

Moderni horor

Zeljko, Nikolina

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:615198>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-02-21**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST

Akadska godina 2020/2021

DIPLOMSKI RAD

Moderni horor

Studentica: Nikolina Zeljko

Studij: Komparativna književnost

Mentor: dr. sc. Nikica Gilić, redoviti profesor

Zahvale

Htjela bih napomenuti kako teorijski rad „Moderni horor“ ne bi mogao nastati bez iznimne podrške mojih prijatelja, koji su u nebrojenim prilikama pokazali strpljenje i voljnost saslušati moja razmišljanja i očaranost horor filmovima. Htjela bih zahvaliti kolegicama Marini Radić, Tihani Grgić koje su se odvažile u pustolovinu diplomskoga studija Komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Kolegici Klari Mustač, koja me neprestano ohrabivala u mojim zamislima o pisanju ovoga teorijskoga rada, prijatelju Marinu Mance, koji je uložio podosta svoga vremena u pregledavanju horor filmova, kako bih u konačnici svela izbor na šest oglednih primjeraka za potrebe pisanja teorijskog rada te mnogim drugima. Htjela bih se zahvaliti svojoj obitelji koja mi je bila iznimna potpora tijekom cjelovitog studija te na kraju, najveće zahvale dugujem svome mentoru, profesoru Nikici Giliću.

Sadržaj

1. Uvod.....	5
2. Određenje filmskog žanra horora.....	6-7
3. Glazba u horor filmovima.....	8-10
4. <i>Psycho</i> : psihopatologija pojedinca.....	10-12
4.1 Analna radna etika <i>Psycha</i> Alfreda Hitchcocka.....	12-14
5. <i>Rosemaryna beba</i> : granice žudnje konzumerizma.....	15-17
5.1 Majčinska oralnost i uprizorenje trudnoće u <i>Rosemarynoj bebi</i>	17-20
6. Pasolinijev <i>Salò, ili 120 dana Sodome</i> : horor društveno-političkog ustroja.....	20-24
7. <i>Carrie</i> : o nasilju i seksualnosti.....	24-27
8. <i>Benijev video</i> : o podrijetlu nasilja.....	28-32
9. <i>Šesto čulo</i> : razgovori o traumama.....	33-37
10. Zaključak.....	38
11. Popis literature.....	39-40
12. Popis filmova.....	40

SAŽETAK

Potaknuta razmišljanjima o percepciji boli, traumi i nesvjesnoga među pojedincima te širim skupinama ljudi, odnosno zajednicama, napisan je ovaj diplomski rad. Cilj je prikazati otuđenost i nelagodu pojedinca i zajednice kroz prizmu strave i užasa, odnosno žanra horora. Teza ovoga diplomskoga rada je prikazati kako se horor može reprezentirati u svakidašnjemu životu, bez uporabe arhetipa „čudovišta“ u korpusu druge polovice 20. stoljeća.

U početnim poglavljima diplomskoga rada objašnjena je kategorizacija filmskog žanra i specifičnost tematike; fabularnog prikaza koji bi mogli činiti poveznicu niza filmova pod okriljem žanra horora. Nadalje se u teorijskom radnju prikazuje važnost suodnosa kompozitora i redatelja u filmovima strave i užasa. Ističe se važnost uloge filmske glazbe pri uprizorenjima psihološke i emocionalne slike aktera kao i situacijskog modela. Ponudit će se propitivanje izvora nasilja među pojedincima kroz prizmu nuklearne obitelji i odgoja te prikaza seksualnosti. Fokus se stavlja i na koncept gađenja te promjene u političko-kulturnome ustroju društvenog sistema u vremenskom okrilju 20. stoljeća, točnije njihovu reprezentaciju u filmskome mediju.

Uzevši određene filmske ogledne primjere iz nekoliko dekada prošlog stoljeća, nastoji se ponuditi što širi prikaz percepcije straha, ne samo američke kinematografije, nego i one europske, prezentirajući tako „moderni horor“.

1. UVOD

Moderni horor, kako glasi naziv ovoga diplomskoga rada, nudi određenje filmskog žanra horora u njezinim potonjim odrednicama, pozivajući se pritom na teorijske doprinose hrvatskih filmskih teoretičara Hrvoja Turkovića i Nikice Gilića. Nadalje se ističe važnost filmske glazbe u žanru horora, što se pobliže objašnjava kroz analizu scena odabranih filmova. U cilju prikazivanja kako horor ne proizlazi iz nečeg izvanjskoga, okultnoga, nadnaravnoga ili mističnoga već iz nas samih; poslužiti ćemo se filmskim primjerima *Psycha* (1960.) redatelja Alfreda Hitchcocka, koji ujedno nudi psihoanalitički pristup u opisivanju psihopatologije lika. Norman Bates se oslikava kroz raspravu od Freudovom tumačenju Edipova kompleksa, dok se ujedno nudi i šira slika uporabom marksističke teorije prikaza društva 60ih godina prošloga stoljeća. Različitosti među socio-ekonomskim skupinama 60ih i 70ih godina su protežni motiv i u analizama filmova koje će uslijediti: *Rosemaryina beba* (1968.) redatelja Romana Polanskog te *Salò, ili 120 dana Sodome* (1975.) Piera Paola Pasolinija u kojemu se nudi kritika fašističkoga ustroja Musolinijeve Italije, koristeći koncept gađenja kao odrednice žanra horora. Važnim je istaknuti kako se Pasolinijev film žanrovski određuje kao drama i ratni film, no za potrebe ovoga teorijskoga rada je razmatran u kontekstu horora. Teorijski rad u svojoj osnovici nudi dinamički prikaz horora koji proizlazi iz pojedinca i društva, tako se primjerice razmatra o izvoru nasilja i depikciji seksualnosti, fokusirajući se na protagoniste (antagoniste) u filmovima Briana De Palme *Carrie* (1976.) te *Benijevog videa* (1992.) u režiji Michaela Henekea. U posljednjem poglavlju se nastoji zaokružiti priča o nasilju, odgoju i hororima što proizlaze iz ljudske psihe i društvene organizacije. Posljednja analiza filma u ovomu teorijskom radu jest *Šesto čulo* (1999.) M. Nighta Shyamalana.

2. ODREĐENJE FILMSKOG ŽANRA HORORA

Treba imati na umu kako je žanrovska odrednica ponešto od zahtjevnijih pothvata u sferi filmskog medija. Mnoge žanrovske strukture datiraju nedvojbeno i prije filmskog medija, a istodobno su prisutne i u „novijim“ medijima kao što su primjerice televizija i video-igre. Upravo od tuda seže pokušaj definicije Toma Ryalla: „Žanrovi se mogu definirati kao sheme/oblici/stilovi/strukture koje nadilaze pojedina umjetnička djela, a nadziru i umjetnikovo stvaranje djela i način na koji ih publika čita.“¹ Žanr se ne bi trebao pojmiti u smislu skupine filmova, već više u smislu nad-filmske strukture, te je stoga gore spomenuta definicija Toma Ryalla doista značajna u konstruiranju ovoga diplomskoga rada. Nadalje, ne smije se izbjeći činjenica kako je upravo ova definicija konstruirana tako da izbjegava koncept „sadržaja“ u filmu, a ono je ipak jedna od temeljnih odrednica svakoga dijela, pa tako i filma. Ono podrazumijeva temu i temeljno jedinstvo motiva u određenom filmu.² U svrhu pojašnjenja koncepta „sadržaja“ koji nam je tako reći promaknuo u prvoj definiciji, poslužit će se citatom filmskog teoretičara Hrvoja Turkovića koji upravo ističe da je žanrove:

„...najpouzdanije identificirati navođenjem njihove tematske selektivnosti: žanrove razlikujemo obično prema tipskoj tematskoj strukturi (prema tipu fabule). Razlikovat ćemo ih primjerice, prema tome koji tip ambijentalno- društvene sredine prikazuju, kakvim će se tipom ljudi ili stvorenja baviti, s kakvim će se tipom problema protagonisti suočavati, kakav će se tijekom njihova rješavanja pratiti.“³

Filmovi strave i užasa, odnosno horori, se ističu svojim tematskim odrednicama koji pretpostavljaju filmsku ikonografiju; onu koja u gledateljima budi određene emocije, poblize osjećaj nelagode, otuđenosti, gađenja i straha te nadasve „ugroženosti vlastite egzistencije“. Tipične reakcije zastrašenosti/zatrvljenosti jesu u reakciji bijega ili ukočenosti, odnosno difuzne agresije uz pojačanu uzbuđenost autonomnoga sustava organizma (npr. lupanje srca, visok tlak...)⁴

¹ Rayall, Tom. „Teaching Trough Genre“ u *Screen Education* vol 17. Sande. Oystein. 1971.

² Gilić, Nikica. „Filmske vrste i rodovi“, Zagreb: AGM, 2007. str. 45

³ Turković, Hrvoje. „Film: zabava, žanr, stil. Rasprave. Hrvatski filmski savez. Zagreb. 2005. str 127

⁴ Usp. McFarland. 1978; Temple, 1993. str. 185-194

Specifična vrsta straha dakako nije dostatna za temelj žanrovske koncepcije; žanrovsko umijeće se sastoji upravo u pronalaženju i iskorištavanju određenih pojava koje uspijevaju pretežno užasavati „šarolik“ sustav publike. Bitnim je istaknuti kako reakcije gledanja horor filmova nisu isključivo vezane jedino za osjećaj straha, nego i primjerice osjećaj gađenja. „Prijetnja“ koju gledatelj doživljava se očituje kao skup odbojnosti, mučnine i gađenja. „Čudovišta“ u hororu su stoga nerijetko prikazivana u asocijaciji s nečistoćom, truljenjem, raspadanjem, sluzi (npr. uprizorenje duhova u *Šestom čulu* 1999.)⁵ Gledatelj uviđa kako se i u slučaju prikaza relacija protagonista i nadnaravnoga očituje strah popraćen gađenjem. Njegove tjelesne reakcije su vidljive u podrhtavanju, točnije tremoru mišića i ekstremnoj hladnoći kako bi se što bolje uprizorilo gađanje i očaj.

Uzevši u obzir uprizorenje emocionalnih reakcija, u ovom slučaju-straha i gađenja, kako se spomenulo ranije u teorijskome radu, tako će se filmski žanr horora ili točnije rečeno podžanr art-horora (*Salò*) razmotriti i kroz ovo spomenuto emocionalno stanje.⁶ Suodnos emocionalne kategorije i popratne fizičke reakcije je posljedično-uzročan, a ova konstatacija stoga iziskuje identifikaciju horora kao okrilje opasnosti.

Naime, narativna konstrukcija horor filma je osmišljena tako da izazove svojevrsne univerzalne reakcije gledatelja, u čemu se i očituje tzv. „moderni horor“. Ova tematska poveznica je poslužila povezivanju žanrovskog određivanja horor filmova.⁷

Univerzalnost straha, osjećaj otuđenosti, gađenja i nelagode u društvu će se pobliže dokazati analizama horor filmova u razdoblju od 1960ih do 1990ih te će se predstaviti važnost filmske glazbe u spomenutom žanrovskom filmskom mediju.

⁵ Usp. Carroll, Noel. „The Philosophy of Horror or Paradoxes of heart“. Routlage. New York and London. 1990. str. 22

⁶ O važnosti emocija u komunikaciji horora govori William Lyons u svojim *Emocijama* (New York: Cambridge University Press, 1980). ; također je relevantno i djelo Irvinga Thalberga „Emotions and Thought,“ u *Philosophy of Mind*, ur. S.Hampshire (New York: Harper and Row, 1966); Thalberg, „Constituents and Causes of Emotion and Action,“ *Philosophical Quarterly*, no. 23 (1973); and Thalberg, *Perception, Emotion and Action* (New Haven: Yale University Press, 1977) posebice 2. poglavlje

⁷ Usp. Turković. Hrvoje. „Film: zabava, žanr, stil. Rasprave. Hrvatski filmski savez. Zagreb. 2005. str. 129

3. GLAZBA U HOROR FILMOVIMA

U filmskom žanru horora bitno je dočarati emocionalnost, točnije psihološku karakterizaciju protagonista ili jednostavno atmosferu situacijskog modela: „ Za horor se čini kao jedan od žanrova gdje je od važnosti da emocionalne reakcije publike, idealno, budu sukladne emocijama likova. Uistinu, u radu horora se često dogodi da reakcije likova potiču emocionalnu reakciju publike.“⁸ Upravo u dočaravanju emocionalnosti likova u filmu, od velike značajnosti je filmska glazba. Vodeći se riječima profesora Jacka Sullivana koji se posvetio domeni istraživanja tzv. „glazbi horora“. Predstavnik je katedre američkih studija i profesor Engleske književnosti na Sveučilištu Rider te je objavio nekolicinu studija o interakciji filma, glazbe i gotičke priče uključujući i *The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural, New World Symphonies: How American Culture Changed European Music* te najnoviju *Hitchcockovu glazbu*, jedno od pionirskih istraživanja suodnosa redatelja s kompozitorima, glazbenicima u filmovima.

