

Žanrovske sastavnice horora u romanima Kuća Slade Davida Mitchella, Dolores Claiborne Stephen Kinga i Zimska priča Mislava Pasinija

Zatezalo, Suzana

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:149356>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-05**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Suzana Zatezalo

**Žanrovske sastavnice horora u romanima *Kuća
Slade* Davida Mitchella, *Dolores Claiborne*
Stephena Kinga i *Zimska priča* Mislava Pasinija**

(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2022.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

Suzana Zatezalo

Matični broj: 0009079936

**Žanrovske sastavnice horora u romanima *Kuća
Slade* Davida Mitchella, *Dolores Claiborne*
Stephena Kinga i *Zimska priča* Mislava Pasinija**

DIPLOMSKI RAD

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Mentor: izv. prof. dr. sc. Dejan Đurić

Rijeka, 8. srpnja 2022.

IZJAVA

Kojom izjavljujem da sam diplomski rad naslova *Žanrovske sastavnice horora u romanima Kuća Slade Davida Mitchella, Dolores Claiborne Stephena Kinga i Zimska priča Mislava Pasinija* izradila samostalno pod mentorstvom izv. prof. dr. sc. Dejana Durića

U radu sam primijenila metodologiju znanstvenoistraživačkoga rada i koristila literaturu koja je navedena na kraju završnoga rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke, teorije i zakonitosti koje sam izravno ili parafrazirajući navela u završnom radu na uobičajen način citirala sam i povezala s korištenim bibliografskim jedinicama.

Studentica

Potpis

Suzana Zatezalo

Sadržaj:

| | |
|---|----|
| 1. Uvod | 1 |
| 2. Metodologija rada | 3 |
| 3. Roman strave i užasa | 5 |
| 3.1. Opće odrednice..... | 5 |
| 3.2. Kratka povijest žanra horora..... | 5 |
| 3.3. Obilježja žanra horora | 8 |
| 3.4. Žanr horora i popularna književnost | 12 |
| 4. Žanrovske odrednice romana <i>Kuća Slade</i> Davida Mitchella, <i>Dolores Claiborne</i> Stephena Kinga i <i>Zimska priča</i> Mislava Pasinija..... | 14 |
| 5. Naratološke odrednice romana <i>Kuća Slade</i> Davida Mitchella, <i>Dolores Claiborne</i> Stephena Kinga i <i>Zimska priča</i> Mislava Pasinija..... | 31 |
| 6. Motiv kuće i žanr horora..... | 50 |
| 6.1. <i>Kuća Slade</i> Davida Mitchella | 52 |
| 6.2. <i>Dolores Claiborne</i> Stephena Kinga | 56 |
| 6.3. <i>Zimska priča</i> Mislava Pasinija | 59 |
| 7. Zaključak | 63 |
| Literatura..... | 64 |

Sažetak i ključne riječi

Diplomski se rad bavi problematikom ukletih kuća i žanra horora na primjeru romana *Kuća Slade* Davida Jamesa Stuarta Mitchella, *Dolores Clainborne* Stephena Edwina Kinga te *Zimske priče* Mislava Pasinija. Pritom se nastoji dati kratki prikaz teorijskih promišljanja o književnome žanru horora te njegovoj pripadnosti popularnome tipu književnosti. Nadalje, slijede pregledi najvažnijih žanrovskih i naratoloških osobina svakoga od romana, koji čine predmet bavljenja ovoga rada, na temelju kojih se nastoji uočiti i analizirati motiv uklete kuće kroz odrednice žanra horora.

Ključne riječi: *Kuća Slade*, David James Stuart Mitchell, *Dolores Clainborne*, Stephen Edwin King, *Zimska priča*, Mislav Pasini, ukleta kuća, horor

Summary

Genre components of horror in the novels Kuća Slade by David Mitchell, Dolores Clainborne by Stephen King and Zimska Priča by Mislav Pasini

This master's thesis deals with the issue of the haunted house and the horror genre with reference to the novels *Kuća Slade* by David James Stuart Michell, *Dolores Clainborne* by Stephen Edwin King, and *Zimska Priča* by Mislav Pasini. The thesis's objective is to present a brief theoretical overview of the literary genre of horror and its relation to contemporary literature. The methodological part features reviews of the most prominent genre and narratological aspects of the aforementioned novels, on the basis of which it is possible to analyse the motif of the haunted house through the determinants of the horror genre.

Keywords: *Kuća Slade*, David James Stuart Mitchel, *Dolores Clainborne*, Stephen Edwin King, *Zimska Priča*, Mislav Pasini, haunted hause, horror

1. Uvod

Predmet je ovoga diplomskoga rada analiza raznorodnih, ali ipak djelomično srodnih književnih ostvaraja. Tumačenja se književnih djela u radu donose usporedno, a govori se o romanu *Kuća Slade* britanskoga književnika Davida Jamesa Stuarta Mitchella, djelu *Dolores Clainborne* jednoga od najpopularnijih i najpoznatijih američkih književnika Stephena Edwina Kinga te o kratkome romanesknome uratku *Zimska priča* splitskoga književnika Mislava Pasinija.

U prvome ćemo dijelu rada predstaviti temeljne karakteristike romana strave i užasa, protumačiti ćemo njegovu pripadnost popularnoj književnosti, uz navođenje nekih od specifičnosti takve kategorije književnosti. Nadovezujući se na osnovne značajke *lake* literature, prezentirat ćemo žanr strave i užasa popularne književnosti – sagledat će se njegovi korijeni te početne faze razvoja uz navođenje najznačajnijih predstavnika i njihovih najreprezentativnijih književnih djela.

Drugi je dio rada posvećen analizi strukturnih i žanrovskih odrednica romana *Kuća Slade*, *Dolores Clainborne* te *Zimska priča*. Kreće se od kontekstualizacije odabranih djela uz kratak osvrt i prikaz radnje svakoga od romana. Potom se donose žanrovske osobine teksta uz objašnjenja na koji način djelo koristi konvencije suvremenoga romana strave i užasa.

U trećem se dijelu diplomskoga rada tumače naratološke odrednice odabranih ostvarenja. Analiza je naratoloških osobina orijentirana na tumačenja narativne strukture, počevši od priče i sižea, vremena i poretka, prikaze različitih vrsta pripovjedača, fokalizatora i narativnih tehnika te na donošenje detaljne klasifikacije likova uz pomoć izravne definicije i neizravne prezentacije. Usporedno ćemo razmatrati na koji način naratološke osobine razmatranih djela korespondiraju s njihovim žanrovskim određenjem.

Posljednji se dio rada odnosi na opise motiva uklete kuće ili kuće strave i užasa, koji čini poveznicu između triju spomenutih romana. Najprije se iznose temeljne spoznaje vezane za pojam *ukletih kuća* uz navođenje reprezentativnih osobina koje omogućuju prepoznavanje stravičnih lokaliteta i predjela, a koje zatim primjenjujemo na analizu romana *Kuća Slade*, *Dolores Clainborne* te *Zimska priča*.

Odabir je teme za diplomski rad proizašao iz želje za istraživanjem književnoga žanra horora ili romana strave i užasa te otkrivanja književnih *mehanizama* čiji je primarni cilj

stvoriti *užas* te prikaze zla i strave. Radom se također želi otkriti koji se kognitivni procesi odvijaju unutar psihe svake od žrtve, ali i zločinaca – u prvom se redu govori o vampirima, duhovima, demonima te čarobnjacima. Prethodno su navedeni likovi, osim unutar romana strave i užasa, česti i unutar fantastičnoga književnoga žanra.

Tema je diplomskoga rada važna jer osvještava različite književne žanrove – od horora do fantastično čudesnoga i čudnoga. Također tema rada usmjerava recipijenta na spoznaju da se unutar svakoga pojedinca nalazi neistražen svijet koji je uzrok svim njegovim postupcima i prezentaciji prema društvu koje ga okružuje.

2. Metodologija rada

Rad se bavi književnim žanrom horora, čije se značajke uočavaju na trima književnim djelima – *Kuća Slade*, *Dolores Claiborne* te *Zimska priča*. Najprije smo se pozabavili općim obilježjima horora kao žanra, koja su pokazala njegovu pripadnost popularnome tipu književnosti. Nakon što smo primijenili žanrovskih obilježja na same romane, sagledali smo naratološke karakteristike *Kuće Slade*, *Dolores Claiborne* i *Zimske priče*, gdje smo uvidjeli da motiv kuće čini poveznicu između triju romana pa je stoga i postavljen u središte pažnje. U radu se također razmatra povezivanje strategija horora i ostalih književnih žanrova, ponajprije s fantastičnim čudesnim i čudnim žanrom te s poljem dječje književnosti. Iako *Kuća Slade*, *Dolores Claiborne* te *Zimska priča* pokazuju i klasične elemente karakteristične za romane strave i užasa, oni ih u ponekim dijelovima prezentiraju na suvremeniji način. Stoga rad razmatra i navedeni tip poveznica. Na temelju provedene žanrovske, a zatim i naratološke analize romana *Kuća Slade*, *Dolores Claiborne* te *Zimske priče*, može se zaključiti kako sva tri djela pokazuju ispreplitanje klasičnih i modernijih elemenata horora.

Predmet je rada komparativna analiza triju romana iz svjetske i hrvatske književnosti *Kuća Slade*, *Dolores Claiborne* te *Zimska priča*, koje smo koristili kao glavni izvor informacija. Detaljnije smo žanrovska određenja horora objasnili služeći se studijama *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (1990.) Noëla Carrolla, *Horror and the Horror Film* (2012.) Bruce F. Kawina, *Razvoj filmskih vrsta. Kako se razvijao film* (1970.) Vladimira Petrića te studije *Filmski rodovi i vrste* (2007.) Nikice Gilića. Kao polazište za tumačenja općenitih spoznaja o romanu strave i užasa unutar trivijalne književnosti te žanru horora u sklopu popularne književnosti poslužila je studija Milivoja Solara, *Laka i teška književnost. Predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti* (2005.) te rad Kristine Peternej Andrić *Skica za pojam popularne književnosti* (2018.). Korijene i same početke razvoja žanra horora uz navođenje predstavnika te temeljnih i reprezentativnih književnih primjera toga literarnoga ostvaraja dočarao je Jess Nevis u studiji *Horror Fiction in the 20th Century. Horror Fiction in the 20th Century. Exploring Literature's Most Chilling Genre* (2020.). Jess Nevis se prilikom opisa povijesti horora pozivao na Edmunda Wilsona i njegovu knjigu *A Treatise on Tales of Horror* (1944.) te na S. T. Joshi'sa i studiju *Unutterable Horror* (2014.). Kako se roman strave i užasa najčešće povezuje s gotičkom književnosti, Zdenko Škreb i suradnici u *Rečniku književnih termina* (1985.) ističu neke generalne spoznaje takvoga tipa književnosti. Hrvatska enciklopedija, odnosno LZMK, poslužio je za navođenje nekih

dodatnih objašnjenja, primjera i predstavnika gotškoga romana. Strukturne i žanrovske odrednice romana opisali smo na temelju romana *Kuća Slade* Davida Mitchella, *Dolores Claiborne* Stephenha Kinga i *Zimske priče* Mislava Pasinija, koji su predmet bavljenja rada. S obzirom da se *Kuća Slade* može smatrati i fantastičnim romanom, dodatno smo pojam fantastike opisali pomoću studije Jurice Pavičića (1996.) *Neka pitanja fantastične književnosti* te pomoću *Uvoda u fantastičnu književnost* Tzvetana Todorova (1987.). Svi se romani, zbog korištenja *toposa* kuće, ostvaraju proučavanju odnosa književnosti i prostora, a kao teorijska podloga poslužio je *Uvod u kulturnu geografiju* Laure Šakaje (2015.). Naratološke smo odrednice opisali uz pomoć *Uvoda u naratologiju* Maše Grdešić (2015.). Tijekom tumačenja pojedinih naratoloških odrednica, Maša Grdešić se u *Uvodu u naratologiju* (2015.) pozivala na nekolicinu teoretičara, čije su spoznaje bile korisne prilikom analize – Borisa Tomaševskoga i njegovu studiju *Teorija književnosti* (1998.), na nekoliko studija Gérarda Genettea – *Narrative Discourse. An Essay in Method* (1980.), *Narrative Discourse Revisited* (1988.) te *Tipovi fokalizacije i njihova postojanost* (1992.) (u: Biti, Vladimir (ur.), *Suvremena teorija pripovijedanja*), na *Narrative Fiction. Contemporary Poetics* (2002.) Shlomith Rimmon-Kenan te na *The Rhetoric of Fiction* Wayne Bootha (1961.), ali i na Mieke Bal i njezinu *Fokalizaciju* (1988.). Tijekom tumačenja pripovjednih tehnika od velike je koristi bila studija Gaje Peleša *Tumačenje romana* (1999.). Motiv smo ukletih kuća detaljnije objasnili pomoću nekolicine stručnih knjiga – *Our House. The Representation of Domestic Space in Modern Culture* (2006.) Jo Croft i Gerryja Smytha te *Dark Places. The Haunted House In Film* (2008.) Barryja Curtisa.

3. Roman strave i užasa

3.1. Opće odrednice

Prije nego što krenemo na konkretnu analizu romana *Kuća Slade, Dolores Claiborne* i *Zimska priča* valja prikazati povijest romana strave i užasa, njegov odnos prema popularnoj književnosti te njegova temeljna obilježja.

3.2. Kratka povijest žanra horora

Studija *Horror Fiction in the 20th Century* Jessa Nevinsa donosi kratak pregled povijesti žanra te će nam u ovom potpoglavlju predstavljati referentnu točku. Odmah se u uvodnome dijelu spomenute knjige ističe kako je „horor žanr popularne književnosti srodan misteriju, romantici, znanstvenoj fantastici i vesternima“. (Nevis 2020: XIII) Nevis se prilikom iznošenja nekih generalnih spoznaja o hororu, kao vrijednome književnome žanru, pozivao na Edmunda Wilsona i njegovu knjigu *A Treatise on Tales of Horror* (1944.). Nadalje, Nevis (2020: XIV) u uvodnome dijelu studije ističe kako je Wilson smatrao da je pisanju horora prethodilo vjerovanje u pojavu duhova te kako se taj književni žanr počeo pisati ne bi li se ljudi oslobodili panike koja ih je mogla zadesiti. Isto tako, Nevis (2020: XIV-XV) smatra da je horor kao žanr fleksibilan jer se može kombinirati s ostalim književnim žanrovima te poprimiti njihove značajke. Tako djela strave i užasa „mogu biti fantastična ili mimetična te se mogu unijeti na bilo koje mjesto ili u bilo koje vrijeme“ (Nevis 2020: XIV-XV) radnje nekog drugoga književnoga žanra. Mogućnost da se neki tekst odredi kao horor leži u sposobnosti stvaranja zastrašujućega i jezovitoga učinka na čitatelja. Isto tako, Nevis (2020: XV) upozorava da postoji velik broj književnih ostvaraja 20. stoljeća koji se ne određuju kao horor, ali sadrže pojedine elemente žanra, kao što je slučaj s romanima koji će se analizirati u ovome radu, jer preuzimaju i povezuju konvencije različitih žanrova.

Nevis također iznosi podatke o samim početcima horora kao književnoga žanra pritom se pozivajući na S. T. Joshi'sa i njegovu studiju *Unutterable Horror* (2014.). Ističe (2020: XVI-XVII) da moderna horor književnost počinje tek 1670-ih, ali da se njezini korijeni vide u djelima klasičnih Grka i Rimljana. Počeci se horora kriju, prema njegovu mišljenju, u dramama, točnije tragedijama nadahnutim prikazima zla i nasilja, koje su nekoliko desetljeća kasnije zamijenjena novim žanrom, takozvanom „*poezijom na groblju*, koji doživljava

procvat 1730-ih i 1740-ih“. (Nevis 2020: XVI-XVII) Upravo su ti zvanični *groblijanski* pjesnici predstavljali inicijatore gotičke književnosti.

Roman strave i užasa najčešće se povezuje s gotičkom književnosti. Škreb i dr. (1985: 224) ističu kako je gotičku književnost čine djela koja nastoje pobuditi osjećaje strave i straha, užasa i napetosti, tajni i jeze te mračnih zapleta.

Hrvatska enciklopedija donosi niz okvirnih podataka o povijesti žanra u Engleskoj, koji vrhunac doživljava u periodu od 1790-ih do 1820-ih. U središtu je „napeta priča s elementima užasa“, koja se odvija „obično u nekome starom, srednjovjekovnom dvorcu“. Sukladno mjestu odvijanja misteriozne radnje, sugerira natuknica, početno značenje pojma *gotski* preuzeto je iz arhitekture. Začetnik je gotskoga romana kao književnoga žanra, ali i autor samoga termina, Horace Walpole s ostvarajem *Otrantski dvorac* (1764.). Razvoju žanra doprinijelo je i književno djelo Ann Radcliff *Udolfove tajne* (1794.), u kojem dolazi do napuštanja srednjovjekovnoga okruženja te se uvode elementi fantastičnoga i nadnaravnoga te figure duhova, demona i vampira. Nadalje, enciklopedijska natuknica navodi kako „u širem smislu, gotski roman na osobit način senzibilizira razdoblje romantizma“ i predromantizma, stvarajući psihološke i groteskne elemente, koji se prezentiraju u književnosti. Primjer je takvoga romana strave *Frankenstein ili moderni Prometej* (1818.) autorice Mary Shelley. Karakteristike su gotskoga romana prisutne su u djelima Charlesa Dickensa, sestara Brontë, Edgara Allana Poea, Williama Faulknera i brojnih drugi. Tijekom dvadesetoga stoljeća gotski roman doživljava upečatljivu preobrazbu u obliku filmske priče strave i užasa, poznatije kao filmski horor.¹

Nastavno na istaknuto, Nevis (2020: XVII) smatra da su se gotički pisci oslanjali na opise patrijarhalnih figura, korumpiranoga svećeništva te na motive antičke arhitekture i klaustrofobičnih tunela. Time se nastojalo probuditi snažne emocije kod čitatelja, među kojima se posebice ističe strah. Također, Nevis navodi „dvije vrste gotike: *mušku*, koja je sadržavala nadnaravne elemente i motive odnosa s vragom; te *žensku*, koja je donosila zastrašujuće potjere za ženskim protagonistima od opasnog muškarca, koji joj je prijetio silovanjem ili ubojstvom“. (2020: XVII)

¹ Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslava Krlež, *Gotski roman* (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=22853> pristupila: 29. 5. 2022.)

Škreb i dr. (1985: 224) napominju kako je gotička književnost rezultat kritike racionalizma i realizma. Ta se reakcija ogledala u težnji prema nepoznatome, spontanome i egzotičnome, mašti, ali i strasti, koji su svojina romantizma. Škreb i dr. također navode da su teme gotičke književnosti „pune jeze, mračnih zapleta i tajanstvenih događaja, uglavnom zbog toga što se radnja mnogih od njih zasnivala na srednjovjekovnim motivima ili se dešavala u srednjovjekovnom ambijentu“. (1985: 224)

Nadalje, Nevins također navodi kako je „Velika Britanija bila vodeća u proizvodnji kvalitetnih horor priča tijekom narednih četrdeset godina s autorima poput Sheridan Le Fanu i Mrs. Oliphant“. (2020: XVIII) Do 1880-ih je godina, smatra autor (Nevis 2020: XVIII), postojala horor tradicija od nekoliko desetljeća horor priča. Osamdesete godine su pak predstavljale početak *zlatnoga doba* britanskoga horora.

Ne bi li detaljno opisao povijesni razvoj horora, Nevis (2020.) studiju *Horror Fiction in the 20th Century* dijeli na tri razdoblja, koja detaljno opisuje s aspekta povijesnih, kulturnih i društvenih previranja, navodi najznačajnije predstavnike te njihove književne i umjetničke ostvaraje. Prvo se odnosi na zlatno doba, koje obuhvaća period 1901. – 1939., drugo, famozno nazvano *strahovima iz sredine stoljeća* u granicama 1940. – 1970., te ono posljednje, od 1971. do 2000., koje se odnosi na takozvane *boom* godine.

Nevis smatra kako „zlatno doba britanske horor književnosti tijekom razdoblja 1901. – 1939. ima dvije suprotstavljene tradicije: prvu klasičnu te onu drugu, revolucionarnu“. (2020: 3) Nadalje, Nevis navodi da „klasična se tradicija horora naziva još i biološkim hororom, prema riječima Jasona Colavita, koji započinje *Frankensteinom* Mary Shelley (1818.)“. (2020: 3) Opće je poznato, tumači autor (Nevis 2020: 3) kako se *Frankenstein* smatra djelom znanstvene fantastike te da je priča izgrađena oko lika čudovišta napravljenoga u laboratoriju. Shodno tome, opravdano je tumačiti *Frankensteina* vrstom biološkoga horora jer je fokusiran na fizička čudovišta kao što su vampiri, zombiji i vukodlaci te tjelesne preobrazbe i mogućnost manipuliranja ljudskim tijelom. Nadalje, Nevis tumači kako se „novija tradicija, također prema riječima Jasona Colavita, naziva spiritualističkim hororom. Usredotočena je na priče o duhovima, koji su se počeli pojavljivati tijekom i nakon američkoga Građanskoga rata (1861. – 1865.) nastavivši se razvijati do 1920.“. (2020: 3) Nevis spominje i famoznu četvorku, koju „sačinjavaju Arthur Machen, Algernon Blackwood, Montague Rhodes James i Lord Dunsany, čijim se radom dogodila svojevrsna revolucija horora u književnosti“. (2020: 4) Ovi su se autori borili, smatra književni povjesničar (Nevis 2020: 4), protiv klasične

žanrovske struje te su napisali nekoliko djela koja donose inovacije u domeni horor fantastike. Autor smatra da je unatoč tvrdnji da žanr horora nije tako dominantan i široko rasprostranjen, spomenuta četvorka uspostavila i popularizirala razne pristupe ovom tipu književnosti. Drugi je period, kako ističe Nevis (2020: 79), od 1940. do 1970. uglavnom bio obilježen evolucijom horor književnosti. Pod evolucijom podrazumijeva udaljavanje od tradicije te otvaranje tržištu bestselera, što započinje početkom sedamdesetih pa sve do dvijetisućitih godina. Također, autor (2020: 137) navodi da su godine od 1971. do 2000. bile plodne za žanr jer je horor fantastika bilježila izuzetne uspjehe, a jedan od njih je kultno i čitano ostvarenje Ire Levina *Rosemaryna beba* (1967.). Objavljuju se veliki bestseleri u rasponu od *Egzorcista* Petera Blattyja (1971.), *Ralja* Petera Benchleyja (1974.) te *Carrie* Stephenha Kinga (1974.).

3.3. Obilježja žanra horora

Enciklopedijska natuknica o filmu strave navodi da se on „zasniva na suprotstavljanju iskustvom utvrđenoga i nedokučivoga (nadnaravnoga, imaginarnoga), racionalnoga i iracionalnoga, kako bi se izazvao osjećaj straha pričom o likovima suočenima s agensom koji prijete njihovim uništenjem“. ² Navedenu filmsku definiciju koristimo kao operativnu te smatramo da se u potpunosti može primijeniti i na književni žanr horora.

