Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Perušić Luka

ANTROPOFILMOLOŠKA ANALIZA FENOMENA STRAVE I POETIKE ZAČUDNOSTI U UMJETNOSTI FILMA

Zagreb, 2014.

Ovaj rad izrađen je na Katedri za filmologiju Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu pod vodstvom Krunoslava Lučića, znanstvenog novaka i prof. dr. sc. Nikice Gilića te je predan na Natječaj za dodjelu Rektorove nagrade u akademskoj godini 2013./2014.

Sadržaj

[1. Uvod 1](#_Toc355211432)

[1.1 Cilj rada i metoda 6](#_Toc355211432)

[2. Rasprava 9](#_Toc355211433)

[2.1 Fenomen strave 10](#_Toc355211433)

[2.4 Fenomen masovne strave 18](#_Toc355211445)

[2.3 Fenomen smrti 30](#_Toc355211445)

[2.4 Fenomen smrti u filmu strave 33](#_Toc355211445)

[2.5 Fenomen tijela 43](#_Toc355211446)

[3. Zaključak 51](#_Toc355211446)

[4. Zahvale 55](#_Toc355211448)

[5. Bibliografija 56](#_Toc355211448)

[6. Sažetak 59](#_Toc355211448)

[7. Summary 60](#_Toc355211448)

[8. Životopis 61](#_Toc355211448)

# Uvod

*Umijeće strave* osebujni je fenomen našeg životnog iskustva, temeljen na emociji ili stanju straha, a osviješten i kodificiran u najranijim kulturama i do suvremenosti prenošen kao jedan od mehanizama spoznavanja i načina odnošenja prema *drugome*.[[1]](#footnote-1) Fenomen strave prenesen je iz životnog iskustva i društvenih običaja u umjetnost kao tema i sredstvo izražavanja te kroz povijest oblikovan u karakterističan žanr svake pojedine umjetnosti, ponajviše književnosti, slikarstva i filma. U suvremeno vrijeme, umijeće strave postaje inherentan dio ne tek umjetnosti, nego i „industrijske kulture“[[2]](#footnote-2) i sve konkretniji predmet prirodoznanstvenih i humanističkih istraživanja.

Međutim, u široj slici znanstvene situacije, u usporedbi s paletom drugih fenomena poput sreće, mržnje, bijesa, ljubavi, tuge ili možda uzbuđenja, problematika straha, užasa i strave često se potire i marginalizira, dok u Republici Hrvatskoj gotovo i ne postoje ozbiljnije studije o tim fenomenima bez obzira o kojem istraživačkom području govorimo. Ako uzmemo u obzir koliko je strah *suštinski* čovjekovom življenju, suočeni smo sa svojevrsnom anomalijom u ljudskoj znatiželji, u našim težnjama znanja i istraživanja, ali anomalijom osebujne zakonitosti zbog koje tema gotovo pa „mora“ biti marginalizirana, ma kako živa bila. To je jedan od razloga zbog kojih sam se angažirao oko problematike, ali je veći poticaj dalo „sudaranje“ s našim kompleksnim nerazumijevanjem opsega fenomenaliteta jedne takve temeljne pojave poput straha, odnosno strave. S obzirom na suvremeno društvo, jedno od najčešćih „mjesta sudara“ je umjetnost, a jedno se od najkonkretnijih izvora strave i polemike o stravi pojavljuje unutar umjetnosti filma i sasvim specifično kao *žanr filma strave*.

U usporedbi s drugim žanrovima igranog filma, *film strave* karakterističan je po načinu raskidanja s automatizmima filmskog stvaranja, recepcije i kritike te kulture i ćudoređa, utemeljenog u *umijeću strave*, odnosno u načinima izazivanja različitih stupnjeva straha. *Noć živih mrtvaca* (*Night of the Living Dead*, 1968), *Re-animator* (1985), *Krug* (*Ringu*, 1998), *Voajer* (*Peeping Tom*, 1960) ili *Teksaški masakr motornom pilom* (*Texas Chainsaw Massacre*, 1974) neki su od provokativnih primjera iz bogatstva žanra koji tradicionalno ulazi u sukob sa sredinama za koju je namijenjen, to jest s praksama koje neku kulturnu sredinu određuju.[[3]](#footnote-3) Međutim, film strave osebujan je i zbog specifičnog zbrinjavanja razvoja drugog Šklovskijevog pojma, naime pojma začudnosti (*ostranenie*).[[4]](#footnote-4) Film strave gotovo je pa zasnovan na poetičkim egzibicijama, intervencijama i eksperimentima koji iznenađuju, šokiraju, provociraju, začuđuju i potiču na instinktivne reakcije, temeljito izbacujući gledatelje iz spoznajne uljuljkanosti, ali ne čine to samo proizvoljnom stilistikom ovih ili onih autora, već djelomično i institucionaliziraju praksu kao specifičnost žanra. Dapače, putem filma strave začudnost postaje i dio tržišne strategije onih koji nisu samo zainteresirani za kvalitativne vrijednosti filmskih djela. Time film strave s jedne strane svraća pozornost na ono potisnuto unutar neke kulture, a s druge strane jest ono potisnuto neke kulture, na način onog nedopuštenog ili ispuštenog ćudorednog poretka kojem je, u refleksiji društva, izložen kao umjetničko djelo. Zbog toga što se filmovi strave najčešće bave tabuom, plodnim tlom začudnosne poetike, reakcije na njihov sadržaj pridonose povijesti njegove marginalizacije.[[5]](#footnote-5)

Ipak, zauzeće stava odbojnosti svojevrsna je antitetička točka „dijalektike“ fenomena strave. Suština filma strave nalazi se u izbjegavanju njegova djelovanja, sasvim nalik uobičajenom izbjegavanju samog impulsa strave. Razmatranja o filmu strave to neizravno pokazuju: s jedne strane ispunjena su čuđenjem prema praksama obožavanja straha – što nam govori o ćudoredno-uvjetovanom izbjegavanju strave, dok s druge strane razmatranja započinju proučavanjem tog čuđenja (ili začuđivanja) – što nam govori o potrebi za opravdanjem poriva prema stravi, odnosno prema iskustvu filma strave. S jedne strane pronalazimo otpor prema stravi i neshvaćanje izazova filma strave, a s druge strane ključne studije o filmu strave započinju ili a) pokušajima da se objasni zašto bi tko htio stvarati ili uživati djela o stravi (zašto recipijent želi ući u stanje straha) ili b) nastojanjima da se čitatelja u istraživanje uvede pravilnim žanriranjem filma strave, time naglašavajući osebujnosti umjetničke vrijednosti takvog filma, a zapravo osebujnosti njegova načina prodiranja u stvarnost i gledateljevu spoznajnost.[[6]](#footnote-6) Uzet kao vrsta umjetničkog stvaralaštva, film strave prešutno se tabuizira za vrijeme tijekom kojeg se kao umjetničko djelo s tabuom sukobljava, napose kao djelo nastojeći prevladati određeni tabu time što sam jest i postaje još jedan tabu, odnosno još jedan artefakt čovječjeg bivanja o kojem se iz bilo kojeg razloga ne želi otvoreno govoriti. To ga po sebi čini začudnim.

U članku „On the Supernatural in Poetry“, spisateljica Ann Radcliffe prvi puta analizira fenomen strave u umjetničkim djelima na način njegove diferencijacije s obzirom na utisak na čitatelja.[[7]](#footnote-7) Slijedeći estetička razmatranja irskog teoretičara Edmunda Burkea, Radcliffe povlači razliku između osjetilnog fenomena *terora (jeze)* i osjetilnog fenomena *horora (strave)*, određujući teror kao sublimni osjećaj jeze što anticipira užas (stravu), dok je horor taj užas sam (sama strava). Promatrajući razliku iz perspektive estetike književnog izraza, Radcliffe zaključuje o jezi kao osjećaju što dušu obogaćuje, dok je strava njegova krajnja suprotnost, to jest ono što dušu uništava. Pritom, Radcliffe ne upućuje na epifaničke pretvorbe unutar čovjekove duše, nego podrazumijeva kvalitetu dotadašnjih književnih djela.[[8]](#footnote-8) Radcliffe je člankom demonstrirala i formalizirala tradiciju marginalizacije umijeća strave, a nadalje i umjetnosti strave te se njen ondašnji pristup ne razlikuje mnogo od, primjerice, još uvijek popularnog negativnog shvaćanja filma strave kao filma nižeg reda.[[9]](#footnote-9)

Radcliffin zaključak nosi elitističku ideju o karakterističnoj svrsi i načinu neke umjetnosti ili umjetnosti kao takve, ideju kakvu je filozof Arthur C. Danto davno rasplinuo teorijom kontekstualiziranog objekta kao umjetničkog djela, ali koja se i danas zadržava u društvenih krugovima. Dvije godine nakon Dantoova članka iz 1964. godine, kojim predviđa drugačije gledište umjetnosti, Devendra Varma objavio je djelo *The Gothic Flame* kojim prokazuje reakcionarna stajališta spram strave kao sredstva izražavanja. Od Dantoovog i Varmaninog deklasiranja elitističkih teza prošlo je više od 40 godina ogleda drugih autora, a jeza i strava ustanovljeni su kao isprepleteni, srašteni motivi različitog naglaska i svrhe s obzirom na određeno djelo. Stoga, kada u recentnom ogledu filozof Phillip J. Nickel u eseju o epistemičkoj vrijednosti filma strave radije odabire sažeti različite asocijativne slike filma strave nastale tijekom povijesti (jeza, zaprepaštenje, organska odvratnost, čudovišta, itd.) u isti termin *horror (strava)*[[10]](#footnote-10), uklanjajući Radcliffeinu razliku jeze i strave, kao i razliku strave i filma strave, on objektivnu interpretaciju usklađuje s logikom fenomena strave i poetikom začudnosti. Promašenoj raspravi o vrijednosti strave, nastaloj iz neumjesnog poriva za prisilnom kodifikacijom umjetnosti, ovdje je prevladana ničime doli vremenom sazrijevanja svijesti o tome što umijeće ili umjetnost strave zapravo jest.

Američka teoretičarka književnosti i filma Linda Badley također ne želi narušiti puninu značenja pojma kada u 1990-ima piše studije o djelima strave. Badley pojam strave naziva *inkluzivnim* jer, tvrdi, obuhvaća raznolikost ekstrema unutar primjene pojma i slobodno se kreće između najrazličitijih medijskih oblika bez tendencija dokidanja značenja.[[11]](#footnote-11) Nickel i Badley oboje naznačuju da misliti o filmu strave, odnosno o umijeću i umjetnosti strave općenito, znači tražiti više od onoga što se naizgled prikazuje. Od istoga sužavanja značenja zazire teoretičarka Ahmad koja svraća pozornost na činjenicu da se, s jedne strane, umjetnost strave prepoznaje 'na prvu', ali se same definicije razlikuju, a da se s druge strane područje umjetnosti strave, neovisno o obliku umjetnosti, unutar sebe neprestano pokušava razgraničiti i razgranati u podžanrove.[[12]](#footnote-12) Manifestacije filma strave epistemički su i estetički dovoljno bogate da ih ne možemo rastavljati na proste faktore, ali to također znači i da svako djelo u svojoj jedinstvenosti dijeli najmanje jedno zajedničko mjesto sa svim ostalim djelima što se zasnivaju na fenomenu strave, odnosno straha. Nadalje, Badley u istom paragrafu citira Jane Tompkins u *Sensational Designs* (1986), koja u istraživanju određuje bitno gledište popularnog filma što neizbježno uključuje film strave kao kulturne djelatnosti koje društvu nudi mehanizme razmišljanja o samom sebi putem svoje karakteristične poetike. Film strave doista jest sve navedeno i više od strave same, a time takav film sebi ni na koji način ne umanjuje vrijednost kao filmsko djelo, već je na tom zasebnom jedinstvu i temelji.

Kultura filma strave ozbiljnije ulaže u nastojanja da pokaže da, najprije, fascinacija filmom strave i zahtjev za filmom strave nisu pokazatelj nenormalnosti – kakve li malicioznosti, dekadencije ili psihičke poremećenosti pojedinaca ili zajednice[[13]](#footnote-13), zatim da filmska djela strave posjeduju formalnu, sadržajnu i simboličku umjetničku vrijednost karakterističnu za taj žanr filma i takvu umjetnost, utemeljenu u umijeću strave i začudnosti te da takva djela sudjeluju u pozitivnoj izgradnji povijesti čovječanstva: da kroz povijest omogućuju razumijevanje same povijesti i čovjekovo seberazumijevanje u povijesnoj situaciji. Kao žanr koji je svoje ime dobio po samoj emociji koju manifestira[[14]](#footnote-14), njegova je specifičnost također da u bitnome smislu uključuje fiziološki aspekt čovjeka unutar i izvan filma. Zbog toga se rasprave o filmu strave začinju iz perspektive njegova opravdanja. Svoje ishodište film strave nalazi u čovjekovoj fiziologiji, u tijelu i načinu tog tijela, kao objektu tisućljetne društvene opresije. Zbog toga sadržajem provocira gledatelje koji ga često ne mogu racionalno razmotriti: ali to nije njegova suština, već samo nusproizvod.

# 1.1. Cilj rada i metoda analize

Za razumijevanje problematskog opsega filma strave ključan je osebujan modus čovjekova postojanja koji potiče na nastajanje filma strave, a o kojem film sam govori i zbog čega privlači čovjeka prema sebi. Obratno, međutim, tvrdim da je za razumijevanje tog osebujnog modusa čovjekova postojanja – strah, užas, strava – film jedna od nekoliko praksi ključnih za dohvaćanje biti straha, a pogotovo s obzirom na njegovu suvremenost, odnosno na kontingentnu vrijednost filma po naš način življenja. Stoga, ovakav predmet istraživanja, osim zbog svoje neopravdane marginalnosti, odabran je iz razloga njegove biti – biti filma strave, biti povijesti filma strave i biti čovjeka.

Cilj je rada objasniti kompleks straha i strave te ga očistiti od zabluda služeći se filmološkom analizom filma strave kao egzemplarnom pojavom. Iz toga proizlazi dvojakost studije, kružna uzročno-posljedična veza: s jedne strane težište je na filmološkoj analizi umijeća strave u filmu, posebno filmu strave s obzirom da njegovu karakterističnu vrijednost začudnosti, a putem koje se otvaraju uzroci i razlozi nastajanja filma strave i njegovi biološki i kulturološki temelji. S druge strane stavljeno je težište na prirodoznanstveno-humanističkoj analizi fenomena straha putem kojeg razumijevamo kako i zašto dolazi do filma strave i specifičnog oblika recepcije i izražavanja. Na taj način uočiti će se na koji način određeni mehanizmi, poput straha, oponašaju kasnije uspostavljenu začudnosti putem umjetnosti, odnosno poetike. Kategorički gledano, rad je filmološki i antropološki, komparatistički i filozofijski podjednako, a uzrok integrativnosti leži u metodološkoj potrebi da se, dobrim djelom i zbog slabe kvantitativnosti teme, ne dopusti prostor za neobjašnjene aspekte. Rad, međutim, ne pokušava servirati zaključke, već nastoji simulirati dosadašnje oblike pristupa problematici da bi u podtekstu iznio njihove praznine zbog kojih je nastao. Praznina pitanja *zašto* i *kako* tijekom poglavlja rasprave tako će se popuniti u zaključku.

Zbog prirode i razloga nastanka rada bilo je potrebno postaviti granice istraživačkog materijala, ali postavljanje granica nosi sa sobom važniju kvalitativnu opravdanost od tek količine potrebne za analizu. Naime, iako je pitanje npr. filma strave u nekoj afričkoj ili latinoameričkoj kinematografiji ovdje izbjegnuto, kao i npr. analiza strave u dramskom kazalištu, nije i zanemareno, pa te neizrečene prakse mogu poslužiti utvrđivanju zaključaka. Drugim riječima, uz brigu o zadržanju pluriperspektivnog gledišta, naime najšireg dopustivog gledišta bez gubitaka karakterističnosti svake perspektive, odabran je onaj opus radova koji je našoj prostorno-vremenskoj kontingenciji najrazumljiviji, a to također znači da 'isključene' prakse nisu tek isključene, nego drugim mogu poslužiti da dođu do istih spoznaja. U punom smislu značenja toga, cilj je ponuditi jasnu paradigmu preko koje je svaki oblik manifestacija straha i straha u umjetnosti moguće razumjeti i dopuniti. Ovdje je to učinjeno europsko-američkih filmom strave uz potrebna referenciranja na druge materijale ili djela. S druge strane, zbog iste kompleksnosti nije se bilo moguće zadržati tek u filmološkom području i u okvirima filmološke terminologije. Namjesto toga odabran je pluriperspektivistički pristup temi kojim su se nastojala objediniti empirijska i teorijska, statistička i spekulativna, komparatistička i iskustvena znanja raznovrsnih autora u provjerenoj selekciji reprezentativnih djela i članaka koja mogu biti čvrsta uporišta svim budućim istraživanjima. Pluriperspektivističkom metodom ispitivanja predmeta istraživanja, ovdje s osloncem na hermeneutičko preispitivanje odnosa dijelova i cjeline pristupa, postiže se širina argumentacije bez gubitka fokusa pojedinih perspektiva i time omogućuje sustavnije razumijevanje životnih kompleksa, odnosno tvorbi ljudskog stvarlaštva kao stvaralaštva života.

Pritom su od velikog značaja ona istraživanja koja se također ne drže striktnog „koda“ jedne struke. Autori odabrani za ovo istraživanje poznati su suvremeni i klasični doprinositelji znanju o ispitivanim fenomenima. Međutim, njihova istraživanja ostaju dio gradivnog temelja. Drugim riječima, istraživanje nije tek preglednog i sintetičkog sadržaja, već se nastoji kritički postaviti prema praznim ili prešućenim obznanjima proteklih radova u namjeri da dobro utemelji i objasni motive svih dosadašnjih pokušaja, a time jasno opiše s jedne strane zašto je istraživanje ove teme relevantno, a s druge strane pridonese rješenjima za buduća istraživanja.

Za takvu višedimenzionalnu analizu od velike se važnosti ispostavilo isticanje pojmovnih razlika. Slična praksa prisutna je kod prethodnih autora zbog velikoj broja kolokvijalnih, partikularnih i kontekstualiziranih značenja proizašlih iz kulture, a ne akademske zajednice. Stoga, vrijedi reći: kada se služim pojmom *strave,* tada podrazumijevam pojavu čija struktura i instrumentalnost stvara strah u različitim stupnjevima utjecaja. Strava jest sve ono što izaziva i održava osjećaj straha. Pritom, razdvajam *umjetnost strave* od *umijeća strave*. *Umjetnost strave* mišljenja je kao djelatnost unutar umjetnosti koja sebe počinje etablirati tek s uspostavom ideje o umjetnosti i uopće označava polemičke manifestacije onoga što bismo nazvali *umijećem strave*. *Umijeće strave* ne sastoji se od straha, nego od strave koja može izazivati stanje straha (Slično navodi Carroll u intervjuu za *Senses of Cinema*: „Horror is defined in terms of its elicitation of fear and disgust.“).

Gdje je potrebno razdvajam *strah* od *užasa*. Pojmom *straha* služim se za obilježbu ugroženosti egzistencije, odnosno života, dok *užas* koristim ili za obilježje ontičke izmjene bića – stanje straha lišenog svake racionalnosti – ili za opis fundamentalnog izvora straha. Pod pojmom *umjetnosti strave*, podrazumijevam stvaralačku djelatnost s fenomenom strave kao okosnicom. Pod pojmom *filma strave*, podrazumijevam žanr filma s fenomenom strave kao okosnicom. Kada govorim o *art-horroru*, služim se Carrollovim pojmom koji obilježava afekt straha stvoren umjetnošću. U širem smislu odnosi se na središnju praksu *umijeća strave*. Pritom je važno naglasiti da *art-horror* ne valja sasvim odvojiti od stvarne strave, odnosno straha. Mlađi gledatelji, primjerice, skloni su vjerovati da će ih antagonist filma strave doista ozlijediti. Njihov je strah neusporedivo stvarniji od straha kojeg bi isti film izazvao u starijeg i iskusnijeg gledatelja filma strave, a ovaj nam je fenomen važan jer pokazuje.

Pojam *začudnosti,* pak, pušten je na slobodu da zadržavajući izvornu poziciju (stranica 2, bilješka 4) u susreti s fenomenalitetom strave iznalazi nove konotacije izvan estetičke terminologije.

# 2. Rasprava

Da bismo uspješno došli do rješenja potrebno je prije svega rasplesti razloge zbog kojih se film strave pojavljuje. Autori različitih struka pišu o umijeću strave kao nužnom mehanizmu epistemičkog i socijalnog odnošenja, ali se istovremeno oblikuju kvalitativno suprotna stajališta u recepciji. Zašto se u filmu strave jedni ljudi nalaze 'pri sebi', a drugi ne, ako je fenomen straha zajednički mehanizam življenja?

Krenuti ćemo od bioloških i običajnih osnova i nastaviti razvijati argument uvođenjem novih bliskih fenomena te uspoređivanjem uzroka i posljedica s obzirom na novonastale odnose među njima, između ostaloga i propitivanjem pojave kolektivne strave koja će se pokazati naročito plodonosnom. Nakon razumijevanja fenomena straha, odnosno strave, biti će moguće pristupiti povijesnoj artikulaciji filma strave i njegove recepcije u publici, a nadalje i vidjeti slijedi li univerzalno film strave (i na koji način) svoje korijene u književnosti i kazalištu ili je u suvremeno doba na poseban način podvučen biznisu, jednom značajnom faktoru današnjice kojeg pobornici filma strave često zanemaruju u svojim vrednujućim analizama.

