

Ikonologija u djelima Stephen Kinga u sociološkom kontekstu

Teklić, Karolina

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:262177>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-26**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

ODSJEK ZA KULTURU, MEDIJE I MENADŽMENT

SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ

MEDIJSKA KULTURA

KAROLINA TEKLIĆ

IKONOLOGIJA U DJELIMA STEPHENA KINGA U

SOCIOLOŠKOM KONTEKSTU

DIPLOMSKI RAD

MENTOR:

izv. prof. dr. sc. Tatjana Ileš

Osijek, 2024.

SAŽETAK

Stephen King je jedan od najpopularnijih autora današnjice s više od 400 milijuna prodanih primjeraka njegovih djela i preko 60 adaptacija na velikom platnu, što u vidu filmova, što u vidu serija. Unatoč njegovoj popularnosti, literarna kritika ga nije mazila, većinom jer stvara unutar horor žanra koji se smatra dijelom pop-literature. Ipak, uz toliki opus koji se proteže od sedamdesetih godina prošlog stoljeća do danas, teško je ne zapitati se: što Kinga čini toliko popularnim i traženim autorom? Upravo to je temeljno pitanje ovog rada. Naime, društvo se mijenjalo kroz desetljeća, a King je i dalje ostao jedan od najtraženijih pisaca i u proznom obliku, i u obliku adaptacija za veliko platno. Temeljit ću istraživanje na tri Kingova bestselera: *Misery*, *Groblje kućnih ljubimaca* te *Carrie* – ujedno i njegov prvi roman. Sva navedena djela su ekranizirana, i to više puta, što nam daje temelje za ikonološku analizu te utvrđivanje onoga što čini Kinga zanimljivim publici danas, jednako kao prije skoro pedeset godina. Dakle, okosnica ovog rada bit će ikonološka analiza tri Kingova djela i njihovih ekranizacija. Pomoću te analize ćemo, kroz sociološku prizmu, determinirati kako se Kingova djela interpretiraju na različite načine (ovisno o kojem društvu ili vremenu govorimo) te postoje li neke univerzalne sociološke odrednice koje ga čine globalno popularnim autorom.

Ključne riječi: ikonologija, postmodernistička literatura, sociologija, Stephen King

ABSTRACT

Stephen King is one of the world's most popular authors with over 400 million copies of his books sold worldwide, over 60 of which got their respective big screen adaptations, be it as movies, or as TV shows. Despite his immense popularity, the literary critics weren't very fond of him, mostly because he writes within the horror genre, which is primarily attributed to pop-literature. Still, with such a grand bibliography of bestsellers dating from the 1970s to today, it's hard not to ponder the question: what is it that makes King such a popular, sought-after author? That'll be the main subject of this paper. Times have changed through the decades, but King remained one of the best-selling authors; both in the literary form, and in big-screen adaptations. I'll base my research on three of his bestsellers: *Misery*, *Pet Semetary*, and *Carrie* – which was also his first novel. All these pieces were already adapted on the big screen multiple times, which gives us the foundation for an in-depth iconological analysis and determining what makes King so interesting to his audience today just as much as it did almost fifty years ago. Hence, the backbone of this paper will be the iconological analysis of three Stephen King novels and their screen adaptations. That analysis will be used to, through a sociological prism, determine how King's work is interpreted in different ways (depending on which society or period we're talking about), and see if there are any universal sociological determinants that make King a world-renowned author.

Keywords: iconology, postmodern literature, sociology, Stephen King

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja, Karolina Teklić, potvrđujem da je moj diplomski rad pod naslovom “Ikonologija u djelima Stephena Kinga u sociološkom kontekstu“ pod mentorstvom izv. prof. dr. sc. Tatjane Ileš rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanove.

U Osijeku, _____

Potpis

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. IKONOLOGIJA	3
2.1. Što je ikonologija?.....	3
2.2. Ikonologija u literaturi.....	7
2.3. Ikonologija i sociologija	9
3. STEPHEN KING – POSTMODERNISTIČKA POP-LITERATURA	11
3.1. Obilježja postmodernističke literature.....	12
3.2. Kratki osvrt na život i djelo Stephena Kinga.....	15
3.3. Opus Stephena Kinga u kontekstu postmodernističke američke literature.....	17
3.4. Popularna književnost i obilježja horor žanra	19
4. IKONOLOGIJA U DJELIMA STEPHENA KINGA U SOCIOLOŠKOM KONTEKSTU 22	
4.1. „Carrie“ - ikonologija i simbolizam u Kingovu romanu i filmskim adaptacijama.....	22
4.1.1. Kratak sadržaj romana.....	22
4.1.2. Inspiracija i struktura romana.....	23
4.1.3. Lik Carrie u istoimenom romanu	25
4.1.4. Filmske adaptacije iz 1976. i 2013. godine	25
4.2. „Groblje kućnih ljubimaca“ - ikonologija i simbolizam u Kingovu romanu i filmskim adaptacijama	36
4.2.1. Popularna i narodna kultura u horor priči	37
4.2.2. Sporedni horor elementi	39
4.3. „Misery“ - ikonologija i simbolizam u Kingovom romanu i filmskim adaptacijama	44
4.3.1. Kratak sadržaj i pop-kulturni utjecaj romana.....	44
4.3.2. Analiza romana i adaptacije	45
4.3.3. <i>Castle Rock</i>	51
5. ŠTO ČINI STEPHENA KINGA SVJETSKIM <i>BESTSELEROM</i>? – SOCIOLOŠKA PRIZMA	54
ZAKLJUČAK	56
LITERATURA	58
PRILOZI	61

1. UVOD

Kada govorimo o književnicima koji su značajno utjecali na popularnu književnost 20. stoljeća, ali i suvremenu pop kulturu u cjelini, nemoguće je ne spomenuti američkog pisca Stephena Kinga. Njegova su književna djela, ali i adaptacije za druge medije, prepoznata unutar popularne kulture, posebice u polju horor žanra. Sa svoja do sada objavljena 63 romana, preko 200 kratkih priča i značajnim brojem scenarija te ostalih tekstova, ujedno je i jedan od najproduktivnijih suvremenih autora.

Prvi roman, pod naslovom *Carrie*, King je objavio 1974. godine. I danas je aktivan autor, a prodao je preko 400 milijuna primjeraka svojih djela, od kojih je više od šezdeset ekranizirano na filmskom platnu, TV serijama, kratkim filmovima, i sl. Iako piše i stvara već pedesetak godina, njegova popularnost i dalje raste. Neka djela ekranizirana su i više puta; u različitim vremenskim etapama, s gotovo jednakim uspjehom. Primjerice, već spomenuta *Carrie* prvi je put adaptirana u film još 1976., i već tada je osvojila ljubitelje horor žanra tog vremena. Nova ekranizacija došla je u kino dvorane gotovo 40 godina kasnije (2013.) te je još jednom izvrsno prihvaćena kod publike. U ovom će se radu, i pomoću ikonološke analize književnoga teksta, pokušati odrediti što Stephena Kinga čini popularnim autorom već nekoliko desetljeća. Posebice kada imamo na umu vremena koja su se značajno promijenila, odnosno, unatoč činjenici da socio-kulturna slika 1970-ih nije ni slična današnjoj.

Drugo poglavlje ovog rada bit će posvećeno postavljanju teorijskih temelja na kojima ćemo graditi analizu, a to je ikonologija. U trećem poglavlju upoznat ćemo Stephena Kinga kao autora, osvrnuti se na njegov život, literarni opus te karakteristike postmodernizma; razdoblja u kojem King stvara.

Nakon toga, u četvrtom poglavlju analizirat ćemo ikonologiju u tri Kingova bestselera i njihovim ekranizacijama: *Carrie*, *Groblje kućnih ljubimaca*, i *Misery*.

Promatrajući ta djela i njihove adaptacije kroz sociološku prizmu te interpretirajući ikonološke slike koje King u njima koristi, u petom poglavlju ćemo pokušati utvrditi što čini Stephena Kinga toliko popularnim autorom danas jednako kao i prije gotovo pedeset godina.

Prije dubljeg ulaska u ikonologiju u djelima Stephena Kinga te analize iste u sociološkom kontekstu, moramo uspostaviti teorijske temelje ikonologije. Dakle, što je ikonologija? Kako se razlikuje od ikonografije? Koja je korelacija ikonologije i simbolizma, sociologije, i sl.?

Naime, počeci ikonologije sežu skoro stoljeće u prošlost kada je Erwin Panofsky uspostavio njene temelje. Kroz rad će biti evidentno da je njegova teorija proširena, pa čak i preispitivana od strane kasnijih autora i teoretičara. Stoga, temelje analize bazirat ćemo na promišljanjima Panofskog, no svakako uzeti u obzir modernije teoretičare koji su dobar dio svojeg doprinosa ikonologiji posvetili upravo literarnoj ikonološkoj analizi, poput W.J.T. Mitchella ili nama bližeg K. Purgara pa su samim time i relevantniji za temeljnu analizu u ovom radu.

Isto tako, nemoguće je u potpunosti razumjeti Kingov opus te literarnu vrijednost bez upoznavanja s mjestom i vremenom u kojem su njegova djela nastala, odnosno još uvijek nastaju. U tom svjetlu, objasniti ću glavne karakteristike postmodernizma u književnosti, pogotovo unutar američke literature kojoj Stephen King pripada.

Već smo spomenuli kako je sveza ikonologije i sociologije neizostavna. To bi značilo da moramo biti dobro upoznati sa žanrom i vremenom Kingova stvaralaštva da bismo autorova djela uopće mogli točno ikonološki analizirati i interpretirati. Zato je važno uspostaviti temeljne teorijske postavke postmodernizma, njegovog značenja i glavnih karakteristika, kao i popularne kulture te rušenja barijere između „visoke“ i „niske“ literature – gdje je King igrao vrlo značajnu ulogu svojim radom i djelom.

Dakle, cilj ovog rada je determinirati zašto je Stephen King autor koji je toliko popularan već desetljećima te odrediti njegov značaj u kontekstu povijesti književnosti, postmodernizma i popularne kulture i literature. Svoju hipotezu argumentirat ću teorijom o ikonologiji, sociologiji, a na kraju i ikonološkom analizom tri njegova djela i njihovih adaptacija.

2. IKONOLOGIJA

Teorijska postavka na kojoj ću temeljiti analizu jest ikonologija. Pojam je to koji među prvima koristi Erwin Panofsky, a razumijevamo ju kao „ikonografiju u dubljem smislu“ (Panofsky, 1939). Značajna su neslaganja u uporabi toga pojma među teoretičarima povijesti umjetnosti – čak i odbacivanju od strane nekih teoretičara. Stoga, važno je napomenuti možda i temeljnu potrebu razlikovanja pojmova ikonologije i ikonografije.

2.1. Što je ikonologija?

Teorija studije o ikonologiji Erwina Panofskog u svojim je počecima naišla na mnoštvo kritika. Shodno tome, ikonologija je interpretirana i definirana drukčije od mnogih koji su došli nakon njega pa možda najjednostavniji način za razumijevanje tog pojma leži u diferencijaciji istog od pojma ikonografije.

Već na samom početku svojeg djela Ikonološke studije (1939: 3), Panofsky daje odličan primjer kao distinkciju ikonologije i ikonografije. Pojasnit ćemo.

Recimo da vam danas prilazi poznanik te podiže šešir i vraća ga na glavu. Ikonografski, promatrat ćete vizualne, odnosno „opipljive“ segmente te geste, kao što su promjena detalja i motorike njegova tijela koja dovodi do drukčije pozicije određenih oblika u pomaku od točke A do točke B. Ikonološki, ta promjena detalja, pozicije objekata ili siluete vašeg poznanika simbolizirat će pozdrav. Ta je gesta ostatak zapadnjačke kulture koji datira još u srednjovjekovlje, gdje su kavaliri podizali svoje kacige kako bi obznanili da imaju miroljubive namjere. Iako taj pozdrav ni u kojem trenutku nije verbaliziran, vi ćete ga moći interpretirati tako što ćete poznanikovu gestu staviti u kontekst mjesta, vremena, povijesti, i običaja u kojem se trenutno nalazite.

Možda bi to isto podizanje šešira u nekom drugom vremenu, kulturi, ili povijesnim prilikama imalo drukčije značenje. No, baš zato što se ta gesta dogodila ovdje i sada, a znamo povijest koja se krije iza nje, možemo iščitati njenu simboliku te zaključiti da se radi o pozdravu. Samo ako smo upoznati s kontekstom i simbolikom iza te geste, moći ćemo razumjeti njeno pravo značenje. Ikonologija postavlja slične temelje u interpretaciji umjetničkih djela.

Dakle, dok je ikonografija deskriptivna, odnosno opisuje ono što vidimo, ikonologija je preskriptivna, odnosno tumači značenje i simboliku iza umjetničkog djela stavljajući ga u povijesno-kulturni kontekst u kojem je to djelo nastalo.

U tom smislu, ikonologija jest metoda kojom ne samo opisujemo umjetničko djelo, već ga interpretiramo pomoću poznavanja povijesti umjetnosti te povijesnih okolnosti koje su ga definirale.

Panofsky svoje viđenje ikonološke analize pokušava pojasniti pomoću podjele iste analize u tri sfere, ili kategorije (1939: 12): 1) Pseudoformalna analiza (ili pre-ikonografska deskripcija), 2) ikonografska analiza u užem smislu te 3) ikonografska/ikonološka interpretacija u dubljem smislu – također nazivana i ikonografskom sintezom. Uzmimo za primjer Da Vincijevu 'Posljednju večeru' da bismo lakše dočarali svaku pojedinu sferu.

Prva sfera, koju naziva i pre-ikonografskom deskripcijom, interpretira primarni ili prirodni subjekt koji se sastoji od formi i motiva. Dakle, u prvoj sferi vidimo grupu ljudi kako sjedi za dugim stolom i objeđuje te uživa u obilnoj gozbi.

Druga sfera, odnosno ikonografska analiza u užem smislu, interpretira sekundarni ili konvencionalni subjekt koji se sastoji od slika, alegorija i priča. Da bismo mogli razumjeti da su na slici te obilne gozbe Isus i apostoli, moramo iz osobnog iskustva biti upoznati s Evandjeljima, biblijskim likovima, i alegorijama koje stoje iza njih.

Međutim, osobno iskustvo i znanje nas može dovesti samo do određene točke. Kako bismo mogli što vjernije interpretirati što se na 'Posljednjoj večeri' zapravo događa, moramo biti upoznati i s vanjskom literaturom, te spoznati svijet *simboličkih* vrijednosti. To nas dovodi do treće sfere, odnosno intrinzičnog značenja ili „sadržaja“, koji obuhvaća forme, motive, alegorije i simbole te obuhvaća razumijevanje svega toga u cjelini pomoću vlastitog iskustva, poznavanja povijesti, literature, autorova opusa, i okolnosti nastanka istog djela. To je ono što čini ikonološku analizu valjanom – iako, čak i u ovom slučaju, kako kaže Panofsky (1939: 15), gotovo je nemoguće bilo koje djelo interpretirati u potpunosti bez vlastite intuicije i poznavanja esencijalnih tendencija ljudskog uma. To nas vodi do zaključka da je ikonološka analiza podložna subjektivnoj interpretaciji – stoga moramo naći principe prema kojima ćemo tu subjektivnu analizu kontrolirati. Za Panofskog, taj kontrolni princip leži u povijesti tradicije, koja uključuje za svako djelo: 1) povijest stila u kojem je djelo nastalo pod određenim povijesnim događajima, 2) povijest tipova, odnosno tema i koncepata koje je to specifično vrijeme i stil nosilo zbog povijesnih i kulturnih okolnosti tog vremena te 3) povijest kulturalnih simptoma i simbola – odnosno, one esencijalne tendencije ljudskog uma koje su bile prisutne u to vrijeme, na tom mjestu.

Neki teoretičari su odbili diferencirati ikonologiju od ikonografije te nastavljaju koristiti samo drugi pojam, no Panofsky jasno daje do znanja zašto je takav pristup pogrešan.

On opisuje ikonografiju kao analizu sadržaja koja se bazira na fundamentalnim znanjima o djelu, kao datumu nastanka, klasifikaciji djela prema stilu i određivanju subjekta tog djela, a ikonologija sve te podatke nadalje interpretira (Szepessy, 2014: 16). Pojednostavljeno, dok se ikonografija više bavi umjetničko-povijesnim utjecajima na djelo poput stila ili subjekta, ikonologija će se više orijentirati prema sociološko-povijesnim utjecajima i praksama koje su, svjesno ili nesvjesno, nagnale autora da koristi baš te specifične elemente, simbole, likove, i sl. u baš tom trenutku, baš tu gdje jest. Tu će sustav vrijednosti u kojem se nalazi, kombiniran s karakterom samog autora, imati ključnu ulogu u njegovom odabiru problema, likova, simbolike, i dr. u svojim djelima. Drugim riječima, tu dolazi do one problematike koju navodi i Panofsky – nije dovoljno samo osobno iskustvo, poznavanje literature, povijesti i simbolike. Stanje uma i psihologija autora također igraju ulogu pri analizi djela tog autora, bilo to likovno, literarno, ili bilo kakvo drugo umjetničko djelo.

Njegove prvotne ideje – na koje ćemo se najviše i oslanjati u ovom radu – drugi teoretičari su detaljnije i konkretnije obradili i produbili. Budući da je ikonološka analiza sklona subjektivnoj interpretaciji, postoje polemike u vezi unificiranja metodologije kojom se ista vrši. Zato je važno razumjeti i poznavati sve segmente ikonologije kako bi se neko djelo moglo korektno analizirati, uključujući povijest umjetnosti, opus autora djela kojeg analiziramo te socio-kulturno-političku situaciju u kojoj je djelo nastalo.

Jedan od teoretičara s velikim doprinosom razvitku teorije o slikama, odnosno ikonologije, jest W. J. T. Mitchell, koji 1986. objavljuje djelo *Iconology: Image, text, ideology*. Već na samom početku djela, Mitchell daje izvrstan uvod za svoju hipotezu, rekavši kako njegovu knjigu treba shvatiti kao knjigu koja govori o idejama koje ljudi imaju o slikama i shvaćanju istih. Kako kaže, ikonologija i ikonološka analiza ne treba davati uvid u stvarne, materijalne slike, već treba biti „kao da ju piše slijep autor, za slijepog čitatelja.“ (1986: 1) Drugim riječima, slika, tekst, ili djelo u cjelini treba biti interpretirana na način da njeno značenje, simboliku i pozadinu, može razumjeti i onaj koji ju ne vidi.

Mitchellov cilj je „generalizirati interpretativne ambicije ikonologije“ (1986: 2), odnosno, kroz čitanje raznih tekstova i teorija o slikama (ne u materijalnom, već interpretativnom, metaforičkom, alegoričnom smislu), pronaći neku univerzalnu metodu ikonološke analize.

Kako bi se do toga došlo, treba znati što se uopće shvaća kao *slika*. Slike, dakle, nisu samo materijalne, već postoji niz kategorija u koje ih možemo svrstati: grafičke (likovne slike, kipovi, grafike, dizajnovi...), optičke (zrcala, projekcije), percepcijske (osjetilni podražaji (zvuk, vid, njuh...), stilovi, izgled...), mentalne (snovi, uspomene, ideje, maštarije...) te verbalne (opisi, metafore...) (Mitchell, 1986: 10).

Znajući da postoji niz različitih vrsta slika koje možemo ikonološki interpretirati u socio-kulturnom kontekstu, postavlja se pitanje: kako pravilno analizirati, unificirati studiju o slikama te stvoriti koherentnu ikonologiju? Mitchell piše kako treba početi od osnova – koja vrsta slike je u pitanju? Analiziramo li grafičku, mentalnu, ili pak verbalnu sliku? (1986: 12) Tek kada se to definira, može se krenuti dublje u analizu. Primjerice, ako je riječ o verbalnoj slici – npr. literarni tekst Stephena Kinga – koja je pozadina te slike; njena povijest, njena simbolika, značenje u kontekstu vremena u kojem nastaje, povijesti tradicije koju je spominjao Panofsky, i sve ono psihološko/mentalno što je potrebno kako bi se svaku pojedinu sliku moglo razumjeti, a zatim i pravilno interpretirati.

