

Kultni filmovi

Ležaja, Maja

Undergraduate thesis / Završni rad

2022

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:765511>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-13**



image not found or type unknown Repository / Repozitorij:

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



image not found or type unknown

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Maja Ležaja

KULTNI FILMOVI
(ZAVRŠNI RAD)

Rijeka, 2022.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kulturalne studije

Maja Ležaja

Matični broj : 0081142115

Kultni filmovi

ZAVRŠNI RAD

Preddiplomski studij kulturologije

Mentor : dr. sc. Boris Ružić

Rijeka, 2022.

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. MOŽEMO LI UOPĆE DEFINIRATI KULTNI FILM?	2
2.1 Anatomija kultnog filma.....	2
2.2 Konzumacija.....	3
2.3 Politička ekonomija.....	6
2.4 Kulturni status.....	6
3. FILOZOFIJA KULTNOG FILMA.....	7
4. POVIJEST STUDIJA O KULTNIM FILMOVIMA.....	8
5. THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW.....	10
6. CASABLANCA.....	15
7. PULP FICTION.....	17
8. ZAKLJUČAK.....	19
9. LITERATURA.....	20
10. POPIS TABLICA.....	22
11. SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI	23

1.UVOD

Okarakterizirati neki film kultnim nema veze s kultom na kojeg odmah pomislimo. Kult je štovanje nekog božanstva, izraz religioznosti¹, a u današnje vrijeme često se spominje u negativnom kontekstu povezanim s raznim sektama. No kakve veze ima kult s filmom?

Kult se može definirati kao velika posvećenost nekoj osobi, ideji, objektu, pokretu ili radu. Najranije upotrebe riječi kult su se odnosile na štovanja u 17. stoljeću, a kasnije na određene grane religije i njene prakse, a već početkom 18. stoljeća se riječ počela upotrebljavati i za nereligiozna štovanja, primjerice osoba ili ideja.²

Stoga, s obzirom da je film nečiji umjetnički rad isto može biti predmet štovanja i divljenja. Termin kultni film je skovan početkom 1970-ih u odnosu na supkulturu ljudi koji su bili povezani s ponoćnim projekcijama i *underground* filmovima. To su filmovi koji generalno nisu bili široko prihvaćeni i često kritizirani ali su stekli popularnost uz vrlo lojalnu bazu gledatelja.³ No, kako ćemo i u nastavku saznati, puno faktora utječe na taj status. Nema nekih određenih karakteristika koje bi film trebao imati ili neki određeni način snimanja da bi bio kulturni. Nema ni određenog žanra kojeg bi film trebao biti da bi bio kulturni, no neki ipak imaju veći potencijal. Ukratko, kulturni film nastaje spletom različitih okolnosti ali postoje zajedničke karakteristike koje su vrijedne proučavanja. U ovom radu ću obraditi temu kulturnih filmova kroz njihovu povijest, karakteristike i tri primjera, analizom elemenata koje su dovele do njihovog kulturnog statusa, a to su *The Rocky Horror Picture Show* kao ponoćni film, *Casablanca* kao klasični kulturni film i *Pulp Fiction* kao postmoderni film. Temeljna literatura kojom sam se koristila za ovaj rad su knjige *The Cult Film Reader* (2008), *Cult Cinema : An Introduction* (2011) i *The Rutledge Companion to Cult Cinema* (2020) koje su na engleskom s obzirom da nisam uspjela pronaći hrvatsku literaturu na tu temu, pa je i literatura je upotpunjena s internetskim izvorima s obzirom da su kulturni filmovi svakako dio popularne kulture koja se u današnje doba stvara pretežito na internetu.

¹ kult. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=34544>> (pristupljeno 25. 8. 2022.)

² cult, *Merriam-Webster.com Dictionary* <https://www.merriam-webster.com/dictionary/cult> (pristupljeno 25.8.2022.)

³ Cult Films, *FilmTheory.org* [Cult Films - Film Theory](https://www.filmtheory.org/cult-films) (pristupljeno 25.08.2022)

2. MOŽEMO LI UOPĆE DEFINIRATI KULTNI FILM?

Za početak moramo postaviti pitanje postoji li uopće definicija kulturnog filma? Jedan od problema u odgovoru na to pitanje se nalazi u tome što se taj izraz koristi na razne načine unatoč svom kratkom postojanju. Mnogo je pokušaja bilo da se definira kulturno kino, ali mnogi prilaze temi žargonski gdje naglašavaju elemente koji se ne mogu tako lako opisati pa i ostaju neopipljivi i podosta subjektivni. (Mathijs i Sexton 2011)

Dovoljno je reći da je danas pojam kulta toliko raširen da postaje jednako važan kao i *blockbuster*. U nastavku ću iznijeti koje su to karakteristike kulturnog filma prema Mathijsu i Mendiku (2008) i analizirati tri filma koristeći se karakteristikama koje su oni predstavili. Oni predstavljaju četiri elementa za koje smatraju da su bitni za definiciju kulturnog filma, a to su : anatomija filma, njegova konzumacija, politička ekonomija i njegov kulturni status. Naglašavaju da je uvijek riječ o kombinaciji ovih elemenata koji ne trebaju uvijek svi biti ispunjeni što utječu na definiciju nekog filma kao kulturnog.

2.1 ANATOMIJA KULTNOG FILMA

Prva element koji Mathijs i Mendik spominju je anatomija filma. Anatomija filma se odnosi na njegove osobine, odnosno sadržaj, stil, format i slično. Kad se govori o anatomiji filma prvi element je element inovacije - estetski ili tematski. Drugo, kulturne filmove se često smatra lošima, estetski ili moralno, najčešće u usporedbi s *mainstream* filmovima koji se smatraju normom. To može uključivati loše snimanje, scenarij ili glumu. Osim toga, takvi filmovi često prelaze granice dobrog ili lošeg (transgresija), gdje ih se može usporediti s avangardnim filmovima koji koriste nekonvencionalne elemente snimanja. Najčešći način postizanja transgresije je dovođenjem u pitanje utemeljenih konvencija snimanja kroz propitivanja stilističkih, moralnih ili političkih kvaliteta filma. Žanrovski kulturni film može biti bilo kojeg žanra, ali u njima se često i miješaju razni žanrovi (najpoznatiji su horor, znanstvena fantastika i *fantasy* zbog njihovih utopijskih i distopijskih mogućnosti, ali i melodrama i mjuzikl jer prenaglašavaju emocionalna stanja likova i situacija). Tu Mathijs i Mendik smatraju da kulturni film tretira žanr ili na predmodernistički način gdje umjesto da shvaća kulturu ozbiljno karnevalizira ju, ili na postmoderni način gdje se konstantno referira na nju. (Mathijs i Mendik 2007)

Tako dolazimo do intertekstualnosti koja je način na koji film uspoređuje i radi poveznice s ostalim filmovima i kulturom i jedan je od bitnih stavki u određivanju nekog filma kulturnim. To uključuje reference na ostale filmske tekstove, kulturu i korištenje tkz. arhetipova i može staviti film u centar trenutne kulture i suvremenosti. Često onda takvi filmovi ostave prostor za narativne i stilistički nedovršene krajeve (tkz. *loose ends*), odnosno ostavljaju prostor za osobnu interpretaciju gledatelja pa često i imaju različite verzije i formate (npr. redateljska verzija ili necenzurirana verzija). Kulturni filmovi također često imaju sposobnost izazivanja osjećaja nostalgije. Ona može biti dio filmske priče, ali najčešće je emocionalni utisak. Posljednji element anatomije filma je nasilje, odnosno krvoproliće koje najviše možemo vidjeti u horor filmovima. (Mathijs i Mendik 2007)

2.2 KONZUMACIJA

Idući element kojeg Mathijs i Mendik (2007) naglašavaju je konzumacija kulturnog filma, gdje tvrde da načini na koji se kulturni filmovi prihvaćaju se razlikuju dosta od *mainstream* kina. Naglasak njihove recepcije nije na velikoj zaradi i masovnoj publici, a također se previše ne oslanjaju i na kritike koje su nezavisnim i *art house* filmovima bitne.