Prilikom određivanja temeljnih obilježja žanra horora poslužila nam je studija Nikice Gilića *Filmski rodovi i vrste*. Iako Gilić (2007.) primarno govori o hororu kao filmskome žanru, temeljna žanrovska obilježja mogu se preslikati i na književni horor. Tako Gilić smatra da djelo pripada književnom žanru horora jer je fikcionalno, točnije stvaranjem imaginarnoga i zatvorenog svijeta koji pokazuje sličnosti sa stvarnim svijetom. Gilić (2007.) se u tumačenju filmskoga žanra poziva na definiciju Hrvoja Turkovića u *Filmskome leksikonu*, pri čemu se ističe kako svaki žanr gradi određeni mogući svijet, koji određuju tipovi ambijenta, zapleta, likova te fabularnih shema. Nastavno na navedeno, smatramo da ove žanrovske parametre možemo uočiti i u književnom hororu, koji kao i filmski ima svoje specifične prostore (poput primjerice kuće) i teme, likove, zaplete i fabularne sheme. Nadalje, Gilić (2007.) smatra kako su se žanrovi prije određivali na temelju tematskih preokupacija. Fabula građena kao pregledan linearni slijed događaja i jasna uzročno-posljedična veza, smatra Gilić, važna je za

² Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslava Krležje, *Film strave* (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=19607> pristupila: 1.7.2022.)

brojne žanrove pa tako i horor jer takav tip gradnje priče pogoduje stvaranju obrata, otkrića, razotkrivanju tajni, stvaranju efekta iznenađenja i šoka. Mišljenja smo da je ovo karakteristično i za klasičan književni horor. Shodno tome, Gilić (2007.) ističe da se u žanru horora grupiraju filmski, književni, kazališni ili stripovski mogući svjetovi u kojima prevladava zastrašujući fenomen – od vidljivih živih mrtvaca, serijskih ubojica pa sve do nevidljivih sila.

Gilić (2007.) ističe da horor ili film strave i užasa graniči sa znanstvenom fantastikom te da može koristiti fantastične ili znanstvenofantastične koncepte, a isto je i s književnim hororom. Također navodi da je koncept užasa ključan za žanr te se na njemu temelje svi odnosi unutar djela, što je također obilježje književnoga horora. Nadalje, Gilić (2007.) navodi različite podžanrove horora s obzirom na ikonografiju – gotički horor (Mary Shelley, *Frankenstein*), dok se iz gotičkog razvio zaseban podžanr vampirskog filma (Bram Stoker, *Drakula*), zatim *sotonistički* horor (Roman Polanski, *Rosemaryno dijete*), adolescentski ili koljački (slasher) horor (Sean S. Cunningham, *Petak, trinaesti*) te horor o zombijima (George A. Romero, *Noć živih mrtvaca*), a neki od ovih podvrsta karakteristični su i za popularnu književnost, primjerice vampirski ili horor o zombijima.

Važno je naglasiti kako čitav ljudski rod pokazuje određene sklonosti prema nepoznatome, prema svemu onome što mu je zabranjeno i uskraćeno i što se nalazi izvan granica normalnoga, stvarnosti i logike. Stoga je opravdana čovjekova želja prema pričama i filmovima o čarobnjacima, čudovištima, duhovima, demonima, vampirima i ostalim natprirodnim i neuobičajenim pojavnostima. Pojam se horora najčešće u stručnoj literaturi povezuje s tumačenjima i određenjima termina *užasa*.

Carroll (1990: 13-16) ističe kako je *užas*, kao glavna odrednica horora, koji se pojavljuje u umjetnosti, zapravo *art-horor* ili užas generiran umjetnošću. Nadalje, Carroll smatra kako se prikazi užasa mogu pronaći i tijekom kulturne povijesti – kod Ovidijevih *Metamorfoza*, Aristomena i Sokrata, u Apulejevu *Zlatnome magarcu* pa čak i u Danteovu *Paklu*. Također, Carroll navodi kako svaki horor karakteriziraju likovi čudovišta, pri čemu ističe njihovu pojavnost i unutar bajki. U primjerima *užasa* čudovište se smatra specifičnim likom u posve uobičajenom svijetu, dok je ono u bajkama stvorenje koje se kreće prostorima nadnaravnoga.

Kawin pak smatra da se pojam *užasa* može odrediti kao „spoj terora i odbojnosti“. (2012: 3) Isto tako, Kawin smatra da horor kao takav može „omogućiti ulaske u sfere izmišljenih svjetova, koji mogu biti fantastični, ali i realistični“. (2012: 3) Autor (Kawin 2012: 3-4)

navodi da postoji nekoliko vrsta strahova koji se javljaju unutar horora – oni koji su karakteristični i uobičajeni za čitavu ljudsku vrstu, kao što je strah od napada u mraku ili fobija od vode povezana s *duhovima iz dubina*. Neki strahovi, s druge pak strane, mogu biti produkt fantastike i mašte, dok poneki horori mogu prikazivati i prave svakodnevne strahove. Žanr donosi motive različitih vrsta ljudskih pobunjenika koji čine grozne stvari iz svoje osvetoljubivosti, motive štetočina i čudovišta. Kawin smatra da je „*zlo* najčešće predstavljeno kao neka natprirodna sila utjelovljena u nadnaravnim bićima“, (2012: 3-4) prikazanih i maskiranih u formi ljudskih likova. Upravo se prikazima *zla* donosi spektakl, koherentnost i intenzitet, koji obilježavaju horor. (Kawin 2012: 3-4)

Nadalje, Kawin (2012: 4) smatra kako žanr horora definiraju njegovi učestali elementi, poput nasilja, besmrtnosti, prikazivanja različitih čudovišta, prelaženje u sfere opasnoga, jezovitoga i nadnaravnoga te plašenje recipijenata.

Nadovezujući se na osobine horora, Petrić (1970: 183-186) navodi kako su najčešći junaci takvoga tipa književnosti te filmske umjetnosti luđaci, vampiri, utvare i nakaze koje iskazuju težnju za mučenjem ljudi. Njihov je vanjski izgled specifičan i shodno tome lako prepoznatljiv. Kreću se vrlo neprirodno, imaju izobličeno lice s velikim, ukočenim i svjetlucavim očima, odvratnu put i žilave ruke. Takve *nakaze* uglavnom stvaraju umobolni znanstvenici i liječnici – kombiniraju čovjeka i životinju s nekim složenim mehanizmima pomoću kojega oživljuju mrtvace. Različita su mjesta na kojima se krvoločni demoni, čudovišta s ljudskim osobinama i ostale utvare pojavljuju: od mora, planina, podzemlja, iz svemira, napuštenih kuća u mističnim dijelovima sela ili grada, do mračnih i krivudavih uličica, raznih građevina u kojima se nalazi tajna nekog laboratorija, modernih operacijskih sala, podzemnih hodnika koji su osvijetljeni tako da djeluju uznemirujuće i strašno. S obzirom na osobine koje ih karakteriziraju i čine prepoznatljivim te fizički izgledi, neka od njihovih najčešćih imena, navodi Petrić, su *Mabuze, Golem, Drakula, Hyde, Orlak, Noseferatu*. Postoje i oni *zločinci* koji posjeduju paranormalne sposobnosti, a da pritom imaju ljudske osobine i uobičajeno ime karakteristično za prosječnoga čovjeka.

Petrić (1970: 190) tumači kako se *strava* i *užas* ne postiže samo prikazivanjem opakih, ružnih i nemoralnih likova, kao što su demoni, oživljeni mrtvaci i bića iz drugoga svijeta, nego i djelovanjem koje nastaje kao produkt čovjekova postupanja kako bi ostvarili materijalne interese, poput stjecaja imovine i bogatstva.

Važno je obratiti pozornost i na samu narativnu strategiju nastanka horora. Carroll ističe vrlo bitnu opasku da „općenito se čini da se horor priče razlikuju površinski“. (1990: 97) Isto tako, Carroll (1990: 97-100) navodi da se radnje horora uglavnom ponavljaju. Tako najčešće priče o duhovima nužno uključuju povratak neke mrtve osobe koja je nekome ostala dužna – nešto je ostalo neizrečeno, nepriznato, neučinjeno, potrebno je nešto ili nekoga osvetiti ili slično. To je dočarano kao mistični i tajni motiv, koji kad se otkrije, komplicira daljnju radnju te uključuje ostale likove u istragu, ne bi li vratili duha odakle je došao. Početak se najčešće odnosi na pojavu čudovišta, zločinaca i nakaza koji tijekom radnje uzrokuje strah i užas. Samojoj pojavi čudovišta prethodi upoznavanje s ljudskim likovima i njihovim zanimanjima te mjestima koja su važna za radnju. Pojava stvorenja ili nakaze uvijek je praćena kaosom ili sličnim učincima. Upitno je hoće li ljudski likovi u priči biti u stanju otkriti izvor, identitet i prirodu ovih zbunjujućih događaja. To je zapravo otkriće, koje može biti iznenađenje za likove, ali i dio istrage, pri čemu se ono smatra rezultatom istraživanja. Prilikom toga dolazi do sučeljavanja sa *zlom* nakon čega se tajne polako počinju otpetljivati. Fabularna strategija je, dakle, najčešće sljedeća: pojava negativca, koja uzrokuje progon likova, njihovo suočavanje sa *zlom* i nastojanje da mu se suprotstave, što dovodi do konačne konfrontacije sa silama zla te njihovim porazom ili rjeđe pobjedom.

Književna djela koja pripadaju žanru horora uglavnom ističu tematiku neriješenih situacija iz prošlosti ili povijesti, ali i prizore stravičnih nasilja. Radnja je najčešće smještena na ukletim i napuštenim lokalitetima, od kuća, zaključanih soba, klaustrofobične unutrašnjosti pa sve do tavanskih i podrumskih prostorija, kojima vlada izuzetno zastrašujuća atmosfera. Tipični su likovi duhova, vampira, čudovišta te zlikovaca.

S druge pak strane, nastaju suvremenija pripovjedna djela koja sadrže karakteristike klasične horor književnosti poput tipičnih tema, mjesta radnje i likova, no oni su redovito dočarani na modernije načine – od raznovrsnog žanrovskoga povezivanja, većega naglaska na psihologiji, povezivanja horor obilježja s gorućom društvenom problematikom, do složenijega narativnoga oblikovanja radnje. Horor je žanr koji je danas izuzetno popularan, bilo u književnosti bilo u filmu, a razlozi tome kriju se u njegovim uobičajenim karakteristikama – naime, čitatelje i gledatelje privlače nepredvidive i strašne situacije koje izazivaju osjećaje prijetnje i nelagode te im omogućuju svojevrsni bijeg od stvarnosti i zavirivanje u zamišljeni svijet užasa.

3.4. Žanr horora i popularna književnost

Roman strave i užasa možemo svrstati u kategoriju lake ili trivijalne književnosti o čijem je određenju detaljnije govorio Milivoj Solar u studiji *Laka i teška književnost* iz 2005. godine. Naime, autor (2005: 70) smatra kako trivijalna književnost čini velik postotak unutar suvremene književnosti te kako njezina nazočnost prijati i ugrožava visoku i tešku književnost. Proizlazi mišljenje, drži Solar, kako se pojmom *trivijalna književnost* označava stilski nedostatak pa *laka* književnost ima specifične zakonitosti, koje poštuje i koje preslikava u književne žanrove. Upravo one pomažu u prepoznavanju i određivanju književnih djela kao trivijalne književnosti. Solar (2005: 91-96) navodi kako se uz takav tip književnosti najčešće vezuju neki tehnički nedostaci, kao što je pojednostavljenost u stilu i zapletu, te da trivijalnost podrazumijeva odsutnost inventivnosti. Isto tako, usmjerenost na sinkroniju jedna je od zakonitosti koja reprezentira trivijalnu literaturu pa se nameće zaključak da je takav tip književnosti blizak svakodnevicu. Na početku ovoga poglavlja istaknuli smo kako se roman strave i užasa može uvrstiti u laku književnost, zajedno s književnim vrstama kriminalističkoga romana, znanstvenofantastičkoga romana, pornografskoga i kriminalističkoga romana, romanom divljega zapada i slično.

Na Solarova se tumačenja djelomično nastavlja i Kristina Peternaj Andrić u tekstu *Skica za pojam popularne književnosti* navodeći kako „književnost, jednako kao i kultura, može se, među ostalim, odrediti kao: popularna, zabavna, masovna, niska, trivijalna... odnosno: elitna, ozbiljna, visoka, vrhunska, kanonska i slično“. (Peternej Andrić 2018: 153) Za potrebe ovoga rada zanimat će nas određenje književnosti kao *popularne*. Peternej Andrić drži da se epitetom *popularna* smatraju svi oni tekstovi, koji ne vode „umjetničkoj originalnosti, nego se radije priklanjaju shematičnom oblikovanju teksta“. (2018: 153) Isto tako, Peternej Andrić navodi da „popularnu književnost čini dakle korpus djela što su recepcijski pristupačna najširem sloju publike u smislu zahtjevnosti i truda uloženog pri njihovu čitanju“. (2018: 165) Također se ne smije zaboraviti i komercijalni aspekt takvoga tipa književnosti. Proizvode se džepna izdanja, financijski dostupna svakome prosječnome čovjeku, žanrovski vrlo raznolika – kriminalistički romani, povijesni, ljubavni, tinejdžerski, ratni, pustolovni, vampirski, pornografski, *chick lit*, *fantasy* te svi ostali hibridni oblici.

Popularnu književnost stoga karakterizira široka rasprostranjenost i laka dostupnost, što se ogleda u njezinome komercijalnome aspektu i činjenici da je financijski dostupna svakome pojedincu. Solar (2005: 85) navodi kako je za prepoznavanje trivijalne književnosti važno obratiti pozornost na žanr, kojem određeno književno djelo pripada. Žanr ćemo horora stoga u

sklopu popularne književnosti prepoznati po njegovim uobičajenim značajkama poput tipičnih likova, prostora, elemenata zapleta te određenoga shematizma kao i jednostavnijega načina književnoga oblikovanja. Primjerice, javljaju se ukleti lokaliteti, uznemirujuća atmosfera, bespomoćne žrtve koje stradaju u okrilju duhova, demoni i ostalih *nakaza* specifična izgleda i nadnaravnih sposobnosti. Također, u radu smo već naveli kako je horor i u književnosti, ali i u filmskoj umjetnosti, danas aktualan jer privlači čitatelje i gledatelje sa svojim strašnim situacijama, koje izazivaju osjećaje nelagode te im omogućuju zavirivanje u izmišljeni svijet užasa. Književni se žanr horora oslanja na književnu modu aktualnu literarnome ukusu širega čitateljskoga kruga, među kojima se najviše ističe mlađa populacija, koja voli *uploviti* u prostore strašnoga i jezovitoga.

4. Žanrovske odrednice romana *Kuća Slade* Davida Mitchella, *Dolores Claiborne* Stephenha Kinga i *Zimska priča* Mislava Pasinija

Kuća Slade roman je britanskoga komičara, glumca, pisca Davida Jamesa Stuarta Mitchella. Podijeljen je u pet poglavlja: *Prava vrsta 1979.*, *Na bijelom konju 1988.*, *Grok grok 1997.*, *Favorit iz sjene 2006.*, *Astronauti 2015.* Na prvi pogled djeluju kao autonomne cjeline koje se međusobno prepliću i povezuju kako se radnja romana primiče kraju. Važno je obratiti pažnju na nazive poglavlja koji su vrlo specifični. Odaju dojam mistike, magije i tajanstvenosti te na taj način privlače čitatelja da počne čitati djelo te da se nastavi njime baviti. Poglavlja imaju i vremensku odrednicu radnje, što pokazuje zapisana godina pokraj svakog od njih. One su raspoređene u razmaku od devet godina, drugim riječima, svako poglavlje donosi određenu radnju, koja se odvija devet godina od prethodnog poglavlja, odnosno radnje. Kako vrijeme prolazi, tako priča biva sve suvremenija, a tajna što krije kuća Slade biva razotkrivena.

U prvome poglavlju *Prava vrsta 1979.* pratimo likove sina i majke, Nathana i Rite Bishop, koji traže Westwoodsku cestu i Sladeov prolaz u kojem se nalazi kuća Slade u kojoj se treba održati glazbeni skup u organizaciji Lady Nore Grayer. Za ulazak u kuću Slade nužno je proći kroz mala crna željezna vrata iza koji se nalazi prava raskoš:

„U zidu od cigla vide se mala crna željezna vrata. I stvarno su mala. Jedva su mi do očiju, a visok sam metar i šezdeset. (...) Nema nikakve kvake, ključanice ni bilo kakvih razmaka između ruba i zida. Crna su, crna poput ništavila, nalik na prostor između zvijezda. (...) Vrata mi privuku dlan. Topla su. A kad se otvore prema unutra, šarke zaškripe poput kočnica (...) i pred nama se ukaže vrt, zujavi, nepomični, ljetni vrt. U njemu ima ruža, zubatih suncokreta, rasutih makova (...) Tu si i kamenjar, jezerce, pčele na svojoj cvjetnoj ispaši, leptiri. (...) Na kraju je Kuća Slade, stari, ozbiljni, sivi kubus napola prekriven neobuzdanim bršljanom, nimalo nalik kućama na Westwoodskoj cesti (...).“ (Mitchell 2018: 13-14)

Naravno, glazbeni je skup samo varka da blizanci Grayer navuku majku i sina u kuću, što im je uspješno pošlo za rukom. Saznaje se kako su Nathanovi majka i otac rastavljeni te kako mu otac živi u Africi s novom suprugom. Nathanovim razgledavanjem i opisivanjem Kuće Slade doznajemo o njezinome unutrašnjem izgledu. Specifičan je motiv niza portreta različitih osoba. Naime, likovi u svim poglavljima romana gledaju u niz obješenih portreta da bi na

kraju tog niza ugledali i vlastiti, čime se sugerira kako su blizanci Grayer *odabrali* i prepoznali dušu te osobe:

„(...) ali prvo sam prošao pored portreta djevojčice mlade od mene, lica prekrivenoga pjegama, koja na sebi ima nekakvu pregaču iz viktorijanskoga doba. Smrtno je životna. (...) Sljedeći portret prikazuje čovjeka čupavih obrva u odori Kraljevskih strijelaca. (...) Prešao sam još dva-tri koraka i stao pred posljednji portret. Koji prikazuje mene. Mene, Nathana Bishopa.“ (Mitchell 2018: 27-29)

Osim motiva portreta, svaka *odabrana* duša uočava i sat specifična izgleda i zvuka:

„Ta ura je stvarno visoka. Prislonio sam uho na drvene grudi sata i slušao kako mu kuca srce: *krank...kronk...krank...kronk...* Nema kazaljki. Umjesto njih tu su riječi, ispisane na starom brojčaniku, bijelom poput kostiju, „VRIJEME JE“, a ispod toga „VRIJEME JE BILO“ i ispod toga „VRIJEME NIJE“.“ (Mitchell 2018: 28)

Na kraju prvoga poglavlja, osim što se otkriva kako su Nathan i Rita Bishop tragično stradali u okrilju blizanaca Grayer, saznaje se i koji je pravi cilj Grayerovih:

„Super posao, sjajan orison, nabavio si nam sočnu, nežilavu dušu kojom ćemo platiti račune za energiju za sljedećih devet godina (...).“ (Mitchell 2018: 35)

Kada blizanci uzmu dušu svojim žrtvama, uvijek se odvije isti slijed događaja koji su dio cjelokupne seanse:

„Nema više velike srcolike stvari koja kuca, a blizanci Grayer opet kleče na mjestu na kojem su klečali prije. Plamen više ne treperi. Vrijeme se opet zaustavilo. Smečkasti noćni leptir ukočio se par centimetara od njega.“ (Mitchell 2018: 37)

Poglavlje *Na bijelom konju 1988.* donosi radnju devet godina nakon stradavanja Bishopovih te uvodi lik inspektora Gordona Edmondsa, koji istražuje nestalu Ritu i njezina sina Nathana Bishopa. Inspektor također upada u zamku blizanaca jer je njegova duša *prepoznata* te prolazi istu proceduru seanse koju su prošle duše Bishopovih. U ovome se poglavlju saznaju sposobnosti koje blizanci posjeduju: naime Edmonds kada dolazi u Kuću Slade upoznaje Noru Grayer pretvorenu u udovicu imena Chloe Chetwynd. Na kraju drugoga poglavlja donosi se opis uzimanja Edmondsove duše pri čemu se saznaje kako funkcionira Operandi, koji blizancima omogućuje preživljavanje:

„Pedeset i dvije godine, duše su nam lutale širokim bijelim svijetom i opsjedale koje god bismo tijelo poželjeli, živjele kakvim god smo životom živjeti željeli, dok su naši suvremenici viktorijanci svi već mrtvi ili na izdisaju. A mi živimo dalje. (...) Operandi funkcionira pod uvjetom da tijela u kojima smo se rodili ostanu ovdje u Lacuni, konzervirana za djelovanje svjetskog vremena, tako da nam duše drže vezane uz život. Operandi funkcionira pod uvjetom da svakih devet godina opet napunimo Lacunu tako što ćemo Obdarene namamiti u odgovarajući orison. Operandi funkcionira pod uvjetom da se naši gosti daju prevariti, banjaksirati i uvući u Lacunu.“ (Mitchell 2018: 76-77)

Također se spominje lik Freda Pinka, zvaničnog čudaka i luđaka, perača prozora u komi, za kojeg se pretpostavlja da zna tajnu koju blizanci kriju. Naime, Pinkov se lik preslikava i na poglavlje *Grok grok 1997*. kada se pojavljuje njegov nećak Alex Hardwick i studentska mu ekipa. Znatizeljni studenti odlučuju posjetiti kuću Slade želeći se uvjeriti da je ono što se dogodilo prije osamnaest godina samo prazna priča. Zbog njihove znatizelje tragično stradava djevojka Sally Timms. U ovome primjeru blizanci su također pokazali svoju moć preobrazbe, pretvorivši sebe i kuću Slade u studentski ambijent, spreman za jedan ludi tulum povodom Noći vještica. U *Favoritu iz sjene 2006*. upoznajemo lik Sallyine sestre Freye, fotografkinje i novinarkе koja je došla istražiti njezin nestanak. Freya provodi intervju s Fredom Pinkom koji joj otkriva pravi život i tajne blizanaca. Jona preobražen u Pinka te Nora Grayer kao gazdarica Maggs nastoje uzeti Freyinu dušu i nahraniti se za idućih devet godina. Iako im je to uspješno pošlo za rukom, iznenada se pojavljuje ženska osoba, koja se javlja i u posljednjem poglavlju romana. Upoznajemo lik doktorice Iris Marinus-Levy, psihijatrice iz Toronta, koja uspijeva stati *vampirima duše* na kraj. Naime, doktorica je razorila Grayerovu Aperturu čime je pospješila njihov kraj:

„Žao mi je. Starite tempom od, možda, deset godina svakih petnaest sekundi. (...) Um vam propada. (...) Zašto Afrikanka u ruci drži naš svijećnjak? Tako se zove: svijećnjak! Već nam je generacijama u obitelji. Star je tri tisuće godina. Stariji je od Isusa. (...) Kroz rasprsnuto okno Aperture provali dnevno svjetlo (...) Marinus se nije ni osvrnula, prošla je kroz Aperturu dok je tavan iščezavao i pretapao se u zimsko nebo ponad nekog bezimenoga grada. Gotovo je.“ (Mitchell 2018: 217-218)

S obzirom na kontekstualizirajuću definiciju žanra strave i užasa od koje smo krenuli u teorijskom poglavlju o obilježjima žanra horora, zaključujemo da u romanu *Kuća Slade* dolazi do sraza iracionalnoga i racionalnoga. Opisuje se svijet koji je naoko sličan našem, ali u

kojem se događaju nadnaravni i neuobičajeni događaji kako bi se pobudio osjećaj straha i napetosti u čitatelja te osjećaj egzistencijalne ugroženosti likova u priči. Sličnost s našim svijetom vidi se u opisima svakodnevice Sladeova prolaza i Westwoodske ceste: primjerice, prikazuje se jutarnja užurbanost radnika, gužva u prometu, općenito naoko se stječe dojam da ostvarenje prikazuje stvarnost nalik našoj u kojoj vladaju zakoni racionalnosti. Međutim, u tako postavljenom svijetu mimetičkih kontura dolazi do prodora nadnaravnih događaja. Iracionalne se pojave uočavaju u rasponu od neobičnoga izgleda kuće i mogućnosti preobrazbe domaćina, do činjenice da kuća nestaje svakih devet godina jer nakon što blizanci pronađu pogodan *materijal*, koji će napuniti njihov orison, oni i kuća jednostavno iščeznu. Temeljno, likovi blizanaca i prostor kuće posjeduju nadnaravne moći, koje su u suprotnosti sa zakonima koji vladaju u našoj stvarnosti. Zaključujemo kako su kuća Slade i blizanci Grayer glavni agensi, koji ostalim likovima, točnije radoznalim posjetiteljima, prijete uništenjem te time vrše funkciju horor negativca.