Primjerice, treba istaknuti sposobnost „klasične“ glazbe koja rezultira fiziološkom reakcijom straha koji se očituje „naježenim“ dlakama na rukama. Skladatelji u razdoblju romantizma, posebice Franz Schubert, Hector Berlioz, Charles Gounod, Franz Liszt te Schumann se ističu svojim utjecajem, što potvrđuju i osvrti književnika E. T. A. Hoffmanna i Jean Paul Richtera. Posebice je iscrpna analiza utjecaja skladbi Roberta Schumanna⁹

Glazbu u hororima, ili bolje rečeno, glazbi namijenjenoj hororu možemo smatrati, onom profinjenog ukusa. Uz klasičnu glazbu, za horor filmove se koristi i „suvremena“ glazba kao popratna glazba. Često se za horor filmove može reći da je popraćena glazbom koja je okarakterizirana kao „klasična“ ili „rigorozna“ jer daje opis situacijskim modelima kao što su primjerice *prijeteća opasnost, panika, katastrofa* ili pak *gotovo klasična vedrina*. Dalo bi se prisjetiti Mozartove skladbe za *Don Giovannija* čiji su zadnji aktovi gotovo demonski. Vibrantna povijest tradicije glazbe horora vuče svoje paralele sa s razvojem gotičke tradicije u književnosti. Još jednom vrijedi skrenuti fokus na skladatelje poput Mozarta, Webera i Beethovena čija glazba, kako nam to nalaže Jacques Barzun, podsjeća na „užasavanje“ te nam daje „trnce“.

⁸ Caroll. Noel. „ The Philosophy of Horror or Paradoxes of heart“. Routlage. New York and London. 1990. str 30

⁹ Usp. Tibets. John C. ; Holmes. Richrad. „The Gothic Imagination: Conversations on Fantasy, Horror and Science Fictions in the Media. Palgrave Macmillan. New York 2011. str 273-275

Horor kakvim ga danas poimamo, najvjerojatnije počinje s Berliozom čija je *Fantastična simfonija* 1928. doprinijela važnosti tzv. sotonističkog terora izgradivši ga na varljivoj smirenošću u svojim početnim notama. Moglo bi se reći da je revolucionarno u filmskoj glazbi namijenjeno žanru horora, bio trenutak kad su kompozitori postigli realističan glazbeni opis jezovitih odjeka zvona u *Crnom sabatu* ili zlokobno grebanje, struganje koji nagovještavaju „specijalne efekte“ kompozitora poput Penderckija i Johna Williamsa. Dakako, najviše odjeka je imala revolucionarna disonancija Berlioza sa svojom „dijaboličkom orgijom duhova, čarobnjaka, te svih vrsta čudovišta“. Kritičari *Figara* i drugih publikacija su proglasili novu simfoniju *bizarnom* i *monstruoznom* te su to mislili u svjetlu najviše pohvale. Današnji kritičari pak ističu kako nije bilo najave prijelaza elemenata horora u *Fantastičnoj simfoniji*. Unatoč tome, ostala je uvriježena praksa prijelaza prirodnih do neprirodnih pojava, umirujuće atmosfere do one užasavajuće, pogotovo u europskom kulturnom krugu. Nije bilo ni najmanje neuobičajeno parodiranje vlastitih gotičkih konvencija iako bi izazivalo nelagodu. Sedam godina kasnije je Berloz sklada svoj *Rekvijem*- gotičku ekstravaganzu osmišljenu za veliki prostor koji bi smjestio povećí orkestar i zbor, točnije četiri limena ansambla, solista tenora, šesnaest timpanija, dva bubnja basa te višestruke udaraljke. Upravo ovakva inovativnost je zaslužna za manifesto romantičarskog pokreta te u konačnici onakve vrste glazbe koja je svojstvena žanru horora.

Također ne možemo ne spomenuti doprinos Franza Liszta čija je transkripcija *Fantastične simfonije* imala veću recepciju među publikom. Skladatelj je nastavio gotičku tradiciju s *Totetanzom* za piano i orkestar 1865. Može se reći kako je Liszt otišao korak dalje od Berlioza u svojim disonantnim tonovima, dočaravši elemente monstruoznosti, demonskoga i smrti u skladbama *Prelude*, *Tri valcera Mefista* i *Faustove simfonije* te naročito u predimpresionističkoj fazi simfonija *Zlokobna zvijezda*, *Sivi oblaci*.¹⁰

Ponudivši šturu povijest glazbe namijenjene filmovima strave i užasa, nadalje će se osvrnuti na konkretne primjere glazbe u oglednim filmovima ovoga teorijskoga rada. Za Hitchcockov film *Psycho* (1960.) istaknut će se skladatelj Bernard Herrmann kompozicijom „The Murder“ koja prati Normanovo ubijanje Marion prilikom njezina tuširanja, dok su zvukovi probadanja nožem snimljeni koristeći nož u probadanju lubenice.

¹⁰ Usp. . Tibets. John C. ; Holmes. Richrad. „The Gothic Imagination: Conversations on Fantasy, Horror and Science Fictions in the Media. Palgrave Macmillan. New York 2011. str. 276.

Praksa uporabe klasične glazbe za horor filmove se nadalje dokazuje Ludwig van Beethovenom skladbom „Für Elise“ koja je poslužila kao lajtmotiv u filmu *Rosemaryna beba* Romana Polanskog. Dakako, treba spomenuti i uvodne kadrove koji su ironično popraćeni smirujućom *uspavankom* skladatelja Krzystofa Komede te pjesmom „Sleep safe and warm“ u izvedbi Mie Farrow. Pasolinijev *Salò* (1975.) također rabi klasičnu glazbu isto kao lajtmotiv, točnije Prelude 28 n° 17 i Valcer 34 n° 2 u La minoru, te u posljednjim kadrovima filma se čuje izvorna glazba s gramofonske ploče- operna skladba Carmina Burana Carla Orffa. Za film je također snimljena i originalna glazba skladatelja Ennia Morriconija u piano izvedbi Arnalda Graziosija. Za film Briana De Palme *Carrie* (1976.) se koristila suvremena glazba toga razdoblja, od kojih će se istaknuti glazbenici poput Vance or Towers , pjesme u izvedbi Katie Irving te hommage *Psycho*, već spomenuta skladba Betnarda Herrmanna. Michael Heneke je iznimka, jer se u *Benijevom videu* (1992.) čuju jedino prizorni zvukovi koji dopiru iz filma, što doprinosi još većem osjećaju realnosti, a time izaziva i izraženiju nelagodu kod gledatelja. U posljednjem filmskom primjerku M. Nighta Shyamalana *Šesto čulo* (1999.) gledatelj ima priliku čuti razne izvoditelje suvremene glazbe i dakako klasične; točnije, temu s varijacijama piano kvinteta u A majoru „Trout“ Adante , Franza Schuberta 32, D. 667

4. *PSYCHO*: PSIHOLOGIJA POJEDINCA

U ovom poglavlju teorijskoga rada će se istražiti koncept monstroznosti u svijesti pojedinca. Narativno se radi odmak od prikaza čudovišta poput Drakule, vampira ili zombija, vodeći se premisom kako se „čudovište“ nalazi u nama. U nastojanju detaljnijeg objašnjenja reprezentacije ljudske psihopatologije u horor filmu, za ogledni primjer će se uzeti Hitchcockov *Psycho* (1960.) Filmska je to adaptacija istoimenog romana Roberta Blocha iz 1959.

Norman Bates (Anthony Perkins) se ne može klasificirati kao „čudovište“, on je naprotiv čovjek koji boluje od shizofrenije, iako toga nije svjestan, kako nam film sugestira. Usuprot tomu, mnogi su elementi filma takvi da ga definiraju žanrom horora. Scenografija crno-bijeloga filma: osamljena kuća smještena u izoliranom mjestu, uznemirujuća glazba Bernarda Herrmanna, prikaz kostura i način osvjetljavanja u filmu potvrđuju žanrovske odrednice filma strave i užasa. Razlog percepcije *Psycha* kao horor filma se očituje u činjenici da glavni protagonist ili možda bolje rečeno antagonist (Norman Bates) u kulminaciji svoje psihoze nalikuje „nečistom biću“ u srži koncepta art-horora. Sama simbolika devijantnosti se da iščitati iz imena protagonista: Nor-man, sugerira kako protagonist nije muškarac niti žena, već pak oboje.

On ujedno zauzima ulogu sina i majke. Ujedno živi, no pripada, takoreći svijetu umrlih. Utjelovljuje dvije persone u jednoj što pripada više sferi psihologije nego biologije. Njegova „deformacija“ nije fizička kao u prikazu klasičnih čudovišta, već radije psihološka, te kao takva nudi „utjecajnu“ ikonu „nečistoće“ u čemu se očituje ono užasavajuće, bolje rečeno horor. Upravo ovi elementi su utjecali na recepciju filma *Psycho* kao horora i pojmljenju Normana Batesa čudovišnom, užasavajućom ljudskom životinjom.

Ono što je sasvim sigurno, jest činjenica da je upravo ovaj film britanskog filmskog redatelja Alfreda Hitchcocka, ponudio dramatičnu promjenu u perspektivi u kojoj se horor bavi slikom američke obitelji. Normanova prezervacija majčinog trupla, zahvaljujući taksidermiji je bila u svrhu poticanja deluzije o počinjenom matricidu, što nam objašnjava psihijatar u filmu Dr. Richmond (Simon Oakland). Predstavlja se psihotična izopačenost viđenja obiteljskog nukleusa. Ovo je značilo svojevrsnu institucionalizaciju „trenda“ reprezentacije „destrukcije obitelji“¹¹

Hitchcockov *Psycho* je utemeljio dramatičnu promjenu u koncepciji obitelji u horor filmu, no isto tako je i „otvorio“ mogućnosti smještanja radnje u „mirnije“ okruženje. U kontrast s filmovima horora iz 1950ih koji su smještali radnju u svijetu koji je usko povezivao Ameriku strahom komunističke paranoje i strahova o bombi; Hitchcock smješta *Psycho* u motel uz cestu približujući publici filmski svijet sličan njihovom iskustvenom. Sposobnost *Psycho* za prozračivanjem užasa među publikom se upravo očituje u mogućnosti nefikcionalnosti.

Mnogi teoretičari smatraju Hitchcockov *Psycho* za pretaču *slasher* filma¹² Lik Normana Batesa je u segmentima inspiriran slučajem serijskog ubojice Eda Geina. Uvodni kadrovi prikazuju Marion Crane (Janet Leigh) koja ima splet nesretnih okolnosti da u bijegu zbog ukradenih 40,000\$ od svog šefa, nailazi u motel Bates. U jednoj od najpoznatijih scena, Norman se oblači u odjeću svoje majke i izbada nožem Marion. U raspletu događaja se otkriva kako se Normanova majka, očuvana taksidermijom, nalazi u podrumu, a Norman biva uhićen za počinjena ubojstva. Psihijatar u filmu dr. Richmond (Simon Oakland) nam objašnjava kako Norman nije transvestit, jer oblačenjem odjeće suprotnoga spola nije imao u cilju seksualnu gratifikaciju. Normanova majka je uvjetovala Normana na psihopatološku privrženost njoj te

¹¹ Usp. Philip Brophy, "Horrority—The Textuality of Contemporary Horror Films," Screen 27, no. 1 (Jan–Feb 1986): 7.

¹² Ne smije se zanemariti važnost filma Peeping Tom (1960.) red. Michaela Powella koji se gotovo paralelno prikazuje s Hitchcockovim *Psychom*, a prikazuje priču o mladiću čiji je otac eksperimentalni psiholog te ga namjerno traumatizira kako bi proučavao posljedice. Uvjetovao je sina da ostvari seksualnu gratifikaciju snimanjem mladih žena dok ih ubija. Negativne kritike su okončale karijeru ovoga redatelja

je u rascjepu svoje psihe, Norman ljubomoru koju je osjećao prema majčinom partneru personificirao u alter egu. Čin ubojstva nije bio motiviran materijalnom potrebom, već potrebom za suzbijanjem seksualne uzbuđenosti u cilju održavanja privrženosti odnosa majka-sin. Odijek *Psycha* se pronalazi u nadolazećim filmovima koji su prikazivali ubojicu „nedefiniranog“ rodnog identiteta.

U mnogim *slasher* filmovima su žene, baš kao nalik Marion Crane, prikazane stereotipno kao preljubnice koje postaju u konačnici žrtvama ubojica. Čin ubojstva je nerijetko tako prikazivan probadanjem tijela nožem ili nekim drugim „ručnim“ oružjem.¹³ Tradicija prikaza grafičkog nasilja u horor filmovima, duguje svoje zahvale Hitchcockovom filmu *Psycho*.¹⁴

4.1 ANALNA RADNA ETIKA PSYCHA ALFREDA HITCHCKOKA

Nezaobilazno je ponuditi detaljniju analizu već spomenute kultne scene ubojstva Marion Crane (Janeth Leight) prilikom tuširanja. Ironično je kako je Norman Bates (Anthony Perkins) pri upoznavanju, ostavio početni dojam nježne, prijateljski nastrojene osobe gotovo dječaćkog karaktera.

Vodeći se mišlju njemačkoga filozofa Immanuela Kanta, objasniti će se internalizacija Normanove majke pri činu ubojstva: „...dobro znamo da stvarni objekt može biti proizveden samo od nekog uzroka i vanjskih mehanizama, ali to znanje ne sprječava nas da vjerujemo u unutarnju moć žudnje da proizvedemo objekt, makar i u nestvarnom, halucinantnom ili fantazmatskom obliku te da reprezentira taj uzrok u samoj žudnji.“ Kako bi shvatili srž konstrukcije Normanove razlomljene psihe, potrebno je vratiti se u formativnu fazu izgradnje karaktera, točnije djetinjstva: „Dijete živi svoj život i pita se što znači živjeti usred djelomičnih objekata i neobiteljskih odnosa proizvodnje-žudnje, čak i kad se to pitanje mora „dovesti u vezu“ s roditeljima i može dobiti privremeni odgovor samo unutar obiteljskih odnosa.“ Norman nije dobio nikad priliku razumjeti objekt žudnje, niti je imao priliku svjedočiti roditeljskom odnosu kako je odrastao osamljen s majkom, ono je rezultiralo nezdravim odnosom majka-sin i psihopatološkom percepcijom objekta-žudnje:

¹³ Ručno oružje ovdje podrazumijeva da nije uvijek riječ o nožu već o varijacijama poput mačeta, motornih pila, električnih bušilica, svrdla itd.

