpuno izmiče kontroli kada Calvin posegne za čekićem i usmjerava ga na Hildinu glavu. Schultz, izbezumljen i manipuliran, uzima novčanik i kupuje Broomhildu za 12000 dolara. Iako je sada teoretski njihova, atmosfera postaje sve neizvjesnija i sve napetija. Napetost je posebno naglašena u sljedećoj sceni dok Calvin potpisuje račun za Broomhildu, a djevojka na harfi izvodi Beethovenovu *Za Elisu,* koja ostavlja dojam mira, a u kontradikciji je s nervoznim Scultzom i parom pokraj njega koji čekaju konačan rasplet ove priče. Django se nadalje ponaša zaštitnički. Dok Schultz ulazi u Calvinov ured da potpiše dokumente, Django ga prati u stopu, držeći oko na njemu. Također, kada Calvin prijeti ubojstvom Hildi ako se Schultz odbije rukovati s njim, Django staje pred nju i postaje primarna meta na nišanu puške. Premda hladan, osjeća se Djangova emocionalna bliskost s dvoje ljudi koji se nalaze pored njega. Schultz mu je podario slobodu, a Broomhilda je njegova jedina ljubav za koju bi učinio sve. Nakon što Schultz ubija Calvina, dok kaže: "Oprosti, nisam mogao odoljeti", započinje još jedna u nizu klasičnih krvavih scena brutalnog nasilja začinjena "hektolitrima" krvi, prodornim pucnjevima, vrištanjem i hip-hopom kao glazbenom pozadinom. Django je sada ponovno u ulozi heroja, "najbržeg pištolja na Jugu" i pokušava izvući svoju i Hildinu živu glavu. U okršaju s brojčano nadmoćnim protivnicima, Django uspijeva sačuvati živu glavu, ali na kraju ipak posustaje. U stalnoj moralnoj opoziciji Djangu, Stephen je sada stekao prednost jer drži Hildi kao taokinju: ljubav naravno presuđuje, a Django se predaje. Naglašena je njegova herojska uloga i, dok skida svoj maslinasto-zeleni kaput, uz podignute ruke i kroz nerealno krvave zidove, polako se vraća u svoju sužanjsku prošlost. U Candyland je došao uz pratnju prijatelja kako bi spasio suprugu, a na istom mjestu je tog prijatelja izgubio, a suprugu nije uspio spasiti.

4.6. POVRATAK U OKOVE

Eksplicitna scena Djanga koji gol visi naopačke na užadi, uvod je u njegovu ponovnu inferiornost, povratak na robovsko stanje. Kamera prati njegovo nago tijelo od gležnjeva koji su privezani užetom za strop, preko bičevanih, ožiljcima prekrivenih leđa, do glave zarobljene

