

Strah kao društveni simptom u horor filmovima 1960.-1980.

Sanković, Franka

Undergraduate thesis / Završni rad

2023

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:251:342166>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU
ODSJEK ZA KULTURU, MEDIJE I MENADŽMENT
SVEUČILIŠNI PREDDIPLOMSKI STUDIJ KULTURA, MEDIJI I
MENADŽMENT

FRANKA SANKOVIĆ

**STRAH KAO DRUŠTVENI SIMPTOM U HOROR
FILMOVIMA 1960.-1980.**

ZAVRŠNI RAD

MENTOR:
doc. dr. sc. Nebojša Lujanović

Osijek, 2023.

Sažetak

U ovom radu istražiti ćemo horor žanr, prvenstveno njegovu povijest od ranih 1900-ih do danas, te kako odražava pitanja, bila to kulturna, društvena, politička, ekonomska ili tehnološka, koja su relevantna za određeno vremensko razdoblje u kojem žanr djeluje. Ukratko će se objasniti definicija, značajke i podjela žanra, a na kraju ćemo razjasniti može li strah u horor filmovima biti simptom društvenog problema koristeći istraživanja kulturalnih studija kao poveznicu između teorije i prakse.

Ključne riječi: film, horor, strah, pozicija u kulturi, refleksija društva, društveni problemi

Abstract

In this paper we will explore the horror genre, primarily its history, from the early 1900s to the present day, and how it reflects the issues whether cultural, social, political, economical or technological, that are relevant to a certain time period in which the genre operates. The definition, features and division of the genre will be briefly explained, and at the end we will clarify the question of whether fear in horror films can be a symptom of a social issue using research from cultural studies as a connection between theory and practice.

Keywords: film, horror, fear, position in culture, reflection of society, social issues

Sadržaj

1. Uvod.....	4
2. Definicije i značajke horor žanra	5
3. Povijest horor filma.....	7
3.1.Zlatno doba horora (1930. -1940.)	9
3.2. Film 1940-ih	10
3.3. Film 1950-ih	10
4. Film 1960-ih i “Rosemary’s Baby”.....	13
5. Film 1970-ih i “The Exorcist”	16
6. Film 1980. i “The Lost Boys”	20
7. Suvremeni horor	24
8. Može li strah u filmovima biti simptom društvenog problema?	27
8.1. Umjetnost kao zrcalo kulture	27
8.2. Analiza kulturnog teksta	29
8.3. Hegemonijska konstrukcija obitelji kao glavni problem i rješenje	34
9. Zaključak.....	36
10. Literatura	38

1. Uvod

Pojam “mimeza” dolazi od grčke riječi “μίμησις”, a u prijevodu znači “oponašati”. Ovdje se radi o pojmu koji je često raspravljan među umjetnicima, od svoga davnoga osnutka u antici pa sve do danas. Riječ je o tendenciji imitacije stvarnosti u umjetnosti. Mnogi gledaju na umjetnost kao refleksiju već postojećih stanja u stvarnosti, dok drugi kontriraju mišljenjem da je život taj koji imitira umjetnost. Iako se, bez dubljeg razmišljanja, pojam “mimeze” ne može primijeniti na horor žanr, koji je prepun nadnaravnih pojava, nadrealističkih prikaza i teško zamislivih situacija poput velikog zelenog čudovišta iz močvare koji ganja nevine žrtve, kada se uzme u obzir ono ispod površine, a to je pitanje “*Zašto upravo te teško zamislive situacije izazivaju strah, ako su toliko izvan stvarnosti da se ikad dogode?*”, dolazi se do shvaćanja da strah koji proizlazi tijekom gledanja jednog takvog filma već postoji negdje u podsvijesti te se nadovezuje i mijenja ga u nešto lakše dostupno i racionalizirano. Ono što zapravo izaziva strah je stvarni svijet, a strahovi koji metastaziraju iz podsvijesti (bilo to društveni ili osobni strahovi) u neizbježiv instinkt koji potiče čovjekov *survival mode* mogu reći mnogo toga ovisno o čovjekovom osobnom iskustvu, razdoblju u kojem se nalazi i svim kulturnim i društvenim kontekstima u kojima živi i koji utječu na njega. Ovaj završni rad bazirat će se na sprezi društvenih strahova i horor filmova koji koriste iste strahove kako bi ostavili utisak na njihovu publiku, čak i nakon odjavne špice.

Za primjer će se analizirati neki od glavnih predstavnika horor žanra u razdoblju od 1960. do 1980., a to su filmovi *Rosemary's Baby* (1968.), *The Exorcist* (1973.) i *The Lost Boys* (1987.), no spominjat će se i mnogi drugi koji su svojom tematikom i audiovizualnim umijećem uspjeli prenijeti društvene strahove tadašnjice u kinodvorane. Fokus je pretežno na američkoj kinematografiji i pop kulturi, no spominjat će se europska i azijska kinematografija te događaji koji su izravno utjecali na svijet horora.

2. Definicije i značajke horor žanra

Horor filmovi su “uznemirujući filmovi osmišljeni da uplaše i uspaniče, izazovu strah i uzburku te da prizovu čovjekove skrivene, najgore strahove, dok istovremeno očaravaju i zabavljaju u katarzičnom iskustvu. Oni se fokusiraju na mračnu stranu života, na zabranjeno, na čudne i alarmantne događaje. Oni se bave našom iskonskom prirodom i njezinim strahovima: našim noćnim morama, našom ranjivošću, otuđenošću, našim gađenjem, užasom od nepoznatog, našim strahom od smrti, gubitkom identiteta i strahom od seksualnosti” (Dirks, n.d., Filmsite). Kao jedan od najstarijih i utjecajnih žanrova u filmskoj industriji, poznati su po tome da evoluiraju i prilagođavaju se društvenim i tehnološkim promjenama. U opisu svoje knjige *Horror Cinema*, Jonathan Penner navodi kako je “horor najpopularniji i geografski najraznolikiji od svih filmskih žanrova; nedvojbeno, svaka zemlja koja snima filmove snima i horore. Prikazujući duboko ukorijenjene, čak i arhetipske strahove, dok u isto vrijeme iskorištava društvene i kulturološke tjeskobe, kinematografski je horor istodobno bezvremenski i posve u svome vremenu i prostoru.” (Penner, 2012: 1)

U samom nazivu žanra upravo leži i njegova glavna karakteristika: *horror* (hrv. užas) U knjizi *Filmske vrste i rodovi*, Nikica Gilić navodi kako se “u žanr strave (ili horora) grupiraju filmski, književni, stripovski ili kazališni mogući svjetovi kojima dominira temeljno fenomen zastrašivanja -bilo da je riječ o nekoj nevidljivoj sili, o vidljivim živim mrtvacima ili o kakvu manijakalnom ubojici” (Gilić, 2007: 73). Za razliku od ostalih žanrova, koji su većinom vrlo specifični u svojim žanrovskim pravilima i elementima, poveznica koja veže mnoge filmove uz ovaj žanr isključivo je osjećaj straha. Nebitno je hoće li taj strah izazvati nešto plauzibilno, unutar granica stvarnoga svijeta (Batesov Disocijativni poremećaj identiteta u filmu *Psycho*) ili nešto nadnaravno (Freddy Krueger koji ubija tinejdžere u snovima, *A Nightmare on Elm Street*). Za film je strave apsolutno nebitno odvija li se radnja u ukletoj kući, na izmišljenoj planeti ili u naizgled običnom američkom predgrađu. Čak ni odsutnost najčešćih horor elemenata, poput smrti, krvi ili stravičnog antagonista, ne čini ga ništa manje horor filmom, ako to želi biti. Za primjer se može uzeti film *The Others*, koji usprkos tomu što se ne prikaže ni jedna kap krvi, ne dogodi se niti jedno ubojstvo ili *jumpscare*, i dalje utjerava strah u kosti kroz cijelo trajanje filma.

Naime, ljudska je potreba pokušati napraviti red u neredu, stoga u klasifikaciji horor žanra postoji čak 75 podžanrova. Chris i Kathleen Vander Kaay u svojoj knjizi *Horror Films by Subgenre: A Viewer's Guide* rastavljaju horor žanr na svih 75 podžanrova i detaljno analiziraju

karakteristike svakog od njih. Dobro pitanje postavljeno je odmah na početku knjige: “Svakako, svaki dobro poučeni ljubitelj horor filmova može prepoznati da se određena čudovišta, elementi priče i teme mogu promatrati kao društveni i psihološki komentar. Ali što je sa čestim snimanjem filma unutar jedne potkategorije za razliku od drugih? Daje li taj izbor određene potkategorije već neku vrstu komentara?” (Vander Kaay, 2016: 1). Koji će podžanr biti popularniji od ostalih ovisi najviše o vremenu i prostoru u kojem se nalazi. “Svaki podžanr horora zadire u jedinstveni dio ljudske psihologije i nudi mračne komentare naših kulturnih okolnosti. Pregledom pojedinačnih komada, počinjemo prepoznavati obrasce koji nas i spajaju i razdvajaju” (Vander Kaay, 2016: 1). Neki od najzastupljenijih podžanrova horora su: *creature feature* (film o čudovištima, npr. *Frankenstein*), nadnaravni film (film o duhu ili demonu, npr. *Conjuring*), *found footage* (film koji se temelji na “pronađenoj” snimci koja prikazuje što se dogodilo nestalim protagonistima, npr. *The Blair Witch Project*), *slasher* (film o manijakalnim serijskim ubojicama koji ubijaju veliku grupu ljudi, ponekad se snima iz njihove perspektive, npr. *Halloween*), ZF horor (hibrid znanstveno-fantastičnog filma i horora, često je radnja smještena u svemiru, npr. *Alien*), *zombie* horor (film prikazuje apokaliptičku situaciju i psihološku narav čovjeka koji se našao u njoj, npr. *28 Days Later*) i psihološki horor (film koji se fokusira na emocionalno i mentalno stanje svojih likova kako bi zastrašio publiku, npr. *Split*).

3. Povijest horor filma

Horor filmovi se pojavljuju još u 19. stoljeću, točnije 1896. godine, kada nastaje prvi film koji se može smatrati *horror* filmom kakvoga se poznaje danas. Riječ je o *Le Manoir du Diable* (u prijevodu *Đavolji dvori*) Georges Mélièsa. Radnja filma je o protjerivanju demona iz uklete palače. Brendan Ignat (2018:1) navodi kako je Georges Méliès jedan od najistaknutijih horor redatelja 1890-ih, a snimao je i više kratkih horor filmova kao što je *L'auberge ensorcelée* (1897.) koji govori o čovjeku u hotelu s kojim se poigrava paranormalno biće. Ignat objašnjava kako horor filmova u 19. stoljeću gotovo pa nema, s obzirom da je to najranije doba filmova općenito, a mnogi su izgubljeni i nikada pronađeni. Iako ima elemente horor filma, gledajući *Le Manoir du Diable* kroz modernu leću s tehnologijom koja postoji danas, Ignat zaključuje kako ovakvi filmovi ne bi nikoga zastrašili. U razdoblju od 1900. do 1909. filmovi su i dalje bili kratkometražnog oblika, u prosječnom trajanju od 10 minuta. Segundo de Chomón, španjolski redatelj, donio je veliki doprinos ranim horor filmovima sa svojim djelima *La Maison En Sorcelée* (*Ukleta Kuća*, 1908.) i *Satan S'amuse* (*Sotona u Igri*, 1907.). Oba filma su revolucionarna za horor žanr zbog odličnog korištenja kostimografije koja je uspjela stvoriti strahovite likove (iste likove koji su inspirirali kreaciju mnogih kulturnih ikona zlatnog doba horora) te specijalnih efekata za simulaciju duha koji pomiče objekte. (Ignat, 2018:1)

Od 1910. do 1919. kratkometražni film zamjenjuje se dugometražnim filmom. Ovo desetljeće poznato je po prvoj filmskoj adaptaciji Frankenstein, popularnoga romana autorice Mary Shelley. Kako bi se prilagodili publici koja još nije bila spremna vidjeti neke od strašnijih scena iz romana na platnu, *Frankenstein* (1910.) se radije fokusira na psihološke i mistične aspekte, nego na same elemente horora. U uvodnom dijelu svoje knjige *Wasteland: The Great War and the Origins of Modern Horror*, W. Scott Poole (2018) tvrdi kako je moderni horor film, kao žanr kakvoga poznajemo danas, nastao kao posljedica prethodno neviđenog, brutalnog pokolja u Prvom svjetskom ratu. "Ne samo da su se događala pojedinačna užasa, oni su proizveli svijet užasa u kojem još uvijek živimo, kako u svojoj mašti tako i u svakodnevnom životu. Umjetnici, pisci i redatelji koji su doživjeli Prvi svjetski rat, većina njih izravno, nikada nisu prestali imati istu noćnu moru, uvijek iznova, noćnu moru koju su ispričali svijetu. U međuvremenu, poput čarolije koja je pošla po zlu, Veliki rat je dočarao svijet, neku vrstu alternativne stvarnosti koja se razlikuje od onoga što je većina ljudi prije 1914. očekivala da će njihovi životi biti. Bila je to mračna dimenzija u kojoj su horor filmovi, priče i umjetnost postali Baedekerov vodič u novu normalu, a ne zabavne diverzije. Čudovišta su izašla iz ponora" (Poole, 2018: 1).