¹⁴ Usp. Grunzke. Andrew L. „A History of Mad Professors, Student Bodies and Final Exams. Palgrave Macmillan. US. New York. str. 149

„Dijete postaje čovjekom samo tako što razrješava Edipov kompleks, i to razrješavanje uvodi ga u društvo u kojemu se nalazi, u figuri Autoriteta, obvezu da ga ponovno proživi, ovaj put bez mogućnosti bijega. Ali uopće nije izvjesno da je između nemogućeg povratka ono što prethodi stadiju kulture i rastuće strepnje koju taj stadij pobuđuje moguće naći točku ravnoteže.“¹⁵

Norman Bates naprosto nikad nije razriješio Edipov kompleks i kako francuski povjesničar Alain Bescançon gore u tekstu objašnjava; nije mogao pronaći ravnotežu, što je rezultiralo, u ovom slučaju shizofrenijom. Krupni kadar Marionina oka nakon sekvence ubojstva se pretapa u krupni kadar odvoda, kako nalaže Robin Wood, alegorija je „potencijalnosti horora koji leži u dubini svih nas... a čije porijeklo proizlazi is seksualnog odnosa.“¹⁶

S druge strane, Raymond Durgnat potvrđuje Woodovu analizu, pridodajući kako scena uveličava i daje kontrast sceni seksualnog odnosa Marion i Sama (John Gavin) čime započinje filmski narativ, te se tako naglašava Marionina „senzualnost“.¹⁷ Nadaje, argumentira kako ubojstvo slijedi tijek narativa „dvostruke predodređenosti“ jer prati aksiom „Bog šalje grešnicima priliku za iskupljenje, ukoliko ju odbiju... bit će osuđeni još jače nego ikad.“¹⁸ Hitchcockov *Psycho* utemeljio je subžanr horora- *slasher* koji je svoju uspješnost doživio 1980ih i 1990ih, prezentirajući antagoniste čije „deformacije“ nalikuju fekalijama te što god dođe u izravan kontakt s njima, postaje isto. Weberova alegorijska analiza nudi reprezentaciju ekonomskih stvarnosti koji radnu etiku svode na održavanje dihotomije visoke i niže socio-ekonomske klase. Ostvarivanje radne etike zamjenjuje *ratio* materijalnosti s moralnom osviještenosti. Weberova studija iznosi zabrinutost prema kršćanskom stavu fantazmičke relacije izmeta i novca te disperzije „onoga što je nečisto“ kao konzumerističkog otpada. Ne zaboravimo kako narativnost filma *Psycho* započinje motivom ukradenih 40,000\$. Hitchcock prikazuje „puninu“ kroz otvoreni prozor Pheonixa, Arizone i kroz montažu i kinematografske skokove prikazuje oticanje niz odvod. Marion pri odijevanju, nakon seksualnog odnosa sa Samom diskutira financijske poteškoće koje ih sprečavaju u sklapanju braka. Marion frustrirano iznosi: „Bolje da se vratim u ured. Produljeni sati pauze zadaju mom šefu eksczesnu kiselinu“ time signficirajući probavno-izlučevini mehanizam u filmskom etičkom univerzumu. Marion, u pokušaju iskupljena izvanbračnog odnosa pokušava financijski nadomjestiti nemoralnost

¹⁵ Bescançon. Alain. „Vers une histoire psychanalytique“ u *Annales*, svibanj 1969.

¹⁶ Wood. Robin. „Hitchcock's Films Revisited“. New York: Columbia University Press. 1989. str. 149

¹⁷ Raymond Durgnat, *The Strange Case of Alfred Hitchcock, or the Poor Man's Hitchcock*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1974. str. 325

¹⁸ *Ibid.* Str. 324

njihova čina, jer kako ju Sam podsjeća- da se vjenčaju ovoga trenutka bi mogli živjeti u maloju sobi iza trgovine alatima u Fairvalu. Uzevši novac, Marion se osvrće na svakom koraku, svjesna „mrlje“ na savjesti zbog počinjenog čina krađe, koju na kraju krajeva ipak nadilazi želja za konzumerizmom i ideja o zajedničkom ozakonjenom suživotu sa Samom. U osjećaju paranoje Robert Samuels također podupire ovu augmentativnu analizu iznoseći kako 50ak kadrova ozljeđivanja Marionina torza, sugestira na reprezentaciju ženskog subjekta kroz „muški-dominantni kulturni poredak“ do granice u kojoj tijelo prelazi „granice reprezentativnosti“ Linda Williams nudi analizu scene kroz prizmu simboličke kastracije jer gledateljima nudi predaju „kontrole, nadmoći i nadolazećeg trenutka“ u čijem se fokusu nalazi filmska narativnost i gledateljeva identifikacija koja skupa „odlazi niz odvod“¹⁹

Spomenuti teoretičari, kako se da primijetiti, fokus analize mizanscene ubojstva Marion Crane stavljaju na paralelne prikaze kadrova odvoda i Marionina tijela što odlikuje Hitchcockovu montažnu prepoznatljivost.²⁰ Francuski psihoanalitičar Jacques Lacan pak iznosi kako fokus mizanscene ne bi trebao biti toliko na beživotnom pogledu Marionina oka, već da je *anus locus* metafore te da su kadrovi mrlja (krvi), oticanje i ispiranje fundamentalni u sceni²¹ Mizanscena ubojstva će se promatrati kroz prizmu analnosti u suodnosu s religijsko-ideološkom radnom etikom Maxa Webera. Stalna potreba za ogledavanjem i traženjem nečije prisutnosti prilikom intimnog trenutka, kao što je primjerice tuširanje, asocira na mišićno tkivo anusa i erupcije nasilja koje u filmu služi kao stvarna etika klasnog elitizma.

Marion kupuje novi auto za 7000\$ te stiskanjem novčanica još jednom govori o fluktualnosti novca i alegorije na analnost materijalnosti. Kao objekt gledateljeve konzumacije, *Psycho* nam predstavlja priču o opreznosti i neurotskog završetka odvajanjem cefalusa od falusa. Vizualnu ekonomiju koja odlazi niz odvod. Mizanscena kupaonice i ispiranja mrlje počinjenog zločina, još jednom simbolizira Hitchcockovu alegoriju oticanja novca kao nevažnog zbog konzumerističkih potreba ljudi. U mišljenju da su drugi koruptirani (šef Marion) ulazimo u ciklus defekacija samih sebe.²²

¹⁹ Usp. Linda Williams, "Discipline and Fun: Psycho and Postmodern Cinema," in Alfred Hitchcock's Psycho: A Casebook, ur. Robert Kolker. New York: Oxford University Press, 2004. str. 171, 175, 178.

²⁰ Usp. Robert Kolker, "The Form, Structure, and Influence of Psycho," in Alfred Hitchcock's Psycho: A Casebook, ur. Robert Kolker. New York: Oxford University Press, 2004. str. 217, 247.

²¹ Usp. Jacques Lacan, The Seminar of Jacques Lacan Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1998.

²² Usp. Dudenhoefler. Larrie. „Embodiment and Horror Cinema“. Palgrave Macmillan. US; New York. 2014. str. 29, 33, 37, 38

5. ROSEMARYNA BEBA: GRANICE ŽUDNJE KONZUMERIZMA

Dvadeseto stoljeće svjedoči nam o promijeni u pogledu na socijalni stalež, osobito prema onima slabijega socijalno-ekonomskog statusa. Najprimjetnija je promjena o uvjerenju validnosti progresije ideala, o čemu povjesničari i kritičari govore kao postprogresivnoj ideologiji koja utjelovljuje „oživljenje konzervatizma ponad odgovornosti imućnih naspram siromašnih“²³ Postoji nekoliko čimbenika koji su uzrokovali ovakvu promjenu perspektive.

Progresivna era stavova koji su bili u opticaju od kasnog 19. stoljeća do 1960ih da bi došlo do osuđivanja ovog stava u 1980ih kao dio progressa i subsekventno dominacija sukcesije konzervatizma (potom neokonzervatizma) vlade, počevši s Richard Nixonom i vrhuncem s vladavinom Georgea W. Busha.

Keith Gandal u svojoj knjizi *Class Representation in Modern Fiction and Film* (2007.) istražuje ideološku promjenu od progresivizma, sugerirajući ono što su američki građani postigli u zadnjih trideset godina jest jasna podjela između visokog i niskog socio-ekonomskog statusa. Povučena imaginarna crta između materijalno imućnih i siromašnih je stvorila takozvanu „kulturu siromaštva“.²⁴ Rekonfiguracija siromaštva u domeni kulture podrazumijeva ostvarenje prava na krivnju životnog stila siromašnih i njihovog ponašanja sve dok ne postanu „nevine“ žrtve većeg društvenog sistema u očima šire zajednice.

Liberalni učenjak William Julius Wilson izražava stav o „kulturi siromaštva“ izražavajući kako je ona diverzija pozornosti od važnih problema društvene nepravde, transformirajući ideju o siromašnima kao promjenjivi efekt nejednakosti u društvu i društvenim strukturama koji je zajamčen stavom o siromaštvu koji se generacijski prenosi.

Upravo je Agnieszka Soltysik Monnet predložila prvog američkog romanopisca, Charlesa Brockdena Browna kao spisatelja koji je „horor prikazao kao žanr socijalnog i političkog eksperimenta.“²⁵

Filmski žanr horora socijalno je angažiran u prikazu društvenih problema. Za detaljniju analizu horora kao depikcije socijalno- ekonomskog sustava će se ponuditi analiza filma Romana Polanskog *Rosemaryna beba* (*Rosmary's baby* 1968.) koji je nastao prema adaptaciji romana istoimenog naziva pod autorstvom Ire Levinga iz 1967. Djelo *Rosemaryna beba*

²³ Newman, Katherine S. "Uncertain Seas: Cultural Turmoil and the Domestic Economy". In *America at Century's End*. Ed. A. Wolfe. (Berkeley: University of California Press, 1991) str 115

²⁴ Brite, Poppy Z., *Exquisite Corpse*. London: Phoenix. 1997

²⁵ Taylor, Walter Fuller. „The Economic Novel in America“. New York: Octagon Books, 1969.

prikazuje investiranost kapitalističko orijentiranog pojedinca i granice koje je spreman prijeći kako bi postigao željeni kapital iliti stekao imućan društveni status. James Goho govori kako „muškarac ne prodaje svoju dušu vragu u zamjenu za bogatstvo i slavu; on nudi svoju ženu, Rosemary.“²⁶

Uvodna špica filma odiše okultnošću što naglašava skladba Krzystofa Komede *Lullaby* u izvedbi Mie Farrow koja ujedno i utjelovljuje glavnu protagonisticu. Film se uz istoimenu skladbu, kao popratnu filmsku glazbu, tako i završava, dajući uokvirenu kompoziciju filma.

Na početku filma gledatelj uviđa bračni par Woodhouse koji aspirira biti vlasnicima stana u Bramfordskoj zgradi u New Yorku, unatoč upozorenju njihova bliska prijatelja kako kuća ima visoki stupanj nesreća i neugodnih događanja te se postavlja pitanje: zašto bi namjerno kretali u smjeru opasnosti? ²⁷ Bračni par Woodhouse primamljen je idejom o statusu koji se ostvaruje življenjem na „elitnoj“ njujorškoj četvrti te veličinom i luksuzom: „kuhinja... je bila velika, ako ne i veća od čitavog stana u kojem su nekoć živjeli“.²⁸ Rosemary je porijeklom iz Srednjeg Zapada te se udala iz radničke katoličke obitelji, te je nezadovoljna svojoj novom pozicijom u nižoj srednjoj klasi. Kozmopolitski stil života s Guyjom, ostavlja Rosemary „osjećaj krivnje i sebičnosti“²⁹

Rosemaryina usamljenost je upravo ono što ju čini lakom metom za sotonistički kult koji okupira ostatak Bramfordske zgrade, dok je žudnja za statusom i imućnosti njezina supruga dovodi u „pogibelj“. Rosemaryna sudbina se nagovještava u početnim sekvencama filma dijalogom između Rosemary i Terry Gionoffrio, kada objašnjava kako su je obitelj Castevet *spasili*: „Pronašli su me na kolniku- i mislim to doslovno; spavala sam na Osmoj Aveniji- i oni su me udomili i prihvatili me kao majka i otac“³⁰

Obitelj Castevet se čini poprilično dobroćudna u namjeri da pomogne Terry u njezinoj borbi protiv ovisnosti, no samo u cilju korištenja Terry za sotonistički obred. S obzirom da Terry počinjava „samoubojstvo“, novi objekt interesa postaje upravo Rosemary. Obitelj Castevet iskorištava etičku slabost vođenu materijalističkom žudnjom glavnih protagonista. Casteveti su

²⁶ Goho. James. „Journeys into Darkness: Critical Essays on Gothic Horror“. Maryland and Plymouth, Rowman & Littlefield, 2014. str 115.

²⁷ Usp. Jameson, Fredric. „Postmodernism: Or, The Cultural Logic of Late Capitalism“. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1991.

²⁸ Burke. Edmund. „Revolutionary Writings. Ed. Iain Hampsher-Monk“. Cambridge and New York: Cambridge UP, 2014.

²⁹ Fisher, Mark. Capitalist Realism: Is There No Alternative? Winchester and Washington: O Books, 2009.

³⁰ Ligotti, Thomas. My Work is Not Yet Done. London: Virgin Books, 2009.

vrlo proračunato imponirali Guyu obasipajući ga komplimentima kako bi nahranili njegovu egoističnu taštinu te je tako svjesno pristao ponuditi Rosemaryino nerođeno dijete za korištenje u sotonističkim ritualima.

