

Odnos popularne književnosti i filma: romani Stephena Kinga i filmske adaptacije

Vrban, Katija

Master's thesis / Diplomski rad

2016

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:759405>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-19**



Repository / Repozitorij:

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



**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET**

Katija Vrbanić

**Odnos popularne književnosti i filma:
romani Stephena Kinga i filmske adaptacije**

(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2016.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

Katija Vrban

Matični broj: 0009062867

Odnos popularne književnosti i filma:
romani Stephena Kinga i filmske adaptacije

DIPLOMSKI RAD

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost/Povijest

Mentor: doc. dr. sc. Dejan Durić

Rijeka, 30. rujna 2016.

IZJAVA

Kojom izjavljujem da sam diplomski rad s naslovom Odnos popularne književnosti i filma: romani Stephena Kinga i filmske adaptacije izradila samostalno pod mentorstvom doc.dr.sc. Dejana Durića.

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

Studentica:

Katija Vrban

Potpis:

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Književnost i film	4
2.1. Teorija adaptacije	4
3. Horor	15
3.1. Horor Stephena Kinga	22
4. Poetika Stephena Kinga	25
5. Isijavanje	32
5.1. Fabula romana	33
5.2. Fabula filma	35
5.3. Sličnosti i razlike književnog izvornika i filmske adaptacije	36
5.4. Koncipiranje likova i odnosi među njima	48
5.5. Motivi	53
5.6. Prema teoriji adaptacije	56
5.7. Reakcija Stephena Kinga na film	57
5.8. Isijavanje u Sobi 237	58
6. Magla	61
6.1. Fabula romana	61
6.2. Fabula filma	63
6.3. Sličnosti i razlike književnog izvornika i filmske adaptacije	66
6.4. Analiza romana i filmske inačice	67
6.5. Prema teoriji adaptacije	74
7. Misery	76
7.1. Fabula romana	77
7.2. Fabula filma	80
7.3. Sličnosti i razlike književnog izvornika i filmske adaptacije	81
7.4. Odnos Paula i Annie	85
7.5. Prema teoriji adaptacije	88
8. Zaključak	90
9. Sažetak	92
10. Ključne riječi	92
11. Popis literature	93

1. Uvod

U diplomskom radu bit će predstavljena i analizirana tri romana Stephena Kinga i filmske adaptacije temeljene na književnim predlošcima: *Isijavanje*, *Magla* i *Misery*. Na temelju ovih romana/filmova bit će uspostavljen odnos popularne književnosti i filma te će se pomoću stručne literature analizirati proces filmskog preuzimanja elemenata književnih radova. Sva tri Kingova romana karakteristična su po jezovitim i hororičnim elementima koji se upliću u živote sasvim običnih ljudi. Izabrala sam ove romane zato što su mi izrazito zanimljivi i držim da su podatni za analizu teorijskih postavki o procesima adaptacije. Između ostalog, smatram kako je interesantna simbolika koja se krije u fabuli romana/filmova. Interpretaciji književnih i filmskih djela prethoditi će teorijska poglavlja o odnosu književnosti i filma te o procesu adaptiranja. Nakon toga slijedi poglavlje o žanru horora te o poetici Stephena Kinga. Poglavlje o teoriji adaptacije ključno je za razumijevanje teorijskog pogleda na proces preuzimanja tema, motiva, likova i simbola iz književnih djela te adaptiranja u filmski medij. Važno je i odrediti odnos književnosti i filma te definirati načine na koji dolazi do preuzimanja iz književnih djela. U odnosu književnosti i filma često dolazi do uspoređivanja i negativnog razmatranja filmskih adaptacija. Cilj ovog diplomskog rada, između ostalog, je pokazati kako filmske adaptacije postoje kao neovisna umjetnička djela koja na temelju pisane riječi postaju samostalni, umjetnički vrijedan proizvod. Nakon toga slijedi poglavlje o hororu koji će biti žanrovski određen i definiran pomoću stručne literature. U ovom poglavlju definirat će se horor u kontekstu karakteristika koje su shodne tom žanru. Horor se često doživljava kao žanr koji izaziva strah, ali i podsmjeh. Pomoću stručne literature obrazložit će se važnost horor žanra u kontekstu umjetničke vrijednosti. Uključit će se i odnos književnosti i filma prema tom žanru te na koji način horor utječe na čitatelja, odnosno gledatelja i zašto uopće privlači publiku s obzirom na emocije koje izaziva kod recipijenta te elemente

koji su utkani u njega. Poglavlje o hororu sadržavat će potpoglavlje o karakteristikama horora u stilu Stephena Kinga koji na specifičan način kombinira i objedinjuje različite elemente. Zatim slijedi poglavlje o poetici autora, čija su djela analizirana, koje će sadržavati opće značajke o stilu, temama i likovima autora. Nakon teorijskih određenja slijede poglavlja o trima romanima i filmskim adaptacijama. Ta će poglavlja sadržavati fabule romana i filmova koji će biti baza potpoglavlju o sličnostima i razlikama književnog izvornika i adaptacije koje će biti konstruirano od vlastitih opservacija te zapažanja izvedenih iz teorijskih poglavlja i stručne literature. Ključno pitanje kojim se diplomski rad bavi jest odnos književnosti i filma te uspješnost filmskih adaptacija temeljenih na korpusu izvedenom iz opusa Stephena Kinga. Nakon toga slijedi analiza i interpretacija izvedenih simbola i motiva, karakterizacija likova te uspostavljanje odnosa između romana/filmova i teorijske literature.

Prije predstavljanja istražene teme važno je napomenuti pretpostavljene teze koje su nastale prije analize odabrane građe. Pitanja na koja ću pokušati odgovoriti u diplomskom radu su: uolikoj mjeri filmski medij preuzima iz književnih predložaka, na koji način se vrši proces adaptacije, može li se filmsko djelo stvoreno na temelju književne građe smatrati autentičnim, samostalnim umjetničkim djelom, što je to zapravo horor i koji je odnos publike prema hororu, kakav je horor u književnim djelima Stephena Kinga, koji je odnos odabranih romana i filmova temeljenih na tim romanima, poštuju li ti filmovi teoretske postavke i uolikoj mjeri? Pretpostavljam da preuzimanje iz književne građe ovisi o zamislima filmskog tima koji radi na procesu adaptacije. Držim kako je svaka filmska adaptacija samostalno, umjetničko djelo čiji uspjeh ovisi o kvaliteti filma, a ne knjige. Međutim, pretpostavljam kako će doći do određenih odudaranja prilikom analiziranja teoretskih postavki na konkretnim primjerima.

Tijekom nastajanja diplomskog rada koristila sam primarne izvore (romane i filmove nastale na temelju tih romana), stručnu literaturu koja proučava procese adaptiranja, odnos književnosti i filma, postavke horor žanra, karakteristike Kingove poetike. Između ostalog koristila sam stručnu literaturu i članke koji analiziraju i interpretiraju romane/filmove *Isijavanje*, *Maglu* i *Misery*. Pritom sam pogledala i dokumentarni film *Soba 237* koji pristupa postavkama i simbolima filma *Isijavanje*. Kako bih pojasnila stručne pojmove koristila sam se i literaturom s mrežnih stranica.

2. Književnost i film

2.1. Teorija adaptacije

Suvremeno doba, u kojem živimo, Uvanović definira kao globalno, transkulturalno vrijeme koje je isprepletено s mnoštvom medija. Shodno tome znanost o književnosti sve više počinje zanimati i medijska kultura. Postoji više razloga zbog kojih se književnost počinje zanimati za medijsku kulturu, a najvažniji je da se književnost više ne smatra samo umjetnošću nego i medijem. (vidi Uvanović 2008: 13-14). Kako bi se mogao promatrati i objasniti suodnos filma i književnosti te definirati teorija adaptacije važno je protumačiti osnovne pojmove koji će se koristiti u ovome radu. Važno je razložiti termine postmodernizam i postmoderna, medij, film i adaptacija. Uvanović tvrdi da postmodernizam podrazumijeva specifičnu poetiku i stilistiku. Postmoderna se može smatrati epohom koja nastupa ili nakon fordizma¹ ili 1940.-ih, ili nakon Holokausta, ili nakon bacanja atomskih bombi na Japan, ili nakon Vijetnamskog rata, ili nakon sloma hladnoratovske politike, ili nakon prvog Zaljevskog rata. Postmoderna je obilježena postmodernističkim sustavom vrijednosti i postupcima, a najviše je određuje razočarenje u obećanja moderne. Ne može se sa sigurnošću odrediti vrijeme trajanja, a čak se postavlja pitanje traje li još uvijek. Osim toga teško je definirati faze postmoderne te se zaključuje kako će se odgovori na ova pitanja moći pronaći tek s vremenskim odmakom (vidi Uvanović 2008: 97). Solar postmodernizam definira kao razdoblje, a postmoderna označava novu povijesnu epohu. Postmodernizam nastaje na temelju uvjerenja da je moderna završila, ali razdoblje nakon moderne teško je opisati, definira se kao nešto novo što dolazi nakon moderne. Međutim, Solar napominje kako je taj naziv kontradiktoran. Odnosi se na nešto što dolazi nakon sadašnjosti, ali sada još ne postoji (vidi Solar 1997: 35). Uvanović navodi da postmodernizam izlazi iz okvira racionalnog, paranoidan je te se poigrava sa

¹Ekonomska politika kojoj je cilj masovna proizvodnja jeftine i dobre robe (<http://www.hrleksikon.info/definicija/fordizam.html> (gledano 10. kolovoza 2016.))

sviješću, s pamćenjem i s pameću. Višeslojan je i kompleksan fenomen koji se odupire svakoj ozbiljnosti. Materijalnu stvarnost zamjenjuju digitalne slike koje stimuliraju stvarnost te je pretvaraju u hiperrealnost. S obzirom da sve postaje slika, film se može smatrati umjetnošću postmodernizma (vidi Uvanović 2008: 103). Međutim, kako bi se teorija adaptacije mogla objasniti važno je poznavati pojam medija kojeg Uvanović konkretizira. Termin medij izrazito je važan za uspostavljanje znanja o teoriji adaptacije i promatranju odnosa filma i književnosti. Medij ima višestruka značenja, a jedan od njih odnosi se na osobu koja se bavi okultnim te kanalizira nadnaravne sile. Kao što nadnaravni događaji mogu dovesti osobu do transa tako i književnost i film mogu obuzeti osobu, baciti je u trans i opsjesti je. Međutim, takva definicija neće biti dostatna. Prema Uvanoviću „Mediji posreduju i sredstva za tijek informacija i za komunikaciju između dva ili više subjekata, (...), oni u interakciji s ljudskim osjetilima stvaraju, konstruiraju stvarnosti, obilježuju percepciju čovjeka. (...) Mediji su dakle materijalni – i (...) aparativni – nosači znakovnih sustava, ali i simboličnih prikaza. Mediji su i komunikacijski kanali koji podražuju jedno ili više ljudskih osjetila.“ (Uvanović 2008: 14-15). Uvanović napominje da služba medija leži u intencijskoj komunikaciji, priroda medija jest dijaloška i kontekstualna. Medij je potencijalno i intermedij, nestabilan je, stvara se interakcija i umrežavanje s drugim medijima što rezultira vrstom nad-medija² koja je očuvana u procesu umrežavanja i pretakanja medija (vidi Uvanović 2008: 17-18).

Osim termina medij važno je objasniti i termin film kojeg pojašnjava Peterlić u svom djelu *Osnove teorije filma*. Kako Peterlić napominje, riječ se film koristi već tisuću godina. Prvenstveno je riječ označavala kožicu ili opnu koja je nešto prekrivala ili oblagala. Tek se od 19. stoljeća počinje koristiti u kontekstu materije koja je osjetljiva na svjetlost, a kasnije se odnosi i na materiju koja je elastična. S protekom vremena riječ se počinje značenjski mijenjati i

² Prema Uvanoviću u nad – medij spadaju jezik i pismo.

preuzima drugo semantičko polje koje se u današnjoj terminologiji odnosi na filmsko područje (vidi Peterlić 2000: 34). Dakle, film označava dovršeno filmsko djelo, ali se odnosi i na vrstu umjetnosti u kojoj takva djela nastaju. Kako Peterlić tvrdi film je „fotografski i fonografski zapis izvanjskog svijeta“ (Peterlić 2000: 36).

Film se kao termin često koristi i u teoriji adaptacije, adaptacija je prema Hutcheon kreativni i interpretativni čin. Hutcheon dodatno pojašnjava konstrukt teorije adaptacije i definira da je adaptacija potvrđeno premještanje prepoznatog djela i intertekstualni angažman s adaptiranim djelom. Dakle, adaptacija je djelo koje slijedi nakon nekog djela, ali samim time nije manje vrijedno djelo (vidi Hutcheon 2006: 8-9). Hutcheon odgovara na važna pitanja o adapterima. Tko zapravo adaptira književno djelo? Adapter i autor književnog djela ponekad može biti ista osoba, a ponekad je to i kompozitor koji stvara glazbu koristeći scenarij, televizijski i filmski urednik ili glumac koji inspiraciju crpi iz adaptiranog teksta (vidi Hutcheon 2006: 81). Stam navodi kako osim redatelja i glumci postaju interpretatori i ekranizatori književnog djela ili scenarija (vidi Stam 2008: 338). Hutcheon tvrdi kako ni scenarist, dizajner, kompozitor, kinematograf, glumac, urednik ili bilo tko drugi nije prvenstveni adapteri već je to režiser (vidi Hutcheon 2006: 82).

Film, danas ima izniman utjecaj na stvarnost koja nas okružuje. Uvanović napominje kako je jedan od najznačajnijih medija koji počiva na „tehnološkom postignuću fiksiranja snimljenoga, zadržavanja i obrade snimljenoga materijala te reprodukcije istoga, doduše ponekad uz poprimanje ikonične, indeksične ili simbolične vrijednosti reproduciranih elemenata.“ (Uvanović 2008: 18). Film je vodeći medij sadašnjice te je proizvod kulture koja se danas na jednostavan način masovno konzumira. Filmovi nastali kao adaptacije književnih djela u sebi nose dodatan izazov uspoređivanja s izvornikom. Dakle, odnos književnosti i filma nije odnos isključivosti već je u potpunosti odnos uključivosti.

Adaptiranje književnosti i stvaranje filmskih inačica u potpunosti je kulturološki čin, tvrdi Uvanović. Jednako tako, znanost o književnosti bi se trebala kulturološki otvoriti proučavanju filmskog medija, posebice ekranizaciji književnih predložaka (vidi Uvanović 2008: 59-60). Danas, film postaje umjetnost koja privlači široke mase dok popularnost književnosti opada. Prema tome, znanost o književnosti trebala bi više uključivati film u svoja razmatranja, posebice zbog ekranizacija književnih djela i književnih kanona. Prema Uvanoviću filmski medij pretapa mnoge umjetnosti u samog sebe; glazbu, slikarstvo, skulpturu, kazalište, balet, operu, liriku, naraciju kamerom i montažom (vidi Uvanović 2008: 23). Stam se slaže kako je film po svojoj prirodi sinestetičan te kako može aktivirati različita osjetila i uvažavati različite umjetnosti koje sadrži i pritom može metaforički oponašati njihove postupke (npr. pokazati Picassovu sliku). To su sredstva kojima film, za razliku od romana, raspolaže (vidi Stam 2008: 342-343). Međutim, film se najbolje povezao s književnom umjetnošću kako je primjetio i Monaco (vidi Monaco 2009: 70). Razlike između filmskog medija i književnog djela očite su pri prvom pogledu na jedan od ta dva. Kako i Monaco navodi, književno djelo sačinjeno je od riječi i usko je vezano uz jezik dok film definira slika (vidi Monaco 2009: 71). S obzirom na građu, Peterlić kazuje o opisu u književnosti i filmu. U filmovima opisi su automatski prikazani. Vanjština je direktno prikazana dok se o unutrašnjem zaključuje na temelju opisanog. Dijalog je još jedan pokazatelj razlika filma i književnosti. Peterlić navodi kako se prikazivanje dijaloga u filmu ne svodi samo na dijalog već se više elemenata iskazuje u jednom trenutku, dok se u romanu dijalog može rasprostirati na nekoliko stranica, a da pritom nije naznačeno ime govornika (vidi Peterlić: 231). Monaco ističe i razliku u trajanju naracije. Naime, film traje kraće u prirodnom vremenu i ima kraću naraciju, ali može iskoristi slikovne mogućnosti kojima književnost ne raspolaže (vidi Monaco 2009: 74). Kako Peterlić navodi i film i književnost imaju fabulu i siže unutar priče. Pričom se u filmu ostvaruje povezanost građe na jednak način kao

što se to čini u književnosti. Priča služi za iskazivanje teme i tematskih jedinica, pokazuje kreativnost autora i privlači publiku (vidi Peterlić 2010: 224). Priča na jednak način djeluje i u književnosti. Također se pomoću priče otkriva najbitnije u temi, iskazuju se motivi, privlači se publika i ostvaruje se maštovitost kreatora. Peterlić nadalje tvrdi kako se filmska priča razlikuje od priče u drugim medijima (književnost, kazalište). Autor navodi kako u književnosti nisu potrebne istaknutije motivacije kako bi se povezao fabularni slijed događaja. Naspram književnosti, film sadrži suženiji svijet kojeg publika uočava i iz tih razloga uviđa mogućnost čimbenika koji su mogli utjecati na izmjenu priče ili mogućnosti da se priča mogla i ne dogoditi. Iz tih razloga je, smatra Peterlić, važna uvjerljivost filmske priče (vidi Peterlić 2010: 225 -226). Uvanović tvrdi da je film za razliku od književnosti teško citirati, ali s poststrukturalističkog gledišta, slike filmova i slike stvarnosti postale su tekstovi u nizu tekstova. Dakle, i film je tekst te se može u postmodernističkom postupku, parodistički citirati i digitalno obrađivati. (vidi Uvanović 2008: 23). „Filmski tekst adaptacije (hipertekst) može se intertekstualno uspoređivati s književnog predloška (hipotekst).“ (Uvanović 2008: 23). Stam posebnu pažnju posvećuje razlici pripovjedača u književnosti i filmskih pripovjedača. U književnosti postoji više vrsta pripovjedača, primjerice: pripovjedač u prvom licu (koji sudjeluje ili ne sudjeluje u radnji), pripovjedač u trećem licu (sveznajući, ograničeno sveznajući i dramatski pripovjedač), višestruki pripovjedači, pripovjedač struje svijesti, objektivni/subjektivni pripovjedač i sl. Film usložnjava definiranje književne naracije koristeći dvije paralelne naracije koje se međusobno prepliću. Te dvije naracije očituju se kroz postojanje verbalne naracije (off-komentari i govor likova) i mogućnost filma da prikaže svijet bez postojanja verbalne naracije (vidi Stam 2008: 372-374). Stam naglašava kako filmski pripovjedač nije lik u filmu ili osoba (redatelj) već je „(...)apstraktna instanca ili nadređeni čimbenik koji regulira gledateljevo znanje.“ (Stam 2008: 374) Što se gledišta tiče, Stam ističe kako u se u filmu svaki pojedinačni filmski postupak može koristiti za

izražavanje određenog gledišta. Na taj način kut kamere, glazba, glumačka izvedba, kostim i ostalo, može izraziti gledište. Najinstančanija razlika filmskog i književnog gledišta krije se u činjenici da je filmsko gledište najčešće precizno (vidi Stam 2008: 384).