Horor filmovi 1920-ih odražavaju posljedice katastrofalnih ratnih godina, traume i noćne more koje su obuzele sve one koji su živjeli u vremenu kada je toliko ljudi umiralo. Samim time, svijet filma je morao prilagoditi svoj audiovizualni jezik užasa novo traumatiziranome svijetu. Nestali su slatki rasplesani kosturi i glumci koji su nestajali u oblacima dima. Umjesto toga, kreatori horor filmova morali su posegnuti za terorima koji su odmah odjeknuli. Na ekranu u ovom razdoblju, likovi lutaju izgubljenim ili izobličnim krajolicima. Razorena bolešću (ili mitraljeskom vatrom), ljudska lica poprimaju izgled lubanja. Likovi se bore razlikovati između onoga što zamišljaju (ili sanjaju) i stvarnosti onoga što vide. Sve je to podjednako neshvatljivo, ništa se ne igra po starim pravilima. Smrt se iz apstraktnog pretvara u opipljivu, iako nestalnu prisutnost, uništavajući cijele gradove (*Nosferatu*) ili plešući u gomili (*Fantom iz Opere*), štakori - koji jurcaju, žvaču, skviče - napadaju svaki budni trenutak. Posvuda je ludilo, gomila jer se populacije živih i mrtvih slijepo pokoravaju naredbama odozgo.

Stoljeće kasnije, horor filmovi iz 1920-ih još uvijek nam nude nevjerojatan pogled na to kako je izgledalo biti živ u ovo vrijeme, istovremeno spašen i proklet. Burne dvadesete često se – pogrešno – veličaju kao razdoblje u kojem su se ljudi stalno dobro zabavljali. Upravo je suprotno: Bright Young Things plesali su na strmini mračnog i beznadnog ponora” (Wilson, 2005, 1920s Horror Movies). Nekolicina iznimno bitnih filmova strave nastala je u Njemačkoj, za vrijeme i neposredno nakon Prvog svjetskog rata, kada projekcija svih stranih filmova postaje strogo zabranjena. Proizvodnja filmova zbog toga je naglo porasla te njemačka kinematografija ubrzo pronalazi svoj specifični stil, prateći tada popularni umjetnički pravac, ekspresionizam. Ovdje nastaju poznata umjetnička djela *The Golem* (1920.) Paula Wegenera, *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920.) Roberta Wienea i *Nosferatu* (1922.) F.W. Murnaua.

Wilson (2005) objašnjava kako je Hermann Warm (produksijski dizajn) vjerovao da filmovi moraju biti oživljeni crteži. Apsurdna geometrija i pojačane sjene Caligarijevog dizajna prenosili su osjećaj da je stvarnost ponovno stvorena potezima luđačkog pera. Govori se i o važnosti Wieneova magnus opusa za film i horor žanr: “Često citiran kao 'djed svih horor filmova', *Kabinet dr. Caligarija* jezivo je istraživanje uznemirenog uma. Radnja sukobljava zlog liječnika s herojem koji je lažno zatvoren u ludnicu. Putem pametnog uređaja za kadriranje publici nikad nije sasvim jasno tko je lud, a tko zdrav, a gledanje filmskog iskrivljenog pogleda na stvarnost uznemirujuće je iskustvo, pojačano nazubljenom asimetrijom mise en scene. Iako bi moderni gledatelji mogli smatrati da je tempo spor, s dugim kadrovima i malim prekidima između scena, *Caligari* je moderan, maštovit i nikad manje nego proganjajući” (Wilson, 2005, 1920s Horror Movies). F.W. Murnauov *Nosferatu*, indirektno smišljen po knjizi *Dracula*

Brama Stokera, još jedan je dragocjeni ekspresionistički njemački nijemi film, koji usprkos iscrpnoj sudskoj *copyright* borbi i dalje nalazi svoje mjesto na listama *must-watch* horor filmova.

3.1. Zlatno doba horora (1930. -1940.)

Zlatno doba horora, poznati nadimak za 30-e, doživjele su procvat žanra. Najpoznatije ikone užasa stvorene su u ovom desetljeću: *Frankenstein*, *Dracula*, *The Mummy*, *The Invisible Man*, *King Kong*, *Werewolf of London* i mnogi drugi, koji i danas zauzimaju svoje mjesto u horor žanru. Ova djela ne dozvoljavaju zaborav te se i danas se produciraju nastavci i brojne prerade. Ovo desetljeće se smatra uzletom američke horor kinematografije: “s klasičnim filmovima o čudovištima koje je objavio Universal Studios, poput *Dracule* Toda Browninga iz 1931. i *Frankensteina* Jamesa Whalea iz iste godine. Tijekom dvadesetog stoljeća došlo je do stalnog porasta produkcije horor filmova – da ne spominjemo sadašnje tisućljeće, koje je svjedočilo neviđenom obilju strašnih filmova” (Clasen, 2021: 10).

Naravno, 30-e su poznate po izumu zvuka u filmu koji je napravio revoluciju u kinematografiji. Ovo je posebno bitno za horor žanr, koji je od ovog otkrića znatno više plašio publiku sa zvučnim efektima, od škripanja vrata do monstruoznog urlanja glavnoga antagonista. Jeziva glazba stvarala je nelagodu i napetost te signalizirala prijetnje koje čekaju iza ugla. “Kako se pripovijedanje na ekranu udaljavalo od simbolizma prema realizmu, snolike utvare nijemog filma zamijenjene su čudovištima koja su grcala, stenjala i zavijala” (Wilson, 2005, 1930s Horror Movies). Trop “ludog znanstvenika” često se prožima kinematografijom 30-ih, a nije ni čudo, s obzirom da je jedna od važnijih društvenih dilema bila eugenika. Wilson (2005) objašnjava eugeniku kao ideju da je jedini način da se spriječi buduća katastrofa za ljudsku rasu selektivni uzgoj genetski superiornijih i prisilna sterilizacija onih s nepoželjnim genetskim osobinama. Dolaskom Hitlera na vlast, 1933., dodatno se povećava broj ludih znanstvenika u filmovima. Strah nacističkih eksperimenata nad ljudima često se prožimao po svim medijima: novinama, radiju pa tako i na filmu.

3.2. Film 1940-ih

Iduće desetljeće vidjelo je pad popularnosti, stoga i pad proizvodnje horor filmova. Prezasićenost publike formulaičnim, monotonim tropima, dovoljno sličnim čudovištima da više ne budu zanimljivi i već viđenim radnjama počelo se događati već krajem 30-ih, a stupa u punu snagu početkom 40-ih. Važno je naglasiti kako je 30-ih započelo uvođenje cenzurena skoro svaki sadržaj koji naginje ‘eksplicitnome’. Članak *Morality and Entertainment: The Origins of the Motion Picture Production Code* Stephena Vaughna govori o potrebama cenzure: “Kritičari nisu bili zabrinuti samo zbog sadržaja pojedinih filmova. Problemi su išli dublje, u prirodu filmske zajednice i u samu filmsku tehnologiju. Zabrinjavajući je bio utjecaj kinematografije na publiku i onaj kojim bi agencijama trebalo dopustiti da komuniciraju vrijednosti društva. Iako se smatralo da ni jedna dobna skupina nije imuna na zavodljivu moć filma, činilo se da su mladi u naciji posebno ranjivi [...] Katolička hijerarhija postala je moćan sudionik u ovoj raspravi i odigrala je važnu ulogu u konačnom usvajanju Kodeksa filmske produkcije početkom 1930-e. Pobjeda za kritičare jer je kodeks obvezao filmsku industriju na Deset zapovijedi i nametnuo cenzuru svim filmskim scenarijima te predstavljao veliki napor filmskoj industriji u samoregulaciji” (Vaughn, 1990: 41). Strah da će mase prihvatiti ili u najgorem slučaju oponašati horore koje su vidjeli na platnu doveo je do toga da je svaki horor film pomno pregledan i kritiziran ako izlazi iz točno određenih okvira koji su mu određeni. Svaka scena, simbol ili riječ koja bi se mogla smatrati moralnom opasnošću izbačena je, a mnogo filmova nikada nije vidjelo svjetlo dana. Neki od najpoznatijih filmova ovoga desetljeća su *The Wolf Man* (1941.), *Cat People* (1942.), i *Walked with a Zombie* (1943.) i *The Body Snatcher* (1945.)

3.3. Film 1950-ih

Najveća promjena u horor kinematografiji događa se sredinom 20. stoljeća, početkom 1950-e. Kraj Drugog svjetskog rata označava kraj mračno-bajkovite tematike u filmovima strave. Kostimirana čudovišta iz izmišljenih provincija više ne straše publiku koja je svaki dan, godinama, živjela u užasu rata. Mark Jancovich u svojoj knjizi *Horror, The Film Reader* objašnjava kako su “1950-ih uveli niz čudovišta koja su bila jasno povezana sa svijetom moderne znanstvene Amerike. Naravno, postoji mnogo neslaganja oko toga jesu li ovi filmovi zapravo horori ili znanstvena fantastika, ali često uključuju vanzemaljsku invazijsku silu iz

svemira ili hordu osvajača uzrokovanu samom ljudskom znanošću. S jedne strane, filmovi poput *The Thing from Other World* (1951.) i *Invasion of the Body Snatchers* (1956.) bavili su se vanzemaljskim osvajačima iz svemira, iako je u prvom slučaju izvanzemaljac krenuo nasiljem, a u drugom se širio podmuklo, zamjenjujući ljude vanzemaljskim kopijama. S druge strane, u filmovima poput *Them!* (1954) i *Tarantula* (1955), inače bezopasne životinje narasle su do fantastične veličine zbog nuklearnog zračenja ili pokusa na ljudima i tako su zaprijetile uništenjem čovječanstva.” (Jancovich, 2002: 4)

S obzirom da je 1945. svijet ušao u Atomsko doba, nakon bombardiranja Hiroshime i Nagasakija, motivi nuklearnog zračenja i globalne opasnosti česta su pojava u filmovima 50-ih. Upravo zato Wilson (2005) utvrđuje da je publika iz 1950-ih željela priče koje su izravno povezane s njihovim životima, s tehnologijom koja se neprestano širi u njihovim domovima i na radnim mjestima. “Također su željeli horor filmove koji bi odražavali njihove strahove – potaknute od strane političara – od sjena koje leže izvan njihovog neposrednog, osobnog iskustva blistavog američkog sna. Dakle, svitanje poslijeratnog potomstva u Sjedinjenim Državama donijelo je sa sobom novu vrstu čudovišta, prilagođenih za preživljavanje u sjevernoameričkim močvarama, pustinjama, malim gradovima i predgrađima” (Wilson, 2005, 1950s Horror Movies). Tehnološki je napredak omogućio je redateljima ostvarenje njihovih bizarnih maštarija, a u tom je sigurno pomogla i presuda Vrhovnog suda Joseph Burstyn, Inc. protiv Wilsona (1952.), koja je filmove preategorizirala kao slobodu govora prema Prvom amandmanu. (Journal of American History, 2009). Filmaši su tom presudom pušteni sa lanca, a sa cenzurom se opraštaju tako što krše i ismijavaju sva moralna i prirodna ograničenja koja više ne moraju poštovati.

Tako nastaju *Creature Features*, horor filmovi značajni po svojim velikim čudovišnim antagonistima, koji su često posljedica izluđenih, zlih ljudi koji eksperimentiraju ili razljute to isto čudovište nepoštivanjem pravila prirode. 50-e su vrijeme kada poznati *A-list* glumci nemaju pretjeranog interesa glumiti u hororcima, zbog čega ih zamjenjuju novi, nepoznati glumci u potrazi za slavom. Negdje usput, horor film postaje sinonim za zabavu, a ne stravu i užas. Kinodvorane pune mlađe generacije, gladne krvi, seksa i skandala, “tinejdžeri su hrlili u drive-in kina u hordama, ne mareći previše za razvoj likova, cjelovitost radnje ili produkcijske vrijednosti. Umjesto toga, željeli su akciju, uzbuđenja, romantiku, pipke, sluz i onoliko izloženog mesa koliko su cenzori dopustili. Niskobudžetni mini-studiji, poput American International Pictures, vidjeli su priliku za brzu zaradu i isporučili su po narudžbi. Dok neki od filmova koji su se pokazali popularnima kod ove publike nisu dobro ostarjeli, drugi su i dalje

vrlo zabavni. Sve u svemu, oni pružaju veličanstvenu sliku onoga što SAD očajnički nije želio da bude” (Wilson, 2005, 1950s Horror Movies). Iako u Americi prevladavaju horori s vanzemalcima, velikim kukcima i ostalim životinjama, Europa pokušava vratiti gotički izričaj nazad u kinodvorane. Ovdje je značajna britanska tvrtka Hammer, spominje Jancovich (2002: 4), koja je postigla veliki uspjeh preradama klasičnih priča Frankenstein i Drakule. Iako niskobudžetna, ta dva filma su koristila boju i atmosferičnu scenografiju kako bi ponovno vratili gotički svijet koji je u početku šokirao gledatelje svojim krvoprolieem. Malo kasnije, tijekom 1960-ih, ostale su se europske produkcijske kuće uključile u oživljavanje gotičkog horora. Ovdje su značajni Mario Bava za talijansku te Jess Franco za španjolsku kinematografiju.