Vodeći se riječima Robina Wooda o korespondencijama između post-kontrakulturalnog pesimizma 1970ih i rađanja sve više političko orijentiranog horor filma 1970ih, bitno je zamijetiti kako se „zlatno doba“ američke horor fikcije odvija paralelno s činjenicom da je američka vlada povisila usvajanje neoliberalnih ekonomskih načela. Ona su uključivala nove fiskalne strategije, kulminirajući s Reaganovim ekonomskim odlukama te su kulturolozi i sociolozi izjavili u svojim kritikama sve veću zabrinutost o uzdizanju socijalnih statusa i društvene nejednakosti u SAD-u. Razdoblje 1970ih i 1980ih obilježila je sve veća rastuća nejednakost između imućnih i zanemarivanja onih slabijeg socio-ekonomskog statusa u ponešto hostilej ekonomskoj i političkoj klimi. Redukcija socijalne mobilnosti je rezultat načela vođenog „pohlepom i ekonomskim materijalizmom“³¹

Jedna od posljedica ovakvog stava ekonomskih načela je rezultirala prijelazom srednje klase u radničku kako je to dokumentirao Erik Olin Wright 1985.; proletarijat je činio više od polovice radničke populacije Sjedinjenih Američkih Država.

Sociolog David Hale je uvidio kako je većina radnika koji bi smatrali posao nezadovoljavajućim te se pokazivala minimalna prilika za unaprjeđenje, jednostavno odustajala od poslova u nadi kako bi uživala autonomiju i smanjila radne sate. Stvorena je slika „običnoga čovjeka“, čovjeka koji nosi kravatu i odiše hostilnošću prema velikim korporacijama.³²

5.1 MAJČINSKA ORALNOST I UPRIZORENJE TRUDNOĆE U *ROSEMARYNOJ BEBI*

Vrlo važan aspekt horora redatelja Romana Polanskog (*Rosemary's baby*) je i depikcija Rosemaryine trudnoće. Ona će se u objašnjenju svoje simboličnosti pobliže objasniti iz psihoanalitičke perspektive. Psihoanalitički diskurs oralnosti i gladi su gotovo neizbježno povezani s pažnjom koju majka posvećuje nedonoščetu. Majka u mnogim psihoanalitičkim

³¹ Usp. Cannato, Vincent J., "Bright Lights, Doomed Cities: The Rise or Fall of New York City in the 1980s?" Living in the Eighties. Ed. Gil Troy and Vincent J. Cannato Oxford and New York: Oxford University Press, 2009. str 70–84.

³² Usp. Simmons, David. „American Horror Fiction and Class: From Poe to Twilight“. Palgrave Macmillan. Middlesex University. UK str. 122

teorijama personificira iskustvo subjekta-istodobno *poistovjećenosti* i *drugosti*. Ideja povezanosti majke i djeteta gdje je dijete prikazano monstroznom parazitom koje konzumira tijelo svoga domaćina je depiktirano upravo u horor filmu *Rosemaryina beba*. Kristeva govori o simboličkom odvajanju djeteta od majke kao krucijalnom dijelu u ostvarenju vlastita osjećaja subjektivnosti.

Majčino tijelo kao konstrukt podrazumijeva utjelovljenje užasavajućih iskustava; ono što izaziva strah jeste ograničenje autonomije majke, jer dijete ima nadređen položaj dok ovisi o majčinu tijelu za preživljavanje. Separacija majke i djeteta je sam po sebi zastrašujući proces, a to se očituje u kadrovima gotovo histerične Rosemary probudivši se nakon porođaja, kako panično traži svoje dijete te kako joj njezina majčinska intuicija naprosto ne dozvoljava vjerovati da je dijete umrlo.

Oralnost se očituje kroz konzumiranje, a upravo hrana predstavlja granice, oralni objekt može predstavljati separaciju u onolikoj mjeri kao što može significirati krhkost. Narativ viktimizacije se nastavlja cirkularno, jer je dijete ono koje „konzumira“ majku do njezine destrukcije, prikazavši ga tako u svjetlu monstroznosti.³³

Simultanost narativa međuovisnosti i separacije u svojoj srži objašnjava konfliktiranost između majke i djeteta te kulturnom i psihoanalitičkom okviru, između lingvističke i predlingvističke faze u lakanovskom smislu riječi. Luce Irigaray je definirala odnos majka-dijete kao nešto što je inherentno gušeće, pronađeno u „jedenju jedno drugoga“ i reducirano na „konzumirati i biti konzumiran“³⁴ Irigarayeva metaforička pretpostavka odnosa majka-dijete kao inherentno kanibalističkoga također upućuje na konzumiranje utemeljeno na zajedničkom odnosu koje podrazumijeva ne samo utaživanje fizikalne potrebe, nego i psihološki proces destrukcije i regeneracije u oralnome smislu.

Ova užasavajuća razmjena leži u međusobnom parazitskom i simboličkom odnosu majčinskog ciklusa hranjenja, ujedno ciklusa vječne gladi koji jedino može biti djelomično zadovoljen majčinim neprekinutim „ispunjavanjem praznina“³⁵ Svijest o vlastitu identitetu se može jedino

³³ Usp. Piatti-Farnell. Lorna. *Consuming Gothic: Food and Horror in Films*. Palgrave Macmillan. Middlesex University. UK str. 80- 81

³⁴ Irigaray, Luce. 1981. *And One Does not Stir without the Other*. *Signs* 7(1): str 61...

³⁵ *Ibid.* Str 62

ostvariti kroz odbacivanje majčinih grudi. Dijete tako biva disocirano i paralizirano, no tada napušta oralnu fazu i započinje lingvističku orijentiranu prema ocu.³⁶

Freud u svojem djelu *Totem i taboo* rituale žrtvovanja promatra u smislu rituala pročišćenja ubijanjem životinje za dobrobit zajednice.³⁷ Julija Kristeva prihvaća Freudovo tumačenje žrtvovanja kao obreda pročišćenja, tvrdeći da se žrtvovanje može tumačiti kroz prizmu istjerivanja neugodnosti iz društvenog ustroja. Razlika između Freudovog tumačenja i onog Julije Kristeve jest da ona u fokalizaciju stavlja majčino tijelo, za razliku od narativa orijentiranog na očevu perspektivu. Nelagoda u kojoj počiva istinski užas jest podsjetnik na neuspjelu separaciju majke od djeteta. Uloga majčinskog tijela kao metaforičkoga podnošenja životinje za žrtvu se ogleda u konceptualnosti Rosemaryine bebe; onim što Kristeva naziva „semiotika biblijske abominacije“³⁸ U argumentaciji Kristeve, strah od majčinskog tijela je generiran inherentnom autoritarnošću majke nad fiziološkim potrebama djeteta, točnije hranjenja.

Kristeva argumentira da se distanciranjem djeteta od majčinskog tijela, prvog izvora nutrijenata za nedonošče, počevši od razdoblja kad je dijete u utrobi, a potom i kroz dojenje nastavlja ritual pročišćavanja. Tabui hrane etabliraju u cijelosti svoju simboličku formu učvršćivanja granica između tijela majke i djeteta; uspostavlja se kontrola nad identitetima. U *Rosemaryinoj bebi* jasno se vidi narušavanje spomenutih granica jer je Rosemary prisiljena protiv svoje volje uzimati nutrijente koje njezino dijete zahtjeva. Kako je riječ o nadnaravnoj, monstroznoj ili bolje rečeno, sotonističkoj bebi, ona je prisiljena jesti takoreći „neprirodnu hranu“.³⁹ Rosemary se pronalazi u situaciji kako ne može odoljeti pladnju sirovih pilećih srca i jetre te ga gotovo proždrljivo konzumira. Scena koja detaljnije dočarava gore spomenuto jeste ona u kojoj Rosemary nalazi u dobro osvijetljenoj kuhinji, okružena šarolikim kuhinjskim priborom, savršen kontrast „turobne“ situacije i „živosti“ okoline.

Sekvenca nije zatamnjena sjenama, no unatoč tome je užasavajuća atmosfera jer Rosemary uz pečenu piletinu serviranu na kuhinjskom elementu, odabire pladanj sirovih pilećih jetri i srca te upravo nalikuje na životinju, gubeći svoju ljudskost. Postaje toga svjesna, no samo na trenutak,

³⁶ Usp. Green, Mary. 2008. *The Maternal Order Read through Luce Irigaray in the Work of Diamela Eltit*. London: Continuum. Str 100

³⁷ Freud, Sigmund. 1998. *Totem and Taboo Resemblances Between the Psychic Lives of Savages and Neurotics*. New York: Dover. str 119.

³⁸ Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press. Str. 90

³⁹ Usp. Piatti-Farnell, Lorna. *Consuming Gothic: Food and Horror in Film*. Palgrave Macmillan. Midlesex University. UK str. 84

kada „uhvati“ svoj odraz u zrcalnoj površini tostera; njezina psiha je u tom trenutku istraumatizirana, ostavljena je u šoku, užasu i nevjerici jednako kao i publika. Horor se očituje u činjenici gubljenja civiliziranosti prema antropolozima Carltonu S. Coonu 1967. i Levi-Straussu.⁴⁰

Konзумiranje sirovog mesa evocira *drugost* i povezanost Rosemaryine trudnoće s demonskim, čega nije svjesna u trenutku analizirane scene kao ni publika. Mnoge kulture konzumaciju sirovog mesa smatraju odlikama koji se pripisuju animalizmu te ova činjenica još jednom potvrđuje užas gubljenja Rosemaryine civiliziranosti i animalističinog *drugoga*.⁴¹

Povezanost majke i djeteta se najviše očituje u posljednjem kadru filma kada publika uviđa da Rosemary nije prihvatila sotonistički kult, niti preboljela izdaju supružnika, a ni patrijarhalno ustrojeno društvo, no ostaje uz dijete koje je rodila, svjesna njegovog simboličkoga okultnog značenja. Možda se pak najveći horor u ovome filmu očituje u činjenici nemogućnosti izbora Rosemary, ona je naprosto primorana udovoljavati zahtjevima muža, zahtjevima kolektiva; patrijarhalno ustrojenoga društva.

6. PASOLINIJEV *SALÒ, ILI 120 DANA SODOME*: HOROR DRUŠTVENO-POLITIČKOG USTROJA

Film već u osnovi svoje produkcije biva ideološkim produktom dane socio-ekonomske formacije, a time je i djelom ideološkog sistema. Althusser ne sugerira „rangiranje stvarne umjetnosti među ideologijama“, no zagovara „posebnost umjetnosti koja nas *tjera da vidimo* (nous nous donner à voir), *tjera nas na percepciju, da osjećamo* nešto što aludira na stvarnost.“⁴² Althusser također iznosi da film reprezentira ideologiju koja je „življeno“ iskustvo svih pojedinaca te smo stoga i sposobni uvidjeti ideologiju filma.⁴³

Prije same analize Pasolinijeva filma *Salò, ili 120 dana Sodome* bitno je istaknuti kako se on prvotno u filmskoj komunikaciji ne definira kao žanr horora, već radije kao ratni film ili drama. Uzevši u obzir važnost emocija i koncepta gađenja prema Noel Carrollu u djelu „The Philosophy of Horror or Paradoxes of heart“ *Salò* će se prikazati kroz prizmu art-horora.

⁴⁰ Usp. Coon, Carlton S. 1967. *The History of Man*. London: Penguin.

⁴¹ Usp. Piatti-Farnell. Lorna. *Consuming Gothic: Food and Horror in Film*. Palgrave Macmillan. Middlesex University. UK str. 162

⁴² Louis Althusser, „A Letter on Art: In Reply to André Daspre,“ in *On Ideology*. London: Verso, 2008. str. 174

⁴³ Usp. Ibid str. 175

Salò je ime grada u sjevernoj Italiji koji je bio glavni grad tijekom razdoblja fašističke republike. U filmu su fašistički predstavnici biskup (Giorgio Cataldi), vojvoda (Paolo Bonacelli) i predsjednik (Aldo Volletti) su odraz razvratnoga, slobodarskoga oblika života u fašizmu, kako će se obrazložiti dalje u teorijskom radu. Dakako film nije povijesni prikaz događaja u fašističkoj Italiji, već naprotiv, prikazuje užase bez ikonografije Mussolinijeve prisutnosti te izaziva istinsko užasavanje gledatelja horora.⁴⁴

Pasolini je mišljenja kako nema pretjerano velikog smisla ponuditi priču onoga što se dogodilo jer se realizacija i konceptualizacija odvija nakon događaja. Elaborirajući poetički aspekt toga perioda, iznosi kako je „dekadencija i pomračina inherentno poetička“.

Gledatelj dobija osjećaj olakšanja jer zna da će turobna situacija uskoro završiti. Dakako, gledatelja se duži vremenski period drži u neizvjesnosti, jer nakon prvotnih sekvenci mučenja, slijedi prolongacija istoga. Ponešto i očita poveznica između „mračnosti“ uma se može promatrati na razini prezentacija lika, odnosno određenjem „zla“ (psihotičnosti, opsesije i kompulzivnosti) koju pojedinac, ili u ovom slučaju- biskup, vojvoda i predsjednik posjeduju.⁴⁵

Prikazani narativni događaji koji zazivaju osjećaj nelagode, zaprepaštenja ili možda čak trenutne anksioznosti i gađenja imaju u cilju postavljanje preispitivanja gledatelja. Recipijent se nalazi u situaciji u kojoj propituje humanost i „odvratnost“ ljudske životinje. „Užasavajuće biće“ je tako nerijetko okruženo objektima koji nas tjeraju na gađenje i/ili izazivaju fobiju. Prikaz gađenja je jedan od krucijalnih sastava art-horora, te kao takav primarno izaziva isti osjećaj kod publike.⁴⁶ Subsekventno tomu *Salò, ili 120 dana Sodome* je stoga, horor film koji govori o „gnjusnoj anarhiji“ ili anarhiji moći. Koncept gađenja je kao kulturna kategorija vrlo kontroverzna i Michelle Meagher ističe kako postoje zadržke u govoru o gađenju, za razliku od žudnje; ono nije primamljiva kategorija estetičkog filozofskog propitivanja.⁴⁷ Odjek gađenja ujedno kako psihološkog, tako i onoga kulturnog rezonira, prema riječima Jacka Morgana u kontekstu narativa horora, uključujući koncepte „odvratnosti“ i „panike“⁴⁸

⁴⁴ Usp. Hamza, Agon. „Althusser i Pasolini: Philosophy, Marxism and Film. Palgrave Macmillan: New York 2016. str. 129

⁴⁵ Usp. Cavallaro, Dani. „The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear“. Continuum: New York; London. 2002., str. 49, 51, 77, 78

⁴⁶ Usp. Carroll, Noel. „The Philosophy of Horror or Paradoxes of heart“. Routledge. New York and London. 1990.