Prema Uvanoviću neki književnici pišu romane u obliku knjige snimanja, sudjeluju i u snimanju filmova kao pisci scenarija za vlastite, ali i tuđe adaptacije. Neki autori pretvaraju tuđe filmove u književna djela, a taj se postupak naziva *novelization*, ili pak stvaraju *cinèroman*. Međutim, studije koje se bave adaptacijama proučavaju korištenje književnih djela ili dijelova književnog djela za stvaranje filma. Dakle, bave se postupkom adaptacije književnog djela u scenarij za film, a zatim ekranizacijom istog. U procesu adaptacije književni se medij prilagođava mogućnostima filmskog medija, a ovisi o predodžbi redatelja koje bi se književne elemente trebalo uključiti u realizaciji (vidi Uvanović 2008: 24). Hutcheon navodi što je sve podatno adaptiranju tijekom samog procesa. Adaptaciji su skloni: tema književnih predložaka koju je najjednostavnije upriličiti u filmskom mediju te likovi koji se bez ikakvih komplikacija mogu transportirati iz teksta u tekst. Manje jedinice fabule također se mogu jednostavno adaptirati, ali u procesu adaptacije može doći do promjena; primjerice tempo može biti transformirano, vrijeme se može produžiti ili skratiti i može doći do promjene fokalizacije i kuta gledišta (vidi Hutcheon 2006: 11). Uvanović navodi kako se posljedica adaptacije književnog medija u filmski medij definira kao svojevrsna filmska interpretacija književnog djela, a ponekad i kao nova, samostalna kreacija filmskog djela kojem je književno djelo bilo okidač za stvaranje. Na kraju, filmska adaptacija nikako nije prijevod već je „transformativan hipertekst, aktualizirajuća, popularizirajuća reinterpretacija u duhu filmske umjetnosti.“ (vidi Uvanović 2008: 25). Smatram kako je za analizu adaptacija važno isključiti predrasude o filmskim adaptacijama književnih predložaka kao preslikanim književnim djelima u

mediju filma. Smatram kako je nemoguće u potpunosti preslikati književno djelo te kako se adaptacija mora promatrati kao samostalno i originalno djelo koje je nadahnuto književnim predloškom. Uvanović tvrdi da se mjerilo uspješne ili neuspješne filmske adaptacije književnog djela mjeri umjetničkom razinom same ekranizacije. Dakle, filmska adaptacija trebala bi biti na visini književnog predloška (vidi Uvanović 2008: 26). Između ostalog kako i Stam napominje nove tehnologije uvelike unaprijeđuju mogućnost filmskih adaptacija. Romani, filmovi i filmske ekranizacije postaju ravnopravni mediji i ne postoji više odnos u kojem je jedan od medija superioran (vidi Stam 2008: 309). Uvanović u svom djelu navodi četiri kategorije nastale od sadržajnog udaljavanja od predloška. Prva se kategorija odnosi na adaptacije kao preuzimanje književne građe i motiva, druga se kategorija odnosi na adaptacije kao vjerne ilustracije književnih djela³, treća se kategorija odnosi na adaptacije kao transformacije i interpretirajuće transformacije, četvrta se kategorija odnosi na adaptacije kao dokumentacije. Unutar postavljenih kategorija postoje varijacije sadržajnog odnosa predloška i adaptacije. Postoji i neuspjela adaptacija, a ona je rezultat više potencijalnih čimbenika⁴ (vidi Uvanović 2008: 42-44). Stam smatra kako na stvaranje filmske adaptacije književnosti utječu multikulturalizam, postkolonijalizam, queer theory⁵, feministička teorija. Dakle, utjecaj na adaptacije izvršavaju strujanja vezana uz pitanja identiteta i omalovažavanja (vidi Stam 2008: 307). Hutcheon navodi kako je u teoriji adaptacije važan i kontekst adaptiranja. Jedino relevantno za kontekst su nacija i mediji (vidi Hutcheon 2006: 144).

³ Vjerne ilustracije najčešći su slučaj pri adaptiranju dječje književnosti i književnosti za mlade.

⁴ Do neuspjele adaptacije može doći uslijed nedovoljno kinematičnog predloška, ako se dodaju pogrešni dodatni elementi, ako se izbacuje nešto što je iznimno važno za djelo, ako se angažiraju glumci koji ne odgovaraju ulozi i sl.

⁵ Queer theory je konglomerat ideja koje se temelje na mišljenju da identiteti nisu fiksni i ne određuju tko smo zaista. <http://www.theory.org.uk/ctr-que1.htm> (gledano 13. rujna 2016.)

Prema Stamu adaptiranje književnih djela može se promatrati iz vizure evolucijske teorije u prirodnim znanostima. Naime, ako proces evolucije napreduje pomoću mutacije, tada se filmske adaptacije mogu promatrati poput „mutacija“ koje pomažu književnom predlošku da „preživi“ (vidi Stam 2008: 284). Stam navodi kako prilikom adaptiranja književnih djela često dolazi do predrasuda prema „kopiji“, odnosno prema filmu koji je nastao na temelju književnog predloška. Međutim, u obzir treba uzeti mnogo čimbenika koji podjednako utječu na nastajanje filmske adaptacije koliko i na uspješnost adaptacije. Tako su mnoge filmske adaptacije književnih kanona promašene što pridonosi predrasudama koje su ukorijenjene u društvu (vidi Stam 2008: 287). „Superiornost književnosti proizlazi „(...) od aprironog vrednovanja historijske prednosti i ranga po starosti i staležu (...), tj. od pretpostavke da su starije umjetnosti nužno bolje umjetnosti.“ (vidi Stam 2008: 287). Osim toga, kako Stam nalaže književnost sadrži još jedan prioritet koji joj daje prednosti nad filmom, a to je književnost koja prethodi filmu, roman koji prethodi ekranizaciji. Na kraju se iznimna književna djela uspoređuju s ne toliko dobrim filmovima. Još jedan važan argument koji pridonosi rivalstvu ove dvije umjetnosti jest mišljenje da uopće postoji rivalstvo te uspoređivanje tko je od koga bolji (vidi Stam 2008: 287-289). Stam tumači kako se filmska uprizorenja promatraju kao funkcija koja razara književnost čineći je zastarjelom. Freudovskom analizom, odnos književnost – film može se promatrati kao da je adaptacija edipski sin koji simbolično ubija književni predložak koji je simbol oca (vidi Stam 2008: 296-297). Često se iz navedenih razloga književnost kao umjetnost veliča dok se filmska umjetnost umanjuje. Dobila sam dojam kako je intelektualno vrijednije ako se pročita knjiga nego ako se pogleda film. Može se reći da je tome razlog vrijeme provedeno u čitanju, odnosno gledanju. Međutim, vrijeme provedeno u čitanju ili gledanju ne može dati prednost jednoj od dvije umjetnosti. Zbog toga se Hutcheon pita zašto potražnja za filmovima raste ako se književnost smatra superiornom? (vidi Hutcheon 2006: 4). Unatoč tome što popularnost filma raste

može se reći kako postoji još uvijek previše predrasuda. Stam navodi kako je jedna od predrasuda koja umanjuje vrijednost filma *mit o lakoći* koji pretpostavlja jednostavnu izradu filma. Međutim, poput romana i film treba više puta „pročitati“ kako bi se mogao analizirati (vidi Stam 2008: 296-297). Promatrajući film kao svojevrsnu „kopiju“ može se reći kako onda film stvara prestiž izvornika, tvrdi Stam. Nadalje, film kao „kopija“ može biti „izvornik“ za potencijalne nove „kopije“. Ispostavlja se kako je „izvornik“ uvijek sadrži motive iz nekog još ranijeg djela (vidi Stam 2008: 300-301). Prema Stamu za filmsku adaptaciju književnog djela može se reći kako stvara „(...) audio – vizualno – verbalno stanje stvari (...)“ umjesto da jednostavno imitira književni predložak (vidi Stam 2008: 307). Adaptacija književnog djela jedna je vrsta čitanja tvrdi Stam. Adaptacija jest kritika, prijevod, prerada, aktualizacija, izvedba, metamorfoza i još mnogo toga. Svaki se tekst može mnogo puta čitati i postoji puno čitanja, pa se i svaki predložak može preoblikovati u film koji se također može puno puta čitati (vidi Stam 2008: 345-346).

Odnos knjige i adaptacije često se uspoređuje i često u tim usporedbama filmovi gube. Razlog tome leži u vjernosti filmske adaptacije. Stam navodi kako se tijekom čitanja stvara mizanscenu romana u čitateljevom umu. Gledajući film nakon čitanja, čitatelj očekuje ispunjenje vlastitih projekcija (vidi Stam 2008: 315-316). U obzir se trebaju uzeti ograničenja na koja filmska ekipa nailazi tijekom snimanja filma. Odluke književnika nisu ograničene proračunom te nepredvidljivim financijskim poteškoćama. Roman se može napisati bez posebne materijalne infrastrukture, dok film ovisi zahtjevnoj materijalnoj infrastrukturi. Književnik ne treba razmišljati može li si priuštiti određeno povijesno razdoblje kao vrijeme radnje i „daleku“ zemlju kao mjesto radnje. Filmaš za takvo vrijeme i mjesto radnje treba raspolagati s izvjesnim budžetom koji bi mu omogućio snimanje filma. Sve ove poteškoću utječu na odabir scena za adaptaciju. Jednako tako, u obzir treba uzeti i broj ljudi pri stvaranju

umjetničkih djela. Književno djelo najčešće piše jedna osoba, dok film stvara minimalno četvero ili petero ljudi, a broj osoba koje rade na filmu može doseći broj od nekoliko stotina. Upravo je zato teško dostići vjernost pri ekranizaciji književnog izvornika. Ekranizacija, zbog promjene medija biva odmah drugačija od izvornika (vidi Stam 2008: 322-324).

Kritika filmskih adaptacija isticala je nedostatke filma naspram književnih djela u vizuri izražajne nemogućnosti filma. Naime, navodna nesposobnost filma argumentira se kroz nemogućnost filma da izrazi stilske figure, snove, sjećanja i apstrakcije. Jednako tako, u filmu se očituje problem glagolskog vremena. Unatoč tome, film svejedno nudi mogućnost markiranja vremena⁶ (vidi Stam 2008: 333-334). Filmske se naracije mogu smatrati i patetičnim imitacijama pripovjedača, ali pripovjedači u književnim djelima mogu se smatrati patetičnim imitacijama pripovjedača iz stvarnog života (vidi Stam 2008: 376). Filmske ekranizacije književnog djela stvaraju napetost između likova koje su čitatelji konstruirali u svojoj svijesti i onih koje su glumci utjelovili i koje mogu vidjeti na ekranu (vidi Stam 2008: 341). Hutcheon navodi kako filmske adaptacije mogu pozitivno utjecati i poticati na čitanje. Primjerice, adaptacije književnih klasika mogu potaknuti mlade gledatelje na čitanje književnih izvornika (vidi Hutcheon 2006: 118). Dojmovi gledatelja oblikovani su mnogim informacijama. Prvenstveno, dojam oblikuje znanje koje gledatelj sadrži o prethodnim izvedbama glumaca koji glume likove iz književnog djela, ali i onome što zna iz njihovih privatnih života (vidi Stam 2008: 341). Ponekad, kako Hutcheon navodi, prije čitanja književnog izvornika čitatelj pogleda film koji onda utječe na vizualizaciju knjige. Postavlja se pitanje o originalnosti izvornika koji u svijesti čitatelja postaje sekundaran izvor. Publika koja je već pročitala izvornik prije gledanja filmske adaptacije u svojoj svijesti stvara očekivanja i prohtjeve. Publika koja je veliki obožavatelj nekog književnog

⁶ Primjer iz Uvanovićeve knjige: vizulani znakovi poput listova kalendara koji otpadaju.

djela, češće će biti razočarana filmskom adaptacijom (vidi Hutcheon 2006: 122 - 123). Smatram kako razočarenja nastaju neispunjenim očekivanjima. Međutim, teško je udovoljiti publici. Svaki pojedinac ima drugačije viđenje pročitane izvornika i očekuje različite motive istaknute u filmskoj adaptaciji. Na taj način će uvijek postojati razočarani gledatelj.

Prema Stamu filmska preoblika iskorištava mogućnosti koje izvorišni tekst nudi. Ekranizacija preuzima, pojačava, ignorira, preobličuje pregršt informacija koje se nalaze u izvoriku. Adaptacija manipulira informacijama toliko koliko dopušta medij u kojem se informacije obrađuju (vidi Stam 2008: 403). „Ekranizacija se sastoji od čitanja romana sa zanimanjem i te 'pisanja' filma koje uobličuju okolnosti.“ (Stam 2008: 403). O uspješnosti filmskih adaptacija i dalje se može raspravljati, ali izvan konteksta uspjeha vjernosti (vidi Stam 2008: 404).

3. Horor

Tijekom 20. stoljeća, ali i danas, horor je počeo zauzimati veći dio svakodnevnog života. Horor zauzima mjesta u kinima, u književnosti, glazbenim spotovima, u lijepoj umjetnosti i u djelima mnogih postmodernih umjetnika. Carroll tvrdi kako horor romani postaju dostupni gotovo u svakoj trgovini, a ime Stephen Kinga postaje asocijacija na horor i svako kućanstvo zna za njegove romane. Horor postaje spajalica suvremenih umjetničkih oblika tvrdi Carroll (vidi Carroll 1987: 51). Durić ističe kako se smatra da je horor, uz vestern, jedan od najkontroverznijih žanrova filmske industrije. Razlog tomu, navodi Durić, je što su oba žanra u kontekstu američke filmske kulture čuvali američki način života i vrijednosti, ali i prenošenje zebnji i bojazni cjelokupnog američkog naroda (vidi Durić 2014 : 42). Međutim, filmski kritičar Robin Wood pobija tu tezu i teži tome da ponudi teorijska razmatranja vezana uz žanr horora. Wood želi prikazati horor društveno i kulturno vrijednim žanrom koji se formira u umjetničku tvorevinu koja je uvjetovana mijenama društveno-kulturnih procesa sedamdesetih godina 20. stoljeća (Wood 2003: 76). Umjetničko seciranje društvenih i ideoloških obrazaca, Wood analizira u primjeru *Teksaškog masakra motornom pilom* T. Hoopera (Wood 2003: 79). Izrazita moć horora zasigurno leži u mogućnosti da se poigrava potisnutim, nesvjesnim strahovima kao i stavovima gledatelja (Wood 2003: 68). Petrić horor definira u maniri ustaljenih predrasuda prema tom žanru. Autor navodi: „stravičnu atmosferu standardnoga filma užasa postiže se nesvakidašnjim situacijama u koje zapadaju ličnosti. Zbog toga u tom žanru važnu ulogu igra zaplet scenarija (...) Junaci tih filmova su utvare, vampiri, luđaci, čudovišta i nakaze koji poseduju izuzetnu snagu i bolesnu strast da muče ljude“ (Petrić 1970: 183). Nadalje, Petrić u dramaturškom smislu analizira kvalitetu horora tvrdeći kako horor filmovi grade priču prema već razrađenim obrascima koji imaju za cilj stvoriti napetost kod gledatelja, ali i razviti osjećaj straha. Napominje kako filmovi tog žanra češće strah izazivaju kod djece, a smijeh kod odraslih (vidi Petrić 1970: 184). Iz

nadodanog komentara autora može se zaključiti kako autor horor ne smatra kvalitetnim, umjetničkim žanrom kao što to čini Wood, već ga definira kao nešto podsmijeha vrijedno. Gilić u *Filmskim rodovima i vrstama* žanr horora definira kao svijet u kojem se grupiraju filmski, stripovski, književni ili kazališni svijetovi u kojima je najizraženiji motiv strašnog koji se manifestira pomoću likova, jezivih situacija i morbidnog ozračja.⁷ Za razumijevanje žanra u kojem King piše važno je poznavati razliku između horora i terora. Boris Perić u pogovoru hrvatskom izdanju Freudovog djela tvrdi da „Horor, kao puki užas, silnom grozotom 'gotovo da poništava čitatelja', dok ga sublimni teror svojim 'zatamnjenim' predigrama stravičnih scena duševno i duhovno oplemenjuje.“ (vidi Perić 2010: 50). Horor postaje toliko uvriježen da termin horor postaje dio svakodnevnog rječnika, počinje tvoriti suvremene frazeme i zamjenjuje semantička polja sinonimskih leksema nekog jezika.