No treba uzeti u obzir da načini recepcije koje Mathijs i Mendik (2007) spominju kod kulturnih filmova se također mogu pronaći kod *mainstream* filmova, iako oni kulturne filmove u ovoj definiciji odvajaju od *mainstreama*. Naime, ono o čemu ovise kulturni filmovi prema Mathijsu i Mendiku su kontinuirano sudjelovanje i posvećenost publike koja smatra da takav film odskakće od *mainstream* filmova. Time se stvara zajedništvo i osjećaj pripadnosti ili osjećaj bunta unutar određene zajednice. Taj ritual posvećenosti nekom filmu nazivaju “aktivno slavljenje” i on ima poveznicu s originalnim značenjem riječi kult ali se odnosi na rituale i aktivnosti povezane s štovanjem nekog filma. Osjećaj pripadnosti zajednici se najviše može osjetiti na posebno organiziranim događanjima kao što su konvencije, posebne projekcije i slično. Najbitniji dio takve prakse je ritual, pa tako kao i u tradicionalnom kultu, recepcija kulturnog filma ovisi o ritualističkim praksama i proslavama. Te prakse i proslave su dio življenog iskustva koje potiču pripadnost zajednici i sudjelovanje u istoj.

Ipak, takve rituale također možemo pronaći kod *mainstream* filmova, tako da bi nastavili s pokušajem definiranja kulturnog filma treba naglasiti da postoje filmovi koji spadaju pod

mainstream a također se smatraju kulturnim, što nam pokazuje da definirati kulturni film neće biti tako lako, pogotovo jer se danas termin toliko proširio u popularnoj kulturi. Tu dolazimo do dvije kategorije filmova koje vrijedi spomenuti jer sadrže elemente kulturnog filma ali se pretežno ne smatraju takvima, a to su klasici i *blockbusteri*.

Postoje mnogi klasični hollywoodski filmovi koji se spominju u kontekstu kulturnih filmova kao što su *The Wizard of Oz* (Victor Fleming 1939) ili *It's a Wonderful life* (Frank Capra 1946), ali Danny Peary, filmski kritičar koji se posvetio kulturnim filmovima smatra da „tipični produkt Hollywooda ima malo potencijala za postati kulturni zato što se doživljava na isti način kod svih. Iako *Gone with the Wind* (Victor Fleming 1939) i *Star Wars* (George Lucas 1977) imaju fanatične sljedbenike, svejedno privlače mase a ne zaljubljenike s ruba masovne publike; riječ kult podrazumijeva manjinu, a studiji su svjesni da *Gone with the Wind* i *Star Wars* će privući većinu filmske publike. Kad se ti filmovi pridruže filmovima kao što su *All about Eve* (Joseph L. Mankiewicz 1950), *Singin' in the Rain* (Stanley Donen, Gene Kelly 1952), *Casablanca* (Michael Curtiz 1942) i *The Wizard of Oz*, koji su filmovi s masovnom publikom ali danas distribuirani primarno za njihove najveće fanove, na repertoaru u kinima i u krugu ponoćnih filmova, i oni će biti klasificirani kao legitimni kulturni filmovi.“ (Peary 1981 citirano u Mathijs i Sexton 2011, str. 184) Najveći problem koji klasični kulturni filmovi imaju je to što se čini da su u isto vrijeme i *mainstream* i marginalni. Tako Peary isključuje *Gone with the Wind* kao kulturni film jer je pre popularan, a njegovi ljubitelji su samo obični posjetitelji kina (masa). Imati *hardcore* bazu ljubitelja unutar masovne publike je važno jer to ocrta razlike publike kao kolektiva i publike sačinjene od individualaca. Peary smatra da osjećaj koji se stvara bivajući dijelom kolektiva je ono što čini neku zajednicu kultom, pa bi tako i *Gone with the Wind* bio klasični hollywoodski kulturni film dok god se njegova zajednica ljubitelja može okarakterizirati kao kult. (Mathijs i Sexton 2011)

S druge strane, *blockbusteri* su predmet polemiziranja da li uopće zaslužuju biti promatrani unutar konteksta kulturnog kina, no uzimajući u obzir da njihova produkcija, sadržaj, stil ali i recepcija imaju brojne karakteristike kao i kulturni film, ne možemo ih samo tako odbaciti. (Mathijs i Sexton 2008) Brojni su primjeri filmova kao što su *Lord of the Rings*, *Harry Potter*, *Star Wars* čija publika pokazuje jednaku predanost onoj koja se povezuje s kulturnim filmovima.

Hills (2008) smatra da se *blockbusteri* trebaju uključiti u diskusiju kulturnih filmova jer su dio procesa kojeg naziva „kultifikacija“ i kaže: „Kultni odaziv se može nastaniti u *mainstreamu*, tretirajući blockbustere drugačije i živeći s njima kroz vrijeme a ne samo u prolaznom trenutku sveprisutnih multiplexa. Predanost fanova i ekcesi i kontroverze ne moraju biti artikulirani, mogu biti dva različita smijera kultifikacije. Kult je trenutno u *mainstreamu*, a *mainstream* filmovi mogu postati kultificirani kroz njihovu konzumaciju od strane online fanova koji iščekuju izdavanje, prate priče iz produkcije i vijesti, dolaze na projekcije, „skidaju“ materijal, debatiraju o značenjima, iščekuju izlazak DVD verzije i tako dalje.“ (Hills 2008 citirano u Mathijs i Sexton 2008, str. 214). Stoga, vidimo da termin kult se itekako može pronaći u *mainstreamu*, štoviše taj termin se i počinje iskorištavati kako bi se privuklo što više publike i zarade. Zato Hills (2008) smatra da nema potrebe praviti razliku između recepcije kulturnih filmova i *blockbustera*, oboje imaju već spomenuti element aktivnog slavljenja od strane publike.