4. Film 1960-ih i “Rosemary’s Baby”

Sljedeće je desetljeće poznato po seizmičkim promjenama koje su zahvatile Ameriku (Hladni rat, Vijetnamski rat, seksualna revolucija, politički atentati...), a žanr strave ubrzo je započeo interpretirati strahove koji su proizašli iz nagle promjene načina života, novopostavljenih normi i vrijednosti te očitog generacijskog jaza. Realizam je sada ključan, velike monstrozne životinje i vanzemaljce sada zamjenjuje mnogo veća i bliža opasnost: čovjek.

Jancovich objašnjava važnost Hitchcockova filma *Psycho*, koji je “zaslužan za transformaciju horor žanra na dva načina. Prvo, tvrdi se da je horor čvrsto smjestio u kontekst modernog američkog društva i drugo, pretpostavlja se da je točnije locirao svoje podrijetlo unutar moderne američke obitelji. [...] U Psihu, čudovište nije nadnaravno biće, već naizgled običan tinejdžer, Norman Bates, koji je psihički poremećen i ne samo da ne može kontrolirati svoje ubojite nagone, već ih je gotovo i nesvjestan. Vjeruje da je ubojica njegova majka, žena koja je umrla godinama ranije, ali čiju smrt on ne može priznati. On je stoga podvojena ličnost: nježni sin žrtve, Norman; i opaki ubojica, Majka” (Jancovich, 2002:4). *Psycho* se smatra pionikom ‘obiteljskog horora’, koji će zavladati cijelim žanrom nekoliko godina kasnije, izlaskom *Night of the Living Dead*, 1968. Ovo desetljeće horora poznato je po preispitivanju društvene psihe i stereotipa, skoro pa potpunog oslobođenja cenzure i fokusiranju na mračnu stranu ljudske prirode.

Temeljen na istoimenome bestseleru Ire Levina, *Rosemary’s Baby* jedan je od najcjenjenijih horor filmova svih vremena, i to s dobrim razlogom. Savršena je kombinacija klaustrofobičnog horora, misterije, interesantnih pogleda na religiju i kritike tadašnjeg, ali i današnjeg društva. Radnja prati Rosemary i njezinog muža, ambicioznog glumca koji teže lagodnom životu. Uselivši se u Bramford, staru stambenu zgradu na Manhattanu s mračnom poviješću, upoznaju susjede Romana i Minnie Castevet, imućni stariji bračni par koji je dio njujorške elite. Rosemary svoje dijete začne tijekom noći pune noćnih mora o monstroznom stvorenju, a njezina trudnoća je prožeta patnjom, boli i strahom. Iako se film tematski bavi sotonističkim kultovima, crnom magijom i ženom koja rađa đavoljeg sina, ove ideje u konačnici zauzimaju stražnje sjedalo, dok je za upravljačem istraživanje seksizma, individualnosti, konformizma i moralnosti svijeta koji je u procesu velikih promjena.

Za kontekst filma važno je napomenuti da je objavljen u lipnju, 1968., a radnja priče se odvija od 1965. do sredine 1966., u New York-u. Ovaj je film u velikoj mjeri nusproizvod svoje ere, a veliki je naglasak na padu morala koji je pratio 60-e. U to vrijeme dolazi do velikog kulturnog

pomaka, kada su najveće promjene, od pada konvencionalnih religija do uspona Sotonizma i pop kulture. 1966. Anton LaVey osnovao je Sotonističku crkvu, događaj koji je obilježen u filmu kao rođenje Rosemarynog djeteta. To je bilo vrijeme kada su neki od najvećih glazbenika tog vremena ubacivali sotonističke tekstove ili slike u svoja umjetnička djela (pjesma *Season of the Witch* -Donovan, album *Their Satanic Majesties Request* -Rolling Stones, slika Aleistera Crowleya, poznatog sotonista, na naslovnici albuma *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* - The Beatles). Rosemary's Baby ima čvrst anti sotonistički pristup, svi štovatelji sotone su antagonisti, štoviše, kada Rosemary na kraju otkrije tajni kult, film doživljava promjenu u tonu, postaje mračna komedija koja prikazuje apsurd cijelog pokreta.

Film se fokusira na pad morala koji je pratio ovaj porast alternativnih praksi. Guy, Rosemaryn muž, spreman je prodati dobrobit svoje žene kako bi imao uspješnu karijeru, a ovo se lako može protumačiti kao kritika šoubiznisa. Guy je opsjednut napretkom i uspjehom te Castevetima prodaje ono što mu je najdragocjenije samo da bi unaprijedio svoju glumačku karijeru. Film gleda uspon kapitalizma, koji je tada već uspješno izgradio društvenu relevantnost, s prijezirom. Od trenutka kad su se uselili u stan, Rosemary je prisiljena prilagoditi se željama svojega muža, njihovih susjeda te naposljetku i doktorima koji prate njezinu trudnoću. Obeshrabruje se njezina individualnost, njen katolički odgoj, druženje s njenim prijateljima, pa čak i čitanje knjiga. Vizualna metafora koja se proteže cijelim filmom je njezina potreba i pokušaj da novu kuću učini svojim domom, no to je nemoguće s mužem koji ju stalno grdi i susjedima koji upadaju u Rosemaryn svakodnevni život nepozvani. Pokušava se otrgnuti iz lanaca novopostavljenih pravila, odlazi u frizerski salon na novu frizuru, samo da bi ju omalovažavali i grdili kada se vrati. Nakon što ju natjera da pojede desert kojega je napravila gospođa Castevet, njezin muž dopušta, a samim time i sudjeluje, u seksualnom zlostavljanju Rosemary, zajedno sa Sotonom i ostatkom kulta. Nakon što ju je izmanipulirao idejom da je to sve bio samo ružan san, komentira cijelu situaciju kroz neslanu šalu. Opipljiv je osjećaj bespomoćnosti dok Rosemary pokušava pronaći sigurno mjesto gdje će roditi svoje dijete. Svoje nade ulaže u doktora Hilla, koji radi ono što misli da je ispravno te ju predaje muškarcima od kojih je pokušavala pobjeći. Dr. Hill u ovom slučaju može predstavljati i društvo u cjelini, koje čak i kada radi ono što misli da je najbolje za žene, na kraju im nanosi štetu. Rosemary se naposljetku ipak prilagođava zahtjevima svoga muža i kulta te odlučuje odgajati svoje dijete iako zna tko je pravi otac, što ima smisla s obzirom da je cijelo vrijeme bila prisiljavana da prihvati situaciju bez borbe, stoga se na ovu priču gleda kao na produkt feminizma drugog vala, a to i jest glavni dio ovog filma. Ali, film tu ne staje, on ide

mного dalje od toga, mračan je i manipulativan te otkriva da pravi teror ne dolazi iz podzemlja, nego je ovdje cijelo vrijeme.

5. Film 1970-ih i “The Exorcist”

Društveni, tehnološki, znanstveni ili bilo koji drugi “napredak” sa sobom uvijek donosi nedoumicu i strah od promjene statusa quo. Prirodno je strahovati oko onoga što nije već stotinu puta isprobano, doživljeno, izučeno. 70-e su donijele mnogo novih razloga za strah. Prosječan je Amerikanac u 70-ima zabrinut oko gotovo svakog aspekta života, vidljivo je po varijacijama tema koje prožimaju tadašnje kinodvorane. Bio to Forbesov hit *The Stepford Wives* (1975.) koji komentira ulogu žene u patrijarhalnom društvu, Kubrickov prikaz sve češćeg nasumičnog nasilja i porasta stope kriminala u *A Clockwork Orange* (1971.), strah od ekološkog zagađenja, kontaminirane vode i slabljenja ozonskog omotača prikazanog u *It's Alive* (1973.) Larryja Cohena, općeniti osjećaj propasti nakon velikog ekonomskog i industrijskog napretka u *Prophecy* (1979.) ili bilo koji drugi horor 70-ih, Ameriku oblijeva nervozni znoj razmišljajući, *Što ćemo sad?*

Američko povjerenje u vladu urušava se u potpunosti nakon afere Watergate (1972.-1974.). Kao posljedica toga, horori počinju prikazivati zle zavjere vladinih institucija. Spielbergov kulturni film *Jaws* (1975.) pruža oštru kritiku korupcije i pohlepe vlade. Gradonačelnik otoka Amity ne dopušta zatvaranje plaže, iako je svjestan posljedica i opasnosti u kojoj se nalaze njegovi građani. U filmu *Coma* (1978.), liječnici i političari iskorištavaju slabije, a nagrađuju bogate i moćne. *The Clonus Horror* (1979.) govori o predsjedničkom kandidatu koji iskorištava ljudske klonove kao banku zamjenskih dijelova tijela, dok cijelo vrijeme igra ulogu čovjeka naroda (*Man of the people*). Jedna od aktualnih tema bila je i podjela među rasama. Ovdje dolazi do pojave trenda nazvanim *Blaxploitation* (integracija riječi “black” i “exploitation”), podžanr koji je karakterističan po prikazivanju crnačke zajednice kao “čudovištima”. Filmovi *Blacula* (1972.), *Scream Blacula Scream* (1973.), *Blackenstein* (1973.) i ostali, prikazivali su obojenog negativca, koji je manipuliran zlonamjernom silom, predstavljenom samo kao “Čovjek” (Muir, 2012: 2).

“Jedna izravna posljedica 70-ih prožetih tjeskobom bilo je povlačenje od problema. Nakon seksualne revolucije i revolucije droge kasnih 60-ih i ranih 70-ih, mnogi su se Amerikanci osjećali praznima, obezvrijeđenima i lišenima moralnih vrijednosti koje su tješile prethodne generacije. Sukladno tome, neki su se ljudi povukli vjeri, kršćanskim vrijednostima koje su vodile život u Sjedinjenim Državama generacijama. Ali ovo su bile, da ne zaboravimo, 1970-e, a ne 1950-e. Mnogi dobro obrazovani američki građani otkrili su da se jednostavno ne mogu vratiti kući; da stare ideje o dobru i zlu, crnom i bijelom i apsolutima jednostavno nisu izdržale

ispitivanje u jeku novih otkrića o evoluciji, genetici i povijesti, religija više nije bila sklonište kakvo su neki zamišljali” (Muir, 2012: 3).

Kao posljedica vjerske sumnje i “moralne” ranjivosti, na scenu dolazi kulturni hit *The Exorcist* (1973.), a nakon njega mnoštvo filmova slične tematike. Religiozni horor u punoj je snazi, a važno je spomenuti *The Omen* (1976.), *Beyond the Door* (1975.), *Alice, Sweet Alice* (1976.) i *Carrie* (1976.) koji prikazuju krizu vjere 70-ih. Katolički su autoriteti trebali biti “oduševljeni što Hollywood ponovno otvara raspravu o dobru protiv zla, ali većina evanđeoskih vjernika bila je zgrožena ovim filmovima jer su sugerirali da je Crkva pokvarena, a Sotona nepobjediva” (Muir, 2012: 3-4). Razlog tomu možda je kulminacija ovih filmova, koji na kraju prikazuju zle sile kao pobjednike, a Crkvi je to sigurno ostavljao gorak okus u ustima. U njihovim očima, to je krivovjerje.

Ovo desetljeće je vidjelo i dolazak novog horor žanra, koji je aktualan i danas, a riječ je o *slasher* filmu. Iako je desetljeće prije, u Italiji, ustanovljen *giallo*, niskobudžetni kriminalistički film karakterističan po maskiranim ubojicama čije su žrtve često privlačne polugole žene, u Americi se 70-ih popularizirao taj trend. Tobe Hooper (*The Texas Chainsaw Massacre* (1974.)), Wes Craven (*The Hills Have Eyes* (1978.)), David Cronenberg (*Shivers* (1975.)), Larry Cohen (*It's Alive* (1974.)) i John Carpenter (*Halloween* (1978.)) smatraju se kraljevima ovog desetljeća. Izlaskom filma *Halloween* Johna Carpentera, stvorena je globalna fascinacija i masovna proizvodnja *slasher* filmova, koji će progutati žanr u idućem desetljeću. Riječ je o serijskom ubojici koji većinom ima neku vrstu mentalnoga poremećaja, psihopatije ili sociopatije, a najčešće su mu žrtve promiskuitetni tinejdžeri (većinom žene). Neizbježna je popularnost *slasher* podžanra nakon događaja iz 1969., kada je obitelj Manson, predvođena kult liderom Charlesom Mansonom, provalila u kuću i ubila glumicu Sharon Tate i još četvero drugih. Događaj koji je uznemirio cijelu Ameriku (ali i ostatak svijeta) inspirirao je redatelje horor filmova, ukazujući na čovjekovu brutalnost i opasnost koja vreba čak i između četiri “sigurna” zida.