Nastavno na premise Nikice Gilića (2007.) navedene u teorijskom poglavlju, u *Kući Slade* uočavamo tipične žanrovske karakteristike poput specifičnih prostora, tema i likova pa sve do zapleta i fabularnih shema. Što se tiče specifičnih prostora, temeljno je posrijedi jedan od učestalih *toposa* horora – problematična kuća, koju obilježavaju opisi klaustrofobične unutrašnjosti, zaključanih soba i tavana, čime ćemo se detaljnije pozabaviti u posljednjem poglavlju rada. Kada govorimo o specifičnim likovima, oni se dijele na horor negativce i žrtve. U prvu skupinu ubrajamo blizance Noru i Jonu Grayer koji su *vampiri na duše*, koji iskazuju poriv prema mučenju svojih žrtvi: tjeraju ih da popiju kemikaliju *banjaks* koja omogućuje da se duša izvadi ne bi li njome nahranili i sebe i kuću. Time su kuća i Grayerovi predstavljeni kao agensi koji prijete zlokobnim i nadnaravnim postupcima ostalim likovima – potencijalnim žrtvama. Mistika koju krije kuća Slade, oko koje se zasniva, djeluje primamljivo nekolicini pojedinaca – potencijalnih žrtvi, koje obilježava naivnost i radoznalost. Niz ljudi dolazi u kuću natprirodnih osobina, a pritom ne shvaća da je ona zapravo klopka. Radoznali posjetitelji misle da će baš oni detektirati i dešifrirati njezine tajne, no upadaju u zamku iz koje ne mogu izaći. Ne bi li odgonetnula *signale* koje kuća i Grayerovi šalju, svaka se žrtva suočava s nadnaravnim *zlom* oko kojeg se razvija zaplet.

Nastavljajući se na Gilićeve premise (2007.), fabula je pregledno posložena. Jednostavnim slijedom događaja čitatelja se drži u napetosti, a cilj je da se pobude osjećaji iznenađenja i straha, što ćemo detaljnije prikazati u poglavlju o naratološkim obilježjima djela.

Nastavno na premise iz teorijskoga poglavlju da se pojam horora najčešće vezuje uz *užas*, u nastavku ćemo objasniti kako se taj koncept manifestira u romanu. Prema Kawinovicima (2012: 3-4) određenjima naveli smo kako je *zlo* najčešće predstavljeno kao natprirodna sila utjelovljena u nadnaravnim bićima, ali prikazanima u formi ljudskih likova. Tako u romanu pratimo Jonu i Noru, dvoje blizanaca, koji su, prikazani kao prosječne osobe, no zapravo posjeduju nadrealne i telepatske moći. Cilj je kuće, a tako i Grayerovih uzeti dušu žrtvi nekoliko trenutaka prije nego li nastupi njezina smrt kako bi si osigurali vječni život. Upravo se *užas* manifestira provođenjem spomenutoga cilja: Nora i Jona se u svakome poglavlju koriste drugačijim načinima manipuliranja žrtvama, ali s uvijek istim ishodom. Primjerice, u prvome poglavlju glazbeni je skup bio *mamac* za Bishopove, dok je u drugome poglavlju Nora koristila svoje zavodničke strane ne bi li navukla inspektora u kuću. Stoga se ideja *užasa* proteže čitavom radnjom, a cilj je saznati postoji li izlazak iz tajnovite kuće te koja je njezina pozadina ili povijest. *Strava* se dodatno pojačava žrtvinim obraćanjem pozornosti na razne sumnjive detalje što ih navodi na postavljanje pitanja na koje im blizanci uvijek daju uvjerljiv odgovor. Primjerice, kada inspektor pita Noru kakvi se zvukovi i koraci čuju unutar kuće, ona odgovara da oni dolaze iz susjedstva.

U teorijskome dijelu o žanru, pozivajući se na Carrolla (1990: 97-100), istaknuli smo karakteristike fabularnoga oblikovanja horora. Uvijek je riječ o sličnom fabularnom tijeku, koji kreće od pojave negativca i *mamljenja* u klopku naivnih žrtvi, preko suočavanja sa zlom pa sve do konačne konfrontacije sa silama zla te njihovim porazom ili rjeđe pobjedom. Nakon što su u prvome poglavlju misteriozno nestali Nathan i Rita, u *Kući Slade* polako bivaju predstavljeni glavni negativci. Kako se broj žrtava povećava, tako brojnija postaje i skupina ljudi koja dolazi u kuću ne bi li dešifrirala misteriozne događaje putem kojih dolazi suočavanja i konfrontacije sa *zlom*. Konačna pobjeda nad silama zla javlja se posljednjem poglavlju kada je doktorica Iris razorila Aperturu Grayevih, čime je pospješila njihov kraj te kraj kuće, što predstavlja konačnu konfrontaciju sa *zlom* i njegov poraz.

Djelo vrvni nadnaravnim elementima. Primjerice u trenucima kada doktorica Iris pokazuje svoje karakteristike besmrtnosti i reinkarnacije te kada ubija Jonu, bijesna i osvetoljubiva Nora odlučuje presaditi svoju dušu u nerođeno dijete. Ovo je samo jedan od primjera fantastičnih motiva uočljivih u romanu. Pojednostavljeno rečeno, *Kuća Slade* osim što se može odrediti kao suvremeni roman strave i užasa, može se smatrati i fantastičnim djelom.

Pavičić smatra da je pojam fantastika, a time i fantastično, „termin koji označava *svojstvo* određenoga broja tekstova, a ne stanje duha ili proizvodnu pretpostavku umjetničkog rada“. (1996: 134)

S druge pak strane, Tzvetan Todorov u studiji *Uvod u fantastičnu književnost* (1987.) navodi tri uvjeta, koja književno djelo mora zadovoljiti kako bismo ga moli ubrojiti u fantastični književni žanr:

1. „Tekst treba primorati čitatelja da svijet književnih likova promatra kao svijet živih ljudi i bude neodlučan između prirodnoga i neprirodnoga objašnjenja događaja o kojima se govori;
2. Tu neodlučnost može osjećati neki od likova; na taj je način uloga čitatelja povjerena jednom liku, a u isto vrijeme neodlučnost je predstavljena te ona postaje jedna od tema djela; u slučaju naivnoga čitanja stvarni čitatelj poistovjećuje se s likom;
3. Važno je da čitatelj zauzme određeni stav prema tekstu: on će jednako odbaciti alegorijsko tumačenje, kao i pjesničko.“ (Todorov 1987: 37)

U Mitchellovu romanu ne možemo govoriti o fantastičnome jer izostaje kolebanje kako likova tako i čitatelja u naravno ili nadnaravno razrješenje događaja. Možemo se pozvati na pojam čudesnoga o kojemu je također govorio Tzvetan Todorov (1987.). Todorov smatra ako čitatelj „odluči da se moraju prihvatiti novi zakoni prirode kojima bi ta pojava mogla biti objašnjena, ulazimo u žanr čudesnoga“. (1987: 46) Kako se fantastično najčešće smješta između čudnoga i čudesnoga, čije se granice teško mogu odrediti, Todorov (1987: 49) navodi razne podžanrove – čisto čudno, fantastično čudno, fantastično čudesno, čisto čudesno. Fantastično čudesno uočavamo u *Kući Slade*. Todorov ističe kako se u fantastično čudesnome podžanru svi događaji „predstavljaju kao fantastični, a završavaju prihvaćanjem natprirodnoga“. (1987: 56-57)

Čitava je radnja *Kuće Slade* satkana na natprirodnim pojavama – počevši od same kuće pa sve do blizanaca Grayer i njihovih sposobnosti. Naime, kuća je imaginaran lik nastao posebnim moćima blizanaca. Svojim predivnim vanjskim izgledom pomaže Grayerovima u obmanjivanju budućih žrtvi. Uzmimo za primjer policijskoga inspektora Edmonsa, koji dolazi u Sladeov prolaz ne bi li istražio nestanak Bishopovih. Vidjevši kako je kuća prava gospodska vila te kako u njoj živi ljubazna i predivna udovica, zaključuje da takvo mjesto nikako ne može biti zločinačko. Na taj način pada u zamku te postaje sudionikom natprirodnih događaja. Također, objekti koji sačinjavaju unutrašnjost kuće pokazuju nerealne karakteristike – počevši

od ogromnog sata, koji umjesto kazaljki sadrži zagonetne riječi (*vrijeme je, vrijeme je bilo, vrijeme nije*) pa sve do niza portreta, pri čemu onaj posljednji prikazuje trenutnu žrtvu. Sve što čine Grayerovi prožeto je natprirodnim osobinama – od njihovih telepatskih sposobnosti, metamorfoza i prelazaka u tuđa ljudska tijela (npr. Jona se preobrazio u Freda Pinka, a Nora u gazdaricu Maggs), Norinog presađivanja duše u još nerođeno dijete pa sve do njihove želje za plijenom za narednih devet godina.

Kuća Slade može se prema žanrovskim određenjima tumačiti i kao paranormalna fikcija jer sadrži opise iracionalnih pojava, od metamorfoza pa sve do neuobičajenih opisa zločina.

Djelo je ovo, koje se svojom popularnom i publici zanimljivom nadrealnom tematikom o besmrtnosti kuće Slade i blizanaca Grayer, priklanja širem čitateljskom sloju. Time roman akcentira eskapističku funkciju, kojoj je cilj zabaviti čitatelja, što je jedna od karakteristika popularne književnosti. U teorijskome dijelu o žanru i popularnoj književnosti istaknuli smo spoznaje Kristine Peternaj Andrić (2018.) o „lakoći“ tekstova ovoga tipa književne produkcije. *Kuća Slade* roman je vrlo intrigantne tematike, koja se vezuje za misteriju kuće Slade, dočarane posve jednostavnim stilom, bez nekih složenih sintaktičkih i semantičkih konstrukcija koje bi otežavale čitanje te uopće izazivale napor ili distrakciju prilikom procesa čitanja. Djelo je ovo koje obilježava i odsutnost inventivnosti – pratimo jasnu i preglednu fabulu o moćima i sposobnostima dvoje prepređenih blizanaca, koji svoje *pokuse* obavljaju u famoznoj kući iz naslova. Kao što smo ranije vidjeli, žanr horora prepoznajemo po njegovim uobičajenim značajkama poput tipičnih likova, prostora, elemenata zapleta te određenoga shematizma kao i jednostavnijega načina književnoga oblikovanja, što upućuje na ustaljene načine oblikovanja i određeni stupanj formulaičnosti, karakterističan za djela popularne književnosti. Pokazali smo da se u romanu *Kuća Slade* javljaju specifični prostori, točnije kuća koja se smatra ukletim i nadnaravnim lokalitetom, teme, likovi, fabularne sheme. *Ukletost* kući doprinose blizanci Grayerovih u čijem okrilju stradava nekolicina nedužnih i bespomoćnih žrtava. Čitavo vrijeme vlada uznemirujuća i napeta atmosfera, koja se ogleda u zapletu radnje (radoznali prolaznici istražuju kuću ne bi li otkrili tajne koje ona krije) pa sve do konačnog sloma kuće i Grayerovih.

Dolores Clainborne djelo je američkoga književnika Stephena Edwina Kinga, jednog od najuspješnijih suvremenih autora horor romana. Kako spomenuti roman nije podijeljen na poglavlja, zanimljivo je obratiti pozornost na dodatke i priloge koje sadrži. Naime, na početku se nalazi karta Mainea, američke savezne države u regiji Nova Engleska, gdje se odvija

radnja, a zatim slijedi *Predgovor džepnom izdanju* u kojem sveznajući glas pripovijeda i sažima glavne događaje radnje. Nakon toga slijedi priča ispričovijedana iz perspektive glavne junakinje, Dolores Clainborne. Ona na početku djeluje nejasno i zbunjujuće jer se kreće u pripovijedanje i opisivanje *in medias res*. Okosnicu romana čini ubojstvo supruga i Doloresino priznanje odmah na početnim stranicama, koje je popraćeno raznovrsnim prilozima i izrescima iz novina. Osim novinskih priloga, koji govore o Dolores i njezinoj krivnji te sumnji da je ubila vlastitog muža, na kraju djela pojavljuju se i izresci koji opisuju život Mainea.

Radnja je romana *Dolores Clainborne* istodobno vrlo jednostavna i vrlo kompleksna. Započinje mnoštvom važnih informacija, koje nisu detaljno opisane, nego su samo spomenute, čime se ostavlja zbunjujući dojam na čitatelja, te Doloresinim priznanjem ubojstva supruga u policijskoj postaji:

„U redu, zabava je gotova, možemo baš i početi. Ispričat ću ovdje pred vama troma cijelu priču od vražjeg početka i reći vam vraški mnogo svega što bi na sudu vjerojatno moglo biti upotrijebljeno protiv mene (...) Umjesto da pričam od početka prema kraju ili od kraja prema početku, počet ću u sredini i pričati malo ovako, malo onako.“ (King 2007: 13-16)

Doloresina se osobna svjedočanstva saznaju retrospektivno, prisjećanjima na sve što se dogodilo u njezinu životu. Stoga se prate dvije razine radnje, jedna u sadašnjosti i jedna u prošlosti. Tako se doznaju neke informacije o njezinoj mladosti, upoznavanju supruga, djeci, ubojstvu koje je počinila, zaposlenju kod gospođe Vere Donovan, ali i o privatnom životu njezine šefice. Dolores je, osim za ubojstvo supruga, optužena i za ubojstvo stare Vere Donovan koje nije počinila:

„Nisam ubila tu prokletu Veru Donovan i baš me briga što vi sada o tome mislite, ali vas namjeravam natjerati da u to povjerujete. Nisam ju gurnula niz te jebene stepenice. U redu je ako me stavite iza brave za ono drugo, ali na mojim rukama nema krvi te prokletnice.“ (King 2007: 13-14)

Doloresin je život bio izuzetno težak, posebice od trenutka njezine udaje za Joea St. Georgea. On je bio osoba predana alkoholu, kocki i dugovima bez ikakvog suosjećanja, brige, ljubavi i dužnosti prema obitelji. Jedino što je ostavio supruzi i djeci nakon smrti bili su ogromni dugovi, straćara, šest jutara zemlje i još nekoliko trošnih i neuporabljivih stvari. Ujedno je seksualno zlostavljao kćer Selenu:

„Kada muškarac kojom do četrdesete nedostaju još samo četiri godine traži od svoje četrnaestogodišnje kćeri da svuče gaćice kako bi on mogao vidjeti koliko dlačica ima na njezinoj mačkici, smije li se taj muškarac uopće usuditi nešto kazati?“ (King 2007: 100)

Bez obzira na Doloresin izuzetno stresan i depresivan život, uspjela mu se suprotstaviti i ostati stajati stabilno na nogama:

„Ja sam samo stara žena gadne ćuti i pogana jezika, ali tako to često biva kada je i život bio gadan prema tebi.“ (King 2007: 16)

Zbog nemilih događaja koji su ju zadesili, nekoliko izuzetno teških modrica na tijelu, problema koje joj je prouzrokovala histerična Vera, Dolores odlučuje ubiti supruga kako bi joj posljednje godine života bile mirnije i lagodnije:

„Umjesto toga vidjeh pred sobom rub dasaka kojima je bunar bio prekriven (...) zapravo nisam vidjela kad je zakoračio na pokrov. Čulo se samo glasno *krrrc!*, a onda on uzviknu... (...) Okrenuh se i nasred pokrova vidjeh veliku rupu. Joeova je glava virila iz nje, a on se svom snagom držao za jednu od slomljenih dasaka. Ruke su mu krvarile, a tanak mu je mlaz krvi iz kuta usta curio niz bradu. Oči su mu bile velike kao tanjuri. (...) A onda poče grepsti i koprcati se da se izvuče iz rupe. (...) Padajući, opet je zavrištao i to je vrištanje odjeknulo među zidovima bunara. (...) Joe počiva razbijene glave na dnu bunara.“ (King 2007: 167-170)

Život i sudbina Vere Donovan i Dolores Clainborne donekle su slične i povezane. Dolores je radila kao domaćica na imanju gospođe Donovan i na taj se način upoznala s tajnama koje je Vera skrivala. Saznaje se da je i ona ubila supruga te da se Dolores ponukana Verinim savjetima i primjerom odvažila uzeti život svome bračnome partneru. Zanimljivo je i kako je Vera čitavo vrijeme uspješno svoj misteriozni zločin te kako je famozno lagala o svojoj djeci, koju je ubila kao i supruga:

„Ona i gastić ubili su njezina, Andy – ona mi je to u više navrata na neposredan način i rekla. Ni nju nikada nisu uhvatili (...)“ Čvrsta kakva je i bila, stavila mu je tu bombu u džep, a kako je ispalo, i u Helgin, i to dok je još bio u nižim razredima srednje škole i vjerojatno se tek počeo brijati.“ (King 2007: 240-241)

Kako je vrijeme odmicalo, tako je i Verino ludilo napredovalo. Bilo je trenutaka kada je znala vrištati i histerizirati da ju napadaju i proganjaju *duhovi prašine*, koji su predstavljali njezine poginule članove obitelji. *Duhovi prašine*, histerizacija, proganjanje i pričinjanje

stvari i osoba odrazili su se i na Dolores te njezin čin. Dolores je uvidjela da joj je podsvijest proradila pa je počinjeni zločin rezultirao psihičkim posljedicama:

„Počela sam govoriti o tome da je ona vrištala kad su joj se pričinjale one druge stvari – zmija u jastučnici, sunce, žice. Kada su u pitanju bili duhovi u prašini, onda je kričala. Većinom to čak i nisu bile riječi. Samo tako dugačak i glasan krik da bi vam se srce sledilo. Dotrčala bih u njezinu sobu, a ona bi čupala kosu ili se noktima grebla po licu i bila je nalik na vješticu. (...) najednom mi se dogodi da čujem taj zvuk. Ili tupi udar kad je Joe ponovno pao na dno. Ili pak njegov glas kako dopire iz bunara: *Doh-lorrrr-essss...* (...) Mislim da se ti zvukovi koje ponekad čujem puno ne razlikuju od onoga, pa ma što bilo posrijedi, što se Veri priviđalo kad bi stala vrištati o žicama u kutu sobe ili duhovima u prašini ispod kreveta.“ (King 2007: 49-50, 211)

Roman završava saznanjem o Verinom samoubojstvu te lagodnijem životu Dolores Clainborne nakon što se riješila supruga.

Uvodnu i temeljnu definiciju žanra strave i užasa možemo primijeniti i na ovaj roman, samo u drugačijem kontekstu, nego u slučaju *Kuće Slade*. Naime, granica između iracionalnoga i racionalnoga ovdje je gotovo nepostojeća. Riječ je o djelu koje ostaje u području iskustveno provjerljivoga pa ne sadrži nadnaravne karakteristike. Njihove eventualne naznake možemo tumačiti putem pojma eklipse, odnosno pomrčine Sunca. Dolores čekajući pravi trenutak za počinjenje zločina odabire kada je Sunce djelomično ili potpuno zaklonjeno Mjesecom. Upravo taj trenutak omogućuje da zločin promatramo kao nešto nestvarno i neuobičajeno. Znajući da joj mještani supruga smatraju alkoholičarom, odlučuje isplanirati ubojstvo za vrijeme pomrčine Sunca ne bi li se zločin protumačio kao niz nespretnih okolnosti da Joe pod utjecajem alkohola i sjenki Sunca pada u bunar. Naglasak je na psihološkim osobinama i prošlosti glavne junakinje Dolores, dok je poimanje agensa koji prijete uništenjem prikazano podvojeno. Naslovna junakinja čini prijestup te je naoko postavljena u poziciju negativca, ali događaji koji su ju do toga doveli upućuju da su prijeteći agensi rezultat ljudske prirode i njezine destruktivne naravi. Nastavno na žanrovske parametre koje iznosi Nikica Gilić (2007.), u romanu možemo uočiti specifične prostore, teme, likove, zaplet i fabularne sheme. Specifičan se prostor ogleda u opisima prvenstveno Doloresine, a zatim i Verine kuće te bunara kao mjesta zločina. O njihovim detaljnim razradama govorit ćemo u posljednjem poglavlju, koje se bavi samim motivom kuće. Istodobno riječ je prostoru otoka, koji upućuje na izoliranost te snažniju povezanost među ljudima. Roman progovara o

Doloresinu ubojstvu supruga. Iako njezini prvotni naumi nisu bili da postane zločinka, ponukana učestalim maltretiranjima, omalovažavanjima, gledajući kako joj muž napastuje vlastitu kćer, Dolores se odlučuje na zločin. Radnju pratimo u trenucima Doloresina priznanja zločina i njezinih svjedočanstava o razlozima učinjenoga pa otplitanje prošlosti sadrži i psihološku dimenziju. Dolores ne predstavlja žanrovsku negativku, nego lika koji se suprotstavlja agensima užasa koji prijete uništenjem egzistencije, a oni su manifestirani putem ljudskog ponašanja. Zato prikrivenoga negativca predstavlja rušilačka ljudska priroda, koja se očituje u postupcima njezina supruga te dovodi do psihološkoga terora.

Također uviđamo kako u djelu dolazi do iznevjeravanja žanrovskih očekivanja po pitanju zapleta i fabularnih shema: roman tematizira počinjenje zločina te ispovijed o učinjenome. Dolores u policijskoj postaji kazuje koje su ju okolnosti ponukale na ubojstvo vlastitoga supruga pa je identitet ubojice već unaprijed poznat, čime se smanjuje vanjska napetost, a akcentira se unutarnja ili psihološka napetost, jer čitatelja u neizvjesnosti drži nastojanje da se otkriju motivi koji su protagonisticu ponukali na nemili čin. S druge strane, Dolores se rubno može dovesti u vezu sa žanrovskim likom ubojice, koji je psihički opterećena osoba. Roman donosi Doloresina promišljanja o *savršenome* ubojstvu, a pritom pod pojmom *savršenosti* smatramo zločin bez ostavljanja tragova koji bi mogao odvesti do otkrića krivca.

U teorijskome poglavlju o žanru istaknuli smo Petrićeve (1970: 190) spoznaje o postizanju efekta *strave* i *užasa*. Naime, Petrić (1970: 190) je naveo kako se oni mogu ostvariti i ljudskim djelovanjem ne bi li se zadovoljili određeni interesi pa nisu uvijek potrebne nadnaravne sile. Dolores doživljava psihološka i unutarnja previranja razmišljajući kako da ostvari svoje interese jer ako ubije supruga, njezin će život, ali i život njezine djece krenuti na bolje. Zato zaključujemo kako su *strava* i *užas*, vezani uz djelovanje lika supruga, oblikovali i usmjerili postupke protagonistice. Na taj je način čitatelj ostavljen u neizvjesnosti i iščekivanju. Pita se hoće li se protagonistica odvažiti na ubojstvo, a zatim, ako se i odluči na takvo što, kada i kako će se ono odigrati.