Posljedično, primijetiti ćemo da zaključi nisu uspjeli dosegnuti fundamentalan prostor razvitka fenomena, iz čega će nam se rastvoriti horizont fenomena smrti. Propitivanje fenomena smrti, njegove refleksije u filmu i recepcije u gledateljstvu omogućuje uvid u promjene prakse *smrti* i tendenciju prema kojoj se stvarnosti fenomen smrti kreće. Ispostaviti će se bitnim ustanoviti zašto je ovdje uopće motiv istraživanja taj, da smrt jest prešućena bit filma strave (ma koliko film strava sadržavao 'smrti') i modus njegova shvaćanja, odnosno približiti ćemo se odgovoru na pitanje zašto je ono a ključno obilježje čovjeka. Postati će nam jasno ne samo kakav utjecaj smrt ima na film strave i recepciju filma strave, nego i zašto uistinu dolazi do nastanka filma strave, zašto za njim postoji potreba, zašto bi se tko njime bavio ili ga uživao, odakle podjednako strah i fascinacija fenomenom strave i na koji način uni utječu u oblikovanju karakteristične poetike začudnosti kao nužne sastavnice strave.

U tom smislu, putem analize ovakvog načina stvaralaštva biti će nam omogućeno zakoračiti prema potpunijem razumijevanju čovjeka i njegove (suvremene) kulture.

# 2.1. Fenomen strave

Strah je jedan od temeljnih fenomena ljudskog postojanja. U najizravnijoj praksi življenja strah je instinktna reakcija upozorenja pred izravnom opasnosti, stanje uznemirenosti i zabrinutosti kao fiziološki odgovor na prepoznatljivu ili naslućujuću opasnost. Strah čovjeka tjera na tri mogućnosti: agresivno primicanje izvoru straha, panično uzmicanje od izvora straha i trenutnu paralizu pretjeranog straha (stanje užasnutosti)[[15]](#footnote-15). Dakle, strah je izrazito neugodan privremeni osjećaj čiji intenzitet i izloženost intenzitetu mogu nositi trajne psihičke posljedice. Imajući rečeno na umu, zanimaju nas razlozi postajanja ljubiteljem umijeća strave i razlozi potreba za postajanjem autorom umjetničkih djela strave, općenito za ljubavi prema strahu jer funkcija i utjecaj straha upućuju na nepoželjnost i opasnost njihova izvora.

Filmolog Clasen potrebi za strahom putem filma pristupa iz biokulturne perspektive – čovjekova kognitivna svojstva prirodnom su prilagodbom razvile način nošenja s opasnostima u obliku osjećaja straha.[[16]](#footnote-16) Suvremen način opstojanja čovječanstva upućuje na uspješan niz generacijskog reproduciranja adaptivnih organizama koji su preživjeli opasnosti okoline. Svaka se generacija rađa s kvalitetama potrebnim za nošenje s mogućim opsegom opasnosti, što uključuje i instinkt straha u autonomnom živčanom sustavu.[[17]](#footnote-17) Clasen upućuje na suštinsku vezu strave i umjetničkog djela strave – naime da se identičnim psihičkim procesom konstituiraju stvarna emocija i umjetnički-inducirana emocija[[18]](#footnote-18), odnosno, da *art-horror* po svom smislu uspijeva jer u svim ljudima izaziva osjećaj straha *kao* stvarnog straha.[[19]](#footnote-19) Prema Clasenu se može zaključiti: kada se *art-horror* (dakle, umijeće strave općenito) počeo pojavljivati u kulturi, čovjek je već bio genetski određen reagirati na opasnosti iz prirode – prvenstveno živa bića koja su ga lovila – a budući da su i priče strave ušle i ostale u čovjekovoj povijesti do danas, čovjek je također i genetski predodređen reagirati na sam art-horror.[[20]](#footnote-20) Zbog toga prije razvijamo strah od zmija ili pauka, nego li automobila koji su statistički višestruko opasniji, te nadalje, upravo zato konstitutivna sastavnica filma strave jest uvijek neki oblik čudovišta ili čudovišne prijetnje, bilo da je bukvalno prikazana ili je sami gledatelji interpretiraju, kao izravna veza s opasnošću bića iz okoline u kojoj smo se trebali razviti, odnosno iz koje povijesno dolazimo.[[21]](#footnote-21)

Clasenovu izvrsnu analizu možemo dopuniti. Iako se na snimci moždane aktivnosti utvrdilo evociranje prirodnog osjećaja straha, to ne znači da se radi o istom kontekstu straha. Doživljavanje stvarne strave ne može biti isto kao pripremljenost na doživljavanje, odnosno psihološki pripremljeno upijanje strave.[[22]](#footnote-22) Samo zato jer proces ima iste određene kognicijske karakteristike za tu određenu emociju time nas ne navodi na zaključak da se radi o istom kontekstu. Kontekst drugačije oblikuje ukupnu „sliku“ neuronskog rada. Tradicionalne dječje „igre čudovišta“ uključuju uživljavanje u ulogu onih što od čudovišta bježe i samostvaranje straha koji nikada ne može biti takav da izazove, primjerice, histeriju ili paralizu, jer tada igra prestaje. Za takvo što bi u igru bilo potrebno uvesti osobu nesvjesnu smisla igre. Nadalje, Clasen ne razmatra pitanje *čega* se to čovjek boji, već isključivo govori o opasnostima kao takvima. Opasnost, međutim, ima svoj prethodni poriv, ono od nekuda i s obzirom na nešto mora doći.

Clasen je po tom pitanju blizu, njegova analiza neizravno napipava obrise stravičnog: od izobilja primjera kojima se Clasen mogao poslužiti u približavanju ideji filma strave kao preslike čovjekove psihologije, on odabire motiv čovjeka u šumi, samog u noći.[[23]](#footnote-23) To, dakle, svakako nije oblik straha koji bismo mogli iskusiti sretnemo li se licem u lice s leopardom tijekom dnevne ekspedicije u Africi ili saznamo za deložaciju iz kuće. Suprotno, situacija koja je navedena i oko koje se analiza upotpunjuje odnosi se prvenstveno na a) strah od nepoznatog i b) strah od sebstva. Zadržimo to na umu do daljnjega.

U članku kojim Clasen želi pokazati na koji način antropologijska i biologijska znanja mogu pomoći kritičkoj teoriji, zaključkom se približava drugim, ne-biokulturnim istraživačima umijeća strave. Carrollovo razmatranje odgovara Clasenovoj teoriji – objekti što stvaraju art-horror uspijevaju jer su vezani za naše spoznajne interese, ponajviše znatiželju na koju se filmska naracija oslanja i inače.[[24]](#footnote-24) Spisatelj Stephen King tu naznačuje ključnu pojavu ljudske ograničenosti osjetilima. Unatoč povijesnom duhu čovjekova kulturnog napredovanja, naša je fiziologija u konačnici sasvim slična fiziologiji nesvjesnih, nepovijesnih bića. Bez osjetilnih artikulacija našli bismo se u *tami*, u temelju primordijalnog straha.[[25]](#footnote-25) Tamu, bilježimo, ovdje ne valja tek shvatiti kao fizikalni nedostatak svjetla, nego kao spoznajni prostor nepoznatog. Tama se pojavljuje pri ukinuću našeg spoznajnog horizonta poimanja, kao gustina *drugoga stranoga* u kojem ne možemo razabrati što ono jest i što mi u njemu činimo. Tama nas, također, izbacuje iz uređenog poretka, prisilno zaoštrava naša osjetila i operativnost svijesti te navodi na neuobičajeno dnevno ponašanje. Već na osnovnoj razini življenja, tama pobuđuje začudnost.

U studiji o ontološkom smislu art-horrora, filozof Paul Santilli razrađuje Levinasovo razumijevanje noći kao stanja u kojem s užasom promatramo rasipanje značenja i vrijednosti.[[26]](#footnote-26) Gdje nailazimo na nepoznato, u nj se oprisutnjuje tama, a gdje nailazimo na tamu, ondje se rađa strah. Zbog toga se gotovo nužnošću Clasen morao primiti upravo primjera čovjeka u šumi[[27]](#footnote-27), gdje čovjek ništa ne raspoznaje, gdje se time samo sa sobom susreće jer u njoj jedino sebe razaznava, odnosno gdje se po prvi puta počinje preispitivati o svojoj egzistencijalnoj sigurnosti pokušavajući percipirati posljedice.[[28]](#footnote-28) U slično se stanje postavlja gledatelj filma strave. Teoretičarka medija Katherine A. Fowkes, slijedeći Sobchack, a ona Malinowskog, te Dennis L. White dolaze do istih zaključaka o stravi nepoznatog i o filmu strave kao načinu nošenja sa stranošću drugog (drugačijeg).[[29]](#footnote-29) U susretu s nepoznatim, zaključit će King, s „tamom“, nastojimo razumjeti inherentnu destruktivnost kognicije i time posljedice učiniti konstruktivnim.[[30]](#footnote-30)

Trenutak strave događa se kada drugost, ono od nas nepoznato i strano iznenada dopre do nas, odnosno kada nam ono neočekivano pokaže svoje lice koje još ne razumijemo. Govorimo, dakle, o dvije vrste opasnosti: o fizičkoj i o spoznajnoj (kognicijskoj[[31]](#footnote-31)) opasnosti. U oba slučaja izazvan je totalitet našeg postojanja, odnosno konstitucija našeg identiteta prisiljena je na prevrednovanje. U suštini, naše je stanje „normalnosti“ dovedeno u pitanje. Pisac i teoretičar Stableford se služi Mendlesohninom tipologijom fantastike[[32]](#footnote-32) da bi objasnio intencionalnost umijeća strave – neprirodna sila (abnormalno) prodire u (naš) poredak svijeta, a kao poremećaj u pitanje dovodi paradigmu onog poznatog.[[33]](#footnote-33) Prijepor normalnog i abnormalnog primjećuje i pojašnjava Carroll kao oblik „nadjačavanja“ u kojem se normalnost restituira u svojoj sigurnosti, odnosno u kojem se poremećaj umiruje u postojeću harmoniju bilo na način apsorpcije ili uništavanja drugog stranog (to jest – užasa).[[34]](#footnote-34)

Prethodno Carrollu, Wood zaključuje da je jedinstvena formula filma strave sljedeća: *čudovište prijeti normalnosti*. Odnos normalnosti i čudovišta baza je razvoja svakog narativnog sklopa filma strave. Preko nje možemo slijediti povijesne promjene unutar „kulture strave“ uopće.[[35]](#footnote-35) Iz rečenoga slijedi, tvrdim, da film strave kao vrsta posrednika ne nosi samo mogućnost prirodne strave kao nužno negativnog, neugodnog iskustva – neposrednog rezultata – kroz koji se promatra, odnosno ono po čemu nosi naziv, nego da jednako tako posjeduje mogućnost biti napadom na ono što netko nameće kao normalnost, biti abnormalnim filmom i biti „čudovištem među žanrovima“. U tom ćemo smislu primijetiti kako se poetika začudnosti počinje prianjati za kvalitativne sadržaje umijeća strave i tako razvija osebujnu karakterističnost i samog filma strave. Kao posrednik strave, film može zauzeti ulogu drugosti, izvanjskog gledatelja, onog trećeg, prodornog napadača spoznajnosti, a zbog čega je dubinski strukturiran s potencijalom kritičkog filma.

Stoga, nije na odmet da se, umjesto kontinuirane usmjerenosti na kontekst žrtve filma strave, film strave počne promatrati i u kontekstu 'napadača', da se počinje razumijevati kao ekspresija same začudnosti. Gledatelji se ispostavljaju žrtvama straha, ali samo uz predrasudu da je strah inherentno loš – mi također možemo ili trebamo reći i da su gledatelji začudnošću izazivani misliti. S druge strane, ljubitelji filma strave nikako se ne postavljaju kao objekt-žrtva, nego kao predikat-napadač, kao sudionik, kao promicatelj. Za njih je poetika začudnosti i umijeće strave kompleks ljepote kojoj se uvijek vraćaju.[[36]](#footnote-36) Čudovište postaje onaj kvalitativno vrijedan aspekt djela. Wood se ovdje naznačuje da takav pristup možemo uočiti kada suprotstavimo kartonski normalitet svijeta mnogih filmova strave i čudovišne prijetnje u njima – prijetnje su, naime, bogatiji i stvarniji aspekti filma strave, izvor njihove poetičnosti.[[37]](#footnote-37)

Sažmimo rečeno: u susretu s nepoznatim osjećamo opasnost koju slijedi neugodno iskustvo straha. Opasnost proizlazi iz napada na „normalnost“ našeg obitavanja, odnosno strah proizlazi iz bojazni za urušavanjem konzistentnosti našeg svijeta. U našem životu, načelno, izbjegavamo strah. Pa opet, u umjetnosti strave ga upravo stvaramo i tražimo. Umjetnost strave svoj karakter konstituira začudnošću, provodi umijećem strave. Budući da je strah neugodan osjećaj čija je funkcija isključivo upozoravajuće prirode, naizgled se čini neprirodnim htjeti uživati strah. Mi, neki, često ili ponekad, to ipak činimo. Zašto?

Okušajmo se u razmatranju stvarne situacije, neke u kojoj nam je fenomen straha blizak i „normalan“, u kojoj uvijek možemo reći „mi.“ Tijekom života, sve nas je najmanje jednom netko namjerno uplašio, možda i prestravio. Najčešće stariji brat ili sestra, prijatelj ili nećak, možda roditelj. Plašitelj, kojemu smo vrlo dragi, je promotrio i naučio karakteristike našeg identiteta, raspoznao što bi nas i na koji način moglo uplašiti, te se odlučio nama poigrati. Iako je moguće da nakon plašenja dođe do kratkoročne uvrijeđenosti, dugoročno se strah i plašenje počinje doživljavati kao ugodno iskustvo, odnosno kako je izvorno i mišljeno – kao igra. Kao djeca, pak, uživanje u plašenju je bio dio našeg razvojnog procesa. Stoga je čudno da se, ako već fenomen željenog zazivanja straha postoji na ovakvoj osnovnoj razini socijalizacije, čudimo motivima filma strave iza kamere, ispred kamere i ispred ekrana. U bitnome nema razlike, strah je instinktivan osjećaj našeg alarmnog sustava. Ali, to ne znači da se sam strah razumije, da je on sam istražen i valjano pojmljen samo zato jer je dio naše normalnosti.

Kao i svaki drugi fenomen našeg postojanja, strah se također pojavljuje kao drugost koja treba biti istražena. Clasen slično razmišlja kada navodi demografske činjenice vezane za filmove strave pa odabire onu prema kojoj filmove strave najviše prate muški adolescenti. Uzimajući u obzir tipične kulturne pojave pri gledanju filma strave – npr. izazivanje prijatelja na hrabrost, međusobno „muško“ nadmetanje, očekivanje karakterističnog „ženskog“ ponašanja žrtve koju treba zaštiti i slično – Clasenovo nam razmatranje upućuje da umijeće strave, odnosno mehanizmi art-horrora, često služe ritualima odrastanja.[[38]](#footnote-38) Na istom mjestu Clasen sugerira funkciju mehanizama – doživljavanjem novih iskustva strave naš se registar mogućih opasnosti proširuje, stječemo nova znanja i time postajemo spremniji na potencijalne opasnosti okoline. Budući da to možemo uočiti i putem drugih žanrova i medija općenito, te s obzirom da sličnu funkciju nosi i fenomen igre, kako u ljudi tako i drugih životinja, teza je plauzibilna. Za art-horror doista možemo reći da je dio adaptivnih mehanizama, odnosno da je film strave vrsta „njegovanja“ karakteristične palete naših mehanizama.

Na dulje staze, Clasenova je poanta da smo genetski predodređeni doživljavati fascinacije u susretu s art-horrorom. U prilog tezi ide rasprostranjenost istih postupaka širom svijeta.[[39]](#footnote-39) Mogli bismo zaključiti da nas naše tijelo nesvjesno „vara“ putem igre sa strahom i neizravno priprema na opstanak. Film strave tako je specijalizirani, viši oblik istog stimulansa igre. Motiv za takvim ponašanjem – plašitelja i uplašenog – Carroll je nastojao objasniti već spomenutim kognicijskim svojstvom znatiželje. Nepoznata drugost samog straha, dakle ne tek izvora straha, navodi nas općenito istraživati fenomen straha i strave jednako kao što filmologa motiviraju razlozi efekta kadra, filozofa manifestacija bitka ili kemičara rezultati molekularnih promjena. Opsjednutost strahom i drugošću ima svoje opravdanje koliko i opsesija sakupljanja karata, slikanja mora, odgajanja djece ili proučavanja malignih stanica. King briljantno uočava:

All of us seem to come equipped with filters on the floors of our minds, and all the filters have different sizes and meshes. What catches in my filter may run right through yours. What catches in yours may pass through mine, no sweat. All of us seem to have a built-in obligation to sit through the sludge that gets caught in our respective mind-filters, and what we find there usually develops into some sort of sideline. (…) The sludge caught in the mind’s filter, the stuff that refuses to go through, frequently becomes each person’s private obsession. (…) The sludge that catches in the mesh of my brain is often the stuff of fear.[[40]](#footnote-40)

Strah posjeduje privlačnost svoje nepoznatosti koja jedne, za razliku od drugih, privlači u većoj ili manjoj mjeri, stvara jedinstvenu vrstu znatiželje i potrebe za otkrivanjem. U uvodnim razmatranjima o filmu strave, Worland utvrđuje da takav film postiže najbolji efekt kada ruši tabue.[[41]](#footnote-41) Tabu je svojevrsna „opsesija“ umjetnosti strave. U fundamentalnoj relaciji umijeće strave, primjerice naše umijeće zastrašivanja drugog u svrhe igre ili prijetnje, napada sigurnost našeg bića i osobnosti, naš osobni „tabu integriteta“. King slično piše u *Danse Macabre*: umjetnost strave nas privlači k sebi jer omogućuje simbolikom govoriti o stvarima koje nas ćudoređe društva prisiljava držati pod kontrolom. Vrijedi isto za našu osobnost. Film strave je, dakle, uz adaptivnu mehaniku, bezopasno vježbanje i istraživanje emocija koje svoju potpunu svrhu ispunjava subvertiranjem.[[42]](#footnote-42) Teoriju bezopasnog istraživanja emocije straha – onog koji je sam potraživan, a nije neočekivano stvoren pred licem užasa – podržava i Carroll, nazivajući to prigodnim svakom žanru filma na svoj način.[[43]](#footnote-43) White, također, raspoznaje jedinstveni motiv filma strave – rastvaratelja normalnost i drugosti – i poziva u svom tekstu na kritičko korištenje filma strave.[[44]](#footnote-44)

Argumenti opisuju svojevrsnu univerzalnost fenomena straha, strave i umijeća strave, njegove karakteristike pripadaju nama i našim iskustvima. Također, implicira nastajanje samo u susretu s drugim (kao drugim bićem ili onim *drugim stranim*). Što je onda s društvenim odnosima? Mnoštvo autora inzistira na prelasku s individualne osobe i njezinih strahova na kolektiv, gdje tek vide potpuni smisao filma strave i njegove masovne, „neobične“ rasprostranjenosti. Složio bih se s takvom tendencijom u mjeri u kojoj ona znači da je jedino tako moguće u potpunosti razumjeti važnost umijeća strave, a pripadno tome i važnost uloge filma strave i njegove poetike u suvremenom životu. Geneza osjećaja straha i strave, njihovo zajedničko izvorište i pridani biokulturni smisao, jednoliko oprisutnjen u čovječjim zajednicama, upućuju da postoji karakteristična psihološka konstitucija čovjeka kao vrste, a to znači i karakteristična forma življenja. Stoga vrijedi promotriti kako se strava ponaša u kolektivu, da bismo sa sigurnošću mogli izlučiti njeno jedinstveno mjesto u životu čovjeka. Razvoj nas rasprave navodi na fenomen *kolektivne* (*masovne) strave*. Mi bismo ga mogli bolje razumjeti i diferenciranjem u fenomen *društvene strave* i fenomen *strave zajednice*.

**2.2. Fenomen masovne strave**

U esejskoj studiji *Danse Macabre*, King predočuje svezu fenomena masovne strave i filma na sljedeći način:

The horror genre has often been able to find national phobic pressure points, and those books and films which have been the most successful almost always seem to play upon and express fears which exist across a wide spectrum of people. Such fears, which are often political, economic, and psychological rather than supernatural, give the best work of horror a pleasing allegorical feel – and it's the one sort of allegory that most filmmakers seem at home with.[[45]](#footnote-45) (…) If horror movies have redeeming social merit, it is because of that ability to form liaisons between the real and unreal – to provide subtexts. And because of their mass appeal, these subtexts are often culture-wide.[[46]](#footnote-46)

Kingov je izvod jednostavan: ako 1) se film strave bavi ljudskim fobijama, a 2) kao rezultat imamo jedinstvenu društvenu reakciju na film strave, onda slijedi: tematska suština filma strave u svima nama pogađa zajedničko mjesto. Clasenov je zaključak s kraja navedenog članka zapravo to, da do umijeća strave nikada ne bi došlo da ne dijelimo isti osjećaj straha.[[47]](#footnote-47) Tome u prilog ide činjenica da se straha u potpunosti možemo lišiti samo tjelesnim oštećenjem pripadnog područja mozga. Clasen i King ovdje će se naći na istoj strani. Po Clasenu, film strave „kapitalizira“ psihologijsku mašineriju nastalu prirodnom selekcijom.[[48]](#footnote-48)

Najbolji primjer za to može se pronaći u filmu *Strava u Amityvilleu* (*The Amityville Horror*, 1979), u kojem zao duh opsjeda kuću i uništava obitelj. Film je bio uspješan, a nastajao je u vrijeme američke financijske krize, kada su mnoge obitelji pale u novčani dug. King, kojeg Clasen citira, i sam Clasen, zaključuju da *Strava u Amityvilleu* nosi metaforičku vrijednost novčanog duga kao zla koje razara zajednice.[[49]](#footnote-49) Svaka osoba koja se imala nesreću susresti s teškim financijskim stanjem, koja je hladnjak trebala ugasiti da prištedi struju jer ionako nije imala što u njemu hladiti, tu filmom danu interpretaciju i fobičnu točku straha od propasti obitelji može savršeno lako razumjeti i gledanjem navedenog filma i prepoznati.