⁴⁷ Usp. Meagher, Michelle. „Jenny Saville and a Feminist Aesthetics of Disgust.“ *Hypatia*.“ 2003. str. 24

⁴⁸ Usp. Morgan, Jack. „The Biology of Horror: Gothic Literature and Film.“ Carbondale: Southern Illinois University Press. 2007. str. 7

Termin gađenja primarno podrazumijeva osjećaj odbojnosti i potrebu izbjegavanja, a ne uključuje nužno manifestaciju straha. Također, kategorizacija gađenja sa sobom povlači tjelesnost, no u smislu da podrazumijeva pomicanje granica konzumacije koje dovodi do destrukcije tijela. Mary Douglas je tako u svojem djelu „Purity and Danger“ povezala ideju gađenja s kulturnim konotacijama „zagađenja“, kao i oprečnosti između „čistoga“ i „nečistoga“. Gledajući gađenje u antropološkome smislu, ono je povezano s percepcijom tabua, te Douglas tabu objašnjava kroz prizmu biblijskih, odnosno religioznih tumačenja koja kontekstualiziraju „zagađenje“ kao dijetalni tabu.⁴⁹ Dakako bihevioralna perspektiva nam nudi širi kulturalni prikaz zapadnjačke civilizacije. Granice i definicija gađenja u kontekstu „nečistoga“ se razmatra u suodnosu psiho-socijalne poveznice konzumacije pojedinca.⁵⁰

Govoreći o „zagađenju“, „čistoći“ i tabuima, gađenje je tako usko povezano s ekspresivnošću konotacija hrane koja se koristi u žanru horor filmova, posebice u sekvencama koje zahtijevaju konzumaciju. Psihoanaliza nas poučava kako su oralni organi instrument koji pruža zadovoljstvo; oralna dimenzija života za nas predstavlja ugodu, čak i prije nego što naučimo razlikovati paletu okusa.⁵¹ Konzumacija dakako podrazumijeva i osjećaj neugode, tako je primjerice sekvenca zlostavljanja mladića i djevojaka (degradirani tako da se ponašaju kao psi, u doslovnome značenju) u kojoj ih „ekscelencija“ prisiljava na konzumaciju hrane s čavlina; koji se zabadaju kroz usni otvor mučenih, ostavlja izniman osjećaj gađenja na gledatelja.

Vodeći se prema riječima Julije Kristeve-hrana, slina, izmet i povraćanje osobito su privilegirani u svojim primarnim oblicima jer „remete identitet, sustav, poredak“; „ne poštuju granice, položaje i pravila“ i nalaze se između, „dvosmislenosti i složenosti“ značenja.⁵² Uistinu, ova premisa Julije Kristeva je dočarala kako identitet može biti narušen, pogotovo u sekvenci u kojoj predsjednik odabire djevojku i prisiljava ju na konzumiranje njegova izmeta. Bez sumnje se može reći kako je svjedočenje gore navedenoj sekvenci, u gledatelju izazvalo mučninu.

⁴⁹ Usp. Douglas, Mary. „Deciphering a Meal.“ Daedalus, 1972. str. 61

⁵⁰ Usp. Harbottle, Lynn. „Food for Health, Food for Wealth: Ethnic and Gender Identities in British Iranian Communities.“ New York: Berghahn Books. 2010., str. 20

⁵¹ Piatti, Farnell. Lorna. Consuming Gothic: Food and Horror in Film. Palgrave Macmillan. Middlesex University of London. UK. Str. 18-19

⁵² Usp. Kristeva, Julia. „Powers of Horror: An Essay on Abjection.“ New York: Columbia University Press. 1982. str. 4

Pišući o talijanskom neorealizmu, Gilles Deleuze iznosi da je stvarnost prikazana dvoznačno te da je u cilju dekonstruirati realnost.⁵³ Gledatelj percipira podražaj s ekrana identifikacijom s akterima.⁵⁴ Za Pasolinija, seksualni odnos je uvijek alegorija komodifikacije tijela, jezika, rezistencije...što je najbolje ilustrirano u filmu *Salò* (1975.) Ovaj horor film sadrži scene nasilja, silovanja, degradacije i mučenja te ubojstva. Uprizoruje fašističko porobljavanje mladića i djevojaka iz grada, kako smo imali priliku uvidjeti i ranije u teorijskome radu.

Republika Salò je fašistička enklava iz kojeg se ne nazire prilika za bijegom. Ovo dakako produbljuje osjećaj beznađa, užasavanja i istinskog očaja, jer odmicanjem naracije filma se sve jasnije potvrđuje kako nada za slobodom umire.⁵⁵ Pasolinijev pokušaj reprezentacije se očituje u ujedinjenu proleterijatske kulture s buržoazijskom, pod novim režimom diktatorstva.

Analiza Krissa Ravetto nam nudi razumijevanje Pasolinijeva reprezentacije neofašističkog ustroja društva kao represivne sile kapitalizma, moralizma, katolicizma, buržujске kulture i patrijarhalne hegemonije.⁵⁶ Proletarijat i alijenaciju od istoga ujedinjenje strah od jednakosti, međutim, jednakost se jedino može postići u smrti.⁵⁷

U nastojanju pojašnjenja Pasolinijeve *Trilogije života* u njegovu *Dekameronu* (1971.) mora se pobliže objasniti relacije između zakona i seksualnog odnosa, jer na koncu, Pasolini je pokazao izrazito zanimanje pri snimanju scena seksualnih činova. Nije to bilo u fokusu seksualnosti, koliko „kamen spoticanja“ u identitetu radničke klase. Seksualnost je reprezentirana kao kreativna sila: ujedno subliminalna i monstruoza oblika, još od objave *Trilogije života* (1971.-1974.) a posebice je izražena u horor filmu *Salò, ili 120 dana Sodome* (1975.) Spomenuti film istražuje estetiku seksualnosti fašizma.

Vlastiti Pasolinijev otac, bio je pristaša Mussolinija, za razliku od njegove majke, koja je ostala ljevičarka u opoziciji s fašističkim režimom. *Salo* je posljednji Pasolinijev film te je premijerno prikazan netom njegova ubojstva. Film je adaptacija romana Marquis de Sade u kojemu portretira život bogatih fašista u sjevernoj republici Salò nakon pada Mussolinijeva režima.

⁵³ Usp. Gilles Deleuze, „Cinema 2: The Time-Image“ London: The Athlone Press, 1989. str. 1

⁵⁴ Ibid. Str 2-3

⁵⁵ Usp. Hamza. Agon. „Althusser i Pasolini: Philosophy. Marxism and Film. Palgrave Macmillan: New York 2016. str. 131, 156

⁵⁶ Usp. Kriss Ravetto, *The Unmaking of Fascist Aesthetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. str. 15

⁵⁷ Usp. Usp. Hamza. Agon. „Althusser i Pasolini: Philosophy. Marxism and Film. Palgrave Macmillan: New York 2016. str. 160

Pasolinijev doprinos se očituje u prikazu imanentne tenzije između marksizma i kršćanstva; života siromašnih i mladih radnika u predgrađu velikoga grada, na rubu konzumerizma; u borbi protiv zakona, u korist utaživanja žudnje. Talijanski pjesnik, intelektualac, filmski redatelj i pisac Pier Paolo Pasolini je ponudio propitivanje o moralnim temeljima fašističkog i poslijeratne Italije.

Salò je izvrstan primjer horor filma koji signalizira estetičku i političku organizaciju moralnosti pod pokroviteljstvom fašističkog režima. Ideološka pozicija Pasolinija nije nihilistička- za njega je žrtva protagonist jer prikazujući arhetip žrtve u filmu *Salò, ili 120 dana Sodome*, redatelj nadilazi povijesnu strukturu i socijalistička ustrojstva poput fašizma, kapitalizma u cilju dokazivanja *neispravnosti* takve organizacije. Upravo Badiou definira kinematografiju kao umjetničku formu koja iznosi jednu vrstu univerzalne akcije u preispitivanju zajedničkih vrijednosti.⁵⁸

Salò je odraz metaforičkog silovanja naroda Italije, oduzimanja dostojanstva i slobode države. Osjećaj odvratnosti pri svjedočenju konzumiranja fekalija jasno evocira moralnu odvratnost prema koruptiranim tijelima vlasti koji su izmučili vlastitu zemlju. Fekalije su izvrsna reprezentacija za propast političkog ustroja, no i senzornog oskvrnuća ljudskih podražaja, jednostavno rečeno-gađenja. Miller zagovara kako fekalije „razaraju subliminalne iluzije“ konstruirane „položajem i klasom“⁵⁹ Povijesni odjeci su dakako izrazito vidljivi u Pasolinijeva filmu, a uporaba korofagije naglašava tabue gdje je moral reprezentacija zagađenosti koja nadilazi granice tjelesnosti.⁶⁰

7. *CARRIE*: O NASILJU I SEKSUALNOSTI

Nakon ponuđene analize horora koji proizlazi iz psihe ljudske životinje (Norman Bates), društveno- socijalnog ustrojstva (*Rosemary baby* i *Salò, ili 120 dana Sodome*); u ovom poglavlju će se pozornost staviti na obrazovne institucije, nasilje i konstrukciju seksualnosti kroz prizmu muškoga pogleda u horor filmu iz 1976. *Carrie* američkog scenarista i filmskog redatelja Briana De Palme.

⁵⁸ Usp. Usp. Hamza. Agon. „Althusser i Pasolini: Philosophy, Marxism and Film. Palgrave Macmillan: New York 2016. str. 3, 180, 181

⁵⁹ Usp. Miller, William Ian. The Anatomy of Disgust. Cambridge: Harvard University Press. 1998., str. 99

⁶⁰ Usp. Piatti. Farnell. Lorna. Consuming Gothic: Food and Horror in Film. Palgrave Macmillan. Middlesex University of London. UK. Str. 180

Filmovi prošlog stoljeća uvažili su dijalog recipijenta o strahovima vezanih za obrazovne institucije. Narativnost filmova se bazirala na kulturnoj anksioznosti i porastu obrazovnih institucija, kao i propitivanju pozicije intelektualaca. Strahovi su bili utemeljeni anksioznošću osjećaja akademske neadekvatnosti, emocionalnom i fizičkom nasilju koje je nerijetko bilo sastavni dio iskustvenog života akademije. Osobni strahovi adolescenata preneseni su na filmsko platno. Kritike ovog tipa horora uključivale su rasprave o „poticanju nasilja“ među adolescentima, no činjenica je da je nasilje, nažalost sastavni dio društvene organizacije, te bi ono postojalo i bez postojanja filmskog medija. Filmski žanr horora je jednostavno ponudio zrcalnu sliku svijeta u kojemu živimo. Prikazi scena nasilja pobuđuju izrazito jake emocionalne reakcije kod recipijenta. Uprizorenje ovakvog tipa „atmosfera“ u filmu zahtijevaju kaleidoskopsko ispreplitanje verbalnih i vizualnih efekata. Uz redateljevu sposobnost prikaza vividnih slika je potrebno pronaći ravnotežu u portretizaciji likova. Cilj je stvoriti spoj opisa, pripovijedanja i promišljanja pri čemu se postavke, likovi, zapleti i teme spajaju kao međusobno povezani aspekti višeslojne slike.⁶¹ Tako, redatelj Brian De Palma oslikava arhetip otuđenog pojedinca u relaciji odgoja, točnije odnosa majka-kći. Gledatelju nudi uvid u monstroznosti obrazovne institucije i dočarava nadnaravno, uistinu nam se pruža višeslojna slika.