Prema Carrollu, horror u umjetnosti, okvirno govoreći, nastaje kao produkt žanra koji se kristalizirao u vrijeme kada je objavljen *Frankenstein* Mary Shelly. Horor kao takav ostaje prisutan u književnosti 19. stoljeća te u književnosti i filmovima 20. stoljeća (vidi Carroll 1987: 51). Bantinaki tvrdi da horor korijene vuče iz engleskih gotičkih romana 18. stoljeća, pojavljivao se u različitim vrstama medija i na taj način opstao u suvremenoj umjetnosti plijeneći pozornost brojne publike. S obzirom na količinu knjiga i filmova koji odražavaju horor žanr i s obzirom na količinu publike koju takav žanr privlači, postavlja se pitanje čime to i na koji način horor privlači mase? Horor nije čisti žanr koji postoji sam za sebe tvrdi Bantinaki, često se pojavljuje u kombinaciji s drugim žanrovima i podžanrovima kao što su znanstvena fantastika i psihološki triler (vidi Bantinaki 2012: 383). Carroll definira da znanstvena fantastika nije nužno subkategorija horora, ali u većini slučajeva jest (vidi Carroll 1987: 51).

⁷ <http://elektronickeknjige.com/knjiga/gilic-nikica/filmske-vrste-i-rodovi/3-1-zanrovi-igranog-filma/> (gledano 13. rujna 2016.)

Horor, najvjerojatnije, intenzivno privlači mase upravo zbog intenziteta osjećaja koje stvara kao i zbog napetosti koja se ostvaruje putem vizualnog i auditivnog. Na taj način, čitatelj ili gledatelj horora ostvaruje duboko emocionalan odnos s djelom i likovima.

Prema Carrollu romani koji tematiziraju misteriju, stvaraju napetost i hororiističnih su karakteristika objedinjuju se pod značajkama putem kojih dobivaju imena za svoje kategorije, kao što je primjerice horor. Karakteristika koja odražava žanr horora, između ostalog je i pojava abnormalnih i nadnaravnih bića. Međutim, u drugim žanrovima, primjerice bajkama, pojava vila, trolova, vještica i sličnih likova ne ostvaruje efekt koji će ostvariti nadnaravno biće iz horora. Važno je napomenuti kako nadnaravna bića iz bajki nisu uvijek dobra, ali ih se čitatelj svejedno ne boji (vidi Carroll 1987: 52). Freud napominje kako neobična događanja u bajkama poput neživih stvari koje ožive ili oživljavanje mrtvih ljudi ne izazivaju osjećaj jeze (vidi Freud 2010: 41). Može se postaviti pitanje zašto je to tako? Zašto se publika užasava nadnaravnih i abnormalnih bića iz horor žanra dok se nadnaravnih bića iz bajki ne boji? Kako onda bića iz horor priča stvaraju nelagodan osjećaj? Freud ističe kako u književnosti dolazi do paradoksa, ono što bi u stvarnom životu bilo jezivo u književnosti je prihvaćeno pod normalnim (vidi Freud 2010: 45). Razlog tome Carroll pronalazi u činjenici što su bića u bajkama očekivana. Odnosno, smatra se kako su to obična bića koja se pojavljuju u neobičnom svijetu. Dok se stvorenja koja se pojavljuju u hororu smatraju neobičnim bićima koja se pojavljuju u običnom, svakodnevnom svijetu horor priča i filmova (vidi Carroll 1987: 52). Carroll dodatno pojašnjava kako narativ horora čini nešto abnormalno, stvara čudovište koje je samo po sebi izvan spektra normalnog, postavlja ga u normalan, običan svijet i svrha mu je izbrisati isti. Horor priče sadržavaju borbu između normalnog i abnormalnog, ali na kraju normalno biva ponovno postavljeno i afirmirano (vidi Carroll 2010: 199). Dakle, drugačije je

kada pisac koristi obrasce normalnog svijeta u kojeg umeće hororiistične elemente. Shodno tome Freud napominje kako čitatelj prosudbu o jezivom i strašnom prilagođava piščevim uvjetima. Na taj način ono što bi bilo jezivo u stvarnome životu može postati jezivim u fikcionalnom svijetu (vidi Freud 2010 : 45 – 46). Carroll zaključuje da se horor priča konceptualizira poput simbolične obrane kulturnih standarada i normalnosti, a horor žanr afirmira abnormalno u svrhu prikazivanja normalnog koje uništava abnormalno (vidi Carroll 2010: 199). Carroll tvrdi da je između ostalog za horor karakteristično to što se publika uživlja u osjećaje koje protagnosti proživljavaju te paralelno s likovima proživljavaju njihove osjećaje. Emocije publike trebaju odražavati emocije pozitivnih ljudskih protagnosta, a takav odnos nije shodan svim žanrovima (vidi Carroll 1987: 52-53).

Za razumijevanje horor žanra, književnih i filmskih djela nastalih u tom žanru važno je istaknuti osnovne značajke horora. Prvenstveno definirati likove i nadnaravna bića horora. Carroll ističe kako mnoga stvorenja u hororima imaju nadnaravne sposobnosti i najčešće se nalaze između dihotomije živog i neživog. To su najčešće duhovi, vampiri, zombiji i čudovišta. Bliski tome su čudovišni entiteti koji se također nalaze između živog i neživog, kao što su opsjednute kuće koje imaju vlastitu volju, roboti i primjerice automobil iz Kingovog romana *Christine*. Stvorenja koja bliska hororima su i zmajevi, vukodlaci, humanoidni insekti i humanoidni reptili. Često se može čuti zamjenica *ono*⁸ kada se govori o stvorenjima horor priča, a ponekad se jednostavno čudovište zamjenjuje pojmom stvar čime mu se oduzimaju karakteristike normalnog. Carroll tvrdi kako to upućuje na zanimljivo jezično kategoriziranje koje ukazuje na nestandardno kategoriziranje koje je shodno čovjeku (vidi Carroll 1987: 55). Ljudi su skloni desemantizirati sve što ih plaši, a neobična bića horor filmova stvaraju osjećaj straha i jeze. Često se zamjenica *ono* i imenica *stvar* mogu čuti i

⁸ Primjerice, istoimeni roman Stephena Kinga.

u svakodnevnim situacijama kada se čovjek nađe u susretu s nečim što ga plaši. Carroll nadalje navodi konstrukcije likova horora. Primjerice demonski opsjednuta bića rezultat su mješavine najmanje dva individualna bića, opsjednutog i onog koji opsjeda. Onaj koji opsjeda najčešće je demon koji se doživljava kao transgresivna figura⁹ (vidi Carroll 1987: 55). Carroll zaključuje kako je čudovište iz Kingovog romana *Ono* kategorički kontradiktorno biće koje posjeduje najveći oblik moći. Čudovište iz tog romana ima sposobnost preoblikovati se u bilo koje drugo monstruozno čudovište, a ta druga čudovišta u koja se pretvara su kategorički transgresivna (vidi Carroll 2010: 33). Također, kategoričke nepotpunosti karakteristične su za čudovišna bića horora, tvrdi Carroll. Primjerice, duhovi i zombiji sastavljeni su od dijelova tijela poput očiju, ruku i kože, ali često su i u stanju uznapredovale dezintegracije. Često su likovi iz horora sastavljeni od dijelova tijela koji su zašiveni na matično tijelo (vidi Carroll 1987: 55). Međutim, u hororima se može naići i na likove čudovišta koji nemaju nikakvu formu kao što je uljana, klizava masa koje jede ljude iz Kingove kratke priče *Splav* (vidi Carroll 2010: 33).

Analiziranjem svih obrazaca horora može se postaviti pitanje je li horor jednak zlu. Santilli navodi da je zlo definirano koordinatama koje određuje društvo jednako kao što zločin određuje zakon. Zlo samo po sebi nije antikulturalno već je locirano među normativne parametre koje određuje zajednica. Horor nije samo užasavanje od radikalnog zla ili patnje već je užasavanje od onoga što se ne nalazi na spektru vrijednosti koji uključuje djela radikalnog zla (vidi Santilli 2007: 178-179). Horor nije emocija koju čovjek osjeća kada se suočava s nečim zastrašujućim već je fenomen Bitka odnosno Bitka po sebi, to je anonimna i izokrenuta prisutnost, tvrdi Santilli (vidi Santilli 2007: 181). Prema Santilli zlo često sadrži elemente horora i horor često sadrži elemente zla, međutim horor nije isto što i zlo. Ono što je monstruozno u hororu

⁹ Primjerice, čudovište u obliku dva čovjeka u jednom tijelu: Jekyll i Hyde.

kao žanru nije *zlo* u nasilnim ubojstvima već je situacija u kojoj smrt nije konačna. U hororu postoje bića izvan smrti, oni koji su na granici živog i neživog ili su oboje (zombiji, vampiri, duhovi i sl.). Čak i nakon ubojstva takvih bića, horori se često poigravaju s publikom te nude mogućnost povratka „ubijenog“ bića jer, kako je već napomenuto, smrt nije nužan završetak života (vidi Santilli 2007: 184-185).

Kako se zapravo osjećaju protagonisti horor priča? Bantinaki ističe kako su najčešće emocije koje osjećaju strah, gađenje i užas kao reakcija na nešto odbojno i odvratno koje se manifestira u obliku neprirodnog objekta. Bantinaki smatra kako su obilježja horora, između ostalog i stvaranje navedenih osjećaja kod publike koje najčešće izaziva nadnaravno ili abnormalno biće poput čudovišta, psihopata, zombija ili nakaze (vidi Bantinaki 2012: 383). Prema Carrollu u filmovima, prije nego što se može vidjeti objekt koji izaziva navedene osjećaje, mogu se uočiti glavni likove koji reagiraju na stvorenje ili stvorenja prije nego što su ta bića vizualizirana. Kako Carroll napominje reakcije se sastoje od fizičkog uobličavanja gađenja i straha koje se manifestira položajem tijela. Ono se najčešće nalazi u obrambenom stavu te je popraćeno strahom od mogućeg fizičkog kontakta s čudovištem, a cjelokupan fizički stav popraćen je izrazima lica koji upućuju na određenu emociju. Čudovišta u kontekstu horora obilježava nečistoća u duhovnom i fizičkom smislu (vidi Carroll 1987: 53-54).

Bantinaki upućuje i na formalne značajke horora poput narativne strukture, perspektive kamere, montaže i izbora glazbe služe pojačavanju i izoštravanju već navedenih osjećaja koje horor izaziva (vidi Bantinaki 2012: 383). Tijekom gledanja horor filmova ljudi najčešće prekrivaju oči kada treba nastupiti strašna scena, ekspresijama lica i ukočenim tijelom iskazuju strah, gađenje i osjećaj jeze dok gledaju neku horor scenu. Pri čitanju književnog djela koje pripada horor žanru čitatelj ima slične reakcije na strašno, ali umjesto da

prekriva oči od strašne scene, čitatelj zatvara knjigu i odlaže je dok se ne pripremi za nastavak čitanja. Bantinaki tvrdi da u stručnoj literaturi o emocijama, osjećaji koje horor izaziva smatraju se negativnima. Iako ne postoji jednoglasni konsenzus zašto se emocija straha i gađenja smatraju negativnim osjećajima, upravo se te emocije, generalno, smatraju nepoželjnima. Upravo zbog toga, smatra se kako se te vrste emocija i situacije koje ih polučuju ne žele namjerno doživljavati u stvarnome životu. Postavlja se novo pitanje, zašto publika koja izbjegava gađenje i strah u privatnom životu, uživa gledati horore koji stvaraju te emocije? (vidi Bantinaki 2012: 383) Prema Carrollu, užitak koji je izveden iz gledanja horora kognitivne je prirode. Unatoč tome što su bića poput čudovišta odvratna, uznemiravajuća i neprivlačna, ujedno iz istih razloga privlače i povećavaju znatiželju kod publike (Carroll prema Bantinaki 2012: 384). Međutim, teško je napraviti izračun u kojem će se objektivno i točno odrediti odnos kognitivnog užitka ili boli, pogotovo pri višestrukom gledanju ili čitanju horora gdje se užitak ili bol smanjuju. Jedan od razloga zašto bi strah izazivao užitak je psihofizička promjena koja stvara užitak, posebice osobi koja vodi nezanimljiv život, kako tvrdi Morreall (Morreall prema Bantinaki 2012: 384). Nadalje, Morreall objašnjava kako se može uživati u negativnim osjećajima, ali pod potpunom kontrolom osobe koja ih proživljava. To podrazumijeva mogućnost osobe da upravlja količinom negativnih osjećaja,¹⁰ gledajući film osoba može zatvoriti oči ili pauzirati film, a čitajući osoba može odložiti knjigu u slučaju da je radnja previše uznemiruje (Morreall prema Bantinaki 2012: 385). Snažne emocije koje gledatelj/čitatelj proživljava radi horora i koje doživljava kao ugodu nije samo u svrhu intenziteta već i sadržava i dublje značenje. Naime, horor učestalo nišani primitivne osjećaje poput straha što rezultira prodiranjem u um gledatelja/čitatelja i otkrivanje potisnutog (vidi Bantinaki 2012: 390). Važno pitanje koje se na kraju krajeva postavlja je: kako

¹⁰ Morreall tvrdnju potkrepljuje primjerima u kojima pojedinac može kontrolirati dozu negativnih osjećaja. To se odnosi na situacije poput odlaska kod stomatologa i kontroliranje koliko dugo stomatolog smije bušiti zub.

se čovjek može bojati fikcije? Situacija u kojoj se publika boji fikcionalnih bića može se objasniti teorijom „pretvaranja“ koju tumači Carroll. Odnosno, teorija „pretvaranja“ odnosi se na situaciju u kojoj se publika osjeća užasnuto i gaji strah prema fikcionalnim bićima. Ujedno je to publika koja zna da su ta bića nestvarna. Dakle, publika se pretvara da se boji. Međutim, problem s ovom teorijom leži u emocionalnom stanju koje publika osjeća. Osjećaj užasa i straha tijekom gledanja/čitanja horora nije namjerno izazavana već je to emocionalno stanje stvarno. Odgovor na postavljeno pitanje krije se u teoriji „zamišljanja“. Teorija „zamišljanja“ pretpostavlja publiku koja zamišlja situaciju u kojoj bi se pojavilo čudovište kojeg se u tom trenutku boje (vidi Carroll 1987: 56).

Mnogi obrasci horora mogu se uočiti i u poetici Stephena Kinga, autora za kojeg se smatra da je nanovo oživio žanr horora. Mnogi Kingovi književni uspjesi na temelju kojih su snimani jednako uspješni filmovi produkt su horor žanra. Kao što je navedeno, u književnosti Stephena Kinga mogu uočiti analizirani elementi horora, ali horor koji Stephen King piše sadrži i puno više od toga.