Krešimir Purgar u knjizi *Slike u tekstu* (2013) konstatira, kroz analizu rada brojnih teoretičara, od Mitchella, Moxeya, Boehma, i drugih, da zapadno postmodernističko, postkapitalističko društvo karakterizira vizualni obrat (eng. *pictorial turn*), odnosno dominacija slike i vizualnog komuniciranja u svakodnevnom životu (2013: 29-30). Drugim riječima, slika preuzima ključnu komunikacijsku ulogu nad riječju i tekstem, što bi značilo da vizualni studiji i ikonološka analiza imaju još veći značaj nego ikad prije.

Purgar nadalje sugerira kako je u današnjem društvu čak i subjektivnost promatrača narušena time što je i sam promatrač – promatran. Pojednostavljeno rečeno, prilikom analize određene slike, koju ćemo kasnije staviti u kontekst cjeline određenog djela, uz sve stavke koje smo naveli kao važne za ikonološku analizu (socio-kulturne prilike, povijest tradicije, simbolika, psihoanaliza autora), važna je i psihoanaliza promatrača koji djelo interpretira (2013: 31-32).

Dakle, zbog subjektivnosti promatrača koji će, primjerice, verbalnu sliku u djelu Stephena Kinga interpretirati na jedan način, a drugi promatrač na drugi, iako su oba promatrača jednako upućena u sve one stavke ikonološke analize koje opetovano spominjemo – gotovo je nemoguće u potpunosti unificirati i stvoriti jedinstvenu metodu ikonološke analize koja vrijedi za svaku sliku, djelo, autora, vrijeme, i promatrača.

Ikonološke metode i strukture prvenstveno su korištene u interpretaciji vizualnih umjetnosti poput likovne, no isti principi mogu biti primijenjeni i dalje – u svakom vidu umjetnosti ili

socijalne interakcije, uključujući književnost, film, pa čak i svakodnevni život, gestikulacije, i sl.

Na Purgarov (i Mitchellov) rad najviše ćemo se pozivati u ovom radu u kontekstu literarne ikonologije, budući da je ona iznimno važna za glavnu problematiku kojom se rad bavi – a to je analiza djela Stephena Kinga; prvenstveno literarno, a onda i vizualno, u kontekstu kinematografskih adaptacija.

2.2. Ikonologija u literaturi

U teorijskom smislu, ikonološka je analiza ista za sve umjetničke medije - interpretiranje djela u socio-kulturno-povijesnom kontekstu – no tekst je potpuno drukčiji medij od, primjerice, djela likovne umjetnosti. Stoga, pristup načinima analize kreće od poznavanja zakonitosti samoga medija.

Kako bi se u literarnoj ikonologiji dobilo „sliku“ te ju se uspješno analiziralo, uz poznavanje povijesnih i socioloških okolnosti u kojima je neko djelo nastalo, potrebno je i detaljnije analizirati tekst. Treba poznavati autorov opus, kao i glavne karakteristike razdoblja u kojem je stvarao, kulturu iz koje potječe, i sl. Isto tako, valja poznavati i osnovne postavke i karakteristike naratologije kao teorije, odnosno discipline koja proučava naraciju. Naratologija teži sustavnom određenju pripovijedanja i pripovjedne strukture¹, kao i proučavanju psiholoških i kulturoloških temelja te službi pripovijedanja.² Neke naratološke principe možemo iskoristiti kako bismo bolje razumjeli autora, njegov stil pripovijedanja i narativni način prenošenja poruke.

Već je ranije rečeno kako se literarna ikonološka analiza razlikuje od likovno-umjetničke ikonološke analize, jer se slike koje interpretiramo stvaraju pomoću riječi, a ne vizualnog motiva ili medija u cjelini. Mnogi teoretičari, poput Mitchella, Briski-Uzelac i Purgara, bave se upravo literarnom ikonologijom, stoga će upravo njihov rad biti od važnosti za analizu koja će se provesti u nastavku ovoga rada.

Analizirati likovno djelo i literarni tekst na isti način gotovo je nemoguće. Kako objašnjava Mitchell, „poezija, ili verbalna ekspresija generalno, svoje znakove (slike) vidi kao arbitrarne i konvencionalne – odnosno, „neprirodne“ u usporedbi s prirodnim znakovima u (vizualnoj)

¹ Izvor: Naratologija. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. URL: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/naratologija> [pristup: 20.10.2024.]

² Izvor: Naratologija. Filmska enciklopedija, mrežno izdanje. URL: <https://filmska.lzmk.hr/clanak/naratologija> [pristup: 20.10.2024.]

slici.“ (1986: 47). Drugim riječima, likovno djelo će predstavljati reprezentaciju vidljivog svijeta, dok će tekst, poput poezije, veći fokus staviti na nevidljivi, neopipljivi svijet ideja, osjećaja i promišljanja.

Proučavajući „*pictorial turn*“³ kojim se bavio Mitchell te analizom romana *City Alessandra Bariccoa*, Purgar ukazuje na to kako je slika u suvremenom društvu prestala biti jedini predmet ikonologije, te da je ikonologija počela funkcionirati kao ideologija, odnosno „neupitan set vrijednosti određene društvene skupine ili povijesne epohe,“ odnosno: „...ikonologija u vremenu *iconic turna* nadilazi svoje slikovno utemeljenje, te u subverziji vlastitog predmeta analize može postati produktivnom metodom tumačenja vizualnih sastavnica (i) književnog teksta“⁴.

Drugim riječima, literarna ikonologija postaje moguća – čak i nužna – zahvaljujući vizualnom obratu s teksta na sliku. Kako su omekšane granice između vizualnih disciplina, i „fikcionalni književni tekst postaje relevantnim mjestom ikonoloških analiza.“ (Purgar, n.d.)

Što se načina analize teksta tiče, svakom se književnom djelu pristupa kao što bi se pristupilo i likovnom. Poima ga se u cjelini, ali na način da ga se segmentira, odnosno analizira ključne elemente teksta pojedinačno te ih se onda stavlja u kontekst cjeline. Ti elementi mogu biti motivi, stilska izražajna sredstva, žargonizmi, kulturalne reference, i sve ostalo što određuje i čini originalnim svako pojedino djelo.

Principi ikonološke analize, dakle, ostaju isti, no način na koji se analiza provodi uvjetovan je samim medijem, bio on tekst, slika, film, ili bilo koji drugi umjetnički medij. Literarna ikonologija ne može pružiti vizualni materijal iz kojeg će polaziti analiza, već se ikonološke slike stvaraju uz pomoć riječi.

Mitchell vrlo konkretno artikulira svoje promišljanje o literarnoj ikonologiji na sljedeći način: „literarna ikonologija poziva nas da obratimo posebnu pažnju na prisutnost vizualnih, prostornih, i piktorijalnih motiva u svakom tekstu: arhitektura kao metafora za literarnu formu; slikanje, film i kazalište kao metafore za literarnu reprezentaciju; scene (prikazane ili opisane) kao simbolično mjesto za radnje i projekcije mentalnog stanja; i likove kao stvaratelje slika u

³Purgar objašnjava kako Mitchell postavlja i teorijski legitimizira vizualni/slikovni obrat, govoreći da je vizualni spektakl današnjice okrenuo čovjeka od prvenstvene komunikacije tekstem prema slici. Izvor: Purgar, K. (n.d.) *Vizualni obrat i književni tekst: Subverzivna ikonologija u romanu City Alessandra Bariccoa*. Centar za vizualne studije. URL: https://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vkk_purgar.html#ftn16 [pristup: 24.09.2024.]

⁴ Izvor: Purgar, K. (n.d.) *Vizualni obrat i književni tekst: Subverzivna ikonologija u romanu City Alessandra Bariccoa*. Centar za vizualne studije. URL: https://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vkk_purgar.html#ftn16 [pristup: 24.09.2024.]

užem smislu.“ (1986: 155). Dakle, literarna ikonologija pomaže tekst pretvoriti u sliku, a tu sliku interpretirati i ikonološki analizirati, kao i bilo koje drugo, vizualno umjetničko djelo.

Još je jedna veoma zanimljiva korelacija koju treba naglasiti, a to je ona između literarne ikonologije i hermeneutike. Sonja Briski-Uzelac u knjizi *Slika i riječ – uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku* (1997.) pojednostavljeno definira hermeneutiku kao „umijeće čitanja, izlaganja i tumačenja teksta“ (7), ali dodaje i kako je od najstarijih dana ona podrazumijevala i „način na koji tumač iznosi svoje misli u vezi s određenom pojavom ili temom“ (7). Ovako pojednostavljena definicija hermeneutike može poslužiti i kao dodatni „vjetar u leđa“ literarnoj ikonologiji razumijevajući kako će tumač, odnosno čitatelj koji analizira tekst, interpretirati i „prevesti“ poruke koje je autor teksta u isti utkao, trudeći se što vjerodostojnije interpretirati upravo autorove tendencije, a u analizu unijeti što manje subjektivnosti u tumačenju i interpretaciji.

Kao što su i veliki likovni umjetnici u svoja djela ispreplitali motive koji su obilježili njihovu kulturu i razdoblje stvaralaštva, tako su i književnici pisali o problemima svijeta koji ih okružuje te problemima svoje generacije ili društva u cjelini. U modernom i postmodernom razdoblju vidljiva je izražena promjena u literarnom stilu, koji se okreće prema istraživanju apsurdna, preispitivanju filozofskih, posebice egzistencijalnih pitanja, odbacivanju podjele na visoku i nisku kulturu i slično.

2.3. Ikonologija i sociologija

Iz do sada rečenog, vidljivo je da su ikonologija i sociologija povezane. Pitanje je, u kojem su odnosu ta dva termina, odnosno, na koji se način se nadopunjuju? I ovim su se pitanjem, dakako, bavili brojni teoretičari ikonologije koji većinom dolaze do istih zaključaka; sveza ikonologije i sociologije je neraskidiva, jer se ikonologija, *de facto*, zasniva na sociologiji i određenim sociološkim varijablama.

Treba se najprije prisjetiti Panofskoga i njegove tri sfere, odnosno kategorije ikonološke analize. Treća kategorija bila je intrinzično značenje, ili sadržaj. Upravo ta sfera ikonološke analize se gotovo u potpunosti oslanja na sociologiju te poznavanje socio-kulturnih aspekata djela i vremena u kojem je nastalo. Panofsky o ovoj sferi ikonološke analize govori: „Obuhvaćena je determiniranjem tih temeljnih principa koji otkrivaju osnovne stavove nacije, vremena, klase, religijskog ili filozofskog uvjerenja – nesvjesno kvalificiranih jednom osobnošću i utisnutih u jedno djelo.“ (1939: 7)

Što su drugo stavovi nacije, vremena, klase, ili kulture, nego socio-kulturna slika društva u kojem djelo nastaje? Naravno, pojedinac, odnosno autor, donosi svoje subjektivno viđenje tih socio-kulturnih prilika i spaja ih u svoje djelo, što Panofsky upravo i govori u kontekstu „jedne osobnosti“ (1939: 7).

Mitchell također, već u samom uvodu knjige *Iconology: Image, Text, Ideology*, govori kako je cilj kompletnog rada pokazati kako pojam slike „služi kao svojevrsna spona koja spaja teorije umjetnosti, jezika, i uma s konceptima socijalnih, kulturalnih, i političkih vrijednosti“. (1986: 2).

Iako Purgar utvrđuje kako vizualni studiji osporavaju uvjerenje povijesti umjetnosti da je hijerarhija umjetničkih vrijednosti čovjekova historijskog nasljeđa dovršena (2013: 184), kasnije u tekstu parafrazira Jonathana Harrisa i govori da su „mnogi korisni uvidi i analitičke metode u povijesti umjetnosti posljednjih nekoliko desetljeća dolazili upravo iz proširenog područja humanističkih znanosti, poput sociologije, antropologije, psihoanalize, semiotike, poststrukturalističke filozofije, itd.“ (2013: 184)

Ipak, sve te discipline ne mogu biti „ideološki ili politički neutralne“, jer su, kako Purgar nastavno parafrazira Harrisa „društveni i tehnološki uvjeti nastanka umjetničkih djela neizvjesni i nesagledivi.“ (2013: 184) Drugim riječima, povijest umjetnosti prima uvide iz humanističkih znanosti poput sociologije, a ikonološka analiza kao svoj temeljni *aparatus* koristi upravo povijest umjetnosti i sociologiju, no analizu i interpretaciju slika, tekstova i drugih djela diže na višu analitičku razinu.

Najjednostavnije rečeno, ikonologija se temelji na sociologiji te povijesti umjetnosti. Budući da djelo interpretiramo ne samo kroz kompoziciju samog djela, već kroz socio-političke, kulturne, i autorove osobne okolnosti, jasno je da bez poznavanja sociologije, ili barem nekih njenih ključnih grana, ne možemo pravilno razumjeti niti analizirati neko djelo iz ikonološke perspektive.

Iz tog razloga neka umjetnička djela bivaju izrazito prihvaćena u vremenu njihova nastanka, no kasnije kroz povijest gube na značaju. Ikonološke slike koje je autor upotrijebio možda su bile aktualne u trenutku njihova stvaranja, no promjenom socio-kulturno-političke situacije u budućnosti više ne rezoniraju s potrebama ili općim stavovima društva.

Tu leži razlika između dobrog i legendarnog umjetnika ili autora. Djela legendarnih autora su toliko snažna da godinama, čak i stoljećima, ne gube na značaju ili težini, već se lako interpretiraju i rezoniraju s društvom unatoč socio-kulturnim promjenama.

Sa sigurnošću se može reći kako je i Stephen King jedan od takvih autora. Činjenica da stvara već pedeset godina, a popularnost mu još uvijek raste, dovoljan je pokazatelj toga koliko su moćne poruke koje u njegovim djelima leže iza maske strave i užasa.

Ipak, reći da se ikonologija temelji samo na sociologiji i povijesti umjetnosti vrlo je šturo i nekompletno poimanje iste. Činjenica je da je veza između ikonologije i sociologije neraskidiva i neodvojiva, no u obzir treba uzeti i sve one druge aspekte analize (primjerice psihoanalizu autora, promatrača, specifičnost medija...) o kojima se u radu već detaljnije diskutiralo, a temelje za diskusiju postavili su Panofsky, Mitchell i drugi.

Jedan od ključnih aspekata uspješne ikonološke analize jest poznavanje mjesta i vremena u kojem je djelo nastalo. To mjesto i vrijeme je, naravno, opet usko povezano uz sociologiju, no bez poznavanja vremena – primjerice, postmodernizma u doba Stephen Kingova stvaralaštva – ne možemo znati kako autorova djela rezoniraju s vremenom i mjestom u kojem nastaju. Dapače, da postmodernizam nije donio određene promjene u literarnom svijetu, King nikad ne bi postigao popularnost koju danas uživa.

3. STEPHEN KING – POSTMODERNISTIČKA POP-LITERATURA

Ustanovili smo kako možemo pronaći jasna obilježja postmodernističkog stila u djelima Stephena Kinga. Ipak, njegovo životno djelo većinom se bazira na horor žanru, zbog čega ga kritika u početku ne shvaća pretjerano ozbiljno. Osvrnimo se na njegov opus te opće karakteristike postmodernizma kako bismo ustanovili na koji je način King svojim ikonološkim slikama i motivima osvojio publiku, a kasnije i kritiku unatoč poziciji horor žanra u polju književnosti.

Kao što je rečeno ranije u radu, veza između ikonologije i socio-kulturno-političkog mjesta i vremena u kojem određeno djelo nastaje, neraskidiva je. U to spadaju i obilježja i karakteristike žanra i literarnog doba u kojem autor stvara, a u Kingovom slučaju, to je horor žanr i postmodernizam. Svrha ovog rada je ikonološkom analizom ustanoviti što je Kinga dovelo do ove razine popularnosti, no ta popularnost ne bi bila ni moguća da u postmodernističkoj književnosti nije došlo do svojevrsnog ukidanja hijerarhijske pozicije u odnosu visoke i niske literature, odnosno kanonske i popularne literature. Važno je naglasiti da je Kingov opus imao

svoj udio i utjecaj na razvoj i etabliranje popularne literature. Stoga, da bismo točnije interpretirali njegov rad i djela, moramo se upoznati s karakteristikama postmodernizma, popularne književnosti te samog horor žanra i njegovog razvitka; znajući da je King primarno djelovao unutar toga žanra popularne književnosti.

3.1. Obilježja postmodernističke literature

Razdoblje postmodernizma započinje drugom polovicom 20. stoljeća. Nakon Drugog svjetskog rata, pokret dobiva vjetar u leđa kao odgovor na modernističke tendencije da traži smisao. Umjesto traženja smisla, postmodernisti su prigrlili kaos, apsurd, i nasumičnost prema kojoj svijet funkcionira.

Na to su ih, naravno, ponukali užasi koji su se dogodili u svijetu za velikog rata. Holokaust, atomske bombe, i kršenje ljudskih prava na najgroznije načine natjeralo je autore da odbace svaku ideju o smislu ili redu u našoj egzistenciji. Preispituju se velika filozofska pitanja, a djela bivaju fragmentirana, metafiktivna i nasumična. Nerijetko se koristi ironija, crni humor te potpuno ismijavanje samog postojanja. Razbija se mit o „neprihvatljivoj“ tematici ili likovima te se ruše barijere između visoke i niske kulture.

Nisu sve karakteristike modernizma u potpunosti odbačene – postmodernisti su neke osobine modernizma i usvojili, poput intertekstualnosti⁵, miješanja žanrova u jednom djelu, potezanje psiholoških ili filozofskih pitanja, itd. No, što uopće znači pojam postmodernizam? Logički, označavao bi nekakav odmak od modernizma, nekakav zaokret; ono što je uslijedilo nakon modernizma. Postoje različita tumačenja postmodernizma koja bi ovom prigodom valjalo razumjeti.

Primjerice, R. Appignanesi, C. Garrat i drugi u knjizi *Introducing Postmodernism* (2004.) postavljaju naoko očito pitanje – što znači „post“ u riječi postmodernizam? Dolazi li postmodernizam kao rezultat modernizma? Razvoj modernizma? Negiranje modernizma, ili pak njegovo odbacivanje? (4). Odgovor bi mogao biti – sve navedeno.

Postmodernizam dolazi i kao otpor modernizmu, novo doba, promjena svijesti, otpor ekonomiji, umjetnosti, teoriji. Ipak, moderno dolazi od latinske riječi *modo*, koja znači „upravo sad“. Prema tome, postmodernizam bi označavao doba „nakon upravo sad“. Poprilično

⁵ Intertekstualnost – oblikovanje smisla jednog teksta koristeći drugi tekst kao predložak, odnosno interkonekcija dvaju tekstova putem stila, motiva, aluzija, i sl. (Kristeva, Julia, *Word, Dialogue, and Novel*, 1966, n.p.)

apstraktno – no ako znamo što karakterizira postmodernizam, onda znamo da je upravo to ono što on jest; čudan, apstraktan, bezgraničan, neelitistički.

Appignanesi govori kako pojam modernog i modernizma seže stoljećima unatrag. Moderno i postmoderno uvijek su u sukobu – jer jedno zamjenjuje drugo, te sama genealogija riječi označava radikalnu promjenu. (2004: 19). Uzmimo samo razdoblje današnjeg modernizma i postmodernizma u obzir – od kasnog 19. stoljeća do danas. Cezanne preispituje impresioniste, smatrajući da umjetnost ne može nikako replicirati stvarnost zbog apstrakcije i varijacije gledišta (pomaknemo li se ulijevo ili udesno samo malo, drvo koje gledamo više nije isto). Njegove stavove preispituju Picasso i kubisti, koji svode prikaz realnog svijeta na geometrijske oblike – dolazimo do prvih modernih oblika apstrakcije. Nakon njih dolazimo do likova poput Kasimira Malevicha (1878-1935), koji pokušava prezentirati nereprezentativno, ali zamislivo sa svojim bijelim kvadratom na bijeloj pozadini. Poslije toga, dolazi do potpunog odbacivanja forme i realnog, te dolazimo do „potpune apstrakcije“, gdje pokušavamo prikazati nešto zamislivo, ne bez ikakve spona ili reprezentacije realnosti.

Jer, kako je zaključio već Jean-Francois Lyotard u svojoj knjizi *The Postmodern Condition* (1979), a parafrazira Appignanesi (2004: 20) – nijedno djelo ne može biti moderno bez da prvo bude postmoderno. Ono što se smatra modernim treba srušiti postmodernim, dok ne dođe sljedeća etapa koja će tada biti postmoderna, a ono što joj je prethodilo i dotad bilo postmoderno ne postane moderno.