Tu publiku tvore, između ostalih, vjerni i posvećeni ljubitelji nekog fima koji se nazivaju *fanovi*, a oni tvore veće zajednice javno deklariranih ljubitelja koji se nazivaju *fandom*. No, zajednice ljubitelja kulturnih filmova imaju potrebu da se odmaknu od *mainstream* zajednica i tu se mogu pronaći razni načini interpretacije filmova koje mogu pridonijeti njegovom kulturnom statusu kao što su *bricolage* (korištenje raznih dijelova iz filmova da bi se napravilo nešto novo), *sampling* (kopiranje dijelova) i *poaching* (konstrukcija novog teksta koji se temelji na originalu i to se često naziva i *fan fiction*). Osim toga, publika kulturnih filmova naglašava svoj bunt, najčešće odbijajući standardne odlaske u kino, ali i nepristojnim ponašanjem. Cinefilija je najpoznatiji način, to su ljudi koji se smatraju stručnjacima oko svega povezanim s kinematografijom, osuđuju *mainstream* ukus i vole filmove koji su izazovni, filozofski ili teško shvatljivi, te filmofili, koji su suprotno od cinefila i vole trivijalne detalje oko filmova, odnosno vole film kao medij, pa tako i detalje o njemu. Oboje su ekstremni u svojoj konzumaciji filmova, a postoji još puno buntovnih stavova koji su mogući. (Mathijs i Mendik 2007)

Zadnji korak u konzumaciji filmova kojeg Mathijs i Mendik (2007) spominju je konstrukcija alternativnog kanona koja se očituje na razne načine, ali top liste filmova (najboljih, najgorih, itd.) su tipična karakteristika takve konstrukcije. Također, dosta tog kanona se stvara u amaterskim krugovima, u recenzijama korisnika, blogovima, fanzinima ili forumima za diskusiju. Kulturni film je našao svoje mjesto kao katalizator ove vrste konzumacije, koja se od 1990-ih

poznaje kao parafilmska konzumacija, a rezultat toga je kanon poznat kao parafilm. Taj termin opisuje kompleksnost alternativno konstruiranog kanona koji se temelji na različitim, odnosno drugačijim načinima uživanja u filmovima koji se nalaze izvan sfere prihvaćenog dobrog ukusa. Tako se film može nalaziti unutar službenog filmskog kanona ali se može i nalaziti unutar alternativnog kanona gdje se ocjenjuje prema drugačijim standardima.

2.3 POLITIČKA EKONOMIJA

Kultni filmovi ovise o reputaciji, a reputacija je rezultat specifične vrste postojanja unutar javne sfere. Kao i ostali filmovi, kultni filmovi se također rade za profit, u teoriji. U praksi, često nešto pođe po krivu u produkciji, promociji ili recepciji što utječe na njihov kultni status. Svaki film ima cilj zabaviti, zaraditi i/ili postići neku kulturnu vrijednost, ali kultni filmovi su često rezultat nesretnih slučajeva. Nesreće tijekom snimanja, legende koje se stvaraju oko nekih filmova, pa i iznenadne smrti glavnih glumaca mogu dovesti do zanimanja i stvaranja neke slike oko filma što ga može dovesti do kultnog statusa. Što se tiče promocije, nekada se filmovi promoviraju kao kultni i prije nego što izađu, ali najčešće postanu takvi zato što nisu uspjeli u promoviranju na standardne načine. Tu bitnu ulogu imaju festivali i posebne projekcije. Što se tiče njihove recepcije, kultni filmovi se zadržavaju dugo u javnoj sferi gdje pronadu svoju nišu u kojoj ostaju. Tu pomažu konstante priče oko nekog filma, debate, ali i nastavci i franšize, remakeovi (i retrospektive, ponovna objavljivanja, redateljeve verzije, *spin off*-ovi, itd.). (Mathijs i Mendik 2007)

2.4 KULTURNI STATUS

Kulturalni kontekst unutar kojeg film postoji uvelike utječe na to kako će se film okarakterizirati. Taj kontekst ovisi o etičkim i političkim običajima, ali i zakonu, regulacijama, rutinama i praksama. Kultni filmovi često imaju teme koje se smatraju čudnima ili neprimjerenima jer neki filmovi se možda mogu činiti normalnim unutar svoje kulture, ali drugačijim ili čudnim kad napuste taj kontekst čime postaju objektom znatiželje. Alegorija je također bitan element, pa tako filmovi koji su smješteni u imaginarna mjesta i vremena imaju veće šanse za biti proglašeni kulturnim (*fantasy* je najbolji primjer) jer se mogu protumačiti kao metafore za stvarni svijet. Status filma kao reprezentacije kulture je povezan s njegovom kulturnom reputacijom, pogotovo u odnosu na kulturalne osjetljivosti; kultni filmovi su nerijetko između otkrivanja i iskorištavanja tih

osjetljivosti, pa ostaje dojam da problematiziraju ali i učvršćuju predrasude (kao što su nasilje nad životinjama, mizoginija, mentalitet malog grada, Holokaust). Primjerice, filmovi koji sadrže neku vrstu nasilja nad životinjama će često biti zabranjeni u većini država. Posljednji element u definiranju kulturnih filmova je politika. Kad film sadrži snažne ideološke komponente, vrlo je moguće da će postati političan. Tu je snažan alat dekonstrukcija, razbijanje kohezivnosti službene kulture razotkrivanjem njezinih nekoherentnosti i predrasuda i slavljenje njenih propusta u diskursu. (Mathijs i Mendik 2007)

Ukratko, prema Mathijsu i Mendiku (2007) kulturni film je „film s aktivnim pratiteljima, njegova publika pokazuje preferencu za drugačije i alegorijske teme koje se odnose na kulturalne osjetljivosti te se opire dominantnoj politici. Kulturni filmovi prelaze granice dobrog i lošeg ukusa, pobijaju žanrovske konvencije često se služeći intertekstualnim referencama, krvlju i nasiljem, ostavljanjem priče nedovršenom ili kreirajući osjećaj nostalgije. Često imaju povijest produkcije punu problema ili nesreća, promašaja, legenda, mitova i također imaju kontinuiranu vrijednost na tržištu i dugoročnu prisutnost u javnom prostoru.“ (str. 11)

3. FILOZOFIJA KULTNOG FILMA

Postoje dvije filozofske perspektive o kulturnim filmovima, a to su ontološka i fenomenološka. Ontološki pristup pokušava otkriti što čini neki film kulturnim kroz analizu žanrova i stilova ili tema koje se provlače kroz metafore, trope i motive. Najčešći žanrovi koji se povezuju s kulturnim filmovima su horor, znanstvena fantastika i *fantasy*. To su žanrovi u kojima su najčešće priče o svjetovima koji su drastično različiti od našeg, ali su u svojoj priči toliko povezani da nam omogućuju da se vrlo lako izgubimo unutar tih svjetova. No, također kult je povezan i s žanrovima koji ovise o nelogičnim transgresijama između svijeta priče i stvarnog svijeta kao što su komedija apsurda, nadrealizam, pastiš, satira ili mjuzikl. Ontološkim pristupom se otkriva kako se sve te značajke zajedno povezuju u cjelinu. Fenomenološki pristup se odmiče od analize teksta prema kulturalnom kontekstu u kojem je film napravljen i primljen od strane publike. Taj pristup najčešće vidi kulturni film kao oblik recepcije, način gledanja filmova. Fenomenološki pristup se oslanja isto na analizu teksta ali stavlja naglasak na svojstva filma za koja se smatra da će najviše privući (ili odbiti) onog tko opaža taj tekst. To su primjerice načini na koji se kulturni film referira na neki drugi film, način na koji šokira, preokreti unutar priče ili kontroverze. Najradikalnija vrsta fenomenološkog pristupa odbija vjerovati da film ima ikakva svojstva, već da

mu svojstva pripisuju publika i način recepcije što je rezultat pozicioniranja filma unutar kulturnog konteksta. Za razliku od ontološkog pristupa koji je objektivistički, odnosno oslanja se na formalizam i semiotiku kako bi otkrio stvaranje značenja unutar teksta, fenomenološki pristup je subjektivistički, oslanja se na recepciju publike da bi otkrio kako uvjeti izvan teksta utječu na njegovo značenje. (Mathijs i Mendik 2007)