u metalnu masku koja mu je prikrivala usta. Njegovo bespomoćno, znojno tijelo počinje se migoljiti u trenutku kada mu bijelac, jedan od Calvinovih ljudi, prijeti užarenim nožem i prislanja ga na Djangove genitalije. Strah koji osjeća naglašen je grčenjem njegova mišićavog tijela, koje je u ovoj sceni medij izražavanja unutrašnjeg stanja. To više nije odjeća, već je prikaz izmučenog, golog tijela primjer kako i ono samo, bez odjeće, može biti izraz trenutnog stanja, emocija i psihologije pojedinca. Ponovni prikaz njegovih bičevanih leđa uvodi nas u retrospekciju i prisjećanje na početak filma, kada se Django tek oslobađao okova opresije. To je izravna poveznica s njegovom sadašnjom situacijom kada se ponovo našao u rukama robovlasnika, s ožiljcima kao neverbalnom porukom pretrpljene fizičke i psihičke traume. Stephen odjednom prekida scenu u kojoj mu je prijetio nožem i govori da je došlo do promjene plana. "Odlaziš i ovo je jedino što ćeš ponijeti sa sobom" – govori mu Stephen, predajući mu odjeću koju je donio sa sobom. Dok sjedi nasuprot Djanga, scena je u krupnom planu i na rubu kadra vidimo naglašene ožiljke, dok Stephen priča o onome što ga čeka. Govori mu o idejama koje su imali za njegovu kaznu, od bacanja psima ili Mandigo borcima do bičevanja do smrti, a za to vrijeme Djangovo tijelo se trese u muci. Ono što su mu naposljetku odredili jest poslati ga u rudnik LeQuinta Dickeya, ozloglašenog robovlasnika, gdje su robovi tretirani na najgori mogući način. Stephenova zlokobna priča prekinuta je krupnim planovima Djangovih prestrašenih očiju, koje se jedine naziru zbog metalne maske na licu. Radnja je prekinuta i nastavlja se na putu do rudnika. Dvojica muškaraca na konjima u kavezu iza sebe vuku robove, a Django je na nogama, bos i privezan za uže trećeg bijelca na konju, kojeg igra sam Quentin Tarantino. Ponovno u vrećastoj, radničkoj odjeći, iscrpljen od koračanja za ostatkom, Django je i po svome vizualnom izgledu ponovo rob. Ono što iznenađuje, bez obzira što je opet zarobljen, jest njegov karakter koji ne posustaje i odvažnost "kauboja" što opstaje u njegovu identitetu. Nalog za uhićenje Smitty Bacalla, koje mu je dao Schultz nakon prvog lova na glave, spasit će promišljenog Djanga. Naime, nalog je sačuvao i ispričao bjelačkoj družini koja ga vodi do rudnika kako mogu zaraditi 11500 dolara za privođenje Bacalla i suradnika, a da se ovi nalaze u Candylandu. Spretna varka omogućit će Djangu da izmanipulira naivne bijelce i oni će mu, željni novca, povjerovati. Daju mu i pištolj i tu za njih priča završava kobno. Django odmah ubija trojicu i priča je spremna za herojsko finale. Opasan remenom s dva pištolja, skida sedlo s konja, uzima pušku i spreman je vratiti se ostvarenju svog cilja, oslobođenju Broomhilde. Robovi ga gledaju sa strahopoštovanjem dok mu predaju dinamit iz svog kaveza i čini se kao da je Django njihov istinski heroj, premda za njih ništa nije napravio, nego on kao individua sada predstavlja ideal svim robovima. Ideal slobodnog čovjeka koji je jednakovrijedan ostatku populacije, u ovom slučaju

bjelačke. Django za njih predstavlja utopiju, nešto o čemu oni samo mogu sanjati, a dogodit će se tek za nekoliko godina. “Idealni kauboj” Django jaše natrag prema Candylandu, za njim se diže prašina, a prati ga jedan od *soundtracka* filma, John Legend i *What did that to you*.



Slika 8 Django je onovno okovan



Slika 7 Po drugi put u robovskoj odjeći

4.7. SLUČAJNI HEROJ

Nakon svih prepreka, svih pozitivnih i negativnih iskustava, Django se vraća u Candyland. Transparentna odvažnost i samopouzdanje bit će na svom vrhuncu u posljednjim minutama filma. Beskompromisan karakter naglašen je, naravno, krvoločnim scenama ubojstava koje Django izvodi na putu do Hildi. Dok se, s jedne strane, odvija Calvinov sprovod prožet mirom, tišinom i blagostanjem, Django, s druge strane, žustro juri kroz pejzaže koji okružuju Candyland. Po dolasku, vraća se u staju gdje je bio zatočen i pronalazi svoj kaubojski šešir, upotpunjujući svoj identitet i vizualno. Bijes i žestoka namjera za osvetom prekinuti su emotivnom scenom u kojoj Django pronalazi tijelo Dr. King Schultza. Iz njegova odijela najprije uzima Broomhildin račun i potvrdu o slobodi, a zatim se zadržava na spokojnom prizoru pred njim. “Auf Wiedersehen” – bit će Djangov posljednji pozdrav upućen partneru, osloboditelju i prijatelju. Bez obzira na njegov izrazito hladan stav, krupni plan njegova lica i poljubac koji daje Schultzu ostavljaju dojam topline, povezanosti i poštovanja. Osveta za kojom žudi bit će i osveta za Schultza. Broomhilda prestrašena leži u mračnoj prostoriji, leđima okrenuta vratima. Izvana se čuju koraci i njena nervoza se sve više osjeti. Na sjeni se nazire kaubojski šešir: “Ja sam, dušo” – govori Django i par je ponovno zajedno. Jedino što