Što je onda ono što mi danas nazivamo postmodernizmom? Što nas je naučio pop-art Andyja Warhola, i drugih?

Appignanesi i sur. u tom smislu zapisuju: „Postmodernizam znači raditi bez pravila, da bi na kraju pronašao pravila onoga što smo napravili.“ (2004: 50) Dakle, odbacuju sva dosadašnja pravila, ruše barijere žanra, ali ruše se i barijere onoga što smatramo umjetnošću. Pa tako: „Cijena objekta nije ono što je važno, već instalacija tog objekta pod umjetnost. „Legitimizirani“ nisu objekti već tradicionalne institucije, restilizirajući same sebe kao moderne ili postmoderne.“ (2004: 52). Zbog ove dinamike, pisoar može biti prodan pod umjetnost – ako se predstavi kao umjetnost, etablirane institucije prodat će ju kao takvu.

Takvo je razmišljanje vodilo do rušenja barijere visoke i niske kulture – elitističke umjetnosti i npr. pop-arta. Postmodernizam, dakle, obuhvaća i oslanja se na modernizam, ali pokušava dekonstruirati dotadašnje kulturalne norme, kako u društvu, tako i u umjetnosti.

Appignanesi i suradnici u svojoj knjizi široko razumijevaju postmodernizam, dotiču se različitih sfera postmoderne; ne samo umjetnosti, već i masovnih medija, modernog feminizma, homogeniziranja kultura, i svakodnevnog života koji nas sve više vodi u hiperaktivnost, bez prevelikog fokusa na umjetnost kao takvu, već na 'gutanje' sadržaja koji, *de facto*, nema sadržaj. Prema rečenom, autorska originalnost Stephena Kinga leži i u prepoznavanju fenomena i problema postmodernoga društva - obrađuje teme poput alkoholizma, nasilja, egzistencijalnih pitanja kojima se kontinuirano bavi u svojim djelima, a donosi ih unutar horor žanra, koji je, kako znamo, dio popularne literature.

Linda Hutcheon je, za razliku od Appignanesija i suradnika, imala drukčiji, konkretniji pristup teoretiziranju postmodernizma. Kako kaže u svojem djelu *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, za nju je postmodernizam „kontradiktoran fenomen, koji koristi i zloupotrebljava, instalira pa mijenja, sve one koncepte koje preispituje – bilo to u arhitekturi, literaturi, slikarstvu, kiparstvu, filmu, video, plesu, TV-u, glazbi, filozofiji, estetskoj teoriji, psihoanalizi, lingvistici, ili historiografiji.“ (2004: 3).

Pojednostavljeno, postmodernizam označava preispitivanje svega, u svakoj sferi umjetnosti ili života. Postmodernisti razlamaju formu, miješaju žanrove, odbacuju linearnost fabularnog tijeka, i još mnogo toga zbog čega bi ih tradicionalisti mogli nazivati – nihilistima. Umjesto utopije, bave se distopijom. Umjesto visokog impresionizma, bave se Campbellovim limenkama juhe od rajčice Andyja Warhola. Jedina forma je da forme nema, a jedino pravilo da pravila nema – autori kreiraju svoja pravila tako što kreiraju umjetnička djela.

Kako Hutcheon teoretizira, postmodernizam proziva institucije, od medija do sveučilišta, smatrajući da njihov utjecaj slama umjetničku slobodu. (2004: 9). Tako će plesne točke iz kazališta prijeći na ulice, a literatura dekonstruirati već institucionalizirane okvire forme, žanra, tematike, i sl. Parodija postaje učestala forma u postmodernoj literaturi, što je ranije bilo gotovo nezamislivo. Zašto je to tako?

Možda ključ leži u „otporu“ postmodernoga prema modernom: „parodija je zasigurno postala najpopularnija i efektivnija strategija „ekscentrika“ – afroameričkih, etničkih, gay, i feminističkih umjetnika – koji pokušavaju prihvatiti i odgovoriti, kritički i kreativno, na još uvijek predominantno bijelu, heteroseksualnu, mušku kulturu u kojoj se nalaze.“ (Hutcheon, 2004: 35).

Margaret Atwood nije osmislila „Sluškinjinu priču“ kao parodiju, ali jest kao fiktionalni odgovor na predominantnu patrijarhalnu kulturu društva svojeg vremena, koju je kroz distopijski prikaz nekog „budućeg“ društva kritizirala upravo u sadašnjosti.

Poglavlje o postmodernizmu i onome što ga obilježava može se završiti riječima Charlesa Russela iz 1985., a koje Hutcheon donosi u svojoj knjizi: „postmoderna literatura prepoznaje da sva percepcija, spoznaja, radnja i artikulacija je oblikovana, ako ne i određena, socijalnim diskursom. Ne može biti jednostavne opozicije kulture, transcendentalne perspektive ili jezika, sigurne ili jedinstvene definicije, jer svatko svoje značenje pronalazi samo unutar socijalnih okvira.“ (2004: 51)

Drugim riječima, postmodernizam nema jedinstvenu definiciju, jer svaki autor značenje pronalazi unutar onoga što stvara. Umjetnost je legitimizirana time što ju smatramo umjetnošću, pa tako Warholove konzerve juhe mogu biti umjetnost, ako u njima pronalazimo značenje.

Da sve one predodređene granice između visoke i niske kulture, elitne i popularne umjetnosti, forme i žanra, nisu srušene, Kinga se možda ne bi doživljavalo kao umjetnika i utjecajnog književnog autora. Značaj njegova opusa leži u tome što je literarna publika u njegovoj pop-literaturi pronašla dublje značenje, zaobilazeći mišljenje kritike koja u njegovim radovima nije prepoznavala preveliku vrijednost.

3.2. Kratki osvrt na život i djelo Stephena Kinga

Kako bi se djelo određenog autora moglo valjano analizirati kroz ikonološku teoriju, nije moguće koristiti samo tekst, izvan konteksta vremena, mjesta, ili autorovog života. Stoga, kako bi se provela valjana analiza u djelima Stephena Kinga, potrebno je upoznati se i s njegovim privatnim životom kao i autorskim opusom.

Stephen King⁶ je rođen 1947. u američkom gradu Portlandu, u saveznoj državi Maine (ne u velegradu Portlandu, koji se nalazi u Oregonu). Otac Donald je napustio obitelj kada je Stephen imao samo dvije godine, nakon čega se King s majkom i bratom često seli, od Indiane, Connecticuta, pa natrag u Maine.

⁶ Izvor biografije: The Author. <https://stephenking.com/the-author/> [pristup: 20.09.2024.] Tekst s engleskog prevela autorica.

Stephenova majka je u gradiću Durhamu preuzela brigu za svoje onemoćale roditelje, dok je ostatak obitelji pružao njoj i djeci manju financijsku pomoć, budući da je majka u tom trenutku bila bez primanja.

Nakon što su Stephenovi baka i djed preminuli, majka mu se zapošljava u kuhinji Pinelanda – obližnje bolnice za mentalno oboljele. Financijski problemi nisu prestali ni tad, no Stephen se pokazao kao talentirano dijete. Tijekom studija na Sveučilištu Maine u Oronu, King piše kratke priče za sveučilišni časopis, a sudjeluje i studentskoj politici kao član Studentskog Senata.

Nailazi na neodobranje kada staje na stranu anti-ratnog pokreta na kampusu, koji je osuđivao američki rat u Vijetnamu kao protuustavan. Nakon što je diplomirao 1970. i postao kvalificiran predavati na srednjoškolskoj razini, vojno-regruterski odbor je na ispitu ustanovio kako King nije fizički sposoban biti regrutiran zbog visokog krvnog tlaka, ravnih stopala, oštećenih bubnjića te kratkovidnosti.

King upoznaje buduću ženu, Tabithu Spruce, dok su oboje kao studenti radili u Fogler knjižnici na Sveučilištu. Vjenčani su 1971., a financijske teškoće u Stephenovom životu ne staju ni tada. Naime, King ne uspijeva pronaći posao predavača, te obitelj živi od njegovih skromnih primanja koje zarađuje kao radnik u industrijskoj praonici rublja.

Uz to, King piše kratke priče te ih povremeno prodaje muškim magazinima. Pronalazi posao profesora u srednjoj školi u Hampdenu, a večeri i vikende koristi za pisanje. Sreća za Kingove se naizgled mijenja 1973. kada Doubleday & Co. prihvaća njegov roman *Carrie* i objavljuje ga godinu kasnije. King zarađuje dovoljno da u potpunosti ostavi predavanje te se posveti pisanju.

Iste godine obitelj seli u južni Maine, jer Kingova majka teško obolijeva od raka. Nedugo nakon toga i umire, što vodi Kinga u stanje depresije, i početka njegove borbe s alkoholom.

Obitelj seli u Colorado, gdje Stephen piše *Isijavanje* – jedan od njegovih najuspješnijih romana, čija radnja se odvija upravo u Coloradu, a glavni lik je pisac koji prolazi kroz obiteljsku krizu. Već ovdje je očito kako Kingov život oblikuje njegov rad.

Nakon toga, nastavlja se Kingova alkoholna kriza, unatoč sve većem uspjehu i zaradi od pisanja. Stephen sudjeluje i u adaptacijama svojih djela na filmsko platno, od kojih je prva došla *Carrie* već 1976., samo dvije godine nakon objave istoimene knjige.

King se izborio sa svojim „demonima“ te unatoč teškom životu pronalazi utjehu u svojoj obitelji – ali i u radu, gdje se okušao čak i kao redatelj, u filmu *Maximum Overdrive* koji je izašao 1985. godine kao adaptacija njegove kratke priče *Trucks (Kamioni)*.

Do danas, King je napisao i objavio 64 romana (sedam pod imenom Richard Bachman), preko 200 kratkih priča, te 19 scenarija. Velika većina njegovih priča odvija se upravo u Maineu, gdje je živio i odrastao. U njegove se *bestselere*⁷ ubrajaju: *The Shining (Isijavanje)*, *Carrie*, *Salem's Lot (Tajne Salema)*, *Misery*, *Pet Sematary (Groblje kućnih ljubimaca)*, *The Stand (Posljednje uporište)* i *It (Ono)*, od kojih će se u ovom radu obraditi tri koja imaju starije i novije adaptacije, što će pomoći prilikom ikonološke analize te determiniranja ključnih slike koje koreliraju kroz sve verzije (literarno djelo + 2 adaptacije). To će biti od velikoga značaja pri odgovaranju na pitanje što Kinga čini toliko traženim autorom kroz nekoliko desetljeća unatoč socio-kulturnim promjenama u društvu.

Dakako, na njegov rad nije utjecao isključivo njegov život i individualne okolnosti u kojima se nalazio. Velik utjecaj na njegove žanrovske i stilske odabire imalo je i podneblje gdje je živio te povijesni događaji koju ga okružuju, poput napetosti Hladnog rata, društveno-političkih posljedica Vijetnamskog rata, neimaštine, ekonomskih kriza, korupcije, političkih afera i sl.

King koristi pisanu riječ i žanr horora kao mehanizam pomoću kojeg će metaforički, alegorički, intertekstualno i ikonološki, prezentirati mnoge socio-kulturne probleme tog vremena. Više o tome u 4. poglavlju, u kojem će se detaljno analizirati ikonologiju u pojedinim Kingovim djelima.

3.3. Opus Stephena Kinga u kontekstu postmodernističke američke literature

Američka postmodernistička literatura iznjedrila je mnoštvo izrazito kvalitetnih i popularnih autora. Ipak, unatoč velikoj popularnosti i neospornoj kvaliteti njegovog djela, Stephen King je nerijetko izostavljen s liste važnih američkih postmodernističkih autora.

King je karakteriziran kao autor popularne literature jer stvara unutar horor žanra. No, njegova djela imaju puno dublji smisao, te se hvataju u koštac s istim problemima koji muče važne

⁷ Izvor: 16 Top Stephen King Best-Selling Books. URL: <https://becomeawritertoday.com/stephen-king-best-selling-books/> [pristup: 23.09.2024.]

američke postmodernističke⁸ autore poput Samuela Becketta, J. D. Salingera, Margaret Atwood, ili Kurta Vonneguta.

Razlika je u tome što King pokušava – i uspijeva – pronaći ono iskonsko, primarno u ljudskoj psihi, ono što nas uznemiruje i, nerijetko podsvjesno, drži budnima noću.

Primjerice, Samuel Beckett i njegovo najpoznatije djelo *U iščekivanju Godota* postalo je sinonim za teatar apsurdna. Samo djelo možemo shvatiti svojevrsnom alegorijom postmodernističkog čovjeka, koji konstanto čeka „nešto“, neku Božansku intervenciju, koja na kraju nikad ne dolazi, niti se otkriva što uopće čeka ili očekuje.

King, pak, absurd podiže na stepenicu više, i stvara svojevrsan *multiverzum* u kojem stvarni svijet koristi samo kao referentnu točku, do granice gdje je teško determinirati koji svijet je, *de facto*, stvarni svijet. Najbolje se to može iščitati u djelima poput serijala *The Dark Tower (Kula tmine)*, gdje se univerzum doslovno fragmentira oko glavnih likova, ili *Ono*, gdje samo poimanje dobra i zla te iskonskih ljudskih strahova biva stavljeno pod povećalo.

Margaret Atwood se u svojem najpoznatijem djelu *Sluškinjina priča (Handmaid's Tale)*, poput mnogih ženskih pisaca američke postmoderne, okreće tzv. „ženskom pismu“ na koje utječe i feministička struja, a prikazuje metafiktivan svijet iz perspektive žene, u kojem se, pod protekcijom religije te distorzijom i krivom interpretacijom religijskih tekstova ženu stavlja u položaj objekta, koji služi isključivo kao reproduktivan alat.

I King se, djelomično, hvata sličnog problema u svojem prvom romanu, *Carrie*, no kroz drukčiju prizmu. Također u prvi plan stavlja mladu ženu koja se ističe iz mase, a živi pod strogim režimom fanatično religiozne majke. No, umjesto metafiktivnog svijeta, King radnju stavlja u svakodnevicu, odnosno normalnu srednju školu, gdje se igra sa strahovima koju dijeli većina: strah od *bullyinga*, osjećaja odbačenosti te psihofizičkih promjena koje dolaze s odrastanjem, odnosno adolescencijom.

Neka Kingova djela, poput romana *Ono* ili *Carrie*, služe se fragmentiranom, nelinearnom strukturom narativa, što je evidentna karakteristika postmodernističke literature, kao što to možemo vidjeti primjerice i u Vonnegutovoj *Klaonici Pet*.

Dakle, King se hvata elementarne problematike, i kod njega pronalazimo specifična obilježja postmoderne literature, kao i kod drugih etabliranih postmodernista. Temeljna razlika leži u

⁸ Izvor: MasterClass, *Postmodern Literature Guide: 10 Notable Postmodern Authors*, URL: <https://www.masterclass.com/articles/postmodern-literature-guide> [pristup: 23.09.2024.]

Kingovu izboru forme, odnosno žanra u kojemu piše kako bi se alegorično dotaknuo tema koje čitatelja, u njegovoj podsvijesti, najviše muče i plaše⁹. To nije samo klaun ubojica nego, primjerice, nasilje koje proizlazi iz homofobije ili drugih oblika diskriminacije. To nije strah od duhova i demona, nego od ljudi i onoga na što su spremni. To je strah od alkoholizma, obiteljskog nasilja, siromaštva, beznađa. Pod okriljem horor žanra, paranormalnog, i metafizičkog, King uspijeva ući u srž onog što ljude zapravo tjera na razmišljanje.

Treba također reći i kako je horor žanr (Kingov primarni žanr) samo jedan od žanrova popularne literature. Naime, prije postmodernizma, popularna literatura nije uživala odobravanje literarne kritike te se smatrala dijelom tzv. „niske“ književnosti. Kako se ta granica vremenom rušila, Stephen King i njegov rad izlazi na površinu te postaje jedan od najčitanijih i najcjenjenijih autora postmoderne.

3.4. Popularna književnost i obilježja horor žanra

Kako bi se bolje razumio Kingov opus i stvaralaštvo unutar popularne književnosti, potrebno je definirati što je popularna književnost, što obuhvaća, koje žanrove podrazumijeva i kako se razlikuje od trivijalne književnosti.

Definirati što je popularna književnost iznimno je zahtjevno. I pojam književnosti, ali još više pojam „popularno“ u vremenu u kojem živimo teško je uokviriti unutar zadanih granica; oba pojma pokrivaju vrlo fluidno polje značenja.

U književno-povijesnom smislu, dugo je vremena postojala razdioba između visoke i niske književnosti. U visoku su se ubrajala kanonska djela, učena u školama i sveučilištima, a koja je povijest književnosti ocijenila visokom umjetničkom vrijednošću. U nisku su se književnost, pak, ubrajala ona književna djela koja su u pojedinim epohama izlazila iz okvira zadanih konvencija, koja nisu pisana u prihvatljivim književnim formama, stilu ili sl.¹⁰

U tom smislu Kristina Peternai Andrić u članku *Skica za pojam popularne književnosti* piše: „Danas nema suglasja oko pitanja što sve obuhvaća pojam književnosti, ni oko načina razlikovanja književnih i neknjiževnih tekstova.“ (Andrić, 2018: 155)

⁹ Buday, M. (2015) *Demystification of Stephen King's Fiction in the Context of Postmodernism*. URL: https://www.researchgate.net/publication/292149764_Demystification_of_Stephen_King's_Fiction_in_the_Context_of_Postmodernism [pristup: 20.09.2024.]

¹⁰ Treba reći i kako je kultura današnjega doba iznjedrila i masovnu književnost, visoko produciranu, nastalu kao maskulturni proizvod u kapitalističkom društvu, u svrhu masovne prodaje i komercijalizacije, podilazeći ukusu publike masovne kulture, a potpuno nauštrb umjetničke kvalitete djela.

Postoje pokušaji da se pojam definira putem niza koncepata ili karakteristika, poput jezika, recepcije, namjere autora, i sl. No gotovo svaki pokušaj takve definicije propada, jer postoje poznata književna djela koja „ispadaju“ iz svake takve definicije. Andrić parafrazira Eagletona, govoreći kako je „bit književnosti nedokučiva, a književnost govori o ulozi teksta u društvenom kontekstu, o njegovu odnosu prema okolini, o razlikama s obzirom na druge entitete u toj okolini, o učincima koje može ostvariti, o svijetu i ljudima na koji se odnosi.“ (155-156)

U svojoj esenciji, na kraju, književnost ne možemo potpuno definirati, jer svako gledište ne uključuje u potpunosti ono drugo. Pa, kako onda definirati popularnu književnost?

Ponajprije treba reći kako se za popularnu književnost često koristio sinonim „trivijalna književnost“, a koju Škreb definira kao „kompleks književnih djela kojima se pridaje izričit negativan predznak.“ (Škreb, 1987: 12). Kao suprotnost postavlja pojam umjetničke književnosti – one koja ima pozitivan predznak – no problem nastaje kada treba objektivno odrediti koje djelo ima pozitivan, a koje negativan predznak te po kojem kriteriju to možemo odrediti. Nadalje, kako piše Peternai Andrić, književni teoretičar Milivoj Solar koristi pojam „zabavna književnost“ kako bi okarakterizirao popularnu literaturu – ono što čitamo jer nam je zabavno, a ne jer moramo. Ipak, i on se vremenom okreće pojmu trivijalne književnosti, te zaključuje kako pojmove trivijalne i visoke književnosti možemo razlikovati prema njihovim recipijentima.

Recipijent visoke književnosti oslanja se na znanje i kodove povijesti umjetnosti i kulture, dok će se recipijent trivijalne književnosti osloniti na svakodnevni život. (Peternai Andrić, 2018: 162). Ipak, ako vidimo da trivijalna književnost odgovara, primjerice, istim formama poput visoke, kako ih onda možemo diferencirati?

U tom smislu Peternai Andrić ukazuje na Pavličića koji piše: „hoće li nešto spadati u visoku ili u trivijalnu literaturu, ovisit će prije svega o ukusu trenutka kad se čita, dakle prije svega o čitaocu.“ ((Pavličić, 1987: 77) U: Peternai Andrić, 2018: 164).

Naposlijetku, možda i najkonkretniju definiciju popularne književnosti donosi Dean Duda u *Hrvatskoj književnoj enciklopediji*, a definira ju kao „korpus općedostupnih, žanrovski različitih i čitateljski manje zahtjevnih tekstova; književno polje oblikovano mehanizmima kulturne industrije, tipično za razdoblje industrijskog i postindustrijskog kapitalizma.“ (2011: 419).