Nije iznenađujuće što je *slasher* postao glavna figura u hororima 70-ih i 80-ih, zbog svoje mizoginijske prirode. Rast ovog podžanra često je tema u debatama filmskih kritičara. Jancovich (2002: 5) komentira mišljenje kritičara koji kažu kako je podžanr “duboko konzervativan, posebice u svojim stavovima prema ženama. Prvo, tvrdi se da ovi filmovi potiču publiku da se identificira s ubojicom i njegovim nasiljem, a ne s njegovim ženskim žrtvama. To se navodno postiže korištenjem snimaka kamere iz točke gledišta, najpoznatijih

korištenih na otvaranju *Halloween* Johna Carpentera, u kojima vidimo radnju kroz oči ubojice. Drugo, tvrdi se da su najžešći napadi usmjereni protiv žena, posebice onih koje su upravo imale seks. Smatra se da su ovi filmovi dio nasilne reakcije protiv feminizma u kojem su 'žene koje su terorizirane i zaklane obično one koje se opiru definiciji unutar okvira djevnica/supruga/majka' (Wood, 1986: 197). Ove su tvrdnje ozbiljno osporavane na više osnova, a čak se tvrdilo da je jedna od karakterističnih značajki ovih filmova i opća odsutnost muških junaka i prisutnost onoga što je Clover nazvala Final Girl, ženskog heroja koja se ne oslanja na mušku akciju da bi se spasila, već se sama bori protiv čudovišta (Clover, 1992; Jancovich, 1992; i Tudor, 1989).”

Kraj 70-ih označava uspon ZF horora izlaskom masovnog hita *Alien* (1979.) Ridleyja Scotta. Iako se po svojim karakteristikama također smatra i *slasher* hororom, tehnološka profinjenost, hibridizacija žanra (*ZF horror, body horror, slasher horror*) i snažna glavna ženska uloga su ovaj film stavili na višu ljestvicu kod kritičara, za razliku od svojih ostalih suvremenika.

The Exorcist (1973.), kulturni film Williama Friedkina, napravljen je po uzoru na istoimenu knjigu Petera Blattyja (1971.). Radnja filma prati dvanaestogodišnjakinju Regan MacNeal, koja je došla u Georgetown sa svojom majkom Chris, glumicom. Nedugo nakon useljenja, Regan se počne ponašati čudno, prvo otresito i nervozno, a ubrzo dolazi i do nasilnih ispada. S obzirom da je ponašanje njezine kćeri vrlo neobično za nju, Chris odlazi potražiti liječničku pomoć, no nakon što je Regan podvrgnuta groznim, invazivnim zahvatima, stanje joj se samo dodatno pogoršava. Liječnici i psihijatri su začuđeni i nemoćni u cijeloj situaciji te objašnjavaju Chris kako je Reganina bolest izvan njihove stručnosti i iskustva. Jedina opcija koja joj preostaje je obratiti se Crkvi, a to je upravo ono što napravi iduće.

Chris upoznaje oca Karrasa, rimokatoličkog svećenika i psihijatra koji se i sam nalazi u problematičnome stanju. Neizlječiva bolest njegove majke, kojoj ne može pružiti medicinsku skrb, polako mu ubija vjeru. Nakon što Regan počne pričati na latinskom jeziku i levitirati po zraku, svećenik Damien Karras, predlaže da angažiraju iskusnog egzorcista Merrina, starijeg svećenika i arheologa. Na kraju filma, demon Pazuzu je istjeran iz Regan, po cijenu života svećenika Merrina i Karrasa. Merrin umire od srčanog napada tijekom egzorcizma, a svećenik Karras umire na kraju, kada demon bježi iz Regan u njegovo dobrovoljno tijelo, nakon čega Karras počinu samoubojstvo kao zadnji akt njegove žrtve i vjere.

Film je zbog prizora koji i dan danas ne mogu ostaviti čovjeka ravnodušnim, izazvao velike kontroverze tadašnje publike i medija. On odražava društvene i kulturne procese koji su

započeli još u srednjem vijeku, a nastavljaju se sve do danas. Foucault (2006: 27) je u svojoj knjizi *History of Madness* objasnio različita mišljenja i definicije ludila, ovisno o vremenu u kojem se čovjek nalazio: “U Srednjem vijeku se smatralo iskustvom unutar domene jezika gdje se čovjek suočava sa svojom moralnom istinom, zakonima ljudske prirode i ljudskom istinom”, u 18. stoljeću ludost se smatra kao iracionalnost, etičko pitanje. Dok kasnije, do dan danas, na ludost se gleda kao na predmet medicinske percepcije. “Bilo da se opisuje kao religijski ili filozofski fenomen (doživljaj nadahnuća, gubitak razuma itd.), ili kao objektivna medicinska suština (kao u svim klasifikacijama ludila koje je razvila psihijatrija), ove koncepcije nisu otkrića nego povijesne konstrukcije značenja” (Khalifa, 2006: 14).

“*The Exorcist* povezuje ove teorije, od kršćanskog uvjerenja do medicinskih istraživanja i dijagnoze. Priča je, s jedne strane, o demonskoj opsjednutosti i borbi dobra i zla, gdje se ustanovljuje postojanje Sotone, a samim time i Boga. S druge strane, simbolički je ovo priča o djevojci koja ulazi u adolescenciju, opterećena naglim promjenama prelaska iz djeteta u ženu (i ostali su likovi isto opterećeni nekom vrstom mentalne borbe). Ovaj monstuozni oblik ženskog ludila svjedoči ne samo radikalnoj “Drugosti” žena već i slabosti patrijarhalnog reda kao i njegovih predstavnika, jer ne uspijevaju ovladati određenim nezadrživim elementima koje i dalje žele kontrolirati, imati pristup i uramiti. Regan je na granici djetinjstva i ženskosti, predstavljajući tjeskobu buđenja ženske seksualnosti – ne samo njezinu vlastitu tjeskobu, nego i opće strahove muškaraca o tome također.” (Balogh, 2016: 116).

Film jasno naznačuje kako je Reganin otac napustio svoju obitelj te da ne održava redovan kontakt sa svojom kćeri, što sigurno nadodaje stresu koji Regan osjeća tijekom odrastanja. Još jedan zanimljiv detalj, koji može biti protumačen na razne načine, jest da je svaka Reganina žrtva muškarac. Demonska opsesija koja jača svaki dan natjera Regan da ubije majčinog ljubavnika, a to može biti protumačeno kao edipalni kompleks u nekoj mjeri - kći koja ubija sve one koji joj pokušavaju preoteti majku u bilo kojem smislu. “Neprekidna popularnost Egzorcista leži upravo u činjenici da odbija ponuditi pomirenje – samo nas upozoravajući na našu ovisnost o postojećem simboličkom sustavu, uključujući jezik i njegove različite diskurze, i preuveličavanje naših strepnji zbog nemogućnosti izgradnje stabilnog, koherentnog, autonomnog identiteta” (Balogh, 2016: 124-125). Nije iznenađujuće, stoga, da je ovaj film i danas čest predmet analize filmskih i kulturalnih studija.

6. Film 1980. i “The Lost Boys”

Lude 80-e prate trendove 70-ih, barem u svijetu horora. Znanstvena fantastika je popularna, kao i prerade starijih ZF horora iz 50-ih, na primjer *Invaders from Mars* (1986., original iz 1953.), *The Blob* (1988., original iz 1958.) i drugi. *Body horror* je također rezultat hibridnosti horor žanra, stoga je česta kombinacija njega i ZF horora. Najbolji primjer je *The Fly* (1986.) Davida Cronenberga, u kojem se reflektira strah od tjelesnosti, unutarnje prijetnje koja izbija iz tijela, kao neka nezaustavljiva bolest: “Seth Brundel doživi nesreću kada se posluži strojem za teleportaciju koji je sam napravio. U procesu teleportacije, njegovo tijelo je spojeno s tijelom muhe na molekularnoj razini. Njegov je DNK prepisan, a film se bavi postupnom transformacijom njegova tijela i njegovom nesposobnošću da zadrži osjećaj kontrole nad svojom tjelesnošću ili identitetom. Brundel je stoga i žrtva i čudovište, a prijetnja dolazi iznutra, a ne izvana” (Jancovich, 2002: 6).

Tehnološki napredak specijalnih efekata značio je smanjenje jaza između onoga što se može prikazati na ekranu i kreativne čovjekove mašte. 80-e su poznate po svojoj dekadenciji, materijalizmu, općenitom ekscesu svega. Tako i u hororima, sve ono što se do nedavno skrivalo u mraku, sada je pod reflektorom, prebačeno u prvi plan - “Čudovišta su konačno izašla iz ormara” (Wilson, 2005, 1980s Horror Movies). Čudovišta koja se spominju su vanzemaljci (*The Thing* (1982.), *Aliens* (1986.), *The Hidden* (1987.)), vukodlaci (*An American Werewolf in London* (1981.), *The Howling* (1981.)), vampiri (*The Lost Boys* (1987.)) i duhovi s novim, kreativnim odmakom (*The Shining* (1980.), *A Nightmare on Elm Street* (1984.)). “Neizbježno je da su većinu ovih filmova snimili muškarci. Seks i golotinja bili su ležerni, još jedan aspekt ponuđenih uzbuđenja. Ženska tijela, u obliku (obično mladenačkih, bijelih i plavokosih) navijačica, sestara iz sestrinstva, dadilja, djevojaka i maćeha i dalje su se predstavljala kao objekti – zamazani krvlju i nad kojima su robovali čudovišta i muška publika. Nije bilo mjesta za ženski pogled u mnogim horor filmovima 80-ih” (Wilson, 2005, 1980s Horror Movies).

Horor filmovi su u osamdesetima imali neupitnu korist od uvođenja kućnog videa. No, upravo *Direct-to-video* (eng. “neposredno-na-video”) horor filmovi postali su glavna tema zbog javne zabrinutosti oko reprezentacije seksa i nasilja. Ovdje se govori o novoj kategoriji horora, *video nasties*. Gledanje filma postalo je, po prvi puta, moguće u privatnosti svoga doma, što je stvorilo masovnu proizvodnju pornografije i jeftinih grotesknih hororaca (Jancovich, 2002: 5-6).

“Svatko tko je bio tinejdžer 80-ih sjećat će se da smo razgovarali o horor filmovima, ne u smislu zapleta, izvedbe ili produkcijskih vrijednosti, već u smislu "groznosti", vrlo važnog G-faktora. Najbolji filmovi imali su najodvratnije trenutke. To je vrednovano učinkovitom kombinacijom šoka i ekscesa, punim technicolor prikazima penetracije, dekapitacije, amputacije, implozije i eksplozije dijelova tijela. Ozloglašena izdanja iz 70-ih, nekoć potisnuta u kasnonoćna, najljigavija kina na grindhouse krugu (ako ih je itko uopće gledao) ponovno su puštena kako bi oduševila ovo novo tržište. Distributeri su stavljali oglase preko cijele stranice na poledine časopisa koji su naglašavali sakaćenje i ubojstvo. Ti su filmovi bili dostupni za gledanje, svakome tko je imao pristup videorekorderu i vrpci. Ovo je bila era djece Generacije X, prepuštenih samima sebi nekoliko sati nakon škole. Zaobišli su bilo kakvu vrstu roditeljski nametnutog sustava ocjenjivanja ili službene cenzure. Ako je film prikazan u kinima, u teoriji je svoju ocjenu prenio na videoobjavu. Međutim, vlasnici videoteka ignorirali su zakon u korist prihoda od najma i dijelili vrpce kao bombone. *Direct-to-video* shockfestovi uglavnom su prošli bez ocjene” (Wilson, 2005, 1980s Horror Movies).

U Ujedinjenom Kraljevstvu dolazi do poznate “Video Nasty Debate”. Javnost je prozivala širenje takvih filmova, dizajući paniku o “kvarenju mladih umova nacije” prikazivanjem takvih morbidnih scena. Panika je nastala nakon izlaska *The Evil Dead* (1981.), da bi film na kraju bio povučen iz engleskih kinodvorana, od strane BBFC-a (Britanski odbor filmske klasifikacije) nakon mnogobrojnih sudskih procesa, zajedno s još 39 naslova. Kako bi regulirali proizvodnju i distribuciju ovakvih filmova donesen je zakon, Video Recordings Act 1984. (BBFC, n.d.). Velika odluka i pobjeda za engleski narod, no na žalost moralne većine, nije se proširila na ostatak svijeta.