preostaje je završni korak osobne osvete, razoriti Candyland, utjelovljenje pakla na Zemlji. Dok se Calvinova obitelj i zaposlenici vraćaju sa sprovoda u kuću, Django sprema posljednje iznenađenje. Bjelina unutrašnjosti kuće uništena je krvlju koja se prostire po svim zidovima, a apsurd je stvoren crninom koju nosi uplakana obitelj i radnici. Stephen u oplakivanju pjeva, a prekida ga Django koji na katu pali svijeću. "Bez brige, svi ćete uskoro biti zajedno s Calvinom" – obraća im se. Django izlazi na svjetlo, gledajući na začuđene ljude ispod njega. Odjeven u bordo frak kaput, šareni, baršunasti prsluk, bijelu košulju oko vrata vezenu purpurnom, satenskom trakom i, naravno, sa svojim kaubojskim šeširom na glavi, nastavlja: "Samo što će se to dogoditi malo ranije nego što ste očekivali". Naime, Django nosi Calvinovu odoru koju je imao kada su se prvi puta susreli, kada se Django predstavio kao ekspert za Mandingo borbe. Počinje zadnja krvava scena, koja će označiti i Djangovu konačnu osvetu. U ovom slučaju, najviše se okomio na Stephena, njegova osnovnog rivala u kojem je vidio sve negativno i problematično u robovlasničkom sistemu. Pokornog, zlog roba koji je svoju inferiornost iskoristio na način da je postao dio rasizma, podržavajući Calvina i udovoljavajući mu. Django se obraća slugama: "Svi vi crni ljudi, predlažem da se maknete od bijelih". Kako dvije sluškinje krenu prema vratima, Stephen krene za njima. "Ne i ti Stephene, ti si tu gdje pripadaš" – govori mu dok upire pištolj na njega. Spasivši dvije ropkinje, čini se kao da ih spašava zbog opiranja robovlasništvu, kao da čini dobro djelo. To, doduše, nije pravi razlog. One mu jednostavno nisu ništa učinile na osobnoj razini i to je jedini razlog zašto ih pošteđuje. Bez obzira na to, Djangov obračun s izopačenim sustavom navodi publiku da ga doživi kao heroja. Upravo je na taj način on postao "slučajni heroj" ovog filma, bez stvarne namjere da to ikada postane.

Ono što preostaje u filmu je je sukob slučajnog heroja i zlikovca, dvije krajnosti filma. "Kako ti se sviđa moja nova odjeća, Stephene?" – pita ga; "Znaš, prije nikada ne bih pomislio da je bordo moja boja". Django se u ovom ruhu osjeća uzvišeno, kao pobjednik. Posebnost je upravo u tome što je to Calvinovo odijelo, čime označava nadilaženje svih njegovih i ostalih rasističkih opresija, i u njegovu vlastitom ruhu će razoriti Candyland. Django je potpuno opušten i miran jer zna da je došao trenutak gdje će sve privesti kraju. Stephena se ne rješava olako, već ga muči, kako je on mučio sve robove na ovoj plantaži. Django kaže: "Sve što je Calvin govorio bile su gluposti, ali za jednu stvar je bio u pravu. Ja jesam taj jedan crnac od njih 10000" što je završna spoznaja da jest poseban, drugačiji i izuzetan. Stephena ostavlja u mukama, živog, dok Calvinovom cigaretom pripaljuje dinamit, postavljen po čitavoj kući. Vani ga s osmijehom očekuje njegova buduća suputnica, Broomhilda. Django staje pred srce Candylanda, okreće se prema ulazu u kuću i stavlja sunčane naočale. Kulerskog kauboja u

bordo fraku, a cigaretom i odvažnim modnim dodacima osvjetljava plamen eksplozije na Candylandu. Korača kroz plamen prema Broomhildi i sjeda na svog konja. Posljednje prizore prekida retrospekcija u vrijeme partnerstva sa Schultzom, kada su zajedno hvatali zločince po planinama. Schultz govori: "Znaš kako će te zvati? Najbrži pištolj na Jugu". Prisjećanje na njega izravni je znak da je razoreni Candyland ujedno i osveta za Schultzovo ubojstvo. "Najbrži pištolj" odlazi s Broomhildom, a iza njih ostaje samo plamen. Django više nije ni u kakvim ulogama, maskama ili okovima. Postigao je vrhunac samoizgradnje i pronašao sebe.

4.8. MODNI DODACI KAO MJERILO INTEGRITETA

Dizajnerica kostima, Sharen Davis, inspiraciju za modne dodatke, konkretno šešire, pronašla je u western serijalu *Bonanza* iz 60-ih i 70-ih godina. Kako sama kaže, htjela je napraviti rock 'n' roll spaghetti western kroz kostime. Posjetila je ekipu koja je radila na šeširima kakve je nosio Michael Langdon u *Bonanzi*, s namjerom da napravi varijaciju za J. Foxxa kao Djanga.