Dakle, kako i sama Peternai Andrić ustanovljuje, popularno označava nešto razumljivo i pristupačno svim slojevima društva, umjesto rezervacija za elitne, ili 'školovanije' slojeve društva koju uživa visoka literatura. U popularnu književnost spadaju djela koja su pristupačna široj publici, lako razumljiva, i financijski dostupna, a žanrovski vrlo različita – od ZF-a, horora, krimića, ljubavnih romana, sve do *chick-lita* ili pustolovnih romana. (2018: 165-166).

Iako književna kritika i povijest književnosti te žanrove neće smatrati dovoljno umjetnički vrijednima, kako ukazuje T. Ileš u članku *Popularnost žanrova popularne književnosti – moguća dijagnoza stanja društva*, najčitaniji književni žanrovi u današnje vrijeme su upravo oni iz polja popularne književnosti - krimići, trileri, ljubavni romani, dječje knjige, znanstvena fantastika i *fantasy* (2020: 291).

Popularna književnost i njezini žanrovi jesu, dakle, popularni u smislu preferencije širokog čitateljskog kruga, no prije postmoderne bili bi okarakterizirani kao bezvrijedno, ili „šund“ štivo. No, Ileš postavlja pitanje – može li se govoriti o podjeli na visoku i nisku kulturu, na kanonsku i trivijalnu književnost nakon postmoderne? (2020: 294). Iz perspektive današnjega čitatelja odgovor bi bio veoma jasan – takva podjela više nema smisao.

Uzmimo književnost Stephena Kinga za primjer. Jesu li njegova djela puka zabava, ili postoji podtekst koji je univerzalan za većinu društva, bilo ono „visoko“ ili „nisko“? Ne bavi li se i on problematikom kojom se bave autori koje literarna kritika uvažava, poput egzistencije, marginalizacije, i sl.? Odgovor je – da. U analizi nešto kasnije dat će se i detaljnije obrazloženje.

Popularnost popularne literature Ileš nadalje tumači i kao svojevrsan revolt protiv ustaljenih institucija, odnosno eskapizam od svakodnevice: „Ako je čin čitanja popularnih književnih žanrova ujedno i čin otpora spram svakodnevice, ali i prostor unutarnje slobode suvremenoga pojedinca, popularnost žanrova popularne književnosti nije upitna.” (2020: 301)

Uz malo promišljanja, možemo zaključiti kako je i horor žanr unutar kojeg stvara S. King – ako je korišten pravilno, kvalitetno, bez fokusiranja na bespotrebno krvoproliće – upravo ono što Ileš dijagnosticira kao popularnost pop-literature – a to je eskapizam od svakodnevice i svakodnevnih problema kroz prizmu strave i užasa – puno goreg od onoga što se svakodnevno događa nama.

Vrlo zanimljivu tezu daje i King u svojem nefiktivnom djelu *Danse Macabre* iz 1991., gdje objašnjava svoje viđenje i poimanje horor žanra:

„...horor žanr često uspijeva naći nacionalne fobične točke pritiska, a knjige i filmovi koji su najuspješniji se gotovo uvijek poigravaju i izražavaju strahove koji postoje diljem širokog spektra ljudi. Takvi strahovi, koji su često politički, ekonomski, i psihološki više nego natprirodni, daju najboljim horor djelima ugodan, alegoričan ton.“ (1991: 18)

Drugim riječima, djela iz žanra horora treba analizirati i dublje, izvan granica koje literarna kritika postavlja tom žanru te se fokusirati na načine putem kojih horor fikcija može biti vodič za alegorijski prikaz dubljih problema, bilo to socioloških, psiholoških, kulturoloških, ili drugih; istih onih problema kojima se bave najcjenjeniji američki postmodernisti poput Vonneguta, Salingera, Atwood i drugih.

4. IKONOLOGIJA U DJELIMA STEPHENA KINGA U SOCIOLOŠKOM KONTEKSTU

Nakon što su ispunjeni teorijski preduvjeti za provedbu ikonološke analize te doneseni zaključci o Kingovim motivacijama, simbolima, metaforičkim porukama, i ostalim segmentima vrijednim analize, započet ćemo s analitičkim pristupom izabranim djelima iz Kingova opusa te pokušati odgovoriti na pitanje što S. Kinga čini toliko popularnim književnim autorom.

Za analizu su odabrana Kingova djela koja, osim literarnog oblika, imaju barem dvije različite adaptacije, bilo u obliku filma ili televizijskih serija.

4.1. „Carrie“ - ikonologija i simbolizam u Kingovu romanu i filmskim adaptacijama

Carrie je prvi put objavljena 1974. godine, a bila je prvi roman koji je Stephen King napisao i objavio. Rodio se iz ideje za kratku priču koja je, tijekom pisanja, prerasla u roman koji će Kingu promijeniti život. Već je napravljeno nekoliko ekranizacija djela, te unatoč „starosti“ romana od pedeset godina te promjenama u društvu kroz desetljeća, *Carrie* nosi jednaku težinu i prenosi jednako snažnu poruku kao i u trenutku nastajanja. Pri ikonološkoj analizi najviše će se pozornosti u radu posvetiti upravo tom romanu i njegovim adaptacijama jer autorica ovoga rada drži kako je upravo *Carrie* oblikovala Kingov daljnji književni rad i autorski identitet.

4.1.1. Kratak sadržaj romana

Roman prati glavnu (anti)junakinju, *Carrie*, djevojku koja od malih nogu ima telekinetičke sposobnosti, a prisiljena ih je „utišati“ i držati pod ključem. *Carrie* je potpuno izopćena i odbačena u svim segmentima društvenog života, a najveći faktor u tome jest njena majka,

Margaret, koja je okorjeli religijski fanatik – do mjere koja graniči s apsolutnim ludilom. Majka Carrie maltretira na svakom koraku te shvaća svaki njen potez kao grijeh, a za kaznu ju zlostavlja i zatvara u ormar, ponekad satima.

Zbog svega, Carrie je toliko odvojena od stvarnog svijeta da čak ne zna niti kako žensko tijelo funkcionira, a kada dobije prvu menstruaciju u svlačionici na satu tjelesnog odgoja, pomisli kako umire. Postaje još veći predmet ismijavanja, a djevojke u svlačionici počnu bacati uloške i tampone na nju.

Sustavno maltretiranje i ismijavanje dovodi Carrie do ruba, a klimaks užasa događa se na naturalnoj večeri, gdje nasilnici namjeste da Carrie bude proglašena za „kraljicu naturalne“ te joj na pozornici, pred svima, bacaju kantu svinjske krvi preko glave. Carrie puca te iskoristi svoje telekinetičke sposobnosti da pobije gotovo cijelu školu, a nakon toga i preko četiristo ljudi u svojem gradu, uključujući i svoju majku Margaret.

4.1.2. Inspiracija i struktura romana

Cijeli roman je izrazito simboličan, zamišljen kao svojevrsan komentar na društvo, a isprepliće gotovo svevremenske motive - (religijski) fanatizam, ostracizam¹¹, ljubav, bol, patnju, nasilje, i na kraju osvetu. Svaki od njih ima značajnu ulogu u shvaćanju piščeve poruke, ali i razumijevanju Carrie kao lika. U svaki od tih segmenata ući će se dublje prilikom analize djela.

Već u Kingovom predgovoru za *Carrie* saznajemo puno o njegovim motivacijama i inspiracijama za djelo. Saznajemo dosta o Kingovoj biografiji i životu prije *Carrie*, no ono što se istaknulo jest 1972. godina, i rođenje ideje za kratku priču o djevojčici s telekinetičkim sposobnostima. King kaže kako je ideju dobio nakon što je, još u srednjoj školi, pročitao članak u časopisu *Life* koji je govorio o pojavi kućnog duha u jednom predgrađu. Na kraju se ispostavilo da neobična događanja nisu imala nikakve veze s duhovima, već tinejdžerkom koja je, pod brojnim problemima srednjoškolskog života, na neobjašnjiv način nehotično ispoljavala telekinetičke sposobnosti, te su zbog istih predmeti letjeli po kući. Ipak, kako King sam kaže u predgovoru za *Carrie* da mu „duhovi prošlosti nisu mu dali mira“ već nakon samo dvije napisane stranice. Sjetio se dvaju djevojaka koje je poznao za vrijeme odrastanja, a od kojih

¹¹ Ostracizam – grč. *ostrakismos*, protjerivanje građana iz Atene na 10 godina, ako bi isti mogao potencijalno ugroziti demokraciju ili političku stabilnost. Danas, ostracizam/ostrakizam je sinonim za društveno izopćenje ili odbacivanje. Izvor: Ostrakizam – definicija i pojam. URL: <https://hr.economy-pedia.com/11040366-ostracism> [pristup: 20.10.2024.]

ni jedna nije doživjela tridesetu. Daje im pseudonime, Tina i Sandra, a spajajući njihove priče s člankom o djevojci s telekinetičkim sposobnostima, nastaje Carrie.

Tina je pohađala istu osnovnu školu kao Stephen, a od početka školovanja bila je žrtva nasilja i *bullyinga* među vršnjacima. Bila je debeljuškasta, povučena, i uvijek u istoj odjeći. Nakon jednog Božića, dolazi u školu sretna, u novoj odjeći, misleći kako će maltretiranje napokon stati. Umjesto toga, djeca ju ismijavaju još više, a King, iako ne sudjeluje u nasilju direktno, smije se na zbijene šale i ne poduzima ništa.

Druga djevojka, Sandy, također je bila predmet ismijavanja i maltretiranja, a uz to je odrastala s izrazito konzervativnom i religioznom majkom. Uz to, Sandra je patila od epileptičnih epizoda, što je vodilo do još većeg odbacivanja od strane vršnjaka. Tina se, nakon posljedica sustavnog maltretiranja, objesila u podrumu svoje kuće, dok je Sandra umrla sama nakon epileptičnog napada u stanu koji je iznajmljivala u gradu dok je išla u srednju školu.

Sudbine tih dvaju djevojaka i njihove životne priče utkane su u lik Carrie White. Činjenica je kako *Carrie* pripada žanru horora, no isto je tako prepuna simbolike, društvenog komentara, i specifičnih karakteristika vremena i književnih strujanja u kojima je nastala.

Struktura romana je izrazito fragmentirana. Tijek radnje nije fabularan i cijeli je roman strukturiran kao zbir dokumentarnog materijala - novinskih članaka, iskaza sa suđenja, svjedočanstva, a kojima se prepričavaju događaji vezani uz Carrie White. Već prvi članak u romanu govori o „slučaju Carrie White“ koji se već dogodio u prošlosti, a onda retrospektivno dobivamo informacije o glavnom liku, njezinu životu, i na kraju krvoproliću koje je uzrokovala.

Iz same strukture romana možemo iščitati određene karakteristike postmodernističke literature, poput fragmentacije teksta, alijenacije glavnog lika, ili apsurdna, koji King dovodi na potpuno novu razinu s uvođenjem paranormalnih sposobnosti glavne junakinje.

Treba reći i kako je *Carrie* nastajala u vrijeme rane faze modernog feminizma, a kod Kinga je to vidljivo kroz svojevrsnu demonizaciju menstruacije i ženske plodnosti, koja se, unatoč svojoj prirodnosti, u tekstu ismijava i tretira kao slabost ženskog spola. To je vidljivo već pri samom početku djela kada Carrie dobiva svoju prvu menstruaciju, a zbog toga biva žestoko ismijana i maltretirana od strane vršnjakinja. King možda inicijalno nije imao namjeru djelovati u smjeru feminističkih opredjeljenja već je menstrualna krv iskorištena kao jedan od

mehanizama uporabe krvi kao simbola, a kojega u romanu koristi na nekoliko načina, do te mjere da postaje gotovo primaran motiv i oruđe socijalnog komentara u *Carrie*.

4.1.3. Lik Carrie u istoimenom romanu

Carrie je zapravo ambivalentna figura u djelu. Ona je i žrtva, a i svojevrsan nositelj horora u djelu. U nekim trenucima, čini se kako je Carrie dobroćudno, nevino biće, koje ismijavanje i odbacivanje okoline polako pretvara u nešto zloćudno.

U isto vrijeme, Carrie želi dobro svijetu, i želi osjećati pripadnost, te se trudi uklopiti, a s druge strane, isti taj svijet Carrie prezire i želi mu zlo. Svoje vršnjake mrzi zbog načina na koji se odnose prema njoj, a u isto vrijeme, želi biti prihvaćena i biti 'normalna' poput njih.

Priču iz Carrieine perspektive promatramo samo u nekoliko poglavlja, gdje nam King daje uvid u njeno psihičko stanje. Tu vidimo da je Carrie zbog posljedica sustavnog maltretiranja kroz cijeli život, postala eratična i nerijetko okrutna. Primjerice, u jednom trenutku Carrie uništava cijelu svoju dnevnu sobu, samo zato što je Tommy malo zakasnio kad ju je trebao pokupiti i odvesti na maturalsnu večer.

Kad dolazi do konačne „eksplozije“, gdje Carrie zaključava i ubija gotovo sve sudionike maturalsne večeri, kroz njenu glavu prolazi: „Vrijeme je da nauče lekciju. Da im pokaže par stvari. Smijala se histerično. Bila je to jedna od Maminih omiljenih fraza.“ (*Carrie*, str. 182)

U tim trenucima, Carrie čuje, i vidi, kako joj se cijela dvorana smije, nakon što je kanta svinjske krvi bačena na nju i Tommyja. Ona prvo pokušava pobjeći, no na posljetku prevlada osveta, a Carrie zaključava vrata i počinje s pokoljem. Ipak, činjenica je bila da se smijalo svega par okrutnih ljudi. Kroz takve situacije čitatelj stvara određeni odmak od Carrie i ograđuje se od njenih postupaka – za nju su svi krivi, ne samo oni koji su direktno odgovorni.

Zbog ovakvih trenutaka u djelu, teško je Carrie okarakterizirati kao glavnu junakinju. Ona je glavni lik, ali djeluje kao antiheroj – netko čije postupke u jednu ruku razumijemo, a u drugu znamo da nisu opravdani.

4.1.4. Filmske adaptacije iz 1976. i 2013. godine

U obje analizirane adaptacije romana u film – Briana De Palme iz 1976., te *remakeu* Kimberly Peirce iz 2013. – scena pokolja u dvorani te uzroci takvog postupka izmijenjeni su u odnosu na priču. U De Palminom se zaista smije cijela dvorana, a Carrie uz to u podsvijesti čuje pogrdne

riječi svoje majke, što ju dovodi do točke pucanja – točke bez povratka. Carrie ni ne pokušava otići, već odmah na pozornici pada u svoj ubilački trans. Time je De Palma pokušao „opravdati“ Carriein postupak i pomoći publici da joj se približi, a pokolj koji je uslijedio objasni kao „trans“, izvantjelesno iskustvo u kojem je Carrie potpuno izgubila kontrolu.

Peirce to odvodi korak dalje, i vraća se izvornom materijalu. Carrie pokušava pobjeći, no nakon što vidi da je Tommy „umro“, ili je u nesvijesti zbog kante koja ga je pogodila u glavu, ona se vraća, i puca. No, ovdje nailazimo na problem u adaptaciji iz 2013. godine.

Naime, u De Palminom djelu, Carrie jednostavno „pukne“, te je naizgled u potpunosti izvan kontrole – ne šteti nikog. Time blaga empatije prema Carrie ostaje održiva, i funkcionira. No, u novoj adaptaciji iz 2013., Carrie u jednom trenutku svojeg transa zastaje, kako bi spasila profesoricu tjelesnog i poštjednala joj život. To povlači pitanje – je li Carrie zbilja bila izvan kontrole, u „transu“, ili je točno znala što radi te donijela svjesnu odluku da uzrokuje pokolj? Ako je tome tako – a sudeći po njenom povratku i „spašavanju“ profesorice, čini se da jest – to oduzima mogućnost empatije koju publika može osjećati prema „dobroj, nevinoj“ Carrie, a zbog čega novija adaptacija može lik Carrie dovesti u nepovoljniji položaj spram gledateljstva. Iako u nekim segmentima Peirce uspijeva vjerodostojnije adaptirati Kingov roman, zbog ovakvih redateljskih odabira ni publika, ni kritičari nisu bili oduševljeni novom Carrie.

Žensko tijelo i golotinja

Nije ovo jedini primjer gdje su u filmskim adaptacijama redatelji odlučili prikazati Carrie kao nevinu, ili barem manje krivu, za ono što se dogodilo. Čak je i njezin vanjski izgled promijenjen u puno atraktivniji od onoga u knjizi. Svjesni smo činjenice koliko djeca mogu biti okrutna, a najčešće su „na piku“ ona djeca koja imaju nekakav fizički nedostatak – bilo to manjak ljepote, higijene ili moderne odjeće. U romanu je Carrie debeljuškasta, s aknama, čak i opisana kao žaba među labudovima, što je samo još jedan razlog zbog kojeg ju vršnjaci maltretiraju.

U filmovima, pak, Sissy Spacek (1976.) i Chloe Grace Moretz (2013.) igraju ulogu Carrie, koja je mršava, privlačna, i lijepa – a unatoč tome, svejedno maltretirana. Ta promjena napravljena je prvo zbog vizualnosti medija, a onda i zbog daljnjeg osjećaja nepravde koji se u nama stvara kad vidimo tu lijepu, iskrenu, nevinu djevojčicu koja proživljava traume pri svakom koraku svojeg života.

Važno je naglasiti kako se ideal ljepote kroz godine mijenjao, a u modernijem društvu postaje sve važniji. Možemo reći da je društvo površnije u tom aspektu – atraktivnije ljude automatski

smatramo „vrjednijima“ – pa je razlog promjene Carrieinog izgleda u adaptacijama još evidentniji. Za današnje standarde ljepote, možda ni lik Carrie u adaptaciji iz 1976. nije posebna „ljepotica“ – ali u odnosu na literarni predložak sigurno jest.

Još jedan aspekt djela koji se mijenja kroz roman i filmske adaptacije, a usko je vezan uz fizički izgled jest prikaz golog ženskog tijela. King inače nema problem s opisivanjem golotinje, scena seksa, ali i seksualne izopačenosti u svojim djelima. Ipak, u romanu *Carrie* ta golotinja nije toliko naglašena, prvenstveno stoga što Carrie nije niti zamišljena kao atraktivan i seksualno poželjan ženski lik. Međutim, već u De Palminoj adaptaciji iz 1976., golotinja je gotovo sveprisutna, možda i do granice nepotrebnosti.



Slika 1 - Golotinja u *Carrie* (1976.)

To djelomično možemo objasniti vremenom nastanka filma i važećom socijalnom strukturom sedamdesetih. Kao što je već spomenuto, rane faze modernog feminizma tek su započele, no u filmu se još nisu definirale. Naprotiv, prevladavao je ugao „muškog pogleda“, ili tzv. *male gaze*. Golotinja je prikazana očima muškarca – onako kako bi muškarac zamislio da ženska svlačionica izgleda.

Značajna se promjena zamjećuje u adaptaciji iz 2013., gdje Peirce u potpunosti izbacuje golotinju iz svog rada.



Slika 2 - Carrie u bazenu (2013.)

Ta promjena je za neke predstavljala problem, no činjenica je da se Peirce u skladu s poželjnim društvenim promjenama, ali i činjenici da je riječ o redateljici, odmiče od objektivizacije ženskog tijela, pogotovo ako znamo da se priča odvija u srednjoj školi, među mladim tinejdžericama koje se po prvi puta susreću s menstruacijom.

Kada je riječ o vanjskom izgledu, Carrie nije jedini lik koji je prošao kroz promjenu u adaptacijama, a u usporedbi s romanom. Lik Margaret White, koji su odigrale Piper Laurie (1976.) i Julianne Moore (2013.) također je promijenjen i „uljepšan“, što uljepšavanjem izvana, što ublažavanjem njenog nasilnog karaktera iznutra.

U knjizi je Margaret ogorčena, stara, sijeda, krupna, ružna žena, a njen izgled u potpunosti odgovara karakteru – rijetko vidimo ijednu dobru crtu u njoj, a Carrie podvrgava brutalnom psihičkom i fizičkom nasilju.