Međutim, Clasen i King ispustili su u ovim analizama nekoliko činjenica. Događaj koji zadesi Amityville izvorno se odnosi na stvarni slučaj masovnog ubojice Ronalda DeFea. 1974. DeFeo je namjerno ubio svoju cijelu obitelj. Trinaest mjeseci nakon raspada obitelji i DeFeova odlaska u zatvor, doselila se obitelj Lutz. Mjesec dana kasnije, obitelj Lutz napustila je kuću tvrdeći da ih je opsjedao demon, iz čega se rodio urbani mit. Slučaj je zakompliciran pravnim sukobima prošlih i budućih stanara, ubojice DeFea, kao i autora kasnijih romana i filmova.[[50]](#footnote-50) Na temelju dokaza dobivenih iz provedenih istraživanja proizlazi da je teza o ukletosti neodrživa. Ali, promotrimo pozadinu odnosa filma i događaja: snimanje filma inspirirao je roman *Strava u Amityvilleu* Jaya Ansona iz 1977. godine, koji je i sam izazvao reakcije navođenjem priče kao istinite.[[51]](#footnote-51) Roman je napisan pod utjecajem filma *Egzorcist (The Exorcist,* 1973) koji je postao hit u vrijeme financijske krize i ljevičarskih prosvjeda za ljudska prava. Gledajući *Stravu u Amityvilleu*, dakle, King je instinktivno razmišljao o tome imaju li likovi osiguranje na kuću, tinejdžeri su vrištali su pri pomisli da bi im demon mogao ući u kuću, prosvjednici su kuću i zlo u njoj metaforizirali u državu, stanovnici Amityvillea izgradili su mit o nepostojećem indijanskom groblju, Lutzevi su istraumatizirali sami sebe, a sve je proizašlo iz stravične činjenice da je koherentnu obitelj uništio čovjek s psihičkim poremećajem.[[52]](#footnote-52) Budući da je film *Strava u Amityvilleu* vjerojatno nastojao prvenstveno kapitalizirati[[53]](#footnote-53) famu na priči koja nije „ništa više“ od slučaja obiteljske drame, pitanje je ima li pripisivanje ovakvog mnoštva značenja opravdanje? Ako nema, film strave je tada mjesto tvorbe isprazne poetike i jeftinog izazivanja ljudskih slabosti na štetu gledatelja.

Carroll ističe problem metaforizacije filma strave navodeći različite primjere filmova koji se nikako ne mogu svrstavati u samo anti-ideološke ili samo ideološke filmove, u filmove strave slobodne od ideoloških pretpostavki ili obratno. U većinskoj mjeri, američki znanstvenofantastični/horor filmovi 1950-ih ksenofobni su i paranoidno antikomunistički, dok je npr. serijal *Noć živih mrtvaca* izrazito anti-rasistički.[[54]](#footnote-54) *Ad absurdum* ustanovljujemo da je film strave i reakcionaran koliko i emancipacijski, podjarmljen ideologiji koliko i subverzivan.[[55]](#footnote-55)

Širina raznovrsnosti straha individualnog filma strave upućuje na to da sadrži neki apstraktan X koji u nama budi strah od konkretnog X. King nas, u tom smislu, naziva maskama komedije i tragedije – izvana na licu nosimo osmjeh, iznutra pravimo grimasu. Taj je odnos povezan u točki prijelaza, u transformatoru gdje se „žice dviju masaka spajaju.“ Na tom mjestu nastaje privid. King će reći, to je mjesto koje film strave pogađa.[[56]](#footnote-56) X i X se poravnavaju kao Mjesec i Sunce. Nadalje, opisujući film strave 1950-ih, King kaže da su bili „An uneasy gestalt of a whole country's terror of the new age that the Manhattan project had rung in“[[57]](#footnote-57), dok za kasniju fazu tog desetljeća, u kojem je došlo do eksplozije tinejdžerskih filmova strave, ističe da „In an age when every weekly magazine confined at least one article on the rising tide of the juvenile delinquency, the teenager fright films expressed a whole country's uneasiness with the youth revolution even then brewing.“[[58]](#footnote-58) Želi istaknuti sljedeće:

It didn’t happen because the writers and producers and directors of those films wanted it to happen; it happened because the horror tale lives most naturally at that connection point between the conscious and subconscious, the place where both image and allegory occurs most naturally and with the most devastating effect.[[59]](#footnote-59)

Imajući rečeno na umu, izvršimo sada prijelaz s jednostranosti Kingova/Clasenova komentara o *Stravi u Amityvilleu* na temeljitiji komentar o *Invaziji tjelokradica* (*Invasion of the Body Snatchers,* 1956):

But in my heart, I don't really believe that Siegel was wearing a political hat at all when he made the movie (and you will see later that Jack Finney has never believed it, either); I believe he was simply having fun and that the undertones… just happened.(…) Sometimesthese pressure points, these terminals of fear, are so deeply buried and yet so vital that we may tapthem like artesian wells – saying one thing out loud while we express something else in a whisper…[[60]](#footnote-60)

Implikacija je snažna: bivajući određen impulsom strave, impulsom užasa od drugog stranog, *Strava u Amityvilleu* doživljava se u dvostrukosti svoje autorske namjere – svjesnoj i podsvjesnoj (tim više: nesvjesnoj), a višestranost svoje recepcije doživljava poradi masovnog straha. Film iz sebe, kao i strah sam, progovara neovisno od čovjekove volje, njegov se izlazak na površinu događa instinktivno, a sve njegove interpretacije imaju jednaku vrijednost (ili: ista su vrijednost) jer one jesu dio *onog nesvjesnog* strukture društva, one su jezik kolektivne strave. Film *Strava u Amityvilleu* njegova je pojedinačna, bogata instanca, a začudnost kojom svraća pozornost mehanizam je prizivanja zbilje situacije pred „oči naše svijesti“. Štoviše, primjerice King rado skida masku vlastitog rada i na drugom mjestu obznanjuje: nije da doista vjerujemo u vampire i vukodlake, nego se preko njih nosimo sa stvarnim stravama mržnje, otuđenja, starenja, odrastanja.[[61]](#footnote-61)

Drugi autori slažu se sa stajalištem u varijetetu sličnih opservacija: npr. filmolozi Clarke i Senn također naglašavaju da autor tijekom produkcije filma ne mora biti svjestan komentara koje gledatelji i kritika u refleksiji spram filma u njemu nalaze.[[62]](#footnote-62) Filmolog Derry naglašava da su drastični događaji 20. stoljeća izravno vidljivi na dijakronijskoj promjeni tematskih paradigmi; za Derrya su kolektivna strava kao zajedničko dijeljenje straha i film strave kao govor o tom strahu posve neupitan predmet.[[63]](#footnote-63) Štoviše, Derryeva knjiga *Dark Dreams[[64]](#footnote-64)* koncipirana je kao trodijelna studija sinkronijski prisutna tri tipa strave (filma strave) – „Horror of Personality“ (str. 21-54), „Horror of Armageddon“ (str. 55-87) i „Horror of Demonic“ (str. 88-106). Na Derryjevo razmatranje nadovezala bi se Fowkes tvrdnjom o „egzorciranju kolektivnih strahova“ posredništvom filma strave.[[65]](#footnote-65) Carroll dopušta psihoanalitički pristup pitanju kolektivne strave i navodi Rosemary Jackson kao doprinositelja shvaćanju filma strave na način manifestacija represivnog sadržaja kulture. Linda Badley navodi drugu analitičarku, Clarissu Pinkolu Estes, čije riječi shvaća nadasve ozbiljno: „A society without stories to show the dark side of life as well as its 'righteous pathways' will collapse of its own unconsciousness".[[66]](#footnote-66)

Općenito, ustanovljuju da postoje ciklusi uspona i pada interesa za filmom strave koji koreliraju s ciklusima kriza. U izrazito stravičnim periodima povijesti, primjerice rata, film strave nema značajnije uspjehe, ali prethodno krizama, a naročito nakon njih, izuzetno je tražen.[[67]](#footnote-67) Fantastično se, dakle, oslanja na trenutak otvorenog kaosa (drugog stranog), na tehniku začudnosti kojom otkriva potpun sadržaj normalnosti u kojoj živimo, odnosno razotkriva njezine granice.[[68]](#footnote-68) Konačno, Clasen navodi Asmine studije (2009) prema kojima su, na temelju istraživanja folklornih paranormalnih bića diljem svijeta, zajednički strahovi evidentni, iako zbog uvjeta različitih geolokacija manifestirani u drugačijem obliku (fenomen čovjeka-zvijeri: vukodlak u Europi, tigrodlak u Indiji, primjerice, gotovo uvijek prema lokalnim grabežljivcima).[[69]](#footnote-69) Clasen želi dokazati podudarnost psihologije čovjekove vrste i istaknuti identičan proces kognitivnog razvoja s obzirom na opasnosti okoline. Folklor i običaji Republike Hrvatske koji nam daju uvide u starije doba u suštini se ne razlikuju, dok u suvremeno doba umijeće strave često je evocirano osvrtima na Domovinski rat ili na selo.

Vrijedi istaknuti da među ovim studijama postoji vrlo snažna tendencija da se zbirnu točku kaotične raznovrsnosti kolektivne strave objašnjava u analogiji s fenomenom sna, dobrim dijelom zbog manje ili više naglašenog psihoanalitičkog utjecaja, ali i zbog identičnosti mehanizama sna u čovjeka kao vrste. Očiglednost na temelju koje Derry zaključuje o filmu strave kao izrazu naših strahova vodi ga na uspostavu veze između stvarnosti i sna. Kao što putem „normalnih“ snova um artikulira nesvjesno i svjesno zahvaćanje događaja budnog stanja, tako i noćna mora, što po Derryju film strave jest, artikulira naše strahove.[[70]](#footnote-70) Efekt filma strave navodi autore na sličnost sa snovima ponajviše zato što snove nije moguće predviđati. Nije moguće znati odakle će i što će doista doći iza ugla koridora svijesti. Taj fenomen, čini mi se, jest ono što King podrazumijeva frazom *danse macabre*.[[71]](#footnote-71) Pritom, možemo primijetiti kako se pri razmatranju sna začudnost nenametljivo nabacuje. Wood će istaknuti da se manifestacije straha u filmovima mijenjaju ovisno o neposrednom kolektivnom sjećanju, kao što i snovi crpe konstruktivan materijal iz recentnog sjećanja da bi istaknuli želje i strahove prisutne pa i od najranijeg djetinjstva.[[72]](#footnote-72) White pritom povlači izravniju vezu snova i tipičnog stila filmova strave. Naime, mnoštvo filmova izobličuje sadržaj scene kao da želi pokazati da se radi o nerazlučivosti snova i jave, kao da opisuje ulazak lika u prostor stranog i o hodu po rubu Todorovljevog *fantastičnog*.

Ipak, ostaje nejasno kroz što masovna strava (strah) progovara u filmu samom, ako je autor nošen podsvjesnim u kreaciji manifestacije, a gledatelji u njoj raspoznaju obrise kolektivne strave? U čemu se to događa? Nekoj točki, nekom terminalu, nekom mjestu transformacije, nekoj spojnici – da, ali što su oni konkretno? Argumenti koje drugi istraživači nude tezi društvene strave možda se čine vjerodostojnim[[73]](#footnote-73), ali nije ustanovljeno putem čega doživljavamo spoj svjesnog i nesvjesnog, malih i velikih strahova, potreba autora i anksioznosti društva kojem svoje djelo nudi. Kroz što umijeće strave progovara, u čemu zapravo vidimo začudnost, na što doista reagiramo?

Pogodan je trenutak za uključiti u raspravu spominjani fenomen *čudovišta*, napose jedinstvene sastavnice filma strave na kojoj se temelje prethodni zaključci.

Raspravljajući o identičnom problemu analogije filma i sna[[74]](#footnote-74), Wood uočava: „It is the horror film that responds in the most clear-cut and direct way, because central to it is the actual dramatization of the dual concept of the repressed/the Other, in the figure of the Monster.“[[75]](#footnote-75) Fowkes se slaže da se potisnuto putem filma strave i znanstvenofantastičnog filma doista može vratiti u „drugom obliku.“[[76]](#footnote-76) Važna je nadalje Clasenova tvrdnja da ne postoji mogućnost neprebrojivih arhetipova čudovišta (iako postoji uvijek rastuća primjena arhetipa), već postoji malen broj arhetipa koji uvijek uspijevaju postići svoj cilj, upravo zbog psihologije ljudske vrste i jedinstvenog načina prilagođavanja opasnostima okoline, uvijek ponovno za svaku nadolazeću generaciju ljudi.

Prema Clasenu, osnovnu kategoriju čine *vukodlak* kao reprezent straha od vanjskog predatora i nutarnjeg zvjerstva, *zombij* kao reprezent straha od infektivnih agenata (bioloških ili socijalnih), a slično vrijedi i za vampire, vjerojatno nastale zbog nepoznavanja mikroskopskih agenata[[77]](#footnote-77). *Duhovi* su, pak, nastali kao izlika za objašnjenja paranormalnih fenomena kojih je danas sve manje i zamjenjuju ih znanstveno utemeljeni fenomeni, npr. psihoze ili infektivne bakterije).[[78]](#footnote-78) Worland se povlači za sličnom kategorizacijom filmova strave kroz arhetipove *frankenštajna*, koji se odnosi na problematiku ovladavanja svijetom u ulozi božanskog kreatora, *vukodlaka* kao figure podijeljenosti između čovječnosti i animalnosti, te *vampira* kao manifestacije spolnog nagona.[[79]](#footnote-79) Etimološka predodređenost upućuje nas na jedinstvenost navedenih interpretacija – u jednom slučaju pojam čudovišta koristio se kao obilježba bića s porodnim defektom, u drugom slučaju abnormalne životinje doživljavale su se kao znakovi zla, odakle čudovište utjelovljuje značenje upozorenja, a u trećem slučaju se čovjeka raspoznaje čudovištem kada mu se postupci sude kao nečovječni. Iz navedenih razmatranja očituje se da je čudovišno ona manifestna jezgra onoga drugog stranog što preispituje granice „normalnog“. Stoga, odredimo *čudovišno*.

U *Danse Macabre* jedno poglavlje King posvećuje monstruoznome i kao član društva pokazuje koliko se pojam čudovišta lako primjenjuje izvan bilo kakvih okvira art-horrora. Dva su Kingova primjera sasvim dovoljna za prikaz problematike: donedavno su se ljudske tjelesne malformacije doživljavale dovoljno čudovišnima da se iza šaradnih maski dominantne društvene kaste perverzno zabavljaju mase cirkuskim performansima (naročito Amerikance, što je u konačnici rezultiralo i briljantnim filmom strave *Nakaze* (*Freaks,* 1932), dok će se na dnevnoj bazi mnogi ljudi zamisliti nad normalnošću prekomjerno pretile osobe. U nekom trenutku današnjice prosti, banalni faktor ljudske težine, dvjesto umjesto sto kilograma, trideset umjesto pedeset, ili madež na ženinom tijelu tijekom inkvizicijskog perioda, počinje značiti granicu normalnog i čudovišnog.[[80]](#footnote-80) Svaka je ljudska malformacija u određenom periodu povijesti u sklopu neke kulture bila smatrana čudovišnom, što je uvijek rezultiralo diskriminacijom pripadnika tog dijela populacije, a nerijetko i zlostavljanjem.[[81]](#footnote-81)

Nadalje, vrijedi uvesti i Carrollov (Douglasin) pojam *nečistog* kojim ističe karakterističnu nuspojavu odbojnosti i gađenja u našem susretu s čudovišnim.[[82]](#footnote-82) Ono uistinu monstruozno ne izaziva u nama samo ovu ili onu vrstu psihološkog straha, nego i efekt osjetilne odbojnosti temeljen na „fiziološkom ukusu“. Što je strava stvarnija, to su veće šanse da nas dovede do gađenja. Clasen bi odgovorio da je to dio našeg alarmnog mehanizma – da je to razlog zašto bi nas raskomadano truplo u prometu ili snimke smaknuća civila tijekom rata lako dovele do zgražajućeg prekrivanja usana dlanom – u suštini svodi se na iste biološke reakcije kao odmicanje od neugodnog vonja, boli ili nepoznate izlučevine.

Slično su u istraživanjima otkrili eksperimentalni psiholozi Rozin i Haidt, naime i djeca razvijaju instinktivne reakcije gađenja kao oblik zaštite od prljavštine i zaraze.[[83]](#footnote-83) To su biološki razvijeni mehanizmi-pokazatelji stanje koje *nije u redu,* zbog čega aberacija rane prilikom infekcije, spolno nasilje, holokaust i čudovište iz *Stvora* (*The Thing*, 1982) nose bitan zajednički motiv što zaziva stravu, neovisno od činjenice što su stvarna stravičnost holokausta i spolnog nasilja stravičniji i ozbiljniji događaji spram infekcije kakve rane ili još banalnijeg čudovišta iz filma. Zbog toga postoji tendencija da drugi filmovi, izvorno nezamišljeni kao film strave, postanu takvima u očima gledatelja. Hitchcockov *Psiho* neplanirano je postao filmom strave kada je u liku Normana Batesa prepoznato ono dubinski nečisto, u njegovom slučaju psihičkog nereda u čovjeku.

Epistemički zahtjev svijeta sigurnog od „nečistih“ King shvaća nešto neopreznije – tvrdi da volimo čudovišnost zbog toga što nam ono afirmira normalnost, odnosno sigurnost.[[84]](#footnote-84) Naše prihvaćanje i interes prema začudnosti svakako bi to sugerirao. Međutim, ne radi o općoj kategoriji. Ljudi su gledali „cirkuske nakaze“ da bi afirmirali stvarnost, to je svakako dio i začudnosti, ali oni su bili ti koji su takvu stvarnost nametnuli. Stvar je u tome što su usporedno s njima prisutni i ljudi kojima odvratnost ne izazivaju „nakaze“ nego čin etiketiranja, čin gledanja i čin parodiranja ljudskim bićima koje su ovi sebi podredili. U njihovim očima nakaze su sami naslovitelji „nakaza“, kupci karata za cirkus. Stoga upravljanje drugim ljudima na način selektivnog odabiranja normalnih i abnormalnih može biti razumljivo, ali nije u konačnici opravdano i definitivno nije jedino moguće. Djela strave ne postavljaju kategorije o tome što je odvratno, a što nije, tko je čudovište, a tko nije, baš ništa ne nameću gledatelju, nego naprosto prokazuju odnose u društvu, upiru prstom u čudne pojave i govore kroz društvenu aktualnost. Film *Nakaze* je pljunuo u lice američkom puku koji se iživljavao nad „nakazama“, ali su ga ti isti reafirmatori stvarnosti cenzurirali i zabranili mu prikazivanje zbog „eksploatacije“. Tu su *Nakaze* kao film strave postigli puninu smisla filmskog djela, tu začudnost ispunjava svoje Ja.

Ono što afirmatori stvarnosti čine naprosto je kodificiranje stvarnosti putem pozicija moći, selektiranje unutar etabliranih kategorija koje po sebi ne nose nikakve vrijednosti, ali su nepresušan izvor malicioznosti. Djela strave danas nadilaze takve konstrukcije, ona zahvaćaju širi kontekst takvih pojedinih izvoda kultura. Čudovišta kao pojedinci, bilo u svijetu stvarnosti ili u svijetu filmskog djela, nisu dovoljan fenomen da bi se razumio destruktivan poriv strave. Čudovište je samo pojedina, ontička manifestacija čudovišnog. Oni su samo jasan, konačan rezultat nasilja nad normama i nad kategorijama življenja, zbog čega podjednako izazivaju zgražanje i fascinaciju[[85]](#footnote-85), ali u svakoj pojedinoj osobi pronalazeći njenu specifičnu zatvorenu prostoriju svijesti. Ono doista čudovišno još uvijek je ono drugo strano. Film strave je zato manifestacija nošenja kulture (čovječanstva) s drugim stranim, prisjetite se: s onim ovijenim u tami.[[86]](#footnote-86)

Nošenje kulture s drugim stranim znači, prije svega, drugačiju vrstu kontrapunktnog odnosa spram klasično uspostavljenih sukoba kulture s prirodom ili tehnologijom. Santilli, primjerice, želi naglasiti da opreka ljudskoj kulturi nije priroda, nego sama strava[[87]](#footnote-87), te nadalje, da strava i zlo ne valja povezivati „po prirodi stvari“ jer je zlo jednako tako dio kulturne kodifikacije[[88]](#footnote-88), dok je sama strava izvan koordinata dobra i zla, određenih kulturom. Prosječnom analizom ljudskih kultura pronaći ćemo različita poimanja dobra i zla, kao i oprečne moralne stavove prema postupcima ljudi. Strava (ili: užas), međutim, metafizički nadilazi moralni spektar i granice ljudskog svijeta naznačene imaginarnim, apstraktnim i simboličkim; pred njome bi dobro i zlo unutar ljudske kulture pokleknuli. Santilli argumentira da čudovištu ne može biti inherentno pripisano zlo jer je strava prije svega napad na cjelokupno spoznato, uopće kognicijska prijetnja. Za stravu na prvom mjestu uopće nema kategorije suda kojim je se može smjestiti u postojeće registre.[[89]](#footnote-89) Tek posljedično, s obzirom na kulturnu matricu, dolazi do uspostave odnosa sa stravom, odnosno adaptacije prema novoj zbilji.