Nepojmljivo je zamisliti fazu odrastanja od djetinjstva do adolescencije, koja za sobom ne povlači neku vrstu emocionalnih ili fizičkih trauma. Horror filmovi čije su radnje smještene u obrazovne institucije prikazuju monstroznost koja proganja mlade i nudi obrambene mehanizme u cilju prevladavanja spomenutih strahova.⁶²

Pristup Briana De Palme se može dvoznačno promatrati, jer oslikava žensku seksualnost kroz tjelesni objekt, no ujedno i otvara pitanje duboko ukorijenjenih problema koji proizlaze iz pitanja ženskog identiteta u patrijarhalno konstruiranom društvu.⁶³

Prikazivanje zlostavljanja koje Carrie White (Sissy Spacek) proživljava, izaziva kod gledatelja želju za pravdom, želju za uspostavljanjem ravnoteže-onoga što bi *kozmički* izjednačilo ekstremnu prirodu nasilja. Film se zasniva na ideji o roditeljevoj nevoljkosti da istinski sasluša svoje dijete, te kako je nešto posve prirodno, poput seksualnosti tijela-povod za zlostavljanje.⁶⁴

⁶¹ Usp. Cavallaro, Dani. „The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear“. Continuum: New York; London. 2002., str. 103

⁶² Usp. Grunzke, Andrew. L. Educational Institutions in Horror Film: A mad professor, student bodies and final exam. str. 174, 175

⁶³ Usp. Jackson, Kimberly. Gender and the Nuclear Family in Twenty-First-Century Horror, str. 23

⁶⁴ Usp. Grunzke, Andrew. L. Educational Institutions in Horror Film: A mad professor, student bodies and final exam. str. 99

U reprezentacijskoj slici obrazovne institucije, točnije srednje škole u filmskom žanru horora se nastoji ispitati priroda nasilja. Kroz filmsku analizu *Carrie* se iznosi priroda nasilja koja proizlazi iz traume u fazi djetinjstva i reprezentira psihološke posljedice kao što je osjećaj surove otuđenosti. De Palimina *Carrie* se smatra prvim značajnim američkim hororom koji je radnju smjestio u srednju školu. Ovaj horor nudi priču od mladoj djevojci koja je meta konstantnog izrugivanja od strane njezinih srednjoškolskih vršnjaka, ali i od vlastite majke, te se čini da jedino razumijevanje pronalazi u zamjenskoj majčinskoj figuri profesorice tjelesne zdravstvene kulture- gospođica Collins (Betty Buckley). Već u početnim sekvencama filma smo izloženi svjedočenju nasilja; Carrie dobija napadaj panike pri dobijanju prve menstruacije, preplavljena misliju kako će iskrvariti do smrti, a k tomu je izložena nasilju vršnjakinja koji bacaju higijenske uloške i tampone na nju, sve dok to ne spriječi spomenuta profesorica; nakon što Carrie slama žarulju telekinetičkim moćima. Simultano se odvija ekspanzija rasta telekinetičkih sposobnosti i intenziteta nasilja te u završnoj sceni javnog poniženja gdje Carrie biva prekrivena krvlju svinje, ubija gotovo svakog člana obrazovne institucije. Carrie je reprezentacija tranzicije arhetipa „djeteta žrtve“ i slike „djeteta čudovišta“.⁶⁵

Film briše granice između protagonista i antagonista, prikazujući Carrie kao žrtvu nasilja vršnjaka, no isto tako nasiljem odgovara i metamorfozira iz nevinoga u ono monstrozno. Ova metamorfoza se simbolički vizualno potkrepljuje bijelom svilenom haljinom koja postaje crvena u trenutku prolijevanja krvi po njoj.

Bitnim se čini pobliže objasniti ovu sekvencu te istaknuti kako se vrlo dobro odredila granica vizualnih i zvučnih efekata. Da se primijetiti kako Carrie u ovoj sceni ne govori, odnosno bolje je reći kako „iz nje progovara“ reakcija na sva dosadašnja zlostavljanja. Upravo ova dinamika između verbalnog i vizualnog efekta u filmu naglašava dinamiku terora i užasa- oscilaciju između „neopipljivog“ (u smislu dočaravanja telekinetičkih sposobnosti) i fizičkog.⁶⁶

Diskurs horora podrazumijeva lingvističke kodove utoliko za dočaravanje psihološkog stanja pojedinca. S druge strane, okultnost se u hororom dočarava prisutnim, koliko god bilo iluzornim, snažno „drži“ čitav osjetilni podražaj. Gledatelja se tako potiče na preispitivanje stvarnosti koji ima u cilju ustanoviti mogućnosti uma protagonistice; može se tvrditi kako horor potiče

⁶⁵ U mnogim aspektima, Carrie odjekuje idejom Frankensteinova čudovišta, Carrie se nalazi u društvu koje nema emocionalnog kapaciteta da je prihvati te iz nje iznuđuje čudovište

⁶⁶ Usp. Cavallaro, Dani. „The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear“. Continuum: New York; London. 2002., str. 103

imaginaciju gledatelja zazivanjem osjećaja neadekvatnosti, a time proizlazi strah od nepoznatoga, odnosno *drugoga*.⁶⁷

Konflikt koji publika osjeća gledajući *Carrie* kao žrtvu nasilja, polako nestaje kada uviđamo da *Carrie* sama postaje nasilnikom i ubija i one ljude koji su joj pokušali ponuditi pomoć. Cijela moralnost narativa postaje kompleksna i nemoguće je pojmiti nasilje kroz dihotomiju polariteta crno- bijelo, već radije sve nestaje u sivilu. Jasno se uviđa pak da je društvo katalizator koji stvara groteskno biće- *Carrie*. U posljednjoj sceni gledatelj postaje svjestan da je nasilnik *Carrie*, postao ujedno njezinom žrtvom te da je posljedice traume proganjaju u nesvjesnom, u noćnoj mori. Sljedeći primjer *Carrie*, osveta je postala jednom od glavnih tema horor filmova koji su uslijedili sljedeća dva desetljeća. Spisatelj Stephen King, po čijoj je adaptaciji i snimljen *De Palmin* film, iznosi kako je utemeljio lik *Carrie* prema djevojci koja je nosila istu odjeću svaki dan u školu, te je zbog toga bila meta zlostavljanja, toliko da je ishod rezultirao počinjenim samoubojstvom. Osveta *Carrie* je bila njegovo istraživanje nošenja s traumom.⁶⁸

De Palmin pogled na seksualnost je kompleksan i kritičari su podijeljena mišljenja-radi li se o pozitivističkom pristupu seksualnosti ili pak fobičnome pristupu. Seksualni odnos kroz *De Palmino* prikazivanje je prezentiran kao nešto neodoljivo, zlokobno i ubojito.

Zahvaljujući Brianu De Palmi, možemo reći kako je uspostavljena kontrakultura seksualne liberacije 1960ih. Poveći interes se da primijetiti fascinacijom o emocionalnom iskustvu u ekstremnim situacijama ranjivosti. Horor u filmu *Carrie* se očituje u imaginaciji gledatelja najgoreg mogućeg ishoda. Film je odraz *De Palmine* političkoga stajališta; bio je dosljedni ljevičar kroz svoju karijeru, prikazuje društvo koje je vođeno kontrolom kroz konformizam. Slamanjem konformizma, *Carrie* također slama seksualnu deprivaciju, no to nažalost rezultira mrežom transgresije i osvetničkog nasilja.⁶⁹ Uvodne sekvence filma nastaju zbog *De Palmine* intrinzične želje da svjedoči ženskoj svlačionici. *Carrie* je ilustracija muške fantazije i *De Palma* nudi priliku muškome gledatelju upravo ostvariti fantaziju.⁷⁰ Voajeristička kamera snima *Carrie* u trenutku tuširanja, baš kako Hitchcock snima *Marion*, a sam redatelj Brian De Palma iznosi: „snimili smo *Carrie* u prvoj polovici 70ih, u vremenu kada su se sve djevojke snimale

⁶⁷ Ibid. str. 104

⁶⁸ Usp. Grunzke. Andrew. L. Educational Institutions in Horror Film: A mad professor, student bodies and final exam. str 99

⁶⁹ Usp. Greven. David. „Psycho- Sexual Male Desire in Hitchcock, De Palma, Scorsese and Friedkin“. University of Texas Press. USA. str. 216-217

⁷⁰ Usp. Blumenfeld. Samuel; Vachaud. Laurent. Brian De Palma: Entretiens. Paris: Calmann-Lévy, 2001. str. 65

neodjevene“⁷¹ Snimanjem sekvence u ženskoj svlačionici, De Palma želi dočarati „nevinost“ djevojaka, no sve biva „uništeno“ nakon pojave menstruacije jer time postaje još jedna u nizu seksualnih objekata.

8. BENIJEV VIDEO: O PODRIJETLU NASILJA

U posljednjim poglavljima diplomskoga rada će se fokus posvetiti odgoju i depikciji djeteta u horor filmovima krajem 90ih godina 20. stoljeća.

Benijev video (Benny's video) 1992. je austrijsko-švicarski psihološki horor redatelja Michaela Henekea. Snimljen je s ciljem izazivanja šoka i nelagode kod gledatelja, jer prolongira scene koje su „zahtjevne za gledanje“ do granica nepodnošljivosti. Uprizoruje nasilje na način da se poigrava s gledateljevim strpljenjem, stvarajući očaravajući montažni ritam.

Uvodni kadrovi *Benijevog videa* započinju scenom ubijanja svinje koja ne umire instantno, a činjenica da Benny (Arno Frisch) premotava filmsku vrpcu i *zoomira* na svinju, gledatelj je prisiljen iznova slušati krikove patnje i proživljavati agoniju posljednjih trenutaka.

Benny je četrnaestogodišnjak koji vrlo ponosno predstavlja gledatelju snimateljsku opremu što su mu omogućili roditelji (Angela Winkler i Ulrich Müche).⁷² Postajemo svjesni Benijeve svakodnevne rutine koja podrazumijeva „uranjanje“ u video nasilje, te se naznačuje da mu ono pruža zadovoljstvo. Ove činjenice već same po sebi izazivaju strah kod gledatelja, jer se vrlo jasno očituje Benijeva psihopatologija. Uprizorenje nečije „tamne psihe“ evocira slijed tabua koji su inače potisnuti u kulturi. Iznošenjem tabua na „površinu“ se fantazijske priče približavaju društvenoj stvarnosti u svom „izvrnutom“ obliku. Ova se inverzija opetovano dramatičira pribjegavanjem slike psihološkog odmaka i previranja. Možda je najočitija povezanost između „mračnosti“ i ljudske psihe u prikazu prezentacijske razine lika. Filmski medij je sposoban prikazati cijelu paletu „zlobnosti“ lika- od nastranosti do opsesivnog, kompulsivnog i psihotičnog ponašanja.⁷³ U slučaju Benija, gledatelj se susreće sa zastrašujućom razinom ravnodušnosti.

⁷¹ Zinoman. Jason. Shock Value. New York: Penguin Press. 2011. str 154

⁷² Usp. Pasyk, Bartolomiej. „The Pleasure and Pain of Cult Horror Films: An Historical Survey; McFarland and Company. Jefferson, North Carolina and London. 1975. str. 194

⁷³ Usp. Cavallaro, Dani. „The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear“. Continuum: New York; London. 2002., str. 48, 49

Istinski horor pak donosi središnji događaj filma- sekvenca u kojoj Benny poziva djevojčicu koju zamjećuje ispred videoteke (Ingrid Stassner) te ju poziva u svoj dom. Gledatelj predosjeća kako Benny ima poriv snimanja vlastitoga nasilnog filma u kojemu će nesretna djevojčica odigrati glavnu ulogu. Naime, Benny pokazuje video snimku ubojstva svinje i priznaje kako je ukrao alat kojim je počinjeno ubojstvo te ga prislonivši na svoja prsa, izaziva djevojku da ga iskoristi, no kako ona odbija, Benny pokazuje svoju „odvažnost“ u korištenju pištolja za svinje. Sekvenca je užasavajuće smirena, Benny naprosto nastavlja koristiti pištolj za svinje, unatoč vapajima djevojčice za pomoć. Gledatelj svjedoči kako djevojčica „ulazi“ u kadar „gmižući“ po Benijevoj sobi, sve dok ju ne usmrti, koristeći pištolj za svinje po treći put. Benny je zatim prikazan kako posve mirno nastavlja s dnevnom rutinom- imajući obrok, a onda odluči „počistiti“ dokaze ubojstva, nakon čega potpuno smireno odlazi spavati.

Gore u tekstu opisana sekvenca je dokaz kako uprizorenje horora uzrokuje nelagodu gledatelju. Jedan od najneugodnijih aspekata narativnosti horora je upravo njegova tendencija da naglasi fantazmatsku prirodu razvoja događaja. Ovime se naglašava kako narativnost horora nije jedini faktor koji uzrokuje „prijetnju“ gledatelju, već se ona očituje u „primoranosti“ gledatelja da propituje *sebstvo*. Strah nije izolirana emocija pojedinca već je sveprisutna i široko rasprostranjena emocija u našoj stvarnosti. Prikazujući devijantno ponašanje pojedinca se gledatelja poziva na preispitivanje, ili bolje rečeno pronalaženje razloga koji su doveli do ove nesretne situacije ubojstva djevojčice.⁷⁴

Heneke oslikava vrlo kompleksan način roditeljskog odgoja i odnosa prema Beniju. Gledatelj predviđa da će krajnji ishod biti odlazak autoritetima u nadi da će Benny biti osuđen; kako će pravda za smrt djevojčice biti zadovoljena. Dakako, redatelj odstupa od logike gledatelja i predvidljivosti kinematografije te u zamjenu postavlja pitanje o izvoru Benijeve nasilja. Dakako ne nudi nam eksplicitan odgovor, gledatelj može jedino utvrditi kako se radi o obitelji više ekonomske klase koji su u svojoj odsutnosti omogućila osamljenost mjesta zločina, no ne daje se naznaka o „lošem“ odgoju koje je uključivalo zlostavljanje u obitelji.