4. POVIJEST STUDIJA O KULTNIM FILMOVIMA

Povijest proučavanja kulturnog kina je kratka, ali već početkom dvadesetog stoljeća se potaknula rasprava o ekstremnom uvažavanju koje se nije uklapalo u kategorije ukusa i percepcije unutar književnih studija, estetike i sociologije što se proširilo na film te se počeo upotrebljavati izraz kult. Dva su pokreta bila bitna za proučavanje kulta u filmu, a to su Frankfurtska škola kritičke teorije i pokret Američke filmske kritike. Frankfurtska škola vidi filmski kult kao nešto negativno što utječe na popularnu kulturu i stoji na putu razvoja društva. (Mathijs i Mendik 2007)

Walter Benjamin (2006) u svom poznatom eseju "Umjetničko djelo u doba mehaničke reprodukcije" uvodi pojam "aure" umjetničkog djela, njegovo "ovdje i sada", koje se prema Benjaminu gubi tehničkom reprodukcijom jer smatra da se autentičnost ne može kopirati. Smatra da je film najmoćniji agent uništenja aure. Jedinostvenost umjetničkog djela je ukorijenjeno u kontekstu tradicije, a najstarija umjetnička djela su nastala u službi rituala (magijskog, pa religijskog), tako da aura nekog djela je utemeljena u ritualu u kojem je bila njegova izvorna upotrebnost, a tehnička reprodukcija oslobađa umjetničko djelo njegove egzistencije u ritualu. Funkcija umjetnosti se mijenja i nije više utemeljena u ritualu nego u politici, a recepcija umjetničkog djela se odvija kroz naglaske na *kulturnoj* vrijednosti i na *izložbenoj* vrijednosti. Mogućnosti izlaganja umjetničkog djela je porasla reprodukcijom i tako približila dva pola što su kulturna i izložbena vrijednost, a Benjamin naglašava da u fotografiji i filmu izložbena vrijednost potiskuje kulturnu." Reproducirano umjetničko djelo postaje sve više reprodukcija umjetničkog djela namijenjena za reprodukciju."

Američki kritičari su pak koristili termin kult u poveznici s (najčešće) europskim *art house* filmovima i filmovima koju razbijaju podjelu na visoku i nisku kulturu (kao što je Charlie Chaplin i njegovi filmovi). Za razliku od Frankfurtske škole, oni nisu htjeli razvijati svoje ideje u smjeru teorije, ali zajedno njihova razmišljanja pokazuju interes za kult kao estetsku kategoriju

izvan *mainstreama*. Početkom 1980-ih se sve više teoretizira o kultu u filmu ponajviše zbog sve većeg interesa za proučavanje horor filmova, što je iznjedrilo nove tehnike i alate za analizu i mogućnost da se kulturni film stavi u okvire svojih reprezentacija roda, rase, ideologije i intertekstualnosti. Razvoj proučavanja recepcije popularnih umjetnosti i supkultura umjetničkog svijeta u sociologiji i razvoj polja komunikacija i kulturalnih studija omogućilo je alate za proučavanje publike kulturnih filmova i razloga zašto ih privlače. Od osamdesetih pa na dalje sve je više i više filmova koji su označeni kao kulturni i bivaju tako predstavljani pa je i kulturno kino postalo svjesno svog statusa što je dovelo do institucionalizacije termina. U devedesetima se počelo proučavati kulturno kino u sklopu medijskih studija i filmskih studija na ponekim sveučilištima u SAD-u i Engleskoj. U 2000-ima se održala i prva konferencija *Cult Movies Conference* u Notthighamu, nakon koje je slijedilo još nekoliko, a društva filmskih i medijskih studija su otvorili vrata kulturnim studijima što je dovelo do sveukupnog priznavanja studija o kulturnim filmovima u akademskoj zajednici. (Mathijs i Mendik 2007)

Pojavom video kazeta i porastom gledanja filmova kod kuće centralni fokus studija kulturnih filmova se prebacuje upravo na to, jer ideja ponovnog gledanja filmova je postala puno lakša otkad su filmovi dostupni na kazetama. Kako su video kazete imale velik utjecaj na filmsku kulturu općenito, tako su i imale utjecaj na procese povezane s kulturnim filmovima. Sada je kućna atmosfera postala mjesto konstrukcije kulta, pa su tako primjerice filmovi koji su loše prošli u kinima imali mogućnost da pronađu novi život na kazetama i ljudskim domovima. Tvrtke koje su se bavile izdavanjem kazeta su počele koristiti termin “kulturni film” u promociji starijih filmova koji su već imali takvu reputaciju u svrhu bolje prodaje. Razvojem tehnologije i masovnom konzumacijom videa došlo je i do novih uzoraka za promatranje unutar studija o kulturnim filmovima. Dolazak DVD-a koji je stavio VHS kazete u zaborav zbog svoje kompaktnosti i jeftine proizvodnje je omogućio proširenje vrste i količine materijala dostupnih za gledanje kod kuće. To je naravno, bilo potpomognuto i sve bržim razvojem interneta u 2000-ima i nastankom internet trgovina koje su omogućile da sadržaj bude dostupan velikoj većini. Stvaraju se virtualne zajednice koje omogućuju ljudima da pretražuju filmove i informacije o istim, kao što je “IMDB (*Internet Movie Database*)”, ali i razne druge stranice, forumi, blogovi ili internet enciklopedije. Želja za što većim znanjem o filmu se tako manifestira ne samo ponovnim gledanjem nego i skupljanjem što više znanja. Sve većim i bržim razvojem tehnologije, pa tako i interneta teško je pratiti sve promjene unutar filmske kulture, pa tako i trendova kulturnih filmova. Iako je VHS

zastarjela tehnologija možemo primjetiti da se pojavljuje trend u kojem se preferira takav oblik i aktivno traži, slično kao što ploče ponovno dobivaju na popularnosti iako imamo nebrojeno više mogućnosti za slušanje glazbe nego kada su se ploče prvi put slušale. U današnjem svijetu konvergencije gdje se različite medijske platforme sve više isprepleću zasigurno će imati utjecaj na kult filma i njegov put u budućnosti. (Mathijs i Mendik 2007)

5. THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW

Možda najbolji primjer kako je recepcija filmova utjecala na razvoj studija o kulturnim filmovima su ponoćni filmovi. Oni su bili fenomen koji je pokrenuo razvoj supkulture kulturnog filma i njegove recepcije. Taj termin opisuje prakse koje su krenule 1950-ih u Sjedinjenim Američkim Državama kada su lokalne televizije krenule prikazivati niskobudžetne filmove u kasno noćnom programu što se proširilo u kina i gradove pa je tako prikazivanje takvih filmova postalo sve popularnije, prvotno u New Yorku 1970-ih godina, te se potom proširilo po cijeloj zemlji.⁴ Prikazivali su se filmovi koji su bili prethodno zabranjeni, koji su imali šarolike i apokaliptične motive, horor filmovi su bili jako popularni, kao i filmovi koji su pomicali granice seksualnosti, te strani i "egzotični" filmovi. Meksički vestern *El Topo* (Alejandro Jodorowsky 1970) je bio prvi koji se postigao ogromnu popularnost i rasprodao prikazivanja u jednom kinu pola godine pa su se ta prikazivanja znala nazivati i "ponoćnom misom". Ali *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman 1975), koji prvotno nije bio dobro primljen, postao je ogroman hit kao ponoćni film kada je publika počela aktivno sudjelovati, pričati natrag u ekran, oblačiti se i maskirati kao likovi iz filma, te vraćati se gledati film iznova i iznova.⁵ Tako je postao nezaobilazna tema studija kulturnih filmova i neiscrpna inspiracija za brojne analize.