Film je medij koji predstavlja puno toga. Nekome znači umjetnost, nekome bijeg, nekome aktivnost kojom će ispuniti slobodno vrijeme, no najbitnije i dalje stoji: film je biznis. Nema vremena kada je to bilo očitije, nego od 80-ih pa do danas, a horor žanr nije iznimka. Ako se film uspješno proda, bilo bi suludo zaustaviti tu prodaju, a tu su činjenicu brzo shvatile produkcijske kuće u 80-ima. Nastavak za nastavkom poznatih horor naslova mogli su se pronaći u američkim kinima svake godine, posebice za vrijeme Noći vještica i ljetnih praznika. Sam po sebi, nastavak ne mora značiti ništa loše, no kada se žrtvuje kvaliteta i priča najdražih junaka (ili pak zlikovaca) onda se stavlja u rizik uništavanje nekoć drage franšize. Produkcijske kuće drže intelektualno vlasništvo te samim time imaju mogućnost recikliranja originalnih djela, dok često iz te cijele priče isključuju one koji su zaslužni za iste, pod time se misli na redatelje, scenariste, glumačku postavu i ostale filmaše koji su prvenstveno zaslužni za uspjeh

franšize. *Friday the 13th*, franšiza s deset nastavaka (do danas), *Halloween* i *The Puppet Master*, s trinaest filmova u franšizama i *The Howling* koji je proizveo sedam nastavaka primjer su ekscesa 80-ih. No, možda najbolji primjer upravo toga jest franšiza *A Nightmare on Elm Street*. Genijalna ideja Wesa Cravena, stvorila je jednu od najvećih horor ikona svih vremena, Freddyja Kruegera. Nakon ogromnog uspjeha, produkcijska kuća New Line Cinema nije mogla odoljeti vraćanju Freddyja u kinodvorane, praveći novi nastavak skoro svake godine (trenutno ima sedam nastavaka). To je dovelo do franšize s možda najvećom razlikom u kvaliteti, ovisno o kojem se nastavku priča. Svaki nastavak imao je drugog redatelja i scenarista, a jedina iznimka je povratak Wesa Cravena u *Wes Craven's New Nightmare* (1994.), koji je, nažalost previše ispred svog vremena za tadašnju publiku, postao jedna od omiljenijih nastavaka franšize danas. Wilson (2005, *One Is Never Enough: Sequelitis*) ukazuje na opasnost antiklimaktičnih nastavaka govoreći da “što nastavci dulje dolaze i što su bliži svojim začetnicima, to više obožavatelja uči prihvaćati prosječne, čak i užasne elemente uz one istaknute. Ipak, ne volite samo jednog člana obitelji, prihvaćate ih sve. I čuvate nadu.”

Krajem 80-ih, horor žanr je zaglupljena zabava, temelj svake šale filmskih kritičara i isprazna kolotečina recikliranih ideja. “Činilo se kao da je žanr možda zapao u trajnu vrtoglavicu. Nastavak za nastavkom, beskrajno reciklirani zapleti, sve manji prihodi na kino blagajnama koji su ih doveli do sve nižih budžeta i gubitak respektabilnosti [...] horor se vratio osnovama i ponovno usredotočio na najosnovnije od svih zala, čovjekovu nehumanost prema čovjeku.” (Wilson, 2005, *1980's Horror Movies*)

U režiji Joela Schumachera, *The Lost Boys* je američka horor komedija iz 1987. Jedan je od klasika pop kulture 80-ih i najomiljenijih horora, čak i onima koji nisu nešto posebno oduševljeni žanrom. Priča prati braću Michaela i Sama Emersona koji se sa svojom majkom sele na kalifornijsku plažu Santa Carla, kako bi živjeli s majčinim ekscentričnim ocem nakon njezine nedavne rastave s ocem. Ubrzo nakon, Michael se zaljubljuje u lokalnu djevojku Star te se zbog toga uplete u probleme s tajanstvenim Davidom, koji ga ubrzo pokušava pretvoriti u vampira, dok se Sam sprijatelji s rano sazrelim lovcima na vampire koji ga upozoravaju na opasnost koja terorizira grad već mnogo godina.

Tek se pred kraj filma stavlja fokus na horor, dok se film većinu vremena usredotočuje na bezbrižnu mladost i osjećaj nepobjedivosti koji djeca imaju čak i kada ih to stavlja u opasnost, njihovo shvaćanje novoga svijeta koji se brzo mijenja, sve izazove odrastanja i pritisak vršnjaka. Opterećena svojim osobnim problemima, djeca u filmu ne osjećaju emocionalnu

privrženost užasima koji se događaju oko njih, oni misle da su nepobjedivi i često čine opasne pogreške jer nemaju zrelu koncepciju posljedica. Oni nastavljaju zabavu svaki dan i izlaze po mraku unatoč tome da je grad u kojem žive prepun nestalih i mrtvih ljudi.

Stranger Danger je bila neobuzdana moralna panika tog vremena, mediji su pridavali masovnu pozornost slučajevima nestalih osoba i serijskim ubojicama, no ti su strahovi uglavnom dolazili od odraslih i autoriteta, za razliku od djece koja su bila zaokupljena svojom nevinošću. Film nastavlja pridavati značajnu pozornost uznemirujućem broju plakata nestalih osoba razbacanih po gradu i po tetrapacima mlijeka kako bi podsjetio gledatelje na opasnost koja vreba. Jedini koji znaju istinu su Edgar i Allan, dva Samova prijatelja čiji roditelji nikada nisu prisutni.

Cijela ideja o vječnoj mladosti dodaje oštrinu sukoba, a film savršeno prikazuje kulturno raspoloženje 80-ih. Ipak, ta romantizirana vječna mladost čini se kao čistilište u kojem su izgubljeni dječaci zarobljeni. Ta banda vampira su samo djeca prepuštena sama sebi, te kao i svi drugi, kreću se kroz život na autopilotu, nesigurni. Za njih je vječna mladost, blagoslov i prokletstvo jer mogu činiti što god žele, naizgled bez posljedica, no izopćeni su iz stvarnog svijeta upravo kao posljedica njihovih zločina.

7. Suvremeni horor

Iduće desetljeće uspijeva regenerirati horor žanr, i to dosta brzo. Lude 80-e zamjenjuju *grunge* 90-e. Kako u glazbi i modi tako i u filmu, *grunge* postaje novi umjetnički izričaj. Horor filmovi su sada tmurni, prigušeni i poprilično depresivni. Počevši s *The Silence of the Lambs* (1991.) Jonathana Demmea, paradigma se mijenja. Možda upravo zbog masovnog uspjeha trilera/horora s psihotičnim psihijatrom koji je usputno serijski ubojica i kanibal, koji je prvi put u povijesti osvojio pet Oscar nagrada (Nagrada za najbolji film, najboljeg glavnog glumca, najbolju glavnu glumicu, najboljeg redatelja i za najbolji adaptirani scenarij), poznati *A-list* glumci vraćaju se u svijet horora. *Bram Stoker's Dracula* (1992.) Francisa F. Coppole, *Frankenstein* (1994.) Kennetha Branagha i *Interview with the Vampire* (1994.) Neila Jordana samo su neki od visokobudžetnih horora s kritički hvaljenim redateljima i glumačkom postavom (Jancovich, 2002: 6). Naravno, ova faza nije dugo trajala, a kao i u prijašnjim vremenima, horori 90-ih uzimaju suvremene strahove kao inspiraciju za nova umjetnička djela.

Kapitalizam 90-ih počinje pokazivati rupe u sustavu, recesija koja je nastala kao posljedica akumulacije dugova 80-ih, skoka cijene nafte i kreditne krize bila je potrebna kako bi većina Amerikanaca prepoznala nedostatke neuravnoteženog rasta iz 80-ih. (Walsh, 1993: 33) Samo neki od događaja koji su okrenuli svijet naopačke su Zaljevski rat (1990.-1991.), Jugoslavenski ratovi (1990.-2001.), neredi u Los Angelesu (1992.) genocidi u Ruandi (1994.) i Bosni (1995.) i masakr u srednjoj školi Columbine (1999.). Iako je Hladni rat završio, ljudi su i dalje imali mnogo razloga za strah, a rasa, nacionalnost, spol, religija i seksualnost pojmovi su koji stvaraju podjele.

Horor filmovi 90-ih često su odražavali strahove od približavanja Apokalipse, panike koja se dodatno širila preko religijskih pokreta The Branch Davidians i Heaven's Gate koji su počinili masovna samoubojstva zbog svojih uvjerenja. Strah nadolazećeg tisućljeća prevalentan je. Ljudi su počeli paničariti, religijska su proročanstva predviđala mnoštvo toga: neki su govorili da će Bog uništiti svijet, neki su bili uvjereni da će se dogoditi dolazak anti-Krista, a neki da će doći do Armagedona. Neki su se ljudi, kako objašnjava Wilson (2005), borili sa svojim strahom i egzistencijalnom krizom gradeći bunkere koje su punili hranom, oružjem i ostalim potrepštinama, dok su neki fokus prebacili na vjeru. Postavlja se pitanje: "Ako nemate vjere, bojite li se onoga što će se dogoditi nakon što umrete?" (Wilson, 2005, 1990s Horror Movies).

Senzacionalizam na vrhuncu, sve se prenosi na televiziju, vijesti su dostupne 24 sata, a čak i

počinje televizijsko emitiranje sudskih procesa. “Žanr horora, uvijek osjetljiv na zeitgeist, otišao je u istom smjeru – ali dalje. Zabava uvijek mora nadjačati informacije. Dok se pravi zločin veže u čvorove pretvarajući se da je poučan, on je kompliciran i osjećaj krivnje. Naš sustav moralnih vrijednosti nalaže da se, unutar okvira nefikcije, ubojice nikada ne smiju smatrati herojima. Serijski ubojice su degenerici, devijantni, prokleti. Njihove priče trebale bi biti ispričane na način koji je poučan, a ne nepristojan, funkcionirajući kao priča upozorenja i za potencijalne ubojice i za ubojice.” (Wilson, 2005, 1990s Horror Movies).

Dok s druge strane, horor žanr ne slijedi to moralno pravilo. Horor filmovi 90-ih kreiraju šarmantne ubojice, kompleksne likove koji doživljavaju razvoj karaktera isto onoliko koliko i glavni protagonist (a ponekad su i oni sami u poziciji protagonista). Problem do kojega dolazi u 90-ima, vjerojatno kao direktna posljedica “okaljanog” imena horora u 80-ima, je žanrovska klasifikacija filmova poput *The Silence of the Lambs*. Jednostavan *Google search* filma pokazat će da film pripada u triler/horor žanru, no kako se već spominjalo ranije, nije ništa neobično da je film hibrid više vrsta, većina se filmova može svrstati barem u dva žanra (romantični film/komedija, akcija/komedija, akcija/krimi film itd.). Zanimljiv slučaj ovoga je Lynchev *Se7en*, klasificiran kao krimi/detektivski film, ali koji koristi i prepoznatljive tehnike inače korištene u hororima, ali i komponente drugih žanrova. Eksplicitni prikazi mrtvih, unakaženih tijela podsjećaju na klasične ‘gore’ filmove poput *Saw* (2004.) i najbitnije, uspijevaju šokirati i smučiti gledatelja. Kako god da je definiran, savršeno prelazi granicu od trilera do horora. Još jedan izniman produkt 90-ih, *Jacob’s Ladder* (1990.), prelazi istu tu granicu, a prikazani PTSP protagonista nakon Vijetnamskog rata dovoljan je da promijeni gledatelja zauvijek, samo nakon prvog gledanja.

Neki od ostalih najznačajnijih filmova su *The Sixth Sense* (1999.), *Misery* (1990.), *Event Horizon* (1997.) i *The Blair Witch Project* (1999.) Važno je spomenuti i *Scream* (1996.) Wesa Cravena, koji je uspio vratiti slasher filmove natrag u kino dvorane, ovaj puta s ironičnim tonom i društvenom kritikom tropa iz 80-ih. Ovo je prvi (ako se ne uračuna dvije godine ranije napravljen *Wes Craven’s New Nightmare*) autoreferencijalni horor film, tj. likovi koji se nalaze u njemu, svjesni su pravila žanra koja ograničavaju i pokreću priču, samo nisu svjesni da se oni nalaze u jednoj takvoj priči (Jancovich, 2002: 7).

Početak idućeg desetljeća označen je događajem koji je prodrmao cijeli svijet. Teroristički napadi 11. rujna 2001. u SAD-u postavili su ton desetljeća. U svojoj knjizi *Post-9/11 Horror in American Cinema*, Wetmore Jr. (2012: 2) objašnjava glavnu promjenu u horor filmovima

koja je nastupila nakon terorističkog napada: “U hororu prije 11. rujna gotovo uvijek postoji način da se zlo zaustavi. Jason, Michael i Freddy, iako će se vratiti u sljedećem nastavku, mogu biti poraženi. Regan MacNeil može biti egzorcizirana, Pazuzu otjeran iz nje žrtvom svećenika, Hidrofobni Roy Schneider može raznijeti morskog psa upucavanjem k****nog sina dok se smiješi.” Nakon 11. rujna horor žanrom vlada opće beznade, besmisao, neizvjesnost, nihilizam koji ne popušta ni pred kraj filma, a česti su motivi nasumičnog nasilja i smrti. “Herojske ljudske osobine ne mogu i neće spasiti dan niti pobijediti zlo” (Wetmore Jr., 2012: 2).