Proizlazi, da osjećaj strave ne znači nužno zlo, nego jest tek upozorenje na nepoznato koje bi moglo biti zlo, pa da nam je pri susretu s art-horrorm, pri koračanju u začudno, prirodno tražiti zlo poradi našeg alarmnog sustava, iako bismo mogli provoditi i drugačije interpretacije (npr. u kontekstu filma strave suosjećati s duhom jer je biće zaključano u ograničeno emotivno stanje u kojem pati). Drugim riječima, masovna strava ovisi o razvoju određenog kolektiva, koji s jedne strane dijeli karakteristike s drugim kolektivima (jer smo svi *čovjek*), a s druge strane specifično reagira na vlastitu ličnost.

Prema tome, strava nije tek pojedinačni izboj kao reakcija na susret s drugim stranim, nego je u konačnici i naš način egzistencije, jedan od konstituenata bivanja u svijetu.

It is not a particular thing or event *in* the world that one fears in *Angst*, not an ontic object like a criminal, a disease, or an accident. Rather, in anxiety one is unsettled before the world itself, before the very fact of the world’s being there at all: “the world as world is disclosed first and foremost by anxiety, as a mode or state-of-mind”.[[90]](#footnote-90)

Naprosto zato, što je naše bivanje temeljno označeno time da brinemo, da nas se uistinu u potpunosti (do)tiče ono događanje svijeta kao takvog, zbog čega mi zapadamo u egzistencijalna stanja. Sreća, letargija i depresija neka su od takvih stanja, koja ne znače to, da ja jesam depresivan, a svijet se događa van mene, nego se moje depresivno stanje prenosi na svijet, koji takvim vidim. Koliko se stvari doista bojimo, koliko strava kroz nas prođe tijekom jednog tjedna našeg života, počevši od straha da nam ne zagori hrana jer smo zapeli u razgovoru s prijateljem ili tren pretrnuća pri padu šalice, tog potpuno adaptiranog svakodnevnog paketa malih strahova, preko straha od gubitka posla ili prehranjivanja djece zbog korupcije i financijske krize, tog straha od nepoznatog kojeg nam je Clasen nesvjesno dao, do uopće straha od bivanja živim bez smisla, življenja nesmisleno, življenja bez neke osobe ili boga – dakle straha našeg sebstva[[91]](#footnote-91). A to sam tek ja ili ti, što je tek s onim do nas, pa do njega, pa do njih?

Ali, u punini fenomena strave ne radi se toliko o tome da se bojimo nekog određenog predmeta što nam stvara anksioznost ili brigu, koliko o tome da raspoznajemo stravu bitka samog što nam se raskriva i zakriva*.*[[92]](#footnote-92) Naprosto zato, što mi uistinu *ne znamo*. Mi tek *pokušavamo znati*. Neprestan je naš odnos čovječanstva sa stravom prisutan zato što je izvor bitka, apsolut sam, nama sasvim stran. Jer da nije, mi se ne bismo rađali kao nagonom vođena nesvjesna bića koja tek trebaju pronaći (stvoriti) svoje sebstvo u vlastitoj nabačenosti, već bismo bili upoznati s apsolutnim i vazda znali što nam je činiti (ili: uopće ne bismo nešto činili). Osvrtom na nas, na naše sebstvo, mi primjećujemo to, da se spram nas odvaja *sve* ostalo što jest. A, to jest nama je a) drugo i b) strano. Tim činom mi tek vidimo ne da mi ovdje-tu jesmo spram drugog, nego vidimo da to što jesmo i nismo bez drugog stranog. Clasenu je slika noći, slika tame i usamljenog čovjeka među stablima bila toliko prirodna, toliko nesvjesno povučena u biokulturnu analizu jer je progovarala činjenicu ovijenosti tamom. Santilli u Levinasu i Heideggeru pronalazi Clasenove uvide:

“Night” is employed by Levinas metaphorically to capture the thick and stifling weight of being that shows up when we suspend our active participation in the world and simply sit and watch, without sleep, without the passing of time, and with horror, the dissipation of meaning and value. Here, he echoes Heidegger, who says: “In the dark there is emphatically ‘nothing’ to see, though the very world itself is *still* there and ‘there’ *more obtrusively*.” Not only do the standard symbolic forms by which we orient ourselves in the world melt down, but our very consciousness of being a distinct self collapses. In this existential experience we feel the presence of pure being without the safety net of cultural constructs to sort out objects and subjects. Horror happens when nothing has an identity or a name except the pure nondifferentiated identity of Being.[[93]](#footnote-93)

Odatle se mi uvijek iznova susrećemo sa stravom koja neprestano prodire u naš kodificirani, koordinirani život, a ono se najzad samostvara kroz naše vlastito ljudsko djelovanje.

Alluding to the Latin root of horror, *horrere* or “bristling,” Levinas indicates that it is not we who “rustle” but Being. Horror is not an emotion a human being feels in the face of something terrifying, impure, or dreadful; it is a rather a phenomenon of Being itself (or “Existing,” as Levinas sometimes prefers), in its anonymous, impersonal,and utterly indifferent presence.[[94]](#footnote-94)

Umjetnost strave naš je proizvod mentalnog sustava ispušnih ventila. Putem takvih umjetničkih djela mi napadamo i drugo strano i sebstvo, a u njemu težimo vidjeti oboje. Ono nam pak, ne zna drugačije približiti zamršenu sliku bivanja, nego li karakterističnom začudnošću. Mi uzimamo masku da bismo se s postojanjem mogli susresti. Naš strah od čudovišta na filmu je, dakle, ne sam strah od tog čudovišta, nego je kroz njega proveden zbiljski strah, a on pak, nije samo strah od otuđenja ili nesmisla, nego je bitno strah od kretanja bitka. Film strave je, stoga, medijator između drugog stranog i sebstva. Mi njime nastojimo biti pri sebi.

Ovime smo položili temelje za prilazak tematskoj biti. Ako još uvijek imamo problema s potpuno jasnom artikulacijom pitanja o stravi, to je zato što suština još uvijek nije spomenuta, a nisu joj često skloni niti do sada navedeni autori. Clasenova studija, primjerice, toliko je 'imanentno' podrazumijeva da je posve ispušta iz istraživanja. Sada, ostaje nam prazan prostor, nepostojani faktor i neidentificirani fenomen koji udružuje sve provedene analize, ali se uspio zakriti pred svakom. Namjera je bila pluriperspektivnom metodom prenijeti različite činjenice i razmišljanja o stravi da bih pokazao koliko se ono proučavanjem čini sve razumljivijim bez da smo spomenuli jedino što uopće jest pretpostavka da razumijemo o čemu umjetnost strave jest, da uopće konačno shvatimo nesuvislost onih koji umjetnost strave podcjenjuju i zbiljske razloge onih koji u njemu uživaju.

**2.3. Fenomen smrti**

Svrha je alarmnog sustava tijela upozoriti i reagirati na opasnosti. Opasnost za naš totalitet je prije svega opasnost od nepoznatog, odnosno opasnost od drugog stranog. Mi bismo mogli toj tvrdnji parirati i reći da nam opasnost od, primjerice, otrovanja uopće nije nepoznata. Naučili smo što otrovne supstance mogu, a na njih reagiramo prigodno njihovoj opasnosti po nas. Tu nema iznenađenja, rekli bismo, jer o otrovu posjedujemo znanje, otrov svakako nije nepoznat jer se i kroz generacije naš alarmi sustav već adaptirao prepoznavanju opasnosti od otrova. No, međutim, mi se u konačnici ne bojimo otrova, nego se bojimo njegovih krajnjih posljedica. Otrov je otrov tek po krajnjem rezultatu, što nije tek bol – jer bol po sebi nije ništa nego medijator događaja – nego tjelesna disfunkcionalnost. Bojimo se otrova jer nas otrov može umrtviti ili *ubiti*. Bojimo se biti umrtvljeni ili ubijeni jer nas taj čin privodi smrti, taj nas čin obestjeljuje. Smrti se bojimo jer je ona naše drugo strano cjelokupnog biti kao *biti živim*.

Smrt obitava kao neizbježna činjenica bez jasnih koordinata.[[95]](#footnote-95) Ništa po pitanju fenomena smrti ne nudi nam opravdavanje za proces umiranja jer se susrećemo s jedine dvije mogućnosti: ili ne znamo zašto umiremo, ali mislimo da postoji razlog, pa nastojimo otkriti viši smisao, ili umiremo po slučajnosti razvitka, pa smrti nastojimo pridati viši smisao jer po sebi nema razlog. Oba „odgovora“ nisu odgovori, nego spekulacije koje nas lako ostavljaju praznima – znamo da smrt nije ugodna, da nije poželjna i da se njen fenomen kreće u smjeru suprotnom svim našim životnim nastojanjima.[[96]](#footnote-96) Tendencija je tijela da se smrti opire neovisno od naše volje. Kada se tijelo samo od sebe ne bi opiralo, možda bismo razvili indiferentan stav prema smrti, a iz njega indiferentan stav prema strahu, ali to nije slučaj. Suprotno, na temelju reakcija našeg tijela priučili smo se da smrt izbjegavamo. Smrt je veliki, ujedinjujući strah našeg bića. Mi to razumijemo jer se naše tijelo opire mimo naše svjesnosti. Stoga, ako se ono naše nesvjesno toliko boji smrti, čini se razumljivim da naše svjesno čini sve da se smrti suprotstavi. Niti jedno živo biće ne trudi se više od čovjeka spriječiti da ga smrt prevlada. Mi smo bića koja život provode uvijek nadograđivajući i razvijajući uvjete života, e da bismo se neočekivano susreli s njegovim prekinućem.

Naš nutarnji, svjesni strah od smrti vjerojatno proizlazi iz činjenice da ono koje o smrti ne možemo ništa pitati – naše tijelo – jedino razumije što smrt jest na primordijalnoj razini postojanja neživog, živog i mrtvog. Pitanje koje ovdje možemo postaviti je sljedeće: je li reproduktivni ciklus živog bića nastao kao pokušaj bijega od smrti, kada je život najprije nastao iz abiotičkog kompleksa? Ako i nije, je li proces razvoja ljudske vrste oblikovao našu psihologiju tako da se reprodukcijom suprotstavlja vlastitom ukinuću? Jedini postojeći načini da se na bilo koji način smrt prevlada jesu a) neizravno putem kulturnog konteksta u kojem budućim generacijama ostavljamo naša postignuća i b) neizravno putem reprodukcije.[[97]](#footnote-97) Kao vrsta smo u bitnome okrenuti prema budućnosti, pa i ovdje iz perspektive budućnosti sagledavamo rezultate smrti. Naše je osvrtanje na budućnost vjerojatno proizašlo iz pokušaja nošenja sa smrti jer nas smrt lišava fenomena budućnosti na prvom mjestu – vraćamo se neživom koje o budućem nema svijest, a obitava u slučaju. Neovisno od kulturnih kodifikacija koje pripisujemo običajima čovjekova života, mi u bitnome svijet gradimo oko samoodržanja života, čemu je smrt izravna prijetnja. Razmatrajući ovu problematiku, King će zaključiti da na biološkoj razini strah nastaje kada shvatimo da nas čeka neizbježan kraj vlastitog postojanja, a taj strah od nestanka nastojimo kompenzirati samoodržanjem vrste (i egoističnog sebe) putem reprodukcije.[[98]](#footnote-98)

Neovisno od artikulacije smrti o kojoj govorimo, bitna je činjenica da se strah proizvodi kao fundamentalna reakcija na način bitka. Svi se naši strahovi izlijevaju u mreže bojazni jedino iz straha od smrti, odnosno od nebivanja koje nam je svima neotuđivo najbliskije naše i istovremeno nepoznato u svoj cjelovitosti. U psihologiji i fiziologiji je naše vrste borba protiv takvog nesmisla, iz čega proizlazi kulturni kontekst čovječanstva, odnosno njegova baština. Sinteza prijepora nesmisla smrti i smisla baštine tada su 'prakse strave', a koje su dovele i do umijeća strave, do umjetnosti strave i na kraju do karakterističnih poetičkih tehnika kojima se djela strave pokušavaju ostvariti i odvesti nas do izvora spoznaja. Štoviše, umjetnost strave je naša konačna reakcija na stravu kao rezultat fundamentalnog straha od smrti. Umjetnost strave nikada ne bi nastala, da je strah od smrti ostao u odnosu živog tijela i nežive tvari. Umjetnost strave nastao je zato što su ljudi sami počeli reproducirati strah od smrti na psihološkoj razini, u kulturi samoj, a art-horror konstruiran je kao mehanizam kojim umjetnost strave dovodimo k sebi. Veći dio povijesti čovječanstva temeljen je na nasilnom provođenju kulturnih kodifikacija. Ako teorije opresije i supresije u ičemu nalaze svoje uporište, to je stravična povijest ljudskog gospodarenja drugim koje se, kao što i tijelo samo nužnošću mehanizama obrane izbacuje bolest iz sebe, nekako moralo riješiti pritiska koje ga hoće iznutra izmijeniti.

Nošenje s opresivnom smrti situirano je u umjetnosti strave. Pomak s problematike smrti na površniju problematiku ideološkog uređenja društva možemo pratiti kroz povijest filma strave. Worland primjerice naglašava da je u modernom filmu strave došlo do prijelaza mišljenja s tradicionalne brige o ljudskoj smrtnosti na psihološke procese filma strave i potom socideologije.[[99]](#footnote-99) To ne znači da je suštinski strah od smrti napušten, nego da se društvo udaljuje od suštinskog problema. Da bismo se uopće mogli nositi sa smrti, ispostavlja se da najprije trebamo prebroditi vlastitu kulturu. To je mjesto nastanka umjetnosti strave. Ona je kulturni rad gonjen prirodnim potrebama.

**2.4. Fenomen smrti u žanru filma strave**

Problematika smrti izraženo je bila prisutna u prvoj trećini dvadesetostoljetnog filma strave i smještena u kontekste specifične za izvor iz kojeg film strave proizlazi – gotički roman. Filmolog Walters prenosi bitan Christijev uvid:

Ian Christie notes that: the paraphernalia of ghosts, haunted ruins, nasty ways of dying and un-dying wasalready familiar by the beginning of the century that would produce such horror staples as *Frankenstein*, *Jekyll and Hyde* and *Dracula*. In fact the nineteenth century was as much under the spell of the occult as of any other passion. Everyone – royalty, priests, soldiers, scientists, merchants and ordinary people – seemed caught up in a collective ‘will to believe.’ What did they want to believe? Essentially that death was not final; that communication with ‘the other side’ was possible – from which it followed that one might see into the future, conjure spirits and even achieve immortality.[[100]](#footnote-100)

Rani film strave, dakle, ponovno želi probuditi i preispitati mistificiranu, potisnutu problematiku temeljnog straha, odnosno re-evaluirati ono što sve više biva podređeno poslovnoj iskoristivosti. Mi to možemo iščitati iz neizravnih postavki prostora i vremena ranog filma strave. Gotički roman dominantno je opterećen vremenskom dimenzijom jer su radnje romana smještene u prošlost za koju se pretpostavlja da posjeduje blizinu istine zbiljski zaboravljenu. Zato što je prethodila sadašnjosti u kojoj se gube nazori, prošlost je izvornije mjesto fenomena koji se ispituje. Rani film strave uglavnom prihvaća aktualno prisustvo istine kada nije rađen prema gotičkim romanima, ali smješta priču u marginalna, inozemna ili apstraktna područja radnje na temelju ili etnocentričke pretpostavke da su ona kulturno zaostala, pa im je zasigurno izvorni fenomen bliži, ili na temelju etnocentričke pretpostavke egzotičnosti, pa su im zasigurno dostupna tajna znanja.[[101]](#footnote-101) Metoda krvave utrobne demistifikacije smrti i tijela izostaje iz gotičkih romana, ali prisutna je u filmu strave od samih početaka, ponajviše zahvaljujući *Le Theatre de Grand Guignolu* koji je izvršio enorman utjecaj prethodno prvom svjetskom ratu.[[102]](#footnote-102)

Pitanje prevladavanja smrti i uloge podjednako ljudi, prirode i bogova u našoj egzistenciji, kroz prizmu podjednako mističnog filma strave i tjelesnog filma strave trajalo je otprilike do drugog svjetskog rata.[[103]](#footnote-103) Otprilike do tog vremena film se strave prebacio iz internacionalne kinematografije u izrazito dominantnu američku kinematografiju, te nadalje, period između dva svjetska rata je period u kojem možemo unutar filma strave primijetiti pomak iz filozofijskog gledanja na smrt na socideološko gledište. Njemački ekspresionizam i usporedne struje fragmentirane umjetnosti tog doba drže se izrazitim obilježjem Europe pogođene stravom prvog rata, odnosno Njemačke koja se u post-ratnom periodu financijskog kolapsa počela bližiti Trećem Carstvu.[[104]](#footnote-104) Samo epohalno djelo *Kabinet doktora Caligarija* (*Das Cabinet des dr. Caligari*, 1920) tek je naknadno identificirano kao film strave, izvorno mišljeno u bitnome kao kritički osvrt na opće stanje društva. Njemački ekspresionizam, u slijedu s filmovima drugih kinematografija (npr. Francuska, SAD) svoj vrhunac doživljava u isprepletenosti problematike smrtnosti ranog filma strave i socideološke brige. Problematika se seli iz Europe u SAD, gdje se isprepliće s američkom kapitalističkom industrijom. Filmovi strave tridesetih društvenu problematiku ispituju na najkvalitetniji način, npr. *Frankenštajnova mladenka* (*Bride of Frankenstein*, 1935) ili *Nakaze* (*Freaks*, 1932), ali su isto tako podređeni a) kapitalnom prinosu i b) uvučeni u američku tradiciju ispitivanja ciljane publike.

U vrijeme prijenosa dominantne kinematografije filma strave iz Europe u SAD, SAD-om vlada Velika Depresija, što rezultira postepenom paradigmatskom promjenom u shvaćanju filma strave. Najprije, nova je epoha filma strave određena početkom tridesetih kada u kinematografiju dolazi tehnologija zvuka i dva filma iz 1931. – Browningov *Drakula (Dracula)* i Whaleov *Frankenštajn (Frankenstein)* – nakon kojih je američka kritika počela upotrebljavati pojam filma strave kao oznaku žanra.[[105]](#footnote-105) Potom, dolazi do dijalektičkog prelijevanja. S jedne strane, dolazi do rasta upotrebe figure čudovišta, a s druge strane dolazi do njihove tržišne eksploatacije. King Kong, Frankenštajn, Drakula i Vukodlak kao iracionalni izvori strave dobivaju kontekstualizacije prema kojima se više čine nesretnim žrtvama slučaja, nego li što su doista čudovišna prijetnja. S njihovom se otuđenjem poistovjećuje američka populacija, masovno izbačena iz normalne kolotečine života i prisiljena živjeti pod prijetnjom nezaposlenosti protiv koje nemaju rješenja.[[106]](#footnote-106)

S druge strane, figura je čudovišta iscijeđena do krajnjih granica. Cenzura i financijsko stanje udaraju američke stvaratelje filma strave, velike kompanije drže se provjerenih likova i formula sve do točke u kojoj spajaju različita čudovišta u iste filmove i počinju producirati nekvalitetne komedije.[[107]](#footnote-107) Period tridesetih često se zove zlatnim, no već se u njemu mogao opipati proces opadanja kvalitete koji tijekom četrdesetih hara kinima. U periodu od tridesetih do pedesetih tradicionalna problematika smrtnosti na svojevrstan je način apsolvirana i potom uništena svjetskim i lokalnim događajima stvarne strave na koje se nije mogao dati jasniji uvid filmom, nego u najboljem slučaju prilika za eskapizam.

U pedesetima dolazi do treće paradigmatske promjene. Uz poneka redateljska imena iznimke, poput Georgesa Franjua čiji su radovi oživljavali problematiku smrtnosti, američki film strave spaja se sa znanstvenom fantastikom i kinematografija producira ogroman broj tematski sličnih naslova. Zanimljivo je da unatoč neslaganjima autora oko povijesti žanra strave postoje dvije jasne točke oko kojih nema gotovo nikakvih polemičnosti. Prva od njih je period pedesetih sve do Hitchcockovog filma *Psiho* (*Psycho*, 1960), čiji je izlazak druga jasna točka. Tako Carroll piše da se tijekom pedesetih odvio veliki krug filmova strave kao refleksija rane faze Hladnog rata. To je period u kojem je simpatija za čudovišta potpuno izumrla. Njihova se uloga drastično promijenila, njihovo je porijeklo postalo strano, a namjere nepoznate. Nitko nije mogao osjetiti patos prema tarantuli veličine traktora, ističe Carroll, pa nastavlja preciznu opservaciju – čudovišta nisu mogla pristupiti ljudima drugačije nego nasilnom invazijom, što je bila evidentna refleksija o komunizmu:

At the end of one of the inaugural films in this cycle, *The Thing,* the audience is sent out of the theater with the warning to be vigilant and to look to the skies; ostensibly to be ready for flying saucers, but one suspects, in the era of air raid drills, for Soviet bombers as well. Also, the monstrous villains of these films were often insects or vegetables, bereft of ordinary human emotions (just like those dirty reds), and they were out to conquer the world (ditto). In this cycle, pure intelligence (marxist intellectualism and scientificity) was often pitted against feeling in the contest of inhumanity versus humanity; and the invaders often tended to be collectivist and antiindividualist. [[108]](#footnote-108)

Fowkes navodi da su pedesete bile doba kada je europska kinematografija cvjetala kreativnošću, dok je američka bila gotovo potpuno okovana navedenim (pseudo)znanstvenofantastičnim filmovima strave. Kao i Carroll, Fowkes također navodi da je jedno od ključnih pitanja tih filmova bilo pitanje intelektualnosti i racionalnosti – koliko je doista potrebna i je li izvor problema.[[109]](#footnote-109) Iz toga možemo zaključiti o strateškoj indoktrinaciji američkog naroda i uvidjeti sasvim kodiranu ulogu filma strave kao socideološkog bojišta.