Važno je obratiti pozornost na samu napetost i nagovještaje *užasa* od početaka radnje. Naime, Dolores tijekom prvih nekoliko stranica priznaje da je ubila muža. Pozivajući se na Kawina (2012: 3-4) iz teorijskoga poglavlja, možemo se nadovezati na tezu kako su *strah* i *užas* karakteristični i za realne svjetove, što je slično spomenutom Petrićevom stavu (1970: 190), a jedan takav upravo je dočaran i ovim romanom – ubojstvo među članovima obitelji. Pozivajući se na Carrollovu (1990: 97-100) fabularnu strategiju, koju smo također opisali u

teorijskome poglavlju, zaključujemo kako se u *Dolores Claiborne* navodno negativac pojavio odmah na početku radnje zbog spoznaje da je protagonistica odmah priznala ono što je učinila. Međutim, tijekom ispovijedi se funkcija negativca preoblikuje pa je naslovni lik postaje figura koja se zapravo sa zlom suočava: ubivši supruga osigurala je bolji život sebi i djeci. *Dolores Claiborne* smatramo i psihološkim trilerom zbog lika psihički opterećene Dolores kao ubojice, jer je naglasak stavljen na otkrivanje njezine motivacije putem osobne ispovijedi.

Izuzetno interesantna i napeta tematika, koja donosi opise planiranja i počinjenja zločina ubojstva uz isticanje osobnih životnih iskustva, ima za cilj privući i zagolicati čitatelja. Shodno tome, možemo se pozvati na Peternaj Andrić (2018: 165-166) koja ističe da je za tekstove popularne književnosti karakteristično oblikovanje u skladu s ukusom čitatelja. *Dolores Claiborne* roman je koji se oslonio na književnu modu aktualnu literarnome ukusu širega čitateljskoga kruga. Progovarajući o obiteljskome nasilju, maltretiranju žene, kao supruge, domaćice i majke, ističući teške ekonomske uvjete života, Stephen je King ovim romanom ujedno donio uzbudljivu i napetu priču koja se može dogoditi svakome od nas. Iako *Dolores Claiborne* otvara široku tematsku lepezu, u prvi je plan postavljen motiv ubojstva i počinjenje zločina. Shodno tome, možemo se opet pozvati na Milivoja Solara (2005: 91-96) i njegovo određenje horora u popularnoj književnosti: roman je ovo koji jednostavnim stilom i sintaksom dočarava priču o obiteljskom nasilju i ubojstvu supruga.

Zimska priča kratak je roman splitskog književnika Mislava Pasinija poznatog po fantastičnim i horor pričama te kratkim romanima. Nosi podnaslov *jeza mojih sjećanja*, čime se čitatelje želi uputiti da će biti govora o sjećanjima i djetinjstvu pripovjedača, koji je u jedino i glavni lik u djelu. Prije početka radnje nalazi se autorova bilješka u kojoj navodi da su svi likovi izmišljeni te da je cilj djela prikazati jedno pravo djetinjstvo, koje je u ovome suvremenome, brzom, užurbanom i ludom svijetu, izgubljeno. Također napominje važnost djetinjstva, koje određuje kao „prvu stanicu našeg života i jedinu koja nas do kraja našeg puta u potpunosti formira“ (Pasini 2017: 4). Slijedi uvod, u kojem objašnjava da su ga *duhovi prošlosti* i sjećanje na dječje dane ponukali na pisanje priče, nakon čega dolazi pet poglavlja koji kronološki iznose radnju: *Društvo iz ulice*, *Kuća stare Magde*, *Zbogom razigranosti*, *Priče Jerkove none* i *Razmišljanja o onome što se dogodilo*.

Roman donosi vrlo jednostavnu radnju. Osim pripovjedača, pojavljuje se još nekolicina dječaka i djevojčica, od Jerka, Vukija, Dine, Korine, Sanje, koji sačinjavaju njihovu ekipu.

Krateći vrijeme dječjim igrama, djeca se upuštaju u avanturu života, koja pripovjedaču ostaje urezana u sjećanje do kraja života, čime se objašnjava podnaslov *jeza mojih sjećanja*. Prava avantura započinje u trenutku spominjanja tragično stradale djevojčice Sanje iz osobnih svjedočanstava Jerkove bake:

„Ovdje su došli živjeti ljudi iz unutrašnjosti... ne sjećam se više koji. Bila sam mlađa pa me nije toliko zanimalo. Govorilo se kako su kao familija bili jako dobri, mirni i tihi, a onda je jednom njihova mala otišla gore u šumu i... više se nikada nije vratila... (...) Tamo gdje se asfaltirana cesta odvaja prema gustoj šumi? (...) Svako malo neka bi životinja stradala na toj cesti.“ (Pasini 2017: 14)

Nakon šokantnoga saznanja što se dogodilo djevojčici Sanji, dječaci se susreću s još jednim neugodnim iznenađenjem. Naime, njihova prijateljica Korina i njezina obitelj pronađeni su mrtvi u tek novouređenoj kući. Dječacima je pozornost privukla spoznaja kako je Korina stradala u isto vrijeme kao i Sanja, u okrilju prednovogodišnjih blagdana. Radoznali je dječji duh teško obuzdati, stoga Jerko i ekipa odlučuju otkriti što krije misteriozna kuća pokraj kućice stare Magde:

„Nebo je bilo sivo tog dana dok se uspinjali Crnim putom. (...) Skrenuli smo iza prvoga ugla i krenuli uskim ulicama između kuća dok nismo stigli na strmu, kamenitu ulicu koja je završavala kod kuće stare Magde. (...) staru kuću razbijenih prozora, trošnog krova i napuklih zidova; mahovina se podizala od dna zida pa do krovova; vrata su se njihala tek na jednoj šarci i otkrivala dvorište obraslo divljim travama, a koje nas je vodilo u konobu (...).“ (Pasini 2017: 40)

Jezovit osjećaj dječjoj priči daje činjenica da su u konobi pronašli stari regal i fotografiju koja prikazuje dječake u istom trenutku u kojem su se oni nalazili prilikom razgledavanja konobe te saznanje da je kuća koju su Sanjini roditelji kupili ukleta:

„Kuća koju su kupili, ovdje kod nas, dugo je bila na glasu kao opsjednuta. Ljudi su odavno govorili kako je nekad po njezinom krovu hodao duh djevojke koja se u njoj bila ubila. (...) Živjela je sama, a govorili su da se bojala ogledala. Dan nakon njezine smrti u kući su pronašli sva ogledala razbijena, u komadićima razbacana po tlu.“ (Pasini 2017: 60)

Mistični elementi otkrivaju se na kraju romana, kada se ispostavlja da postoji lik Čarobnjaka koji se hrani djecom. Čarobnjak je bio običan čovjek, stari mlinar Dinko, koji se doselio u mjesto te se vjerovalo da je ubio vlastitu kćer. Naziv *Čarobnjak* upućuje da su

posrijedi i fantastični elementi, što potvrđuje i pojava staroga regala, uz pomoć kojega je Čarobnjak mogao predvidjeti budućnost. Nakon što su dječaci uspješno Čarobnjaku stali na kraj, nastavljaju normalno sa životima, školujući se i odrastajući, pri čemu im ostaju tek jezovita sjećanja na minulo djetinjstvo.

Kao što je bio slučaj i s prethodna dva romana, žanrovsku analizu počinjemo definicijom žanra strave i užasa koju smo istaknuli u teorijskome dijelu. U *Zimskoj priči* dolazi do svojevrsnoga sraza iracionalnoga i racionalnoga. Doduše, donosi se opis svijeta koji je identičan onome realnome, samo što ga prožimaju neki čudni i neobični elementi. Tako imamo prikaz odrastanja na jednom od dalmatinskih otoka, koji iznenada biva obuzet mističnim događajima. Oni su povezani famoznim likom Čarobnjaka, kojeg prema definiciji iz teorijskog dijela, možemo smatrati prijetećim agensom u čijem okrilju stradava nekolicina djece. Čarobnjak je zapravo vampir, a taj je tip lika jedan od stalnih žanrovskih određenja horora. Slijedom Gilićevim postavki, dakle, uočavamo pojavu tipičnih likova poput čarobnjaka i vampira, ali i djece koja se suprotstavljaju silama zla u priči koja progovara o odrastanju. Ujedno se javljaju i specifični prostori. Kuća stare Magde određuje se kao ukleta kuća, koja Čarobnjaku predstavlja svojevrsnu *jazbinu*, no o detaljnoj razradi toga motiva govorimo u zadnjem poglavlju rada. *Zimska priča* tematizira prave vrijednosti djetinjstva, navodeći pritom i neka nelagodna iskustva, koja su u djelu predočena pojavom Čarobnjaka, čime djelo sadrži specifičnu tematiku, koja je u skladu sa žanrovskim karakteristikama horora: suočavanje s terorom dio je odrastanja pa se možemo prisjetiti bestselera Stephena Kinga *Ono* (1986.).

Nastavljajući se na Gilića (2007.), uvidjeli smo kako su fabula, a i sam slijed događaja vrlo jednostavni, jasni i pregledni, sve kako bi se čitatelj držao u neizvjesnosti. Shodno tome, zaplet se gradi oko misterioznih nestanaka djece uvijek u predblagdansko doba. Intrigu dodatno pojačava trenutak kada ostatak dječje klape odluči dešifrirati razloge stravičnih ubojstava svojih prijatelja. Time dolazimo do Carrollova (1990.) određenja o *užasu* i *strahu*, oko kojega se pleće priča horora. Carroll (1990: 97-100) je istaknuo da okidač predstavlja pojava negativca – u *Zimskoj priči* govorimo o Čarobnjaku čija se pojava ogleda u svjedočanstvima i natruhama starijih osoba, a koje se potvrđuju prvom žrtvom iz dječje družine, djevojčicom Korinom. Potom se dječaci odlučuju suočiti sa zlom, točnije s Čarobnjakom vampirom pa pretražuju stare dnevnikove svojih baka, raspituju se po mjestu o prijašnjim zločinima, istražuju Magdinu kuću ne bi li pronašli dokaze koji bi im mogli pomoći uništiti Čarobnjaka. To u konačnici i uspijevaju tako što shvaćaju da moraju uništiti

Čarobnjakove kosti kako bi se njegov duh smirio, ali i prekinuo lanac nemilih zločina. U teorijskome smo dijelu o *užasu i strahu* istaknuli spoznaje Bruce F. Kawina (2012: 3-4) kako neki strahovi mogu nastati kao produkt mašte i fantastike. Upravo se na tu spoznaju možemo pozvati tijekom tumačenja *Zimske priče*. Djelo tako sadrži opise nekih dinamičnih događaja poput ulaska dječaka u Magdinu kuću, odlazaka prema Crnome putu, otkopavanju Čarobnjakovih kostiju i slično, koji pridonose stvaranju efekta iznenađenja i napetosti u čitatelja, ali bez onog pravog *užasa i jeze* koja se provlači tipičnim hororima.

Sukladno Carrollovu (1990: 97-100) određenju fabularnoga tijeka horor, i u ovom smo romanu suočeni s pojavom misterije, koja dovodi do pojave negativca koji se poigrava s nevinim žrtvama. To dovodi do suočavanja i sukoba sa silama zla te u konačnici njihovim uklanjanjem. Priča o skupini djece koja su suočena s neobičnim događajima, ali i otkrivanju postojanja nadnaravnoga bića vezanoga uz specifičan lokalitet kuće te postupak istrage koji treba dovesti do pronalaska načina kako da mu se stane na kraj, pokazuje prepoznatljivu fabularnu shemu, koja je uočljiva i u Kingovu romanu *Ono*.

Zimska priča strukturom otkriva da je riječ o dječjem romanu ili dječjoj kraćoj pripovijesti, a razlog tome su nazivi poglavlja (*Društvo iz ulice, Kuća stare Magde, Zbogom razigranosti, Priče Jerkove none i Razmišljanja o onome što se dogodilo*), koji upućuju o kakvoj je tematici i likovima riječi. To najbolje potvrđuje poglavlje *Zbogom razigranosti*, koje samim pojmom igre i razigranosti asocira na djecu i period djetinjstva. Osim što *Zimska priča* sadrži elemente koji su uobičajeni za horore, može se smatrati i fantastičnim djelom. Razlog tome ogleda se u liku Čarobnjaka, koji se može pojaviti unutar nekog fantastičnog, bajkovitog ili pak dječjeg narativnoga ostvaraja. U djelu postoji situacija kada dječaci prilikom istraživanja Magdine kuće otkriju stari regal, koji izbacuje fotografije koje prikazuju sve što se trenutno u kući događa. Osim toga, Jerko i glavni junak shvaćaju da moraju otkopati, a zatim i uništiti Čarobnjakove kosti ne bi li se njegov duh smirio. Stoga *Zimsku priču* možemo tumačiti kao čudno jer na kraju dolazi do racionalnoga objašnjenja događaja te su prema Todorovu (1987: 46) „zakoni stvarnosti ostali netaknuti“. Isto tako, djelo sadrži i odlike kriminalističkoga romana jer skupina dječaka istražuje misteriju Čarobnjaka i svih zlokobnih događaja koji se s njim vezuju.

Cilj je romana privući široke slojeve mlađe čitateljske publike, prvenstveno zbog svoje tematike o sjetnome i mističnome djetinjstvu, koja je predložena različitim žanrovskim odrednicama, u rasponu od horora, preko fantastičnih elemenata pa sve do karakteristika

kriminalističkoga romana i dječje književnosti. Vjerujemo da je većina pojedinaca ljudske populacije imala izuzetno sretno djetinjstvo, ali isto tako pretpostavljamo da ponetko od nas nosi i nelagodna iskustva na čiji spomen osjeća trnce i u odrasloj dobi. Upravo zbog toga se svaki čitatelj može djelomično ili u potpunosti poistovjetiti s glavnim junakom *Zimske priče*. Također se možemo pozvati na Peternaj Andrić (2018: 165-166) koja ističe jednostavnost tekstova popularne književnosti. Roman *Zimska priča* ostavlja dojam *šturoga* oblikovanja teksta bez velikih umjetničkih pretenzija, čime se opravdava njegova pripadnost takvome tipu književnosti. Drugim riječima, struktura, stilska, sintaktička i semantička jednostavnost omogućuju lako i brzo čitanje te uživljanje u priču ovoga teksta. *Zimska priča* pokazuje uobičajene odrednice horora na temelju kojih dolazi do povezivanja s popularnim tipom književnosti. Pojavom mističnih događaja te opisom dinamičkih situacija (primjerice istraživanje Magdine kuće) pospješilo se stvaranje uznemirujuće i napete atmosfere, kao još jedne uobičajene žanrovske značajke. Prethodno je spomenuta kuća u djelu prikazana kao uklet lokalitet, koji predstavlja utočište raznim stvorenjima – u našem slučaju govorimo o Čarobnjaku. Kao što smo prethodno vidjeli, s obzirom na spoznaje Milivoja Solara (2005: 85) i žanrovska određenja horora (od lika vampira, uklete Magdine kuće, nizu stravičnih ubojstava i stradavanja djece pa sve do napete atmosfere), *Zimska priča* pripada popularnome tipu književnosti.

Nakon što su istaknute strukturne i žanrovske značajke *Kuće Slade*, *Dolores Claiborne* i *Zimske priče* zaključujemo kako su elementi horora te motiv uklete kuće poveznica između navedenih romana. Sva tri djela donose opise određenih zločina, stradavanja nedužnih žrtvi te osvetoljubivih i bezosjećajnih zločinaca. Tako u *Kući Slade* imamo blizance Grayer, koji *uzimaju duše* žrtvama ne bi li napunili svoj orison, dok u *Zimskoj priči* pratimo požudnoga Čarobnjaka, točnije vampira. *Dolores Claiborne* donosi priču o protagonistici koja se iz osvetoljubivosti odlučuje na ubojstvo vlastitoga muža. Motiv kuće, kao takav, omogućuje počinjenje zločina – u *Kući se Slade* prati kuća koja blizancima biva neka vrsta *jazbine* za izvođenje paranormalnih činova, *Dolores Claiborne* vezuje svoju priču o zločinima s dvama lokalitetima – prvi se odnosi na Verinu kuću u kojem je počinila samoubojstvo, dok se drugi veže za Doloresinu kuću i okućnicu, gdje se nalazi i famozni bunar u kojem smrtno stradava njezin suprug. *Zimska priča* naraciju veže za prokletstvo kuće stare Magde, koja predstavlja boravište intrigantnoga Čarobnjaka. Isto tako, važno je obratiti pozornost na fantastične značajke romana – naime, u *Kući se Slade* uvidjeli kako je djelo čudesno te kako njegove pojave ne možemo racionalno protumačiti, dok unutar *Zimske priče* takva tumačenja pronalazimo pa ga smještamo u žanr čudnoga. S druge pak strane, *Dolores Claiborne* roman

je koji ne sadrži fantastične karakteristike. Upravo zbog ove žanrovske raznovrsnosti, spomenuta su djela izuzetno pogodna za međusobna uspoređivanja različitih manifestacija i preobrazbi žanrovskih konvencija horora. Također sva tri romana pred čitatelja stavljaju lako, brzo i prohodno štivo koje ih vezuje uz pojam popularne književnosti.

Kao što nam je žanrovska analiza pokazala, *Kuća Slade*, *Dolores Claiborne* te *Zimska priča* pokazuju ustaljena žanrovska obilježja – od tipičnih tema, likova, prostora, zapleta i fabule. U svakome je romanu radnja jednostavno posložena, dok su oni stilski oblikovani tako da budu razumljivi širem sloju čitateljske publike. Kako će naratološka analiza u sljedećem poglavlju pokazati, naglasak je na postupcima koji čitatelja drže u stanju napetosti i neizvjesnosti.

5. Naratološke odrednice romana *Kuća Slade* Davida Mitchella, *Dolores Claiborne* Stephenha Kinga i *Zimska priča* Mislava Pasinija

Grdešić (2015: 8) u studiji *Uvod u naratologiju* prikazuje osnovne naratološke pojmove s naglaskom na naratologiji književnoga teksta, koju su u svojim teorijskim radovima razradili Gérard Genette, Mieke Bal, Shlomith Rimmon-Kenan i Seymour Chatman. U nastavku ćemo komparativno analizirati romane koji su predmet bavljenja ovoga rada, prema osnovnim naratološkim terminima kako bi se prikazalo na koji način strukturne odrednice teksta korespondiraju sa žanrovskim konvencijama.

Prva je značajka koju Grdešić navodi kategorija vremena, a ona podrazumijeva poredak, trajanje i učestalost. Prethodno je napomenuto da je radnja romana *Kuća Slade* linearnog i kronološkoga tijeka. No, bitno je istaknuti da se u romanu prati radnja u suvremenosti, koja se pak u ponekim segmentima referira i vraća u prošlost. Grdešić (2015: 29-30) ističe kako se čitanjem nekog pripovjednoga teksta nastoji rekonstruirati kronološki slijed opisanih događaja, točnije nastoji se rekonstruirati priča ili fabula uz polaznu točku diskursa odnosno sižea, u kojem nedostaju neki događaji koji su za samu priču izrazito važni. Za detaljnija se tumačenja ustrojstva pripovjednoga teksta, prvenstveno fabule i sižea te priče i diskursa, Maša Grdešić poziva na *Teoriju književnosti* Borisa Tomaševskoga, koji fabulu određuje „kao cjelokupnost događaja u njihovoj uzajamnoj unutarnjoj povezanosti“. (Grdešić 2015: 16) Drugim riječima, fabula podrazumijeva kronološki redoslijed događaja i njihovu uzročnu povezanost. Nasuprot fabuli, Grdešić tumači da Tomaševski ističe pojam sižea, koji se odnosi na „cjelokupnost tih istih motiva u onome redoslijedu i povezanosti kako su izneseni u djelu“. (Tomaševski prema Grdešić 2015: 16)

Reorganizacijom kronološkoga i logičnoga redoslijeda događaja u romanu *Kuća Slade*, siže se izražava najčešće stupnjevito te u manjoj mjeri i paralelno. Prema sižeu stupnjeviti se način fabuliranja donosi dinamičkim motivima koji pokreću samu radnju, ali i ostvaruju njezinu napetost. Sukladno rečenome, o blizancima Grayer podatke saznajemo postepeno pri čemu se u svakome od poglavlja otkriva novi detalj, koji se nadovezuje na sve ono što se o povijesti Nore i Jone zna iz prethodnih poglavlja. Paralelni se način fabuliranja odnosi prvenstveno na nekoliko zadnjih poglavlja u kojima čitatelj zna pozadinu i povijest priče o blizancima. Točnije, uz donošenje opisa stradavanja žrtvi, paralelno se ubacuju dinamički motivi koji otkrivaju misteriju blizanaca. Kada su usvojili sve *magije i čarolije*, među kojima

su i izlasci iz vlastitih te ulasci u tijela stranaca, blizanci odlučuju kupiti kuću Slade pretvorivši ju u svoju Lacunu. Zanimljive su im duše Obdarenih, točnije ljudi parapsiholoških sposobnosti ili potencijala, koje natjeraju da jedu i piju *banjaks*, kemikaliju od koje se skupi vrpca koja dušu vezuje s tijelom, pa se nekoliko trenutaka prije smrti duša može izvaditi. Duše Obdarenih blizancima služe kao psihonapon putem kojega pune svoj orison za narednih devet godina.

U romanu *Kuća Slade* priča ostavlja dojam linearnosti i kronologije, ali je čitatelj svjestan i ponekih propusta u pripovijedanju događaja. Time se dolazi do poretka, pri čemu Grdešić (2015: 28) smatra da se on tiče veze između vremenskoga redosljeda u priči i pseudotemporalnoga redosljeda njihova razmještanja u pripovjednome tekstu. Prethodno spomenuto odnosi se na razmještanja događaja, koji donose opise o povijesti nastanka *vampira duše* unutar normalnog i uobičajenoga narativnoga tijeka o tajnama i metamorfozama koje krije kuća Slade. Opisi porijekla blizanaca Grayer dani su naknadno te su *ubačeni* u pripovjedni tekst koji donosi fabulu o kući Slade i Sladeovu prolazu. Poretkom se upravo potvrđuje u kolikoj se mjeri učestalo javlja stepenasti način fabuliranja, točnije stepenasti siže. Specifična je upravo činjenica da se povijest blizanaca povremeno samo naslućuje unutar pripovijedanja o kući Slade čime se nastoji čitatelja što više zainteresirati za radnju. Natruhe o pravim tajnama sestre i brata Grayer otkrivaju se analepsom, koja je prema tumačenjima Genettea „naknadno pripovijedanje događaja koji se zbio prije događaja o kojem se upravo pripovijedalo“. (Genette prema Grdešić 2015: 35) Osim što je posrijedi analepsa, putem koje se saznaje o prošlim događajima, sukladno Genetteovu tumačenju (prema Grdešić 2015: 35), ona je ujedno interna jer se tiče događaja koji su se odvili nakon vremenskoga ishodišta pripovjednoga teksta te se pripovijedaju naknadno. Razlog kasnijem ili dodatnome pripovijedanju krije se u želji da uloga čitatelja bude i dalje izrazito aktivna. Nestrpljivost čitatelja, koja se odnosi na želju da se otkrije što bi se moglo dalje događati u romanu i u kojem bi smjeru mogla teći radnja, odražava se i na pojam prolepse. Nju Genette (prema Grdešić 2015: 42) opisuje kao *pripovjednu nestrpljivost* u kojoj pripovjedač pripovijeda neki događaj prije vremena jer ne može dočekati trenutak u kojem će se on otkriti. Upravo to *poigravanje* vremenom ima funkciju ocrtavanja nekih osobina psihološke karakterizacije. Tako se saznaje da je Jona Grayer ipak malo *brižniji* i *blaži* prilikom seansi dok je Nora vrlo hladna i neminovna. To ima i narativnu funkciju jer stvara iščekivanje u čitatelju.