3.1. Horor Stephena Kinga

Opus Stephena Kinga pozamašan je i raznolik. Autor piše u mnogo različitih stilova te koristi hibridne žanrove. Strengell tvrdi da King kombinira gotički stil s različitim vrstama žanra poput realizma, naturalizma, mitova, bajki, romansi i različitih drugih žanrova koji pripadaju fantastici. Horor koji je svojstven djelima Stephena Kinga odgovara kombinaciji koja je navedena. Dakle, gotički stil služi kao svojevrsna pozadina, a ostalo sačinjava specifičnu vrstu horora koju King stvara. Međutim, ono što ga čini drugačijim od drugih autora koji pišu hibridnim žanrovima jest sustavno i namjerno miješanje različitih žanrova, tvrdi Strengell. Stapanje žanrova i različitih modula privlači čitatelje Kingovih djela. On sam sebe doživljava kao autora horor fikcije. Strengell ističe kako za autora, simbolički izričaj horora krije se u kulturalnim

strahovima i privatnim strahovima koji se kriju u nutrini čovjeka. Kulturalni strahovi uključuju političke, ekonomske i psihofizičke prijetnje (npr. invazija). Privatni su strahovi sazđani su od paranoje, straha od mraka, straha od gnjecavih stvari, straha od deformacija, straha od glodavaca, reptila i insekata, straha od uskih prostora, straha od smrti te bojazni za druge. Podjednako, kulturalni i privatni strahovi uključeni su u Kingove romane i pripovijetke. Strengell navodi da pomoću svojih romana spisatelj dotiče svoje čitatelje na različitim razinama njihove osobnosti, a razlog tomu je što čitatelj aktivira strah te raspoznaje ključne elemente koji tvore teror.¹¹ Na taj način i sam autor tvrdi kako se u svakom romanu i priči mogu naći naznake horora neovisno o žanru u kojem on piše (vidi Strengell 2005: 22, 24-25). Magistrale smatra kako je zlo u Kingovim romanima fašistički nastrojeno. Svoje stavove i znanje želi učiniti jednostranim i jedinim mogućim i to najčešće koristeći se nasilnim mjerama (vidi Magistrale 2010: 59). Smatram kako je to jedna od najstrašnijih stvari u Kingovim romanima. Ne trebaju to nužno biti čudovišta koja haraju svijetom likova. Najčešće su najmorbidnija čudovišta ljudi koji tjeraju svoju „pravdu“ dok ne postignu što žele. Primjerice, u romanu *Misery Annie Wilkes* na višestruke načine zlostavlja Paula Sheldona kako bi dobila što želi, u romanu *Daroviti učenik* trinaestogodišnji dječak zlostavlja starca koji je nacistički zločinac u bijegu kako bi saznao što više o ratnim strahotama Drugog svjetskog rata, u romanu *Rose Madder* muž fizički i psihički zlostavlja svoju ženu koristeći svoju fizičku nadmoć.

D'Elia zaključuje kako se pravi horor krije u činjenici što Kingove priče započinju i završavaju sa svakodnevim, običnim ljudima i čitatelji ne mogu ignorirati ogledalo strave koje je postavljeno ispred njih. Osim toga, mjesto radnje Kingovih horora je sasvim običan svijet u kojem žive sasvim obični ljudi,

¹¹ Prema Strengell u romanu *Isijavanje* čitatelj je svijestan hororističnih elementa koji se vezuju uz opsjednut hotel, ali pravi horor doživljava unutar odnosa Torrance obitelji.

svijet sličan svijetu čitatelja. Na taj način Kingova djela ono što je stvarno i ono što je nestvarno odjeljuju tankom linijom (vidi D'Elia 2007: 19-22).

4. Poetika Stephen Kinga

Stephen King, poznat i pod pseudonimom Richard Bachman (vidi Strengell 2005: 17), rođen je i odrastao u saveznoj državi Maine te je diplomirao na državnom fakultetu. Snodgrass navodi kako je S. King poznat širim masama po jezivim motivima kao što su telekineza u romanu *Carrie* i piromanija u djelu *Firestarter*. Njegove priče objavljivanje su 1970-ih u raznim časopisima namjenjenim ženama. Na Kingovo umijeće pisanja mogu se prepoznati utjecaji Ann Radcliffe, E. A. Poea i H. P. Lovecrafta. Snodgrass smatra kako Stephen King nasljeđuje naslov E. A. Poea za majstora fantazije i gotičkih horora (vidi Snodgrass 2005: 201-202). Stephen King jedan je od najpoznatijih suvremenih američkih pisaca koji je sposoban stvarati neovisno o žanru. Prema Hillu i Phillipu Kingova se sposobnost krije u stvaranju svakodnevnih, uvjerljivih, životnih likova koji se nađu u situacijama koje započnu nevino i čisto, a zatim se pretvore u stravičan horor. King je autor mnogih književnih djela na temelju kojih su izvršene filmske adaptacije; primjerice *Carrie*, *Salem's Lot*, *Zona smrti*, *Cujo*, *Tijelo*, *Ostani uz mene*, *Isijavanje* i mnoga druga izvrsna književna i filmska djela. Godine 1980. King je prvi autor čija su se tri djela simultano našla na listama za najviše prodanih knjiga. Godine 1984. King postaje prvi živući autor čija su se tri filmski adaptirana djela našla u kazališnim djelima, s još dva djela u produkciji, u istoj kalendarskoj godini. Kingova karijera dostigla je dodatan uzlet kada je horor fikcija počela prodirati u svakidašnjicu (vidi Hill, Phillips 2002: 187). Jedan je od autora, kako Lukić navodi, čiji opus pripada gotičkom žanru i koji nasilje prikazuje na eksplicitan način. Kingov najvažniji doprinos američkoj književnosti je revitalizacija žanra početkom 1970.-ih romanom *Carrie*, ali i nizom drugih romana koji su utjecali na razvoj žanra i na filmsku umjetnost (vidi Lukić 2014: 138). Prema navodima Strengell, King je u svojem književnom radu napisao nekoliko desetaka romana, desetak novela, dvije nefikcionalne knjige, nekoliko drami i e-knjiga te strip. Stephen King sveukupno ima 550 napisanih djela. Mnoga njegova djela proglašena su najbolje

prodavanim knjigama (vidi Strengell 2005: 3). Stephen King, jedan od najpopularnijih pisaca današnjice, svakako je obilježio književnu i filmsku industriju. Tony Magistrale u svojoj knjizi *Stephen King: The Second Decade* postavlja tezu koju razmatra u cijeloj knjizi tvrdeći kako je Kingova popularnost ujedno i mjera njegove iznimne važnosti u današnjoj kulturi koja mladim čitateljima omogućuje alternativu u izboru medija, koncentrirajući se na video igrice i televiziju. Jednako tako, Magistrale smatra kako bi King trebao biti uključen u školski kurikulum. Magistrale proučava Kingovu sposobnost karakterizacije likova i korištenje narativnih tehnika koristeći se romanima *Gole kosti*, *Ono* i *Misery*. Proučavajući ova djela, Magistrale postavlja tezu o Kingu kao romanopiscu društvene kritike koja je vješto artikulirana, a koncentrirana je na američko društvo. (Magistrale prema Wolfe 1993: 110).

Što zapravo Stephena Kinga čini tako uspješnim autorom? Prema Strengell većina čitatelja će se složiti da ih privlači kombinacija realnosti i strašnog u njegovim fikcijama. Osim toga, King piše u mnogo različitih žanrova poput horora, znanstvene fantastike, fantasy, misterija i romansi. Na taj način osigurava raznoliku ponudu koja privlači različite čitatelje (vidi Strengell 2005: 3). Kako D'Elia navodi King se koristi snagom privlačnosti koju popularna književnost posjeduje, ugađa čitateljima nudeći im ono što mogu predvidjeti, a zatim ih iznenađuje obratima koji su izvan očekivanog (vidi D'Elia 2007: 21). Smatram da čitatelje najviše privlači svakodnevnica koju proživljavaju likovi što ih čini bliskim čitateljima, a zatim se događaju fantastični obrati koje čitatelj na neki način očekuje, ali nikada ne budu onakvi kakvima se nada. King često koristi elemente retardacije i digresija pa podsjeća na epsko pripovijedanje. Usporavajući radnju prolongira napetost i znatiželju.

Strengall je primjetila kako se neka Kingova djela međusobno isprepliću. Primjerice, u *Dolores Claiborne* i *Geraldovoj igri* (King ih je pisao u isto vrijeme) događa se potpuno pomračenje sunca koje igra važnu ulogu u životima

ženskih likova u djelima. Nakon što prožive strahotno iskustvo, doživljavaju viziju jedna druge. Nadalje, u *Snovolovci* radnja se odvija u fikcionalnom gradiću Derryju, u državi Maine (u istom gradu odvija se radnja romana *Ono*). U tom romanu, King se u romanu *Snovolovka* referira na katastrofu koja se dogodila u romanu *Ono* (vidi Strengell 2005: 4-5). Ponekad se djela ne isprepliću, ali se koriste isti motivi. Primjerice *Isijavanje* i *Misery* koriste motive vremenskih nepogoda koje rezultiraju izolacijom likova od ostatka svijeta i motiv albuma s novinskim isječcima. U *Isijavanju* album je okidač koji s Jackovim interesom i saznanjima o stravičnoj povijesti hotela potakne lavinu neobičnih događanja, a u romanu *Misery* Paul pomoću albuma saznaje strašnu istinu o Annie. Općenito govoreći o Kingovom opusu može se uočiti obrazac kojeg autor upotrebljava u pisanju svojih djela. Lukić navodi obrazac koji upućuje na niz događaja koji se najčešće događaju u nadnaravnim uvjetima. U kontekstu obrazca „dobro“ se suprostavlja „zlu“. Pritom se „dobro“ izražava putem individualizma i hrabrosti, a „zlo“ putem znanosti i vojne sile. Međutim, obrazac udaljava Kinga od gotičkog teksta i razrađenog koncepta američke gotičke književnosti drži Lukić. Značajnu ulogu u tome igraju i suvremeni prostor kao mjesto radnje te dopadljivi zločinac. King koncept gotičkog žanra ostvaruje oslanjajući se „tradicionalnim“ vrijednostima žanra koji su proizašli iz američkog iskustva. Lukić tvrdi da su za Kinga prostor i njegova simbolika usko povezani s iskonskim vrijednostima američke nacije te se prostor najčešće smješta na područja koja su na granici „civilizacije“ (vidi Lukić 2014: 138-139).

Kako bi se proza Stephena Kinga mogla kvalitetno proučiti, Strengell upućuje kako je važno obratiti pažnju na njegov privatni život i na američko društvo. Oba aspekta odigrala su veliku ulogu pri sastavljanju Kingovih djela i pri izboru žanra u kojem King piše (vidi Strengell 2005: 7). Nenilin smatra da prozno stvaralaštvo Stephena Kinga aktivno protestira protiv poroka američkih društvenih pravila i obrazaca ponašanja koje postavljaju institucije poput

obitelj, vidljivo u romanima *Isijavanje*, *Cujo*, *Djevojčica koja je obožavala Toma Gordona*, *Djeca kukuruza* itd. Kingova se fikcija suprostavlja i autoritetu u romanima *Firestarter*, *Magla*, *Zona smrti*. Osim toga, suprostavlja se i vjerskom fanatizmu te kritizira maligne utjecaje moderne tehnologije (vidi Nenilin 2006: 20). Strengall samtra kako su na Kinga veliki utjecaj ostvarile teologija i Biblija. U njegovim djelima često se mogu susresti teme koje objedinjuju kršćansko shvaćanje Boga. U romanima u kojima se tema dodiruje religioznog, nalaze se likovi koji su omamljeni religijom¹², likovi nedostojnih svećenika¹³ i likovi proroka.¹⁴ Izbor religioznih tema i likova koji utjelovljuju takav način života nije slučajan. Na Kinga utjecaj su ostvarili njegovo puritansko, nacionalno nasljeđe te privatne preferencije (vidi Strengall 2005: 8-9). Jednako tako, Kingova djela i sudbina likova često podsjećaju na kršćansku duhovnost koja uči o postojanju milosrdnog dobra i iskonskog zla. U Kingovim djelima neočekivane obrate najčešće uzrokuje zlo koje uzurpira dobro i teži uništenju dobra. Posljedica takvih borbi su opsjednuće osobe, prostorije, životinje ili predmeta. U kršćanstvu se smatra kako je opsjednuće osobe, prostorije, životinja i predmeta legitiman događaj protiv kojeg se treba boriti svim snagama. U Kingovim djelima mogu se uočiti obrasci iz kršćanske filozofije, ali način borbe protiv zla nije nužno preuzet iz kršćanstva. Borba „dobra“ protiv „zla“ više je uobličena kao borba poštenog i predanog čovjeka protiv iskonskog zla koje se nalazi u njemu i izvan njega. Prema tome Lukić zaključuje kako se borba protiv zla kod Kingovih likova može usporediti s putovanjem. Na taj se način putovanja mogu shvatiti doslovno, ali i metaforički. Prema Lukiću, zasićena su borbama sa „zlom“ koje se uobličuje u srcu onoga što likove istovremeno privlači, ali i plaši. Na taj način likove dovodi do neizbježnog suočavanja sa „zlom“ koje je u njima samima. King gotovo uvijek svoje romane i pripovijetke smješta u svoju državu

¹² Strengell navodi iduće romane u kojima se pojavljuju takvi likovi: *Carrie*, *The Dead Zone*, *Salem's Lot*

¹³ Strengell navodi romane *Salem's Lot* i *Talisman* u kojima se mogu naći takvi likovi.

¹⁴ Strengell navodi iduće romane u kojima se pojavljuju takvi likovi: *Očajavanje*, *The Stand*

Maine i pritom poseže za „poviješću vlastitih predaka“ i „regionalnog nasljedstva“ kao instrumentima pomoću kojih pronalazi istinske vrijednosti. To se područje sa svojom slojevitošću može povezati s gotičkim žanrom (vidi Lukić 2014: 139). Lukić nadalje upućuje da King ističe regionalnu pripadnost koja mu omogućuje povezanost i komunikaciju naracije i prostora. Osim toga, smještajući radnju priče u manje, seoske sredine omogućuje se primjerenije istraživanje tamne strane „američkog sna“ (vidi Lukić: 141). Međutim, regionalizam koristi, smatra Lukić, kao instrument pomoću kojeg proučava suvremenu Ameriku i pritom je opisuje kroz prikaz ruralnog Mainea. Jednako tako, opisani se prostor ispunjava simbolima američkog konzumerizma kao što su poznate marke hrane i pića, kućanskih aparata, automobila i drugih proizvoda koji prostor određuju pridjevom američki. Razlog tomu je Kingovo nastojanja da stvori prostor s kojim će se čitatelj poistovjetiti (vidi Lukić 2014: 141). Autor, upućuje Strengell, svoje učestale čitatelje želi uključiti u komunikacijski proces. Popularna kultura i imena brendova uključuju čitatelja i omogućuju uživaljavanje čitatelja u Kingovu fikciju kako bi je doživio što stvarnijom (vidi Strengell 2005: 6). Lukić prenosi objašnjenje Magistralea:

„Ukoliko se čitatelja može uvjeriti da Kingovi likovi uistinu funkcioniraju u našem svijetu, da jedu istu hranu kao i oni, voze istim autocestama, slušaju iste stihove rock glazbe, tada užas koji oni proživljavaju postaje naš: i zasigurno taj užas mora biti još prihvatljiviji i strašniji jer je rezultat ovog osobnog poistovjećenja“ (Magistrale prema Lukić 2014: 142)

King često piše o multidimenzionalim svijetovima, o kozmosima unutar kozmosa te o srži dobra i zla (vidi Strengell 2005: 19). Osim što King tematizira zlo koje nastaje utjecajima izvana, dotiče se i zla koje nastaje iz čovjekove nutrine. Nenilin ističe kako zlo koje nastaje u čovjeku proizlazi iz sebičnosti, konformizma i moralne slabosti. Sve to oslabljuje i uništava moralne vrijednosti čineći ih goluždravima, zaključuje Nenilin (vidi Nenilin 2006: 20). Napier navodi kako su djela Stephen Kinga ispunjena nasiljem, zlostavljanjem,

obiteljskim nasiljem i traumama iz djetinjstva. King koristi nasilje kako bi karakterizirao likove, a kao spisatelj koji se koristi elementima naturalizma stvara likove koji su određeni svijetom oko njih samih (vidi Napier 2007: 2). Strengell navodi da su Kingovi likovi najčešće djeca, žene, pisci ili muškarci koji posjeduju sposobnost imaginacije. Likovi žena često se kritiziraju kao nedovoljno razrađeni i podložni stereotipima. Zanimljivo je da neki kritičari Kingove ženske likove doživljavaju izrazito dobro razrađene te smatraju da su nastali pod utjecajem njegove žene koja je ujedno feministica (vidi Strengell 2005: 15). Mnogi Kingovi likovi žive dvostruke živote navodi Napier, često su to likovi pisaca horora ili „ljubića“ koji sanjaju o tome da napuste taj žanr. Međutim, kada se odluče na realizaciju svojih maštarenja, najčešće ih počne progoniti svijet koji namjeravaju napustiti (vidi Napier 2007: 35-36). Nadalje, Napier tvrdi da se u Kingovim romanima nalaze se i likovi djece koja imaju neobične sposobnosti poput Dannyja Torrancea u *Isijavanju*. Neobične sposobnosti toj djeci omogućuju pregovaranje sa zamkama svijeta odraslih. Djeca u Kingovim romanima najčešće su iznevjerena, njihovi roditelji im nisu omogućili ono što im je bilo potrebno. Međutim, važno je i razumijeti okolnosti pod kojima se nesposobnost roditelja odigrala. (vidi Napier 2007: 41-42). Strengell tvrdi kako se likovi djece čine kao savršene žrtve nepogodnih situacija oni sadrže snagu koju su odrasli izgubili u procesu sazrijevanja (vidi Strengell 2005: 14). Nenilin primjećuje da su likovi djece u Kingovim djelima sposobni boriti se s iracionalnim kaosom koji se počinje događati u njihovim svakodnevnim, običnim životima zato što su ne poznaju konkretnu liniju koja odvaja iracionalno od racionalnog (vidi Nenilin 2006: 23). King se u svojim djelima često referira na proces imaginacije i kreativnosti. Strengell upućuje na proces imaginacije koji u Kingovim djelima spašava¹⁵ likove od strašnih situacija u kojima su se našli, a nerijetko im spašava i život. U Kingovom svijetu,

¹⁵Primjerice, proces imaginacije i proces stvaranja spašava Paula Sheldona u romanu *Misery* od sigurne smrti. U nastavku rada postoji zasebno poglavlje koje analizira to djelo i uspoređuje film i knjigu.

imaginacija i smijeh ključna su oružja protiv zla (vidi Strengell 2005: 6-7). Imaginacija, prema Kingu, odvaja dijete od odrasle osobe. Odrasli bez sposobnosti imaginacije najgora su vrsta čudovišta, tvrdi King (King prema Strengell 2005: 14).