The Rocky Horror Picture Show je komedija, horor i mjuzikl iz 1975. koji se temeljio na predstavi iz 1973. *The Rocky Horror Show*. Parodija je na filmove B liste i loše filmove znanstvene fantastike, a kako Hoberman i Rosenbaum (1983) pišu upravo to su bili omiljeni žanrovi tvorca Richarda O'Briena. On je 1972. krenuo pisati rock mjuzikl naziva *They Came from Denton High* koji je kasnije promijenio u *The Rocky Horror Show*. Priča se vrti oko mladog para Brad Majorsa i Janet Weiss koji su se inspirirani vjenčanjem prijatelja u njihovom rodnom gradu

⁴ Midnight movie, *Wikipedia.org* https://en.wikipedia.org/wiki/Midnight_movie (pristupljeno 20.8.2022.)

⁵ The Rocky Horror Picture Show, *Wikipedia.org* https://en.wikipedia.org/wiki/The_Rocky_Horror_Picture_Show (pristupljeno 20.08.2022.)

Dentonu odlučili i sami vjenčati, ali im se pokvari auto usred noći pa su prisiljeni potražiti pomoć u dvorcu koji se nalazi u blizini. Tamo otkriju da je dvorac pun neobičnih ljudi i njegovog vlasnika, Dr. Frank N. Furtera, koji je zapravo transvestit na čelu godišnje konvencije izvanzemaljaca s planeta Transylvania. (Hoberman i Rosenbaum 1983)

Iako je predstava bila hit u Londonu, *The Rocky Horror Show* nije dobro prošla na Broadwayu. Kritike su bile loše, a ništa bolje se nije očekivalo ni od filmske verzije koja je izašla te iste godine, 1975. Film je imao jedinu zamjetnu posjećenost u Los Angelesu gdje su dva publicista zadužena za film primjetili da puno ljudi dolazi gledati film iznova. To je dovelo do ideje da se *Rocky Horror* počne prikazivati kao ponoćni film u Waverly Theater u New Yorku. Tamo je postao apsolutni hit i prikazivao se rekordnih 95 tjedana, proširio se i na druge gradove gdje se isto prikazivao kao ponoćni film, a do kraja 70-ih kopije filma bile su posvuda. (Weinstock 2008)

Ono što je odvajalo *Rocky Horror* od drugih filmova je bio način na koji je njegova publika reagirala, a to je sudjelovanjem. Nasuprot konvencionalnih praksa gdje gledatelj gleda u tišini, gledatelji *Rocky Horror* bi za vrijeme filma vikali opaske natrag u platno, plesali kad bi i likovi iz filma plesali, koristili rekvizite pa bi tako kad bi kišilo u filmu koristili vodene pištolje. Osim toga, publika je počela dolaziti odjevena kao likovi iz filma na projekcije nedugo nakon pojave fenomena pričanja natrag u ekran. To je dovelo do specijalno organizirane projekcije filma za Noć vještica gdje su se fanovi maskirani u likove dizali sa svojih sjedala i kopirali ono što se događa na filmu iz čega se onda stvorio *Rocky Horror floor show* – performans koji se odvijao uživo na nekim projekcijama filma gdje su glumci uživo imitirali sve što se događa na platnu. Razlog zašto je postao takav kulturni fenomen može se dijelom naći u toj mogućnosti da i publika bude dio kreativnog izraza i osjećaju zajedništva koji se stvorio ne samo od zajedničkog gledateljskog iskustva nego i od zajedničkog življenog iskustva. (Weinstock 2008)

Bruce Austin (1981) u svom članku "Portrait of a cult film audience: *The Rocky Horror Picture Show*" objavljuje istraživanje publike i ponašanja pri gledanju *Rocky Horror Picture Show*. Smatra da je zajedničko svim kulturnim filmovima to da ih publika identificira kao takve i da priroda njihove publike i priroda njihova prikazivanja su ono što će kvalificirati film da postane dio kulturnog kina. Za to bi film trebao biti prikazivan u neregularnim satima (kao što su ponoćne ili kasne projekcije) i treba se prikazivati kontinuirano (barem jednom mjesečno). Tako se, prema Austinu, može razlikovati film koji je stvarno kultan od filmova koji su popularni samo u danom

trenutku. Drugi aspekt je, naravno, publika, koju je on intervjuirao dok su čekali u redu za projekcije *Rocky Horror* u New Yorku. Ispitano je 562 posjetitelja koje je podjelio u tri grupe: one koji su bili prvi put, oni koji su pogledali film 1 do 12 puta i one koji su ga pogledali 13 puta i više, a više od polovice ispitanih je pogledalo film bar već jednom. Iako su godine posjetitelja bile od 13 do 50, generalno *Rocky Horror* publika je bila mlada, najviše od 17 do 22 godine. U ispitivanju je tako primjetio da se publika većinski sastoji od bijelaca, i to puno više muškaraca nego žena, a čak 51 posto posjetitelja je sa sobom nosilo neku vrstu rekvizita (najviše riža koja se bacala za vrijeme scene vjenčanja i na drugom mjestu vodeni pištolji za scenu s kišom), dok je relativno mali broj dolazio maskiran, ali oni koji jesu su bili uglavnom redovni posjetitelji. Još jednu stvar koju je Austin primjetio je to da su gledatelji redovno dolazili ranije, pa bi se tako stvorio red i do dva sata prije projekcije, gdje su gledatelji imali mogućnost upoznati se i družiti se što je, čini se, bio važan uvod za iskustvo koje će doživjeti u kinu. Stoga Austin zaključuje da ta priprema, čekanje i aktivno sudjelovanje u iskustvu gledanja filma je dio grupnog rituala koji može karakterizirati kulturni film kao događaj i tako je postao prvi koji je opisao prakse i rituale koji su se stvarali oko *The Rocky Horror Picture Show*.

Osim publike koja je imala najveću ulogu u stvaranju *Rocky Horror* kulturnim, ne može se zanemariti sam film i njegov sadržaj. Jedan od glavnih elemenata koji *Rocky Horror* posjeduje i koji se često spominje uz kulturne filmove je *camp*. To je termin koji se početkom dvadesetog stoljeća najviše povezivao s homoseksualnom supkulturom kao način komunikacije a dolazi od francuskog termina *se camper* što bi značilo razmetati se, šepuriti ili paradirati (Mathijs i Sexton 2011), ali Susan Sontag (1964) u svom poznatom eseju *Notes on Camp* tvrdi da je to ipak više od izraza homoseksualnog ukusa i da je *camp* način uvažavanja i značajka nekog objekta. To je način koji naglašava pretjerivanje i izaziva dominante predodžbe o ukusu; umjesto uvažavanja onog što se smatra konvencionalno lijepim, *camp* pretvara predodžbu o ljepoti kroz naglašavanje važnosti površinskog stila. Sontag razlikuje dvije vrste *camp*a, „naivni *camp*“ i „namjerni *camp*“. Naivni *camp* bi bili radovi koji nisu trebali biti *camp*, ali nisu uspjeli stvoriti nešto dovoljno ozbiljno, a namjerni *camp* su radovi koji znaju da su *camp* i namjerno su tako napravljeni. *The Rocky Horror Picture Show* spada u ovu drugu kategoriju, sve u filmu je prenaplašeno, od likova do kostima i scenografije, i to je učinjeno s namjerom. Za početak, *Rocky Horror* je mjuzikl, a oni su sami po sebi često *camp* jer u trenutku kad likovi počnu pjevati razbija se realizam i stavlja se u pozornost umjetno konstruirana priroda filma, što rezultira tim *camp* momentom. Nadalje, lik