U filmovima je, pak, Margaret ljepša i mlađa, a njen karakter ublažen. Iako i dalje maltretira Carrie, puno je blaža nego u knjizi. Umjesto agresije, naglasak se stavlja na njen fanatizam i psihičku nestabilnost. Iako njene postupke gledatelj ne opravdava, naglašava se činjenica da je Margaret neuračunljiva, pa njene postupke gledamo „kroz prste“. Pogotovo je to vidljivo u slučaju Julianne Moore, čija Margaret je više otuđena od Carrie nego agresivna prema njoj.

U adaptacijama, lik Margaret White predstavljen je gotovo kao karikatura religijskog fanatika. Dok u knjizi imamo majku koja je možda i glavni izvor horora i užasa u Carrieinom životu, u adaptacijama je taj užas razvodnjen, pa čak donekle i opravdavan. Primjerice, u filmu iz 2013. Margaretina opsjednutost i odbojnost prema seksu i plodnosti je rezultat seksualne traume koju je doživjela još u djetinjstvu, a religiju Margaret koristi kao opravdanje i štit od prave istine.

To daje određenu dozu empatije prema majci, no njena otuđenost od Carrie i odgoj koji ju je toliko limitirao da nije znala ni kako žensko tijelo funkcionira je jednostavno prevelika da bismo je opravdali ili razumjeli.

Žena je ženi vuk, ili?

Sličnu razinu empatije čitatelji i gledatelji osjećaju prema liku Sue Snell. Sue je jedna od djevojaka koja se smijala Carrie kada su je u svlačionici izrugivali i gađali tamponima. Ipak, ona je jedna od rijetkih koja je osjećala ogromnu krivnju za svoje postupke, i koja je te postupke pokušala ispraviti.¹² Sue, naime, nagovara svojeg dečka, Tommyja, da odvede Carrie na maturalnu, da barem malo ublaži tu grešku i odbacivanje koje Carrie proživljava. No, od Carrie ne dobiva oprost, sve do samog kraja, kada joj umire na rukama.

Za razliku od Sue, lik Chris Hargensen je djevojaka koja je direktno maltretirala Carrie – u svlačionici i izvan nje – a za svoje postupke se nije pokajala. Ona i njen dečko, Billy Nolan, su odgovorni za svinjsku krv na maturalnoj večeri, a napravili su to kao čin osвете prema Carrie. Naime, Chris je zabranjen dolazak na maturalnu nakon što je profesorica tjelesnog, Rita Desjardin, zahtijevala da se Chris ispriča Carrie, a ova je to odbila. U Chris i Billyju vidimo klasični prikaz nasilnika i toksične veze, koji nema nikakve iskupljujuće kvalitete, već su grozni i nemilosrdni, a čitatelji prema njima nemaju nikakve empatije.

Zatvoreni krug nasilja i zlostavljanja

Zanimljivo je da je u knjizi Chris također žrtva nasilja – i to upravo od Billyja, koji ju nerijetko ozbiljno prebija. Umjesto da zbog svojeg iskustva bude empatična prema Carrie, ona svoj bijes i frustracije liječi na njoj, te nastavlja krug nasilja.

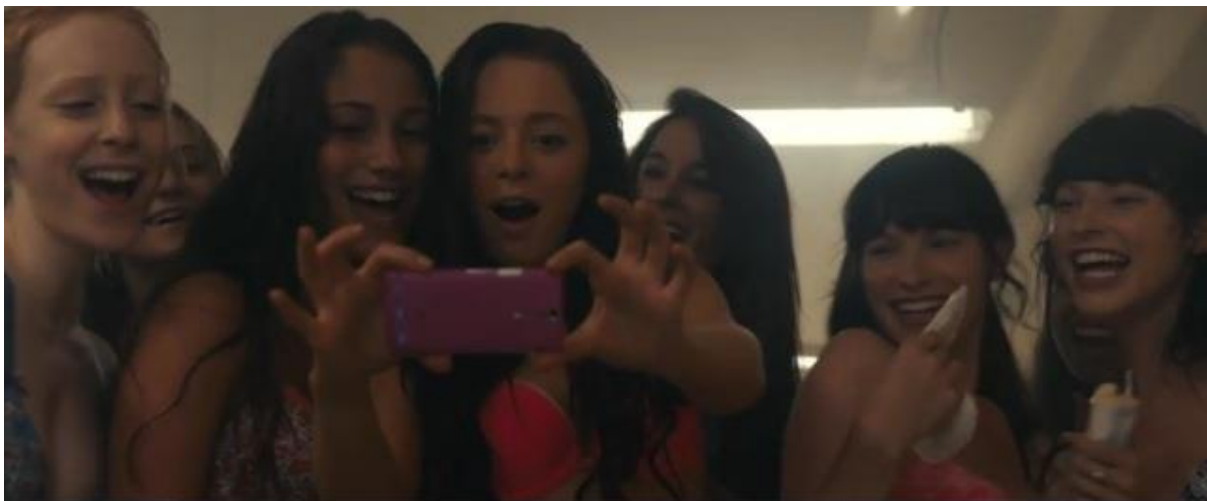
U obje adaptacije, pak, Chris i Billy su ublažene verzije onoga što su njihovi likovi u knjigama. De Palma predstavlja Chris kao taštu, ali „mlaku“ verziju školske nasilnice, dok je Billy iz nemilosrdnog grubijana prikazan više kao tipični „glupi nasilnik“, koji zapravo radi kako mu se kaže, i jednostavno uživa u tuđoj patnji. Chris je prikazana kao glavni antagonist u obje adaptacije, gdje redatelji namjerno izostavljaju ili ublažavaju nasilje koje ona sama proživljava, kako bi maknuli svaku mogućnost empatije publike prema njenom liku.

¹² Ovdje treba podsjetiti i na Kingove riječi iz predgovora, gdje je opisao kako kao četrnaestogodišnjak nije sudjelovao u nasilju nad Tinom, djevojčicom iz razreda, ali je osjećao krivnju što nije ništa poduzeo, jer je vjerovao da ne može ništa. Možemo pretpostaviti da je likom Sue Snell sam King pokušao korigirati svoju poziciju nemoći i nereagiranja na nasilje kojem je svjedočio.

Ako uzmemo u obzir socijalni napredak koji se dogodio u vidu feminizma i spolne jednakost od sedamdesetih do danas, jasna je odluka Peirce da prikaže Chris kao glavnog negativca. U današnjem društvu nasilje i teror žene prema ženi nosi puno veću težinu, pa je Billy napravljen „glupljim“ likom, a Chris zlobnijim.

Već smo mogli zaključiti da je tzv. *bullying*, odnosno nasilje među vršnjacima, jedan od ključnih ikonoloških motiva oko kojeg King stvara Carrie. Naravno, *bullying* među vršnjacima je samo dio onog što glavna junakinja priče proživljava – moglo bi se reći da ju u obitelji čeka mnogo gora situacija, koja je i uzrok *bullyinga*.

Bullying u romanu i adaptacijama ostaje središnji motiv, ali je prilagođen vremenu i socio-kulturnom stanju koje je aktualno u vremenu nastanka djela i adaptacija. Primjerice, Carrie u romanu trpi ismijavanje i odbacivanje bez imalo ljubaznosti, a utjehu nalazi u knjigama. U adaptaciji sa Spacek iz 1976., Carrie je nerijetko i fizički ismijavana, dok adaptacija iz 2013. dodaje još jednu, „modernu“ notu nasilju, a to je *cyber-bullying*.



Slika 3 - Carrie (2013) i cyber-bullying

Situaciju u svlačionici djevojke snimaju, objavljuju, i koriste kako bi omalovažavali i osramotili Carrie, ne samo u maloj sredini gradića Chamberlain u kojem žive, već pred cijelim svijetom. Čak i prilikom zadnjeg čina nasilja sa svinjskom krvlju, Chris i Billy u pozadini prikazuju video iz svlačionice, što dodaje potpuno novu dimenziju torturi i sramoćenju koje Carrie proživljava.

Druga strana nasilja u životu mlade Carrie jest nasilje koje nad njom vrši njena majka Margaret. To nasilje potječe iz religijskog fanatizma, a taj fanatizam i religija postaju jedan od centralnih problema i motiva djela. Mnogi su, nakon što je Carrie došla na police, smatrali da je King

pretjerao s upotrebom religije u negativnoj konotaciji. To je, prema Američkoj knjižničarskoj udruzi¹³, velik dio razloga zbog kojeg se Carrie nalazi na listi sto najčešće zabranjivanih knjiga u devedesetima (iako je Carrie roman iz 1974.).

Razlog je opet socio-kulturne prirode. Naime, u 70-im i 80-im godinama 20. stoljeća dolazi do velikog pada u općoj religioznosti. Sekularizacija je, naravno, normalna pojava u društvu gdje napreduje znanost i tehnologija¹⁴, a postmodernističke struje se dotiču sličnih tema. Nakon ratova i kriza javlja se određeni skepticizam i odbacivanje religija, u kontekstu – ako ima Boga, zašto bi dopustio da se ovo sve događa?

Prema Wesleyu Shrumu (1980: 135), u sedamdesetima raste broj razvoda, pada sveopća religioznost, a raste religijski ekstremizam. U 80-ima, religijski ekstremizam raste još više – nastupa poznati „*Satanic Panic*“ i sl. – dok devedesete donose blagu promjenu.

Nakon što je splasnulo *Satanic Panic*¹⁵, religijski ekstremizam i fanatizam također splašnja, što objašnjava otpor prema romanu poput Carrie i njeno mjesto na listi zabranjenih knjiga. Smatra se da je religija u Carrie prikazana u previše negativnom kontekstu.

Neosporivo je da je religijski ekstremizam detaljno opisan u djelu. S jedne strane, imamo Margaret, koja zbog religijskih uvjerenja dovodi Carrie u stanje potpunog ostracizma od društva. S druge strane, imamo Carrie, koja se tim religijskim uvjerenjima žestoko protivi, no opet ih slijedi, prati, i sluša majku u svakom segmentu – ne zato što želi i vjeruje, već zato što se užasava kazne koja slijedi ako se usprotivi.

Unatoč odrastanju pod okriljem ekstremnih stavova svoje majke, Carrie religiju vremenom propituje. U jednom trenutku piše i pjesmu za zadatak u školi, koja glasi: „Isus motri sa zida/Lica hladnog kao stijena/I ako me voli/Kao što ona kaže/Zašto sam tako usamljena?“ (str. 56)

¹³ Izvor - American Library Association, *The 100 Most Frequently Challenged Books of 1990-2000*. URL: <https://web.archive.org/web/20080721233042/http://www.ala.org/ala/oif/bannedbooksweek/bbwlinks/100mostfrequently.cfm> [pristup: 23.09.2024]

¹⁴ Izvor – Tadić, S. (2007) *Sekularizacija, antisekularizacija i suvremena revitalizacije religije*. str. 21-37, URL: <https://hrcak.srce.hr/file/123944>

¹⁵ *Satanic Panic* – nacionalna histerija u SAD-u tijekom 70-ih, 80-ih i 90-ih koja je obuhvaćala na tisuće slučajeva navodnih sotonističkih rituala i ubojstava, te se vjerovalo da Sotonisti preuzimaju kontrolu nad državom (Hughes, S. (2016) *American Monsters: Tabloid Media and the Satanic Panic, 1970–2000*. Cambridge University)

Fanatizam majke prelazi u apsurd – tvrdi da je vjera ljubav, a prema Carrie pokazuje samo nasilje, osvetu, i mržnju. Kažnjava ju za stvari na koje Carrie sama ne može utjecati. Seksualnost bilo koje vrste vidi kao apsolutni grijeh – čak i ako je to samo pogled.

Kad Carrie dobije prvu menstruaciju, umjesto podrške, od majke dobiva samo užasavanje. Margaret svaki oblik krvarenja vidi kao Božju kaznu za grijehe – ako žena krvari, znači da je grešna, stoga Carrie nakon traumatičnog iskustva u svlačionici kod kuće završava zatvorena u ormaru. U isto vrijeme, krv je za Margaret jedina stvar koja može uistinu „pročistiti“ grijehe. Kaže: „Krv je uvijek korijen [grijeha], i jedino ga krv može okajati.“ (str. 110)

Simbolika krvi u romanu

Napokon, dolazimo do vjerojatno najvažnijeg motiva i simbola u cijelom djelu – krvi. Krv u Carrie igra nekoliko uloga i simbola. Nevinost, grijeh, pokajanje, osveta – krv u različitim trenucima djela simbolizira svaki od ovih motiva.

Važan ikonološki motiv, odnosno sliku, King koristi u vidu menstrualne krvi. Ona je svojevrsna „demonizacija“ normalnog; Carrie postaje predmet ismijavanja zbog nečeg što je prirodno i normalno za gotovo svaku žensku osobu.

Kako objašnjava Ingrid Johnston¹⁶, menstruacija je u prošlosti, prije znanstvenog napretka i objašnjenja, smatrana kao nešto zlo i magično. Taj arhaični pristup shvaćanju menstruacije kod Carrie dolazi iz majčinog odgoja. Carrie je toliko slabo upoznata s pojmom da u trenutku kada dobiva menstruaciju misli da umire. Za nju, odnosno njenu majku, menstruacija je grijeh, krivnja i zlo.

No, krv je za Carrie White mnogo više od toga – ne samo menstrualna, već krv općenito. U trenutku kada Carrie biva zalivena kantom svinjske krvi, sljedeće misli prolaze joj kroz glavu: „...bilo je istina, zadnja noćna mora, bila je crvena i prekrivena njome, zasuli su je tajnovitošću krvi, pred svima njima, a njena misao bila je obojena mrtvačkom ljubičastom s njenom odbojnošću i sramotom. (...) Mogla je namirisati sebe, i bio je to smrad krvi. Grozni, mokri, bakreni miris. Napokon su joj dali tuš koji su htjeli.“ (str. 135-136)

Nije King jedini autor koji koristi motiv krvi kako bi dočarao horor i užas u što je mogući jačem svjetlu. Barbara Creed u svojem djelu *Horror and the Monstrous - Feminine: an Imaginary*

¹⁶ Johnston-Robledo, I. et al. (2013) *The Menstrual Mark: Menstruation as a Social Stigma*. U: *The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies [Internet]*. (2020) Singapur, Palgrave MacMillan

Abjection (1993)¹⁷ opisuje: „Čin ekspulzije tjelesnih tekućina, poput povraćanja, gnoja, fekalija, urina, i naravno krvi, intimno je povezan s našom socijalnom konstrukcijom onoga što horor jest, a to ispunjava i čitatelja, i likove gađenjem i prijezirom.“

Dakle, unatoč tome što je sam čin ekspulzije tjelesnih tekućina prirodan, u nama izaziva gađenje, jer je takav socijalni konstrukt u kojem živimo. Krvavi zadnji čin u Kingovoj *Carrie* funkcionira od sedamdesetih do danas jer se taj socijalni konstrukt nije promijenio.

U tom trenutku, Carrie se užasava same pomisli na krv, ali nakon tog momenta, krv za nju prestaje biti grijeh, sram, i pokajanje, a pretvara se u osvetu i moć. Pokolj koji je uslijedio simbolizira Carrieinu promjenu – točku pucanja. Na kraju, kada njen trans popušta, a Carrie dolazi kući suočiti se s majkom, simbolika krvi prelazi iz moći i osvete u pokoru i kajanje.

To vidimo kada Carrie, unatoč tome što je pokazala sposobnost da sravni grad sa zemljom, pušta Margaret da ju ubode nožem u rame, prije no što joj zaustavlja srce. To je Carrieina posljednja pokora.

Adaptacije, pak, odlaze korak dalje. Umjesto da Carrie naprosto zaustavi srce svojoj majci, ona ju, poput ikone koja se nalazila u njezinom „ormaru za molitvu“, noževima razapinje na zid, odnosno vrata.

¹⁷ Creed, B. (1993) *Horror and the Monstrous - Feminine: An Imaginary Abjection*. str. 51. URL: https://0a31922f-1e0a-4383-8f6f-f185afc9ac24.filesusr.com/ugd/fa3cec_d5ec552b59384672a02b201e5691656f.pdf [pristup: 20.09.2024.]



Slika 4 - Carrie (1976.) Margaret i ikona iz „ormara za molitvu“

Umjesto posljednjeg „pokajanja“, Carrie daje još jednu „pljusku“ majci i njenom religijskom fanatizmu koji je od Carrie White napravio izopćenicu, mučenicu, i na kraju ubojicu.

Vratimo se na trenutak liku Sue Snell, kao i na citat „Krv je uvijek korijen [grijeha], i jedino ga krv može okajati.“ U romanu, Sue Snell se ispričava Carrie, i Carrie naizgled prihvaća ispriku prije no što umire na njenim rukama. Ipak, Sue ne osjeća oprost, niti olakšanje. Citat koji smo spomenuli možemo interpretirati kao posljednju pokoru za Sue u vidu krvi – naime, Sue na kraju čina doživljava spontani pobačaj, kada „tamna menstrualna krv“ poteče niz njena bedra. U tom trenutku, krv simbolizira pročišćenje njenih grijeha.

U De Palminom filmu, taj je narativ potpuno izbačen, a film završava noćnom morom koju Snell sanja; dolazi na mjesto gdje je nekoć stajala kuća Carrie White, a ruka mrtve Carrie izvire iz zemlje i vuče Sue prema sebi.

U adaptaciji iz 2013., Peirce se na neki način vraća izvornom tekstu, ali i dijalogizira s De Palmom – Sue također ima noćnu moru, ali Peirce vraća narativ o njenoj trudnoći, gdje Snell sanja da Carriena ruka izvire direktno iz njene utrobe.



Slika 5 - Usporedba scene s rukom iz Carrie (1976) i Carrie (2013)

Unatoč promjeni narativa kroz roman i adaptacije, simbolika krvi zadržava izrazito važnu ulogu u djelu, ali ju kreatori prilagođavaju atmosferi djela te vremenu u kojem ono nastaje.

Kao što smo već spomenuli, kraj obje adaptacije je noćna mora Sue Snell, no roman ne završava sa zadnjim činom Sue. Umjesto toga, roman završava člankom u kojem žena tvrdi kako njezina mlada nećakinja već pokazuje natruhe telekinetičkih sposobnosti, čime se nagovještava da svijet nije siguran te da nova Carrie White može biti rođena svakog trenutka. U filmovima, pak, noćne more nastavljaju proganjati Sue Snell, što na drukčiji način obilježava isto što obilježava taj posljednji članak u romanu – Carrie White je i dalje tu.

U konačnici, sve tri verzije priče prate ne samo strukturu medija kroz koji prenose sadržaj, već idu ukorak s vremenom u kojem se nalaze. Roman nosi postmodernistička obilježja poput fragmentacije teksta, a filmske adaptacije se, pak, prilagođavaju mediju i vremenu: izostaje fragmentarnost, budući da film zahtjeva fabularni tijek, no i tu su razlike jasno vidljive, a o njima se nešto ranije u radu pisalo.

Najvažniji motivi pa čak i simboli ostaju isti, no promjena društvenog konteksta omogućuje interpretirati ih na različite načine, a što omogućava da *Carrie* funkcionira kao horor-klasičar već skoro pet desetljeća, a što značajnim dijelom potvrđuje mišljenje o važnosti ikonološke analize koje se u ovom radu zastupa.

4.2. „Groblje kućnih ljubimaca“ - ikonologija i simbolizam u Kingovu romanu i filmskim adaptacijama

Roman *Pet Sematary*, odnosno *Groblje kućnih ljubimaca*, je za mnoge najstrašnije Kingovo djelo. Čak je i King sam potvrdio da je za njega upravo to djelo najstrašnije koje je ikad napisao te da ga je dugo držao u ladici, misleći kako je ovog puta uistinu prešao granicu. Već u uvodu u knjigu, King govori o vlastitim iskustvima, i objašnjava kako je mačak njegove kćeri, Smucky, doživio istu sudbinu kao Church u knjizi.