Karakteristike Kingove književnosti bit će prikazane na primjerima tri romana: *Isijavanje*, *Magla* i *Misery*. Romani će se usporediti s filmskim adaptacijama, a analiza će biti provedena pomoću navedenih karakteristika i teorije adaptacije.

5. Isijavanje

Film *Isijavanje* snimljen je u režiji Stanleya Kubricka 1980. godine te je adaptacija istoimenog romana Stephena Kinga koji je napisan 1977. godine. Film i knjiga u mnogočemu se razlikuju i na taj način potiču raznolike interpretacije. U ovom poglavlju bit će prikazana usporedba romana i filma prema teoriji adaptacije te interpretacija romana i filma.

Hill i Phillips prenose kako je King došao na ideju za književno djelo *Isijavanje*. King i njegova žena odsjeli su u u hotelu Stanley, u državi Colorado, a neobično ozračje u hotelu doveli su Kinga do ideje za književni uspjeh (vidi Hill, Phillips 2002: 188).

„Tabby and I had heard about this hotel, and somebody said we ought to spend the night there. The hotel was totally deserted except for us. We went down to dinner, and these waiters in tuxedos were coming over and playing it up. We had the only table that was occupied; the other ones were all covered with clear plastic dropcloths, with the chairs turned over on top of them. There was also an orchestra playing to this empty dining room. The whole scene was really spooky, and I said, “This is it!”¹⁶ (Hill, Phillips 2002: 188)

Isijavanje je rezultat, kako navode Hill i Phillips, više čimbenika koji su se odigrali u autorovom životu. Osim navedenog primjera, ovisnost o alkoholu odigrala je značajnu ulogu pri konstruiranju lika Jacka Torrancea. U vrijeme pisanja djela, S. King je prolazio kroz krizu vezanu uz alkoholizam. Kriza je dovela do lika mučenog i agresivnog oca i muža. (vidi Hill, Phillips 2002: 330). Kao što je poznato iz same fabule, Jack je bivši ovisnik o alkoholu kojeg hotel, o kojem se brine izvan sezone rada, zavodi nudeći mu alkohol kako bi utjecao na

¹⁶ Tabby i ja smo čuli za ovaj hotel, netko nam je rekao da bismo trebali tamo provesti noć. Hotel je bio u potpunosti napušten, jedino smo se mi tamo nalazili. Spustili smo se na večeru, i konobari u smokinzima nadmeno su prilazili našem stolu. Zauzeli smo jedini slobodan stol, a ostali stolovi bili su prekriveni prozirnim, plastičnim stolnjacima sa naopakim stolicama postavljenim na stolovima. Također je bio i orkestar koji je svirao praznoj blagavaonici. Cijeli događaj je bio poprilično jeziv, i ja sam rekao „To je to!“ (prijevod Katija Vrban)

njegovo psihi i ovladao njegovim sinom koji je prejak da hotel direktno utječe na njega.

5.1. Fabula romana

U romanu, glavni lik Jack Torrance, nekadašnji nastavnik engleskog jezika i pisac, prihvaća posao zimskog čuvara hotela „Vidikovac“ smještenog u planinama Rocky Mountains. Hotel je otvoren tijekom proljeća i ljeta, a u zimskim mjesecima potrebno je svakodnevno održavanje hotela kojeg bi vremenski uvjeti mogli uništiti. S obzirom na lokaciju, zimi snijeg zatrpava puteve do hotela i iz tih razloga osoba koja održava hotela mora i živjeti u hotelu. Jack će posao preuzeti sa svojom obitelji koja se sastoji od njegove žene Wendy i petogodišnjeg sina Dannyja koji ima neobične sposobnosti. Tijekom priprema za odlazak u hotel, Danny doživljava vizije i noćne more upozoravajućeg karaktera. Naime, Danny ima sposobnost, koja se kasnije u romanu naziva isijavanje, koju karakterizira pojava „izmišljenog“ prijatelja Tonyja koji Dannyju govori ili pokazuje znakove što da čini. Često su te vizije upozoravajućeg karaktera pa je Tony upozoravao Dannyja da on i njegova obitelj ne bi trebali ići u hotel. Ponekad su te vizije pune slika nasilja, ponekad su to zvukovi i Tonyjev glas upozorenja. Unatoč sve intenzivnijim upozorenjima, obitelj svejedno odlazi u hotel. Prethodni čuvar hotela počinio je strašan zločin, ubio je svoju obitelj. Jack je upoznat sa situacijom, ali smatra kako se njemu ne može dogoditi da poludi poput prethodnog čuvara. U hotelu Danny i njegovi roditelji upoznaju glavnog kuhara Dicka Halloranna koji poput Dannyja ima sposobnost isijavanja. Hallorann razgovara nasamo s Dannyjem i upozorava ga da se kloni sobe 217 i živice napravljene u obliku životinja. U slučaju da mu bude potrebna pomoć može mentalno pozvati Dicka. Prvo vrijeme nakon useljenja u hotel, obitelj uživa u zajedničkim trenucima i igrama. Jack se brine o hotelu, radi na svom književnom djelu, Wendy se igra sa sinom i brine se za obitelj, a Danny još uvijek proživljava bjesomučne snove i vizije o onome što se tek ima dogoditi. Danny u snovima viđa čekić za roque i viđa oca koji ga

progoni po hotelu u želji da ga liši života. U jednom od viđenja upada u katatonično stanje, a zabrinuti roditelji odlaze kod doktora s djetetom kako bi vidjeli je li sve u redu s njim. U tom se dijelu romana izričito potvrđuje Dannyjeva sposobnost. Iako je Danny do tada imao potvrde za svoje dar ili prokletstvo, u ovoj epizodi podastire se objašnjenje doktora. Inače se objašnjenje doktora ili bilo koje druge osobe koja je povezana sa znanošću smatra legitimnim, u ovom slučaju Dannyjeva sposobnost je potvrđena nakon što on uspijeva pročitati misli svoje majke koja se nalazi u čekaonici. U tom trenutku, čitatelji bez sumnje imaju povjerenje u Tonyja i shvaćaju ozbiljno njegova upozorenja. Nakon posjeta liječniku, situacija s obitelji Torrance je sve gora. Jack pronalazi album u kojem se nalaze isječci iz novina koji govore o mračnoj prošlosti hotela. On postaje hipnotiziran hotelom te počinje padati pod utjecaj prostora u kojem se nalazi. Prvenstveno se to manifestira neodoljivom željom za alkoholom, hotel iskorištava njegove slabosti te ga nutka s ovisnošću. Poput Dannyja, Jack počinje uviđati strašne tajne koje hotel skriva. Danny počinje viđati strahote po hotelu, isprva su to halucinacije, ali s protekom vremena hotel sve više oživljava, a s time i strahote koje su prisutne. Wendy posljednja doživljava neugodna iskustva vezana uz opsjednuće hotela. Paralelno uz pogoršanje vremenskih uvjeta, situacija u hotelu biva sve gora i gora. Danny ima bliski susret s ženom iz sobe 217, a kasnije i njegov otac. Jack sve više pokazuje fizičke manifestacije ovisnosti o alkoholu, postaje nemaran prema hotelu i obitelji, fascinira ga hotel i biva sve agresivniji. Događaju mu se neobične situacije koje rezultiraju susretima s duhovima hotela. Wendy je sve uplašenija i uviđa promjene koje se događaju na njenom mužu, strahuje za svoju obitelj i shvaća da će se dogoditi nešto loše. Nakon što hotel izrazi želju za Dannyjem, a s obzirom da je je Dannyja teško obuzeti, hotel sve više ostvaruje utjecaj na Jacka koji se počinje pretvarati u čudovište. Danny mentalnim pozivom upomoć doziva Dicka Halloranna da dođe u hotel. U međuvremenu, opsjednut Jack u fizičkom sukobu s Wendy biva zatvoren u ostavu. Duh

prehodnog čuvara hotela Gradyja oslobađa Jacka nakon što je obećao da će ubiti svoju obitelj. Jureći Dannyja s maljem za roque kroz hodnike hotela, uspijeva se svladati i doći k sebi dovoljno da Danny pobjegne. Nakon kratkog trenutka svijesti uništava si lice s maljem te nastavlja progoniti sina. Danny se sjeti kako je Jack zaboravio kontrolirati bojler hotela i uviđa kako će hotel eksplodirati. Upozorava oca koji izbezumljeno juri u podrum spasiti hotel, a Danny s majkom i Hallorannom bježi izvan hotela. U trenutku bijega hotel koristi posljednju priliku da opsjedne Halloranna, on se uspije obuzdati te odvede Dannyja i Wendy u sigurnost. Hotel eksplodira zbog nepopuštanja pritiska na boileru, a Jack s hotelom umre.

5.2. Fabula filma

U hotelu „Vidikovac“ koji je smješten u planinama Rocky Mountains potreban je čuvar koji će se brinuti za hotel tijekom zimskih mjeseci. S obzirom na lokaciju, hotel je zimi odsječen od svijeta i vremenski uvjeti mogu oštetiti hotel. Jack Torrance prihvaća posao zimskog čuvara te će uz njega u hotelu boraviti i njegova obitelj. Ravnatelj hotela, gospodin Ullman, upozorava Jacka kako osama može biti opasna te kako je prethodni čuvar usmrtio svoju obitelj, ali Jack samouvjeren odbija mogućnost psihičke poljuljanosti te tvrdi kako želi osamu jer mu je cilj, između ostalog, završiti književno djelo na kojem radi. Paralelno, Jackov sin Danny doživljava viziju lifta iz kojeg suklja krv. Danny ima neobičnu sposobnost vidovitosti, u filmu se to naziva isijavanjem. Danny je već imao slične „napadaje“, a nakon što mu je Jack slomio ruku dok je bio u pijanom stanju Danny svoju sposobnost projecira na izmišljenog prijatelja Tonyja. Obitelj se u hotel useljava posljednjeg dana sezone, upravitelj hotela pokazuje obitelji raspored prostorija te ih upućuje u zadatke koje će imati. Ujedno, obitelj upoznaje glavnog kuhara Dicka Halloranna koji također ima sposobnost isijavanja. Nedugo nakon obitelj ostaje sama u hotelu. Jack vrijeme provodi pišući knjigu, Wendy se brine za hotel i obitelj, a Danny vrijeme provodi igrajući se i vozeći tricikl po dugačkim hodnicima hotela. U

međuvremenu Danny sve češće doživljava vizije krvavog dizala i blizanki koje ga pozivaju na igru. Neobičan strah doživljava u trenucima kada se nađe ispred sobe 237. Osim Dannyja i Jack doživljava vizije, a osim toga problem mu stvara nedostatak inspiracije te sve češće doživljava noćne more. U međuvremenu se Danny susreće sa ženom iz sobe 237 koja ostavlja modrice na njegovom vratu. Zabrinuta Wendy optužuje Jacka za Dannyjevu traumu. Isprovocirani Jack odlazi u Zlatnu sobu koja oživljava i pred njim se stvori barmen Lloyd. Uz ispijanje alkohola Jack se povjerava barmenu. Ubrzo Wendy spoznaje kako je Dannyju naudilo neko nadnaravno biće iz sobe 237. Jednako tako, shvaća kako i na Jacka utječu nadnaravne sile koja mijenjaju njegovu osobnost. Jack biva sve agresivniji, a Dannyja obuzima Tony koji ponavlja riječ „redrum“ , a Danny zapisuje riječ na zrcalo te se otkriva riječ „murder“ što znači ubojstvo. Wendy i Jack se fizički obračunavaju te ga ona zaključava u ostavu iz koje on biva ubrzo oslobođen nakon što obeća duhu prethodnog čuvara da će ubiti ženu i sina. Jack nastavlja sukob s Wendy, napada nju i Dannyja sjekirom dok se skrivaju u kupaonici, Wendy uspijeva izgurati Dannyja kroz prozorčić, a ona ostaje zarobljena. U posljednjem trenutku Wendy spašava zvuk vozila u kojem se nalazi Hallorann kojeg je Danny telepatski pozvao u pomoć. Jack mahnitko trči ususret Hallorannu kojeg ubija sjekirom. Danny bježi u labirint od živice, Jack slijedi njegove tragove, a Danny se počne lukavo vraćati po svojim stopama i na taj način zbuni Jacka te uspijeva pobjeći od oca koji umire od smrzavanja. Na kraju filma prikazuje se fotografija Jacka među ljudima na zabavi koja se odigrala 1921. godine.

5.3. Sličnosti i razlike književnog izvornika i filmske adaptacije

Razlike između književnog predloška i adaptacije uočljive su pri prvom čitanju, odnosno gledanju. Naime, razlike se mogu uočiti u karakterizaciji likova, pri filmskoj realizaciji događaja, u detaljima (poput vrste oružja kojom Jack pokušava ubiti obitelj) te u samom završetku koji je najoštrije konstruirana razlika. U problematici teorije adaptacije uvijek je zanimljivo promatrati

sličnosti i razlike izvornika i adaptacije. U slučaju *Isijavanja* knjiga i film dijele iste likove, ali likovi ne dijele iste sudbine. Možda je to najzanimljiviji dio usporedbe knjige i filma. Promjene koje je Kubrick unio pri adaptiranju romana podigle su prašinu, a najpoznatija je reakcija autora izvornika koji ne prihvaća filmsku realizaciju romana. Smatram kako promjene koje Kubrick unosi nisu negativne i pretjerane s obzirom na medij u kojem radi. Međutim, smatram kako su neki važni dijelovi preoblikovani i isključeni iz adaptacije. U obzir treba uzeti kako u procesu adaptiranja dolazi do neizbježnih promjena koje se manifestiraju na razini fabule, tema i likova. Usprkos tome, preuzeto iz književnog djela uspješno je preneseno u medij filma.

U prvom poglavlju diplomskog rada koji se bavi odnosom filma i književnosti te teorijom adaptacije objašnjeno je zašto dolazi do razlika između izvornika i adaptacije. U mediju filma ne može se realizirati sve što se nalazi u romanu, a vrlo je važan izbor motiva iz izvornika. Najistančanija promjena u filmu odnosi se na završetak priče, ali važno je uzeti u obzir kako je i filmska adaptacija interpretacija romana te film ne treba doslovno kopirati izvornik već preoblikuje i prerađuje književni izvornik. Proces adaptiranja može se usporediti s procesom prevođenja. U prijevodu može doći do propuštanja ili dodavanja riječi, rečenica ili ideja. Jednako tako, autor filma može koristiti književni izvornik tako da propušta ili nadodaje motive, teme, likove i ideje. Prema Hillu i Phillipsu, autor romana Stephen King ujedno je i napisao scenarij za filmsku adaptaciju kojeg redatelj S. Kubrick odlučuje ne pročitati već sastaviti vlastiti u suradnji s Diane Johanson (vidi Hill, Phillips 2002: 327).

Promjene koje su vezane uz Jackov lik nisu toliko brojne, ali su značajne. U romanu se istančanije nijansira Jackov lik dok se u filmu direktnije događaju promjene u Jackovoj osobnosti. Roman nudi mogućnost proširenog znanja o Jackovu životu i obitelji, o psihičkim traumama iz djetinjstva koje je prouzrokovao njegov otac. Sve su to važni čimbenici koji, paralelno s

nadnaravnim događajima pomoću kojih hotel manipulira, uzrokuju pomraćenje njegovog uma. Wendy je u knjizi prikazana kao brižna majka i žena koja s kompleksom obiteljske situacije svojeg djetinjstva nastoji što više očuvati svoju obitelj. Naime, njena majka i otac nisu imali dobar odnos i njezina majka svoje frustracije projicira na svoju kćer predbacujući joj brak s Jackom. Wendy u granicama izdržljivosti radi na odnosu s mužem, ponajviše radi sina, ali i radi svoje majke koja bi joj vječno predbacivala neuspjeh. Iz toga proizlazi zaključak kako je Wendy djelomično egoistična osoba koja radi svojeg ponosa ugrožava sebe i svoje dijete. S obzirom da njen muž ne odudara previše od obiteljske situacije koju je proživljavala kao dijete, a zatim kao djevojka, ona želi savršenu obitelj kako bi mogla smiriti duhove obiteljskog prokletstva. Jackovo alkoholiziranje i izleti u agresivne ispade koji su ga koštali posla plaše ju i upravo iz svih navedenih razloga, ona smatra kako će osama utjecati na čvršću poveznost između nje i njezine obitelji. Lik Wendy najjednostavnije je opisati kao lik brižne majke kojoj je majčinstvo ujedno i okidač strastvenosti i borbenosti. U tom stanju spremna je učiniti sve kako bi njezina obitelj, a ponajviše sin bili sigurni. U filmu je prikazana kao žena kojoj je jako stalo do njezine obitelji. U ovom slučaju ne postoje prevelika odudaranja. Prema Hutcheon, osim teme, likove je jednostavno transformirati u filmski medij. Zadržava se karakteristika brižne majke i supruge koja čini sve što može kako bi osigurala dobar život svojoj maloj zajednici. Najizrazitija razlika očituje se u fizičkoj pojavi Wendy. U romanu je opisana poput plavokose ljepotice koja više podsjeća na klasični primjer američke navijačice, a u filmu Wendy je ispijena crnka koja se pomalo pasivno bori za sigurnost svoje obitelji. Za razliku od romana, filmska Wendy ne uočava promjene tako izrazito bitko, već se prepušta kućanskim poslovima i igri sa sinom. Zapravo se i sama ponaša poput djeteta. Suautorica scenarija tvrdi kako je glumica Shelly Duvall svojim fizičkim pojavljivanjem vodila glavnu riječ pri kreiranju Wendy, samostalno je više utjecala na izgradnju lika nego riječi u scenariju (vidi McCaffery, Johanson 1981: 78). U teoriji adaptacije za

glumicu Duvall može se reći kako je jedan od adaptera lika Wendy i književnog izvornika.