Frank N. Furtera koji je transvestit i biseksualac je ultimativna *camp persona* – sa svojim prenaplašenim pokretima, upečatljivom šminkom, u visokim petama, u halterima, obučen samo u korzet i gaćice. Njegova seksualnost se u filmu iskorištava na komičan način, gdje se zavodjenjem i Brada i Janet satirizira i kritizira njihova seksualna represija. (Mendenhall 2020)

Ukratko, *The Rocky Horror Picture Show* je, kako Danny Peary (1989) kaže, „neosporena kraljica ponoćnih filmova, definitivni kulturni film i najveći filmski fenomen“. (str. 364)

I danas se broj njegovih fanova ne smanjuje, održavaju se godišnje konvencije, a internet je pružio brojnim fanovima nove načine za sudjelovanje u iskustvu *Rocky Horror*. Njegova popularnost i relevantnost danas se može vidjeti iz kratke analize priložene u tablici. Kao što je već spomenuto, jedan od načina širenja kanona kulturnog filma se proširio internetom u vidu raznih top lista. Ja sam za analizu odabrala pet top lista preuzetih s internet stranica posvećenih filmu da bi vidjela koji se filmovi najčešće spominju i koji su odabrani kao prvi i najbolji, ponavljaju li se filmovi na listama i na kojim pozicijama. Korištene top liste su: „*Imdb: The 100 Greatest Cult Films*“⁶, „*Rolling Stone: Readers' Poll: The 25 Best Cult Movies of All Time*“⁷, „*Taste of Cinema: The 25 Greatest Cult Movies of All Time*“⁸, „*TimeOut: The 40 best cult movies of all time*“⁹ i „*The Ringer: The 50 Best Cult Movies*“¹⁰. Odlučila sam se koncentrirati na prvih deset filmova koji su izdvojeni kao najbolji sa svake liste i u tablici ispod se može vidjeti njihov poredak na svakoj od tih pojedinačnih stranica. Crvenom bojom su označeni filmovi koji se spominju 4 puta, zelenom su označeni oni koji se spominju 3 puta, žutom su označeni oni koji su se našli na barem dvije liste, a oni koji su samo na jednoj nisu označeni. Kao što možemo vidjeti, *The Rocky Horror Picture Show* je jedini koji se našao na čak četiri top liste od pet i to na visokim mjestima, 1. ili 2. što samo potvrđuje njego status kao „definitivni kulturni film“.

⁶ „The 100 greatest cult films, *imdb.com* <https://www.imdb.com/list/ls000571226/> (pristupljeno 22.8.2022.)

⁷ „Readers' Poll: The 25 Best Cult Movies of All Time“, *Rolling Stone* <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-lists/readers-poll-the-25-best-cult-movies-of-all-time-18696/> (pristupljeno 22.8.2022.)

⁸ „The 25 Greatest Cult Movies of All Time“, *Taste of Cinema*, <https://www.tasteofcinema.com/2015/the-25-greatest-cult-movies-of-all-time/3/> (pristupljeno 22.8.2022.)

⁹ „The 40 best cult movies of all time“, *TimeOut* <https://www.timeout.com/film/the-best-cult-movies-of-all-time> (pristupljeno 22.8.2022.)

¹⁰ „The 50 Best Cult Movies“, *The Ringer*, <https://www.theringer.com/movies/2021/1/25/22244344/cult-movies-ranking-top-50> (pristupljeno 22.8.2022.)

	Imdb :The 100 Greatest Cult Films	Rolling Stone : Readers' Poll: The 25 Best Cult Movies of All Time	Taste of Cinema : The 25 Greatest Cult Movies of All Time	TimeOut: The 40 best cult movies of all time	The Ringer : The 50 Best Cult Movies
1.	A Clockwork Orange (1971)	The Rocky Horror Picture Show (1975)	The Rocky Horror Picture Show (1975)	El Topo (1970)	The Big Lebowski (1998)
2.	Pulp Fiction (1994)	The Big Lebowski (1998)	The Evil Dead (1981)	The Rocky Horror Picture Show (1975)	The Rocky Horror Picture Show (1975)
3.	Fight Club (1999)	This Is Spinal Tap (1984)	Withnail & I (1987)	Hedwig and the Angry Inch (2001)	Dazed and Confused (1993)
4.	Kill Bill : Vol 1. (2003)	Pulp Fiction (1994)	Blade Runner (1982)	Pink Flamingos (1972)	This Is Spinal Tap (1984)
5.	Reservoir Dogs (1992)	A Clockwork Orange (1971)	Céline and Julie Go Boating (1974)	Repo Man (1984)	Donnie Darko (2001)
6.	Donnie Darko (2001)	Harold and Maude (1971)	Mad Max (1979)	Clerks (1994)	Wet Hot American Summer (2001)
7.	Scarface (1983)	Pink Floyd : The Wall (1982)	Harold and Maude (1971)	Eraserhead (1977)	Eraserhead (1977)
8.	The Nightmare Before Christmas (1993)	The Evil Dead (1981)	Night of the Living Dead (1968)	Heathers (1989)	Monty Python and the Holy Grail (1975)
9.	Blade Runner (1982)	Phantom Of The Paradise (1974)	The Big Lebowski (1998)	Showgirls (1995)	Heathers (1989)
10.	Twelve Monkeys (1995)	Donnie Darko (2001)	Monty Python and the Holy Grail (1975)	Wet Hot American Summer (2001)	Office Space (1999)

Tablica 1 Analiza lista top kulturnih filmova

6. CASABLANCA

Nakon fenomena ponoćnih filmova, u 80-ima počinje razvoj akademskih studija kulturnih filmova gdje se najviše pričalo o *The Rocky Horror Picture Show*-u, ali još jedan film je zadobio pozornost, a to je *Casablanca*. Dok su se analize *Rocky Horrorra*, kao i što smo vidjeli, fokusirale na publiku, Umberto Eco je u svom eseju *Casablanca: Cult movies and Intertextual collage* analizirao tekstualnu narav kulturnog filma na primjeru *Casablance*. Ono što je Eco primjetio je da je kulturni film pun intertekstualnih detalja, on je primjer „žive tekstualnosti“. (Mathijs i Sexton 2011) Uvodi pojam “arhetipa” kojeg opisuje kao prethodno utvrđene i ponavljajuće narativne situacije, poznate i reciklirane, uz pratnju jakih emocija zajedno s osjećajem de ja vu-a ili nostalgije. Ono što Eco tvrdi je da *Casablanca* ne koristi samo jedan od tih arhetipova kao što bi bilo sasvim dovoljno za dobru priču, već sve. Iako tvrdi da svi filmovi to rade na neki način, *Casablanca* to radi toliko pretjerano da više „nije film, već filmovi“. (Eco 1985) Završava s mišlju da taj proces pretjeranog referiranja, za kojeg ne smatra da je bio namjerna strategija filmskih tvoraca, postaje sve više samosvjesna komponenta filmske produkcije i da se ulazi u kulturu kulta, o čemu ćemo više u idućem poglavlju.