Primjerice u romanu se javlja trenutak kada se brat blizanac, Jona Grayer, ne može strpjati te odaje dijelove svojih tajni, ali i poneke tajne sestre pred zbunjenim Nathanom Bishopom:

„Sve si smioniji“, rekla je Nora Grayer. „Doći će vrijeme kad će neka takva „bezopasna zaostala slika“ sabotirati Otvoreni dan. „Ako bi – ponavljam, ako - ikada došlo do „sabotaže“ našeg Teatra uma pa bi gosti pobjegli, jednostavno bismo pozvali naše prijatelje Crnovodaše da ih vrate. Za to ih plaćamo. I to izdašno. (...) Bi li tebe, sestrice, ubilo da barem jednom kažeš „Super posao, sjajan orison, nabavio si nam sočnu, nežilavu dušu kojom ćemo platiti račune za energiju za sljedećih devet godina – dobar tek“?“ (Mitchell 2018: 35)

„Ovoj proklesnoj novinarki ispričao si cijelu našu životnu priču.“ (Mitchell 2018: 175)

Radnja se romana *Dolores Claiborne* većim dijelom retrospektivno vraća unazad, stoga u romanu postoje skokovi u radnji, pri čemu bi svaki od njih označavao opis radnje u prošlosti i u sadašnjosti. Reorganizacijom se kronološkoga redoslijeda događaja siže u najvećoj mjeri izražava stupnjevito. Isto kao što je uočeno u *Kući Slade*, analogno tumačenju Grdešić (2015: 29-30), teži se rekonstruirati kronološki slijed iznesenih događaja. U romanu se prati priča o Dolores i njezinu priznanju o ubojstvu supruga, koja ostavlja dojam prividne linearnosti i kronologije, ali sugerira i određene propuste u pripovijedanju događaja. To je očekivano jer se Dolores nalazi u policijskoj postaji te iznosi priznanje o počinjenome zločinu, a da bi priznala što je učinila, mora izreći sve što se odvalo u prošlosti. Svaki put kada Dolores objašnjava svoje postupke, događaje i situacije iz prošlosti, radnja se vraća unazad, čime se potiče napetost, a uvođenjem dinamičkih motiva ostvaruje se stepenasti način fabuliranja kako bi tumačenje prošlih događaja čitatelja dodatno zaintrigiralo za radnju. Time dolazimo do poretku, koji predstavlja veze između vremenskoga redoslijeda u priči i njihova razmještanja u pripovjednome tekstu. Natruhe se o pravim razlozima i planu ubojstva supruga otkrivaju analepsom. Ona je interna jer se tiče događaja koji su se odvalili nakon vremenskoga ishodišta pripovjednoga teksta te se pripovijedaju naknadno ne bili čitatelj ostao i dalje zaintrigiran. Cilj je naracije proniknuti u motive ubojstva jer je posrijedi istraga, tako da analepse imaju funkciju motivacije, otkrivaju psihološke razloge koji su doveli do ubojstva te na taj način opravdavaju čin protagonistice. Naime, Dolores nije mogla više trpjeti Joeovo psihološko maltretiranje, kao i samu njegovu pojavu, koju je počela sve više doživljavati kao intenzivnu smetnju koja ju guši, pa se odlučila na počinjenje zločina:

„Oh, da, i još nešto – u siječnju sam se 1964. ponovno počela služiti svojim djevojačkim imenom. Nisam to baš udarila na velika zvona, ali đavo me odnio ako sam do kraja života mislila vući za sobom prezime St. George, kao pas kojem privežu limenku za rep.“ (King 2007: 210)

Osim što se analepsom otkrivaju pravi razlozi zločina, njome se naglasak stavlja i na problematiku obiteljskoga nasilja te na položaj žene u braku. Dolores je doživjela svašta u bračnoj zajednici. Tražeći ljubav, poštovanje, vjernost i poticaj, dobila je pogrde, iskušenja, sve oblike omalovažavanja i manipulacije te spoznaju da drži i *peti ćošak kuće*, koji je bio namijenjen njezinu suprugu. Obitelj se prehranjivala i uzdržavala upravo zahvaljujući Dolores – krenula je raditi kod gospođe Vere vrlo mlada i u drugome stanju, netom nakon poroda nije dobila adekvatnu skrb i odmor, nego je zarađivala za kruh i štedjela za školovanje i budućnost djece. Time se uviđa koliko je žena koju svi smatraju slabom, nemoćnom i neravnopravnom muškarcu, uistinu borbena, hrabra i odvažna te emancipirana i autonomna.

Radnja je romana *Zimska priča* izrazito jednostavna – prati se pripovjedač u zrelim godinama, koji se vraća u prošlost i minulo djetinjstvo. Retrospektivni su elementi uklopljeni unutar pripovjednog teksta, koji donosi priču o pravim vrijednostima nekadašnjega djetinjstva, koje su u kontrastu s vrijednostima djetinjstva koje imaju djeca 21. stoljeća. Povremenim se ubacivanjem retrospektivnih događaja otkrivaju mistični elementi, ali se nastoji i čitatelja zainteresirati za čitanje. Reorganizacijom kronološkoga i logičnoga redoslijeda događaja u romanu *Zimska priča*, siže se primarno iznosi retrospektivno. Takav se način fabuliranja ostvaruje dinamičkim motivima koji pokreću radnju, ali i ostvaruju njezinu napetost, koja je povezana s mističnim elementima, koji se kriju u pozadini priče – regal s fotografijama, koje prikazuju trenutke u sadašnjosti, mlinar Dinko koji je zapravo Čarobnjak, duh djevojčice koji hoda po krovu uklete kuće i slično. Nadalje, glavni se lik, točnije pripovjedač prisjećanjima vraća u rodni kraj, mali dalmatinski otok, nakon što je poštom primio anonimni rukopis romana koji je u njemu uzburkao, ali i oživio davnu zastrašujuću priču, koja je započela ubojstvom jedne djevojčice te pokrenula bujicu zlokobnih događaja. Drugim riječima, postoje dvije razine priče, *pripovjedno ja* koje iz sadašnjosti iznosi priču i *doživljajno ja* koji je jedan od likova na razini radnje. Upravo se putem razine *doživljajnoga ja* radnja vraća u prošlost. Sukladno svojevrsnome miješanju sadašnjosti i prošlosti unutar pripovjedačeve svijesti, dokazuje se retrospektivni način fabuliranja. Glavni lik miješa prošle i sadašnje događaje unutar svoje svijesti jer razmišlja što će otkriti svojim povratkom u proživljeno djetinjstvo.

Kategorijom se vremena u sva tri spomenuta romana na razini priče ostvaruje određena napetost i težnja za što aktivnijom ulogom čitatelja. Također, *poigravanje vremenom* omogućilo je praćenje naracije na dvama vremenskim tokovima – sadašnjosti i prošlosti. Time se otkrila prava pozadina Grayerovih postupaka i sposobnosti, Doloresinih motiva i

razloga počinjenja zločina te istinskih vrijednosti djetinjstva u *Zimskoj priči*. Nadalje, retrospektivnim vraćanjem radnje, na površinu su isplovile i neke psihološke osobine likova, koje su utjecale na njihove daljnje postupke i počinjenje zločina.

Osim navedenih značajki, Maša Grdešić ističe kategoriju pripovjedača i kategoriju fokalizacije. Grdešić (2015: 94) navodi tipologiju pripovjedača prema određenjima Genettea te Ball i Rimmon-Kenan. Tipovi pripovjedača temelje se na dvama kriterijima: pripovjedna razina i opseg sudjelovanja u priči. U slučaju pripovjedne razine, pripovjedač može biti ekstradijegetički, intradijegetički ili hipodijegetički, a ako gledamo po sudjelovanju u priči javljaju se heterodijegetički pripovjedač, koji nije lik u radnji, i homodijegetički, koji je lik na razini radnje. S obzirom na pripovjednu razinu i opseg sudjelovanja u priči, Genette (prema Grdešić 2015: 96-97) postavlja sljedeću tipologiju: ekstradijegetički-heterodijegetički, ekstradijegetički-homodijegetički, intradijegetički heterodijegetički i intradijegetički homodijegetički.

Važno je obratiti pozornost na pouzdanoga i nepouzdanoga pripovjedača. Pouzdani bi se pripovjedač odnosio na onog objektivnog, koji se nalazi na određenoj distanci, izuzetno dobro poznaje sve likove i situacije koje ih okružuju. Najčešće pripovijeda u trećem licu. Nepouzdana se pripovjedač pojavljuje kao jedan od likova unutar narativnoga tkiva te je njegova upućenost i poznavanje određenih pripovijedanih situacija vrlo nekorektno, neozbiljno, ali i subjektivno. Obično pripovijeda u prvome licu.³

U romanu se *Kuća Slade* unutar svakog od poglavlja donosi određeni niz likova, koji pripovijedaju određene dijelove radnje. Tako se unutar prvoga poglavlja pojavljuju Bishopovi, Nathan i Rita, s time da se sve ispričovijedalo iz vizije Nathana Bishopa, kao osobnog pripovjedača u prvom licu pritom iznoseći neke segmente o svome iskustvu:

„Prljava rika autobusa koji se odvezao prigušila je sve mamine riječi. Iza autobusa ukazao se pub *The Fox and Hounds*. Firma mu pokazuje tri beagla koji su stjerali lisicu u kut. Samo što je nisu rastrgali. Na ploči s imenom ulice ispod firme piše WESTWOODSKA CESTA. Mama je rekla da su svi lordovi bogati, zato sam očekivao kako ću ugledati bazene i Lamborghinije, ali mi Westwoodska cesta djeluje prilično uobičajeno.“ (Mitchell 2018: 7)

³ Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslava Krlež, *Pripovjedač* (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=50436> pristupila: 21.6.2022.)

Takav je slučaj i s ostalim poglavljima: početak radnje ostavlja dojam da je riječ o homodijegetskome pripovjedaču, čiji je glas zapravo glas glavnoga aktera, obdarene duše, spomenutoga poglavlja. S obzirom na tipologiju pripovjedača, govorimo o ekstradijegetičko-homodijegetičkome. Kao primjer možemo navesti početak poglavlja *Favorit iz sjene 2006.*, gdje se pojavljuje Freya kao pripovjedačica iz čije se perspektive iznosi radnja spomenutoga poglavlja:

„Zadrijemala sam taman toliko da utonem u stresan san. Sanjala sam da se nisam imala petlje večeras ovdje naći s Fredom Pinkom. Vratila sam se s pola puta, usred hladnoga parka, ali mi je džoger u crnom i narančastome poprskao lice svojim inhalatorom za astmatičare. Onda sam ugledala ženu u kolicima koja je gurao Tom Cruise.“ (Mitchell 2018: 135)

Kategorija nepouzdanosti pripovjedača, o kojoj je bilo riječi nešto ranije, može se detaljnije objasniti i na primjeru *Kuće Slade*. Svako od poglavlja u romanu pripovijeda određena žrtva, koja je u jedino i lik unutar narativnoga teksta. Žrtvino je poznavanje određenih događaja vrlo subjektivno i nesigurno, stoga ona sve događaje iznosi kao nepouzdanu pripovjedačicu u prvome licu:

„Opet sam pokušao, ali ne mogu se micati, ni bježati, ni preklinjati. Ne mogu se čak ni usrati. (...) Osjećam se kao da padam prema gore. Čime sam ovo zaslužio?“ (Mitchell 2018: 77)

Roman je temeljen na sukcesiji i izmjeni pripovjedača pa čas pripovijeda jedna od žrtava, čas se ubacuju Nora i Jona sa svojim komentarima. Time se ostvaruje određena dinamika i napetost u radnji.

U djelu *Dolores Claiborne* radnja se donosi iz vizije i perspektive glavne junakinje istoimenoga romana, Dolores. S obzirom na tu spoznaju zaključuje se kako su svi događaji ispričovani riječima Dolores, kao ekstradijegetičke-homodijegetičke pripovjedačice.

Kao što je to bio slučaj s *Kućom Slade* i u ovome se romanu javlja nepouzdanu pripovjedačicu u prvome licu. Naime, čitavu radnju sačinjavaju osobna svjedočanstva glavne junakinje ispričovana iz njezine perspektive. Dolores, osim o svome životu, kazuje i o životima i situacijama ostalih likova.

S obzirom na tipologiju pripovjedača o kojima je govorila Maša Grdešić (2015.) u *Zimskoj je priči* posrijedi ekstradijegetičko-homodijegetički pripovjedač jer se pojavljuje kao

lik unutar romana te pripovijeda o događajima iz svoga života s određenim vremenskim odmakom, ali i o događajima koji su obilježili ostale sporedne likove:

„Tog popodneva, kao svaki dječak od tek napunjenih dvanaest godina, izašao sam iz dvorišta u nadi da ću u svojoj kali vidjeti Jerka. (...) Krenuo sam niz kalu i ugledao Jeru kako je mokrio po ulaznim vratima nekog susjeda. Nije me vidio, bio mi je okrenut leđima i posve koncentriran na to što je radio dok je stvarao krugove po sivom metalu podno kvake (...).“ (Pasini 2017: 8)

Zbivanja u prošlosti pripovijedaju se iz perspektive Jerkove none, koja im je bila svjedokinja, što predstavlja pripovjednu razinu unutar pripovijedanja glavnoga pripovjedača. Time zaključujemo kako se tijekom radnje romana pozicije i uloge pripovjedača mijenjaju, ali na način da su u pripovijedanje prvostupanjskoga pripovjedača umetnuti iskazi i svjedočanstva pojedinih likova:

„A onda je, nekoliko godina kasnije, kada sam bila već srednjoškolka, snijeg prekrrio i naše krovove. Djeca su bila toliko sretna da se to nije moglo opisati. (...) I onda sam prvi put čula za tu malu Sanju. Živjela je s roditeljima koji su se baš negdje u to vrijeme doselili na naš otok. Roditelji su joj se činili fini ljudi. (...) Doduše, ja kao srednjoškolka zasigurno baš i nisam imala jasan pojam o tome što bi trebala biti sreća. (...) Kuća koju su kupili, ovdje kod nas, dugo je bila na glasu kao opsjednuta. Ljudi su odavno govorili kako je nekad po njezinom krovu hodao duh djevojke koja se u njoj bila ubila.“ (Pasini 2017: 60)

U *Zimskoj* je *priči* po pitanju pouzdanosti i nepouzdanosti situacija ista kao u djelima *Kuća Slade* i *Dolores Clainborne*. Događaji se pripovijedaju iz perspektive pripovjedača, kao glavnoga lika koji se javlja unutar narativnoga tkiva. Stoga se tu govori o kategoriji nepouzdanosti jer je pripovjedač jedan od likova te njegovo poznavanje nekih događaja nije sasvim sigurno, nego i on sam istražuje istinitost nekih informacija i događaja. Tada se pripovijeda u prvome licu.

Gérard Genette razvio je teoriju fokalizacije, a nadogradile su je teoretičarke Shlomith Rimmon-Kenan i Mieke Bal. Na njihove se teorije poziva Maša Grdešić u studiji *Uvod u naratologiju* (2015.).

Genette (prema Grdešić 2015: 128) postavlja razlikovanje naracije i fokalizacije u pripovjednome tekstu. Naracija se bavi pitanjem pripovjedača, dakle onoga koji govori, dok

fokalizacija pozornost stavlja na lika kroz čije očište promatramo događaje u pripovjednome tekstu.

Što se pak tiče fokalizacije u *Kući Slade*, ona je vezana uz svakog glavnog aktera pojedinoga poglavlja. Stoga se može govoriti o liku koji je unutarnji fokalizator i koji govori samo ono što zna. Isto tako, valja naglasiti kako fokalizacija unutar romana nije fiksna, već promjenjiva.

U nastavku se navodi citat iz poglavlja *Grok grok 1997*. u kojem Sally Timms, kao jedna od žrtava ima ulogu pripovjedača. Sallyine riječi u čitavome njezinome svjedočanstvu, koje je zapravo samo poglavlje *Grok grok 1997*. djeluju vrlo uvjerljivo i istinito, stoga je i opravdano da je čitatelj na njezinoj strani:

„Nije“, Jona zvuči razočarano, „stvarno si na samrti. Tvoj respiratorni sustav. Otkazali su ti mišići. Razmisli malo. Je li i to onda samo loš trip?“ Na vlastiti užas shvatim da imam pravo. Pluća mi ne rade, ne mogu udahnuti niti pasti, niti išta drugo, mogu samo klečati i polagano se gušiti. Blizanci kao da su se sad prestali zanimati za mene.“ (Mitchell 2018: 130)

U djelu *Dolores Claiborne* glavna protagonistica pripovijeda o događajima vezanim za svoj, ali i tuđi život. Dolores je lik u romanu koja jedina vidi, odnosno iz njezine je perspektive radnja unutarnje fokalizirana:

„A kao što sam rekla, imala je svoj način na koji je trebalo raditi određene stvari. Još kako ga je imala! Ne znam kako je samo dolazila na takve zamisli, ali znam da je bila u njihovoj vlasti. Ako nešto nije bilo napravljeno na određeni način, dobila bi glavobolju ili bi je zabolio želudac. Toliko je vremena dnevno trošila na to da nadzire kućne poslove da sam mnogo puta pomislila kako bi bila mirnija da s time prestane i sama se brine za kuću.“ (King 2007: 25).

U *Zimskoj priči* sukladno mijenjaju pripovjedačevih uloga, mijenjaju se uloge onoga koji gleda ili onoga koji vidi. Uglavnom je radnja fokalizirana iz perspektive pripovjedača, koji piše roman jer želi ljudima pokazati prave čari istinskoga djetinjstva te Jerkove bake, koja je čitavoj toj priči dala dozu fantastike, mašte i mistike:

„Kugla s dvorcem iz San Marina presijavala mi se na stolu (...). Promatrao sam te umjetne pahulje i slijedio njihov pad na tlo unutar kugle. (...) No, slike iz prošlosti... one su neprekidno nadirale. Izranjale su iz mraka, i to baš svaki put kada bih okrenuo kuglu i po tko zna koji put dopustio pahuljama da prekriju dvorac na mom dlanu. Kuglu sam odložio na stol

pored neuredno nabacane hrpe papira. (...) Možda je došlo vrijeme da ispričam ovu priču? Možda...“ (Pasini 2017: 5-6)

Posrijedi je unutarnja fokalizacija, kako ističe Genette, jer „pripovjedač kaže samo ono što određeni lik zna“. (Genette prema Grdešić 2015: 129)

Može se zaključiti kako su David Mitchell, Stephen King i Mislav Pasini donekle stvorili slična narativna djela, iako su stvarali u posve različitim uvjetima i vremenskim periodima. Dokaz su tome, osim gore opisane kategorije vremena, pozicije pripovjedača i fokalizatora, koje doprinose razvoju elemenata žanra horora u analiziranim romanima. Naime, u *Kući Slade* prati se naizgled nekoliko pripovjedača od same žrtve doli Nore ili Jone, čime se ostvaruje dinamika priče, ali i napetost same radnje. U djelu *Dolores Clainborne* radnja se donosi iz vizije i perspektive glavne junakinje istoimenoga romana, Dolores, stoga je ona i jedini lik koji u romanu *vidi*. *Zimska priča* donosi radnju ispričovijedanu iz perspektive glavnoga lika s određenim vremenskim odmakom. Događaje iz prošlosti pripovijedaju i neke druge osobe, ne bi li se ostvarila još veća dinamika, a razbila monotonija pripovijedanja samo jednoga pripovjedača. Mijenjanjem pozicija pripovjedača i fokalizatora stvorio se efekt napetosti, iščekivanja, enigmatičnosti, nepouzdanosti. Naime, unutar sva tri spomenuta romana dolazi do pojave nepouzdanoga pripovjedača u prvome licu te unutarnjega fokalizatora, koji navode samo ono što znaju. Upravo njihova subjektivnost, nedovoljna upućenost u događaje i situacije te nesigurnost njihovih iskaza pomaže u postupnoj gradnji *užasa* i neizvjesnosti hoće li se određeni zločin dogoditi te koje će biti njegove posljedice.

Nadovezujući se na tumačenja kategorija i vrsta pripovjedača, valja nešto reći i o pripovjednim tehnikama, koje se javljaju u analiziranim romanima. Peleš (1999: 98-99) navodi kako se uz pripovjedača i fabulu ističu i pripovjedne tehnike, koje su sastavni elementi svakoga književnoga ostvaraja. On pod pojmom *pripovjedna tehnika* podrazumijeva sve one iskazne načine, koji služe nekome pripovjednome tekstu, neovisno o činjenici koriste li se oni u književnim ili neknjiževnim vrstama.

Prva se pripovjedna tehnika, koju navodi Peleš u *Tumačenju romana* i koja se može potvrditi u romanu *Kuća Slade* odnosi na opis. Kako Peleš (1999: 101) navodi, opis je „onaj tip govora kojim, obično pripovjedač, ili čak neki lik koji preuzima kazivanje predstavlja prostor, vrijeme, sudionike, situacije i stanja“. Često se opisom zaustavlja sama radnja ne bi li se na taj način upotpunila sočnim i upečatljivim detaljima.

U *Kući Slade* uočen je opis kao jedna od pripovjednih tehnika. Donose se detaljni opisi o kući, njezinome interijeru i eksterijeru te čitavoj ulici u kojoj je ona smještena. Navode se točni i precizni podaci o blizancima, njihovome odrastanju i preobrazbi u *vampire na duše obdarenih*, detaljni izvještaji o procesu hipnoze žrtava te u konačnici podaci o njihovome tragičnome završetku. Opis je na pojedinim mjestima prekinut dijalozima, bilo između Nore i Jone, bilo između jednoga od blizanaca i svake pojedine žrtve ili žrtava međusobno. Dijalog je također jedna od pripovjednih tehnika, koju Peleš (1999: 108) objašnjava kao „međusobno razmjenjivanje govora dvaju ili više likova“. Njime se ostvaruje predstavljanje svega onoga što se događa sada u točno određenome trenutku. Kao što je već napomenuto, opisi su prekinuti ubačenim dijalozima ne bi li se ostvario odgovarajući ritam radnje te potaknula još veća čitateljeva želja i aktivnost prema čitanju. Osim dijaloga, unutar romana *Kuća Slade* uočili smo i monolog. Peleš (1999: 109) navodi kako je monolog govor jednoga od likova sa samim sobom unutar književnoga djela te kako se njime „mogu mijenjati neposrednosti trenutaka i prostora samoga govorenja“. Monolog je, smatra Peleš, sličan pripovjedačevu kazivanju. U *Kući Slade* prisutan je primjer monologa s elementima dijaloga u poglavlju *Favorit iz sjene 2006.*, gdje Freya provodi intervju s Freedom Pinkom koji joj govori čitavu misteriju blizanaca. Razbijanju monotonije opisa, doprinose kazivanje i prikazivanje. Naime, Peleš (1999: 106) navodi kako se pojam kazivanja koristi prilikom iznošenja svega onoga što se dogodilo – bilo da je riječ o pripovjedaču ili nekom od likova. Stoga su u *Kući Slade* ipak najizraženije upravo te pripovjedne tehnike jer blizanci i žrtve kazuju što se sve dogodilo od obmanjivanja obdarenih žrtava, uzimanja njihovih duša pa sve do konačnoga sloma Grayerovih.