Danny ima odlučujuću ulogu i u romanu i u filmu. Sposobnost isijavanja prisutna je i u izvorniku i u adaptaciji. Međutim, način na koji Danny isijava drugačije je prikazan. U romanu Dannyju se Tony pojavljuje u snovima i vizijama. U tim trenucima Danny se nalazi u vrsti transa te on vizualnim putem prima Tonyjeve poruke. Ponekad s njim komunicira i može ga pozvati u svoju okolinu. Njegova sposobnost isijavanja je iznimna, a to je najizrazitije iskazano u susretu Halloranna i Dannyja. Danny se u romanu boji sobe 217, živice koja je napravljena u obliku životinja, igrališta i crijeva od protupožarnog aparata. U filmu Danny komunicira s Tonyjem koji mu, također, putem vizija pokazuje događaje koji se imaju dogoditi. Međutim, u filmu Danny se užasava sobe 237 i susreće blizanke koje je prethodni čuvar usmrtio. U romanu, Danny je svjestan kako će odlazak u hotel negativno utjecati na njegovog oca i kako će najvjerojatnije činiti „lošu stvar“, eufemizmom nazvano Jackovo alkoholiziranje. Ponekad, pod utjecajem šoka nakon vizija, Danny se ne može sjetiti što mu je Tony točno pokazivao niti što bi to njemu trebalo predstavljati. U filmu, Danny se Tonyju obraća koristeći se Dannyjevim glasom i prstom. Naime, Danny pomiče kažiprst i proizvodi neobičan glas dok Tony „govori“. Najava opasnosti prije nego što su se doselili u hotel u filmu je prikazana Dannyjevom vizijom lifta iz kojeg suklja krv. U romanu ne postoji takvo što, ali se neobičnosti događaju u tom prostoru. U romanu, lift je mjesto čudnovatih zvukova zabave, a nakon što se zabava završi u lifu se nalaze konfeti. U skladu s teorijom adaptacije motivi preuzeti iz književnog izvornika skloni su preoblikama. U ovom slučaju, Kubrick i tim koji je radio na konstruiranju filma iskoristili su motiv lifta u kojem se događaju nadnaravni događaji, ali su ga prilagodili filmskom mediju. Kako je već napomenuto, u romanu Danny zazire od sobe 217, a u filmu od sobe 237. Prema Duncanu razlog tomu krije se u

zahtjevu uprave hotela Timberline Lodge koji se koristio za snimanje eksterijera. Naime, uprava je zatražila da se soba broj 217 zamjeni nekim drugim brojem jer ih je bilo strah da budući posjetitelji neće htjeti odsjesti u sobi 217, a s obzirom da soba 237 ne postoji u hotelu, Kubrick se odlučuje zamijeniti brojeve (vidi Duncan 2002: 75).

Nadalje, u romanu opsesija hotelom započinje nakon što Jack pronade album s novinskim člancima o povijesti hotela. Jack biva sve više fasciniran hotelom te hotel iskorištava njegovu opsesiju i počinje utjecati na psihofizičko stanje Jacka Torrancea. U filmu Jack postepeno počinje biti zaluden hotelom te se to manifestira njegovim zajedljivim komentarima i agresivnim ispadima. U romanu Jack obitelj napada čekićem za roque, a u filmu to čini sjekirom.

Jedna od drastičnih promjena krije se u sudbini lika Dicka Halloranna. U romanu Dick uspijeva doći s Floride do obitelji Torrance u Colorado te uspijeva spasiti dječaka i majku. Unatoč tome što su adaptaciji najviše skloni tema i likovi, u ovom slučaju lik Halloranna doživljava drugačiju sudbinu koja je uvjetovana izborom redatelja i njegovih suradnika. Pretpostavljam kako su ovaj lik „ubili“ kako bi mogli realizirati zamišljeni završetak filma. U filmu Hallorann, ironično, nakon cijelog putovanja do hotela biva ubijen, Jack ga usmrti sjekirom. Na kraju romana, sukob Dannyja i njegovog oca odvija se na hodniku hotela. Danny uspije uvidjeti kako je njegov otac opsjednut te kako se u njemu više ne krije osobnost koju on poznaje. Nakon što se Danny sjeti kako bojler koji se nalazi u podrumu nije reguliran, obavještava svog oca koji izbezumljen juri u podrum kako bi spasio hotel od potencijalne eksplozije. Prekasno, Jack ne uspijeva podesiti bojler te dolazi do eksplozije koja uništava Jacka, hotel i sve duhove koji se u njemu nalaze. Paralelno, Hallorann uspijeva spasiti Dannyja i Wendy te oni odlaze na sigurno. U filmu, nakon što Jack ubije Halloranna, Danny bježi u labirint (koji u romanu ne postoji), a otac ga slijedi. Dječak uspijeva pobjeći, a Jack umire od smrzavanja u labirintu. Kraj ostaje

otvoren, a dodatnu mističnost ispoljava fotografija u posljednjoj sceni koja datira u 1921. godinu, a na njoj se nalazi nasmješeni Jack među ljudima sa zabave. Na kraju hotel ne eksplozira jer su redatelj i suautorica scenarija, kako Hill i Phillips navode, zaključili kako je završetak u romanu prebanalan. Na ovaj način, hotel ostaje živjeti isčekujući novu žrtvu (vidi Hill, Phillips 2002: 328-329). Kao što Stam napominje u filmu se dijelovi književnog predloška mogu preoblikovati, kritizirati, ironizirati, interpretirati ili naglasiti. Smatram kako su filmski stručnjaci namjerno preoblikovali i naglasili završetak koji je prikazan u filmu kako bi ostvarili jači dojam nego što to čini književni završetak.

Proces adaptiranja romana ponajviše je ovisio o redatelju i suautorici scenarija za film. Odluke o izboru tematskih jedinica, likova, tempa, organiziranju vremena romana te uobličavanju vremena u filmu ovisile su ponajviše o Kubricku i njegovom timu. U razgovoru sa spisateljicom i suautoricom scenarija za film *Isijavanje*, Diane Johanson, saznaje se kojim postupcima je nastajao scenarij i na čemu se inzistiralo pri adaptiranju književnog predloška. Johanson tvrdi kako je esencijalna bit književnog djela sadržana u filmskom scenariju, a srž književnog djela jest horor. (vidi McCaffery, Johanson 1981: 78). Može se uočiti kako je horor definitivno sadržan u filmu. *Isijavanje* nije klasični horor u kojem „iskaču“ čudovišta i u gotovoj svakoj sceni netko umire strašnom smrću. *Isijavanje* u svojoj suštini sadrži horor koji je ponajviše uvjetovan odnosima u obitelji Torrance i vanjskim čimbenicima koji utječu na stanje u obitelji. Međutim, Paulus u svojoj knjizi pokušava žanrovski definirati film. Autorica navodi kako *Isijavanje* nije „čisti“ film strave. U filmu se očituje izražajan element ljudske psihe, što je česta tema Kubrickovih filmova, pa se *Isijavanje* tematski određuje kao psihološki film, a neki *Isijavanje* svrstavaju u „nadžanr“ fantastike (vidi Paulus 2011: 218). Slažem se da *Isijavanje* nije klasični film strave, ali definitivno pobuđuje osjećaj jeze u gledatelja. Jeza nastaje gledanjem pasivnih scena u kojima se „ništa“ ne

dogada, a izbor glazbe pojačava slutnju kako će se „nešto“ ipak dogoditi. Smatram kako gledatelje najviše mogu zbuniti scene s duhovima. Gledajući scenu u kojoj se Jack nalazi u prostoriji za bal i razgovara s barmenom nisam sigurna je li ono što se odvija vizija, san ili ludilo Jacka Torrancea ili je hotel zaista opsjednut. Na gledatelje, osim teme, utječe i atmosfera u filmu koja je uvjetovana izborom glazbe, izborom eksterija i interijera hotela te izvrsna gluma glumaca koji utjelovljuju likove. Paulus navodi da se Kubricku prigovaralo kako je „krvavih“ prizora u *Isijavanju* premalo pa je Kubrick vizualno zamijenio auditivnim. Kako bi postigao što bolje auditivno ozračje, Kubrick bira glazbene predloške iz klasične domene glazbene umjetnosti kako bi što bolje dočarao auditivnu stravu koja se u filmu osjeti. Pomoću glazbe postiže se progresivno promatranje ludila koje eskalira u trenutku kada Jack odluči ubiti ženu i dijete sjekirom (vidi Paulus 2011: 220). Duncan tvrdi da zvukovi i glazba ponajviše utječu na neugodu gledatelja. Glazba koja se koristi u filmu sadrži čudnovate, cvileće zvukove koji dominiraju jednako koliko i vizualni aspekt filma. Također, zvukovi koji su producirani dok Danny vozi tricikl hodnicima hotela ostvaruje neugodan osjećaj pri gledanju, odnosno slušanju filma (vidi Duncan 2002: 73-74). Paulus smatra kako bi se *Isijavanje* moglo odrediti kao obiteljska drama u kojoj Kubrick na specifičan način parodira žanrovske elemente filma strave (vidi Paulus 2011: 218). Prema Jamesonu *Isijavanje* označava povratak puno starijeg podžanra koji posjeduje vlastite obrasce i sadržaj putem kojih ispunjava kriterije da bi bio održiv kao priča o duhovima. U skorije vrijeme priče o duhovima iz povijesnih, ali i inih razloga sve manje i manje bivaju u funkciji (vidi Jameson 1981: 119-120). Tijekom pisanja scenarija, Johanson priznaje kako se intenzivno radilo na istančanom osjećaju hororistične atmosfere. Bilo je važno zadržati srž strašnog koji je sazdan od potrebe oca da ubije sina i obrnuto. Neobična i intenzivna veza oca i sina zanimljivija je i jezivija od postojanja duhova u hotelu Vidikovac (vidi McCaffery, Johanson 1981: 78). Slažem se s Johanson i smatram kako su obiteljski odnosi zanimljiviji od postojanja duhova

u opsjednutom hotelu. Međuljudski odnosi privlače veću pozornost od situacije koja se odvija u hotelu te se odnos supružnika i odnos roditelja prema djetetu sa zanimanjem promatra i analizira. Upravo ti odnosi i stanje u obitelji stvaraju ozračje jezivog i strašnog u filmu, ali i književnom djelu. Posebno je zanimljiv odnos oca i sina koji se prema Hillu i Phillipu može interpretirati kroz Edipov kompleks koji se najviše ističe u završnici filma kada sin ubija oca i odlazi s majkom. (vidi Hill, Phillip 2002: 122-123).

Što se tiče duhova hotela „Vidikovac“, smatram da su oni dio pozadinske priče koja usložnjava hororiistične elemente, ali i utječe na odnos Torrance obitelji. Jameson smatra kako priča o duhovima kao podžanr postoji u *Isijavanju* kao metapriča. Jack Nicholson koji utjelovljuje lik Jacka Torrancea u *Isijavanju* biva opsjednut. Međutim, opsjednuće nije provedeno kroz prisustvo duha ili vraga u samom liku, već je lik Jacka Torrancea opsjednut s Povijesti, odnosno s američkom prošlosti koja se manifestira kroz motiv labirinta u filmu. Jameson navodi kako se ideološka poruka puno očitije prikazuje u književnom izvorniku nego u samom filmu. Nediferencirano postojanje sadašnjosti, prijeteća prošlost i povijest otkriva srodstvo između dva žanra, priče o duhovima i povijesnog romana (vidi Jameson 1981: 119-120). Koncept vremena u filmu se prikazuje pomoću podnaslova.¹⁷ Paulus navodi kako Kubrick na taj način sažima vrijeme te se pojačava dojam proteka vremena mimo likova, odnosno pojačava se dojam vremena koje teče neovisno o likovima koji žive u zamrznutoj sadašnjosti. Vrhunac fluidnosti vremena koje neovisno o likovima kategorizira svijet očituje se u eskalaciji Jackova ludila, odnosno u trenutku kada imaginarni svijet preuzime Jackov stvarni svijet. Zapravo, vrijeme dospijeva u status „ne – vremena“. Kubrick Jacka gura u prošlost, vrijeme Jackove regresije navodi se na fotografiji u posljednjem kadru koji se referira na 1921. godinu. Na taj se način

¹⁷ Prvenstveno se navode mjeseci „Mjesec dana kasnije“, zatim dani „Utorak“, „Četvrtak“, „Subota“, „Ponedjeljak“, „Srijeda“, a naposljetku se navode sati „8 ujutro“, „4 poslije podne“

izjednačavaju prošlost, sadašnjost i budućnost (vidi Paulus: 225-226). Paulus napominje kako se stagnacija vremena i ispreplitanje prošlosti, sadašnjosti i budućnosti dojmljivije prikazuje u knjizi. Naime, u književnom djelu svaki dio hotela živi određeni dio svoje povijesti. Na taj način su u hotelu prisutni gosti koji su odavno mrtvi, ali i oni koji se u stvarnosti nalaze u njemu: Jack, Danny i Wendy. U sceni u kojoj Jack ulazi u Zlatnu sobu u kojoj se nalazi barmen Lloyd, a s vremenom se pojavljuju i gosti koji uživaju u zabavi, može se primjetiti odjeća koja se datira u dvadesete godine dvadesetog stoljeća (vidi Paulus 2011: 227).

Jameson navodi kako generacija koja se sve više otkriva u hotelu pripada dvadesetim godinama 20. stoljeća te da postoji specifičan razlog zašto se radi baš o tom desetljeću. Naime, dvadesete godine posljednje su godine američke vladajuće klase koja je otvoreno uživala povlastice bez osjećaja krivnje na društvenoj sceni pred drugim društvenim klasama. Nostalgija koja je projecirana u *Isijavanju* proizlazi iz težnji da se pripada takvoj zajednici koja je mogla otvoreno i bez posljedica uživati svoja prava u društvu. Ujedno, motiv osobnog sluge predstavlja čežnju za povratkom društvene hijerarhije koja u sadašnjosti Jackove zbilje ne postoji. Ovo je očiti povratak potisnutome koji u sebi nosi osvetu. Na taj način, *Isijavanje* analizira društvenu zbilju američke socijalne zajednice (vidi Jameson 1981: 123). Paulus napominje kako simbolika ljudi dvadesetih godina 20. stoljeća i njihove odjeće ukazuje na protek vremena koja je u potpunosti drugačija od „suvremene“ Jackove odjeće i njegova ponašanja za razliku od barmena i drugih gostiju. Jack postaje Drugi iako je zapravo situacija obrnuta (vidi Paulus 2011: 227).

Jameson tvrdi kako se jedna od interpretacija Kubrickova filma odnosi na potrebu pripadanja zajednici, zavist za drugim, postignuto pripadanje koje proizlazi iz snage povratka potisnutog. Pripadanje zajednici ne proizlazi iz upravne birokracije samog hotela, multinacionalne i standardizirane hotelske

zajednice koja odlazi s odmora u svoje privatna mjesta stanovanja. Postoji samo jedan smjer kretanja, a on se kreće prema prošlosti. Prošlost se aktualizira pomoću neartikuliranih ljudskih glasova i duhova iz prošlosti hotela koji su nekoć proveli dio života u hotelu. Osim toga, Jack Torrance upoznaje Gradyja, bivšeg čuvara hotela koji izvršava užasan zločin nad svojom obitelji, koji ujedno nagovara Jacka na nasilje. Susret dvojice čuvara služi kao susret sadašnjosti i prošlosti koja se stapa u sveprisutno vrijeme (vidi Jameson 1981: 122-123). Hill i Phillips naglašavaju važnost koju hotel pridaje Jackovoj ovisnosti. Naime, u trenutku kada barmen Lloyd posluži Jacka, hotel direktno uspostavlja kontakt s Jackom. Značajno je što hotel kontakt uspostavlja preko Jackove bolne i mračne prošlosti, preko alkoholizma. Lloydova funkcija je da toči piće Jacku, a hotel to koristi kako bi imao moć nad Jackovom ranjivosti (vidi Hill, Phillips 2002: 380). Zapravo, hotelu je važno da dođe do Jackovog sina. S obzirom da je Danny puno snažniji od oca, hotel iskorištava Jackove slabosti. Ujedno, kako Duncan napominje, hotel iskorištava Jackovu agresivnu stranu osobnosti. Jackova se ljutnja taloži uslijed njegovih promašaja i nesigurnosti, posebice na njega utječe nemogućnost kreativnog stvaralaštva. Na taj način hotel koristi njegove potisnute osjećaje pomoću kojih ovladava njegovom osobom. Jack sve više misli o alkoholu i postaje izrazito nasilan. Hotel mu omogućuje da nosi svoje negativnosti i da ih iskoristi protiv svoje obitelji (vidi Duncan 2002: 74-75).