Ovdje dolazi do nove potkategorije horor filma, “*torture porn*”, prikladno nazvanoj jer se radi o sadističkom nasilju i mučenju, koje je u suštini bit filma. Najpoznatiji primjeri su *Saw* (2004.) Jamesa Wana i *Hostel* (2005.) Elija Rotha. Ovi su filmovi “ukorijenjeni u američkoj ambivalenciji i zabrinutosti da smo postala nacija koja muči” (Wetmore, 2012: 5). Prevladava strah, ali ne samo od toga da bi se mogli pronaći u situaciji gdje nas netko muči, nego i strah da mi postanemo oni koji muče. U filmovima su česti tropi virusa napravljenog od strane vlade koje služi kao biološko oružje (*28 Days Later* (2002.), *Resident Evil* (2002.), *The Crazies* (2010.)), što se može shvatiti kao “istraživanje suvremenih strahova o biološkom terorizmu nakon 11. rujna” (Fahy, 2010: 3). Filmska prerada i dalje nije stranac Hollywoodu, ali ovaj puta se drastično mijenja ton koji je nekoć, u 80-ima, bio puno pozitivniji. Klasici poput *Friday the 13th* i *A Nightmare on Elm Street* ponovno su oživljeni, ali ovaj put s mnogo mračnijom porukom.

Početak 21. stoljeća, internacionalni horor napokon dolazi do velikog izražaja u Americi. Japanski, korejski, talijanski i francuski su filmovi prštali originalnim idejama i stravičnim prikazima istih. Ovo je naravno posljedično dovelo do toga da se nekolicina tih europskih i azijskih filmova preradi i dobije svoje američke kopije. Japanski *Ringu* (1998.), Hidea Nakate dobio je svoju američku verziju *The Ring* (2002.), Gorea Verbinskija, kao i francuski film *Martyrs* (2008.) Pascala Laugiera, a ni talijanski film *Suspiria* (1977.) također nije iznimka.

8. Može li strah u filmovima biti simptom društvenog problema?

Prema Muiru (2012: 1), umjetnost je oduvijek oponašala život te kao takva ne postoji u vakuumu. Ona je usko vezana uz razdoblje u kojem se nalazi. Film nije iznimka, dapače, on je oduvijek na neki način reflektirao realnost ako ne u doslovnom smislu, onda u metaforičkom. “Ponekad je uvid u društveni ili povijesni kontekst umjetničkog djela posve slučajan, proizašao iz niza shvaćanja nepoznatih čak i umjetniku koji ga je izveo. Ali češće, u umjetnosti postoji namjera da reflektira, usporedi, otkrije, suprotstavi ili odjekne neki važan element autorovog svemira. [...] Konkretno, horor filmovi su uvijek odražavali strahove i tjeskobe svojih “stvarnih životnih” epoha” (Muir, 2012: 1).

8.1. Umjetnost kao zrcalo kulture

Kada se govori o umjetnosti kao zrcalu kulture i društva u kojemu živimo, važno je sagledati različita značenja kulture u diskurzu kulturalnih studija, koje je Raymond Williams (2006) imenovao idealnom, dokumentarnom i socijalnom kulturom. Idealnu kulturu objašnjava kao stanje ili proces čovjekova usavršavanja u odnosu na određene apsolutne ili univerzalne vrijednosti. U dokumentarnoj kulturi je kultura skup djela uma i mašte u kojem su zabilježene misli i iskustvo ljudi, Williams objašnjava i treću definiciju, socijalnu kulturu “prema kojoj je kultura opis posebnog načina života u kojem se određena značenja i vrijednosti ne izražavaju samo u umjetnosti i mišljenju, nego i u institucijama i u svakodnevnom ponašanju” (Williams, 2006: 35-36). Kao rješenje problematike ovih triju definicija, nastavlja Williams, istraživačka bi se pažnja trebala usmjeriti na međusobne odnose tih triju područja. Kada bi se to dogodilo, riješila bi se apstraktnost idealne kulture, odvajanje umjetnosti od “ostalih vidova čovjekova života u društvu” koje je tipično za dokumentarnu definiciju, ali bi se također izbjegao i način na koji se u socijalnoj definiciji umjetnost smatra “pasivnim odrazom stvarnih interesa društva” (Grdešić, 2013: 15-16). “Stoga je posve pogrešna pretpostavka o mogućnosti proučavanja nekih vrijednosti ili umjetničkih djela bez da se uzme u obzir konkretno društvo u kojem nastaju, ali jednako je pogrešno pretpostaviti presudnost socijalnog objašnjenja, odnosno pretvoriti vrijednosti i djela u puke popratne proizvode” (Williams, 2006: 38). Pogrešno je, pretpostaviti presudnost socijalnog objašnjenja, pogotovo kada se ugleda činjenica da se značenja i objašnjenja u umjetnosti s vremenom mijenjaju.

Kulturalna je teorija, po Terryju Eagletonu (2005: 29), proizvod razdoblja između 1965. i 1980. “Nove kulturne ideje imaju duboke korijene u razdoblju borbe za građanska prava, studentske pobune, nacionalnih oslobodilačkih fronti, proturatnih i protunuklearnih kampanja, nastanku ženskog pokreta i vrhunca kulturnog oslobođenja. Bilo je to doba začetka i procvata potrošačkog društva; doba u kojem su se mediji, popularna kultura, subkulture prvi put pojavili kao društvene sile na koje treba računati; bilo je to doba u kojemu su društvene hijerarhije i tradicionalni običaji postali predmet satiričnih napada” (Eagleton, 2005: 29). Kultura postaje sve, a samim time i bojno polje političkih, klasnih i građanskih sukoba. U razdoblju 60-ih i 70-ih kultura počinje “podrazumijevati film, izgled, modu, životni stil, marketing, reklame i komunikacijske medije. Logotipi i spektakli počeli su se širiti društvenim životom. U Europi je nastala nelagoda zbog amerikanizacije kulture. Čini se da smo stekli bogatstvo bez ispunjenja, bogatstvo koje je kulturne teme i teme “kvalitete života” stavilo u prvi plan. Kultura u smislu vrijednosti, simbola, jezika, umjetnosti, tradicije i identiteta bila je nasušna hrana, zrak koji su udisali društveni pokreti poput feminizma i *Black Powera*” (Eagleton, 2005: 30).

U analizi umjetničkog djela kao refleksije kulture i društvenoga stanja dolazi do problema interpretacije teksta, u ovom slučaju horora, koje se mijenja ovisno o čitatelju i njegovoj kompetenciji, društveno-povijesnom kontekstu u kojem se nalazi i drugim čimbenicima koji dodatno kompliciraju stvar. Mijenja li se značenje *Rosemary's Baby* desetljećima nakon što je film izašao? Naravno. Napredak feminističkoga pokreta danas, u usporedbi s razdobljem u kojem je nastao film, doveo je do novih diskurza o simbolizmu kojeg film prikazuje, novih saznanja i interpretacija koji su se mijenjali s vremenom. Dakako, film je napravljen s namjerom da prikaže mane patrijarhalnoga društva, gubitka vjere i ljudske pohlepe, to je bilo očito i 1968., kada su te teme bile iznimno aktualne, ali kako se status quo mijenjao, tako su se mnogi vraćali na isti film i pronalazili nova značenja te sudjelovali u rekonstrukciji teksta filma.

Kako bi se istražila poveznica između tri odabrana horor filma i društvenih strahova koji su vladali u vrijeme kada su nastali, prvo bi ih se trebalo smjestiti u kulturološki kontekst. Horor žanr je previše širok pojam da ga se može konkretno smjestiti u visoku ili nisku kulturu, posebice kada je riječ o postmodernističkome dobu, kada se sve više briše granica između visoke i niske umjetnosti. Može li se jednako promatrati i staviti na istu poziciju *Get Out* (2017.), dobitnik mnogih prestižnih nagrada (uključujući i Oscara), i *Saw* (2004.) koji je prouzrokovao masovne kontroverze i doveo u pitanje cijeli žanr svojim “neukusnim” prikazima mračne ljudske prirode (pojam *torture porn* govori sam za sebe kakvo je mjesto jedan ovakav film zauzimao u medijima i javnosti)? Jedno se može smatrati djelom visoke kulture, a drugo

niske, no oba imaju svoje mjesto u društvu i mnoštvo obožavatelja. “Granice između “visoke” i “niske” kulture ukinuli su žanrovi kakav je, primjerice, film, koji je uspio predstaviti značajan broj remekdjela obraćajući se skoro svakome” (Eagleton, 2002: 68).

No, unatoč iznimkama poput *Get Out* i *The Silence of the Lambs* (film koji je jako dugo izbjegavao biti svrstan u horor filmove zbog loše recepcije žanra ranih 90-ih), horor žanr je u medijima uglavnom prikazan u negativnom svijetlu te je svako desetljeće obilježeno bar jednom većom kontroverzom koja je potaknula razgovor o prikazu nasilja, utjecaja koji takav prikaz ima na ljude te zaslužuje li ovaj žanr zauzimati toliko mjesta u društvu i medijima te pod koju cijenu. Zbog tog se razloga horor žanr može čvrsto smjestiti u popularnu kulturu koja je u opoziciji s visokom. Kultura je u ovome slučaju područje borbe između centara moći (onih koji nameću norme, vrijednosti i pravila) te njihovih subjekata (onih koji žive po njihovim pravilima). “Kultura je, dakako, još imala svoje mjesto; ali kako je protjecalo moderno doba, njezino je mjesto postalo mjestom oporbe ili nadopune. Ili je kultura postala prilično krnji oblik političke kritike, ili je bila zaštićeno područje na kojemu pojedinac može isprazniti sve one potencijalno razorne snage, duhovne, umjetničke ili erotske, kojih je zaliha u modernosti sve manja” (Eagleton, 2002: 41). Horor je u tom smislu uvijek prikazivao tu borbu: borbu između države i njenih podanika, religije i njenih vjernika/nevjernika, liječnika i njihovih pacijenata, tehnologije i čovjeka...

8.2. Analiza kulturnog teksta

U svakoj analizi kulturnoga teksta, u ovom slučaju filmova *Rosemary's Baby*, *The Exorcist* i *The Lost Boys* mora se uzeti u obzir 5 kulturnih procesa, a to su reprezentacija, identitet, proizvodnja, potrošnja i regulacija. Važno je napomenuti kako jedinstveno značenje interpretacije teksta ne postoji, s obzirom da je uvjetovan mnogim različitim silnicama, kontekstom vremena i prostora u kojem je djelo nastalo te kontekstom vremena i prostora onoga koji interpretira taj tekst. Time je rezultat koji nastaje interpretacijom samo privremeno značenje tog teksta. Djelo *Rosemary's Baby* reprezentira položaj žene u braku i društvu u 60-im godinama dvadesetog stoljeća, u SAD-u. *The Exorcist* predstavlja gubitak i krizu vjere uz napredak znanosti i urušavanje nuklearne obitelji u 70-ima, dok *The Lost Boys* također reprezentira nedostatak patrijarhalnoga uzora očitovanog u očevoj neprisutnosti kao i u Egzorcistu, ali uz to i strah i nesigurnost modernih vremena, *Stranger Danger* paniku i strah od odrastanja u korumpiranome svijetu.

Rodni je identitet važna komponenta u 60-ima i 70-ima, a iznimno je važna i u navedenim filmovima u kojima se vrlo lako može uočiti evolucija drugog vala feminizma. Rosemary je potpuno ovisna o svome mužu, što ju dovodi u iznimno bolnu i traumatičnu situaciju. Chris MacNeil je nezavisna, uspješna, ali i samohrana majka, kao i Lucy koja, nedavno rastavljena, ostaje bez financijske podrške te se mora preseliti kod svojega oca kako bi prehranila svoja dva sina.

“Polanskijev film iz 1968., koji u biti prikazuje Rosemarynog muža kao Vraga i u kojem Rosemary osuđuje svog muža, ali prihvaća svoje dijete, pušten je samo dvije godine nakon što je Nacionalna Organizacija za Žene nastala u SAD-u. Rosemaryno napuštanje tradicionalnog kućanstva s dva roditelja nastaje, simbolično, iste godine kao Prva Nacionalna Konferencija za Oslobođenje Žena, održana u Lake Villi, Illinois. *The Exorcist*, koji stavlja djevojku pred menstruaciju u okove demonske opsjednutosti, izašao je 1973., godine, kada je sudski proces Roe protiv Wadea američkim ženama dao više moći nad svojim tijelima legaliziranjem pobačaja. Dovodeći adolescentnu djevojčicu u opasnost, čineći njezinu majku bespomoćnom te pokazujući kako ju vjerski utjecaj spašava na kraju, film se može promatrati kao tjeskobni odgovor patrijarhata na novostečene ženske slobode kao i na nastajanje obitelji s jednim roditeljem” (Lopusina, 2005: 7-8).

Rosemary's Baby na početku ustanovljuje Rosemarynu ovisnost o drugima, bio to njezin muž, susjed ili ginekolog. Ona je predstavljena kao dijete koje ne može živjeti bez roditeljske kontrole, a upravo je tako prikazan odnos između nje i njezinog muža, koji se apsurdno zove Guy. Utjecaj patrijarhalnoga društva je očit, Guy donosi sve odluke, a zbog svoje nevoljkosti da preuzme inicijativu, kritički razmišlja i bude samodostatna, Rosemary u potpunosti gubi kontrolu oko svoga tijela, uma i načina života.