Kao što smo vidjeli iz prvog poglavlja, i Mathijs i Mendik (2007) spominju nostalgiju i intertekstualnost kao jedne od ključnih elemenata anatomije kultog filma, a Mathijs i Sexton (2008) ih povezuju s klasičnim kulturnim filmom, onima koji su snimljeni između Prvog svjetskog rata i 60-ih. *Casablanca* je film iz 1942. pa spada u klasični kulturni film, romantična je drama koja se događa za vrijeme Drugog svjetskog rata i prati Amerikanca Ricka (Humphrey Bogart) koji mora birati između svoje ljubavi prema Ilsi (Ingrid Bergman) s kojom je imao romansu u Parizu ili pomoći njoj i njenom mužu da pobjegnu.

Priče većine klasičnih kulturnih filmova imaju snažan osjećaj čežnje za prošlosti, za nekim bojim vremenima. U *Casablanci*, to je čežnja za vremenom prije nego što su Njemačke trupe umarširale u Pariz (u Parizu se Rick i Ilsa rastaju za vrijeme njemačke okupacije). Također, Rick u početku ima hladan i beščutan stav koji se mijenja u u sentimentalniji pogled na život kad se Ilsa vrati u njegov život, sve jače svaki put kad čuje pjesmu „As Time Goes By“. (Mathijs i Sexton 2011)

Renee Middlemost (2020) tvrdi da se nostalgija osjeća više kod fanova kulturnih filmova i da se manifestira u nekoliko različitih formi, kao: nostalgija za filmovima iz prošlosti, nostalgija kao

tema unutar filmskog teksta, ponovna gledanja filma i nostalgija za prošlim iskustvima gledanja filmova što također može uključivati i nostalgiju za starim vrstama formata filma kao što s 16mm ili VHS. Ponovna gledanja klasičnih i kulturnih filmova može biti neka vrsta bijega od modernog svijeta, čežnja za jednostavnijim vremenima i taj trend se može vidjeti u prikazivanju klasičnih filmova na sveučilišnim kampusima u SAD-u. Na Harvardu se tako *Casablanca* prikazuje redovno od otkad je film izašao 1942., a sredinom 50-ih je započeo i filmski festival „Humphrey Bogart“ u tjednu prije ispita kako bi se studenti odmorili od učenja. Middlemost (2020) spominje kako se direktor kazališta u kojem se *Casablanca* prikazivala na Harvardu prisjeća da je publika koja je dolazila gledati *Casablancu* aktivno sudjelovala u gledanju, primjerice kad je nestalo zvuka publika je nastavila izgovarati rečenice iz filma bez problema ili kad bi dolazili u kostimima na projekcije i nazvao to „originalnim Rocky Horror Picture Showom“.

Osim osjećaja nostalgije, drugi element kulta klasičnih filmova koji je bitan za naglasiti je intertekstualnost. Koncept intertekstualnosti kod njih se uglavnom razumije kroz već spomenutu definiciju Umberta Eca. Oni su intertekstualni na dva načina, u samosvjesnom korištenju klišeja i na načinu na koji pozivaju publiku da sama stvori interpretacije koje će obogatiti film i njegovu kultnu reputaciju. Tako su brojne reference na *Casablancu* u filmovima kao što su *À bout de souffle*, *Play it Again Sam* i *When Harry Met Sally* samo potvrdio kultnu reputaciju dodajući interpretacije izvan one koju je film namjenio. (Mathijs i Sexton 2011)

Eco (1985) također tvrdi da se neko djelo može pretvoriti u kultno, mora postojati mogućnost da razbije, fragmentira toliko da se sjećamo samo nekih dijelova, bez obzira na njihovu povezanost s filmom kao cjelinom. Za razliku od knjige koja se može čitati uvijek ispočetka i u dijelovima, iz perspektive koju želimo, smatra da film ostaje u sjećanju kao cjelina, s centralnom idejom ili emocijom. Stoga, film koji može postići fragmentiranost ideja i emocija, onaj koji pokaže da ima više od jedne centralne ideje ima potencijal za postati kultan. “We’ll always have Paris” je možda jedna od najpoznatijih filmskih rečenica, u sceni u kojoj se Rick pozdravlja s Ilsa ali daje do znanja da će mu njihova veza započeta u Parizu zauvijek ostati u sjećanju, je najbolji primjer onoga o čemu Eco govori u svom eseju.

7. PULP FICTION

U prošlom poglavlju spomenuto je kako je Umberto Eco rekao da taj proces neprestanog referiranja počinje biti dio filmske produkcije kako se ulazi u kulturu kulta, pa tako dolazimo do postmodernosti kojoj je intertekstualnost u srži, a *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino 1994) je pravi postmoderni film. „Od početka svoje karijere Tarantino se smatra suštinskim postmodernim redateljem, a njegovi filmovi su pravi primjeri za ono što se smatra postmodernim filmom.“ (Pagello 2020 , str. 4)

„Postmodernizam je „unificirana teorija diferencijacije, razapet između pobude da unificira svoja polja totalizirajućim tvrdnjama i suprotne pobude da umnožava razlike.“ (Jameson 1998 u Stam 2019, str. 256) „Općenito govoreći, postmodernizam stavlja u prvi plan fragmentiranost i heterogenost društveno konstruiranog identiteta u suvremenom svijetu. (Stam 2019, str.258)

Postmoderna umjetnost je refleksivna, ironična (Stam 2019), a refleksije ne nedostaje u Tarantinovim filmovima. *Pulp Fiction* je drugi Tarantinov film koji je izašao 1994. a radnja prati tri glavne priče koje se međusobno prepliću izvan kronološkog reda, od kojih svaka ima svog protagonista: Vincent Vega (John Travolta), plaćeni ubojica, njegov partner Jules (Samuel L. Jackson) i boksač Butch (Bruce Willis). Tarantino je postao prepoznatljiv po svom stilu koji se sastoji od zanimljivih i dinamičnih dijaloga, ekstremnog ali stiliziranog nasilja, nelinearne radnje i mješanja žanrova. Pagello (2020) analizira scenu iz filma kad Jules i Vincent dođu napokon do grupe mladića koje trebaju ubiti, za koju smatra da može biti školski primjer kako Tarantino strukturira svoje scene: duge, spore scene s puno zanimljivog dijaloga, prošarane s trenutcima kontempliranja obustave radnje, nakon kojih slijedi nagla eksplozija nasilja. Iz toga izdvaja glavne elemente Tarantinovog pristupa estetici filma:

1. Koristi kadrove iz ekstremene blizine, svjetlo i boje približavaju gledatelja u kontakt s fiktivnim svijetom što uzrokuje povećanu percepciju onog prikazanog na ekranu
2. Pozornost na pogledima likova i smijeru gdje gledaju naglašavaju kako je reprezentacija fiktivnog svijeta povezana s specifičnim pogledima unutar filma, gledatelj proživljava priču kroz određenu perspektivu
3. Naglašena estetika slika podsjeća na jezik reklama, što se referira na svijet medija gdje se sve gleda kao fetišizirana roba

4. Iako ima sličnosti, Tarantinov vizualni stil nikada se ne poklapa točno s slikama koje se mogu pronaći u popularnoj kulturi, njegov specifični način snimanja, kadriranja, uređivanja, svjetla, boja i glazbe se razlikuje i od televizije, reklama a i većine hollywoodskog kina

To je samo jedna od scena koje bi se mogle neiscrpno analizirati. *Pulp Fiction* sadrži toliko referenci na druge filmove i popularnu kulturu da ih je teško sve primjetiti. Kod klasičnih kulturnih filmova smo se već dotakli intertekstualnosti, a u postmodernizmu ona dolazi najviše do izražaja. Parodija, pastiš, ironija, satira su sve termini koji se mogu razumjeti kao oblik intertekstualnosti, kada se jedan tekst referira na neki drugi ili više njih. (Mathijs i Sexton 2008, str.234). *Pulp Fiction* to radi od samog početka, pa tako početku filma stoji definicija „pulp fictiona“, magazina koji se se izdavali na jefitnom papiru do 50-ih godina prošlog stoljeća, čije teme su često bile eksploatacijske i senzacionalne,¹¹ dok recimo kad Vincent i Mia (Uma Turman) odlaze na spoj, odlaze u restoran koji je uređen kao iz 50-ih i 60-ih godina, plešu twist, a možemo vidjeti i se konobare koji su maskirani kao Marylin Monroe i Buddy Holly, poznate ličnosti iz tog doba što izaziva već spomenuti osjećaj nostalgije.