S obzirom na ograničenja s kojima se režiser susreo pri adaptiranju jer se medij filma uvelike razlikuje od medija u kojem je nastao izvornik, Johanson tvrdi kako je moralo je doći do neizbježnih preinaka u procesu adaptacije. Najbolji primjer za izmjenu književnog djela je motiv živice napravljene u obliku životinja koja oživljava (vidi McCaffery, Johanson 1981: 78). Živica biva zamijenjena labirintom koji ima jednako važan utjecaj u filmu, kao što živica ima u književnom djelu.

Radnja romana/filma smještena u „staroj mračnoj kući“ klasični je element koji pripada tradiciji gotičke literature (vidi Hill, Phillips 2002: 168). Obitelj Torrance hotel koristi poput svog doma, a kako Napier napominje, horor koji se odvija na mjestu poput obiteljskog doma ili sličnog prostora koji bi trebao pružati sigurnost, a pruža upravo suprotno ostvaruje izniman užas (vidi Napier 2007: 19-20). Hill i Phillips ističu kako pri korištenju konceta opsjednute kuće, najčešće jedna prostorije najviše projecira nadnarano. U slučaju *Isijavanja* kuća je hotel, a jedna prostorija koja najviše odiše paranormalnim je soba 217, odnosno soba 237 (vidi Hill, Phillips 2002: 169).

Roman, kao i film nosi mnogo tematskih jedinica koje se mogu anaizirati. Jameson napominje kako je velika tematska jedinica koja se prikriva okultnim i nadnaravnim priča o propalom piscu. U polazišnom djelu lik J. Torrancea u kontekstu pisca moduliran je kao spisatelj koji iza sebe već posjeduje minimalan uspjeh uz osvojenu književnu nagradu. Talent glavnog lika u književnom djelu stimuliran je alkoholizom. U filmskoj inačici, Torrance je lik koji služi kao komentar na konvencionalne stereotipe. Naime, Jack u ovom slučaju nije pisac, nije pisac koji ima što napisati, koji piše jer voli riječi već je netko tko bi želio biti pisac. On postaje netko tko živi od maštanja što pisac jest i upravo to želi biti. U svakom slučaju, neovisno o njegovom talentu, ipak uspijeva proizvesti tekstove. Jameson nadodaje da tekst koji on piše u svakom slučaju je tekst o radu, zapravo je autoreferencijalna izjava o nemogućnosti kulturnog i književnog rada, odnosno produkcije. (vidi Jameson 1981: 120) Jedan od najstrašnijih trenutaka u filmu upravo je trenutak kada Wendy polako ulazi u prostoriju u kojoj je njen muž provodio vrijeme pišući svoje književno djelo. U prostoriji se nalaze gomile papira koje daju naslutiti da bi književni rad trebao uskoro biti gotov. Wendy na hrpi papira pronalazi ispisanu jedno te istu rečenicu „All work and No Play Makes Jack a Dull Boy“¹⁸, dok Wendy sa zgražanjem

¹⁸ Sav posao bez igre čine Jacka tupim dječakom (prijevod Katija Vrban).

čita istu rečenicu na nebrojenim listovima papira, dolazi Jack koji smireno postavlja pitanje kako joj se sviđa ono što je napisao. Višestruko ispisana rečenica simbolizira književnu produkciju. Međutim, uslijed sinkronizacije filma dolazi do prijevoda rečenice u približne poslovice ili frazeme koji postoje u jezicima na koje je film preveden. Na taj način, tekst koji se može vidjeti u engleskoj inačici, na talijanskom, njemačkom, francuskom i španjolskom biva izmijenjen. U talijanskoj verziji Wendy na papirima čita „Il mattino ha l'oro in bocca“, na njemačkom „Was du heute kannst besorgen, das verschiebe nicht auf morgen“, na francuskom „Un Tiens vaut mieux que deux Tu l'auras“ i na španjolskom „No por mucho madrugar amanece más temprano“.¹⁹ Svaka od ovih poslovice zapravo aludira na rad. Na koncu, sve se ove rečenice referiraju na posao koji se može protumačiti kao književni posao.²⁰ Jameson smatra kako Jackova nemogućnost da napiše ne bi trebala izazvati preveliko iznenađenje. Jack je pripadnik obitelji koja je reducirana u neku vrstu potpune izolacije. Ta obitelj supostoji u obliku tri samostalne individue koje ne predstavljaju ništa više od njih samih. Odnosi koji postoje među njima dovode se u pitanje. U međuvremenu, koju god mogućnost da je ova obitelj posjedovala u društvenom prostoru grada i dok je razvijala društvene odnose koji se temelje na solidarnosti odjednom se našla u potpunoj izolaciji, ogoljena na društvenu zajednicu koja se svela na njih troje. Jedino je Dannyjeva sposobnost telekomunikacije prikaz većih društvenih odnosa (vidi Jameson 1981: 122). U književnom izvorniku

¹⁹ Talijanska poslovice prevedena na engleski „The morning has gold in the mouth“, prevedena na hrvatski „Tko rano rani dvije sreće grabi“, njemačka poslovice prevedena na engleski „Never put off until tomorrow what can be done today“, a na hrvatskom bi bilo „Ne ostavljaj za sutra ono što se može danas napraviti“, francuska poslovice prevedena na engleski „What you have is worth much more than what you will have“, prevedena na hrvatski „Ono što posjeduješ sadrži puno veću vrijednost od onog što ćeš imati“ španjolska poslovice prevedena na engleski „No matter how early you get up, you can't make the sun rise any sooner“, a na hrvatskom bi bilo „Neovisno o tvom ustajanju, sunce neće ranije izaći“ <http://nerdist.com/the-shining-typewriter-had-different-sayings-in-different-countries/> (gledano 22. srpnja 2016.)

²⁰ <http://nerdist.com/the-shining-typewriter-had-different-sayings-in-different-countries/> (gledano 22. srpnja 2016.)

Jack sanja o književnoj karijeri koja će procvjetati nakon što završi knjigu na kojoj radi. U međuvremenu, nakon što se zaludi hotelom odlučuje napisati roman o hotelu koji će pratiti književne članke na koje je naišao u podrumu. Hotel postaje njegova muza i jedina družica.

„Rekao sam mu da nameravam da pišem o “Vidikovcu“, da. Nameravam. Smatram da je ovaj hotel pokazatelj celokupnog američkog karaktera u razdoblju posle drugog svetskog rata. Ovo zvuči kao prenaduvana tvrdnja, ovako smelo izrečena... Znam da tako zvuči... ali ovde je sve. Ale! Bože, to bi mogla da bude izvrsna knjiga! Ali to je u dalekoj budućnosti, to ti mogu obećati (...)" (King 2011: 101)

Što se tiče samog završetka filma, on se realizira kao zrcaljenje Kingovom završetku književnog predloška. Film završava fotografijom Jacka iz 1921. godine. Završetak otvara pitanja o glavnom liku; tko je zapravo Jack i kako je dospio u osamdesete godine dvadesetog stoljeća. Pitanja i odgovori ostavljeni su otvoreni (vidi Paulus: 234).

5.4. Koncipiranje likova i odnosi među njima

U knjizi, lik Jacka višestruko je usložen. Radi se o bivšem nastavniku i piscu koji dobiva posao sezonskog čuvara hotela. Otac je petogodišnjeg sina Dannyja koji je vidovit. Jack je djetinjstvo proveo uz pijanog i agresivnog oca koji je često fizički zlostavljao njegovu majku. Kasnije se oženio za djevojku (Wendy) koja je ima sličnu obiteljsku situaciju poput njega. Jack također ima problema s alkoholom i često ispoljava agresivne ispade. Međutim, Jack ima i dobru stranu. Zapravo je dobar otac i muž, ali kada podlegne napastima ne brine ni o kome osim o sebi. I u knjizi i u filmu prikazuje se rast Jackova ludila od kad hotel, čiji je čuvar, ostvari utjecaj na njegovu osobu. Napier primjećuje kako Kubrick u filmu koristi ogledala kako bi prikazao podvojenost Jackove ličnosti (vidi Napier 2005: 130). Pomoću ogledala, u filmu se postiže uvid u dubinu Jackovih misli. Prema Tonyju Magistraleu ogledala simboliziraju gubitak Jackove osobnosti i identiteta (Magistrale prema Napier 2007: 23). Napier navodi kako prvenstveno, u liku Jacka Torrancea uviđamo osobu koja je uspjela

prebroditi disfunkcionalnu prošlost koja uključuje ovisnost i zlostavljanje u djetinjstvu. Postepno se uviđa zlo koje ovladava njegovom nutrinom. U romanu, čitatelji se upoznaju s povijesti Jackova lika, spoznaju težak život koji je vodio i krive odluke koje je donio. Ključni elementi koji su utjecali na Jackove odluke u hotelu isključeni su iz filmske adaptacije (vidi Napier 2007: 21-22). Smatram kako je ipak ključno poznavati Jackovu prošlost kako bi se razumio njegov lik i kako bi shvatio alkohol kao okidač za promjenu njegove osobnosti. Napier navodi primjere fizičkog zlostavljanja Jackovog oca i njegova ovisnost, Jackov sukob s učenikom Georgom Hatfieldom u kojem čitatelji uviđaju Jackovu agresivnu stranu osobnosti. Zapravo se u romanu može uočiti poveznica između Jacka i njegovog oca, obojica su ovisnici i obojica imaju problema s agresijom. Čitatelji dobivaju uvid u dubinu Jackova lika dok se u filmu ta dubina gubi. U filmu se može opaziti samo Jackova agresivnost i eskalacija njegove osobnosti prema zlu (vidi Napier 2007: 22). Prema Hillu i Phillipsu Jackovo se ludilo manifestira u obliku životinjskog urlika, Jack sve više počinje sličiti na zvijer. U prilog tome ide Jackovo poigravanje s replikama vuka iz priče *Tri prašćića* "I'll huff, and I'll puff, and I'll blow your house in."²¹ (vidi Hill, Phillips 2002: 209).

Lik Tonyja u književnom djelu i filmskom djelu služi poput medija koji odaje potencijalne opasnosti za Dannyja i njegovu obitelj. Bruhm navodi kako autor Tonyja u književnom djelu prezentira kao diskurs Drugoga²². Tony je prezentiran kao jedva čujan i jedva shvatljiv glas koji dolazi izvan Dannyja i pojavljuje se, primjerice u ogledalu (vidi Bruhm 1996: 59).

„I ... u dnu ogledala video sam Tonija. Rekao je da mi opet mora pokazati. – Želiš da kažeš da je bio iza tebe? – zapita Vendi. – Ne, bio je u ogledalu. (...) Dole duboko. Onda sam ja prošao kroz ogledalo.“ (King 2011: 71)

²¹ Ako ne otvoriš, puhat ću i otpuhat ću ti kuću. (prijevod Katija Vrban)

²² „Drugi je mjesto gdje se postavlja lanac označitelja, koji upravlja svim što se od subjekta može uprisutniti, to je polje tog živog bića, gdje se subjekt ima pojaviti“ (Lacan prema Cepić 2004 : 31 – 32). U kontekstu *Isijavanja* Danny se ne može ostvariti bez Drugog, u ovom slučaju Tonyja, a on pripisuje značenja Dannyjevim vizijama.

Zanimljivost koja se događa pri susretu Dannyja i Tonyja, Bruhm definira kao problem u kojem se Danny ne sjećam što mu Tony pokazuje ili govori. Drugim riječima, Danny se ne može uvijek sjetiti što mu točno Tony pokazuje, informacije koje Danny preuzima pohranjuju se u podsvijest. Međutim, jedan dijelić informacija ipak se probija do Dannyjeve svijesti. On zna da je ono što mu Tony pokazuje povezano s nizom riječi koje može živo osvijestiti (vidi Bruhm 1996: 59). Niz riječi koje Danny pamti su „roque ... bup ... roque ... bup ... vatram“ (King 2011: 73). Danny možda ne zna značenje diskursa Drugog, ali poznaje sadržaj: „Natpise.²³ Stalno mi pokazuje glupe stare natpise. A ja ne znam da ih pročitam, rijetko kada znam.“ (King 2011: 79) Dannyjeva frustracija koja se događa uslijed nemogućnosti čitanja „glupih starih natpisa“ i Jackova umjetnička blokada koja se događa u procesu pisanja književnog djela proizlaze iz kastracije koju King uspješno verbalizira u svojim romanima. Seksualna kastracija koju Bruhm analizira u *Isijavanju* očituje se kroz Dannyjevo objašnjenje zašto ne čita misli svojih roditelja (vidi Bruhm 1996: 59). „To bi bilo kao da virim u spavaću sobu pa gledam dok oni rade ono od čega nastaju bebe.“ (King 2011: 48). Bruhm navodi i primjer kada kada Wendy uhvati Dannyjevo isijavanje koje je usmjereno na njene misli, a ona se osjeti nagom i postane joj neugodno kao da čini opći pred svojim djetetom: „She suddenly felt more naked than naked, as if she had been caught in an obscene act.“²⁴, kasnije definirano kao „a masturbatory act.“²⁵ Seksualno označavanje upućuje na kastraciju i u dijelu romana u kojem duh koji živi u hotelu „Vidikovac“ kaže da će pojesti Dannyja i da će krenuti od njegova spolovila (vidi Bruhm 1996: 59). „Pojest ću te, dečače. A mislim da ću početi od tvog bucmastog malog miše.“

²³ U izvorniku piše *signs*, prevedeno je kao natpisi, ali se može prevesti kao znakovi zato što Danny nema dovoljno znanja i iskustva kako bi shvatio sve što mu Tony pokazuje. Između ostalog, ne pokazuje mu Tony samo natpise već mu daje signale što bi se moglo dogoditi njemu i njegovoj obitelji u hotelu.

²⁴ Odjednom se osjećala kao da je gola do srži, kao da je uhvaćena u nekom razvratnom činu. (prijevod Katija Vrban)

²⁵ Čin masturbacije. (prijevod Katija Vrban)

(King 2011: 173) Bruhm smatra kako strašno kod hotela „Vidikovac“ nije ono što je potisnuto, nego ono što je artikulirano i što dolazi na površinu. Hotel odzvanja citatima Poeve „Maske Crvene smrti“ i Eliotova „Prufrocka“, citati prezentiraju slike koje Danny viđa u hotelu. Slike se odnose na strašnu povijest hotela u kojem su se događala ubojstva koje Danny gleda poput slika u knjizi.²⁶ (vidi Bruhm 1996: 60)

Homoseksualni elementi također su prikazani u Kingovoj poetici, a tako i u djelu *Isijavanje*. Bruhm navodi zanimljiv primjer nekadašnjeg vlasnika Harryja Derwenta koji se nalazi na maskenbalu koji se odvija u paralelnoj vremenskoj stvarnosti u hotelu „Vidikovac“. Za njega jedan od duhova govori Jacku o njegovim homoseksualnim nagonima. Ujedno se pojavljuje i lik Rogera koji je maskiran u psa i s kojim je Harry imao seksualne odnose. Isti taj lik prijetio je Dannyju tvrdeći da će ga pojesti krenuvši od njegova spolovila (vidi Bruhm 1996: 65).

„On je i primalac i davalac, znaš. Jadni Rodžer je samo primalac. Jednom je proveo sa Harijem vikend na Kubi... O, bilo je to pre mnogo meseci. Sad svugdje sledi Harija mašući iza njega repićem.“ (King 2011: 181)

Bruhm ističe kako se Kingovo umetanje homofobičnih i homoseksualnih elemenata u književna djela pa i u *Isijavanje* mogu shvatiti kao referenca na Lacana, ali i komentar na sveopću paniku koja je zavladała u Americi nakon stonvolških nemira²⁷ (vidi Bruhm 1996: 65). Hill i Phillips homoseksualne elemente opimjeruju scenom u kojoj Wendy gleda orgije duhova. Među heteroseksualnim orgijašima uočava muškarca obučenog u odijelo plišanog medvjedića koji sudjeluje u oralnom seksu s drugim muškarcem (vidi Hills,

²⁶ U djelu Danny viđa strašne slike mrtvih ljudi i krvi koje se čine realnima, ali ih Danny doživljava poput slika u knjigama koje nisu stvarne.

²⁷ Spontane, nasilne pobune pripadnika LGBT zajednice protiv policijske racije u baru Stonewall Inn u New Yorku 1969. godine. (<http://www.zagreb-pride.net/povorka/stonvolska-pobuna-1969-stonewall-1969/> gledano 3. kolovoza 2016.)

Phillips 2002: 166). Jednako tako, referiranje na homoseksualnost Bruhm navodi kroz primjer Hallorannovog isijavanja prema Jacku. Kada jedan muškarac ulazi u privatni prostor drugog muškarca to čini na način falickog nametanja kao u slučaju Jacka Torrancea i Dicka Halloranna. U trenutku kada Hallorann isijava prema Jacku, on ne može do kraja prodrijeti u njegov um (vidi Bruhm 1996: 68).