Također, otkriva kako je Smucky pokopan na malom Groblju kućnih ljubimaca na susjednoj parceli njihovog posjeda, a na njoj je čak stajao i znak na kojem je gramatički neispravno stajalo napisano „Pet Sematary“. Uvod u knjizi King završava riječima: „Znam samo da sam Groblje kućnih ljubimaca stavio u ladicu, misleći da sam konačno otišao predaleko. Vrijeme je pokazalo da nisam, bar kad je riječ o onome što je čitalačka publika bila spremna da prihvati. Siguran sam da sam otišao predaleko u odnosu na svoje osjećaje. Najjednostavnije rečeno, bio sam užasnut napisanim štivom i iz njega izvedenim zaključcima.“

Radnja prati Louisa Creeda i njegovu obitelj koja doseli u ruralni Maine te kupuje kuću u blizini opasne prometnice, gdje kamioni prolaze svakodnevno pri velikim brzinama. Na posjedu se nalazi i čudno groblje kućnih ljubimaca, koje su lokalna djeca napravila naizgled samoinicijativno. Iza tog groblja, u dubini šume, nalazi se ono pravo groblje – staro, zlokobno, začarano groblje domorodačkih Amerikanaca koje može vratiti mrtve. Samo, mrtvi se ne vraćaju onakvi kakvi su bili...

Groblje kućnih ljubimaca King je objavio 1983., dok je prva filmska adaptacija došla već 1989. Nova adaptacija, odnosno nova verzija Kingovog *Groblja kućnih ljubimaca* izašla je tek 2019. godine, a nije baš uživala niti dobre kritike, niti dobru reakciju publike. Ipak, ne treba odbaciti niti tu verziju kao građu za ikonološku analizu budući da je nastala u skladu s prilagodbama vremenu u kojem je snimljena, a najveće promjene je odobrio i sam King.

Prije toga, valja se osvrnuti još jednom na očite karakteristike postmodernizma u Kingovom djelu. Kao i u *Carrie*, tako i u većini svojih drugih djela, King pripovijedanje zasniva na elementima postmoderne gotike¹⁸, poput straha, smrti, mistike, tame i sličnih motiva. Primijetili su to mnogi autori poput primjerice Nasha¹⁹ i Magistralea²⁰. Nash je također naglasio kako King inspiraciju crpi u popularnoj kulturi i životnom iskustvu, stoga ključ razumijevanja njegove umjetnosti nije u klasičnoj literarnoj tradiciji, već u poznavanju moderne popularne kulture.

4.2.1. Popularna i narodna kultura u horor priči

Dakle, dok King koristi elemente postmoderne gotike u svim svojim djelima, on stvara unutar žanra popularne literature, a inspiraciju crpi iz širokog polja popularne kulture, mitova, osobnih iskustava, fantazija, i sl.²¹ Popularna kultura neke simbole i motive preuzima i iz narodne kulture. Folkloristički element kojega je King preuzeo iz kulture američkih domorodaca bit će temeljni element horora u ovom romanu. Teme i strahovi o kojima ovaj autor piše i dalje su sveprisutni u društvu, što je i jedan od razloga zašto je i dalje toliko popularan nakon skoro pet desetljeća.

Znamo da na *Groblju kućnih ljubimaca* djeluje nešto nadnaravno, zastrašujuće, i paranormalno. King daje toj neobjašnjivoj sili ime i lice – Wendigo²². Wendigo ili Windigo, jest kriptid, odnosno misteriozno, mitološko biće koje obitava u šumama diljem sjevernog SAD-a i Kanade,

¹⁸ Postmoderna gotika razbija granice između stvarnog i fiktivnog, što čini narativ samosvjesni i često se poigrava s paranormalnim i metafiktivnim. Uključuje teror, tematike dobra i zla, atmosferu napetosti i misterija, a centralni motivi su tmurni i mračni, dok su likovi demonizirani te nerijetko čudovišni. (Izvor: Beville, M. (2009) *Postmodern Studies. Defining Gothic-postmodernism*. Str. 15-21. URL: <https://www.proquest.com/docview/199165367?sourcetype=Scholarly%20Journals> [pristup: 20.10.2024.]

¹⁹ Nash, J.W. (2004) *Postmodern Gothic: Stephen King's Pet Sematary*. U: *The Journal of Popular Culture* 30(4), str. 151-160. URL: https://www.academia.edu/24997969/Postmodern_Gothic_Stephen_Kings_Pet_Sematary

²⁰ Magistrale, T. (1988) *Landscape of Fear: Stephen King's American Gothic*. Bowling Green State University Popular Press. URL: <https://archive.org/details/landscapeoffears0000magi/page/n5/mode/2up>

²¹ Winters, D. (1984) *Stephen King: The Art of Darkness*. New York: New American Library. str. 145-146. URL: <https://archive.org/details/stephenkingartof00wint/page/n5/mode/2up>

²² Legends of America, *Wendigo – Flesheater of the Forests*. URL: <https://www.legendsofamerica.com/mn-wendigo/> [pristup 26.09.2024.]

a većinom u blizini i okolici Velikih jezera. Biće su opisivala razna domorodačka, indijanska plemena, svako na sebi svojstven način. U osnovi je ipak riječ o istom biću – Wendigo je kanibalistički nastrojeno, nadnaravno biće, koje ima nezasitnu proždrljivost i ubilački nagon prema ljudima. Kažu da Wendigo nastaje kada se ljudsko biće okrene kanibalizmu da bi preživjelo – biva prokleta nezasitnom željom za ljudskim mesom.



Slika 6 - 'Wendigo' u Groblju kućnih ljubimaca (2019)

Wendigo je, kao dio američke supkulture, dobro poznat pojam, i često se pojavljuje u popularnoj kulturi. Primjerice, već prva epizoda svjetski poznate američke serije *Supernatural* radi se upravo o Wendigu. King koristi mitološku bazu za ovo biće kao podlogu za zlo i horor u Groblju kućnih ljubimaca. Upravo je Wendigo ta nadnaravna sila koja tjera ljude da se ne ponašaju kako bi trebali – koja ih nagovara da dođu do ukletog groblja, zakopaju mrtve, i za to snose posljedice. Svako tko biva zakopan na ukletom groblju koje kontrolira Wendigo, zapravo postaje dio tog zloćudnog stvorenja, te radi kako bi zadovoljilo tu želju za smrću, ubojstvom, i ljudskim mesom.

Već u prvoj adaptaciji iz 1989. priča o Wendigu izostaje – redateljica Mary Lambert uopće ne spominje nikakvo paranormalno biće, već fokus prebacuje na mističnost drevnog indijanskog groblja, dajući puno misteriozniji, okultniji, neopipljiviji izgled tom „zlu“ koje okružuje Groblje kućnih ljubimaca. S druge strane, Kevin Kölsch i Dennis Widmyer u svojoj adaptaciji iz 2019. vraćaju Wendiga u priču. Pametan je to bio potez, ne samo da bi bolje pratili književni

predložak, već jer su prepoznali kako je u današnjoj popularnoj kulturi pojam kriptida i paranormalnih bića poput Wendiga ili Sasquatcha izrazito popularan.²³

Uz sav „opipljivi“ horor koji se događa u djelu – živi mrtvaci, ubojstva, krv, bolest, gubljenje razuma – moglo bi se reći da je strah od smrti, žalovanje, i gubitak voljenih ono što je stvarni užas u podtekstu ovog romana.

4.2.2. Sporedni horor elementi

Sporednim horor elementima nazivamo one koje King koristi kako bi postigao strah i involviranost publike, a koji možda nisu u samom središtu radnje. Puno takvih elemenata doživljavamo kroz sporedne likove.

Primjerice, Ellie, Louisova kći koja se užasavala smrti i bojala za njihovog mačka, Churcha, koji je često znao istrčati na prometnu cestu gdje voze kamioni. Kroz djelo, Ellie polako prihvaća koncept smrti i rješava se straha od istog. S druge strane, njena majka biva doživotno osakaćena traumama iz djetinjstva koje je proživjela sa svojom sestrom Zeldom.

Zelda je, pak, patila od spinalnog meningitisa koji ju je izobličio i fizički i mentalno. Pred smrt, Zelda je od neizmjerne boli i patnje postala naizgled zla, otesita i izrazito je plašila Rachel, svoju sestru. Nakon njene smrti, Rachel je do kraja života imala noćne more o Zeldi, a smrti ne samo da se bojala, već ju gotovo odbija prihvatiti kao činjenicu.

²³ Još jedan evidentan pokazatelj Kingove popularnosti i utjecaja na popularnu kulturu je singl Ramonesa, Pet Sematary, koji je prvenstveno stvoren za filmsku adaptaciju iz 1989., a prerastao je u jedan od najvećih hitova Ramonesa.



Slika 7 - 'Zelda' u Groblju kućnih ljubimaca (1989)

Zanimljivo je da se u adaptaciji iz 1989. Zelda više pojavljuje kao noćna mora, ili kao duh koji proganja gospođu Creed – ona služi kako bi razbila distinkciju između sna i jave, između realnosti i ludila. U adaptaciji iz 2019., lik Zelde odveden je korak dalje i postaje važan nositelj horora – pogotovo nakon scene gdje pada i lomi se u dizalu za hranu.

Nadalje, još jedan sporedan lik u djelu je Pascow – mladić koji je bio Louisov pacijent nakon teške nesreće i traume, a Louis ga ne uspijeva spasiti. Kao što nam Zelda daje uvid u psihološko stanje Rachel, tako nam Pascow daje uvid u mentalno stanje Louisa Creeda. Creed se, kao liječnik, ne boji smrti, i ona mu ne predstavlja strah – sve dok se ne dogodi dovoljno blizu njemu i njegovom srcu.

Nakon što Pascow premine, vraća se u vidu sna ili duha te pokušava upozoriti Louisa na opasnosti Groblja kućnih ljubimaca. Ipak, Louis ga ignorira. U knjizi, Pascow se pojavi samo jednom, ali je njegova pojava važna za ono što slijedi – samo što je glavni lik odbio tu važnost uvidjeti.

U novoj je adaptaciji, nažalost, Pascow sveden na svega nekoliko *jump-scare* situacija, dok je u filmu iz 1989. korišten kao komični odušak koji razbija napetost – pokušava prenijeti poruku, ali svaki put se dogodi nešto bizarno što ga u tome sprječava.

Jedan vrlo zanimljiv lik u knjizi je gotovo potpuno izbačen iz obje adaptacije, a to je lik Norme Crandall, Judove žene (susjeda Creedovih). U knjizi, Norma je živa i pati od artritisa te se kroz knjigu njeno stanje lagano pogoršava, sve dok ne umre. Ona je jedan od likova koji pomaže Ellie prihvatiti smrt. Horor, po mojem mišljenju, prenosi upravo ta tranzicija – slika simpatične susjedske bakice polako prelazi u sliku bolesne, napaćene, traumatizirane žene, koja gotovo moli za milost smrti.

Nažalost, film iz 1989. potpuno izostavlja ovaj lik iz priče, dok je 2019. Norma već preminula i pojavljuje se samo kao duh svojem suprugu Judu. Izostavljanje tako prominentnog lika iz književnog djela napravljen je u svrhu uštede na vremenu, ali je sa sobom odnio veliku dozu razumijevanja, razvoja i karakterizacije likova, i na kraju kvalitete djela.

Kada govorimo o Judu, on je još jedan primjer kako sažimanje teksta u filmsku adaptaciju može naštetiti kvaliteti djela. U romanu, Jud ne želi odmah reći Creedovima sve o Groblju kućnih ljubimaca, jer se bori protiv zla koje i na njega utječe. Radnja se polako gradi, a napetost doživljava klimaks tek kada Church – obiteljski mačak – nastrada, i Jud kaže Louisu za Groblje. U adaptacijama, pak, Jud gotovo odmah počne spominjati groblje i 'gurati' Louisa u njegovom smjeru, što oduzima tu gradnju napetosti.

Još jedan lik koji je igrao važnu ulogu u knjizi je Timmy Baterman. Timmy je momak koji je poginuo u ratu, a njegov ga je otac odlučio vratiti uz pomoć groblja. On je i jedina osoba (barem za koju se zna) koja je zakopana na Groblju kućnih ljubimaca, pa se vratila u život, prije no što je isto napravio Louis Creed.

Njegova priča služi kao upozorenje, jer se Timmy vratio potpuno drukčiji. U romanu, jednostavno je bio katastrofalno jeziv, što je dovelo njegovog oca do potpunog ludila, dok se u filmu iz 1989. pojavio kao kanibal kojeg su zaustavili tek nakon što ga je Jud zapalio zajedno s njegovom kućom.

Zanimljivo je, pak, da se Timmy uopće ne pojavljuje u novoj adaptaciji iz 2019. Razlog je opet socio-kulturne prirode – Timmy je ratni veteran, a King ga uvodi u priču u periodu nakon Vijetnamskog rata, gdje je ta tema američkom društvu bila izrazito svjež, traumatična, i bliska. Danas je, pak, tema ratnih veterana još uvijek aktualna, ali uz veliku dozu političke korektnosti – stoga, prikaz poginulog vojnika kao zombi kanibala vrlo vjerojatno ne bi dobro prošao s današnjom publikom. Ipak, micanje još jednog značajnog sporednog lika iz radnje učinilo je priču poprilično šturom i plitkom.

Groblje kućnih ljubimaca

Vratimo se na samo Groblje kućnih ljubimaca, kao lokaciju u istoimenom djelu. Ono je prepuno arhaičnih simbola, poput koncentričnih kružnica i spirala, a King ga pripisuje indijanskom Mi'kmaq plemenu. U vremenu kada djelo nastaje još je vladao veliki strah od nepoznatog i okultnog (spomenuli smo ranije npr. *Satanic Panic*).

Prva adaptacija za film nastaje svega nekoliko godina nakon romana, pa je prisutnost konkretnog imena plemena još uvijek tu, no u adaptaciji iz 2019., nijedno pleme nije spomenuto imenom. Razlog je, naravno, (prividna) politička korektnost današnjeg društva gdje bi takva karakterizacija – „pleme odgovorno za postojanje groblja koje vraća zle mrtve u život“ – vjerojatno prošla vrlo loše te bila smatrana diskriminatornom ili rasističkom.²⁴

Groblje u romanu samo po sebi ima svojevrsan „psihodelični“ utjecaj na ljude. Oni zapravo nisu odgovorni za svoje postupke, iako misle da su odluke koje donose uistinu njihove. To se ponajbolje očituje na primjeru djece koja, gotovo hipnotizirano, stvaraju Groblje kućnih ljubimaca, a grobove nesvjesno formiraju u spirali – istoj arhaičnoj spirali koja je vidljiva i na glavnom, ukletom groblju. Također, u romanu je jasno kako je Louis gotovo hipnotiziran dok on i Jud odnose Churcha na Groblje da ga Creed zakopa.



Slika 8 - Mačak 'Church' - usporedba adaptacija iz 1989. i 2019.

²⁴ I to može biti jedan od primjera kako Kingova djela i adaptacije variraju, odnosno mijenjaju određene segmente kako bi ostale ukorak s vremenom, odnosno za ikonološku analizu iznimno važnim sociološkim kontekstom.

Zaključujemo kako je ta ideja izostavljena iz filmskih adaptacija iz nekoliko razloga. Prvo, teško je prikazati da nečiji postupci nisu zapravo njihovi, bez karikiranja, ili eksplicitne izjave koja bi to potvrdila. Drugo, ako znamo da niti jedan lik u blizini Groblja kućnih ljubimaca nije odgovoran za svoje postupke, onda karakterizacija likova i cijela radnja gube na težini – svaki postupak svakog lika je jednostavno posljedica okolnosti.

Najsnažniji horor motivi, nositelji iskonskog straha u Kingovu *Groblju kućnih ljubimaca* i ono što ga čini bezvremenskim, unatoč određenim referencama i promjenama koje su napravljene u adaptacijama, jesu Wendigo i zombiji, ali i motivi iz svakodnevnog života kao što su jureći kamioni ili bolest. Ono čega se zapravo užasavamo dok čitamo *Groblje kućnih ljubimaca* – bilo to 1983. ili 2022. – jest smrt i gubitak bliskih članova obitelji.

Već nakon što Church ugine, vidimo koliko snažan utjecaj to ima na obitelj – dovoljno da Louis odluči pokušati ga vratiti u život. Svaki lik u ovom djelu prolazi kroz tu ogromnu tugu i patnju koja dolazi sa smrću svojevrsnog člana obitelji. Rachel je traumatizirana od djetinjstva zbog smrti svoje sestre, Jud gubi kompas nakon gubitka supruge, Ellie jedva prihvaća Churchovu smrt, a na kraju, Louis doživljava potpuni mentalni slom nakon što Gage – njegov sinčić star dvije godine – pogine na cesti od udarca kamiona.

Jedna velika promjena u adaptaciji iz 2019. – koju je odobrio i sam King²⁵ – je da ne pogine dvogodišnji Gage, već devetogodišnja Ellie. Promjena je imala smisla iz nekoliko razloga. Prvo, karakterizacija lika Ellie lakša je i efektivnija, jer je ona već starije djetete, koje ima određeno razumijevanje o svijetu. Naravno, ako pričamo o smrti i gubitku djeteta, smrt djeteta i šok koji uzrokuje jest užas za roditelje i ostale članove obitelji. No, za filmsku je priču strašniji i ozbiljniji problem ako se već svjesna djevojčica od devet godina vrati iz mrtvih i uzrokuje kaos, nego što bi se to moglo očekivati od dvogodišnjeg djeteta.

U svakom slučaju, taj ogromni gubitak, strah od smrti, i žalovanje, su ključni elementi koji čine *Groblje kućnih ljubimaca* toliko zastrašujućim i traumatičnim djelom. King ima običaj da radi upravo to – uzima naše realne, ovozemaljske strahove koji su univerzalni za većinu ljudi, te ih prikazuje kroz prizmu nekog većeg, nadnaravnog zla, koristeći se fundamentalnim institucijama našeg društva (poput vjere, običaja zakapanja mrtvih, i sl.)

²⁵ Murphy, M. (2019) 'Pet Sematary' Has a Shocking Change. Yes, Stephen King Approved. New York: The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/2019/04/07/movies/pet-sematary-stephen-king.html>

Upravo to objašnjava i Magistrale: „...naše fundamentalne socijalne institucije – škola, brak, radno mjesto, crkva – su, pod krinkom svoje respektabilnosti, evoluirale u perverzne manifestacije narcisizma, pohlepe i nasilja.“ (1988)

Teško je i danas ne vidjeti ono što Magistrale spominje u svome radu od prije tridesetak godina, a upravo činjenica da se društvo nije u stanju promijeniti na bolje u više od tri desetljeća budi ogroman strah u svakom od nas. U Crkvi, primjerice, koju vidimo kao oličenje dobrote i pravednosti, iz dana u dan nailazimo na užasavajuće prijestupe poput pedofilije, krađe, pohlepe, i diskriminacije. To budi strah, a i pitanje – jesu li fundamentalne institucije današnjega društva, zapravo, one koje bi se prve trebale mijenjati, možda i iz korijena?

4.3. „Misery“ - ikonologija i simbolizam u Kingovom romanu i filmskim adaptacijama

Misery je roman koji ima posebno mjesto u opusu Stephena Kinga te posebnu težinu ne samo kao literarno djelo, već kao Kingov osvrt na vlastiti život, pisanje, ovisnost, i „zatočenost“ unutar žanrovske literature. Ovog puta, pak, antagonist nije neka nadnaravna pojava, ili djevojčica s telekinetičkim sposobnostima. Ovog puta, antagonist je Annie Wilkes, vrlo stvarna, psihotična osoba, koja svoj fanatizam za autorom Paulom Sheldonom pretvara u opsesiju, koja rezultira teškim zločinom.

4.3.1. Kratak sadržaj i pop-kulturni utjecaj romana

Roman je prvi puta objavljen 1987. godine, a filmska adaptacija pod redateljskom palicom Roba Reinerja dolazi već 1990. Film *Misery* jedna je od najboljih i najuspješnijih adaptacija Kingovih djela, a funkcionira na jednoj drugoj razini od romana. Nedavno se lik Annie Wilkes vraća na male ekrane kao nositelj radnje u drugoj sezoni serije *Castle Rock*, antologijskoj seriji koja je pratila dvije odvojene radnje u Kingovom istoimenom fiktivnom gradiću u Maineu. Prikaz Annie u seriji daje nam potpuno drukčiju sliku Annie, odnosno njenu pozadinsku priču koja pobliže objašnjava što je dovelo Annie do stanja u kojem ju vidimo u Kingovom romanu i filmskoj adaptaciji.