Nadalje, Derry smatra da su Drugi svjetski rat, holokaust, Hladni rat i znanstvenotehnološka utrka nepovratno transformirali film strave u novi oblik socideološkog strahovanja, to jest novi oblik kolektivne strave.[[110]](#footnote-110) O transformacijama slično govori i filmolog Tudor, a uz određenu dozu preispitivanja Clark i Senn dolaze do istog zaključka.[[111]](#footnote-111) Tijekom pedesetih problem smrti vraća se u obliku straha od nuklearne eksplozije i strane invazije, ali smrt kao takva nije stavljena u prednji plan (nije uopće bila imperativ filmova), nego je imperativ bilo ideološko zastrašivanje, odnosno borba za osiguranje pozicija moći u svijetu. U pozadini, međutim, započeo je novi val generacija koje nisu mogle razumjeti problem Hladnog rata. William Castle, primjerice, bio je poznat po intervjuiranju interesnih skupina tinejdžera i prilagođavanju filmova njihovim željama koje su se drastično razlikovale od generacija iz pretrpljene epohe pranja mozga. Ponovno su počeli ciklusi klasičnih čudovišta, posve svedenih na eksploatacijsku funkciju, ali koji su opet uspješno pogađali interese i strahove novog vala kako tinejdžera tako i roditelja, o čemu je već King bio citiran.[[112]](#footnote-112)

Drastična se promjena dogodila ulaskom u 1960. godinu. Prije izlaska *Psiha*, tendencija opadanja teme klasičnih filmova strave pedesetih je godina bila već postojana (*Užasi Crnog muzeja* (*Horrors of the Black Museum*)*, Pad kuće Usher (House of Usher), Voajer (Peeping Tom), Selo prokletih (Village of the Damned*), itd, ali je *Psiho* neočekivano i radikalno presjekao vulgariziran razvoj i filma strave i navika gledanja.[[113]](#footnote-113) Naime, onovremeno su se američki filmovi u kinima prikazivali cjelodnevno, to jest na njih se moglo ulaziti i izlaziti proizvoljno. Hitchcock nije dopustio da se na njegov film dolazi poslije početka, čime je očuvao integritet filma i sam lansirao novu epohu pristupa. Pukom slučajnošću, Hitchcock je kako filmu strave, tako i filma uopće, u turbulentnom desetljeću promijenio paradigmu. Najjasnije opisuju Clarke i Senn:

(…) during those tumultuous years horror cinema flourished, proving as innovative and unpredictable as the decade itself. It was a time of transition for the genre, when stately gothics coexisted with edgy gorefests, when color features played alongside black-and-white ones (sometimes on the same twin bill), and when the genre’s original stars (actors such as Boris Karloff and Vincent Price) worked alongside its new luminaries (actors Peter Cushing and Christopher Lee). It was also an era of envelope-pushing and taboo-breaking, when a more worldly audience demanded more realistic and daring product, inspiring filmmakers to brave previously unexplored terrain, smashing through traditional boundaries governing screen violence, nudity and sexuality. (…) If the horror films of the 1960s have, as a class, received less critical attention than those of the 1930s, this is in part because it’s nearly impossible to speak in sweeping generalities about the wildly divergent and sometimes highly idiosyncratic pictures of the Sixties.[[114]](#footnote-114)

Nalik tridesetima, šezdesete su imale sličnu pozadinu, naime ekonomsku krizu tijekom koje je filmski svijet tehnološki napredovao.[[115]](#footnote-115) Razlika između tridesetih i šezdesetih bila bi manja s obzirom na rast potrebe za eskapističkim materijalom, da u kina nije došao *Psiho.* *Psiho* je izazvao stravu najširem opsegu gledatelja, ali budući da je *Psiho* bio psihološki triler koji se tek u očima gledatelja premetnuo u film strave, izazvao je pomak u shvaćanju filma strave. S *Psihom* je došlo do konačnog razbijanja tradicije mistifikacije, a mjesto i vrijeme radnje smjestilo se u čovjekov dom jer se zlo smjestilo u čovjekovu psihu. Time *Psiho* postaje prvi moderni film strave[[116]](#footnote-116), koji kao „nova“ koncepcija mnogošto duguje *noir* filmu četrdesetih.[[117]](#footnote-117)

Nakon *Psiha*, dekada se ispunila psihološkim filmovima strave, ali je dovršila transformaciju u Polanskovom filmu *Rosemaryjina beba* (*Rosemary's Baby*, 1968), također psihološkom filmu strave u kojem je, međutim, motiv zla vraćen u paranormalno. Worland se slaže s obilježavanjem osmogodišnjeg ciklusa.[[118]](#footnote-118) Uvažavajući dotadašnje studije, Peterlić također smatra da je međa između *Psiha* i *Rosemaryjine bebe* prostor odvajanja klasičnog i modernog filma strave.[[119]](#footnote-119) Tako se u periodu od nekoliko godina potražnja za izvorom zla premjestila iz čovjekove psihologije ponovno na višu silu, dok se u pozadini ponudila i alternativna mogućnost: da ljudi ubijaju bez naročitog smisla ili razloga skrivenog u pozadini, da čine to iz obične banalnosti zla.[[120]](#footnote-120)

Oba filma na svoj su način označila veliki pomak u shvaćanju: „racionalistička“ perspektiva *Psiha* i „paranormalna“ perspektiva *Rosemaryjine bebe* problematiku prenose u netom idealiziranu nuklearnu obitelj.[[121]](#footnote-121) Oba filma zastrašuju ljude podtekstom kojim pokazuju da se zlo stvara unutar obitelji. Pomak je vidljiv: još dok je Norman Bates u *Psihu* zreo čovjek koji počinjava zločine unutar okvira američke slike obitelji, u *Rosemaryjinoj bebi* zlo se doslovce *rađa*. Bilo da koncepciju tretiramo bukvalno, na način da se Sotona rađa u obitelji, bilo da koncepciju interpretiramo kao metaforu za genetičku autonomiju zla (čemu sam pristraniji), u oba slučaja ono čudovišno čovjeka nastaje i obitava u središtu civilizacije. Ne samo to, nego bitnu funkciju u filmu nosi uloga majke, koja unatoč činjenici da rađa zlo, ostaje brižna[[122]](#footnote-122), što se uklapa u poznati majčinski kompleks.

Možemo primijetiti da se poimanje smrti sasvim zagubilo, da se začudnost premetnula u bavljenje samom sobom. Fokus je prebačen na pokušaje razumijevanja postupaka koji do nje dovode, ali se u bitnome ne bave motivom straha od smrti nego motivom zla kao destruktivne sile koja razara iznutra. S obzirom na ratne događaje od drugog svjetskog rata pa do Vijetnama, mogli bismo ustanoviti da se smrt počinje prihvaćati kao „dobar dan!“, da se film strave više ne bavi niti masovnom stravom u smislu nacionalnih anksioznosti straha od smrti, nego se bavi kolektivnim motivom individualističke strave, onog koji se nalazi iza svih zidova kuća i onog kojeg se uopće ne razumije u pogledu na vlastitu obitelj, a ponajmanje kada su u pitanju drugi. Shvaća se da je kulturna baština kojom se čovjek nosi s drugim stranim na prvom mjestu fundirana zlom. Film strave šezdesetih transformacija je iz straha od drugog stranog na strah od sebstva, a ono je bilo toliko intenzivno, da se na odista bizaran način prelilo u kaotično društveno-umjetničku produkciju sedamdesetih.

Svijest o potpunom ćudorednom rasulu naglašavana je tijekom šezdesetih do samog kraja – s uspjehom filma strave (ali i drugih emancipacijskih žanrova) osipava se pritisak cenzure i počinje val povećanja brutalnosti i spolnosti u umjetnosti, a žene dobivaju značajnije uloge u filmovima strave. Sukladno borbama za prava raste i status uloga potlačenih skupina, ali se istovremeno npr. broj ženskih žrtava u filmovima povećava, a 1969. slučajem Charles Manson započinje kinematografsko reflektiranje već pritajeno oblikovane američke opsjednutosti serijskim ubojicama.[[123]](#footnote-123)

S obzirom na intenzitet brutalnosti prema ljudima u filmu i nemilosrdnosti prema tabu-temama van filma, teško je razlučiti jesu li filmovi sedamdesetih bili reakcionarni, revolucionarni ili oboje jer naprosto nisu imali niti granica niti orijentir. Najutjecajniji naslovi strave sedamdesetih – *Posljednja kuća na lijevo* (*The Last House on the Left*, 1972), *Egzorcist* (*The Exorcist*, 1973), Crni Božić (*Black Christmas,* 1974), *Teksaški masakr motornom pilom* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974), *Carrie* (1976), *Predskazanje* (*The Omen*, 1976), *Brda imaju oči* (*The Hills Have Eyes*, 1977), *Zora živih mrtvaca* (*Dawn of the Dead*, 1978) i *Noć vještica* (*Halloween*, 1979), uz iznimku znanstvenofantastičnog filma strave *Alien: Osmi putnik* (*Alien*, 1979), eksploatacijski su, visceralni, nemilosrdni prema likovima i gledatelju te dvosmisleni naslovi koji su jedan za drugim pomicali prag tolerancije gledatelja, gotovo pa ugrožavajući tehniku začudnosti strave pretvaranjem u automatizam, dok su njihovi redatelji istovremeno izuzetno cijenjeni i njihovi opusi čine bogatstvo kritičkog razmatranja.

Nadalje, film strave sedamdesetih upija borbe spolova na nacionalnoj razini, ali istovremeno je pod žestokim napadom feminističkog vala. Jedni, poput *Zore živih mrtvaca*, otvoreno napadaju rasističke pozicije, dok drugi zloupotrebljavaju figuru afroamerikanaca, popularno nazvanu *blaxploitation* (~1969-1976)*[[124]](#footnote-124)* i na temelju toga kapitaliziranu. Film strave također se našao u konfliktu s vijetnamskim ratom, štoviše, gotovo natjecanju s ratom jer se broj žrtava i načini ubojstva u filmovima počeo enormno povećavati uz drastično opadanje ukusa, što je istovremeno značilo i manje vremena za razvijanje osjećaja prema ubijenima.[[125]](#footnote-125) Tijekom sedamdesetih rađa se krvoločni podžanr *slashera* epitomiziran u *Noći vještica* kroz izvrsnu upotrebu subjektivne kamere što je zaprepastila i kritiku i publiku. Najpoznatiji suvremeni pop kritičar Roger Ebert nazvao je to potpunim gubitkom čovječnosti.[[126]](#footnote-126) Istovremeno, sedamdesete dovršavaju uništenje slike obitelji kao jasno kodificiranog društvenog uporišta, što su zapravo bile jasne refleksije destabilizacije poretka. Od *Psiha* do *Rosemaryjine bebe* to je u priči činila jedna osoba, a sada su čitave obitelji divljaci i serijski ubojice, primjerice u *Teksaškom masakru motornom pilom* i *Brda imaju oči*.[[127]](#footnote-127) Činjenica da oba filma iza vizualne dominacije suptilno indiciraju da obitelji-ubojice nisu imale drugog izlaza dodatni je naglasak na potrebno prevrednovanje smjera države i društva.[[128]](#footnote-128) Film strave sedamdesetih naprosto znači: čudovišta nisu potrebna jer mi smo ona sama. Dixon je autorski motiv onovremenog filma strave nazvao „aesthetic of brutality and cynical distancing“ i usporedio to s Grand Guignolom.[[129]](#footnote-129)

Paralelno s brutalnošću, u sedamdesetima se pojavio i niz filmova s demonskom tematikom koji su među publikom imali jednako zamijećenog uspjeha prestravljenja. Možemo, sve u svemu, izlučiti sljedeće: dok su prethodne dekade imale opisive paradigmatske tendencije prikazivanja određene vrste straha ili problematike, u tom smislu čak i šezdesete, sedamdesete su potpuno ispresijecane motivima. Stoga vrijedi zaključiti da je strah od sebstva ovdje dosegnuo granicu, odnosno da se psihologija vrste našla u konačnom trenutku sama sa sobom jer je sama sebi predstavljala krajnju opasnost. Brojni prosvjedi toga doba argument su više.

Ali sedamdesete su i industrijski važne. Ubrzano povećanje broja televizora i videoteka tijekom sedamdesetih i osamdesetih te izvoz filmova strave diljem svijeta (naročito Europa) smješta film strave izvan konteksta značenja. Njihovo prihvaćanje izvan SAD-a znači paletu posve individualističkih doživljaja koji bude sasvim druge konotativne vrijednosti. Dolazi do miješanja izvorne problematike smrtnosti, socideološke problematike i industrije zarade. Istovremeno, povremeni filmovi strave, koji nastaju u ne-anglofonim zemljama, marginalizirani su među gledateljima, a u njihovom oglednom presjeku ne možemo pronaći konzistentnu temu ili namjeru. Na temelju uspjeha sedamdesetih stvorene su naredne dvije dekade visoke distribucije filmova strave s kreativnim čudovištima kao centralnim likovima. Peterlić čini prigodnu opservaciju koju ću iskoristiti za demonstraciju konačne paradigmatske promjene: u *Rosemaryjinoj bebi* demon je na kraju filma postvaren. Pet godina kasnije, 1973, s demonom se susrećemo na samom početku *Egzorcista*, ali ga ne vidimo. Tri godine kasnije, 1976, demon je u *Predskazanju* prisutan kao živo dijete, a šest godina od *Egzorcista*, na kraju dekade, demon je u *Noći vještica* odrastao čovjek, ili: čovjek je čudovište samo. U osamdesetima fenomen čudovišta odlazi u podsvijest u *Stravi u Ulici brijestova* (*A Nightmare on Elm Street,* 1984). Freddy Krueger, kojem često pripisuju simboliku nacizma, postaje čudovište iz tame podsvijesti.[[130]](#footnote-130) Film strave ulazi u marketinški, kapitalistički dominantnu fazu produkcije u kojoj ono zbiljsko čudovišno postaje konstitucija nesvjesnog, odnosno noćna mora ljudi kada u kasnu večer zatvore oči i napuste dnevni režim tijekom kojeg funkcioniraju unutar kapitalističke mašinerije i susreću se s igrarijom čudovišta koje sada upijaju iz posve drugih razloga. Fascinacija je postala dnevna praksa, ono što-se-računa, a odvratnost noćna refleksija, ono gdje se traži iskupljenje za postupke.[[131]](#footnote-131)

O smrti se više nema vremena misliti. Ili, drugačije predočeno, o smrti se ima misliti samo ako razmatramo kako bismo proces smrti mogli zaračunati. Trgovina organima, pogrebno poduzeće, visoke cijene lijekova za ublažavanje terminalne bolesti. Smrt je neunovčiva, život jest. Smrt nije rješenje, osim kada se drugima isplati. Represija smrti tijekom 18. i 19. stoljeća doživjela je antitetičku reakciju u 20. stoljeću i potom se apsolvirala u početku novog milenija kao otvoreno podređena biopolitičkim nazorima. No, to ne valja shvatiti kao fatalno dovršenje, kao „kraj filma strave“ ili „kraj art-horrora“ ili druge reakcionarne pozicije kojima se želi reći da je „nekada bilo bolje.“ Umjetnost strave nije nešto što može „umrijeti“ jer je umjetnost strave nužna ontopsihobiološka reakcija s obzirom na ljudski način egzistencije i način razvoja čovjeka. Prema tome, ono što se sada događa s društvom, pa tako i film strave, nosi sa sobom dva antipodalna, ali isprepletena fenomena. Jest, smrtnost je sada doista u potpunosti potisnuta. Upravo zbog toga, progovara na najizravniji način.

**2.5. Fenomen tijela**

Kada je White na početku sedamdesetih napisao članak o poetici *moderno*g *filma strave*, završio ga je u aplauzu žanru i pozvao redatelje na nastavak snimanja kritičkog filma. Nešto kasnije, Derry je napisao prvu verziju studije *Dark Dreams* u kojoj je izložio kvalitete *modernog* filma strave, zahtijevao ozbiljno shvaćanje žanra i prihvaćanje umjetnosti strave u jednakovrijednu umjetnost. Devedesetih Badley piše studiju *Writing Horror and the Body* u kojoj se također služi pojmom *modernog filma strave*, ali Badley želi istaknuti paradigmatsku promjenu filma strave. Desetljeće nakon Badley, Derry radi reviziju svoje studije *Dark Dreams* i također se služi pojmom *modernog* *filma strave* u bitno negativnom kontekstu, sasvim oprečnom kontekstu prve studije. Između optimističnog Whitea i pesimistične Badley, Derryjevo je djelo došlo pomalo poput nevine žrtve u procesu promjene, a između pesimistične Badley i (jalnog) Derryja iz 21. stoljeća došlo je do skoka u cinizam. Derry naglašava da je njegova greška bila u tome što je analizirao film strave s obzirom na to što se u njemu nalazi, a ne s obzirom na to kako je film mogao utjecati na populaciju.[[132]](#footnote-132) Zanimljiva opservacija. Što se točno dogodilo? Derryeva analiza[[133]](#footnote-133) razmatra aktualnu kino-populaciju i njihova stajališta. Nekoliko njegovih zaključaka od velike je važnosti za daljnju raspravu.

Najprije, Derryjev zaključak o politički indiferentnim gledateljima: s padom Blizanaca do naroda je SAD-a došla teško izdrživa činjenica da su izvan svojih granica u većem dijelu svijeta omraženi.[[134]](#footnote-134) Indoktrinirana populacija tada je mislila, naime, da ih svijet obožava. Umjesto da su se reflektirali na činjenicu da je veoma suprotno, američka vlada je 1990-2010. „okrenula ploču“, države izvan SAD-a nazvala prijetnjom i padom tornjeva se poslužila kao dokazom. Unatoč globalizaciji, SAD je ponovno bačen u pedesete, ali ovoga puta su pozicije moći naučile lekciju: umjesto ideje o obrani od drugog stranog, proveli su ideju o napadu na drugog stranog. Ponešto od toga je istina. Tijekom Vijetnamskog rata, zemlja je bila popraćena unutarnjim prosvjedima za prava različitih manjina, no do njegova završetka većina je prosvjeda dovršena, a tradicija američke ratne uloge diljem svijeta apsolvirana: danas su prosvjedi protiv njihovih vojnih aktivnosti marginalizirani, a vojnici se uče smatrati SAD svjetskom velesilom mira.[[135]](#footnote-135) Izvan SAD-a, primjerice u Europi, globalni su sukobi mahom prestali, a posljednji veliki lokalni rat u Europi dogodio se između Hrvatske i Srbije prije više od dvadeset godina.[[136]](#footnote-136) Prema tome, posljednje dekade produkcije filma strave zapravo su prve dekade u povijesti filma strave, a da ne vladaju višegodišnje krize, svjetski ratovi ili nacionalni strahovi.[[137]](#footnote-137) Kolektivna anksioznost i formiranje stava spram nje više nije stvar pojedinih područja nego se oblikuje na planetarnoj razini. Film strave zato doživljava suprotno: postaje individualistički. Gledatelji gube strastveni doživljaj zbog apsolviranosti globalnih kretanja – priučili su se nepoznatome i nije ih moguće iznenaditi, smisao začudnosti se urušava. Tu se krije razlog zbog kojeg smrt i nasilje modernog filma strave više ne može prestraviti ili potaknuti na razmišljanje prosječnog člana zajednice – naime, ni ne pokušava.[[138]](#footnote-138)

Drugi Derryev zaključak tiče se samog znanja populacije koja gleda film strave.[[139]](#footnote-139) Ovdje, primjerice, Derry čini prosudbenu grešku kada generalizira publiku filmova strave. Danas film strave jedni doživljavaju isključivo kao izvor zabave, dok drugi formiraju kult obožavanja jednak ondašnjem. Derry želi istaknuti da je današnji prosječan gledatelj priglup i preneupućen u ozbiljnost cjeline situacije svijeta, ali to može vrijediti samo za dio publike – film strave popularan je žanr kod visoko-obrazovanih članova zajednice, što nije znatna promjena s obzirom na prošlost filma strave. Promjena je bitno vezana za globalnu kapitalističko-neoliberalističku indoktrinaciju koja teži novim oblicima porobljenja kritičkog mišljenja i nije samo problem filma strave.

Stanje znanja i mišljenja publike više je vezano za treću Derryevu opservaciju: apatičnost i letargičnost.[[140]](#footnote-140) O tome se doista može podrobnije govoriti i ono je također bitno vezano za globalne tendencije materijalističkog porobljenja. Derry ovdje prvi puta (i jedini među autorima) razmatra mogućnost da se filmove strave shvati pogrešno. Primjerice, u vrijeme stravičnosti Vijetnama pojavili su se *slasheri*. Nasilje *slashera* moglo se shvatiti kao bukvalnu reakciju na nerazumno nasilje prema drugima, na isti način na koji je to četrdeset godina prije *Nakaza* učinio s licemjerjem gledanja – neobičan, tvrdokoran završetak filma naprosto govori „Želite gledati nakaze? Pa evo vam onda, nagledajte ih se!“. Danas bismo taj postupak nazvali *fan disservice* – obožavatelji su najprije navedeni na upražnjenja svojih htijenja, a potom su ona dovedena do apsurda i time su njihova zadovoljstva uništena.