Ne odmaže ni činjenica da Tarantino nema formalno obrazovanje, već je sve naučio gledajući filmove i ne skriva svoju ljubav prema kulturnim filmovima. On je meta kulturni redatelj, osim što on uživa u tom statusu, on kroz svoje filmove i druge aktivnosti pokušava privući pozornost na kulturne filmove koje on voli i tako im proširiti gledanost. Osim toga, glazba igra veliku ulogu u Tarantinovim filmovima. Mnogi likovi njegovim filmovima raspravljaju o glazbi ali i biraju glazbu u određenim trenucima (npr. na *jukebox-u*) što naglašava važnost glazbe za te likove, ali i za Tarantina samog. (Mathijs i Sexton 2011)

Stoga, kako i Eco tvrdi za *Casablancu*, može se reći da *Pulp Fiction* također nije samo jedan film, već kolaž toliko različitih filmova, da u tom pretjeranom kopiranju postaje nešto novo i originalno.

¹¹ Pulp Magazine, *Wikipedia.org* https://en.wikipedia.org/wiki/Pulp_magazin (pristupljeno 4.9.2022.)

8. ZAKLJUČAK

Kroz ovaj rad sam pokušala objasniti kako kulturni filmovi zapravo postaju kulturni kroz teorijsku analizu njihovih karakteristika i povijesni pregled studija o njima uz tri primjera na filmovima koji su bitni u kontekstu kulturnog kina, *The Rocky Horror Picture Show* kao ponoćni film, *Casablanca* kao klasični kulturni film i *Pulp Fiction* kao primjer za postmoderne film. U svakom od primjera predstavljeni su glavni elementi koji su utjecali na kulturni status koji se mogu pronaći u poglavlju o definiciji kulturnog filma. Tako je kod *The Rocky Horror Picture Show*-a objašnjen fenomen ponoćnih filmova, način recepcije kulturnog filma i *camp* kao glavna estetska kategorija filma, kod *Casablanca* je objašnjen utjecaj nostalgije i intertekstualnosti koja je i temelj analize postmodernog filma *Pulp Fiction*.

Iako postoji okvir za definiciju kulturnih filmova, možemo primijetiti da je jedna karakteristika kulturnih filmova da iskaču i iz tih okvira. Ono što je započelo kao *underground*, danas je prešlo u *mainstream*, tako da ne možemo reći da kulturni filmovi nisu postali dio *mainstream* kulture što možemo vidjeti na primjerima klasičnih kulturnih filmova i *blockbustera*.

9. LITERATURA

1. Mathijs, E., Mendik, X. (2008) *The Cult Film Reader*, Berkshire, Open University Press - McGraw-Hill Education
2. Mathijs, E., Sexton J. (2011) *Cult Cinema : An Introduction* , Malden MA, Wiley-Blackwell
3. Mathijs, E., Sexton J. (2020) *The Rutledge Companion To Cult Cinema*, New York, Rutledge
4. Hoberman, J., Rosenbaum J. (1983) *Midnight Movies*, New York, Harper & Row
5. Weinstock J. (2008) *Reading Rocky Horror : The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, New York, Palgrave Macmillian
6. Stam, R. (2019) *Teorija fima*, Zagreb, Disput
7. Peary, D. (1987) *Guide for the film fanatic*, London, Simon & Schuster
8. Pagello, F. (2020) *Quentin Tarantino and Film Theory: Aesthetics and Dialectics in Late Postmodernity*, Cham, Palgrave Macmillian
9. Sontag, S. (1964) *Notes on Camp* U Mathijs, E., Mendik, X. (2008) *The Cult Film Reader*, Berkshire, Open University Press - McGraw-Hill Education, str. 41-53
10. Middlemost, R. (2020) *Cult cinema and nostalgia* U Mathijs, E., Sexton J. (2020) *The Rutledge Companion To Cult Cinema*, New York, Rutledge, str. 152-161
11. Mendenhall, J. (2020) *Cult cinema and camp* U Mathijs, E., Sexton J. (2020) *The Rutledge Companion To Cult Cinema*, New York, Rutledge, str.190-199
12. Benjamin W. (2006) , *Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije*, Život umjetnosti ,78/79(2):22-32 <https://hrcak.srce.hr/265297> (20.8.2022)
13. Austin, B. (2008) *Portrait of a cult film audience : The Rocky Horror Picture Show* U Mathijs, E., Mendik, X. (2008) *The Cult Film Reader*, Berkshire, Open University Press - McGraw-Hill Education p. 392-402

14. Eco, U. (2008) *Casablanca : Cult movies and intertextual collage* U Mathijs, E., Mendik, X. (2008) *The Cult Film Reader*, Berkshire, Open University Press - McGraw-Hill Education p. 67-76
15. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=34544> (25. 8. 2022.)
16. Merriam-Webster Dictionary <https://www.merriam-webster.com/dictionary/cult> (25.8.2022.)
17. FilmTheory.org, (2015), *Cult Films* [Cult Films - Film Theory](#) (25.08.2022)
18. Wikipedia.org https://en.wikipedia.org/wiki/The_Rocky_Horror_Picture_Show (20.08.2022.) , https://en.wikipedia.org/wiki/Midnight_movie (20.8.2022.), https://en.wikipedia.org/wiki/Pulp_magazin (4.9.2022)
19. Imdb.com <https://www.imdb.com/list/ls000571226/> (22.8.2022.)
20. Rolling Stone <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-lists/readers-poll-the-25-best-cult-movies-of-all-time-18696/> (22.8.2022.)
21. Taste of Cinema, <https://www.tasteofcinema.com/2015/the-25-greatest-cult-movies-of-all-time/3/> (22.8.2022.)
22. TimeOut, <https://www.timeout.com/film/the-best-cult-movies-of-all-time> (22.8.2022.)
23. The Ringer, <https://www.theringer.com/movies/2021/1/25/22244344/cult-movies-ranking-top-50> (22.8.2022.)

10. POPIS TABLICA

1. Analiza lista top kulturnih filmova str. 14

11. SAŽETAK

U radu se istražuje kako kulturni filmovi postaju kulturni kroz analizu njihovih karakteristika, povijesti studija i specifičnih primjera filmova, *The Rocky Horror Picture Show* kao ponoćni film, *Casablanca* kao klasični kulturni film i *Pulp Fiction* kao postmoderni film. Pojmovi koji su bitni za definiciju kulturnog filma su predstavljeni u prvom poglavlju i u svakom od primjera filma su izdvojeni oni elementi koji su najvažniji za njegov kulturni status. Iako je u svom početku kult bio povezan samo s *underground* kulturom, zaključuje se da u današnje postmodernističko internetsko doba taj termin se prošio posvuda, pa i u *mainstream*.

KLJUČNE RIJEČI

kult, kulturni film