Izvor nasilja se ne nalazi u obiteljskom (ne)odgoju ili pak izloženosti medijskoga nasilja. Možemo zaključiti kako je Benny ponukan željom za „novinom“; on želi razbiti monotoniju, rutinu svakodnevnog života zbog straha koji proizlazi iz ideje da će postati članom društva uronjen u konformitet, sljedeći društvene norme bez propitivanja. Najbolji primjer

⁷⁴ Usp. . Cavallaro, Dani. „The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear“. Continuum: New York; London. 2002., str. 109

„zatvorenosti društva“ jest Benijevo promatranje ljudi koji ne uživaju skejtajući na poligonu odaljenim od ceste ogradom. Pri njegovu udaljavanju od poligona, ograda se čini kao kavez, a Benny ga „razlama“. Njegov, nešto zdraviji pokušaj razbijanja monotonije života, jest odlazak u frizerski salon kako bi obrijao glavu.⁷⁵

Vrlo je teško procijeniti što je bio krucijalni iskustveni događaj u Benijevo životu koji ga je ponukao da počini zločin. Gledatelju je teško donijeti odluku o pravom antagonistu i krivcu filma. Iako se Benny čini kao očiti izbor, tu se nalazi i njegova majka koja se čini da nikad nije doista saslušala Benija, ili pak njegov otac koji se čini egoističnim, nacistički i materijalistički orijentiranim čovjekom. Sagledavanjem pak zapadnjačke kulture u cjelini se da nagovijestiti kako vlada uvjerenje da ako mladi ne mogu biti sveobuhvatno socijalizirani i na taj način potaknuti da napuste djetinjstvo, jedina održiva alternativa je napustiti ih. Na temelju nedostataka socijalizacije se pojavljuje predsocijalni i latentno antisocijalni identitet koji ih stigmatizira onkraj iskupljenja. Ističe se bitnim kontrola koju roditelj posjeduje nad djetetom, i uvidjevši da ona nije dostatna se događa krah, napuštanje. Ovdje pak slučaj roditeljskog napuštanja i nije tako očit, gledatelj je još jednom ostavljen u nedoumici jer je uistinu teško utvrditi koliko su Benijevo roditelji pak bili „prisutnima“ u njegovu životu.⁷⁶

Pri spoznaji o počinjenom Benijevo ubojstvu, navala pitanja se odnosi o mogućim svjedocima zločina čime se potvrđuje prvenstveno zabrinutost oko narušavanja ugleda „savršene“ obitelji, dok majka pokazuje kajanje, no opet, podupire supružnika o odluci da prikriju zločin. Možda je krajnji krivac materijalistički orijentirano društvo. Filmaš Maximilian Le Cain u svojem eseju *Do the Right Thing: The Films of Micheael Heneke* skreće pozornost na materijalizam, egoizam i eksploataciju u sceni kockanja s novcem na zabavi Benijeve starije sestre što ju je Benny snimio.

Heneke metafilmskim pristupom snimanja ovoga horor filma, skreće pozornost fenomena rastuće video kulture što je „zaživjela“ u desetljeću prije snimanja ovoga filma te se još razvija u ranim 1990ima. Televizija je prošla kroz ogromne promjene od 1980ih u svjetlu povećanja broja kino dvorana, porastom uporabe interneta i računalnih igrice.⁷⁷

⁷⁵ Pasyk, Bartolomiej. „The Pleasure and Pain of Cult Horror Films: An Historical Survey; McFarland and Company. Jefferson, North Carolina and London. 1975. str. 195

⁷⁶ Usp. Cavallaro, Dani. „The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear“. Continuum: New York; London. 2002., str. 150

⁷⁷ Usp. „The Routledge Companion to Science Fiction“ ur. Mark Bould, Andrew M. Butler et. al str. 71

Gledatelj je dakako ostavljen u nedoumici o podrijetlu nasilja, no nastojat će se zato barem поближе pojasniti horor konzumerizma prema riječima Gillesa Deleuzea i Félixu Guattarija u djelu *Kapitalizam i shizofrenija 1: Antiedip*: „Kao što kaže Marx, u početku kapitalisti su nužno svjesni suprotstavljenosti rada i kapitala te uporabe kapitala kao sredstva kojim se iznuđuje višak vrijednosti.

No, ubrzo do uspostave perverzno, začaranog svijeta, kako kapital sve više dobiva ulogu zabilježavajuće površine koja ponovno zahvaća svu proizvodnju (pružiti višak vrijednosti ili ga ostvariti, to je pravo zabilježbe)⁷⁸

Možda je u nastojanju uspostave podrijetla nasilja, prije svega potrebno ponuditi objašnjenje identiteta, vodeći se premisom- ako znamo što obilježava i tvori identitet pojedinca, možda otkrijemo što u osnovici čini i nasilni identitet.

Klossowski je na vrlo domišljat način pokazao u svojoj knjizi o Nietzscheu⁷⁹: prisutnost *Stimmunga* kao materijalne emocije, konstitutivne za najviši stupanj mišljenja i najizostrenije opažanje...identitet je produkt centripetalne sile, bitno slučajan i svaki mora proći kroz čitav niz individualnosti, da bi slučajnost ove ili one individualnosti učinila nečiji nužni identitet.⁸⁰ Klossowski, koliko god bio blizak u definiranju identiteta, nam nije ponudio „čvrsti dokaz“, osim što je istaknuo bitnost individualnosti i slučaja, i stoga je nemoguće odrediti zašto je neki pojedinac nasilan i spreman prouzrokovati horore, izvršiti nasilne čine nad drugim ljudskim bićem.⁸¹

Jasno je kako je jedan od faktora izazivanja šoka kod publike, rasplet samoga filmskoga događaja u kojemu Beni „preuzima odgovornost“ samostalnim odlaskom u policijsku postaju, dok su njegovi roditelji bili potpuno spremni na drugačiji razvoj događaja. Gledatelj svjedoči jecajima majke, moguće, zbog propitivanja psihopatologije sina i „pogreški u odgoju“, ali oca ne vidimo da pokazuje kajanje. Na kraju krajeva, glavna premisa o propitivanju izvora Bennijeva nasilja, nudi gledatelju odgovore koji upućuju na roditeljski odgoj, konzumerističko društvo, no ništa sa sigurnošću ne potvrđuje odgovor na postavljeno pitanje.⁸²

⁷⁸ Deleuze, Gilles; Félix Guattari. „Kapitalizam i Shizofrenija 1: Antiedip“. Sandorf i Mizantrop: Zagreb. 2015. str. 13

⁷⁹ Pierre Klossowski, „Nietzsche et le cercle vicieux“, Mécure de France, Pariz, 1969.

⁸⁰ Usp. Deleuze, Gilles; Félix Guattari. „Kapitalizam i Shizofrenija 1: Antiedip“. Sandorf i Mizantrop: Zagreb. 2015. str. 21-22

⁸¹ Pierre Klossowski, „Nietzsche et le cercle vicieux“, Mécure de France, Pariz, 1969.

⁸² Usp. Pasyk, Bartolomiej. „The Pleasure and Pain of Cult Horror Films: An Historical Survey; McFarland and Company. Jefferson, North Carolina and London. 1975. str. 195

9. ŠESTO ČULO: RAZGOVORI O TRAUMI

Završnom analizom horor filma američkoga redatelja indijskog porijekla Manoj Nellyattu „M. Night“ Shymalana *Šesto čulo (The Sixth Sense)* 1999. se nastavlja i zaokružuje priča o reprezentaciji odgoja.

Razdoblje ekonomske depresije i percipirani pad pozicije Sjedinjenih Država kao „vojne sile“, kao i nedostatak povjerenja u predsjedništvo, pridonio je sveukupnoj krizi u patrijarhatu te želji za ponovnom rekonstrukcijom očinskoga autoriteta. Dječji psiholog Malcom Crowe (Bruce Willis) depiktiran je kao osjećajni muškarac, za razliku od klasičnog prikaza stoičkoga muškarca.

Šesto čulo se fokusira na prikaz urbane radničke klase obitelji. Christopher Sharrett nalaže kako se esencija horora nalazi u međuljudskim odnosima i deluziji o krahu lažnog društvenog poretka.⁸³ Uvodne scene filma, upoznaju gledatelja s protagonistom, već spomenutim dječjim psihologom Malcomom Croweom, koji je upravo osvojio nagradu na kojoj slovi:

„Odajući priznanje njegovom izuzetnom uspjehu na polju dječje psihologije, njegovoj predanosti poslu i njegovim stalnim nastojanjima da unaprijedi život velikom broju djece i njihovim obiteljima, grad Philadelphia ponosno dodjeljuje svojem sinu dr. Malcomu Croweu gradonačelnikovu nagradu za profesionalna postignuća“⁸⁴

Gledatelj bi očekivao osjećaj ponosa zbog dodijeljene nagrade, no Malcom se osjeća ispraznim, sumnjajući u istinitost riječi, a scena nasilja koja je uslijedila provalom nekadašnjeg pacijenta Vincenta Greya (Donnie Wahlberg) potvrđuje Malcomovu misao. Vincent uzrujano govori: „Ne znaš toliko toga.. Iznevjerio si me!“ te potom puca iz pištolja u Malcoma, a zatim počinjava samoubojstvo. Kamera netom prikazuje vremenski odskok, te smješta radnju u nadolazeću jesen, kada Malcom upoznaje mladog dječaka po imenu Cole Sear (Haley- Joel Osmunt) čija ga psihološka karakterizacija konstantno podsjeća na Vincenta- paranoidnost, potencijalna deluzija i shizofrenija.

Nedostatak očinske figure za Cola je jasno iskazana pri prvom upoznavanja Cola sa publikom; nosi očeve dioptrijske naočale bez leća i slomljeni ručni sat kao jedini *memento* na njega. Saznajemo da ga odgaja samohrana majka, koja radi dva posla, kako bi financijski uzdržala

⁸³ Usp. Jackson. Kimberly. „Gender and the Nuclear Family in Twenty-First- Century Horror. Palgrave Mcmillan, US. 2013. str. 68

⁸⁴ *Šesto čulo*, red. M. Night Shyamalan. Hollywood Pictures; Spyglass Entertainment; The Kennedy/Marshall Company; Barry Mendel Productions, 1999.

obitelj, što još jedno uvodi socio-ekonomske poteškoće radničke klase kao tematiku u horor filmovima. Samo ime Cole Sear (onaj koji vidi-*seer*) je prikladno jer on nadilazi primarna osjetila (čula)- vid, sluh, njuh, okus i dodir te posjeduje „dar“ koji nadilazi osjetilnu realnost ovoga svijeta. Cole nije samo sposoban vidjeti „duše umrlih ljudi“ već vidi nasilje i korupciju u srži nuklearne obitelji te sliku u cijelosti „izgradnje Amerike“ vidjevši duhove obješenih tijela u Coleovoj školi. Jane F. Thraikill iznosi kako film ne reprezentira samo psihološke mentalne poremećaje, već i problem osnovanih institucija. Radnja *Šestog čula* nije smještena u okviru obiteljskog doma, nego i u institucijama poput crkve i škole dok se sami pristup Malcoma prema Coleu očituje u vrlo profesionalnom pristupu odnosa liječnik-pacijent, sve u granicama znanstvenog diskursa.⁸⁵

Prvotna impresija Malcoma o traumi kao individualnoj, proizašloj iz činjenice da je Cole izgubio očinsku figuru, ili da je Vincent „ozljeđen“ ženinom rastavom, je nadišla koncept traume pojedinca, prikazujući situacijske modele traume nuklearne obitelji i one institucijske. Trauma je stoga, prikazana kroz prizmu nuklearne obitelji, „umrle duše“ koje posjećuju Colea, situacijski modeli nasilja: zlostavljana žena u braku, dječak koji je stradao od očevog pištolja, djevojčica čija ju je majka otrovala (Munchausenov sindrom bližnjih)⁸⁶ Vidjevši duhove obješenih ljudi u svojoj školi koja je nekoć bila sudnica, Cole je svjedokom povijesti nasilja i opresije kroz povijest jer „duše“ tih ljudi traže osvetu koju će izvršiti nad društvom u cijelosti.

I u ranijim primjerima analize filmova smo vidjeli arhetip djeteta u žanru horor filma, baš kao i lik Carrie White (Sissy Spacek), Cole (Haley Joel Osment) je izopćen iz društva zbog svoje različitosti, točnije okultnih sposobnosti koji se u slučaju Colea očituju kroz sposobnost komunikacije s umrlima, dok je se kod Carrie manifestiraju telekinetičkim sposobnosti. Iako oboje odrastaju u nuklearnoj obitelji u kojoj očinska figura nije prisutna, velika razlika je u prikazu arhetipa majke. Za Carrie, kako smo uvidjeli, majka igra ulogu još jednog zlostavljača koji ju podsjeća kako nije „zaslužila“ biti pripadnik društva. Nije prihvaćena u institucijskoj obitelji niti u obrazovnoj. Za razliku Margaret White (Piper Laurie), majka Colea- Lynn Sear (Toni Colette) je reprezentirana kao „dobra majka“, ona koja nastoji priskrbiti za svoje dijete što financijski, tako i emocionalno.

⁸⁵ Usp. Briefel, Aviva; Sam J. Miller. „Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror. Austin: University of Texas Press“, 2011.

⁸⁶ Munchausenov sindrom bližnjih je inačica kod koje odrasli (obično) roditelji namjerno izazivaju ili simuliraju simptome u osobe za koju se brinu (obično dijete), prema priručniku MSD

Vrlo je angažirana u nastojanjima da spriječi zlostavljanje Colea , u trenutku sumnje da se radi o vršnjačkom zlostavljanju u školi. Bezbroj puta, unatoč frustriranosti, pokušava komunicirati s Coleom, obećavajući mu kako ne će biti ljuta, jer jednostavno želi znati zbog čega je konstantno prestravljen kako bi mu pomogla. Propitujući arhetip majke, ali i arhetip oca u horor filmovima prošloga stoljeća se prelazi preko koncepta „opsjednutoga lika ženskog protagonista“ pomičući fokus gledišta žene kao subjekta, uvođenjem muškog protagonista koji proživljava strahove nametnute okultnim silama.