Međutim, ekstremnost *slashera* je jednako tako mogla posve otupjeti čula gledatelja. Na način na koji nas bačenost u mrak ne može vječno uznemiravati, već mu se prilagođavamo i s vremenom apsolviramo u mjeri u kojoj njegove bitne stavke niti ne bismo više primjećivali, gledatelji filma strave mogli su apsolvirati nasilje. Ponovno, to nije samo karakteristika razvoja filma strave, nego uopće razvoja moderne kulture, ali dok u tom procesu začudnost u drugim žanrovima doživljava svoju prirodnu evoluciju u odnošenju s epistemičkim horizontom gledatelja, naime novi filmovi uvijek na drugačiji način pokušavaju ljude pobuditi iz automatizma, u umjetnosti strave takvo je gušenje začudnosti opasno po cjelokupni smisao takvih djela jer začudnost čini središnjicu svakog djelovanja umijeća strave. Neočekivana prilagodba je nešto što se nije dalo lako anticipirati – vidimo to prema samom Derryu koji onovremeno nije primijetio da pretvaranje funkcije čovjeka u filmu strave iz nositelja perspektive radnje u žrtvu bez pozadine dovodi do otupljenja empatije gledatelja prema životu čovjeka. Derry piše:

If the theories of semiology and structuralism have taught us anything, it is that films and television programs must be analyzed not only in terms of what they contain, but of what they lack: often, these *constituent lacks* reveal the hidden functions of the works themselves. Unfortunately, too many of the contemporary horror films of the last twenty years seem to be dominated by their *constituent lacks*. Foremost is the lack of consequences. (…) A society which can neither grieve, reflect, feel compassion, nor understand consequences, is not a society likely to act with caution and humility to make appropriately humane political choices.[[141]](#footnote-141)

Film strave od sedamdesetih do danas u bitnome je obilježen masom ispraznih papirnih likova koji su ondje da umru na gledatelju nezamisliv način. Današnji je faktor smrti intenzivno prisutan na nebroj načina, ali zahvaljujući općoj tendenciji kulture *mrtvljenja* proizlazi da smo prema smrti naprosto apatični, a prema opresorima letargični. Puštamo da nam se čini što nas ide, pa zauzvrat uništava naš osjećaj za posljedice. Derry uspoređuje:

When the “Runaway Bride” or the Michael Jackson trial is presented as equally important as the War in Iraq, which part of the American culture is any particular film to reflect? And so it becomes disconcerting, if not surprising, that Steven Spielberg – as schizophrenic as the culture – should have followed his horrific and moving 1993 concentration camp film *Schindler’s List* with 1997’s *The Lost World* – a *Jurassic Park* horror sequel which makes money on violence offered up as almost pornographic entertainment. One can’t help wonder: were *Schindler’s List* and *The* *Lost World* made with equal sincerity? Would it be more disturbing to discover that they were or that they weren’t? [[142]](#footnote-142)

Mrtvljenje filma strave primjetljivo je u četvrtoj Derryevoj opservaciji: podređivanje žanra tinejdžerima koji u Hollywood prilijevaju većinu novca.[[143]](#footnote-143) To ih čini riskantnom ciljanom skupinom koju treba zadovoljavati. Budući da su tinejdžeri iz generacije u generaciju karakteristično slični, a filmski budžeti enormno rastu da bi zadovoljili vizualne zahtjeve, iste se provjerene formule koriste za svaku novu generaciju.[[144]](#footnote-144) Reakcije starije publike na prerade klasika, to znači i klasika filma strave, potpuno su promašene – oni nisu namijenjeni onima koji više ne keširaju na apsolviranu problematiku nego su sigurna injekcija novca nove generacije koja nije svjesna aktualne situacije, a koja je u najranjivijoj fazi svog života, pa upravo zato najviše troši na eskapizam i rituale odrastanja. Zbog toga, primjećuje Derry, film strave seli se u druge žanrove u obliku posebne sastavnice začudnosti.[[145]](#footnote-145) Derry navodi *Voljena (Beloved* (1998), *Magnolija* (*Magnolia*, 1999)*, Memento* (2000) i *Syriana* (2005), ali možemo navesti i recentnije naslove koji su stekli status vrijednog djela, primjerice *Valcer s Baširom* (*Waltz with Bashir*, 2008) i *Crni Labud* (*Black Swan,* 2010) ili *Iza crne duge* (*Beyond the Black Rainbow,* 2010) i *Stoker* (2012). Derry pojašnjava: „Once I had hoped that critics would recognize that popular horror films could be art. Now I hope that audiences can recognize that highbrow 'art' films can be horrific.“[[146]](#footnote-146)

Derryjevo nesvjesno, međutim, konačno otvara bitno mjesto rasprave:

But the prevalence of serial killers in America suggests that there are deep fissures built into capitalism not easily overcome; otherwise, why would there be so much crime, sexual dysfunction, pathology, and violence in a country successful by so many other measures? In fact, violence is now so common and expected as to routinely go unreported by the media unless a specific violent act incorporates a mind-boggling, grisly variation theretofore unheard of, or some spectacularly high body count, in which case the media exploits the violence in *Guinness Book of* *World Records* style.[[147]](#footnote-147)

Doista, zašto je nasilje prisutno u tolikoj mjeri? Dok ćemo se svakako zgražati nad nasiljem u drugim filmovima, primjerice u drami ili romantici, u filmu strave ćemo se njime hraniti. Derry nije dao odgovor, ali razlog bi mogla biti materijalistička filozofija življenja. Psihologija materijalizma tjera osobu misliti kroz prizmu fizičkog blagostanja, što se manifestira na jedina dva postojeća načina: putem novca i putem tijela. Prema tome, izvorni strah od drugog stranog – stanja bez novca, odnosno od sebstva – stanja bez tijela, nikada nije bio prisutniji jer je upravo aktualitetom materijaliziran.

Badley navodi opservacije slične Derryjevim kada je u pitanju medijsko praćenje smrti i tjelesnog ozljeđivanja[[148]](#footnote-148) i prihvaća Kendrickov zaključak o paradigmatskoj promjeni straha od smrti. Problematika smrtnosti donedavno se rješavala artikulacijom kroz vjerovanja u duhove, božanstva, viši smisao življenja, onostranost kojoj smrću pristupamo, u Raj i Pakao. Međutim, moderno stanje znanstvenog i tehnološkog napretka i racionaliteta kontinuirano izaziva takva uporišta, zbog čega pozornost pada na materijalnu smrt, na konačnost tijela. Stvarni strah koji tek sada izlazi na vidjelo nije strah od smrti kao takve, nego od mrtvosti – od onoga što dolazi nakon smrti, od raspadanja i postajanje ničime.[[149]](#footnote-149)

King i Barker u konačnici priznaju strah od mrtvosti tijela. King piše:

Never mind the philosophical implications of death or the religious possibilities inherent in the idea of survival; the horror film suggests we just have a good close look at the physical artifact of death. Let us be children masquerading as pathologists. We will, perhaps, link hands like children in a circle, and sing the song we all know in our hearts: time is short, no one is really okay, life is quick and dead is dead.[[150]](#footnote-150)

Barkerovo stajalište, koje preuzima Badley, u sličnom je tonu:

Clive Barker confesses his greatest fear has always been "the condition of being flesh and blood. Of minds to madness and flesh to wounding" (…) The modern horror film, as Philip Brophy put the issue, played "on the fear of one's own body, of how one controls and relates to it”.[[151]](#footnote-151)

Istražujući Barkerov opus filma strave i *dark fantasya* kroz leće psihoanalitičara te Foucaulta i Marxa, Badley zaključuje dvostrukost smisla umjetnosti strave, najprije kao a) vraćanje u fazu djetinjstva u kojem postoji svijet mogućnosti i b) kao otvaranja ranjivog tijela, odnosno kao ranjavanje njegova smisla, odakle proizlaze neizbježne konstruktivne sastavnice romana ili filma strave – psihološka oštećena, tjelesna oštećenja i malformacije slobodne od realnih posljedica.[[152]](#footnote-152) Slijedeći Derryja, iz razmatranja čitamo ono što takvim postupcima izostaje iz našeg življenja: mogućnosti biti.

Fundamentalan strah od smrti jest strah od mrtvosti. Strah od mrtvosti jest strah od gubitka mogućnosti. Budući da su bića inherentno ontološki određena mogućnošću, a kao biološka bića kreću se prema ispunjenju potencijala, tada je ono drugo strano uistinu nemogućnost pred kojom mi već na biološkoj bazi, a potom i kulturnoj, sebe gubimo. Odatle je sadašnje letargično stanje cjelokupnog društva stanje najispunjenije anksioznosti uopće. Ako se prisjetimo ciklusa pojavljivanja filma strave tijekom 20. stoljeća, tada je razlog zašto se film strave danas čini slabašno relevantnim jest upravo to što proživljavamo sistematsku, psihologijsku torturu ekvivalentnu fizičkoj stravi izravnog rata. Vrijeme originalnog filma strave doći će nakon što situacija dosegne kritičnu točku, kada se eskapistički podvizi u pomanjkanju mogućnosti počnu urušavati u same sebe. Umjetnost strave je, poput strave same, impuls tijela. Kada će se naći stjeranim u kut, napasti će svom snagom.

In fact, death actually offers the human being hope of an escape from Being’s imposing, oppressive presence and its horrifying shudder. By a suicidal gesture or an actual killing, the subject may intend to escape the anonymity and anomie of existence by reasserting, through a negation, his or her own individual freedom. But in the very act of death-dealing there is a leftover and, as it were, a negation of the negation: “Horror is the event of being which returns in the heart of this negation.” What remains after death is the corpse itself, an ineluctable remainder of the act, representing the triumph of being over the subject’s free negation.[[153]](#footnote-153)

Na kraju psihičkog lanca, ono stravično ne nalazimo u zlom činu, kao što je bio slučaj u filmu strave od tridesetih do sedamdesetih, nego ono nalazimo u ishodu zla, u poslije-smrtnom – u tjelesnoj ostavštini koja u nama budi nestabilnost veću no čin sam, u lubanjama i zubnim četkicama Auschwitza, snimkama ubijene libanonske djece i fragilnim, mogućnosti lišenim tijelima najdražih što ih tijekom života spuštamo u tminu zemlje. Smrt nepoznatog čovjeka na ulici može nas pogoditi, ali i ne mora. Raskomadano tijelo, utopljeno u vlastitome crvenome, u nama će pokrenuti mortificirajuće procese, ma radilo se o voljenoj osobi u bolnici ili slučajnoj životinjici na seoskoj autocesti. Santilli dobro primjećuje – u smrti, djela ljudi možemo slaviti i njihovu osobnost uzdizati, ali njihova tijela izazivati će u nama gnušanje.[[154]](#footnote-154) Premisa klasičnog *Gospodara pakla (Hellraiser,* 1987*)*, naime, počiva na tome – glavni sporedni lik Frank vraća se iz smrti kao tijelo u posljednjem stadiju raspada i upijanjem tuđeg tkiva vraća sebi mogućnost biti. Moderno doba to nastoji ugušiti, odnosno nastoji uvjeriti nas da drugo strano nije nepristupivo i izvan poretka služenja.[[155]](#footnote-155) Zbog toga danas, pri najmanjem šušnju bitka, olako gubimo tlo pod nogama.

Sada se nalazimo između dva opisana vremena – između onoga što je dovelo do sadašnjeg aktualiteta strave i onoga što bi se trebalo dogoditi tijekom 21. stoljeća. Ako publika na projekciju filma dolazi u glasnim grupama i smije se na scene koje ih pokušavaju zaprepastiti ili ako kao ljubitelj filma strave odlazim vidjeti hoće li me uspjeti preplašiti i kakvi su specijalni efekti, a od čudovišta oboje radimo ili karikaturu ili idola, tada se radi o potpunom uništenju filma strave, o otupljenju na njegovu inherentnu poetiku. Zaključimo li da se uistinu radi o zabavi poradi zabave, tada se sve što je ovdje do sada napisano o filmu strave mora uzeti ili kao a) nekoć vrijedeće ili kao b) nikad uopće ne vrijedeće. U najboljem slučaju znači da je film strave spoznajno došao do svog kraja i sada može biti tek dio industrijske mašinerije kovitlanja hedonizma. Uživanje u materijalističkom blagostanju možda je kolektivna borba protiv mrtvosti, ali se isto tako može i uzeti kao instrumentarij prevladavanja straha – činjenica da se od osamdesetih nije pojavio impresivan redatelj ili spisatelj umjetnosti strave ne može biti zanemarena.

Ali, je li situacija takva ili se ponovno javlja problem nostalgije? Tvrdim, daleko od toga da je film strave priveden kraju, on sada samo mora pronaći svoj put kroz izgubljeni individualizam potrošačkog društva.

Autorima, koji su svojim studijama pomogli u izgradnji ovog rada, načelno promiče da film strave nije tek reakcija na kolektivnu anksioznost ili individualističke strahove, nego da se u bitnome bavi i problemom budućnosti. Film strave sedamdesetih i osamdesetih nije film koji gleda u prošlost nego film koji se okreće problemu budućnosti, kao što je to prethodno prvom američkom zlatnom dobu filma strave – bitno okrenutom prošlom vremenu – činio njemački ekspresionizam. Film strave koji danas postoji napada na individualističkoj bazi jer se upravo radi o situaciju svjetske povezanosti u kojoj nastaje najsnažniji oblik usamljenosti. Kinima dominiraju generični filmovi s raznovrsnim duhovima i demonima s individualnbim obiteljskim traumama jer obitelji ne nalaze uporišta u društvenim stupovima, u institucijama ili drugim ljudima.

Također, filmovima dominiraju „eksperti.“ Upravo u sadašnje vrijeme prisutan je najveći broj šarlatanske pseudoznanosti koja nasumično kombinira astrološke, vračarske, mističke, makrobiotičke i ine teorije življenja, kao i najveći broj zasnovanih kultova, redova, krugova, društava i nepriznatih denominacija. Film strave stoga prodire između dvije struje i hrani obje strane kako zna i umije, a budući da je zaključan novčanim budžetima i zahtjevom zarade, prisiljen je nastavljati ciljati tinejdžere. Zbog toga se, kako smo već ustanovili, počinje pojavljivati u drugim žanrovima. Ne sumnjam, međutim, da je tek pitanje vremena kada će ponovno doći do razvoja sofisticiranog filma strave kakav se proteklih dekada oblikovao, primjerice, u Japanu i Koreji – što sa sobom nosi osebujnu povijest za koju ovdje nema mjesta, ali bi se pokazala reprezentativnom po naš problem. Štoviše, računao bih na mogućnost da dođe do novoeuropskog vala. U međuvremenu, začudnost filma strave visi o niti i njegova je poetika suspendirana.

Međutim, ako možemo uočiti da se uzorci ponašanja gledatelja povijesno ponavljaju iako je kontekst sadašnjice sasvim drugačiji od prošlosti, preostaje zaključiti da film strave danas gledatelje i stvaratelje umjetnosti strave uistinu sebi privlači s dobrim i do sada, vjerujem, načisto predočenim razlozima, ali preostaje nam posljednji sloj odgovora na *zašto*. Njega ćemo se dotaknuti u zaključku rada jer on, kao što začudnost inherentno opisuje film strave, na osebujan način opisuje cjelokupan smisao našeg angažmana.

**3. Zaključak**

Uspjeli smo objasniti pojavu samog straha, njegove korijene, manifestacije i motive zbog kojih po prirodnoj nužnosti nastaje film strave. Sva su razmišljanja o navedenom predmetu bila određena a) razumijevanjem fenomena straha kao alarmnog sustava našeg bića, b) podređivanjem naših mentalnih nastojanja ideji artikulacije normalnosti pred pojavom drugog stranog i c) razumijevanjem našeg interesa i fascinacije kao automehanizma koji nas navodi približiti se nepribliživome u svrhu sigurnije egzistencijalnosti.

Sve tri tendencije teže pokazati nužnost smrti protiv koje se kao vrsta nastojimo nositi biologijskim obrambenim mehanizmima (održanje, produljivanje i reprodukcija života) i kulturnim proizvodima putem kojim razrješujemo konflikte (začudnost, lišavanje tabua, širenje spoznajnosti). Korak naprijed u razumijevanju straha napravili smo pokazavši najprije da upotreba straha nije devijacija, potom da upotreba straha nije etički markirana, ali i da upotreba straha ne znači da ga se i razumije, odnosno da i sam strah može biti jednako tako predmet istraživanja i predmet umjetnosti, odnosno predmet opsesivnosti zbog koje se, kao drugi ljudi drugim objektima, određene osobe strahom bave intenzivnije. Još je, međutim, uvijek prilično nerazumljivo zašto bismo kontinuirano upijali osjećaj strave kada znamo da je ona tjelesno urgiranje na smrt i mrtvost, odnosno kada je ona toliko neugodna. U zaključnom poglavlju raspravu bih dovršio osvrtom na posljednju mogućnost koja bi ujedno trebala zaključati problem straha od smrti. Naime, je li strah modus spoznavanja?

King o našem odnosu sa smrti piše:

Here is the trump card [of death] which all horror movies hold. But they do not hold this card as a veteran bridge-player would hold it, understanding all its implications and possibilities for gain; they hold it, rather, as a child would hold the card which will make the winning pair in a game of Old Maid. In that fact lies both the limiting factor of the horror movie as art and its endless, morbidly captivating charm.[[156]](#footnote-156)

U susretu s fenomenom smrti nije moguće pravilno odigrati karte. Pravila ne postoje u igri s nečime što pravila i određuje i ne poštuje. Ali, to je nešto što nam je sasvim neprirodno. Kao ljudi, odnosno kao samosvjesna i savjesna bića, jedini način na koji uspješno funkcioniramo jest putem uređenja i kodifikacije okolnog svijeta. Razmatrajući fenomen straha, Svendsen uvodi intrigantnu činjenicu da biokemijski profil straha ima visoku sličnost s biokemijskim profilom znatiželjnosti.[[157]](#footnote-157) Oko fenomena smrti razvili smo kompleks rituala da bismo se s njenim tjelesnim manifestima lakše nosili te njih ovili filozofijom da bismo apstraktni fenomen smrti mogli smjestiti u sistem. Istovremeno, njenim se procesima intenzivnije znanstveno bavimo nastojeći dokučiti uzroke i razloge – no još uvijek s perspektive ovostranosti, naprosto jer njenoj onostranosti ili biti na ovaj ili onaj način nije moguće pristupiti. Kao ljudi to ipak silno želimo. U nastojanju da približi fenomen straha, King navodi veoma indikativno razmatranje:

As we become aware of our unavoidable termination, we become aware of the fear-emotion. (…) All fear tends toward a comprehension of the final ending.[[158]](#footnote-158)

Osjećaj nije tek ograničen funkcijom medijatora između stvarnosti i mentalne refleksije, nije samo subjektivno iskustvo koje objedinjuje psihofiziološke kontekste vlastitog živog bića, nego osjećaj jest upravo i spoznavanje samo, ono kroz što se premise dovode do zaključka, i to ne u bilo što i na bilo koji način, nego isključivo spoznavanje onih konstituenata prirode koji posjeduju karakteristike emocije. Odatle je začudnost temeljna tehnika poetike strave jer samo začudnost u potpunosti otvara novo, neispitano područje naše spoznaje u koje nas uvlači po svojoj inherentnoj prirodi utiska.

Ako skok iz padobrana u meni izaziva osjećaj sreće, a policijska brutalnost nad prosvjednicima izaziva srdžbu, kroz osjećaj sreće i srdžbe tada a) spoznajem sastavnice promatranog objekta koje izazivaju navedene osjećaje, iz čega proizlazi razumijevanje objekta, b) spoznajem što mi osjećaj čini mislima i tijelu, iz čega proizlazi seberazumijevanje i c) spoznajem osjećaj sam u sebi i po sebi. Prema tome, namjerno izazivanje određenih osjećaja znači da u njih epistemički ulazim kako bih putem razumijevanje njih samih dobio pristup onome *zbog čega* postoje. Stoga, u izazivanju namjernog osjećaja straha prema recimo ugrizu psa, vojnoj invaziji susjedne države, pojavi čudovišta na filmu ili njegovoj prijetnji likovima ili osjećaju straha od kraja života ili mrtvosti tijela, ja ulazim u razumijevanje straha da bih pristupio onome što mi u svim drugim oblicima mentalnih stanja nije dostupno. Namjerno strahovanje je obitavanje u prostoru onog što strah izaziva – zbog čega strah postoji – a to znači i obitavanje u prostoru smrti.[[159]](#footnote-159)

King opisuje:

We touch fear with all the avid curiosity of self-interest, trying to make a whole out of hundred parts. (…) We sense the shape: (…) it is the shape of a body under a sheet. (…) It's our body. And the great appeal of horror fiction through the ages is that it serves as a rehersal for our own deaths.[[160]](#footnote-160) (…) And it [horror writer] takes your hand and he enfolds it in his own, and he takes you into the room and he puts your hand on the shape under the sheet… and tells you to touch it here… here… and here.[[161]](#footnote-161)

Ono *drugo strano* fenomen je do kojeg dolazimo jedino putem straha, odnosno putem strukture strave. Strah je naš spoznajni modus u kojem mi uopće doživljavamo ono zbog čega strah postoji. U protivnom, mi jedan čitav svijet osjetilnih odnosa nikada ne bismo spoznavali, nikada uopće doživjeli, upravo onako ne bismo, kako to ne mogu osobe s određenim oštećenjima mozga, koje su lišene osjećaja straha. S modusom straha svi smo rođeni, a naša genetika, odgoj i kulturni kontekst oblikuju naš stav i našu izravnu sklonost prema umijeću i umjetnosti strave, odnosno neizravnu sklonost prema fenomenu smrti. Oni koji od fenomena smrti po svojoj prirodi bježe sudjeluju u umjetnost strave koliko i najvjerniji njegovi pristaše jer umjetnost strave – film strave – nastaje po prirodnoj nužnosti naše ljudske vrste. Njegova nam je poetika potrebna da bismo pomnije razumijevali naše bivanje.