Za dizajn naočala također su poslužila karakteristični spaghetti westerni iz 70-ih godina. Tako je istraživala filmove za koje je mislila da će se svidjeti Tarantinu, a radila je na filmu *The white buffalo* u kojem Charles Bronson nosi slične naočale koje u Odbjeglom Djangu nosi Jamie Foxx. Izrađene su od metala iz 1830-ih, a bilo ih je jako teško nositi jer stalno padaju i imali su samo jedan par (Davis, 2013). U filmu se mogu primijetiti još poneki dodaci koji su

upotpunjavali kostime koje je Django karakterno oblikovao, a služili su kako bi se pomoću njih zaokružila cjelina Djangova lika. Tako je njegovo suludo, plavo odijelo bilo nadopunjeno kožnom torbom, a čak i cigareta koju je imao u završnoj sceni može biti promatrana kao dodatak odijelu. Kaubojske čizme bile su neizostavne za stvaranje Djanga kao kauboja, a kroz hladne dane njegovo kaubojsko odijelo bilo je upotpunjeno i šalom. Ako izađemo iz okvira mode, možemo pronaći brojne dodatke koji su definirali situacije i psihološka stanja te traume. Kroz taj aspekt možemo kao dodatke gledati i okove koje je Django nosio kao rob, lance, užad ili metalne maske na glavi. Sve to treba uzeti u obzir ako želimo dobiti potpun uvid u vizualni identitet glavnog glumca, a koji je identitet u neposrednoj vezi s njegovim unutrašnjim stanjem. Ono što je možda bilo najviše primjetno kad je riječ o odjevnim dodacima u filmu su oglavlja, tj. šeširi. Čak i na samom početku filma, kada tek biva oslobođen, Django samoinicijativno uzima šešir s ubijenog čovjeka. Dok bira odijelo za ulogu osobnog sluge, prikazan je pokraj stalka za šešire koje isprobava. Na kraju će njegov najznačajniji odjevni dodatak postati upravo šešir, integrirajući njegov konačni identitet.

PSIHOANALITIČKA INTERPRETACIJA OGLAVLJA

U psihoanalitičkoj teoriji mode najčešće je riječ o fetišizmu, tj. o predmetima koji imaju određene erotske konotacije. Sigmund Freud je pod fetišističkim objektima istaknuo predmete koji vizualno simboliziraju ljudske genitalije. U vezi sa spolom, kao karakterističan muški simbol javljaju se svi falusni odjevni predmeti poput, na primjer, kravate ili pak špičasti



Slika 9 Maska kao "dodatak" koji definira roba

predmeti. Kao karakteristični ženski predmeti, s druge strane, uzimaju se cipele ili papuče koji su simbol ženskog spolnog organa. Freud izdvaja i treću skupinu simbola, a to su dvosmisleni ili neodređeni odjevni predmeti. U tu skupinu on ubraja šešir, budući da je kao pokrivač glave, po pravilu muškog značenja, ali je po svojim vizualnim karakteristikama sposoban i za ono žensko. Ovakva interpretacija izazvala je kontroverzu među pristašama mode i dizajna početka dvadesetog stoljeća, pa se takva teorija i istraživala u dizajnerskim krugovima. Elsa Schiaparelli u suradnji s Manom Rayom izrađuje šešir u obliku obrnute ženske cipele, roza boje i visoke pete. Oglavlje je služilo kao metafora prikaza muškog i ženskog spolnog organa. Freud tumači šešir kao mračan simbol u odnosu na muško i žensko značenje. Šeširi su, kao produžetak glave, označavali mjesto gdje se nalazi nesvjesno, a budući da imaju cilindričnu ili falusnu formu, u slučaju kada su ih nosile žene dobili su funkciju supstituta. U psihoanalitičkoj teoriji je karakteristično da se falus javlja kao označitelj muškosti pa se tako spolni identitet postiže usvajanjem određenih simbolika koje odgovaraju, u prvom slučaju, posjedovanju falusa, ili u drugom "bivanju falusom". Kako se diferencijacija muškog i ženskog tijela zasniva na zauzimanju simboličke pozicije, muškarci postaju muškarci tako što se približavaju "imanju falusa" (Jestratijević 2011: 187, 188).