U trenutku priznanja Colea o sposobnosti viđenja umrlih ljudi, Cole ističe kako ih viđa stalno te da oni ne znaju da su umrle „Vide samo ono što žele vidjeti“ što je zapravo pretkazanje za neočekivan zakretaj narativnosti filma, u kojemu Malcom postaje svjestan da je samo još jedna umrla duša u nizu koju Cole viđa. Montažni kadrovi, u trenutku Malcomove realizacije se „vraćaju“ na početne kadrove Vincenta koji puca u njega, da bi publika saznala kako je rana bila smrtonosna. Malcom je takoreći bio u *limbu* zbog osjećaja krivnje, što prema njegovoj ženi, što prema „dužnosti“ koju kao psiholog nije ispunio. Malcom osjeća potrebu, koja je gotovo zahtjev za pomoć Coleu, kako bi pronašao svoje iskupljenje i bio spreman napustiti svijet živućih. Malcom u ulozi zamjenske očinska figura Colea mu želi omogućiti suočavanje sa strahovima u cilju uspostavljanja „normalnog“ života. Ne može se reći da je sa sigurnošću Malcom utjelovio ulogu zamjenskoga oca, njegovi nedostaci u nastojanju komunikacije sa ženom, nesigurnost u pristupu prema Coleu su odraz njega kao „šuplje“ nepotpune osobe, baš kao i okvir naočala Coleaova biološkoga oca.

Šesto čulo pridonosi reprezentaciji društvenoga ustroja 1990ih, što Amy Aronson i Michael Kimmel objašnjavaju kao doprinos oslikavanju maskuliniteta u depikciji sina koji pomaže ocu zacjeliti njegove rane te ujedno u tome procesu zacjeljuje sebe, rješava se takoreći očinskih transgresija u svrhu izgradnje potpunog identiteta.⁸⁷

Odnos uloga liječnik-pacijent gotovo biva zamijenjen kada Cole uvažava Malcomovu primjedbu kako sve umrle duše traže jednostavno pomoć, stoga je upravo Cole u ulozi savjetnika kada Malcomu poručuje kako bi mogao razgovarati sa ženom. Aviva Briefel, potpomaže ovoje tezi govoreći: „ do kraja *Šestog čula*, Cole je preuzeo Malcomov identitet kao

⁸⁷ Usp. Aronson, Amy, and Michael Kimmel. "The Saviors and the Saved: Masculine Redemption in Contemporary Films." *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*. ur. Peter Lehman. New York: Routledge, 2013. str. 43–50.

psihijatra kada shvaća da se on može suočiti s vlastitom traumom, te ohrabruje duhove oko njega da pričaju o vlastitim problemima“⁸⁸

Tijekom većinskog dijela *Šestog čula* gledatelji nisu svjesni činjenice kako je Malcom još jedan u nizu duhova koji se ukazuju Coleu, kako smo već objasnili ranije, a postajući svjesni ove činjenice, gledatelji se nalaze u novom položaju sagledavanja filma. Gledatelj ponovno razmatra situacijske odnose između Malcoma i Colea. Naime, gledatelj vidi Malcoma iz njegove perspektive, on je kao i svi ostali duhovi koji „vide samo ono što žele vidjeti“. Nismo svjesni šupljine prouzrokovane metkom, no za razliku od ostalih duhova, Malcom se nikad ne prikazuje u poziciji u kojoj izaziva strah ili želju da povrijedi Colea, iako ne možemo biti potpuno sigurni da ga tako ne percipira „nadareni dječak“. Postoji mogućnost da je Cole bio svjestan njegove prostrjele rane od samoga početka, jer na kraju krajeve, ostale duhove je vidio kao groteskne figure koje su umrle nasilnom smrću. Osvještavanjem ove činjenice, gledatelj je prisiljen i razmotriti dinamiku odnosa glavnih protagonista, te ponovnim sagledavanjem se uočava kako je pacijent imao autoritarnost nad psihijatrom.

Naime, Malcom je onaj koji živi u zabludi, deluzivnosti, dok je Cole taj koji je u potpunosti svjestan *realnosti* u kojoj se nalazi. Interpretacija odnosa liječnik- pacijent, te odnosa otac-sin će se potkrijepiti i analitičkim doprinosom Elizabeth Rosen u njezinu iščitavanju Shyamalanovih filmova: „ Za razliku od tradicionalne viktorijanske priče. Koja koristi nadnaravne događaje kao most između prošlosti i sadašnjosti...Shyamalana sugerira umjesto toga... da nadnaravno nije niti u najmanjoj osnovi sredstvo suočavanja s našom prošlošću, već suprotno tome objašnjava „udaljenosti“ među živima“ Također ističe kako se redatelj distancira od prikaza odnosa sina i oca u kojemu sin ima ulogu zacjeljivanja transgresija oca, kako smo tu tezu ranije objasnili u teorijskome radu. Naprotiv, filmski redatelj M. Night Shyamalan nam govori kako se razlike između djeteta i odraslih ne prikazuju kroz djetetovo odrastanje, već unatoč tomu se razlika očituje u nepremostivom prostoru koje razdvaja duhove od živućih ljudi.⁸⁹ U ovom situacijskom odnosu oca i sina, reprezentiranog u horor filmu *Šesto čulo* se ne očituje potreba sina koji će slijediti primjer oca. On je svjestan kako je očinska figura zapravo bespomoćna, isprazna i umrla. Gledatelj se zato nalazi u poziciji u kojoj mora priznati Coleovoj pobjedu nad uobičajenim društvenim normama. Cole uspijeva postići ono što mnogim

⁸⁸ Briefel, Aviva. "What Some Ghosts Don't Know: Spectral Incognizance and the Horror Film." Narrative 17.1 (2009): str. 97

⁸⁹ Usp. Rosen, Elizabeth. "Reaching Out to the Other Side: Problematic Families in the Films of M. Night Shyamalan." Critical Approaches to the Films of M. Night Shyamalan. ur. Jeffrey Andrew Weinstock. NewYork: Palgrave, 2010. str. 19–34.

protagonistima horor filmova „nije pošlo za rukom“, postaje prihvaćenim članom društvene zajednice, prihvaća svoje različitosti bez osjećaja krivnje, otuđenosti, jer se suočava s traumom, odnosno strahovima koji su manifestirani kao duhovi u filmu.

Uvažavajući Malocomov savjet o pomaganju duhovima, Cole postaje simbol herojske persone za srednju klasu: putuje u predgrađe gdje donosi dokaz oca, otrovane djevojčice te tako spašava njezinu mlađu sestru od iste namijenjene sudbine. Kenije, Cole dobija ulogu kralja Arthura u školskoj predstavi jer baš kao i on, može preći iz habitusa niže srednje klase. Donekle ostaje otužna činjenica da je Cole ipak „osuđen“ ugađati zahtjevima duhova, baš kako je i Arthur bio pijun u igri veće sheme između čarobnjaka. Cole je „oslobođen“ od duha Malcoma Crowe, no naznačuje se gledatelju da će biti izložen prisutnosti mnogih drugih. Najveća razlika se pak očituje u Coleovoj pristupu nošenja s činjenicom da vidi duhove; Cole naprosto usvaja nove obrambene mehanizme i nudi društvu ono ta što je siguran da će biti prihvaćeno; oslikava duge, iako je svjestan nasilja koje se dogodilo u njegovoj školi. Cole jednostavno može igrati ulogu „normalnog“ dječaka, predstavljajući se tako svijetu odraslih. Rosen ističe: „ono što odrasli *vide* ne otkriva *Drugost* koja vrebava iza lica koja im njihova djeca predstavljaju“⁹⁰

Vratimo se još jednom na analizu roditeljskog odnosa, naime, dosta se posvetilo pažnje u depikciji odsutnosti očinske figure, te zamjeni očinskog arhetipa čiju je ulogu donekle ispunio psihijatar Malcom Crowe. Ono, što se također želi podrobnije prikazati jest odnos majke i sina. Kako se već ranije u tekstu zamijetilo, majka Colea, Lynn (Toni Colette) utjelovljuje arhetip „dobre majke“. U predzadnjim sekvencama filma, vidimo osjećaj krivnje koju majka osjeća zbog nemogućnosti prisustvovanja Coleovoj školskoj predstavi o Kralju Arthuru. Također smo svjesni razloga; njezina nenazočnost je prouzrokovana socio-ekonomskom situacijom i primoranošću Lynn da radi dva posla. U trenutku priznavanja svojih sposobnosti, Cole se nalazi potpuno prihvaćenim od strane svoje majke. S potpunom sigurnošću se može tvrditi kako je majka ta koja ga nikad ne će napustiti. Ona je za razliku od Malcoma, živa, prisutna i „potpuna“ osoba. Cole priznaje majci kako ga preminula baka zna često posjetiti, ne zato što je osvetnički nastrojena kao većina duhova, već zato što ima potrebu „izgladiti nesuglasice“ s vlastitom kćeri, zacjeliti rane i dokazati joj da je voli. Gledatelju se jasno daje do znanja kako Malcomov strah da će Cole „završiti“ kao Vincent se pokazuje potpuno neutemeljenim, jer Cole ima majčinsku potporu, što se dakako uprizoruje zagrljajem koji ih izolira od izloženosti nasilju.

⁹⁰ Rosen, Elizabeth. "Reaching Out to the Other Side: Problematic Families in the Films of M. Night Shyamalan." *Critical Approaches to the Films of M. Night Shyamalan*. ur. Jeffrey Andrew Weinstock. New York: Palgrave, 2010. str. 31

10.ZAKLJUČAK

Prikazujući *moderni horor*, prvotno se zahtijevalo postavljanje odrednice žanra horora u filmskome mediju. U teorijskome radu se potom ukazalo na važnost filmske glazbe, ponudivši kratak povijesni pregled kroz koji se uspostavila učestala uporaba klasične glazbe, a kroz analizu oglednih primjera horor filmova se potvrdila postavljena teza. U nastojanju dokazivanja izvornosti horora kao intrinzične materije samoga pojedinca poslužila je reprezentacija psihopatologije Normana Batesa Hitchcockova filma *Psycho* (1960.) kroz teorijski doprinos Gileasa Deleuza i Félixu Guattarija u kapitalnom djelu *Antiedip*. Važnost žanra horora u filmskom mediju se pokazala u reprezentaciji kapitalistički i konzumeristički orijentiranog društva u razdoblju 1960ih i 1970ih ponudivši analizu filma Romana Polanskog *Rosemaryna beba* (1968.) Nadalje se u teorijskome radu nadovezuje priča o kritici društvenopolitičkoga ustroja u Pasolinijeva filma *Salò, ili 120 dana Sodome*. Dinamično tomu, se fokus ponovno stavio na prikaz pojedinca, točnije *Carrie* (1976.) gdje se iznijela rasprava o prikazu seksualnosti i „čudovišta“ koje stvara društvo, kao posljedice traume izazvane obiteljskim nasiljem. Rasprave o izvoru nasilja i horora arhetipa djeteta se protežu kroz *Benijev video* (1992.) Michaela Henekea koji doprinosi *institucionalizaciji* teze o izvornosti horora unutar samoga pojedinca i obiteljskog nukleusa. Zadnji filmski primjer *Šesto čulo* (1999.) redatelja M. Nighta Shyamalana je iznio prikaz arhetipa oca i reprezentaciju maskuliniteta, te ponudio prikaz horora što proizlaze iz traume kao uprizorenje užasa nejednakosti socio-ekonomske klase.

11. POPIS LITERATURE

1. Carroll, Noel. „The Philosophy of Horror or Paradoxes of heart“. Routledge. New York and London. 1990.
2. Cavallaro, Dani. „The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear“. Continuum: New York; London. 2002., str.
3. Douglas. Keeseey. „Brian De Palma's Split- Screen: A Life in Film“. University Press of Mississippi. Jackson. 2015.
4. Gilić. Nikica. „Filmske vrste i rodovi“, Zagreb: AGM, 2007.
5. Gilles Deleuze; Félix Guattari. „Kapitalizam i shizofrenija 1: Antiedip“. Sandorf i Mizantrop. Zagreb, 2015.
6. Greven. David. „Psycho- Sexual Male Desire in Hitchcock, De Palma, Scorsese and Friedkin“. University of Texas Press. USA. 2013.
7. Grunzke. Andrew L. „A History of Mad Professors, Student Bodies and Final Exams. Palgrave Macmillan. US. New York.2015.
8. Hamza. Agon. „Althusser i Pasolini: Philosophy. Marxism and Film. Palgrave Macmillan: New York 2016.
9. Jackson. Kimberly. Gender and the Nuclear Family in Twenty-First-Century Horror, Palgrave Mcmillan, US. 2013.
10. Piatti-Farnell. Lorna. Consuming Gothic: Food and Horror in Films. Palgrave Macmillan. Middlesex University. UK. 2017.
11. Simmons. David. „American Horror Fiction and Class: From Poe to Twilight“. Palgarave Macmillan. Middlesex University. UK. 2017.

12. Tibets. John C. ; Holmes. Richrad. „The Gothic Imagination: Conversations on Fantasy, Horror and Science Fictions in the Media. Palgrave Macmillan. New York 2011.
13. Turković. Hrvoje. „Film: zabava, žanzr, stil. Rasprave. Hrvatski filmski savez. Zagreb. 2005.
14. The Routledge Companion to Science Fiction“ ur. Mark Bould, Andrew M. Butler et. al, The RoutledgeNew York. 2011.

12. POPIS FILMOGRAFIJE

1. Psycho, red. Alfred Hitchcock. Universal Pictures; MORE. 1960.
2. Rosemary's baby, red. Roman Polanski. William Castle Enterprises. 1968.
3. Salò, ili 120 dana Sodome, red. Pier Paolo Pasolini. Produzioni Europee Associati; Les Productions Artistes Associés, 1975.
4. Carrie, red. Brian De Palma. Red Bank Films. 1976.
5. Benijev video, red. Michael Heneke. Lang Film; Wega Film. 1992.
6. Šesto čulo, red. M. Night Shyamalan. Hollywood Pictures; Spyglass Entrainment; The Kennedy/ Marshall Company; Bary Mendel Productions. 1999.