Ovaj film može se interpretirati kao prikaz prevlasti pesimizma, slike patrijarhalnog i kapitalističkog svijeta koji na kraju prevladava dobrotu, Katoličku vjeru i progresivne stavove o ženi u društvu. Rosemary je prikazana kao optimistična osoba, idealistički nastrojena i koja vidi dobro u svakome. Nekoć prekrasne kvalitete Polanski prikazuje kao jednim od razloga zašto je Rosemary postala žrtva svoje situacije, a čak i kada preuzme kontrolu i pobjegne od sustava koji ju omalovažava, tad je već prekasno.

Centri moći koji djeluju u filmu su religijske institucije, specifično Sotonistička Crkva i Katolička Crkva, koje se suprotstavljaju jedna drugoj (Rosemaryn katolički odgoj biva kritiziran od strane pripadnika sotonističkog kulta te u njoj stvara internu borbu između

konformizma i poštivanja vjere u kojoj je odrasla). Kapitalizam je vladajući društveni sustav, način života u kojemu (bar tako se prikazuje u filmu) će muž prodati tijelo i zdravlje svoje žene za višu društvenu poziciju, novac i slavu.

Mnoga su opresivna sredstva koje koriste ženomrsci i mizogina društva vidljiva u filmu, ali su ista ta sredstva često tijekom povijesti bila korištena i od strane moćnih grupa ljudi kako bi zadržali mase ispod sebe na tzv. društvenoj ljestvici: zabrana knjiga, kontrola medicinske skrbi, ponižavanje i manipulacija tuđih vjerovanja i normi, praćenje kretanja i slično. Ako se povežu ove metode zadržavanja statusa quo, *Rosemary's Baby* može se interpretirati kao napad na totalitarne režime i manipulativne sustave dizajnirane da nas polako osiromaše i unište. (Sipos i Botts, 2021)

Iako film na kraju prikazuje pobjedu jednog takvog režima i patrijarhata, kapitalizma i Sotonizma, ne može se reći da djeluje kao pristalica istih. Dapače, film djeluje kao kritika svih onih koji nisu spremni oduprijeti se sustavu koji ih ugnjetava, u vremenu kada je feminizam upotrijebio sve snage kako bi se ustanovila spolna ravnopravnost u društvu koje je i dalje bilo neprijateljsko prema ženama i muški opredijeljeno, kapitalizam već počeo pokazivati svoje rupe u sustavu koje će kasnije postajati sve veće, a alternativni vjerski pokreti zamjenjuju one klasične, bilo je mnogo razloga za odupiranje vladajućem poretku. Ako niste spremni oduprijeti se, film nagoviješta, završit ćete kao Rosemary.

The Exorcist iz 1973. predstavlja moralnu paniku 70-ih u SAD-u, tj. sve veći raspad nuklearne obitelji. Film upire prstom i upozorava na opasnost koju djeci predstavlja kućanstvo s jednim roditeljem, posebice ono bez patrijarhalnog uzora. Chris je zauzeta samohrana majka koja puno radi kako bi zadržala svoj status poznate glumice te kako bi priuštila sve svojoj kćeri Regan, koja bez ikakvog patrijarhalnog inputa postaje opsjednuta Sotonom.

“Baš kao što se mogu upotrijebiti za prikaz određenog vremena, mjesta ili životnog iskustva pojedinca, filmske se slike također mogu koristiti za utjecaj na društvene koncepte i institucije kao što su djetinjstvo, spol, religija i obitelj. Film Williama Friedkina [...] ispunjava ovaj zadatak tako što đavao zaposjeda jedanaestogodišnju ateističnu djevojčicu” (Lopusina, 2005: 39). Na početku filma može se zaključiti da Regan i njezina majka Chris imaju blizak odnos, iako je majka često odsutna, na poslu. Nedostatak očinske pažnje Regan pokušava zamijeniti s razgovorom sa svojim “imaginarnim” prijateljem Kapetanom Howdyjem (nesuptilna skraćena imena njezina oca, Howarda). Na kraju se pretpostavlja da je pričanjem sa svojim imaginarnim prijateljem putem Oujia ploče (ploča za prizivanje duhova) prizvala demona

Pazuzu, a simbolizam se ovdje dodatno proširuje kada se uzme u obzir da, točno nakon što joj se otac ne javi na telefon kako bi joj čestitao rođendan te nakon što čuje svoju majku kako šapće da Howardu nije stalo do njegove kćeri, Regan postaje opsjednuta demonom -što može predstavljati uništenje Reganine nevinosti.

Gary Hoppenstand naglašava kako Egzorciist “prikazuje dijete kao žrtvu. Mlada djevojka koja postaje opsjednuta u Blattyjevom romanu ne samo da postaje test vjere za svećenika koji je nema, nego što je još važnije, ona funkcionira kao vrsta moralnog simbola koji upozorava na strašne posljedice evoluirajuće obiteljske strukture koja stavlja veći naglasak na roditeljski identitet – kao što su uspjeh u karijeri i osobno ispunjenje – nego na djetetovu emocionalnu stabilnost. Blatty implicira da je jedan od glavnih razloga zašto dijete postaje disfunkcionalno to što je obitelj postala disfunkcionalna, pod stresom rastuće stope razvoda i nedostataka *single-parent* kućanstava.” (Hoppenstand, 1994: 38).

Raspadanje tradicionalnih struktura obitelji je često prikazano u hororima 70-ih i 80-ih, pa tako i ovdje ovaj fenomen igra veliku ulogu. Za razliku od filma *Rosemary's Baby*, u kojem se Rosemary dovede u opasnu situaciju zbog svoje konformističke i submisivne prirode, *The Exorcist* ukazuje na posljedice koje uspješna majka kojoj nije nužan muškarac i ne odustaje graditi svoju karijeru unatoč roditeljstvu može imati na dijete. Osim toga, može se očitati i socijalni komentar o brizi za starije. Svećenikova majka ostavljena je sama, u mentalnoj ustanovi, gdje i umire. To izaziva ogroman osjećaj krivnje svećeniku Karrasu, opterećen noćnim morama svoje ostavljene, usamljene i bolesne majke, sve više gubi svoju vjeru u Boga. Paralele između Regan i svećenika Karrasa su intrigantne – jedno je patnja uzrokovana roditeljskom nebrigom, a drugo djetetovom. Međutim, najzanimljivije od svega je suptilna borba koja se događa tijekom cijelog filma, borba između znanosti i vjere, liječnika i Boga.

Film predstavlja medicinsku ustanovu punu stručnjaka na blago-sadistički način. Procedure kroz koje Regan prolazi izgledaju bolno, kao eksperiment kojega bi prvo trebali probati na pokusnome kuniću, a ne jedanaestogodišnjem djetetu. Naravno, liječnici i psihijatri ne uspijevaju dokučiti uzrok problema te se očajna majka okreće vjeri kao rješenju. Medicinske ustanove predstavljene su kao centri moći koji, zajedno s drugim centrima moći, umanjuju onaj koji je najviše bitan – vjeru. Iako je, ironično, film često bio meta vjerskih institucija, on uglavnom prikazuje gubitak vjere kao najveći problem u američkome društvu 70-ih, zajedno s razaranjem nuklearne obitelji. Kraj filma ubrizgava gledatelja s novonastalom nadom, demon je pobijeđen, savladan žrtvom svećenika Karrasa, koji u zadnjim trenutcima svoga života

ponovno pronalazi vjeru. Centri moći koji su izravnom sukobu u ovom djelu su medicinske institucije i Katolička Crkva. Postmodernističko doba poznato je po tehnološkim napretcima, posebice u znanosti i medicini. Religijski diskurz filma stabilizira moć nametanjem svojih “apsolutnih istina”, prikazujući kako, kada se ne slijedi ta apsolutna istina, dolazi do metaforičkog opsjedanja, patnje i smrti.

The Lost Boys je film koji se možda suptilnije bavio važnim društveno-političkim pitanjima za razliku od prijašnja dva analizirana filma, no i dalje sadrži dosta mračan simbolizam aktualnih problema 80-ih godina. Sunčana Santa Carla, u kojemu je smještena radnja, dobila je nadimak “svjetska prijestolnica ubojstava”, tvrdnja koju dokazuje bezbroj plakata nestalih osoba polijepljenih po cijelome gradu, izlozima, stupovima i naravno, kartonima mlijeka. Razlog tih ubojstava su vampiri, drastično drugačijeg izgleda nego recimo, Nosferatu ili Dracula. Ponekad demoni izgledaju kao anđeli, a često upravo ono što je najopasnije i najrazornije može biti najprivlačnije nenadanoj žrtvi. Michael, protagonist filma, rastrgan je između dvije netradicionalne obitelji: svoje obitelji koja je upravo prošla kroz rastavu roditelja te vampirske obitelji zauvijek mladih dječaka i jedne djevojke. Utjecaj te vampirske obitelji udaljava ga od svoje krvne obitelji, od zabrinute majke, mlađeg brata i djeda, a kasnije im i on sam postane prijatelj.

Mnogi filmovi 80-ih pokazuju obiteljsku jedinicu “ili kao dominantno disfunkcionalnu ili uglavnom odsutnu, ostavljajući tinejdžera da sam rješava nastale probleme. U smislu Reaganovske ideologije ovo je neizbježan rezultat ranijeg liberalizma” (Bacon, 2011: 156). Graham Thompson također ističe kako je “jedna od značajki moralnog konzervatizma u 1980-ima bila učestalost kojom su 60-e služile kao bauk štetnog moralnog, društvenog i kulturnog promiskuiteta” (Thompson, 2007: 9). U filmu se na roditelje gleda kao na tinejdžere, oni odbijaju preuzeti odgovornost za bilo koga osim za sebe, što na kraju dovodi do raspadnutih obitelji i stavljanja vlastite djece u opasnost. Obje skupine dječaka, Michael, Sam i Samovi prijatelji te s druge strane, grupa Izgubljenih dječaka vampira, stavljeni su u kobne situacije zbog nepažnje njihovih roditelja (Bacon, 2011: 156). Michael, kao najstarije muško dijete u obitelji, zauzima poziciju “oca na čekanju”. Pritisak odrastanja i odgovornost koja dolazi s time odguruju ga od svoje obitelji prema bandi vampira koji obećavaju vječnu mladost i neodgovornost.

8.3. Hegemonijska konstrukcija obitelji kao glavni problem i rješenje

Definicija obitelji nema jednoznačno, konačno značenje, ona ovisi o individualnom stavu, iskustvu i vremenskim te prostornim čimbenicima. No, kada se uzme u obzir američko društvo između razdoblja od 1960. do 1980., u većini sfera javnog prostora dominira konstrukcija nuklearne obitelji. Nuklearna obitelj se sastoji od majke i oca koji su u monogamnoj vezi te zajedno odgajaju svoju djecu. “Obitelj je arbitraran socijalni koncept koji je “otvoren za interpretaciju i varijabilan od društva do društva i između individua unutar društva” (Larrabee i Kim, 2010: 354), a ne univerzalna, homogena strukturirana ljudska zajednica. Nasuprot toj varijabilnosti i arbitrarnosti obitelji stoji koncept hegemonije. Ideološka hegemonija za Gramscija (1971, prema Giroux, 2011: 22) podrazumijeva “sustave praksi, značenja i vrijednosti” koji legitimiraju interese dominantnoga dijela društva. Kada se “jedna grupa ili tip implicitno čini boljom od druge”, govorimo o hegemoniji (Heilman, 2008: 9) pa obiteljska hegemonija za Heilman (2008) predstavlja moć koja je u nekome kontekstu pridana konstruktivnoj idealnoj obitelji. Dok je normalna obitelj jednostavno ona prosječna, odnosno najčešća (koja predstavlja najmanju statističku devijaciju od prosjeka) [...] Heilman (2008) idealnu obitelj opisuje kao onu koja se jednostavno čini najboljom – u američkoj kulturi su to dva heteroseksualna roditelja u braku, koji su lako i prirodno začeli i na svijet donijeli dvoje djece, od kojih je starije dijete sin. Međutim, u svakoj kulturi postoji niz obiteljskih formi i praksi koje se ne uklapaju u hegemonijske slike idealne obitelji - za autoricu te transgresije (simbolička prekoračenja) ne predstavljaju samo adoptivne, imigrantske ili LGBT obitelji, već uključuju i varijable broja djece u obitelji, dobi djece i partnera, fizičkoga izgleda djece u odnosu na roditelje (tzv. sličnost) itd., kao i sam broj markera različitosti koji neka obitelj nosi (Heilman, 2008)” (Kušević, 2017: 310).