Tako možemo govoriti i o izgradnji rodnog identiteta u filmu *Odbjegli Django,* upravo kroz njegovu vizualnu poveznicu sa šeširima. Nadogradnjom svog odjevnog identiteta šeširom, Djangova vanjština dobiva određenu količinu muškosti, upravo u liku kauboja, koji se i veže za prikaz muškosti tipskih američkih "heroja". Django, od kada je prisvojio šešir kao dio osobnoga vizualnog identiteta, od njega se ni ne odvaja. Jedini moment kada je odvojen od



Slika 10 Django u izdanju cjelovitog identiteta

šešira je prisilan, kada je vraćen u okove pred kraj filma. Zanimljivo je da se, čim se oslobađa, vraća po šešir i koristi ga kao dio osobnosti i dok je odjeven u Calvinovu odjeću u završnoj sceni. U ovom slučaju, dakle, gledamo integraciju vizualnog identiteta čiji je dio i Djangov šešir. Bez njega, taj identitet ne bi bio potpun. To nije rijetkost i u općenitoj odjevnoj praksi, gdje su modni dodaci način kompletiranja *outlooka*. Zato možemo govoriti o definitivnoj vizualnoj izgradnji kada posjeduje svoj šešir, jer on za njega ima ulogu integracije i samo s njim osjeća se potpun.

5. ZAKLJUČAK

U ovom radu nastojala sam prikazati izravne poveznice izgradnje kolektivnih ili individualnih identiteta i mode. Analizom filma *Odbjegli Django*, istraživanje se baziralo na popularnom mediju i prikazu odjevne prakse kroz dizajn i odabir kostima glavnog lika. U filmu je tijelo u izravnoj vezi s njegovim izvanjskim materijalnim aspektom – odjećom – a promjena odjeće prati izgradnju različitih identiteta. Ti identiteti su, između ostalog, definirani i društvenim okolnostima, prostorom i vremenom koji okružuju pojedinca, a odjeća je način ujedinjavanja tih elemenata u jednu vizualnu cjelinu i prikaz psihološkog napredovanja glavnog lika. Ljudsko tijelo, afirmirajući određeni stil i koristeći modne simbole, zauzima različite razine značenja. Ova analiza pokušala je odvojiti odjeću od površnog fenomena i definirati je kao sredstvo komunikacije, kao vizualni jezik koji omogućava izražavanje na kreativan način.

Kroz proučavanje glavnog lika, Djanga i njegovo kretanje kroz radnju filma, možemo primijetiti značajan napredak od njegova početnog, jednodimenzionalnog identiteta roba, prema kompleksnoj individui koja postupno biva definiranom sve zamjetnijim integritetom i samopouzdanjem. Odjeća je u našem slučaju bila medijem kroz koji smo proučavali pobjedu nad predrasudama i odvajanje od kulturalnih stereotipa. Određen društvenom situacijom vremena u kojem se nalazi i, dakako, osobnim usudom, Django kao rob izaći će iz opresivnog sustava uz pomoć neočekivanog prijatelja, a situacije kroz koje prolazi kao slobodan čovjek pomoći će mu u konstruiranju izabranog identiteta. Razvojem njegova lika, odabir odjeće se kretao u tri smjera. Prvi, u vrijeme neslobode i inferiornosti, bio je odjeven u odjeću karakterističnu za robove. Tada je bio dijelom potlačene skupine što je generički bila određena svojevrsnom antimodom, radničkom odjećom čija je funkcija uz olakšano kretanje bila i prepoznavanje sloja kojem pripada. Drugi smjer bio bi razlikovni, diferencijacijski, na koji smo podsjetili kroz Simmelovu teoriju odjeće kao društvene diferencijacije. Django je u svom plavom odijelu izdvojen od okruženja, ali prije svega zbog vlastita izbora, ne zbog onoga nametnutog. Potom, pratimo izgradnju svijesti i proces istraživanja sama sebe, prijelaznu fazu koja će dovesti središnju figuru filma do posljednjeg, trećeg smjera. Django kao lik kauboja prevladat će svoje traume i aktualnu društvenu situaciju, te će, odvojen od opresivnih normi, izgraditi konačan identitet u odijelu tipičnoga zapadnjačkog američkog kauboja. On tada postaje ideal skupini kojoj je nekada pripadao, a pod lažnim identitetom kao borca za opće ciljeve slobode, on gradi vlastiti identitet u ostvarenju strogo osobnih ciljeva. Kroz analizu same odjeće koju bira, važno je bilo spomenuti i odjevne dodatke koji čine

cjelovitu sliku čovjeka izgrađena karaktera. Dotaknuli smo se njihovih psihoanalitičkih osobitosti te situacija bitnih za stjecanje rodna identitet, dok smo odjeća promatrali u kontekstu kako kolektivnih tako i individualnih kulturalnih identiteta.