Kao što je to bio slučaj i s romanom *Kuća Slade* i u romanu *Dolores Clainborne* protumačit ćemo najizraženije pripovjedne tehnike. Dolores tijekom davanja iskaza u policijskoj postaji donosi opise i identifikacije svoga života, ali i živote ostalih likova te iznosi generalne činjenice koje dočaravaju svjetonazor života Mainea. U djelu se javljaju kratki dijalozi u kojima je uvijek prisutna sama Dolores. Dijalozi, kao i u *Kući Slade*, imaju funkciju razbijanja jednoličnosti Doloresine ispovijesti. Oni se uglavnom ostvaruju između Dolores i gospođe Vere te Dolores i njezina supruga Joea. S obzirom da je posrijedi osobna ispovijed glavne junakinje logično je i opravdano da se uz opis, javlja i monolog. Shodno činjenici da Dolores iznosi svoja životna i osobna svjedočanstva i iskustva, posrijedi su pripovjedne tehnike kazivanja i prikazivanja, koje su u djelu najizraženije. Dolores kazuje što se sve dogodilo ne bi li na taj način opravdala sebe i dokazala da nije ubila gospođu Veru. Isto tako,

ona kazuje sve događaje vezane za njezino počinjenje zločina. Pritom ubacuje podatke iz svoga privatnoga života. Ne bi li istaknula neke značajne trenutke za samu radnju, a i za njezinu potvrdu da nije ubila Veru, već samo svoga supruga, Doloresina ispovijed s kazivanja prelazi na prikazivanje, koji se odnosi na reprezentaciju psihe unutarnjega života pripovjedača – u našem slučaju govorimo o Dolores.

Situacija po pitanju narativnih tehnika izuzetno je jasna i pregledna u *Zimskoj priči* te slična romanu *Dolores Clainborne*. Kako je riječ o svjedočanstvima glavnoga lika, točnije pripovjedača, u najvećoj je mjeri zastupljeno kazivanje i prikazivanje osobnih iskustava. Glavni junak kazuje svoju mističnu i jezovitu priču, koja je obilježila njegove dječачke dane. Pritom ubacuje neke elemente iz privatnoga života. Ne bi li se naglasili neki vrlo važni trenuci za radnju, ali i za snagu djetinjstva, kazivanja glavnoga junaka prelaze na prikazivanje – prezentira se psihološki život pripovjedača te sva njegova promišljanja vezana za istragu o Čarobnjaku.

Zaključujemo kako se unutar sva tri romana u najvećoj mjeri javlja pripovjedna tehnika kazivanja i prikazivanja. U *Kući Slade* pomoću spomenute tehnike saznajemo što se sve mistično događa netom nakon ulaska u kuću te kojim se motivima vode blizanci tijekom seansi. U romanu *Dolores Clainborne* kazivanjem protagonistice uvidjeli smo koje su ju privatne situacije nagnale na počinjenje zločina. Kako je roman nabijen psihološkim nijansiranjem glavne junakinje, pomoću prikazivanja očituje se reprezentacija njezine psihe. Sličnu smo situaciju zatekli i u romanu *Zimska priča* – glavni je junak pripovjednom tehnikom kazivanja i prikazivanja istaknuo svoje dječачko iskustvo te prezentirao koji su ga osjećaji prožimali na sam spomen riječi *čarobnjak*. Isto tako, utvrdili smo da su prelasci s kazivanja na prikazivanje unutar *Kuće Slade*, *Dolores Clainborne* i *Zimske priče*, omogućili dodatan efekt *užasa* i *strave* koji se prožimao čitavom radnjom.

Naredna se značajka koju Maša Grdešić navodi odnosi na kategoriju likova. Autorica je u *Uvodu u naratologiju* prezentirala različite klasifikacije karakterizacija likova u književnim djelima, pritom se u najvećoj mjeri pozivajući na tumačenja Rimmon-Kenan. Specifično je upravo to da se nigdje u romanu *Kuća Slade* direktno ne navode opisi likova, nego se o svakome liku saznaju i zaključuju neke generalne značajke na temelju događaja u priči i interakcije likova. Tako se otkriva da blizanci Grayer posjeduju nadnaravne osobine, koje im omogućuju različite preobrazbe i procese. Jedino se na početku romana u svega nekoliko

rečenica iz perspektive i vizije Nathana Bishopa saznaje kako izgledaju blizanci tijekom seanse i procesa uzimanja duše:

„U tami se vide tri lica. Meni s lijeva je lady Grayer, sad je mlađa, mlađa od mame. Zdesna mi je Jona Grayer, ali stariji od onog Jone u vrtu. Mislim da su blizanci. Nose sive ogrtače s napola spuštenim kapuljačama, njena kosa je kratka, a njegova duga i nije više crna kao prije nego zlatna. Kleče kao da mole, ili meditiraju. Nepomični su poput voštanih figura.“ (Mitchell 2018: 33)

Sukladno činjenici da su ostali likovi, koji se pojavljuju u *Kući Slade* obične osobe čiji se postupci i osobine ne ističu tolikom jačinom kao što je slučaj s blizancima Grayer i samom Kućom, koja Nora i Joni omogućuje izvođenje paranormalnih akcija, može se zaključiti kako su upravo Grayerovi i Kuća glavni likovi djela.

Na analizu likova primijenit ćemo klasifikaciju Rimmon-Kenan (prema Grdešić 2015: 64). Prvu od njih čini podjela na *realiste* i *puriste* zbog uvriježenoga mišljenja da književni likovi mogu imitirati ljude te da u jednom trenutku stječu neovisnost od samih događaja u djelu. *Realisti* bi u romanu *Kuća Slade* bili Nora i Jona Grayer, ali i sama kuća kao jedan od glavnih likova djela, dok bi se žrtve mogle smatrati *puristima*. Dokaz za to su sve natprirodne i nenormalne pojave u kojima su se blizanci zatekli te pokusi i reakcije koje su bili u mogućnosti ostvariti. Upravo je kuća, kao jedan od književnih *toposa*, omogućila blizancima samostalnost i moć za upravljanje nad događajima.

Rimmon-Kenan (prema Grdešić 2015: 65) predlaže i klasifikacije likova s obzirom na kompleksnost, razvoj i unutarnji život. Prema faktoru kompleksnosti razlikuju se likovi oblikovani oko jedne osobine ili jedne dominantne ili nekoliko osobina, koje su najčešće proturječne. Glavni se likovi u romanu *Kuća Slade* mogu odrediti sukladno njihovim dominantnim nadnaravnim osobinama i telepatskim moćima koje posjeduju. Oni istovremeno djeluju vrlo jednostavno, jer su na početku radnje prikazani kao obični i prosječni ljudi koji kriju neku misteriju, ali i vrlo kompleksno zbog svih njihovih paranormalnih sposobnosti koje imaju i koje im omogućuju upravljanje ostalim prosječnim i *obdarenim* ljudima. Nadalje, Rimmon-Kenan (prema Grdešić 2015: 65) navodi kriterij razvoja prema kojemu se glavne likove *Kuće Slade* može promatrati kao izuzetno dinamične jer se mijenjaju kako se radnja romana primiče kraju. Blizanci Grayer nisu isti kakvi su bili u trenutku njihove pojave na samome početku romana. Kako radnja odmiče prema kraju i kako se otkrivaju tajne koje kriju, Nora i Jona shvaćaju da polako propadaju te da ne posjeduju iznimne mogućnosti i

sposobnosti u onoj mjeri kako se to činilo na početku njihova *zadatka*. Nasuprot njima, nalaze se žrtve koje su statične jer ostaju nepromijenjene od početka do kraja radnje. Statičnom se može smatrati i kuća, koja je omogućila blizancima izvođenje paranormalnih pokusa te *pojela* tolike žrtve svakih devet godina. Posljednji kriterij koji Rimmon-Kenan (prema Grdešić 2015: 65) ističe odnosi se na unutarnji život i svijest pojedinoga lika. Naime, u književnome ostvaraju *Kuća Slade*, bilo da se govori o sporednim ili o glavnim likovima, čitatelju misli i osjećaji likova bivaju dostupni. Točno se navode misli koje se nalaze u svijesti svake od žrtava prilikom njezina stradavanja te se opisuje njihov predosjećaj da će se nešto loše dogoditi. Također se navode i opisi unutarnje svijesti blizanaca prilikom prepoznavanja *obdarene* duše te tijekom njihova procesa *uzimanja* iste. U kontekstu se horora takvom karakterizacijom likova postiže odgovarajući učinak na čitatelja – naime, pretpostavljamo da će svaki recipijent biti šokiran i zgrožen nerealnim postupcima Jone i Nore te da će se moći poistovjetiti sa žrtvama ugroze.

U karakterizaciji likova prema Rimmon-Kenan (prema Grdešić 2015: 68) možemo govoriti o izravnoj definiciji i neizravnoj prezentaciji. Izravna se definicija odnosi na pripovjedačeva navođenja svojstava likova, dok se neizravna prezentacija oslanja na različite načine prikazivanja osobina i svojstava lika, pri čemu uloga čitatelja mora biti izrazito aktivna jer on sam zaključuje kakve osobine prate određenoga lika. U romanu se *Kuća Slade* u podjednakoj mjeri javljaju primjeri izravne definicije i neizravne prezentacije. Lik Nathana, jednoga od žrtvi blizanca, nepouzdanoga pripovjedača u prvome licu, donosi primjer izravne definicije – saznaje se kako izgledaju blizanci tijekom seanse:

„(...) lady Grayer, sad je mlađa, mlađa od mame. Zdesna mi je Jona Grayer, ali stariji od onog Jone u vrtu. Mislim da su blizanci. Nose sive ogrtače s napola spuštenim kapuljačama, njena kosa je kratka, a njegova duga i nije više crna kao prije nego zlatna. Kleče kao da mole, ili meditiraju. Nepomični su poput voštanih figura.“ (Mitchell 2018: 33)

Nasuprot izravnoj definiciji, Rimmon-Kenan (prema Grdešić 2015: 71) ističe neizravnu prezentaciju, na temelju koje o nekome liku saznajemo iz njegova vanjskoga izgleda i okoline te radnje, točnije njegovih činova. Nadalje, Rimmon-Kenan (prema Grdešić 2015: 71) činove likova dijeli u dvije velike skupine: nerutinske, koje lik izvede samo jednom, bez navike te shodno tome odigra ključnu ulogu u pripovjednome tekstu; i rutinske, koje likovi ponavljaju iz neke navike. Nerutinske bi se radnje u romanu *Kuća Slade* odnosile na sve žrtve koje su došle u kuću iz znatiželje ili iz težnje da razotkriju počinjene zločine, čime su odigrale

presudnu ulogu za daljnju radnju i pripovjedni tekst. S druge strane, iznimne bi se radnje odnosile na pokuse, koje su učestalo ponavljali blizanci ne bi li napunili svoj orison za narednih devet godina. Upravo su po iznimnim radnjama Grayerovi specifični jer ulaze u domene nadnaravnoga. Rimmon-Kenan (prema Grdešić 2015: 75) ističe da se iz vanjskoga izgleda i prostorne bliskosti, točnije fizičkoga okruženja nekoga lika, može povući uzročna i posljedična veza. Shodno tome, Nora i Jona prije nego nekoj žrtvi uzmu dušu, izgledaju sasvim normalno i prosječno, poput uobičajenoga pojedinca koji se može susresti na ulici u bilo koje doba. Tek se tijekom seanse mijenjaju i fizički i psihički. Shodno je tome, na njihov vanjski izgled, ali i drugačiji protok misli tijekom *uzimanja* duša žrtvama, utjecala okolina, ponajprije Chetwynd-Pittovi, zatim liječnik Cantillon te ostali duhovni obučavatelji u čijem su okrilju odrasli. U sklopu se neizravne prezentacije ističe karakterizacija analogijom, koja se odnosi na dodatna pojašnjenja osobina pojedinoga lika. Rimmon-Kenan (prema Grdešić 2015: 80-83) navodi analogiju lika i krajolika i analogiju likova kao sastavne odrednice takvoga tipa neizravne prezentacije. Analogan je krajolik najčešće u poveznici s okolinom određenoga lika, stoga je sam ambijent kuće Slade i okružje odrastanja blizanaca kod različitih odgajatelja u velikim količinama utjecalo na načine i postupke Nore i Jone. Ističe se i analogija između likova, točnije analogija između Nore i Jone. S obzirom kako su njih dvojje brat i sestra, i to još posebno povezani blizanci, opravdano je da pokazuju određene sličnosti, koje su se odrazile na njihove telepatske sposobnosti, izvođenje seansi i način ophođenja prema ostalim ljudima. Postupci svakoga od njih proizlaze iz analogije njihova imena, točnije samo ime *Jona* stoji u poveznici s Biblijom i s jednim od proroka, dok je ime *Nora* povezano s pojmom časti te je kao takvo poznato i u književnome ostvaraju *Nora ili kuća lutaka* Henrika Ibsena. Određenja imena mogu se uvidjeti i u njihovim ponašanjima i reakcijama tijekom uzimanja duša – Jona djeluje kao tip *partnera u zločinu* koji ima neku dozu empatije, dok je Nora po tome pitanju vrlo hladna i neobazriva. Njezino se ime odnosi na pitanje časti, ali u drugome poglavlju *Kuće Slade*, kada je ona preobražena u udovicu te spava s inspektorom Edmonsom, pokazuje se njezino nepoštovanje i niska čast, prvenstveno prema sebi samoj, a onda i prema ostalim likovima.

Kategorija likova i skup osobina putem kojih se oni mogu opisati preslikavaju se i na *Dolores Clainborne*. Zanimljivo je kako se nigdje u djelu direktno ne navode opisi likova, već se u ponekim dijelovima tijekom Doloresine ispovijesti donose indirektni opisi sporednih likova. Tako se saznaje ponešto o Doloresinoj kćeri Seleni u trenucima očeva napastovanja:

„Uvijek sam primjećivala da djevojkama, kada pošasave za nekim dečkom, oči blistaju kao da je netko u njima upalio ručnu svjetiljku. Tražila sam to svjetlo u Seleninim očima, ali nije ga bilo... (...) Iz njih je nestalo i one svjetlosti koja je u njima ranije sjala (...) Gledati u njezine oči bilo je kao da gledate prozore u kući iz koje su se stanari odselili i zaboravili spustiti rebrenice. (...) bila se otuđila i od Joea. Prestala je izlaziti i razgovarati s njim dok je radio na nekoj od svojih krtija ili na nečijem izvanbrodskom motoru i nije više htjela navečer sjediti uz njega dok su gledali televiziju.“ (King 2007: 77)

Podjela Rimmon-Kenan na *realiste* i *puriste* može se primijeniti i na ovo djelo. Govoreći o događajima koji su obilježili njezino odrastanje i zrelo doba, Dolores spominje i likove koji su utjecali na neke njezine postupke. Zanimljivo je kako u djelu pratimo normalne i uobičajene osobe koje ne posjeduju nadnaravne moći, kao što je to bio slučaj s romanom *Kuća Slade*. Svaki se od likova može tumačiti *puristom* jer se naglašava njihova posebnost unutar pripovjednoga tkiva, dok se *realistom*, ali i *puristom* može smatrati jedino Dolores. Ona je upravo *persona* koja svojim postupcima drži sve konce u svojim rukama, upravlja svim važnim i sporednim događajima u djelu te na taj način stječe autonomiju nad naracijom.

S obzirom na faktor kompleksnosti u romanu se *Dolores Clainborne* uočavaju likovi oblikovani s nekoliko dominantnih osobina, koje su najčešće proturječne i intenzivne. Svaki od njih prolazi određen proces preobrazbe, s time da se pojam preobrazbe ovdje shvaća u drugačijem smislu, nego što je to bilo u romanu *Kuća Slade*. Likovima preobrazba omogućuje svojevrsnu dinamičnu promjenu kako se radnja romana približava završetku. Na taj način postaju psihološki jači i stabilniji. Dolores je na početku radnje romana bila osobito jaka i samostalna, dok je na samome kraju djela žensku autonomiju i borbenost dodatno potvrdila, izašavši iz čitave situacije kao pobjednica. Slično je i s ostalim likovima, drugim riječima, tijekom Doloresina pripovijedanja uviđa se razvojni put svakog od njih – npr. Seleni se vratila dječja živost nakon očeve smrti jer više nije bilo straha da će ju napastovati, dok je gospođa Vera pokleknula pred svojom psihološkom rastresenošću odlučivši se na samoubojstvo. Roman time počiva na izuzetno snažnim i kompleksnim psihološkim spoznajama, koje prožimaju unutarnje živote svakoga od likova. Njihove se psihološke karakteristike otkrivaju postepeno, od jednostavnijih pa prema složenijim, a sukladno Doloresinome pripovijedanju događaja.

U djelu *Dolores Clainborne* u podjednako se mjeri javljaju izravna definicija i neizravna prezentacija. Više je puta tijekom analize *Dolores Clainborne* istaknuto da radnju romana

sačinjavaju Doloresina osobna ispovijest putem koje progovara i o sporednim osobama, koje su u većoj ili manjoj dozi obilježile njezine životne odluke i postupke. Shodno tome, izravna se definicija, ali i neizravna prezentacija, donose istovremeno tijekom Doloresina svjedočanstva. Kako je Dolores glavna junakinja romana, a u jedino i pripovjedačica, iz njezinih se navoda saznaju osobine ostalih likova – primjerice, Joe je propalica i alkoholičar, Selena je tinejdžerka posvećena školskim obavezama. Nadalje, saznaje se da je Vera Donovan bila čangrizava starija gospođa, koja je unatoč teškome životu ostala samostalna i jaka. Prethodno je navedeno dokaz i izravne definicije, ali i neizravne prezentacije, jer se direktno i indirektno otkrivaju svojstva pojedinoga lika. Miješanje se izravne definicije i neizravne prezentacije preslikava na Doloresine skokove u pripovijedanju: čas je u sadašnjosti, čas je u prošlosti. Izravna definicija dolazi od Dolores kao homodijagetske pripovjedačice, koja shodno tome i može reći nešto više o pojedinome liku. Sukladno preplitanju izravne definicije i neizravne prezentacije saznajemo o njihovu vanjskome izgledu lika, okolini koja ih okružuje te njihovim činovima:

„Joe Mlađi počeo je govoriti o politici. Upravo je bio dobio posao u gradskoj upravi u Machiasu, što nije bilo nimalo loše za dečka na čijoj se diplomi tinta još nije bila sasvim osušila, i razmišljao je o tome da se za godinu ili dvije natječe za izbor u zakonodavno tijelo.“ (King 2007: 226)

„Selena je malo govorila o tečajevima koje drži na Albany Junior Collegeu – to je bilo prije nego se preselila u New York i dobila posao s punim radnim vremenom (...).“ (King 2007: 226)

Nigdje u romanu ne postoje potvrde kako je neki lik, a time i Dolores kao glavna junakinja, fizički izgledao. Rubno se saznaje koliko svako od Doloresine djece ima godina te kako se svako od njih u skladu s razvojnim, fizičkim i psihičkim promjenama mijenja. S obzirom da je radnja smještena u malenoj državi Mainea, svi su likovi povezani različitim obiteljskim, rodbinskim i prijateljskim odnosima te su na taj način međusobno utjecali jedne na druge – time smo došli do analogije između likova. Jedini je lik koji je povezan s ostalim likovima Dolores, koja je imala izuzetno težak, nelagodan i depresivan život. Analogija imenom, kao jedna od vrsta neizravne prezentacije, može se primijeniti na Doloresinu slučaju. Naime, ime *Dolores* dolazi od riječi *dolor*, što bi značilo *bol*, koja kada se i poveže s Doloresinim privatnim životom i previranjima, pokazuje izuzetnu sličnost.

U romanu *Zimska priča* na ponekim mjestima donose direktni i poveći opisi osobina pojedinih likova:

„Osim što nije imao roditelje, Jerko je bio dijete Bosanca i Dalmatinke, pa su ga stariji vrlo podrugljivo nazvali Bosanskim loncem. Bilo im je smiješno kako je znao u istoj rečenici pomiješati dalmatinski akcent praćen tvrdim bosanskim naglaskom i ponekom ekavskom riječi koja bi mu se omakla. No, to, činilo se nikome nije smetalo.“ (Pasini 2017: 9-10)

„Okrenuo sam se i u Jerkovom dvorištu ugledao Vukašina znanog i kao Vuki; onako smrknutog, orlovskog nosa i mračnih očiju što su se smjestile iznad koljena nosa. Premda to nije znao, i on je imao svoj nadimak. Čuvita su ga zvali. Za one koji ne znaju, u Dalmaciji je to naziv za sovu, a kada jednom ugledate Vukija, sve vam je jasno!“ (Pasini 2017: 11)

Roman donosi priču ispričovijedanu iz perspektive odrasle osobe, koja se vratila u dječjačku dob i u minulo djetinjstvo zahvaljujući nostalgiji, koja je probuđena zbog asocijacije na snježnu kuglu te zbog dobivenoga anonimnoga rukopisa. Govoreći o događajima koji su obilježili njegovo odrastanje, glavni lik iznosi i sudbine prijatelja, koji su sastavni dio toga djetinjstva. U *Zimskoj priči* svaki se normalan i prosječan lik, bez nadnaravnih sposobnosti, može odrediti kao *purist* jer je naglašena njegova posebnost unutar djela. U spomenutu skupinu likova pripada i pripovjedač, točnije glavni lik djela. On je pojedinac, koji iznosi sve važne događaje vezane za svakog pojedinoga lika te time stječe autonomiju nad tekstem. *Realistom* bi se mogao smatrati jedino Čarobnjak, prvenstveno zbog svojih nadnaravnih karakteristika koje posjeduje. Naime, njegov se lik otkriva u završnim fazama radnje, ali neovisno o tome indirektno je usmjerava od samih početaka, čime zaključujemo kako i on posjeduje određenu dozu samostalnosti.

Već smo naveli kako je Rimmon-Kenan (prema Grdešić 2015: 65) iznijela klasifikacije likova s obzirom na kompleksnost te unutarnji život i razvoj. Prema navedenim određenjima svi su likovi u *Zimskoj priči*, oni sporedni i glavni, prožeti s nekoliko dominantnih osobina, koje su utjecale na njihove unutarnje živote i psihički razvoj.