Pojam obiteljske, tako i kulturne hegemonije, može se primijeniti na tri analizirana filma. Možda se na prvu ruku doima da filmovi samo reflektiraju tadašnje stanje stvari (porast rastava, nezdravih odnosa u braku, nestajanje “idealne” strukture obitelji) bez da kritiziraju, no kada se uzme u obzir da u sva tri filma dolazi do glavnog problema s kojim se suočava protagonist upravo zbog nestabilnosti u obiteljskoj sferi, može se zaključiti da se čvrsto promovira “idealna” obiteljska shema te da u njoj leži rješenje problema filmskih protagonista. Rosemary se pronalazi u situaciji u kakvoj jest zbog pohlepe svojega muža, koji cijeni novac i društveni poredak više nego obiteljske vrijednosti (kada ga Rosemary pita je li zainteresiran za osnutak obitelji s njom, hladno ju odbija, govoreći kako želi više vremena s njom samom –no kad je

Rosemaryna trudnoća mogući uzrok njegovog uspjeha, ne oklijeva prodati ju vragu za svojih petnaest minuta slave). U filmu se kritizira nezaustavljiva ljudska potreba za materijalnim, koja na kraju razara obitelj Woodhouse i uzrokuje rođenje Antikrista. Obiteljske vrijednosti su odbačene, a kapitalizam prihvaćen.

Regan je usamljena djevojka koja prolazi kroz pubertet bez muškoga autoriteta i stabilnosti, odgajana u nevjerskom okruženju. Otac koji ju je napustio dovodi ju do neviđenog bijesa i straha, metaforički prikazani u obliku demona koji ju opsjeda. Michael, još nespreman primiti odgovornost kao “glava kuće”, bježi od svoje sada skraćene obitelji nakon rastave roditelja u brlog vampira koji obećavaju vječnu mladost i bezbrižnost. Prikazi “raspadnutih” i rastavljenih obitelji nisu isključivi i unikatni za horor žanr, ali u njima se sigurno pronalazi najveća posljedica jedne takve situacije. “Nepoželjna” obiteljska situacija služi kao pokretna sila svih loših i stravičnih stvari koji se dogode u filmu. Hegemonijska se slika idealne obitelji tim putem dodatno potvrđuje i usađuje u gledateljeve misli i podsvijest. Ako se ne slijede idealne obiteljske vrijednosti, posljedice su velike. Ovi filmovi savršeni su prikaz straha koji se prožimao američkim društvom druge polovice 20. stoljeća. Porast broja rastavljenih obitelji, mijenjanje uloga muškarca i žene u brakovima, poslovnome i društvenome svijetu donio je nesigurnost u vezi buduće slike američkog društva. Postmoderni način života postajao je sve češći, dok su tradicionalne vrijednosti polako slabile, trudeći se uspostaviti svoju moć i sačuvati ideale nuklearne obitelji kroz strah od posljedica novog načina življenja.

9. Zaključak

Stavivši izabrane filmove u vremenski, prostorni i kulturalni kontekst u kojemu su nastali, može se doći do zaključka kako strah uistinu jest društveni simptom u horor filmovima. Film je moćno sredstvo koje može služiti kao zrcalo specifičnoga vremena i prostora te je zbog tog česta tema u krugovima kulturalnih studija. Kinematografija strave može biti odličan prikaz metaforičkog ratnog bojišta raznih centara moći i onih potlačenih. Wood (1986: 28) navodi kako je “*pravi predmet horor žanra borba za priznanje svega onoga što naša civilizacija potiskuje ili ugnjetava*”, po toj tvrdnji horor se može gledati kao protivnik svih hegemonijskih sustava koji nas okružuju, no ni to nije apsolutna istina. Nešto što je za nekoga progresivno, za nekog drugog može biti opresivno, pa se tako i horor žanr, koji je prepun i modernih i tradicionalnih pogleda te onih između, nalazi u tom međuprostoru, koji se ne može svrstati u samo jedan koš. Neki filmovi koji su spomenuti u ovome radu sadrže regresivne, a neki progresivne elemente, ovisno o stajalištu onoga koji proučava značenja samog teksta. Znanstveno je dokazano da horori i njihove *jumpscare* scene oslobađaju hormone koji održavaju naše moždane stanice aktivnima. Horor filmovi su nešto novo i nepoznato, a po prirodi čovjeka i njegova uma, uvijek postoji znatiželja koja nas gura da nastavljamo istraživati to nepoznato, nadljudsko. To je način na koji obrađujemo i nosimo se s traumama koje doživljavamo.

U Americi je 60-ih godina svijet bio okrenut naopačke: pokret za građanska prava, drugi val feminizma, Vijetnamski rat, atentati, nastajanje generacijskog jaza, sve veće brojke rastava. Događale su se velike promjene, a horor kinematografija ovog doba prikazuje mnoštvo strahova iz različitih perspektiva. *Rosemary's Baby* prikazuje strah žene koja nema svoju autonomiju i sve rastuću *Satanic Panic* koja je plašila podložno američko društvo. 70-e su obilježene državnim skandalima, inflacijom, tehnološkim i znanstvenim napretcima te krizom vjere. *The Exorcist* uspješno prenosi strahove tadašnjice, fokusirajući se na propast nuklearne obitelji i znanost koja zamjenjuje vjeru. 80-e u Americi su pamćene po blistajućem konzumerizmu, novim medijima koji su postali dio svakodnevice, Reaganovoj politici, AIDS krizi i prirodnim katastrofama, a *The Lost Boys* nostalgično prenosi osjećaj desetljeća s punim videotekama, zgodnim, krvoločnim vampirima i pop kulturom u svakom kadru.

Horor uzima metaforičke demone s kojima se borimo u stvarnome svijetu kao inspiraciju te im daje lice, glas i fizičku suštinu kojoj se možemo suprotstaviti i nadvladati ju (u većini

slučajeva). Doživljaj kroz koji prolazimo dok gledamo takav film, početna nelagoda koja se prelijeva u sve veći strah kako bi kulminirala završetkom koji ili olakšava, ili dodatno uznemirava dušu, služi kao katarza emocija koje osjećamo svakodnevno. Naravno, ne može se zanemariti da je strah prirodna reakcija koja je uzrokovana glasnim, neočekivanim tonom ili izobličnim, neljudskim licem, no to je samo privremena tjelesna reakcija koja nestane odmah nakon što se pojavi. Pravi razlog straha leži u podsvijesti i povezivanju imaginarne opasnosti s onom koja prijete u stvarnosti.

Možda su upravo zbog tog horor filmovi zauzeli važno mjesto u popularnoj kulturi u svijetu, od svojih početaka pa do danas. Pregledavajući raznolikosti i analizirajući žanr od njegovog početka do ranih 2000-ih, jasno je da je dio onoga što privlači ljude prema horor filmu i općenito osjećaju straha kojeg mogu osjetiti u sigurnom, zaštićenom prostoru bez stvarne opasnosti, procesiranje već postojećih strahova koji postoje u nama, bili oni društveni, politički ili prirodni strahovi od nepoznatog i smrti. Svako razdoblje sadrži specifične probleme koji izazivaju nedoumicu ovisno o društvenom stanju u kojem se nalazimo. Prirodne katastrofe, političke afere, kulturalne revolucije, napredak tehnologije, religija, feminizam, kapitalizam, ratovi i ekonomske krize - sve su to ozbiljne teme od kojih nema bijega. One su svuda oko nas, a umjetnost je oduvijek bila odličan način preko kojega se manifestira individualno, ali i kolektivno stanje uma. To je ono što, uz mnoge druge faktore, povezuje kulturu s umjetnosti. Ona je u isto vrijeme akcija i reakcija na trenutno stanje svijeta.

10. Literatura

1. Bacon, S. (2011). "Lost Boys: The infernal youth of the cinematic teenage vampire". *Boyhood Studies*, 5(2), 152-162.
2. Balogh, E. E. (2016). "Demonic Obsession and Madness in The Exorcist (1973)". *Anglo-American Voices 1.*, 114.
3. British Board of Film Classification (2020) "The evil dead". *British Board of Film Classification (BBFC)*. Dostupno na: <https://www.bbfc.co.uk/education/case-studies/the-evil-dead> (Pristupljeno: 20.8. 2023).
4. Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York. Routledge
5. Cavallaro, D. (2002). *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. London, New York: Continuum,
6. Clasen, M. F. (2021). *A Very Nervous Person's Guide to Horror Movies*. Oxford University Press.
7. Currell, S., & Cogdell, C. (Eds.). (2006). *Popular eugenics: National efficiency and American mass culture in the 1930s*. Ohio University Press.
8. Dirks, T. (1996-2023). "Horror Films". Filmsite. Dostupno na: [[Horror Films \(filmsite.org\)](https://www.filmsite.org)]. (Pristupljeno: 16.8.2023.).
9. Eagleton, T. (2002). *Ideja kulture*. Zagreb. Jesenski i Turk.
10. Foucault, M. (2006). *History of Madness*. London, New York: Routledge., 2006. Print.
11. Gilić, N. (2007). *Filmske vrste i rodovi*. AGM.
12. Giroux, H. A. (2011). *On Critical Pedagogy*. New York: Continuum
13. Grdešić, M. (2013). *Cosmopolitika*. Zagreb. Disput.
14. Heilman, E. (2008). *Hegemonies and "Transgressions" of Family: Tales of Pride and Prejudice*. U: T. Turner-Vorbeck, M. Miller Marsh (ur.), *Other Kinds of Families: Embracing Diversity in Schools* (str. 7-27). New York: Teachers College, Columbia University
15. Hoppenstand, G. (1994). "Exorcising the Devil Babies: Images of Children and Adolescents in the Best-Selling Horror Novel". *Images of the Child*, 35-58.
16. Ignat, B. (2018). "The History of Horror Films". [The-History-of-Horror-From-1895-Present-day-.pdf \(wludh.ca\)](#)
17. Jancovich, M. (Ed.). (2002). *Horror, the film reader*. Routledge.
18. Khalfa, J. (2006). *Introduction. History of Madness*. London, New York: Routledge.

19. Kušević, B. (2017). "Nacrtajte mi jednu idealnu obitelj... Hegemonijske konstrukcije idealne obitelji u crtežima studenata pedagogije". *Školski vjesnik: časopis za pedagoškijsku teoriju i praksu*, 66(3.), 327-327.
20. Larrabee, T. G., Kim, Y. (2010). *Preservice Elementary Teachers' Perceptions of Family: Considering Future Instruction on Lesbian- and Gay-Headed Families*, *Journal of Research in Childhood Education*, 24 (4): 351-365
21. Lopusina, N. (2005). *Birth and ruin: the Devil versus social codes in Rosemary's Baby, The Exorcist and The Omen*.
22. Muir, J. K. (2012). *Horror Films of the 1970s*. McFarland.
23. Narcisse, E. (2018). 'Candyman': Why this racially charged horror movie is Scarier than ever, *Rolling Stone*. Dostupno na: <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/why-candyman-is-scarier-than-ever-749776/> (Pristupljeno: 20.8.2023).
24. Penner J. Duncan P. & Schneider S. J. (2012). *Horror cinema*. Taschen.
25. Poole, W. Scott. (2018). *Wasteland: The Great War and the Origins of Modern Horror*.
26. Sipos, M., Botts, E. (2021). "Satanic Capitalists in Rosemary's Baby". Dostupno na: <https://www.theotherfolk.blog/dissections/rosemarys-baby> (Pristupljeno: 29.8.2023.)
27. Staiger, J. (1992). "FILM, RECEPTION, AND CULTURAL STUDIES." *The Centennial Review*, vol. 36, no. 1, 1992, pp. 89–104. *JSTOR*. Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/23739835>. (Pristupljeno: 16.8. 2023.)
28. Strub, W. (2009). *The Miracle Case: Film Censorship and the Supreme Court*. By Laura Wittern-Keller and Raymond J. Haberski Jr., *Journal of American History*, Volume 96, Issue 3, December 2009, 871–872, <https://doi.org/10.1093/jahist/96.3.871>
29. Thompson, G. (2007). *American Culture in the 1980s*. Edinburgh University Press.
30. Vander Kaay, C., & Fernandez-Vander Kaay, K. (2016). *Horror Films by Subgenre: A Viewer's Guide*. McFarland.
31. Vaughn, S. (1990). "Morality and Entertainment: The Origins of the Motion Picture Production Code." *The Journal of American History*, vol. 77, no. 1, 1990, pp. 39–65. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/2078638>. Accessed 16 Aug. 2023.
32. Walsh, C. E. (1993). What caused the 1990-1991 recession?. *Economic Review-Federal Reserve Bank of San Francisco*, (2), 33.
33. Wetmore, Jr, K. J. (2012). *Post-9/11 horror in American cinema*. Bloomsbury Publishing USA.
34. Williams, R. (2006). "Analiza kulture". *Politika teorije, Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Zagreb: Disput, 35-59

35. Williams, R. (1961). *The Long Revolution*. Columbia University Press.
36. Wilson, K. (2020). "Horror movies: Our shared nightmares". *Horror Film History*.
Dostupno na: <https://horrorfilmhistory.com/wp/> (Pristupljeno: 20.8.2023).
37. Wood, R. (1986). *Horror in the 80s. Hollywood. From Vietnam to Reagan, 189-201*.