Naposljetku, ovaj rad je uz prikaz glavnog lika popularnog filma definirao svojevrsno simboličko i semantičko određenje odjevne prakse. Izravna poveznica lika s odjećom koju nosi i dodacima kojom je upotpunjuje govori o jedinstvenom sustavu komunikacije: sustavu znakova koji u različitim okolnostima imaju i posve određena, namjerno odabrana značenja. Na taj način smo se odvojili od prevladane definicije mode kao isključivo površnog fenomena modernog doba i razumjeli je kao snažnu društvenu konstrukciju – kao važnog sredstva samooblikovanja i samodefiniranja.

POPIS LITERATURE

Brown, W. (2014) "Value and violence in Django Unchained"; u Speck, Oliver C.: *Quentin Tarantino's Django Unchained: The continuation of metacinema*, Bloomsbury Publishing, New York.

Dassanowsky, R. (2014) "Dr. King Schultz as Ideologue and Emblem: The German Enlightment and the Legacy of the 1848. Revolutions in Django Unchained"; u Speck, Oliver C.: *Quentin Tarantino's Django Unchained: The continuation of metacinema*, Bloomsbury Publishing, New York.

Davis, Fred (1992) *Fashion, Culture and Identity*, The University of Chicago Press, Chicago.

Dorfles, Gillo (1997) *Moda*, Golden marketing, Zagreb.

Galović, Milan (2001) *Moda: zastiranje i otkrivanje*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb.

Hanel, M. (2013) *From sketch to still: The spaghetti-western wit of Sharen Davis's Django Unchained Costumes*, http://www.vanityfair.com/hollywood/2013/01/django-unchained-costume-design-oscar-nomination, 04.01.2013.

Jestratijević, I. (2011) *Studija mode: znaci i značenja odevne prakse*, Orion art, Beograd.

Ornella, D. Alexander (2014) "Bodies In and Out of Place: Django Unchained and Body spaces"; u Speck, Oliver C.: *Quentin Tarantino's Django Unchained: The continuation of metacinema*, Bloomsbury Publishing, New York, 2014.

Ozierski, M. (2014): "Franco-faux-ne: Django's Jive"; u Speck, Oliver C.: *Quentin Tarantino's Django Unchained: The continuation of metacinema*, Bloomsbury Publishing, New York.

Paić, Žarko (2007) *Vrtoglavica u modi*, Altagama, Zagreb.

Perry, P. Samuel (2014) "Chained to it: The recurrence of the frontier hero in the films of Quentin Tarantino"; u Speck, Oliver C.: *Quentin Tarantino's Django Unchained: The continuation of metacinema*, Bloomsbury Publishing, New York.

Peterlić, Ante (2000) *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb.

Svendsen, Lars (2010) *Moda*, TIM press, Zagreb.

Šuvaković, Miško (2005) *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Vlees & Beton, Zagreb.

Temoney, E. Kate (2014) "The „D" is silent, but Human Rights are not: *Django Unchained* as Human Rights discourse"; u Speck, Oliver C.: *Quentin Tarantino's Django Unchained: The continuation of metacinema*, Bloomsbury Publishing, New York.

Waldron, D. (2014) "Hark ,hark, the (dis)enchanted Kantian, or Tarantino's „evil" and its anti-cathartic resonance"; u Speck, Oliver C.: *Quentin Tarantino's Django Unchained: The continuation of metacinema*, Bloomsbury Publishing, New York.

Weaver, J. Ryan i Kathol, K. Nichole (2014) "Guess who's coming to get her: Stereotypes, Mythification, and white redemption"; u Speck, Oliver C.: *Quentin Tarantino's Django Unchained: The continuation of metacinema*, Bloomsbury Publishing Plc, New York.

Weber, D. (2014) “Of Handshakes and Dragons: Django's German Cousins”; u Speck, Oliver C.: *Quentin Tarantino's Django Unchained: The continuation of metacinema*, Bloomsbury Publishing, New York.

POPIS PRILOGA

Sve fotografije preuzete su iz filma *Odbjegli Django*.