King nije napisao scenarij za *Castle Rock*, ali je sudjelovao u njegovoj izradi te ga je i sam odobrio. U jednom intervjuu²⁶ otkriva: „J.J. Abrams [producent *Castle Rocka*] mi je prišao i rekao da želi koristiti fiktivni grad *Castle Rock* kao mjesto radnje gdje bi uveo neke moje likove

²⁶ Zafar, M.A. (2020) *Why Stephen King Wishes Hulu Didn't Cancel 'Castle Rock'*. CheatSheet Showbiz. URL: <https://www.cheatsheet.com/entertainment/why-stephen-king-wishes-hulu-didnt-cancel-castle-rock.html/> [pristup: 23.09.2024.]

i – moglo bi zvučati grandiozno – mitos. Ljudi uključeni u projekt su bili veliki fanovi [mojih] knjiga, i zbilja mi se sviđjelo što su postigli. U drugoj su sezoni zbilja stali čvrsto na zemlju. Volio bih da sam vidio još.“

Radnja romana *Misery* prati Paula Sheldona, pisca svjetski popularnih povijesnih romantičnih romana o Misery Chastain i njenim ljubavnim zavrzlamama. Sheldon prezire *Misery* i način na koji ga se marginalizira kao isključivo žanrovskog autora, te ju u svojem posljednjem romanu ubija, u želji da se okrene pisanju ozbiljnije literature.



Slika 9 - Annie Wilkes (Kathy Bates) i Paul Sheldon (James Caan) u *Misery* (1990)

U međuvremenu, doživi prometnu nesreću, te se budi u sobi kuće na farmi Annie Wilkes. Ubrzo shvaća da je Annie fanatični ljubitelj romana o *Misery* te da ga nema namjeru pustiti, i tjera Sheldona da „poništi“ zadnji roman i oživi *Misery*. Priča završava iskupljenjem i Sheldonovim bijegom, gdje stječe novi respekt prema svojoj najpoznatijoj junakinji, ali svejedno ostvaruje svoj san o pisanju drukčije proze. Djelo je prepuno simbolike, referenci na popularnu kulturu, univerzalne strahove, a ponajviše referenci na samog Kinga i njegov život kao autora.

4.3.2. Analiza romana i adaptacije

Naslov - *Misery* (engl. jad ili očaj) nije samo ime glavne junakinje fiktivnih knjiga koje piše glavni lik romana, Paul Sheldon. Riječ *misery* označava sveukupnu atmosferu djela, ali i očaj u kojem se nalaze Paul Sheldon tijekom svojeg zatočeništva, Annie Wilkes tijekom svojih

bipolarnih, psihotičnih napada, a Stephen King u kolotečini u kojoj se našao u svojem privatnom život. Taj ga je očaj motivirao i inspirirao da napiše *Misery*.

U svojim djelima, Stephen King nerijetko koristi lika pisca, koji je najčešće odraz njega samoga, ili pak njegovih strahova, odnosno stadija života u kojem se nalazi u trenutku pisanja.

Paul Sheldon je konkretan i specifičan primjer Kingove refleksije na vlastiti život. Prema Meyeru²⁷, Paul Sheldon u romanu *Misery* predstavlja jedno razdoblje u Kingovu životu u kojem nije vidio izlaz. Našao se u procjepu između zadovoljavanja kritike i zadovoljavanja publike. Razumljivo, klasična književna kritika drugačije je analizirala, a samim time i vrednovala djela iz polja popularne literature. King pokušava odrediti, kako Meyer kaže, je li njegova simbiotska veza s čitateljima dovoljno velika da pobijedi strah koji osjeća od prilagođavanja svojeg pisanja „lošijoj“ kvaliteti i nezaobilaznom neodobravanju kritike, pod cijenu financijskog uspjeha i odobravanja čitatelja.

Nepotvrđeni izvori navode kako se King u to vrijeme navodno našao u bračnim problemima zbog svojeg alkoholizma, i želje da se odmakne od horor žanra te napokon bude prihvaćen kao nešto više od pop-kulturnog horor autora. Sve to King pretače u lik Paula Sheldona, koji se bori s istim problemima. Sheldon nije samo fizički zatvoren od strane Annie Wilkes. Njegov zatvor je i psihičke prirode, u njegovoj glavi. Tu dolazimo do jednog od najvažnijih motiva u romanu – pisaceg stroja.

Motiv pisaceg stroja

Pisaći stroj se, kao simbol, javlja kroz cijeli roman, a svoje značenje mijenja, ovisno o psihologiji lika te njegovoj percepciji događaja u kojima se nalazi, kao i vlastitog života, ovisnosti i stvaralaštva.

U početku, pisaći stroj za Paula Sheldona znači teret, obavezu i očaj. Već prije sudbonosne nesreće zbog koje završava kod Annie, Paul prezire svoj stvaralački opus. Mrzi svoj rad, i mrzi *Misery*, svoju glavnu junakinju. Kao i King – suvremeni kralj horora, tako i Sheldon želi biti upamćen kao nešto više od pisca tek zanimljivih povijesnih „ljubića“. Želi ubiti *Misery*, doslovno i figurativno, i okrenuti se pisanju ozbiljne književnosti pa čak i ako to znači gubitak određenog broja čitatelja.

²⁷ Meyer, M.J. (2004) *Stephen King's Writers: The Critical Politics of Literary Quality in Misery and the Dark Half*. U: *Rodopi Perspectives on Modern Literatures, Volume: 31*. Brill. URL: <https://brill.com/display/book/edcoll/9789401201346/B9789401201346-s007.xml> [pristup: 26.09.2024]

Taj očaj i teret koji Sheldonu predstavlja pisaći stroj poprima i fizičku dimenziju, kad Annie natjera Paula da piše o Misery, iz dana u dan, i nađe način da ju „vrati u život“. Za Sheldona, pisanje ovdje nije zadovoljstvo, već obaveza i muka, no s vremenom, Sheldon shvaća koliko mu je ta pisaća mašina potrebna.

Iz simbola očaja i jada na psihičkoj i fizičkoj razini, pisaći stroj se pretvara u simbol snage, na obje te razine. Psihički, pisanje pomaže Paulu da zadrži zdrav razum unatoč bezizlaznoj situaciji u kojoj se nalazi. To je za njega jedini bijeg od stvarnosti, od stvarnog životnog horora u kojem se nalazi. Polako, Sheldon shvaća da možda njegovi romani nisu najbolje književno stvaralaštvo ikad stvoreno, ali pronalazi i način da poštuje lik Misery koji je stvorio. Na kraju krajeva, Misery mu je omogućila lagodan život, financijsku stabilnost, i svjetsku popularnost – nešto što svaki autor treba cijiniti, a većina ih to i priželjkuje.

Zanimljivo je da je taj psihološki aspekt simbolike pisaćeg stroja kao oruđa kojim Sheldon održava mentalno zdravlje potpuno izbačen iz filma. Fokus je usmjeren na fizički aspekt, na malu sobicu u kojoj je Paul zatvoren i klaustrofobiju koju osjeća, a pisaći stroj ne daje mu utjehu, već produbljuje njegovu patnju. Možemo pretpostaviti da je Reiner tijekom skraćivanja izvornog materijala za film odlučio izbaciti taj aspekt Sheldonove psihe iz filma, jer je film prilagođavao publici – manje ljudi koji gleda film može se poistovjetiti s odnosom pisac-čitatelj, i tim „mirom“ koji ispunjava autora dok misli stavlja na papir. Taj aspekt simbolike pisaćeg stroja ne bi komunicirao s publikom toliko dobro kao što to može u knjizi, gdje je publika puno bolje povezana i upoznata s tim mirom i bijegom u prostore pisane riječi.

Ipak, jedan je aspekt simbolike pisaćeg stroja sačuvan i kroz djelo i kroz adaptaciju – onaj fizički. Kako Paul shvaća da treba poštovati lik koji je stvorio, tako shvaća i da mu upravo njegov pisaći stroj može pomoći da stekne i fizičku snagu u oporavku, a koja je na kraju bila ključna da pobijedi Annie i spasi se. Svakodnevno koristi stroj kao uteg za vježbanje, diže ga iznad glave svakodnevno kako bi ojačao, a na kraju koristi upravo taj isti pisaći stroj da udari Annie po glavi, ubije ju i spasi se.



Slika 10 - Sheldon za pisaćim strojem, pored prozora s rešetkama u Misery (1990)

Time King želi prenijeti poruku kako je, kroz sav očaj i nezadovoljstvo svojim radom, ipak shvatio da je upravo pisaći stroj ono što mu daje snagu. Pisaći stroj ga ne dovodi u kolotečinu – on ga iz iste vadi. Na simboliku lika Annie Wilkes vratit ćemo se ubrzo, no važno je ovdje naglasiti da je Annie u *Misery* nositeljica mentalne bolesti, a s kojom je King u stvarnom životu bio dobro upoznat (njegova je majka dugo radila u kuhinji ustanove za mentalno oboljele), ali i čitateljskog fanatizma – ili, u najblažem obliku, one grupe čitatelja koju svaki autor pokušava zadovoljiti, ali nikako ne uspijeva. Čin udaranja Annie pisaćim strojem u glavu je završni čin kojim Paul Sheldon (ali i Stephen King) shvaća da ne može zadovoljiti svakog kritičara, ili svakog čitatelja, ali da to ne umanjuje vrijednost ili snagu njegovih tekstova i subtekstualnih poruka koje pokušava prenijeti.

Važan detalj koji se spominje u romanu, a i na filmu, je motiv slova N na pisaćem stroju koje ne radi, već pri pisanju ostavlja prazno mjesto. Ta prazna mjesta simboliziraju nedostatak, prazninu u Sheldonovom (čitaj, Kingovom) životu. Ima slavu, novac, obožavatelje – ali nema istinsku sreću. Annie uzima tekstove i dopunjava prazna mjesta slovom N, potencijalno simbolizirajući Kingovu potrebu da prazninu u svojem životu nadopuni fanovima i slavom, ali mu ni to ne polazi za rukom.

Ostali motivi i simboli

Ako pisaći stroj za Paula predstavlja snagu, onda dovršena knjiga predstavlja njegovu ustrajnost, odnosno manifestaciju te snage. Čak i kada spali roman (u filmu, u knjizi spali samo bunt papira), Paul zna da može nastaviti dalje, da njegovo stvaralaštvo nadilazi Misery.

Nadalje, kroz priču je King vrlo vješto protkao motive beznađa i nade. U jednom momentu rano u romanu (str. 39), King opisuje Sheldona kao 'egzotičnu pticu' iz Afrike, koja bi trebala živjeti vani na slobodi, a ne u kavezu, zatočen negdje u Americi. Egzotična ptica, prema tome, bio bi sam pisac, koji se osjeća zarobljeno u okvirima svojeg opusa, literarne kritike, žanra, i dr.

Beznađe je evidentno i u vidu ovisnosti, koja je prikazana motivom tableta. U početku, Paul jedva čeka progutati tablete da ublaži bol i distancira se od realnosti. On je zarobljen ne samo u kući Annie Wilkes, već i u svojoj glavi; u ovisnosti, kolotečini, i pritisku čitatelja koji ga marginalizira u okvire pisca popularne literature i ljubavnih romana, kao što se King osjeća marginaliziranim i etiketiranim kao horor autorom.

No, kako roman napreduje, psiha Paula Sheldona se mijenja iz beznađa u nadu. Umjesto odustajanja i predaje, počinje pljuvati i skrivati tablete, vraćati fizičku snagu tijelu, i razmišljati o načinima na koje bi se mogao spasiti. Još jednu dozu nade daje mu automobil – snijeg će se kad-tad otopiti, a onda će netko vidjeti njegov auto koji je ostao u jarku nakon nesreće, i shvatiti da i on mora biti negdje u blizini.

Paul se odluči boriti: „...nije živio život heroja ili sveca, ali nije ni namjeravao umrijeti kao egzotična ptica u zoološkom vrtu.“ (str. 217) Taj luk zaokružuje lik Paula Sheldona i psihofizički put koji je i sam King morao proći kako bi isplivao na površinu i ostavio ovu tmurnu etapu svog života u prošlosti.

Kako to prepoznaju Hoppenstand i Browne²⁸, djelo *Misery* predstavlja „tanki veo samorefleksije njegovih [Kingovih] fanova, njegova pisanja, i žanrovskog odabira.“ King spoznaje da svoj rad ne mora shvaćati isključivo kao *visoku* ili *nisku* literaturu – može uzeti najbolje od oba svijeta, i spojiti to u nešto univerzalno, a opet unikatno samo za njega kao autora. A, upravo je to jedno od temeljnih obilježja postmoderne kulture.

²⁸ Hoppenstand G., Browne R.B. (2005) *The Gothic World of Stephen King: Landscape of Nightmares*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press. str 13. URL: <https://archive.org/details/gothicworldofste0000unse> [pristup: 26.09.2024]

Iako je Paul Sheldon primarni protagonist u djelu *Misery*, moglo bi se reći da je glavni antagonist – Annie Wilkes – ujedno i pokretačica radnje u priči, a što uloga antagonista obično i jest. Annie je, na prvi pogled, jednostavna, naivna, draga žena, koja dane provodi na svojoj farmi, a vrijeme krati čitanjem. Prije je bila medicinska sestra. No, ta slika brzo pada u vodu već pri samom početku radnje, gdje uviđamo koliko je Wilkes opsjednuta s Misery Chastain i Sheldonovim knjigama o njoj.

Annie na početku pokazuje samo blage simptome psihičke neuravnoteženosti, poput naglih izljeva bijesa u prometu, ili ispada zbog nečeg sitnog što joj se nije svidjelo u Paulovoj najnovijoj knjizi. Ona sebe naziva njegovim „broj jedan fanom“ (simbolizira fanatične, nikad zadovoljne fanove), te se ponudi da mu daje kritike.

No, kada dolazi do kraja romana *Misery's Child*, i shvati da je Sheldon ubio glavnu heroinu, Annie pokazuje svoje pravo lice. Wilkes potpuno izgubi kompas i postaje izrazito nasilna te Sheldona ozljeđuje na brutalne načine. Iako je naglasak u ovom djelu na psihološkom teroru i traumi, Sheldon je pretrpio i velik niz fizičkih napada. Upravo ta neuravnoteženost i psihotičnost je nositelj horora u djelu, kad pričamo o glavnom antagonistu. Annie je u jednom trenutku draga i brižna, a u drugom doslovno koristi sjekiru i odreže Paulu stopalo (u filmu koristi ogroman čekić da mu smrska zglobove). Budući da je medicinska sestra, zna kako Sheldona, unatoč brutalnim ozljedama, držati na životu, i natjerati ga da napiše novi roman o Misery, u kojem će ju oživjeti – kako god zna i umije, ali Misery mora biti živa.

Razlog zbog kojeg je film toliko odlično funkcionirao je taj što se nije bazirao na vizualnu brutalnost njenih zločina. Naravno, čekićem nasrnuti na nekog nije ništa manje brutalno od sjekire, ali je manje krvavo. Taj odabir u filmu izvrsno funkcionira, jer tzv. *gore* ne odvlači pozornost od onog što je u ovom hororu najvažnije, a to je psihološki teror, mentalna bolest, klaustrofobija, te mentalna i fizička zatočenost Paula Sheldona – ali i Annie, koja je zatočena u svojem bolesnom umu.

Slična se situacija dogodila i sa šerifom, koji je pronašao automobil Paula Sheldona, pa je došao provjeriti je li ga Annie možda vidjela. U romanu, Annie ga prvo ubode nožem, a onda masakrira kosilicom, dok ga u filmu jednostavno upuca sačmaricom u prsa – krvavo, i brutalno,

ali opet manje brutalno – barem vizualno – od ubojstva s kosilicom, što omogućuje da taj fizički aspekt zločina ne dominira nad psihološkim terorom i očajem.²⁹

4.3.3. *Castle Rock*

Do ovoga trenutka u radu nije bilo mnogo riječi serijalu *Castle Rock*, a osnovni je razlog u tome što *Castle Rock* ne prati niti jedno Kingovo djelo u originalu, pa ga ne možemo smatrati niti izdvojenom adaptacijom *Misery*. Ipak, druga se sezona u potpunosti vrti oko lika Annie Wilkes, ali se radnja odvija u prošlosti, odnosno, daje uvid u njezin život prije događaja prikazanih u romanu *Misery* S. Kinga.



Slika 11 - Mlada Annie Wilkes (Lizzy Caplan) u *Castle Rocku* (Sezona 2, 2019)

Roman i prva filmska adaptacija nisu ulazili preduboko u Annienu osobnu, intimnu pozadinsku priču. Zna se da je nekoć bila medicinska sestra, da sada živi u Coloradu, i obožava Paula Sheldona. Upravo ta neodređenost dala je tvorcima *Castle Rocka* prostora da se poigraju s likom te joj ispišu novu povijest – s kojom je i King bio zadovoljan.

²⁹ Za svoju ulogu u adaptaciji iz 1990. Kathy Bates, koja je glumila Annie Wilkes, zaradila je Oscara, te se pridružila Sissy Spacek i Piper Laurie, koje su za svoje uloge u *Carrie* zaradile nominacije Akademije – ali ne i nagrade.

Annie je u seriji medicinska sestra koja putuje kroz SAD kao samohrana majka sa svojom kćeri Joy (engl. *radost*, a što je suprotno od *misery*). Već od mladih dana, Annie je patila od mentalne nestabilnosti, ali je našla savršen 'koktel' lijekova koji drže stvari pod kontrolom. Lijekove najčešće krade u ustanovama gdje se zapošljava kao medicinska sestra, jer nikad nije dobila recept, niti je bila službeno dijagnosticirana. Annie i Joy su zato svugdje kratkoročno, a onda pobjegnu prije no što netko primijeti lijekove koji nedostaju.

To objašnjava razliku u savezima državama u kojima se radnja odvija. U *Misery*, nema konkretnog dokaza da je Annie živjela igdje osim u Coloradu, no priča o putovanju diljem SAD-a lako ju može smjestiti u Maine, u Castle Rock, ali i naknadno u Colorado.

Serijska je koncipirana na način da prema Annie, u većini slučajeva, osjećamo određenu dozu empatije, jer se većinom ponaša milo, drago, i daje sve od sebe da svoje mentalne probleme drži pod kontrolom.

Otac joj je bio pisac. Nakon što se roditelji rastanu jer je otac prevario majku i sa sluškinjom očekuje dijete, on piše novu knjigu te ju umjesto Annie posvećuje novoj supruzi. Annie na to prvi put gubi kontrolu te ih ubija, a uzima i malu bebu koju planira utopiti u jezeru. Ipak, kada joj se beba nasmije, Annie se predomisli i počne ju odgajati kao svoju kći pod imenom Joy. Tako Annie zapravo nije majka, već polusestra djevojčice Joy.

Tijek radnje u seriji nosi očiglednu simboliku - Annie pred kraj serije ubija svoju Joy (radost), a nedugo zatim shvaća kako ne može živjeti bez Sheldonove *Misery* (bijeda, očaj). Tako je zatvoren puni krug životnog užasa koji objašnjava kako je Annie Wilkes postala ono što u Kingovu romanu jest – traumatizirana cijelog života, svjesna svoje mentalne bolesti, ali nikad s postavljenom valjanom dijagnozom, ne tražeći pomoć i s bebom u rukama dok je i sama bila petnaestogodišnjakinja.

Posebno snažno se može razabrati upravo naglasak na empatiju koju publika može razviti spram Annie, jer današnje društvo ima puno bolje i jasnije poimanje psihičkog i mentalnog zdravlja, te da oboljenja iz te domene treba dijagnosticirati, ali i liječiti jednako kao i fizička. Ipak, teško je ne primijetiti da, unatoč tome što je bila svjesna da ima problem, Annie nikad nije zatražila pomoć. Iako odaje dojam nevine žene koja samo želi miran život sa svojom „kćeri“, upravo Annie je ta koja je ubila obitelj kao tinejdžerica. Ona je ta koja je ubila Acea Merrilla, kao i Joy, a kasnije zlostavljala Paula Sheldona. Unatoč tomu što možda možemo razumjeti okolnosti koje su dovele Annie do mentalne točke pucanja, činjenica je kako je upravo ona izvor navedenih užasa u svojoj neposrednoj okolini. Ona je ta koja razvija fiksaciju

– prvo na oca, pa na Joy, a kasnije u *Misery* i na Sheldona. Ljude u svojoj blizini želi kontrolirati, a kada to ne uspijeva, iz nje izbija bijes te pribjegava nasilju i ubojstvu.