Tko umjetnost strave sasvim izbjegava, svejedno je njome pogođen koliko i onaj koji u njoj često obitava, a tko umjetnost strave povremeno uživa pronalazi u njoj spoznajnu mogućnost straha koja mu omogućuje formirati normalnost i samog sebe u nju postaviti. Tko u umjetnosti strave često obitava traži izlaze iz zaključanih konteksta i zatvorenih koordinata svog bivanja u fenomenu koji ne postavlja pravila, a tko pronađe svoju opsesiju u stravi upušta se u razbijanje fenomena smrti. Film strave manifestacija je umjetnosti strave najmasovnijeg prisustva, on postoji poradi nacija i naroda, ljudi napose, a mi u njemu pronalazimo i drugo strano i normalitet, i priliku za drugačiji nazor življenja i otkrivamo gdje doista stojimo sa samim sobom, odnosno kakav zbiljski odnos imamo prema životu, smrti te onome što činimo između dva epohalna trenutka, naime rođenja i smrti. Namjerno prolazimo kroz izazov straha da bismo ga iznutra spoznali i putem njega pristupili smrti.

Konačno, zašto to činimo? Činimo to iz, zapravo, osebujno čovječjeg razloga:

The ultimate subtext that underlies all good horror films is: *But not yet. Not this time*. Because in the final sense, the horror movie is the celebration of those who feel they can examine death because it does not yet live in their own hearts.[[162]](#footnote-162)

**4. Zahvale**

Uz dužnu zahvalu sudionicima čitanja radova i vijećanja za Rektorovu nagradu Sveučilišta u Zagrebu i pripadnih sastavnica te mentorima Krunoslavu Lućiću, znanstvenom novaku i prof. dr. sc. Nikici Giliću za unaprjeđenje kvalitete istraživanja i spekulativnog mišljenja, izrazio bih tek zahvalu mlađim naraštajima istraživača za njihovo bivanje vjernijim i boljim u ispunjenu ideala. Ako nam što valja raditi, valja nam raditi za budućnost.

**5. Bibliografija**

Ahmad, Aayla. *Bordering on Fear*, Carleton University Press, 2010.

Badley, Linda. *Writing Horror and the Body*, Praeger, 1996.

Benshoff, Harry M. „Blaxploitation Horror Films: Generic Reappropriation or Reinscription?“, Cinema Journal, 39/2 (2000), str. 31-50.

Black, Art. „Coming of age: the South Korean horror film?“, Schneider, Steven J. (ur.). Fear without Frontiers, FAB Press, 2003, str. 185-205.

Clasen, Mathias. “Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories”, *Review of General Psychology,* 16/2 (2012), str. 222 – 229.

Carroll, Noël. „The Strange Case of Noël Carroll: A Conversation with the Controversial Film Philosopher“, intervju za Senses of Cinema, travanj 2001. Dostupno na: <http://sensesofcinema.com/2001/13/carroll/> (posljednji posjet: 21. travanj 2014.)

Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror*, Routledge, 1990.

Clarke, Mark; Senn, Bryan. *Sixties Shocker*, McFarland & Company, 2011.

Dancynger, Ken; Rush, Jeff. *Alternative Scriptwritting*, Texas Press, 2007.

Derry, Charles. *Dark Dreams 2.0*, McFarland & Company, 2009.

Dixon, Wheeler Winston. *A History of Horror*, Rutgers University Press, 2010.

Faust, Viktoria. *Vampiri, legenda koja ne umire*, Zagrebačka naklada, 1999.

Freeland, Cynthia A. *The Naked and the Undead*, Westview Press, 2000.

Fowkes, Katherine A. *The Fantasy Film,* Wiley-Blackwell, 2010.

Gelder, Ken. *Reading the Vampire*, Routledge, 1994.

Jancovich, Mark. “General Introduction”, u Jancovich, Mark (ur.). *Horror, The Film Reader*, Routledge, str. 1 – 19.

Jankélévitch, Vladimir. *Smrt*, AGM: Biblioteka Meta, 2012.

King, Stephen. *Danse Macabre*, Penguin Putnam, 1997.

King, Stephen. “Foreword”, *Night Shift*, Random House Inc, 2011, str. XV-XXXIII.

Lowenstein, Adam. *Shocking Representation*, Columbia University Press, 2005.

Nickel, Phillip J. „Horror and the Idea of Everyday Life“, u Thomas Fahy (ur.),*Philosophy of Horror*, University Press of Kentucky, 2010, str. 14-32.

Nussbaum, Martha. *Ne profitu: Zašto demokracija treba humanistiku?*, AGM: Biblioetka Meta, 2012.

Paszylk, Barłomiej. *The Pleasure and Pain of Cult Horror Films*, McFarland & Company, 2009.

Perušić, Luka. „O neizrecivom Gotovo-Ništa“, *Republika,* LXX/1 (2014), str. 88-93.

Peterlić, Ante. *Déja-vu*, Matica Hrvatska, 2005.

Radcliffe, Ann. „On the Supernatural in Poetry“, *New Monthly Magazine,* 16/1 (1826), str. 145-152.

Sanna, Antonio. „A 'New' Environment for the Horror Film: The Cave as Negation of Postmodernity and Globalization“, [*Journal of Film and Video*](http://muse.jhu.edu/journals/journal_of_film_and_video), 65/4 (2013), str. 17-28.

Santilli, Paul. „Culture, Horror and Evil“, *American Journal of Economics and Sociology*, 66/1 (2007), str. 173-193.

Smith, Richard H. „The Battle Inside: Infection and the Modern Horror Film“, Cinéaste, 35/1 (2009), str. 42-45.

Spadoni, Robert. *Uncanny Bodies*, University of California Press, 2007.

Stableford, Brian. *Historical Dictionary of Fantasy Literature*, Oxford University Press, 2005.

Svendsen, Lars. *A Philosophy of Fear*, Reaktion Books, 2008.

Tudor, Andrew. „Why Horror? The peculiar pleasures of a popular genre“, u Jancovich, Mark (ur.), *Horror, The Film Reader*, Routledge, 2002, str. 47 – 55.

Walters, James. *Fantasy Film*, Berg, 2011.

White, Dennis L. „The Poetics of Horror: More than Meets the Eye“, *Cinema Journal* 10/2 (1971), str. 1 – 18.

Wood, Robin. „An Introduction to the American Horror Film“, u: Andrew Britton (ur.), *American Nightmare: Essays on the Horror film*, Festival of Festivals, Toronto, 1979, str. 7 – 32.

Wood, Robin. „The American Nightmare: Horror in the 70s“, u Jancovich, Mark (ur.), *Horror, The Film Reader*, Routledge, London, 2002, str. 25 – 32.

Worland, Rick. *The Horror Film: An Introduction*, Blackwell, London, 2007.

**6. Sažetak**

**Ime autora:** Luka Perušić

**Naziv rada:** Antropofilmološka analiza fenomena strave i poetike začudnosti u umjetnosti filma te filmskom žanru strave

**Ključne riječi:** metoda pluriperspektivizma, umijeće i umjetnost strave, poetika začudnosti, film strave i recepcija filma strave, osnovni fenomeni čovjekova postojanja

**Sažetak:**

Umijeće strave pripada temeljnim mehanizmima čovjekova biološkog i kulturološkog razvoja kroz njegovo povijesno postajanje od najranijih plemenskih običaja pa do naše suvremenosti. Danas se umijeće strave pojavljuje institucionalizirana kao umjetnost strave koja više nije tek jedan od osnovnih načina izražavanja modernog čovjeka, već je s relevantnom težinom postala dio industrijske kulture i tržišta potreba. Središnje mjesto manifestacije je filmski žanr strave koji zajedno s popularnom već desetljećima oblikuje mlade generacije. Unatoč tome, s jedne strane susrećemo se s općim problemom nepoznavanja i nerazumijevanja struktura straha, tog osnovnog fenomena čovjekova postojanja, mehanizma umijeća strave, okosnice umjetnosti strave i sadržaja njene poetike, iz čega također proizlazi marginaliziranje umjetnosti strave i zanemarivanje njenog važnog utjecaja na javnost, a s druge strane zanemaruje se paradigmatsko mijenjanje smisla strave, pa sasvim konkretno i filma strave, ponajviše uzrokovano anomaličnim ignoriranjem uloge samih izvora fenomena strave u oblikovanju navedenih struktura, što dovodi do gubljenja poetike začudnosti. Poseban poticaj za istraživanje dalo je faktičko nepostojanje sličnog istraživanja u Republici Hrvatskoj, kao i naš tabuizirajući stav prema umjetnosti strave. Služeći se pluriperspektivnom metodom, rad temeljito ispituje biološka i kulturološka počela fenomena strave i umijeća strave, ispituje etičko markiranje umjetnosti strave, njenih autora i gledatelja te utjecaj, povijesne promjene paradigmi i ulogu u oblikovanju suvremene svijesti, s ciljem objašnjenja i racionalizacije temeljnih fenomena strave. U bliskoj, pozitivnoj vezi života, strave i filma, naša počela ključno pridonose filmološkom razumijevanju filma strave, a film strave jedna je od ključnih veza u razumijevanju naših počela.

**7. Summary**

**Author:** Luka Perušić

**Title:** Anthropofilmological analysis of the horror phenomena and ostranenie poetics in film art and the horror film genre

**Key words:** method of pluriperspectivism, art of horror, poetics of ostranenie, horror film and reception of horror film, fundamental phenomenons of human existence

**Summary:**

Art of horror is one of the fundamental mechanisms of human biological and cultural development, through man's historical becoming since the earliest tribal customs up until our current time. Today the art of horror appears institutionalized and as such is not just one the basic ways of modern man's expression, but had also become a relevant section of industrial culture and market of needs. Central role is played by the horror film genre along with the popular horror literature shaping young generations for decades. However, from one side of the problem we're facing with a general lack of knowledge and misunderstanding of structures of fear (the fundamental phenomena of human existence, mechanism of art of horror, epitome of the ostranenie poetics) that is provoking the marginalization of the art of horror and neglection of its relevant effect on public, while from the other side of the problem we're neglecting the paradigmatic shift in the meaning of horror, most specifically including horror film, for the most part because of anomalic ignorance of the role of the very sources of phenomena regarding the art of horror involved in formation of the mentioned structures, ultimately leading to loss of ostranenie poetics. This research was especially motivated by the complete lack of similar research within Republic of Croatia, but also by our tendency to turn art of horror into a tabu. Using method of pluriperspectivism, the paper is analyzing biological and cultural origins of horror phenomena and the art of horror, ethical marking of the art, its authors and viewers, and influence, historical paradigmatic shifts and its role in modeling modern consciousness, with the intention to explain and rationalize the fundamental phenomena of horror. In a close, positive relation between life, horror and film, our fundamentals are key to filmological understanding of horror film while the horror film is one of the key links to understanding of our fundamentals.

**8. Životopis**

Student sam preddiplomskog smjera jednopredmetne filozofije na Filozofskom fakultetu u Zagrebu s težinskim prosjekom 4,23 i pripremama za upis dodatnog diplomskog smjera informatike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljujem radove u časopisima *Republika, Filozofska istraživanja* i *Metodički ogledi, a* u pripremi je izlazak prvog istraživačkog članka za *Hrvatski filmski ljetopis* na temu *Fenomen pravila zakonosti u filmskom djelu (Fenomen rule of cool).* Recenzije i ostvrte filmskih, književnih i računalnih djela objavljujem na FAK-u, hrvatskom portalu za filmsku umjenost i na *Fantasy Hrvatska*, regionalnom portalu za fantastiku. Uz navedeno, bavim se skladanjem (objavljujem pod hrvatskim labelom *Neogoa*), razvojem igara u suradnji s hrvatskim tvrtkama *One2play* i *Simosgames* te spisateljstvom (objavljujem u SFeraKonskoj zbirci i temeljem drugih natječaja), pokušavajući pomoću nekih od navedenih oblika stvaralaštva riješiti financijske zahtijeve studija i života.