Izravna se definicija i neizravna prezentacija javljaju istovremeno, kao što je to bio i slučaj s *Dolores Clainborne*. Radnju čine pripovjedačevi iskazi o vrednotama proživljenoga djetinjstva, čime iznosi i neke rubne događaje iz sadašnjosti. Takvim se načinom pripovijedanja stvara zaokružena cjelina, jer je pripovjedač najprije u sadašnjosti, potom u prošlosti, da bi se u konačnici opet vratio u stvarnost koja ga okružuje. Osim što se takvim

načinom pripovijedanja stvara cjelovitost narativnoga tkiva, time se stvara efekt prepletenosti izravne definicije i neizravne prezentacije. Miješanje se izravne definicije i neizravne prezentacije prožima tijekom pripovjedačeva kazivanja, no one su najprimjetnije u početnim segmentima pripovjedačeva iskaza prilikom uvođenja svakoga od likova u radnju:

„Okrenuo sam se i u Jerkovom dvorištu ugledao Vukašina znanog i kao Vuki; onako smrknutog, orlovskog nosa i mračnih očiju što su se smjestile iznad korijena nosa. Premda to nije znao, i on je imao svoj nadimak. Čuvita su ga zvali. Za one koji ne znaju, u Dalmaciji je to naziv za sovu, a kada jednom ugledate Vukija, sve vam je jasno!“ (Pasini 2017: 11)

„Bilo je čudno, dapače i više od toga, koliko je Jere imao poštovanja prema noni (...). Dovoljna je bila tek jedna njezina riječ da bi ga se umirilo. Ipak, dvanaestogodišnjak je imao samo nju i koliko god bio budalast, kako su ga stariji opisivali, znao je kada je vrijeme za stanku; naravno, kada je njegova nona to od njega tražila.“ (Pasini 2017: 12)

Pripovjedač kao glavni lik ostaje misterija do kraja romana pri čemu se ni na kraju njegova tajnovitost ne otkriva. Naime, njegovo se ime i prezime ne saznaje. Jedine su spoznaje o njemu da živi s bakom, nema oca, majka mu je otišla na *službeno putovanje* što bi značilo da boravi u psihijatrijskoj instituciji, pohađa osnovnu školu te da kasnije odlazi u grad na daljnje školovanje. O ostalim se dječacima saznaju neke šture informacije, kao što su činjenice što su po nacionalnosti, odakle potječe nečija obitelj, gdje je čiji roditelj i slično. Može se zaključiti kako je neizravna prezentacija u nekim segmentima intenzivnija jer čitatelj sam mora otkriti i *slagati kockice* mozaika o svakome liku pojedinačno – najprije se upoznaje lik Jerka, potom se opisuje kako je on dijete sklono nepodopštinama i adrenalinu, a zatim se otkriva kako on i pripovjedač dijele istu sudbinu, odrastaju u okružju svojih baka bez roditeljske skrbi i ljubavi. Izravna definicija vezana je uz pripovijedanje pripovjedača, koji ističe neke generalne značajke o svakome liku posebno. O likovima se većim dijelom indirektno saznaje o njegovome vanjskome izgledu, okolini koja ih okružuje i o njihovim činovima. Sukladno činjenici da se govori o djeci kao glavnim nosiocima radnje, njihov je vanjski izgled vrlo reprezentativan i primjeren prosječnim dvanaestogodišnjacima. U djelu se pojavljuju i neke odrasle osobe, kao što su bake, roditelji te ostali susjedi i sumještani. Svi su oni upleteni u otkrivanje Čarobnjaka, koji se smatra predmetom *dječje istrage*. Riječ je o malenome dalmatinskome mjestu, kao što je to bio slučaj i s mjestom radnje u romanu *Dolores Clainborne*, koje je utjecalo na svaku osobu pojedinačno. Po pitanju tumačenja likova shodno činovima i postupcima o kojima je govorila Rimmon-Kenan (prema Grdešić

2015: 75) svaki je od likova suočen s događajima koji su iznenađujući. Naime, djeca istražujući misteriju o Čarobnjaku upadaju u pustolovine, čija otkrića utječu na svakoga od njih. Likovi se nisu u tolikoj mjeri značajno promijenili, kao što je to bio slučaj s romanima *Kuća Slade* ili djelom *Dolores Clainborne*, ali ipak postoje neke nove spoznaje koje su utjecale na njihove unutarnje živote i psihički razvoj. Stoga se može zaključiti kako niti jedan od likova unutar *Zimske priče* nije ostao isti kakav je bio na početku romana. Najbolji primjer je glavni lik, koji pišući svoju *mračnu pripovijest sjećanja* u podmakloj dobi, shvaća da su djeca nekada imala djetinjstvo koje se može punim pravom nazvati djetinjstvom.

Na primjeru *Zimske priče* može se uočiti karakterizacija analogijom, kao jednom od vrsta neizravne prezentacije. Analogija se krajolikom uglavnom odražava na mentalitet i svjetonazor ljudi maloga dalmatinskoga otoka, koje je obilježilo jezovita sjećanja glavnoga lika. Likovi također međusobno utječu i formiraju jedni druge. Što se pak tiče analogije imenom, svaki je dječji lik obilježen imenom kojeg nosi – naime, porijeklo imena *Vuki* ili *Vukašin* dolazi od riječi *vuk*, čiji se specifičan izgled preslikava i na samoga dječaka, koji je najčešće smrknut i mračan. S druge pak strane, *Jerko* ili *Jere* korijene svoga imena vuče iz biblijske literature sa značenjem *uzdizanja prema nebu* i *Bogu*. Drugim riječima, Jerko je bio dječak izuzetno vedrog i neustrašivoga duha, kojem je samo nebo bilo granica. Kako se u čitavoj radnji ne saznaje ime glavnoga lika, analogija se imenom opisala na dva najupečatljivija lika koji su u najvećoj dozi obilježili pripovjedačevo djetinjstvo.

Za sva tri analizirana romana karakteristično je postojanje, nazovimo ih, *hibridnih* likova – osim što njihova priča sadrži uobičajene likove za žanr horora, poput duhova i vampira, ona je prožeta normalnim i uobičajenim ljudskim likovima s osobinama najezde, straha, paranormalnih sposobnosti, metamorfoza i slično. Najbolji primjer za to je upravo karakterizacija likova putem neizravne prezentacije, točnije analogijom imenom i okolinom. Svaki od likova, počevši od Nore i Jone, Dolores pa do neimenovanoga junaka u *Zimskoj priči*, obilježen je svojim značenjskim imenom na temelju kojeg je satkana čitava priča.

6. Motiv kuće i žanr horora

Prije nego krenemo na konkretnu analizu motiva kuće u analiziranim romanima, valja istaknuti generalne spoznaje o konceptu kuće, koji je izrazito zastupljen u književnosti i filmu. Posrijedi je objekt koji je izuzetno važan za svakodnevni život i zadovoljavanje osobnih potreba. Kuća se određuje kao određeni tip građevine, točnije zgrade, koja je namijenjena obitavanju određene obitelji ili šire porodice. Kuće utječu na svakog čovjeka – njezine se slike pojavljuju svugdje, od televizijskih programa, modernih mobilnih aplikacija koje se bave njihovim uređenjem pa sve do slučajnih objava na društvenim mrežama. Smatra se temeljem života svakoga pojedinca jer svaki njezin element, od namještaja do boja i ukrasa u određenoj mjeri utječe na pojedinca. U književnosti i filmu u slučaju kuća govorimo o posebnom *toposu*, koji je osobito zaživio u žanrovskoj književnosti i filmu. Posrijedi su uklete kuće, za koje se pretpostavlja da su nastanjene duhovima preminulih predaka ili bivših stanara, čije duše nisu našle smiraj pa uznemiravaju trenutačne stanare. Razlozi pojave nemirnih duša kriju se u neraščišćenim odnosima s trenutnim ili bivšim stanarima, nekim neobavljenim zadacima ili njihovoj namjernoj i nasilnoj smrti. Shodno osjećajnome naboju svake kuće, Croft i Smyth (2006: 12) navode da kuće funkcioniraju kao određeni oblik izgrađenog okruženja, koji se preslikava i na polje književnosti i umjetnosti, a pritom govore upravo o ukletim kućama.

Croft i Smyth ukletu kuću ili kuću strave tumače kao „*trajnu modu* za kućne priče o duhovima“ (2006: 19), koja se pojavljuje unutar žanra horora. Autori nastavljaju da se horor intertekstualno oslanja na različite tekstove u kojima domaći interijeri čine nezamjenjivu pozadinu za razvoj priče. Naravno, time se ne poriče smještanje naracije i u vanjske prostore, poput „šuma, kao još jedno omiljeno mjesto za popularne horore“. (2006: 19) S obzirom na ambijentalna određenja, Croft i Smyth ističu da postoje dvije vrste horora – onaj „*na otvorenom*, koji počiva na izloženosti nepoznatom, nepostojanju sigurnoga i poznatoga okruženja kao utočišta protiv zloćudnih sila“, te onaj „*zatvoreni horor*, pri kojemu su nadnaravne sile *ušle* u kuću ili stan, infiltrirajući se u prepoznatljivim prostorima djetinjstva, kao što su spavaće sobe, kuhinja, podrum, tavan ili neka zaključana i mračna soba“. (2006: 18-19) Dakle, i zatvorene i otvorene prostore mogu obilježiti zloćudne sile. Nadalje, Croft i Smyth smatraju kako se varijacije *zatvorenih* i *otvorenih* horora pronalaze i u književnim i u filmskim adaptacijama narodnih priča – od *Crvenkapice* pa do *Snjeguljice i sedam patuljaka* – „koje često služe kao prototipovi za moderni filmski horor“. (2006: 18-19) Autori navode film *Ostali* (2001.) kao dobar primjer modernog horor filma u kojem kuća zauzima istaknuto mjesto. Radnja je smještena u velikoj gotičkoj vili u Jerseyju 1945., gdje Grace, zajedno s

dvoje male djece, čeka muža da se vrati iz rata. Zanimljivo je da se čitava kuća mora držati u vječnom mraku zbog rijetke bolesti, koja dječaka i djevojčicu čini osjetljivima na sunčevu svjetlost pa predstavlja utočište i otok koji dijeli od vanjskoga svijeta ili svijeta živih.

Curtis navodi kako je jedna od temeljnih odrednica horora kao žanra upravo „mračno ili zlokobno mjesto, koje često predstavlja svojevrsnu *jazbinu* nečeg monstruoznog, bilo da je riječ o vukodlacima, zombijima ili vampirima“. (2008: 12) Najčešće se uz pojmove kuće strave vežu duhovi, drži Curtis (2008: 12-13), koji se smatraju dijelom ljudske imaginacije od početaka pripovijedanja. Uz duhove, učestalo se javlja motiv prokletstva, koje se uvijek povezuje s nekim mjestom ili širim prostorom na kojem se dogodila najčešće neka smrt. Također Curtis (2008: 51-54) navodi kako je temeljno obilježje uklete kuće njezina izoliranost, infernost i rubnost te da ona predstavlja suprotnost kući, koju vežemo uz svakodnevni život i obavljanje osnovnih životnih potreba. Stoga je opravdano da je kuća najčešće udaljena od grada te smještena na periferiji. Curtis (2008: 61) smatra da je „marginalnost ukletih mjesta popraćena imobiliziranim vremenom“ – to su lokacije koje posjećuju životinje ne bi li našle utočište, idealne vile ili seoska skloništa, koja omogućuju bijeg od obaveza i suvremenosti.

Curtis (2008: 16) ističe vrlo bitnu opasku koju problematiziraju filmovi o ukletim kućama – naime, fascinantno je koliko su ljudi optimistični i djetinje naivni prilikom kupnje i useljavanja određene kuće. Ne obaziru se na upozorenja o njihovoj izolaciji ili izuzetno jeftinoj cijeni, ne opažaju znakove upozorenja koji se očituju u ponašanjima mještana, djece i posluge te ne uspijevaju biti dovoljno sumnjičavi prema objašnjenjima agenata zašto je kuća uopće na tržištu. Često se radi o tragičnim obiteljima i njihovoj težnji prema boljoj sadašnjosti i budućnosti te ostavljanjem minulih, a nemilih događaja iza sebe.

Postoje prepoznatljivi znakovi koji neko mjesto ukleto određuju kao ukleto. Curtis (2008: 31-35) navodi neke od učestalih osobina: primjerice, čitava je kuća obavijena tmurnim, maglovitim vremenom, čija se hladnoća dokazuje gustim i tamnim drvećem oko građevine; najčešće postoji samo jedan put koji vodi do takvoga mjesta. Kuća vizualno djeluje uznemirujuće, pri čemu se naglašava njezino antropomorfnu pročelje. Posrijedi su problematična mjesta, obilježena zanemarivanjem, čudnim navikama i neuspjelim ritualima. Sve su kuće opsjednute i prožete uspomenu, praktički upisuju sebe unutar svojih stanara, strukturiraju odnose unutar obitelji, pružaju prostor za izražavanje i samoostvarenje. S druge pak strane, kućom se strave ruši *ideal doma* zbog njezina sukoba, prijetnje i proganjanja

stanara, čiji su razlozi neriješene situacije iz prošlosti. Ne bi li se razriješili svi *zli* događaji minulih dana, kuća se treba istražiti, odnosno treba otkriti izvor paranormalnih pojava. Kako kaže Curtis (2008: 35) „*putovanje kroz kuću*“ nužno zahtijeva i ulazak u druge dimenzije nadnaravnoga i nemogućega.

Curtis (2008: 36) također ističe motiv vrata kao bitan segment svake od ukletih kuća. Naime, iznosi mišljenje da se ona najčešće ne žele otvoriti ili zatvoriti čime se dodatno potvrđuje uznemirujući efekt ukletoga područja. Njihovim se otvaranjem omogućuje ulazak u sfere nadrealnih i mističnih prostora i vremena.

Još jedna od bitnih odrednica koje pomažu u prepoznavanju ukletog lokaliteta su suveniri i detalji koji sačinjavaju kuću. Naime, Curtis (2008: 37-38) navodi kako različiti objekti, fotografije, dokumenti igraju ključnu ulogu u ideji kuće ističući pritom osobnost onoga koji u njoj boravi. Tim se *dodacima* može uspostaviti veza s prethodnim vremenima ili udaljenim mjestima. Došljaci ili novi stanari takve objekte najčešće zatiču u stanju kaosa, čime se ističe njihova zaboravljenost te kaotična prošlost zdanja.

6.1. Kuća Slade Davida Mitchella

Kako se u prvi plan postavlja kuća kao specifičan *topos* i jedan od glavnih likova, *Kuću Slade* možemo tumačiti kao i roman prostora. Opće je poznato da su razni lokaliteti sastavne odrednice geografije kao znanosti, koja se bavi proučavanjem Zemlje, geografskih značajki i čimbenika. Književnost i geografija mogu imati poveznica jer se jedna i druga bave prostorima.

Šakaja (2015: 254-256) u *Uvodu u kulturnu geografiju* smatra da je roman kao književna vrsta najpogodniji za povezivanje književnosti i geografije. Zbog obimnosti može omogućiti detaljno razmatranje geografske građe te ju shodno tome i uključiti u narativno tkivo. Roman može reprezentirati mnoštvo geografskih podataka, koji su važni prilikom isticanja osobitosti književnih prostora.

Mitchellov roman donosi niz prostornih specifičnosti, koje se uočavaju tek detaljnijom i dubljom analizom narativnoga tkiva. Kuća kao specifičan lokalitet, što vanjskim izgledom, što mogućnostima, omogućuje Joni i Nori njihove *majstorske* i pomalo zastrašujuće preobrazbe. Dok god kuća postoji, živjet će i blizanci, njezinim propadanjem, tonu i blizanci. Mitchell je romanom *Kuća Slade* ostvario prividnu varku o važnosti opisa prostora u djelu,

točnije nastojao je da čitatelj bude što aktivniji te svojim entuzijazmom otkrije kako su kuća i blizanci zapravo jedno biće, koje uništava i *jede* sve pred sobom.

Lokalitet naziva kuća Slade može se smatrati ukletom kućom ili kućom strave i užasa. Sadrži vampire blizanaca, koji posjeduju izvanredne i neuobičajene osobine pomoću kojih upravljaju čitavim područjem. Iako osveta, kao jedan od razloga pojave različitih duhova, vampira i prikaza u ukletim kućama, nije primarni cilj njihovog useljavanja u kuću, nego njihova težnja prema hrani za narednih devet godina, *Kuću Slade* možemo tumačiti kao roman koji tematizira ukletu kuću.

Teoretičari Jo Croft i Gerry Smyth (2006: 18-19) pojam su kuće strave i užasa odredili kao *učestalu modu* za priče o duhovima, a na takvo se tumačenje jednim dijelom nadovezuje i *Kuća Slade*. Iako su Nora i Jona *vampiri na duše*, u segmentima radnje pokazuju ponašanja koje ih definiraju i određuju kao duhove. U više navrata jedno od blizanaca samo protutnji čitavom kućom ostavljajući zastrašujući efekt na žrtvu, koja to sve gleda i kojoj nije jasno što se događa. Kada žrtva uđe u kuću, najprije upoznaje Grayerove kao normalne osobe te pomisli kako su priče koje kruže o mističnim događajima s Westwoodske ceste samo prazan trač i rezultat naklapanja nekolicine dokoličara. Dok se blizanci pretvaraju da su obični ljudi, na trenutke pokazuju moći koje imaju kao duhovi – ponekad se čuje dječji plač i jecanje ili šuštanje zavjesa i paravana te lupanje prozora:

„Dva klinca samo što nisu izletjela ispred kuće u punom trku, čak sam se popeo na najnižu stepenicu da im oslobodim stazu...ali su koraci jednostavno utihnuli. Onda se sigurno radilo o klincima prekoputa i nekakvoj akustičnoj varci. Chloe Chetwynd me svejedno čudno pogleda. „Jeste li ih čuli?“ – „Naravno. Djeca iz susjedstva, pretpostavljam?“.“ (Mitchell 2018: 50)

Osim što time čitatelj saznaje da Grayerovi nisu samo vampiri, nego imaju i obilježja duhova, njihova uloga postaje aktivnija, a želja za čitanjem još veća. Roman time nastavlja s *tradicijom* opisivanja duhova na ukletim lokalitetima. Iako se uz njih najčešće vežu pojmovi prokletstva i praznovjerja, kuća Slade ne problematizira takvo što – Nora i Jona sagradili su sami sebi utočište za uzimanje žrtava pa roman preoblikuje i nadograđuje učestala žanrovska mjesta iz priča o ukletim kućama. Nastavno na navedeno, možemo se pozvati na Gilića (2007.) i žanrovske parametre književnoga horora – svaki ima svoje specifične prostore, a jedan od njih je upravo kuća. Tijekom određivanja žanrovskih odrednica svakoga od romana, istaknuli smo kako *Kuću Slade* možemo tumačiti kao čudesnu pojavnost. Isto tako i sam

pojam kuće Slade shvaćamo kao nadrealnu tvorevinu. Naime, svakih se devet godina događa ista stvar – kuća se odjednom pojavi, *ugosti* neku posebnu, ali njoj prikladnu osobu, *nabavi hranu* za nekoliko godina, a zatim nestane. Upravo se tu krije njezina posebnost – osim što je ukleta, ona je i *besmrtna*. Svaka stradala ljudska žrtva omogućuje kući *vječni život*.

U prethodnome su poglavlju istaknute dvije vrste horora s obzirom na ambijentalna određenja. U *Kući Slade* zamjećujemo obje vrste. *Otvoreni* je uočljiv u opisu kvarta u kojemu se nalazi dotična kuća, Westwoodska ulica i Sladeov prolaz. Koristi se za naglašavanje izloženost žrtava, počevši s Bishopovima pa sve do doktorice Iris, nepoznatome i nesigurnome:

„U uličici je bilo svježije nego na glavnoj ulici. Spustio sam se do prvog ugla, gdje je skretala lijevo i onda išla ravno možda pedeset koraka do desnog zavoja. Iz zraka, Sladeov prolaz izgleda kao pola kukastog križa. Cijelom dužinom prostirali su se visoki zidovi iznad kojih nije bilo prozora. Pravi raj za ulične razbojnice.“ (Mitchell 2018: 46-47)

Već je navedeno kako Curtis (2008: 51-54) smatra ukletu kuću osamljenim lokalitetom, koji se nalazi na rubnim dijelovima sela ili grada. To nije slučaj s romanom *Kuća Slade*: naime ona je smještena u središtu grada u Westwoodskoj ulici omeđena različitim zidinama i zgradama. Upravo tu njezinu *skrivenost* među ostalim građevinama možemo tumačiti kao *osamljenost* koja je povezana s njezinim zagonetnim karakterom.

Otvorenome tipu pripada okruženje kuće, čiji izgled potvrđuje njezinu mističnost, ali i zadivljenost žrtava vanjskom pojavnošću:

„A grom te spalio, ta kuća... Stvarno je bila prava palača. Veličanstvenija nego sve kuće uokolo, dopola zarasla u nekakav crveni bršljan. S velikim, visokim prozorima i stepenicama koje su se penjale do glavnih ulaznih vrata. Zavjese su bile navučene, no kuća je svejedno na posljednjim trakama večernjega svjetla sjala, nekako poput fudgea od vanilije. Bila je jednostavno prekrasna.“ (Mitchell 2018: 46-47)

Zatvoreni se tip horora odnosi na samu kuću i njezinu unutrašnjost; od hodnika, spavaćih soba, tavana, kuhinje te zaključane tajne sobe u kojem se nalazila Rita Bishop tijekom drugoga poglavlja u romanu:

„Ali s druge strane bijelih vrata nema kupaonice u kojoj se tušira Chloe, već je tu dugi, mračni tavan. Dugi mračni tavan koji je nekakav...zatvor? Da. Tri četvrtine su odvojene

debelim, čvrstim rešetkama, debelim dva i pol centimetara, uz isto takav razmak između njih. Suviše je mračno, pa ne vidim dokle tavan seže. Slabašno svjetlo ulazi na dva svjetlarnika, sa „slobodne“ strane rešetki na kojoj se nalazim ja, ali to je sve. Tavan vonja na zadah iz usta i sredstvo za dezinfekciju s mirisom bora, vrlo slično ćelijama u postaji.“ (Mitchell 2018: 70)

Odrednica je svake uklete kuće i njezino čuvanje mističnih tajni iz prošlosti i njihovo dešifriranje. Naime, ovdje se otkrivaju tajne koje kriju blizanci, a otkrivajući njihovu mistiku, doznaje se i o tajnovitosti kuće, koja je u međusobnoj zavisnosti s Jonom i Norom. Zanimljivo je komentirati kako je svaka od budućih žrtava u romanu bila naivna i optimistična u mišljenju da će upravo ona otkriti tajnu blizanaca i kuće te im time stati na kraj – od Rite i Nathana Bishopa, policijskoga inspektora Edmonsa, studentske klape, novinarke. To se djelomično odnosi i na posljednje poglavlje i doktoricu Iris, koja je svejedno bila oprezna, ali i sigurna u način pristupanja Joni i Nori pa je jedino njoj pošlo za rukom obuzdati *nestašne* blizance.

Iako kuću nije okruživalo loše, tmurno i maglovito vrijeme, daju se indirektno značajke da su Sladeov prolaz i kuća u njemu, prožeti *stravom* i *užasom*. Odmah se na prvih nekoliko stranica predstavlja mistika crnih vratašca, koja se nalaze u ciglenome dijelu kuće te koja je izuzetno teško otvoriti, a kada ih se svlada ulazi se u pravi raskošni vrti raj:

„A to je upravo bio razlog zašto sam naišao na mala, crna, željezna vrata, otprilike na pola srednjeg dijela ulice, s desne strane. Nevidljiva su, sve dok se ne nađeš točno pred njima. Dosezala su mi tek do grla i bila su široka možda pola metra. (...) Vrata nisu imala kvaku, ali kad sam dlanom pritisnuo metal, gle čuda, prokleta stvar se bez problema otvorila. Zato sam se malo sagnuo da kroz njih provirim... pa sam, očekujući nekakvo malo, bezvezno dvorište, otkrio dugi vrt s terasama, stepenicama i drvećem koji se penje sve do velike kuće. Vrt je, treba priznati, malo zarastao, pun drača, trnja i sličnog, a jezerce i grmlje vidjeli su i bolje dane (...).“ (Mitchell 2018: 47)

Crna vrata odmah sugeriraju da nešto nije u redu jer ih je teško uočiti, a zatim još teže otvoriti. Curtis (2008: 36) smatra kako su ona važna karakteristika svake kuće strave i užasa te kako se njihovim otvaranjem ulazi u prostore nadnaravnoga. Shodno tome, svaka od žrtava nakon što teško otvori crna malena vrata, ulazi u prostore imaginarnoga – to se potvrđuje samim izgledom kuće, ali i dojmom koji raskošan vrt ostavlja na posjetitelja. Njihovim otvaranjem svaka žrtva upada u zamke blizanaca Grayer te postaje sudionikom njihovih nemilih seansi.

Nakon provedene analize zaključujemo kako kuća Slade sadrži temeljne značajke koje ju čine ukletom kućom – počevši od njezina predivna vanjskoga izgleda, raskošnoga vrta, tajnovitih soba i paranoidne unutrašnjosti pa sve do duhova Jone i Nore te osobina *otvorenoga* i *zatvorenoga* horora. Predstavljajući svojevrsnu *mišolovku* za radoznale posjetitelje i težnju za *vječnim životom*, kuća Slade je čarobni lokalitet.