Filmska je adaptacija manje brutalna i manje detaljna od romana. Manje je scenskih prikaza unutarnjih monologa i psihološke karakterizacije likova, ali ipak dobro funkcionira. To prije svega treba zahvaliti scenaristu i scenarističkoj ekipi koja je pripremala adaptaciju. Naime, kad se uzima književni predložak ove duljine, važno je odabrati koji su elementi ključni za priču, a koje elemente se može odstraniti da bi se dobila smisljena, dvosatna cjelina. Tako je Reiner izbacio skoro sve opise onoga što je činio lik Misery u radnjama pojedinih Sheldonovih romana, a toga u Kingovu romanu nalazimo podosta. Isto tako, redatelj mijenja određene agresivne momente kako krv i nasilje u vizualnom mediju kao što je film ne bi preuzelo dominaciju nad onim što je zapravo bitno u Kingovoj priči, a to je psihološko stanje likova i taj mentalni horor koji svatko od njih proživljava na svoj način.

Kingovi su romani, kako smo već pisali, puni nadnaravnih motiva pa i likova, no *Misery* je jedan od njegovih najčitanijih romana upravo zato što tematikom obuhvaća situacije iz realnog svijeta i svakodnevice. Antagonist nije demon, vampir, ili klaun ubojica iz svemira, već psihotična žena s ozbiljnim mentalnim oboljenjem, koja nije svjesna patnje koju uzrokuje i brutalnosti s kojom se ophodi prema Sheldonu.

Ponovit ćemo, kada je riječ o stvaralaštvu Stephen Kinga – da, ponekad piše o vampirima, zombijima, kriptidima, ili vanzemaljcima. No, u podtekstu nositelji i izvori užasa nisu ti nadnaravni likovi. Strah i horor u Kingovim djelima dolazi iz nečeg dubljeg i univerzalnijeg, možda i opipljivijeg za svakog pojedinca, a to su duboki iskonski ljudski strahovi prikazani u formi horor žanra. Nadnaravno je samo oruđe koje King koristi da prenese univerzalnu, realnu poruku, kao što je strah od smrti, ovisnost, beznade, strah od nepoznatog, zatočeništvo, mentalna nestabilnost ili prisilna kontrola (bilo to u vezi, braku, na poslu, od strane vlade, religije...).

5. ŠTO ČINI STEPHENA KINGA SVJETSKIM *BESTSELEROM*? – SOCIOLOŠKA PRIZMA

Nakon detaljne analize triju ključnih romana u Kingovom opusu, od kojih je svaki adaptiran jednom ili više puta na filmsko platno, a svaki označava određenu prekretnicu u opusu autora, možemo lako izvući zaključke i odgovore na pitanja koje smo postavili na samom početku ovog rada – što čini Stephena Kinga svjetskim *bestsellerom*, ako sagledamo sve što smo analizirali kroz sociološku prizmu?

Don Herron³⁰ je surađivao s Kingom godinama, a daje vrlo konkretan odgovor na to pitanje: „Horor u Kingovim pričama izniče iz moderne društvene realnosti i ta je kvaliteta ono najvažnije što je Kinga učinilo *bestsellerom*. King vampire ne shvaća ozbiljno, ali morali biste biti budala, ili svetac, a da ne prepoznajete sveprisutni horor u svakodnevnom životu.“

King je izrazito vješt u spajanju popularne kulture s elementima visoke literature, gledane kroz prizmu vremena u kojem piše. U njegovim djelima možemo iščitati blagi utjecaj ranih faza moderne feminističke struje kao u djelima Margaret Atwood. Možemo uočiti fragmentarnost teksta kao u djelima Kurta Vonneguta, ili korištenje motiva apsurdna kao u djelima J. D. Salingera. Dakle, evidentna je jaka postmodernistička struja, protkana kroz kompletan Kingov opus, a pogotovo postmoderna gotika. (Magistrale: 1988)

Sve navedeno King uspijeva „upakirati“ unutar horor žanra koji pripada popularnoj literaturi. U svojim djelima koristi osobna iskustva, pop-kulturne reference, mitologiju, legende, a onda i univerzalne strahove koje prate svakog pojedinca. Netko će se bojati zombija, netko vampira – a u nekog strah izaziva nasilje, ugrožena egzistencija, ovisnost.

Upravo to vidimo kao razlog zbog kojeg je King toliko popularan autor već pedeset godina. Strahovi o kojima u svojim djelima piše King nisu neki imaginarni, izmišljeni strahovi, tu je riječ o fundamentalnim ljudskim strahovima poput primjerice straha od smrti koji su duboko utkani u svaki oblik civilizacije i društva, kako u sedamdesetima, tako i danas, pedesetak godina kasnije.

Ono što se, pak, mijenja od romana do filmskih adaptacija jesu socio-kulturne odrednice koje obilježavaju vrijeme u kojem knjiga ili adaptacija nastaju. Primjerice, u romanu *Carrie*, vršnjačko nasilje, odnosno *bullying* je taj univerzalni teror i horor koji je razumljiv svakoj

³⁰ Herron, D. (1991) *Reign of Fear: The Fiction and Films of Stephen King (1982-1989)*. London: Pan Books str. 94. URL: <https://archive.org/details/reignoffearficti0000unse> [pristup: 26.09.2024]

generaciji tijekom odrastanja. Treba u sociološkom kontekstu ipak ponoviti kako je u zadnjoj adaptaciji *Carrie*, koji se odvija oko 2019., uveden novi moment, odgovarajući vremenu u kojem film nastaje, a to je *cyber-bullying* – snimanje te objavljivanje na internetu svakog oblika nasilja nad nekom osobom.

U novijoj adaptaciji *Groblja kućnih ljubimaca*, glavna premisa ostaje ista, ali je priča ponešto prilagođena kako bi bila „politički korektnija“. Primjerice, Pascow je u novom filmu Afroamerikanac, a ime domorodačkog plemena odgovornog za Groblje se ne spominje kao u romanu ili prvoj adaptaciji.

U romanu *Misery*, univerzalan je strah od mentalne bolesti, ovisnosti, otuđenosti, kolotečine života i zatočeništva. Ipak, u današnje vrijeme, mentalna oboljenja puno su nam bliža i jasnija, i društvo za njih ima bolje razumijevanje, stoga je lik Annie Wilkes u *Castle Rocku* prikazan s većom empatijom, nego što je to bio slučaj u romanu ili prvoj adaptaciji.

Važno je naglasiti da su redatelji filmova i serija koje smo analizirali bili svjesni kako, osim što priču treba prebaciti iz medija knjige u filmski medij, moraju filmsku priču uskladiti s vremenom u kojem nastaju adaptacije Kingovih romana. Primjerice, vizualnost medija i 'male gaze' sedamdesetih tjera redatelja da 'uljepša' Carrie u odnosu na njen opis u romanu, kako bi njena patnja snažnije doprla do publike, a kraj filma istu publiku ostavio u još većem šoku. Dakle, Kingov književni predložak bio je ključan, te su se njegove ikonološke slike itekako ponavljale i koristile u adaptacijama – no te su adaptacije svejedno morale proći kroz prizmu medija te sociološku prizmu vremena u kojemu su nastala kako bi i dalje bile popularne kao Kingova literarna djela.

ZAKLJUČAK

Ikonologija je znanstvenost koja svojim analitičkim metodama opisuje kakvo umjetničko djelo, interpretira ga pomoću poznavanja povijesti umjetnosti te povijesnih okolnosti koje su ga definirale. Ikonologija je, dakle, preskriptivna, odnosno tumači značenje i simboliku iza umjetničkog djela stavljajući ga u povijesno-kulturni kontekst u kojem je to djelo nastalo. Kad se radi o ikonološkoj analizi književnog djela, odnosno kada ne postoji vizualni aspekt, u analizu treba uključiti i simboliku, mjesto i vrijeme nastajanja djela, naratološka obilježja teksta, odrednice žanra, ali i socio-kulturnu sliku koja okružuje autora u trenutku pisanja teksta, kao i njegova osobna iskustva, razmišljanja, i zaključke.

Izabirući za ikonološku analizu upravo djela Stephena Kinga, koja su izrazito podatna upravo za ovakvu vrstu analize, prema rezultatima koje zaključujemo što Stephena Kinga čini popularnim književnim autorom već gotovo pet desetljeća. Stvarajući upravo u razdoblju postmodernizma, King na najbolji način koristi prodor popularne kulture u svakodnevni život pa tako i značajan uspon pop-književnosti, kako kod čitateljstva tako i kod kritike. Popularna književnost, njezini oblici, kao i tematika, sve više ulaze u teorijski prostor znanosti o književnosti, a što ju malo po malo ovjerava kao literaturu koja donosi određene literarne vrijednosti. King primarno stvara u horor žanru, a možemo reći kako su upravo njegova djela pospješila razbijanje stereotipa o žanrovima popularne literature – posebice horora.

Za detaljniju ikonološku analizu odabrana su tri djela za koja se može reći da su ključna za Kingov opus – *Carrie*, kao njegov prvi roman, *Groblje kućnih ljubimaca* kao roman kojeg se i sam užasavao jer je rezonirao s događajima iz njegovog života, te *Misery* kao roman gdje se bazira na tmurno, teško razbolje u svojem životu, reflektira se na svoj dosadašnji opus, i na kraju prihvaća svoje mjesto unutar literarne kritike, gdje god ono bilo.

Teme koje Stephen King bira za svoje romane naizgled su izrazito vezane uz paranormalno, nadnaravno, visoke razine popularne fikcije. No, kako je i ikonološka analiza pokazala, zapravo temeljni smisao svake njegove priče – posebice ovih triju analiziranih – leži u fikcionalnom prikazu univerzalnih ljudskih strahova povezanih s motivima iz stvarnog života, duboko ukorijenjenim u svakog pojedinca, odgoj pa i društvo u cjelini. On koristi sve konvencije razdoblja u kojemu stvara, posebice brisanje granica na relaciji visoko-nisko, kanonsko-popularno te unutar pop-literarnog žanra isprepliće teme koje izazivaju emociju i reakciju već generacijama, jer su univerzalne unatoč značajnim generacijskim i drugim socio-kulturnim i političkim promjenama.

Zaključujemo, dakle, kako su to ključni razlozi što je pripovijedanje Stephena Kinga toliko popularno i čini ga bezvremenskim autorom.

LITERATURA

- 16 Top Stephen King Best-Selling Books. URL: <https://becomeawritertoday.com/stephen-king-best-selling-books/> [pristup: 23.09.2024.]
- American Library Association, *The 100 Most Frequently Challenged Books of 1990-2000*. URL: <https://web.archive.org/web/20080721233042/http://www.ala.org/ala/oif/bannedbooksweek/bbwlinks/100mostfrequently.cfm> [pristup: 23.09.2024.]
- Appignanesi, R, Garratt, C. (2004) *Introducing postmodernism*. Cambridge: Icon Books UK
- Briski-Uzelac (ur.) (1997) *Slika i riječ – uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti
- Buday, M. (2015) *Demystification of Stephen King's Fiction in the Context of Postmodernism*. URL: https://www.researchgate.net/publication/292149764_Demystification_of_Stephen_King's_Fiction_in_the_Context_of_Postmodernism [pristup: 20.09.2024.]
- *Carrie* (1976). IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0074285/> [pristup: 23.09.2024.]
- *Carrie* (2013). IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt1939659/> [pristup: 23.09.2024.]
- *Carrie* (2013). Rotten Tomatoes. URL: <https://www.rottentomatoes.com/m/carrie> [pristup: 23.09.2024.]
- *Castle Rock* (2018-2019). IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt6548228/> [pristup: 23.09.2024.]
- Creed, B. (1993) *Horror and the Monstrous - Feminine: An Imaginary Abjection*. str. 51. URL: https://0a31922f-1e0a-4383-8f6f-f185afc9ac24.filesusr.com/ugd/fa3cec_d5ec552b59384672a02b201e5691656f.pdf [pristup: 20.09.2024.]
- Harris, J. (2001) *The new Art History – A Critical Introduction*. London i New York: Routledge, str. 35-46
- Herron, D. (1991) *Reign of Fear: The Fiction and Films of Stephen King (1982-1989)*. London: Pan Books str. 94. URL: <https://archive.org/details/reignoffearficti0000unse> [pristup: 26.09.2024]
- Hoppenstand G., Browne R.B. (2005) *The Gothic World of Stephen King: Landscape of Nightmares*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press. str 13. URL: <https://archive.org/details/gothicworldofste0000unse> [pristup: 26.09.2024]
- Hughes, S. (2016) *American Monsters: Tabloid Media and the Satanic Panic, 1970–2000*. Cambridge University
- Hutcheon, L. (1988) *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York i London: Routledge, izdanje 2004. URL: http://82.194.16.162:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/921/A_POETICS_OF_POSTMODERNISM_by_LI_NDA_HUTC%20%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y [pristup: 26.09.2024]
- Ilaš, T. (2020) *Popularnost žanrova popularne književnosti – moguća dijagnoza stanja društva*. U: *Dani hvarskoga kazališta br. 46 - Hvarsko kazalište - prošlost, obnova, budućnost - autorsko i žanrovsko*. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. str. 290-303
- Johnston-Robledo, I. et al. (2013) *The Menstrual Mark: Menstruation as a Social Stigma*. U: *The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies [Internet]*. (2020) Singapur, Palgrave MacMillan
- King, S. (1974) *Carrie*. Izdanje Doubleday, New York. URL: <https://archive.org/details/stephen-king-1974-carrie/page/n171/mode/2up> [pristup: 20.09.2024.]
- King, S. (1991) *Danse Macabre*. str. 18. Izdanje Hachette UK (2012), London
- King, S. (1983) *Groblje kućnih ljubimaca*. Izdanje Volto Palabra (2019), Zagreb
- King, S. (2014) *How I Wrote Carrie*. The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/books/2014/apr/04/stephen-king-how-i-wrote-carrie-horror> [pristup: 20.09.2024.]
- King, S. (1987) *Misery*. Izdanje Lumen (2020), Zagreb
- King, T., n.d., *About the Author*. URL: <https://stephenking.com/the-author/> [pristup: 23.09.2024.]

- Kristeva, J. (1966) *Word, Dialogue, and Novel*. URL: <https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/u.osu.edu/dist/3/29382/files/2016/03/Kristeva-Word-Dialogue-and-Novel-2kauf14.pdf>
- Landow, G. (1982) *Images of Crisis*. n.p. Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Legends of America, *Wendigo – Flesheater of the Forests*. URL: <https://www.legendsofamerica.com/mn-wendigo/> [pristup: 26.09.2024.]
- Magistrale, T. (1988) *Landscape of Fear: Stephen King's American Gothic*. Bowling Green State University Popular Press. URL: <https://archive.org/details/landscapeoffears0000magi/page/n5/mode/2up> [pristup: 26.09.2024.]
- MasterClass, *Postmodern Literature Guide: 10 Notable Postmodern Authors*. URL: <https://www.masterclass.com/articles/postmodern-literature-guide> [pristup: 23.09.2024.]
- Misery (1990), IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0100157/> [pristup: 23.09.2024.]
- Mitchell, W.J.T. (1986) *Iconology: Image, text, ideology*. The University of Chicago
- Meyer, M.J. (2004) *Stephen King's Writers: The Critical Politics of Literary Quality in Misery and the Dark Half*. U: *Rodopi Perspectives on Modern Literatures, Volume: 31*. Brill. URL: <https://brill.com/display/book/edcoll/9789401201346/B9789401201346-s007.xml> [pristup: 26.09.2024.]
- Murphy, M. (2019) 'Pet Sematary' Has a Shocking Change. Yes, Stephen King Approved. New York: The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/2019/04/07/movies/pet-sematary-stephen-king.html> [pristup: 23.09.2024.]
- Naratologija. Filmska enciklopedija, mrežno izdanje. URL: <https://filmska.lzmk.hr/clanak/naratologija> [pristup: 20.10.2024.]
- Naratologija. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. URL: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/naratologija> [pristup: 20.10.2024.]
- Nash, J.W. (2004) *Postmodern Gothic: Stephen King's Pet Sematary*. U: *The Journal of Popular Culture* 30(4), str. 151-160. URL: https://www.academia.edu/24997969/Postmodern_Gothic_Stephen_Kings_Pet_Sematary
- Ostracizam. URL: <https://jezikoslovac.com/word/xn81> [pristup: 23.09.2024.]
- Panofsky, E. (1939) *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press. URL: http://tems.umn.edu/pdf/Panofsky_iconology2.pdf [pristup: 20.09.2024.]
- Peternai Andrić, K. (2018) *Skica za pojam popularne književnosti*. U: *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, str 152-170
- Pet Sematary (1989), IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0098084/> [pristup: 23.09.2024.]
- Pet Sematary (2019), IMDb. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0837563/> [pristup: 23.09.2024.]
- Purgar, K. (2013) *Slike u tekstu: Talijanska i američka književnost u perspektivi vizualnih studija*. Zagreb: Durieux i Hrvatska sekcija AICA
- Purgar, K. (n.d.) *Vizualni obrat i književni tekst: Subverzivna ikonologija u romanu City Alessandra Baricca*. URL: https://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vkk_purgar.html#ftn16 [pristup: 24.09.2024.]
- Shrum, W. (1980) *Religion and Marital Instability: Change in the 1970s*. U: *Review of Religious Research Vol. 21. No 2*. str. 135. Sage Publications, Ltd. URL: <https://www.jstor.org/stable/3509879> [pristup: 20.09.2024.]
- Szepessy Ljunggren V. (2014) Panofsky, Iconology and Iconography. U: Szepessy Ljunggren V. (2014.) *The Marriage Maker: The Pergamon Hermaphrodite as the God Hermaphroditos, Divine Ideal and Erotic Object*. (MA thesis, University of Oslo), URL: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/40013/SzepessyMaster.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [pristup: 20.09.2024.]
- Tadić, S. (2007) *Sekularizacija, antisekularizacija i suvremena revitalizacije religije*. 2007., str. 21-37, URL: <https://hrcak.srce.hr/file/123944> [pristup: 20.09.2024.]

- Winters, D. (1984) *Stephen King: The Art of Darkness*. New York: New American Library. str. 145-146. URL: <https://archive.org/details/stephenkingartof00wint/page/n5/mode/2up> [pristup: 26.09.2024.]
- Zafar, M.A. (2020) *Why Stephen King Wishes Hulu Didn't Cancel 'Castle Rock'*. CheatSheet Showbiz. URL: <https://www.cheatsheet.com/entertainment/why-stephen-king-wishes-hulu-didnt-cancel-castle-rock.html/> [pristup: 23.09.2024.]

PRILOZI

1. Slika 1 - Golotinja u *Carrie* (1976). Izvor: snimka zaslona filma *Carrie* (1976). Izradila autorica.
2. Slika 2 - *Carrie* u bazenu (2013). Izvor: snimka zaslona filma *Carrie* (2013). Izradila autorica.
3. Slika 3 - *Carrie* (2013) i cyber-bullying. Izvor: snimka zaslona filma *Carrie* (2013). Izradila autorica.
4. Slika 4 - *Carrie* (1976.) Margaret i ikona iz „ormara za molitvu“. Izvor: snimka zaslona filma *Carrie* (1976). Izradila autorica.
5. Slika 5 - Usporedba scene s 'rukom' iz *Carrie* (1976) i *Carrie* (2013.) Izvor: snimke zaslona filmova *Carrie* (1976) i *Carrie* (2013). Izradila autorica.
6. Slika 6 - 'Wendigo' u *Groblju kućnih ljubimaca* (2019.). Izvor: snimka zaslona filma *Groblje kućnih ljubimaca* (2019). Izradila autorica.
7. Slika 7 - Zelda u *Groblju kućnih ljubimaca* (1989). Izvor: snimka zaslona filma *Groblje kućnih ljubimaca* (1989). Izradila autorica.
8. Slika 8 - Mačak 'Church' - usporedba adaptacija iz 1989. i 2019. Izvor: snimke zaslona filmova *Groblje kućnih ljubimaca* (2019) i *Groblje kućnih ljubimaca* (1989). Izradila autorica.
9. Slika 9 - Annie Wilkes (Kathy Bates) i Paul Sheldon (James Caan) u *Misery* (1990). Izvor: snimka zaslona filma *Misery* (1990). Izradila autorica.
10. Slika 10 - Sheldon za pisačim strojem, pored prozora s rešetkama u *Misery* (1990). Izvor: snimka zaslona filma *Misery* (1990). Izradila autorica.
11. Slika 11 - Mlada Annie Wilkes (Lizzy Caplan) u *Castle Rocku* (Sezona 2, 2019). Izvor: snimka zaslona serije *Castle Rock* (2019). Izradila autorica.