1. Clasen, Mathias. „Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories“, *Review of General Psychology*, str. 224-226; Brian Stableford, *Historical Dictionary of Fantasy Literature*, str. 71-72. Zanimljivo, Freeland uspoređuje film strave i kontekst suvremenosti s antičkom tragedijom i kontekstom njena vremena. Vidi *The Naked and the Undead*, npr. str. XIV, 5, a 106-107, 183 ili 269 za primjere. [↑](#footnote-ref-1)
2. Dostupno na: [www.the-numbers.com/market](http://www.the-numbers.com/market) (posljednja posjeta: 14. travnja 2014.). [↑](#footnote-ref-2)
3. Usporedi npr. Worland, Rick. *The Horror Film: An Introduction*, str. 65-71, 128-132; Derry, Charles. *Dark Dreams 2.0*, str. 204-205; Lowenstein, Adam. *Shocking Representation*, str. 44, 84; Clarke, Mark; Senn, Bryan. *Sixties Shocker*, str. 14, 21, 144; Black, Art: „Coming of age: the South Korean horror film“, Schneider, Steven J. (ur). *Horror Cinema Across the Globe*, str. 187-189 također i studija Barłomieja Paszylka *The Pleasure and Pain of Cult Horror.* [↑](#footnote-ref-3)
4. Sustavna analiza načina izvirivanja začudnosti u filmu strave biti će obrađena u drugom istraživanju, ponajviše zbog mogućnosti intenzivne digresije koja bi nas odmakla od namjere ovog. Ovdje začudnost valja uzeti nominalno i u šire shvaćenom kontekstu kao poetiku drugosti u poznatome, kao tehniku predstavljanja svakodnevnih pojava na neviđen, neuobičajen, stran, očuđujući, začudan način, u svrhe zadržavanja pozornosti na umjetničkom smislu i time približavanja fenomena koje ističe. [↑](#footnote-ref-4)
5. Pri ovakvim formulacijama upujućem čitatelja da valja imati na umu paralelnost fenomena: osim ako nije posebno istaknuto, ono što se „događa“ filmu strave, događa se i žanru strave, a što se njima događa, najčešće se događa i samom umijeću strave i stravi, odnosno strahu kao takvom, s obzirom na naša zauzimanja stavova. Do kraja rada to će se jasno pokazati. [↑](#footnote-ref-5)
6. Vidjeti bibliografski popis na kraju rada. Unatoč raznovrsnosti tema i pristupa, *svi* autori zahtijevaju a) razvrstavanja žanra strave i b) opravdanje interesa za žanrom strave. [↑](#footnote-ref-6)
7. Radcliffe, Ann. „On the Supernatural in Poetry“, New Monthly Magazine, 16/1 (1826), str. 145-152. [↑](#footnote-ref-7)
8. Ibid. str. 150. [↑](#footnote-ref-8)
9. Vidjeti White, Dennis L. „Poetics of Horror – More than Meets the Eye“, *Cinema Journal*, vol 10//2 (1971), str. 1-4; u 2014. godini filmovi strave jesu dio prestižnijih studija, ali Whiteova kritika nije izgubila svoj predmet. Usporediti npr. s Tudor, Andrew. „The peculiar pleasures of a popular genre“, u Jancovich, Mark (ur.), *Horror, The Film Reader*, str. 47; King, Stephen. “Foreword”, *Night Shift*, str. XX; Worland, Rick. *The Horror Film: An Introduction*, str. 21-22. [↑](#footnote-ref-9)
10. Nickel, Phillip J. „Horror and the Idea of Everyday Life“, u Thomas Fahy (ur.), *Philosophy of Horror*, University press of Kentucky 2010, str. 15. [↑](#footnote-ref-10)
11. Badley, Linda. *Writing Horror and the Body*, str. XIII –XIV. [↑](#footnote-ref-11)
12. Ahmad, Aalya. *Bordering on Fear*, str. 38-50. [↑](#footnote-ref-12)
13. Usporedi s Ahmad, Aalya. *Bordering on Fear*, str. 21-28. [↑](#footnote-ref-13)
14. Carroll definira odnos emocije strave, naziva strave i rezultata strave kao *art-horror*. „Like works of suspense, works of horror are designed to elicit a certain kind of affect. I shall presume that this is an emotional state, which emotion I call art-horror.“; *The Philosophy of Horror*, Routledge, New York & London 1990, str. 15. „With many of the best known types of relations between audiences and protagonists – such as pathos and suspense – there is an asymmetry between the emotional states of characters and those of audiences. The character, it seems reasonable to suppose, is horrified, while the audience member is art-horrified.“ str. 91. [↑](#footnote-ref-14)
15. Usporedi sa Svendsen, Lars. *A Philosophy of Fear*, str. 25-27, 29-31. [↑](#footnote-ref-15)
16. Clasen, Mathias. „Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories“, str. 222, 224; usporedi sa Svendsen, Lars. *A Philosophy of Fear*, Reaktion Books, str. 21-28. [↑](#footnote-ref-16)
17. Ibid. str. 223. [↑](#footnote-ref-17)
18. U suštini razmatra isti fenomen kao i Carroll koji fenomen naziva *art-horrorom*. [↑](#footnote-ref-18)
19. Ibid. str. 224; Razmotriti činjenicu da lokalizirana oštećenja mozga mogu osobu lišiti osjećaja za strah, u kom slučaju osoba opasne situacije može pronaći ili nezanimljivima ili privlačnima, ali nikako ne opasnima. Nadalje, Carroll u poglavlju „Metaphysics and Horror, or Relating to Fiction“ iz *The Philosophy of Horror* razmatra sukobe stajališta o stvarnosti emocija strave tijekom gledanja filma, koji su do Clasena već apsolvirani. Unatoč tome, Carroll utvrđuje slično: stvarna se emocija pojavljuje zato što smo, prije svega, u stanju stvoriti misao o stravi samoj. Pomisao o čudovištu, pokušaj da se ona kognitivno obradi, stvara prostor za poticanje nastanka straha. Carroll, međutim, zaključak ostavlja praznim: ne nastoji objasniti potrebe i razloge takvih aktivnosti, kao što to čini Clasen i drugi, već zaključuje da naprosto „jesmo takvi.“ Vidjeti str. 59 -60, 79 -80, 83. [↑](#footnote-ref-19)
20. Ibid. str. 222. [↑](#footnote-ref-20)
21. Ibid. str. 223. [↑](#footnote-ref-21)
22. Ne upozori li ga se prethodno, čovjeka koji se nikada nije susreo s filmom strave može se 'istinski' prestraviti. [↑](#footnote-ref-22)
23. Ibid. str. 223. [↑](#footnote-ref-23)
24. Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror*, str. 187. [↑](#footnote-ref-24)
25. King, Stephen. *Danse Macabre*, str. 111. [↑](#footnote-ref-25)
26. Santilli, Paul. „Culture, Horror and Evil“, *American Journal of Economics and Sociology*, str. 181. [↑](#footnote-ref-26)
27. Dakako, postoje i druga prirodna okruženja i njihove analogije u ljudskoj spekulativnosti, a koja pobuđuju slične osjećaje i stanja poput Clasenovog čovjeka u šumi. Sanna, primjerice, uočava bliske poveznice povijesno-psihološkog razvoja čovjeka, kulturne mitologije i umjetnosti strave u fenomenu spilje. Vidi Sanna, Antonio. „A 'New' Environment for the Horror Film: The Cave as Negation of Postmodernity and Globalization“, [*Journal of Film and Video*](http://muse.jhu.edu/journals/journal_of_film_and_video)*,* str 17-38. [↑](#footnote-ref-27)
28. Pitanje istine i straha nije jednostrano. U borbi s onim drugim stranim, faktor straha jest i svojevrsno zakrivanje od istine. Usporedi sa Svendsen, Lars. *A Philosophy of Fear*, str. 41-44. [↑](#footnote-ref-28)
29. Usporedi: Fowkes, Katherine A. *The Fantasy Film*, str.50; White, Dennis L. „The Poetics of Horror: More than Meets the Eye“, str. 8, 13. [↑](#footnote-ref-29)
30. King, Stephen. *Danse Macabre*, str. 15. [↑](#footnote-ref-30)
31. Vidjeti Santilli, Paul. „Culture, Horror and Evil“, *American Journal of Economics and Sociology*, str. 177 i Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror*, str. 27. [↑](#footnote-ref-31)
32. Mendlesohn, Farah. *Rhetorics of Fantasy*, str. XIV. [↑](#footnote-ref-32)
33. Stableford, Brian. *Historical Dictionary of Fantasy Literature*, str. LII. [↑](#footnote-ref-33)
34. Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror*, str. 199. [↑](#footnote-ref-34)
35. Wood, Robin. „The American Nightmare: Horror in the 70s“, u Jancovich, Mark (ur.), *Horror, The Film Reader*, str. 31. Usporediti npr. s Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror*, str. 201 i White, Dennis L. „Poetics of Horror – More than Meets the Eye“, str. 13. [↑](#footnote-ref-35)
36. Tijekom zlatnih 1930-ih, 1960-70-ih u horror filmu dolazi do suptilnog sinkronijskog obraćanja naglaska s razumijevanja protagonista na antagonista. Čudovište svakog filma dobiva perspektivu i motivaciju, zauzvrat otuđujući normalnost od gledatelja. Vidi npr. Dixon, Wheeler Winston. *A History of Horror*, Rutgers University Press 2010, str. 118 – 135; Worland, Rick. *The Horror Film: An Introduction*, str. 94 – 106; Peterlić, Ante. *Déja-vu*, Matica Hrvatska, Zagreb 2005, str. 193. [↑](#footnote-ref-36)
37. Wood, Robin. „An Introduction to the American Horror Film“, u: Andrew Britton (ur.), *American Nightmare: Essays on the Horror film*, str. 15 [↑](#footnote-ref-37)
38. Clasen, Mathias. „Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories“, str. 227. Usporedi s: Badley, Linda. *Writing Horror and the Body*, str. 27-30. [↑](#footnote-ref-38)
39. Ponajbolji primjer su dječje foklorne priče. Vidi Stableford, Brian. *Historical Dictionary of Fantasy Literature*, str. 71-72, 174; Clasen, Mathias. „Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories“, *Review of General Psychology*, str. 225-226. [↑](#footnote-ref-39)
40. King, Stephen. “Foreword”, *Night Shift*, str. XVII-XIX. [↑](#footnote-ref-40)
41. Worland, Rick. *The Horror Film: An Introduction*, str. 3; King, Stephen. *Danse Macabre*, str. 82-83. [↑](#footnote-ref-41)
42. King, Stephen. *Danse Macabre*, str. 25-26. [↑](#footnote-ref-42)
43. Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror*, str. 167. [↑](#footnote-ref-43)
44. White, Dennis L. „The Poetics of Horror: More than Meets the Eye“, str. 17-18. [↑](#footnote-ref-44)
45. King, Stephen. *Danse Macabre*, str. 10. [↑](#footnote-ref-45)
46. Ibid. str. 80 [↑](#footnote-ref-46)
47. Clasen, Mathias. „Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories“, str. 228 [↑](#footnote-ref-47)
48. Ibid. str. 226. [↑](#footnote-ref-48)
49. Ibid. str. 226. [↑](#footnote-ref-49)
50. Dostupno na <http://www.wikipedia.org/wiki/The_Amityville_Horror> (posljednja posjeta: 14. travanja 2014.) [↑](#footnote-ref-50)
51. Standardan pristup u žanru horrora. *The Fourth Kind* (2009) i *The Blair Witch Project* (1999) služili su se marketingom za konstruiranje istine. *The Fourth Kind* išao je toliko daleko da nas je glavna glumica Milla Jovovich u foršpanima uvjeravala na pristajanje na glumu poradi istinitosti događaja. [↑](#footnote-ref-51)
52. Budući da je Ronaldov otac bio član mafije, navedeno stajalište je također upitno. [↑](#footnote-ref-52)
53. Redatelj Stuart Rosenberg nije bio specijaliziran za tematiku strave niti se kontinuirano bavio filmom strave. [↑](#footnote-ref-53)
54. Carroll. *The Philosophy of Horror*, str. 167- 168. Usporedi s: Wood, Robin. „An Introduction to the American Horror Film“, str. 18-19; Dixon, Wheeler Winston. *A History of Horror*, str. 107, 110, 121; Worland, Rick. *The Horror Film: An Introduction*, str. 21, 76-79; Derry, Charles. *Dark Dreams 2.0*, str. 72-77, itd. Svojevremeno je Clive Barker izjavio da su *slasher* filmovi strave posljednje utočište šovinista. [↑](#footnote-ref-54)
55. Također, nužno je naznačiti da je i film strave kao takav podložan ideologizaciji, ali da i sam film strave može provlačiti ideologiju kroz žanr. Zbog toga nastaju meta-naslovi poput *Koliba u šumi (Cabin in the Woods* (2012) i *Odvratnost* (*Repulsion*, 1968). Usporedi s Freeland, *The Naked and the Undead*, str. 273-275. [↑](#footnote-ref-55)
56. King, Stephen. “Foreword”, str. XXV. [↑](#footnote-ref-56)
57. Ibid. str. XXVI. [↑](#footnote-ref-57)
58. Ibid. str. XXVII. [↑](#footnote-ref-58)
59. Ibid. str. XXVIII. [↑](#footnote-ref-59)
60. King, Stephen. *Danse Macabre*, str. 10-11. [↑](#footnote-ref-60)
61. King, Stephen. “Foreword”, str. XXV. [↑](#footnote-ref-61)
62. Clarke, Mark; Senn, Bryan. *Sixties Shocker*, str. 5. [↑](#footnote-ref-62)
63. Derry, Charles. *Dark Dreams 2.0*, str. 22. [↑](#footnote-ref-63)
64. U revidiranom izdanju *Dark Dreams 2.0* predstavlja prvi dio dvodijelne studije, stranice su zabilježene prema revidiranom izdanju. [↑](#footnote-ref-64)
65. Fowkes, Katherine A. *The Fantasy Film*, str. 50. [↑](#footnote-ref-65)
66. Badley, Linda. *Writing Horror and the Body*, str. 139. [↑](#footnote-ref-66)
67. Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror*, str. 207; King. Stephen. *Danse Macabre*, str. 24; Worland, Rick. *The Horor Film: An Introduction*, str. 56. [↑](#footnote-ref-67)
68. Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror*, str. 174-175. [↑](#footnote-ref-68)
69. Clasen, Mathias. „Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories“, str. 225-227. [↑](#footnote-ref-69)
70. Derry, Charles. *Dark Dreams 2.0*, str. 21. [↑](#footnote-ref-70)
71. *„*The good horror tale will dance its way to the center of your life and find the secret door to the room you believed no one but you knew of*.“* King, Stephen. *Danse Macabre*, str. 10. [↑](#footnote-ref-71)
72. Wood, Robin. „An Introduction to the American Horror Film“, str. 15. [↑](#footnote-ref-72)
73. Zanimljivo, u dostupnoj literaturi o pisanju filmskih scenarija (koja po sebi nije naročito impresivna) ovakvo je stajalište već apsorbirano. Primjerice, u *Alternative Scriptwriting* o žanru horrora piše: „Principally a reaction to the veneur of civilization that comes with maturial successes of modern life. Monsters, unbridged agression and sexuality: world of the unconscious as central source for horror film.“ Dancyger, Ken; Rush, Jeff. *Alternative Scriptwriting*, str. 88. [↑](#footnote-ref-73)
74. Wood je autor koji također u svoje studije integrira psihoanalitičku terminologiju. [↑](#footnote-ref-74)
75. Wood, Robin. „An Introduction to the American Horror Film“, str. 27. [↑](#footnote-ref-75)
76. Fowkes, Katherine A. *The Fantasy Film*, str. 50. [↑](#footnote-ref-76)
77. Ovdje vrijedi spomenuti kratku, ali preciznu Smithovu analizu uloge filma *Night of the Living Dead* (1968), koja iz svoje perspektive objedinjuje teoriju biokulturnog razvoja strave i teoriju kolektivne strave. Možemo primijetiti da se arhetipovi u filmu razvijaju i prilagođavaju kontingenciji vremena. Vidi Smith, Richard H. „The Battle Inside: Infection and the Modern Horror Film“, Cinéaste, 35/1 (2009), str. 42-45. Ken Gelder napisao je izvrsnu studiju arhetipa vampira nazvanu Reading the Vampire, gdje pritom nudi alternativno razumijevanje arhetipa vampira – naime destruiranje lokalnog identiteta. Vidi npr. 1-41. Zanimljivo, na području balkana vampiri i lokalni identitet pojavljuju se kao motivi u filmovima i djelima koja se njima bave. Primjerice film Leptirica (1973) ili roman Drenje (2011). U engleskom rječniku pojam vampire počinje se koristiti 1973. nakon priče o vampirskoj epidemiji u okolici Beograda. Vidi Faust, Viktoria. Vampiri, legenda koja ne umire, str. 9-10. [↑](#footnote-ref-77)
78. Clasen, Mathias. „Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories“, str. 225-227. [↑](#footnote-ref-78)
79. Worland, Rick. *The Horror Film: An Introduction*, str. 30-31. [↑](#footnote-ref-79)
80. King, Stephen. *Danse Macabre*, str. 25-30. [↑](#footnote-ref-80)
81. Ibid. str. 25-30. [↑](#footnote-ref-81)
82. Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror*, str. 22, 31-34. [↑](#footnote-ref-82)
83. Vidi Nussbaum, Martha. *Ne profitu*, str. 49-52. [↑](#footnote-ref-83)
84. King, Stephen. *Danse Macabre*, str. 30. [↑](#footnote-ref-84)
85. Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror*, str. 191. [↑](#footnote-ref-85)
86. Santilli formulira sličan zaključak: „Art-horror is a cultural product through which the culture imagines the other that menaces its central norms and categories. Santilli, Paul. „Culture, Horror and Evil“, str. 176. [↑](#footnote-ref-86)
87. Ibid. str. 174. [↑](#footnote-ref-87)
88. Ibid. str. 178. [↑](#footnote-ref-88)
89. Ibid. str. 175-178. [↑](#footnote-ref-89)
90. Ibid. str. 181. [↑](#footnote-ref-90)
91. Usporedi sa Svendsen, Lars. *A Philosophy of Fear*, str. 11-20. [↑](#footnote-ref-91)
92. Usporedi sa Santilli, Paul. „Culture, Horror and Evil“, str. 179-180. [↑](#footnote-ref-92)
93. Ibid. str. 181. [↑](#footnote-ref-93)
94. Ibid. str. 181. [↑](#footnote-ref-94)
95. Svoju veliku studiju o smrti fenomenolog Vladimir Jankélévitch započinje radikalnim zaključkom: o smrti ništa nije moguće znati – o njoj ništa nije moguće znati prethodno smrti jer do nje nismo došli, o njoj ništa nije moguće znati tijekom smrti jer je smrt neuhvatljivi prijelaz u času i o njoj ništa ne možemo znati nakon smrti jer smrću nestajemo. Vidi Jankélévitch, Vladimir. *Smrt*, str. 33-39 ili Perušić, Luka. „O neizrecivom Gotovo-Ništa“, *Republika*, str. 88-93. [↑](#footnote-ref-95)
96. „That instant of death is the only truly universal rite of passage, and the only one for which we have no psychological or sociological input to explain what changes we may expect as a result of having passed through. All we know is that we go; (…) It's just sort of there, isn't it, the great irreducible x-factor of our lives, faceless father of a hundred religions, so seamless and ungraspable that it usually isn't even discussed at cocktail parties.“ King, Stephen. *Danse Macabre*, str. 118. [↑](#footnote-ref-96)
97. Tehnološka dostignuća produljenja života i imortalizacije za sada valja ostaviti po strani. [↑](#footnote-ref-97)
98. King, Stephen. „Foreword“, str. XXII. Nadalje, Clasen, King i White tu se preklapaju. „The horror film is particularly fond of violent death and bizarre love. Because we all fear death and try to protect ourselves from it, even the most clinical presentation of a murder is apt to interest us. But the arousing of our fear of death by itself is not enough to produce horror; horror requires a certain kind of manipulation of that fear. **(…)** An aesthetic of horror is almost a materialization of psychology – not just an abnormal psychology, but a psychology of all of man's behavior and experiences.“ White, Dennis L. „The Poetics of Horror: More than Meets the Eye“, str. 7. [↑](#footnote-ref-98)
99. Worland, Rick. The Horror Film: An Introduction, str. 3. [↑](#footnote-ref-99)
100. Walters, James. *Fantasy Film*, Berg, New York 2011, str. 36. [↑](#footnote-ref-100)
101. Stableford, Brian. *Historical Dictionary of Fantasy Literature*, str. 179; Dixon, Wheeler Winston. *History of Horror*, str. 1-10; Wood, Robin. „An Introduction to the American Horror Film“, str. 18; Peterlić, Ante. *Déja-Vu*, str. 192-193. [↑](#footnote-ref-101)
102. Dixon, Wheeler Winston. *History of Horror*, str. 22-24. [↑](#footnote-ref-102)
103. Postoje različite podjele perioda horror filma. Dixon obilježava razdoblja od 1896-1929, 1930-1949, 1949-1970, te 1970 – danas. Worland razlikuje horror do 1945. i od 1945. Peterlić, Clark i Senn smatraju da se povijest horrora može podijeliti s obzirom na šezdesete – do 1960-68. i nakon 1968. S njima bi se vjerojatno složio Wood. Jancovich, međutim, upozorava da su upravo takve podjele često na štetu isprepletenosti samog filma strave i da ih valja uzimati kritički (Jancovich, Mark. “General Introduction”, u Jancovich, Mark (ur.). *Horror, The Film Reader*, Routledge, London 2002, str. 1 – 19.). S njime bi se složio Derry koji među citiranim autorima jedini vrši temeljitu sinkronijsku analizu. Pristupi su mogući i problematski, odnosno tematski, kada se ne uzimaju egzaktno godine, nego paradigmatske promjene. Niti jedna specijalizirana podjela povijesti filma strave nije sasvim točna zato što je neke promjene moguće bilježiti godinama izlaska relevantnih naslova (1931, 1960, 1968…), neke tematskim pomakom (hladan rat), neke tehnološkim izumom (tridesete), neke paradigmatskom promjenom (razvoj refleksije o smrti, primjerice). Nisam siguran je li potpuna i egzaktna podjela najprije moguća, a zatim i uopće potrebna. Indikacije pomaka za određenu studiju problema u svakom su slučaju najvažnije, općim podjelama valja se služiti tek kao kontekstualiziranim smjernicama. [↑](#footnote-ref-103)
104. Dixon, Wheeler Winston. *History of Horror Film*, str. 60-63; Worland, Rick. *The Horror Film: An Introduction*, str. 43-50; Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror*, str.208. [↑](#footnote-ref-104)
105. Spadoni, Robert. *Uncanny Bodies*, University of California Press, 2007, str. 1-7. [↑](#footnote-ref-105)
106. Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror*, str.208. [↑](#footnote-ref-106)
107. Dixon, Wheeler Winston. *History of Horror Film*, str. 35-37, 60-63 [↑](#footnote-ref-107)
108. Walters, James. *Fantasy Film*, Berg, New York 2011, str. 36. [↑](#footnote-ref-108)
109. Fowkes, Katherine A. *The Fantasy Film,* str. 28-29. To je vrijeme rasta ideje anti-intelektualizma. [↑](#footnote-ref-109)
110. Derry, Charles. *Dark Dreams 2.0*, str 22. [↑](#footnote-ref-110)
111. Tudor, Andrew. „Why Horror? The peculiar pleasures of a popular genre“, u Jancovich, Mark (ur.), *Horror, The Film Reader*, Routledge, London 2002, str. 51-52; Clarke, Mark; Senn, Bryan. *Sixties Shocker*, str. 213. [↑](#footnote-ref-111)
112. Dixon, Wheeler Winston. *History of Horror Film*, str. 77-82; Worland, Rick. *The Horror Film: An Introduction*, str. 136-137. [↑](#footnote-ref-112)
113. Dixon, Wheeler Winston. *History of Horror*, str. 75-76. [↑](#footnote-ref-113)
114. Clarke, Mark; Senn, Bryan. *Sixties Shocker*, str. 3-4. [↑](#footnote-ref-114)
115. Ibid. str. 5. [↑](#footnote-ref-115)
116. Ibid. str. 10. [↑](#footnote-ref-116)
117. Derry, Charles. *Dark Dreams 2.0*, str. 25-26. [↑](#footnote-ref-117)
118. Worland, Rick. *The Horror Film: An Introduction*, str. 21-22, 94-96. [↑](#footnote-ref-118)
119. Peterlić, Ante. *Déja-vu*, str. 192-193. [↑](#footnote-ref-119)
120. Derry, Charles. *Dark Dreams 2.0*, str. 25. [↑](#footnote-ref-120)
121. Budući je zabilježeno da su šezdesete plodno doba horror filma, ovdje bismo u pitanje mogli dovesti proizvoljnost povezivanja filmova s tolikim razmakom. Bitno je uzeti u obzir združne faktore, odnosno istražiti koji su naslovi a) imali komercijalan uspjeh, b) imali impozantan posljedičan utjecaj na filmove i c) imali relevantan utjecaj kod kritike. Sve tri kategorije pripadaju *Psihu* i *Rosemayjinoj bebi*. [↑](#footnote-ref-121)
122. Ibid. str. 193. [↑](#footnote-ref-122)
123. Derry daje najbolji pregled kolektivne situacije po pitanju serijskih ubojica u SAD-u. Rast tijekom 60-ih i 70-ih te popularnost izrazito su odjeknula u pristupu filmu strave 70-ih. Podžanr serijskih *slashera* nemoguće je ne povezati s nasiljem američkih ubojica. Ubojice su doživjele *revival* tijekom 2000 – 2010, kada politika „šokantnog ljudskog“ preuzima društva, a naročito novinarstvo. U tom su periodu izašli mnogi filmovi o ubojicama i nimalo su kritički okrenuti svom predmetu. Vidi Derry, Charles. *Dark Dreams 2.0*, str. 118-119. [↑](#footnote-ref-123)
124. Izvrsnu analizu fenomena *blaxploitationa*, provučenu kroz pojmovni okvir *drugog stranog* i konzistentnu s ovom raspravom, nudi nam Benshoff u članku „Blaxploitation Horror Films: Generic Reappropriation or Reinscription?“, Cinema Journal, 39/2 (2000), str. 31-50. Benshoff izlučuje rasizam iz fenomena drugog i time konkretizira problem drugostranosti koji se u ovoj raspravi razmatra u najširoj spoznajno-ontološkoj situaciji. [↑](#footnote-ref-124)
125. Worland, Rick. *The Horror Film: An Introduction*, str. 4, 21-22; Dixon, Wheeler Winston. *History of Horror*, str. 165-173; Derry, Charles. *Dark Dreams 2.0*, str. 118. [↑](#footnote-ref-125)
126. Worland, Rick. *The Horror Film: An Introduction*, str. 100-101. [↑](#footnote-ref-126)
127. Usporedi s Fowkes, Katherine A. *The Fantasy Film*, str. 33. [↑](#footnote-ref-127)
128. Dixon, Wheeler Winston. *History of Horror*, str. 117-123. [↑](#footnote-ref-128)
129. Ibid. str. 123. [↑](#footnote-ref-129)
130. Peterlić, Ante. *Déja-vu*, str. 193. [↑](#footnote-ref-130)
131. Usporedi s Badley, Linda, *Writing Horror and the Body*, str. XII. [↑](#footnote-ref-131)
132. Derry, Charles. *Dark Dreams 2.0*, str. 3 [↑](#footnote-ref-132)
133. Iako je većina materije britko razložena, u drugom dijelu studije Derry je sklon argumentaciji iz nostalgije. Zbog toga je potrebno zauzeti kritičku distancu. [↑](#footnote-ref-133)
134. Ibid. str. 3-4. [↑](#footnote-ref-134)
135. Reklame američke mornarice, primjerice, oslanjaju se na tu ideju i distribuiraju iz ratne video igre i filmove. Broj prijava kontinuirano raste. [↑](#footnote-ref-135)
136. Pučke pobune u Turskoj, Ukrajini i Bosni i Hercegovini u 2013/14. godini ne mogu se smatrati situacijom sličnom Domovinskom ratu 1990-ih. [↑](#footnote-ref-136)
137. Pritom, neki regionalni sukobi traju prekratko da bi u bitnom utjecali na globalno stanje, dok drugi već toliko dugo traju da su postali stvar automatizma. [↑](#footnote-ref-137)
138. Usporedi s Badley, Linda. *Writing Horror and the Body*, str. 28. [↑](#footnote-ref-138)
139. Derry, Charles. *Dark Dreams 2.0*, str. 4-5. [↑](#footnote-ref-139)
140. Ibid. str. 5. [↑](#footnote-ref-140)
141. Ibid. str. 6. [↑](#footnote-ref-141)
142. Ibid. str. 111. [↑](#footnote-ref-142)
143. Ibid. str. 7-8, 111. [↑](#footnote-ref-143)
144. Usporedi s Badley, Linda. Writing Horror and the Body, str. 3. [↑](#footnote-ref-144)
145. Ibid. str. 9. [↑](#footnote-ref-145)
146. Ibid. str. 11. [↑](#footnote-ref-146)
147. Ibid. str. 118. [↑](#footnote-ref-147)
148. Badley, Linda. *Writing Horror and the Body*, str. 7. [↑](#footnote-ref-148)
149. Ibid. str. 7. [↑](#footnote-ref-149)
150. King, Stephen. *Danse Macabre*, str. 120. [↑](#footnote-ref-150)
151. Badley, Linda. *Writing Horror and the Body*, str. 7. [↑](#footnote-ref-151)
152. Ibid. str. 8, 76-95. [↑](#footnote-ref-152)
153. Santilli, Paul. „Culture, Horror and Evil“, str. 183. [↑](#footnote-ref-153)
154. Ibid. str. 184. [↑](#footnote-ref-154)
155. Ibid. str. 186, 189. [↑](#footnote-ref-155)
156. King, Stephen. *Danse Macabre*, str. 118. [↑](#footnote-ref-156)
157. Svendsen, Lars. *A Philosophy of Fear*, str. 74. [↑](#footnote-ref-157)
158. King, Stephen. „Foreword“, str. XXII. [↑](#footnote-ref-158)
159. Budući da je Svendsen blisko povezao strah i znatiželju, razmatra mogućnost da namjerno izlaganje vršimo da bismo se osjećali živima. Takav zaključak nije netočan i pomaže u shvaćanju odnošenja sa smrću – način na koji smrti i strahu pristupam jest takav da se želi time proći kroz življenje i ugodu, a ne smrt i neugodu. Proživjeti i razumjeti smrt, a ne umrijeti, to jest naš ideal. Vidi Svenden, *A Philosophy of Fear*, str. 74-76. Iskustvo Carrollova art-horrora i Burkeovog sublimnog osjećaja tu se povezuju. Ono nas oduševljava (oživljuje) jer je umjetnost strave, a ne sama strava. [↑](#footnote-ref-159)
160. Ibid. str. XXIV. [↑](#footnote-ref-160)
161. Ibid. str. XXV. [↑](#footnote-ref-161)
162. King, Stephen. *Danse Macabre*, str. 120-121. [↑](#footnote-ref-162)