6.2. Dolores Claiborne Stephena Kinga

Dolores Claiborne roman je koji se također nastavlja na korpus priča o duhovima. Riječ je o *duhovima iz prašine* o kojima je buncala Vera Donovan nakon što je počinila ubojstvo supruge. Isto se dogodilo i Dolores nakon ubojstva Joea. Iako duhovi o kojima govorimo nisu identični duhovima koji se javljaju unutar kuća užasa, jer u doslovnome smislu ne *hujaju* prostorom, nego se javljaju unutar psihe protagonistica, možemo ih smatrati daljnjom, osuvremenjenom obradom motiva uklete kuće.

„– *Dolores, molim te, dođi brzo! Molim te, brzo dođi!* Duhovi u prašini! DUHOVI U PRAŠINI SU POSVUDA! A onda jednostavno stade kričati. Bilo je strašno. (...) Taj me osjećaj obuzeo koji me svojim prstima ovlaš dodiruju iako ja prste ne mogu vidjeti. I još nešto! Na dodir su to bili *prašnjavi* duhovi.“ (King 2007: 214)

Osim *duhova iz prašine*, javlja se i duh djevojčice u čijem liku i odrazu Dolores vidi sebe tijekom svoga djetinjstva. Fascinantno je kako se javlja netom prije trenutka u kojem će ubiti supruga:

„(...) zato što sam odlučila da ti sve ispričam, kao i zbog toga što sam kasnije ponovno pomislila na tu djevojčicu. Samo što u sljedećih sekundu dvije nisam samo *mislila* o njoj. *Vidjela* sam je, vidjela onako kako čovjek u snu vidi druge ljude ili onako kako mora da su se starozavjetnim prorocima ukazivale stvari: djevojčicu od nekih deset godina s kutijom sa zrcalom u rukama. Na sebi je imala kratku haljinicu s crvenim i žutim prugama (...). Onda je sve nestalo.“ (King 2007: 157)

Radnja se prati na prostoru savezne države Maine te je vezana uz dvije okućnice: Verine te Doloresine. Stoga zaključujemo kako je riječ o *otvorenoj* vrsti horora. Zanimljivo je kako likovi u *otvorenome* tipu horora sukladno ambijentalnim određenjima osjećaju strah od nepoznatoga. Ovdje to nije slučaj jer roman u prvi plan ističe psihološka proživljavanja junakinje potaknuta počinjenim zločinom. Jedini je strah koji Dolores osjeća onaj tijekom

pripremanja *zamke* suprugu te tijekom istraživanja mistike samoga bunara. Naravno, u romanu se priča smješta i u prostore poput šuma te se javljaju opisi specifične atmosfere prouzrokovane pomrčinom Sunca, koje je bilo vrijeme odvijanja samoga ubojstva:

„Odatle mi misli poletješe prema ljetu 1963. godine – ljetu kada sam ubila Joea. Veru je pomrčina fascinirala, ali ne samo zato što je to bilo nešto što se događa samo jednom u životu. A ne. Bila je zaljubljena u nju jer je mislila da će upravo pomrčina privući Donalda i Helgu natrag u Borik. Ponavljala mi je to, ponavljala i ponavljala, a ono u njezinim očima, ono što je znalo da su njih dvoje mrtvi, u proljeće je i rano ljetu te godine bilo nakratko nestalo.“ (King 2007: 242)

„Svjetlost je u dvorištu od jarko žute boje srpanjskoga poslijepodneva prešla u blijedo ružičastu, a sjena kuće što je padala preko kolnog prilaza izgledala je čudnovato *prozirna* kako to još nikada prije, a ni kasnije nisam vidjela. (...) Pogledah u kutiju i vidjeh sićušno bijelo sunce, tako svijetlo da je izgledalo poput plamenog novčića od pedeset centi, a na jednoj mu se strani nalazio tamni zakrivljeni dio. (...) Upravo tada u travi stadoše zrikati zrikavci: vjerojatno su pomislili da je tog dana sunce nešto ranije zašlo pa im je vrijeme da se oglase.“ (King 2007: 156-157)

Posebna je pozornost dana izgledu bunara i prostora koji ga okružuje, kao i puta koji do njega vodi. Time se stvara ozračje kuće koje je obavijeno velom tajni:

„Prođoh pored velikoga bijeloga kamena između suše i kupinova gustiša, zaustavivši se na trenutak da se zagledam u žbunje i poslušam šum vjetra u njegovim granama prepunim trnja. Mogla sam nazreti bijelu mrlju zazidanoga bunara. (...) Spuštala sam se niz stepenice njišući se amo-tamo, sve dok ne stigoh do kamenja podno njih.“ (King 2007: 245)

„Gledajući dolje u bunar, napokon shvatih što se dogodilo – kako je on uspio pasti s visine od petnaest ili dvadeset metara i samo se gadno izubijati umjesto da na licu mjesta pogine. Vidite, bunar nije bio potpuno suh. Nije se, doduše, ni ponovno napunio vodom (...) ali, je dno u njemu bilo vlažno i mekano pa mu je ublažilo pad tako da ga je vjerojatno, koliko je bio pijan, nije posebno ni boljelo.“ (King 2007: 175)

U djelu se uočava i drugi tip horora, onaj *zatvoreni*, koji se smatra utočištem svih nemilih i zloćudnih sila. Kao što je već napomenuto, prati se radnja u sklopu Verine i Doloresine kuće, unutar kojih se javljaju *duhovi prašine*, različiti podsvjesni prizvuci, a u njima stoluju gospođe Donovan i Claiborne kao dvije ubojice. Radnja se proteže u prepoznatljivim

prostorima od spavaće sobe, kuhinje pa do tavana, čiji izgled nije detaljno opisan kao što je to bio slučaj, primjerice, u romanu *Kuća Slade*. Neovisno o tome, oni igraju značajne uloge u radnji, potenciraju napetost događaja te stvaraju atmosferu uklete kuće u *pomaknutom* smislu. Posebice se ističu kutovi Verine sobe te prostor ispod njezina kreveta, za koje smatra da su napučeni *duhovima*. Iako se ne govori o pravim duhovima, već *duhovima iz prašine*, dakle prošlosti, oni mogu predstavljati poveznicu s prokletstvom, koje je usko vezano uz smrt neke od osoba. Naime, Veru prate duhovi prošlosti i svojevrsna kletva ubijenoga supruga.

Važno je istaknuti kako kuće gospođe Vere i Dolores nisu bile uklete u nadnaravnom smislu, ali u prenesenom značenju njihova ukletost manifestira se počinjenjem zločina. Tijekom Doloresina kazivanja o Verinome nenormalnome stanju i buncanju o *duhovima iz prašine* stvara se dojam da njezina kuća pobuđuje neugodan i jezovit osjećaj, koji se potvrđuje saznanjem da Verin suprug nije *slučajno* poginuo u automobilskoj nesreći. To se dodatno pojačava dojmom samoubojstva gospođa Donovan:

„Onda pogledah na drugu stranu i vidjeh Veru. Bila je već prošla tri četvrtine hodnika gegajući se prema prednjem stepeništu, okrenuta leđima prema meni i kričeći cijelim putem. (...) Otpustila je kočnicu na kolicima, okrenula ih, otkoturala se kroz sobu, a onda se nekako izvukla iz njih kada su se zaglavila na vratima i isteturala na hodnik“ (King 2007: 214-215)

Čitajući roman, otkriva se i još jedan lokalitet na kojem je boravila Vera sa suprugom prije njegove smrti, no o njegovim detaljima ne saznajemo previše:

„(...) nakon što je muž Vere Donovan stradao u prometnoj nesreći izvan Baltimorea, a tamo su živjeli kada nisu provodili ljeto na Little Tallu.“ (King 2007: 17)

Tijekom Doloresina kazivanja uočili smo da njezinu kuću nije prožimala ugodna obiteljska atmosfera – ona je po cijele dane radila ne bi li prehranila djecu, a time i sebe i supruga, Joe je plivao u dugovima, alkoholu i kocki, dok su djeca stalno gledala prizore Joeova pijanstva i maltretiranja majke. Stalnim spominjanjem pomrčine Sunca, naslutili smo da će se nešto kobno na tome mjestu i odigrati.

Možemo se opet pozvati na Gilića (2007.) koji ističe da svaki književni horor ima svoje posebne prostore. Naime, Doloresinu i Verinu kuću prvenstveno shvaćamo kao onu obiteljsku, čija se specifičnost gradi postupno – drugim riječima, stvaranjem efekta *užasa* i napetosti, opisivanjem nelagodnih odnosa među članovima obitelji, stalno spominjanje pomrčine Sunca, stječe se dojam da će se u kući nešto kobno odviti.

Navedeno je kako Curtis (2008: 51-54) smatra ukletu kuću osamljenim lokalitetom, koji se nalazi na rubnim dijelovima sela ili grada. Naime, osamljenost smo Doloresine i Verine kuće protumačili životom na otoku, kao izoliranim područjem:

„Mogu vam reći da otok nije dobro mjesto da nekoga ubijete. Kao da se stalno netko mota uokolo nastojeći zabosti nos u vaše poslove, i to baš kad je najnezgodnije.“

Nadovezujući se na istaknuti citat, zaključujemo kako izoliranost otoka možemo protumačiti dvojako. Ponajprije, otok je dio kopna okružen morem sa svih strana – to je Dolores godilo jer nije bila izložena nekim višim *redovima zakona* zbog onoga što je počinila. S druge pak strane, na otok se gleda kao na samostalnu i autonomnu cjelinu čiji su stanovnici u stalnome kontaktu – drugim riječima, niti jedan mještalin ne može nešto učiniti ili poduzeti bez da ga onaj drugi ne vidi ili ne čuje.

6.3. Zimska priča Mislava Pasinija

Zimska je priča roman koji se isto kao i prethodno analizirana djela nastavlja na tradiciju priča o duhovima i kućama, koja se pojavljuje unutar horora. O postojanju se duhova saznaje tek na kraju radnje, kada se uviđa da je lik Čarobnjaka, koji je zapravo vampir, u prošlosti bio običan čovjek obavljajući poslove kao mlinar. Nadnaravni se događaji javljaju od trenutka kada ubija svoju vlastitu kćer, što je isto samo jedna od pretpostavki koju su mještani uzeli zdravo za gotovo. Pojava *duhova* i nadrealnih događaja ogleda se u spoznaji nemirne duše preminuloga mlinara Dinka. Uz duhove se često veže i pojam prokletstva, koje se uvijek povezuje s mjestom na kojem se dogodila smrt. Curtis (2008: 14-16) navodi kako svaka kuća krije prošle događaje te time ostvaruje odnos sa svim generacijama koje su u njoj živjele ili boravile. Možemo zaključiti kako je kuća stare Magde obavijena velom raznih kletvi, koje se prenose na svaku obitelj koja se doseli u kuću ili njezinu blizinu:

„Biciklima smo izašli na glavnu cestu tik iznad nove Korine kuće u koju se tog dana bila uselila. A onda nas je iznenada zaustavila policija. (...) Ikavica i zapomaganje uzdizali su se do neba, a onda je bolničko osoblje počelo iznositi tijela iz Korine kuće. (...) Kore... Kore je bila mrtva. Kao i njezina obitelj. Sve su ih iznijeli na nosiljkama, a njihova tijela bila su prekrivena plahnama. (...) Navodno su tijela bila jako osakaćena.“ (Pasini 2017: 29-30)

„Jednom nas je, tek iz viđenja poznat nam stariji mještatin, upozorio da se tu ne zadržavamo, jer u starijim kućama padaju plafoni. Pri tome je, naravno, spomenuo i prstom pokazao kuću pored kuće stare Magde.“ (Pasini 2017: 24)

Roman je ovo koji predstavlja u jedino *otvoreni* i *zatvoreni* tip horor. *Otvoreni* se tip ogleda u dalmatinskome miljeu na kojem se odvija radnja – od Crnoga puta i okolne šume, koja vodi u mračno i natprirodno pa sve do opisa kuće stare Magde za koju se pretpostavlja da je izvor nesretnih i mračnih događaja. Kako mještani naklapaju da su kletve vezane za spomenutu kuću, tako osjećaju dozu straha prema nepoznatome jer ne znaju što će tamo zateći te hoće li se onaj tko uđe u nju vratiti normalan i zdrav:

„– Znaš, sjetio sam se gdje je kuća stare Magde! – Znam, sjetio sam se i ja. No, kuća je stalno na svom mjestu, a Frane nije, dodao je. Franino je susjedstvo bilo vrlo vjerojatno najmračniji kvart našeg malog mjesta. Doduše, možda i nije bio toliko mračan koliko smo mi znali njegove tajne, pa nam se u glavama činio daleko mračnijim nego što je uistinu bio.“ (Pasini 2017: 26)

Zatvorena vrsta horora vezana je uz kuću stare Magde, koja je utočište svih loših i nadnaravnih sila koje su počele harati otokom. Dječaci odlučuju posjetiti kuću te otkriti njezine tajne. Vanjski izgled kuće sugerira i njezine sposobnosti, koje ona kao ukleto mjesto posjeduje:

„ – Koliko li smo samo puta bili ovdje, a da svega nismo bili svjesni... izustio je promatrajući staru kuću razbijenih prozora, trošnoga krova i napuklih zidova; mahovina se podizala od dna zida pa do krova; vrata su se njihala tek na jednoj šarci i otkrivala dvorište obraslo divljim travama, a koje nas je vodilo u konobu također razbijenih vrata gdje smo se uvijek susretali s istim mrakom. Tu su se krile stube koje su vodile negdje prema gore, gdje nikada ranije nismo ulazili jer su vrata na drugom katu bila zaključana.“ (Pasini 2017: 40)

Naime Curtis (2008: 36) posebice, kako smo spomenuli, ističe motiv vratiju kao bitan element uklete kuće. U *Zimskoj priči*, kao što se može vidjeti iz gore navedenoga citata, vrata bivaju otvorena pokazujući samo dvorište kuće. Time se također nastojalo ukazati da je kuća stare Magde napušteno i osamljeno mjesto pokraj šume, koje Čarobnjaku predstavlja svojevrsnu jazbinu ili utočište. Isto tako, govoreći o vezi *Zimske priče* kao horora i dječje književnosti, otvorena vrata uklete kuće mogu se protumačiti i kao motiv koji skupini nestašnih dječaka olakšava istragu te ulazak u prostore nepredvidivoga.

Poseban element koji sačinjava interijer Magdine kuće odnosi se na pojam regala i ormara, koji izazivaju ambivalentne i klaustrofobične osjećaje:

„Kretali smo se tamnim prostorom konobe kada sam prišao starom regalu koji se nalazio točno pod stubama što su vodile na gornji kat. (...) Unutar regala, na drvenoj polici (prekrivenoj paučinom i crvotočinom), pronašao sam nekoliko razglednica.“ (Pasini 2017: 42)

„Na drugoj strani sobe nalazio se veliki i nakrivljeni ormar (desna prednja noga bila mu je polomljena), a njegova su vrata (načinjena od teške iverice) visjela nakrivo te se svojim donjim bridom oslanjala na prljavo tlo. Ormar je pokrivaio dva bočna zida u sobi.“ (Pasini 2017: 44)

Curtis (2008: 37-38) je također naveo kako različiti objekti igraju ključnu ulogu u ideji uklete kuće, ističući pritom osobnost onoga koji u njoj boravi. U *Zimskoj* su *priči* dodatci i ukrasi ukletih kuća vrlo izraženi. Naime, dječaci unutrašnjost kuće zatiču u stanju kaosa – od polomljenih prozora, razbacanih stvari, crvotočine, paučine pa do mnoštva razglednica i fotografija. Tim se *dodacima* nastojala uspostaviti veza sa samim Čarobnjakom – naime, razgledavajući kuću dječaci su nastojali pronaći određene dokazne materijale, koji bi ih uputili u pozadinu svih mističnih događaja. Isto tako, *detalji* kuće bili su odličan pokazatelj djeci da je mjesto na kojem se nalaze prožeto određenim tajnama i mistikom.

Uočili smo kako svaka nova obitelj ne razmišlja zašto je kuća duži vremenski period prazna bez ijednoga stanara. Uselivši se u nju, svaka si je sretna porodica *potpisala* i zagarantirala tragičan kraj. Time se pokazalo kako je kuća stare Magde uistinu ukleta i stravična jer ona ne posjeduje *ideal obiteljskoga doma*, već učestala *proganjanja* stanara. Nastavno na navedeno, opet se pozivamo na Gilića (2007.) i žanrovske odrednice književnoga horora – naime, svaki novi doseljenik Magdinu kuću smatra pravim obiteljskim domom ne vjerujući u čudne pojavnosti, niti u priče koje kruže o njezinome prokletstvu. Stradavanjem svakog novog stanara, kuća pokazuje svoje nadnaravne karakteristike, koje se na kraju romana razumski rješavaju. O tome smo više rekli prilikom žanrovskoga tumačenja ovoga romana odredivši ga kao fantastično čudno. Drugim riječima, zaključujemo kako je kuća stare Magde pravi primjer uklete obiteljske kuće – razumskim rješavanjem mistike, ona postaje normalnim mjestom stanovanja. Naime, kasnije se saznaje da ju je kupio bogati Čeh, srušivši ju do temelja da bi na njezinu mjestu sagradio apartmane s bazenima. To je saznanje bitno jer upućuje na razliku i shvaćanje *djetinjstva nekada* i *sada*. Pretpostavljamo da su svi zasigurno čuli za pojam *idile djetinjstva*, ali isto tako vjerujemo da se on tumači i shvaća na subjektivne

načine. Našim bakama i djedovima taj je pojam predstavljao višesatno igranje na prašnjavim ulicama, istraživanje šumskih puteljaka te boravak u prirodi, bilježenje najsretnijih trenutaka fotoaparatom te slaganje fotografija u albume, slanje razglednica i čestitki povodom raznih prigoda i tome slično. S druge strane, današnjem djetetu u 21. stoljeću pojam *idile djetinjstva* predstavlja posjedovanje različitih skupocjenih i markiranih predmeta, ponajprije od pametnih mobitela koji im omogućuju konstantno *kopanje* po društvenim mrežama, objavljivanje *postova* koji dokazuju njihovu popularnost i imućnost pa sve do računala, odjeće ili čak automobila. S obzirom na navedene karakteristike uviđamo kako je *djetinjstvo nekada* bilo prožeto pravim vrijednostima o kojima je glavni junak *Zimske priče* čitavo vrijeme govorio, dok je *djetinjstvo svakodnevica* obavijeno velom kapitalizma, koji je glavni uzročnik spomenutoga sraza. Činjenicu da je Magdinu kuću, kao jednu od nekretnina na dalmatinskoj obali, kupio bogataš pokazuje nam da su glavni junak *Zimske priče* i njegovi prijatelji bili posljednja generacija koja je pamtila prave vrijednosti djetinjstva kakve su imali naši preci. Gradnja je apartmana pospješila modernizaciju, turizam te nažalost spoznaju da se sve vrti opet oko novca i kapitalizma.

7. Zaključak

Nakon provedene žanrovske i naratološke analize romana *Kuća Slade*, *Dolores Claiborne* i *Zimska priča* zaključili smo kako sva tri romana predstavljaju kombinaciju žanrovske literature gdje se koriste elementi horora. Isto tako, uvidjeli smo da svako djelo uz klasična žanrovska određenja – poput likova, prostora, zapleta, karakteristika *zla* i *užasa*, sadrži i modernije osobine, koje se ogledaju u poveznici s ostalim žanrovima – od kriminalističkoga, dječjega i psihološkoga romana, preko fantastično čudnoga i čudesnoga pa sve do trilera. To povezivanje popularnih žanrova obilježje je suvremene popularne književnosti. Naratološka nam je analiza pokazala da je naglasak na događajnosti, akciji i napetosti, što je u skladu sa žanrovskim elementima i konceptom popularne književnosti. Nadalje, uočili smo kako sva tri romana predstavljaju inovativnu inačicu bavljenja ukletom kućom zbog povezivanja s psihološkim te karakteristikama dječje književnosti.

Kuća Slade donosi opise stradavanja brojnih žrtava u okrilju *vampira na duše*. Ništa od toga ne bi bilo da ne postoji imaginarni lik kuće uz koji vezujemo nadnaravne pojave – time smo povezali žanr horora s onim fantastičnim čudesnim. U *Dolores Claiborne* situacija je ponešto drugačija – roman donosi problematiku koja ostaje u granicama iskustvene zbilje pa ne možemo govoriti o fantastičnim odrednicama djela, kao što je to bio slučaj u *Kući Slade*. Prostor kuće u Kingovu romanu vezan je uz problematiku obiteljskoga nasilja te potenciranja psihološkoga. *Zimska* nam je *priča* bila osobito pogodna za objašnjavanje žanrovskih osobina – osim što djelo pripada književnome žanru horora, uočili smo obilježja fantastičnoga čudnoga, u sklopu kojeg smo protumačili važnost motiva kuće.

Literatura

1. Carroll, Noël (1990.) *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York & London: Routledge
2. Croft, Jo, Smyth, Gerry (2006.) *Our House. The Representation of Domestic Space in Modern Culture*, Amsterdam – New York: Editions Rodopi B.V.
3. Curtis, Barry (2008.) *Dark Places. The Haunted House In Film*, London: Reaktion Books
4. Grdešić, Maša (2015.) *Uvod u naratologiju*, Zagreb: Leykam international
5. Kawin, Bruce F. (2012.) *Horror and the Horror Film*, London, New York, Delhi: Anthem Press
6. King, Stephen (2007.) *Dolores Claiborne*, Zagreb: Mozaik
7. Mitchell, David (2018.) *Kuća Slade*, Zagreb: Vuković & Runjić
8. Nevins, Jess (2020.) *Horror Fiction in the 20th Century. Horror Fiction in the 20th Century. Exploring Literature's Most Chilling Genre*. Santa Barbara, California: Praeger
9. Pasini, Mislav (2017.) *Zimska priča*, Rijeka: Studio TiM
10. Pavičić, Jurica (1996.) *Neka pitanja fantastične književnosti*. Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi, Split
11. Peleš, Gajo (1999.) *Tumačenje romana*, Zagreb: ArTresor
12. Petrić, Vladimir (1970.) *Razvoj filmskih vrsta. Kako se razvijao film*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu
13. Solar, Milivoj (2005.) *Laka i teška književnost. Predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska
14. Šakaja, Laura (2015.) *Uvod u kulturnu geografiju*, Zagreb: Leykam international
15. Škreb, Zdenko i dr. (1985.) *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit
16. Todorov, Tzvetan (1987.) *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad

Internetski izvori

1. Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslava Krležje, *Gotski roman* (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=22853> pristupila: 29. 5. 2022.)
2. Peternaj Andrić, Kristina, *Skica za pojam popularne književnosti // Dani hvarskog kazališta* / Senker, Boris ; Glunčić-Bužančić, Vinka (ur.). Zagreb, Split: Hrvatska

akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split, 2018. str. 152-170
(<https://hrcak.srce.hr/file/294804> pristupila: 11. 6. 2022.)

3. Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslava Krleže, *Pripovjedač*
(<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=50436> pristupila: 21.6.2022.)
4. Gilić, Nikica (2007.) *Filmski rodovi i vrste*, Zagreb: AGM, Biblioteka Sintagma
(<https://elektronickeknjige.com/knjiga/gilic-nikica/filmske-vrste-i-rodovi/> pristupila:
28.6.2022.)
5. Hrvatska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslava Krleže, *Film strave*
(<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=19607> pristupila: 1.7.2022.)