„Iskušavao je dečakova oca i nije mu baš bilo jasno. Nije to bilo kao susret s nekim ko isijava ili s nekim ko nimalo ne isijava. Merkanje Denijeva oca bilo je ... neobično, kao da Džek Torens ima nešto – nešto – što krije. Ili nešto što je tako duboko u sebe zakopao da je nemoguće doći do toga.“ (King 2011: 51)

Iskušavanje i mjerkanje Dannyeva oca verbalne je prirode kako navodi Bruhm, isijavanje je sposobnost čitanja tuđe svijesti. Ono što Jack krije nije klasični primjer homoseksualne panike već je primjer postmoderne homoseksualne panike; ambivalentna želja za falusom i odbijanjem istog, želja za jezikom njegove očinske i kulturološke prošlosti, želja za jezikom njegove muškosti (vidi Bruhm 1996: 69). Lik Gradyja, prijašnjeg čuvara, igra na kartu Jackove muškosti. Grady izaziva Jacka i udara na njegov ego pravog muškarca. To se posebice može primjetiti u filmskoj adaptaciji. Hill i Phillips za primjer navode scenu koja se odvija u kupaonici. U toj sceni gledatelj prati razgovor dvojice muškaraca, Gradyja i Jacka. Grady upozorava Jacka i savjetuje ga da *ispravi* svoju ženu i dijete kao što je on ispravio svoju ženu i blizanke, a zapravo *ispravljanje* podrazumijeva ubijanje Wendy i Dannyja kao što je Grady raskomadao svoju ženu i djecu sjekirom. Grady se obraća egu muškarca govoreći mu kako se njegova žena izdigla iznad njega i kako nešto treba poduzeti po pitanju toga (vidi Hill, Phillips 2002: 359). Zanimljiva je Napierova interpretacija odnosa dvojice čuvara, Gradya i Jacka. Naime, Napier smatra da se njihov odnos može gledati iz perspektive obrazovnog sustava. U tom slučaju, hotel „Vidikovac“ je obrazovna ustanova, Jack je učenik, a nadnaravni upravitelj je nastavnik koji Jacku ostavlja album s novinskim isječcima koji služi poput

udžbenika. Grady svojim opaskama i savjetima odgaja i obrazuje Jacka usmjeravajući ga kao što nastavnik usmjerava učenika. Ipak, Jack je propali nastavnik, propali pisac, propali otac i muž (vidi Napier 2007: 26). Prema Duncanu, postoji i nagovještaj da hotel skuplja ljude poput Jacka, ljude koji imaju „problematične umove“ poput obitelji Grady. Prijašnji čuvar Grady govori Jacku kako je on ubojica što dovodi do nove ideje, odnosno mogućnosti da je Jack reinkarnacija, nanovo rođeni ubojica kojem je suđeno konstantno ubijati svoju obitelj (vidi Duncan 2002: 75).

5.5. Motivi

Što se tiče motiva u filmu, Duncan smatra kako su oni izvrsno realizirani. Slažem se s njegovim navodima i smatram kako je svaki motiv dobro promišljen i odrađen. Duncan navodi kako su vizualne ideje u filmu odlično osmišljene te je koncept simbola dobro predložen u adaptaciji. Primjerice, simbol ogledala pojavljuje se više puta tijekom filma. Film otvara scena jezera koje izgleda poput ogledala, Danny doživljava viziju gledajući u ogledalo, Jacka se često vidi u ogledalu u sobi njegove obitelji, Jack je ugledao duha u ogledalu i naposljetku najzanimljivija realizacija svakako se odnosi na riječ REDRUM koja u ogledalu otkriva pojam MURDER.²⁸ Simbol labirinta pojavljuje se u više navrata; hodnici u hotelu odaju dojam labirinta, uzorci na tepihu također odaju dojam labirinta te se labirint u tom slučaju odražava na cijeli hotel. U vizualne ideje pripada i simetrija u filmu, zapravo je svaka scena horizontalno ili vertikalno simetrična. Simbol se moći zanimljivo realizira u sceni u kojoj Jack Torrance i bivši čuvar Grady razgovaraju. Naime, dok Grady govori Jacku, može se vidjeti samo Jackovo lice što mu pridaje moć. U trenutku kada je vidljivo Gradyjevo lice, ono počinje dominirati scenom što onda njemu pridaje vlast. Prema Duncanu film sadrži i ekspresionističke i noir elemente koji su vidljivi u sceni

²⁸ Murder znači ubojstvo. (prijevod Katija Vrban)

kada Jack izlazi iz sobe 237, tada je scena tamno osvijetljena poput noir filma, a naspram toga u cijelom filmu dominira svjetlost. (vidi Duncan 2002: 73-74).

Tijekom gledanja i analiziranja filma, teško je odrediti koja scena zapravo dominira filmom i koju se scenu može nazvati odlučujućom, odnosno važnom za film. Duncan napominje kako je možda čak najvažnija scena ona u kojoj Dick Hallorann objašnjava Dannyu što je to zapravo isijavanje (vidi Duncan 2002: 74). Tada se zapravo može uočiti važnost isijavanja kao i telepatskog odnosa koji Dick Hallorann i Danny Torrance ostvaruju i koji naposljetku spašava Wendy i Dannyja. Nadalje, Duncan navodi dva važna koncepta koja se pojavljuju u filmu. Prvi se koncept odnosi na potencijalno dominantnu scenu koja je prethodno navedena. Dakle, koncept isijavanja i razgovora o isijavanju. Drugi se koncept odnosi na opsjednutu kuću, u ovom slučaju hotel. Izvanjska sila, u slučaju *Isijavanja* radi se o duhovima i opsjednutom hotelu, djeluje na ljude tako da oni pokažu svoju stvarnu prirodu. U slučaju Jacka Torrancea očituju se negativne emocije koje se ispoljavaju kroz agresiju. Jack je ljut, frustriran, onesposobljeno mu je kreativno stvaralaštvo i nesposoban je obavljati svoj posao. U slučaju Dannyja hotel iskorištava njegovu sposobnost isijavanja, pokazuje mu blizanke koje su ubijene u hotelu i poziva ga da im se pridruži. Važno je napomenuti kako je i Danny u simboličnom smislu jednako tako blizanac, u tom kontekstu Dannyjevog blizanca čini Tony. Duncan smatra da se hotel prema Wendy u potpunosti drugačije ponaša. Wendy se može opisati kao nedjelotvorna i pitoma. Ona posljednja saznaje što se događa i posljednja viđa horore koji se odvijaju u hotelu. Razlog tome krije se i u činjenici što ona najviše koristi hotel, ona čisti, kuha, brine se o bojleru, koristi radio (vidi Duncan 2002: 74-75). Hill i Phillips napominju kako Wendy i njezina viđenja igraju važnu ulogu pri razumijevanju filma. Do tada su se viđenja Jacka i Danny mogla smatrati potencijalnim ili realnim ludilom, ali kada Wendy koja se čini

psihički zdrava počne viđati neobične slike u hotelu gledatelji mogu zaključiti kako su duhovi stvarni (vidi Hill, Phillips 2002: 328).

Što se tiče same sposobnosti isijavanja, Duncan tvrdi kako postoji mogućnost da se moć isijavanja prenosi s generacije na generaciju. U slučaju Torranceovih, isijavanje se prenosi s oca na sina iako obojica odbijaju prihvatiti moć koju nose. Jackove neprihvatanje isijavanja manifestira se kroz potiskivanje moći koja rezultira nekreativnošću koja utječe na sposobnost stvaranja umjetnosti, odnosno pisanja tvrdi Duncan. Kod Dannyja se neprihvatanje isijavanja očituje kroz javljanje izmišljenog prijatelja Tonyja koji stvara vizije (vidi Duncan 2002: 75). Phillips i Hill tvrde kako Jack počinje isijavati u hotelu nakon što započne proživljavati trenutke koje je doživio u svom prijašnjem životu u istom hotelu. Naime, Jack od trenutka kada je došao raditi u hotel „Vidikovac“ osjeća da je tamo već živio iako se ne može sjetiti prijašnjih posjeta hotelu. Razdoblje u kojem je Jack već živio u hotelu odnosi se na vrijeme unazad 50 godina kada je Jack bio uspješan pisac, tvrde autori. U jednoj od Jackovih vizija, Jack se susreće s barmenom i konobarom koji ga je poznao iz tog razdoblja u prošlosti, a najočitiji dokaz tomu je slika na kojoj se Jack nalazi na kraju filma. Fotografija prikazuje Jacka u balskoj dvorani kako se smiješi, a ispisana 1921. godina. Phillips i Hill napominju kako dolazeći u luksuzni hotel u kojem je Jack nekoć bio važan gost stvara se kontrast naspram sadašnjeg vremena koje se odnosi na ponovni dolazak u kojem je on zaposlen kao čuvar hotela s neuspješnom karijerom pisca. Može se zaključiti kako je i ta situacija odlučujući čimbenik koji u njegovoj podsvijesti stvara frustraciju (vidi Hill, Phillips 2002: 23, 209, 327). Kako Jameson navodi, u posljednje vrijeme, telepatija (isijavanje) u znanstvenofantastičnom žanru reprezentira utopijsku zajednicu budućnosti. Na taj način *Isijavanje* prikazuje utopijsku zajednicu kroz odnos dječaka i glavnog kuhara u kojem obojica posjeduju moć „isijavanja“ i komuniciraju putem telepatije (vidi Jameson 1981: 119).

Poznato je i nezadovoljstvo Stephen Kinga filmskom adaptacijom *Isijavanja*. King pritom govori:

„The problem with *The Shining* is that it doesn't have any heart. A horror movie has to have the involvement of the director and the writer. It's got to be hot; you can't make a horror movie that's cold and distant. . . . If I had directed *The Shining*, it would have looked exactly the same, but it would have been hot, constantly going.“²⁹ (Hill, Phillips 2002: 190)

5.6. Prema teoriji adaptacije

Smatram kako su knjiga i film podjednako dobri. Kao što i Uvanović tvrdi, mjerilo uspješnosti filmske adaptacije ovisi o umjetničkoj razini filma koji treba biti u skladu s književnim izvornikom (vidi Uvanović 2008: 26). Unatoč tome što postoje razlike između knjige i filma, Stam navodi kako je nužno da dolazi do mutacija koje mijenjaju književni izvornik i preoblikuju ga u film (vidi Stam 2008: 284), držim da je adaptacija u skladu s kvalitetom predloška. Hutcheon ističe kako je u procesu adaptacije jednostavnije transformirati temu i likove u film (vidi Hutcheon 2006: 11). U slučaju *Isijavanja* tema i likovi zadržani su i prisutan je manji broj izmjena. U obzir treba uzeti kako je adaptacija prerada, aktualizacija i izvedba književnog predloška. U skladu s time dolazi do neizbježnih promjena. Manje su jedinice fabule izmijenjene, ali ne dolazi do gubitka simboličnosti koja je naglašena u književnom izvorniku. S obzirom na postojanje svih navedenih promjena može se odrediti kojoj kategoriji prema Uvanovićevoj kategorizaciji, koja je navedana u prvom poglavlju, film pripada. Zaključujem kako *Isijavanje* odgovara trećoj kategoriji koja se odnosi na transformaciju i interpretirajuću transformaciju. Unatoč tome što adaptacija preuzima teme, motive i likove, ujedno i transformira književni izvornik. Smatram da ključni adapteri romana, Kubrick i filmski tim, preuzeli

²⁹ Problem s *Isijavanjem* leži u tome što nema srca. U radu na horor filmu trebaju sudjelovati i redatelj i pisac. Horor film treba biti intenzivan, ne može se napraviti hladan i odsutan horor film ... Da sam ja režisirao *Isijavanje*, izgledao bi jednako, samo što bi bio intenzivan, u pokretu. (prijevod Katija Vrban)

obrasce iz izvornika te da su, osim prilagođavanja mediju filma, interpretirali književno djelo i interpretaciju utkali u film. Smatram kako filmu ponajviše nedostaje povijet Jackove osobe kako bi se shvatili uzroci njegova ponašanja. U romanu, čitatelj dobiva u uvid kako je izgledalo njegovo djetinjstvo i mladenaštvo. U djetinjstvu je odrastao uz oca alkoholičara koji je zlostavljao njegovu majku. Detaljno se sjeća kada je njegov otac pretukao majku za večerom. Jack je očevim stopama također postao alkoholičar, ali je uspio prestati konzumirati alkohol nakon što je imao neobičnu situaciju tijekom pijanstva. Naime, s prijateljem se vozio u automobilu i oboje su bili poprilično pijani, vozeći se naletili su na bicikl. U strahu da nisu pogazili čovjeka pretražili su sve uz cestu, ali osobu nisu pronašli. Od tada Jack ne pije, sve dok ne dođe u hotel. Hotel na njega neobično djeluje i koristi njegove slabosti. Jack može osjetiti miris svježeg piva i barmen mu nudi alkohol. U filmu Jack također pada pod utjecaj svoje slabosti i počinje konzumirati alkohol, ali nažalost gledatelj koji nije pročitao roman ne zna za Jackovu prošlost i teže je shvatiti uzroke Jackova ponašanja. U romanu je bolje realiziran lik Tonyja. On se pojavljuje u ljudskom obličju dok Danny proživljava viđenja. U filmu Tony je realiziran u obliku pomicanja Dannyjevog prsta dok Danny izmijenjenim glasom govori Tonyjeve rečenice. Najdrastičnija razlika između filma i romana, završetak priče, polučilo je mnoge polemike. U kontekstu teorije adaptacije završetak je filma svojevrsna kritika i izvedba književnog završetka. Međutim, držim kako je filmski završetak puno bolji, priča ostaje otvorena, Jack umire, a hotel nastavlja živjeti. Mnoga pitanja ostaju neodgovorena. U romanu, priča završava Jackovom smrću, ali i uništenjem hotela. Mogućnost da hotel nastavi sa svojim opsjedanjem završena je. Danny i Wendy u Hallorannovom utočištu započinju novu etapu svojih života.

5.7. Reakcija Stephena Kinga na film

S obzirom na Kingovo nezadovoljstvo Kubrickovom adaptacijom, King se odlučuje na pisanje miniserije *Isijavanje* koja bi bila replika njegovog

romana. Međutim, glumac koji glumi Jacka Torrancea pokušava imitirati glumu Jacka Nicholsona, navode Hill i Phillips. Između ostalog, miniserija završava Dannyjevom diplomom, Wendy ponosno sjedi u publici, a duh njegovog oca dolazi na pozornicu i govori mu da ga voli. Prema Hillu i Phillipsu sentimentalni završetak idealan je za televizijsko prikazivanje miniserije, a najžalosnije je što ni miniserija koju je King napisao ne prati radnju njegova romana, a upravo je to zamjerao Kubricku pri njegovoj adaptaciji (vidi Hill, Phillips 2002: 330).

5.8. Isijavanje u Sobi 237

Kao što je knjiga Stephena Kinga *Isijavanje* ponukala Stanleya Kubricka da snimi film prema romanu, tako je film *Isijavanje* potaknulo Rodneya Aschera da snimi dokumentarac *Soba 237*³⁰ koji za cilj ima interpretirati Kubrickov film. Dokumentarac je nastao 2012. godine kao rezultat istraživanja različitih interpretacija filma *Isijavanje*.³¹ U dokumentarcu dominiraju teorije o povijesnim događajima koji su potencijalno mogli inspirirati Kubricka tijekom stvaranja *Isijavanja*. Naime, radi se o povijesnim zbiljama poput genocida nad Indijancima i genocida nad Židovima. Osim toga, jedan od interpretatora tvrdi kako je *Isijavanje* film Kubrickova priznanja o sudjelovanju u lažiranju čovjekovog slijetanja na mjesec. Odnosno, interpretator tvrdi kako je Kubrick sudjelovao u lažiranim snimkama slijetanja na mjesec 1969. godine te snimanjem *Isijavanja* želi otkriti kako je bilo sudjelovati u takvom činu. Sve interpretacije argumentirane su scenama iz filma. Zanimljiva interpretacija, svakako je o liku Jacka koji je zapravo prikazan kao minotaur. Tijekom filma, transformacija Jacka u minotaura sve više postaje očita mijenjanjem fizičke pojave samog lika. Prvenstveno se poveznica s mitološkom pričom ostvaruje puno suptilnije, odnosno mogu se primjetiti plakati i slike koje su u poveznici s

³⁰ Soba koja u filmu krije zločin nad nagom ženom u kadi koja ozlijeđuje Dannyja i započinje seksualni čin s njegovim ocem. U književnom djelu radi se o sobi 217.

³¹ Informacije preuzete s mrežne stranice <http://www.imdb.com/title/tt2085910/> (gledano 30. srpnja 2016.)

mitologijom. Što više priča kulminira sve je očitija poveznica Jacka s minotaurom.

Osim toga, u filmu se objašnjava broj sobe koji izaziva jezu u Dannyja Naime, u knjizi se radi o broju 217, a u ekranizaciji o broju 237. Stanley Kubrick ovaj čin objašnjava tvrdnjom o molbi uprave hotela u kojem je film sniman da se promjeni broj sobe jer su bili zabrinuti da ljudi neće htjeti odsjesti u sobi broj 217 nakon što pogledaju film. Međutim, interpretator koji ponavlja Kubrickovu izjavu tvrdi kako je to neistina jer ako se nazove hotel u kojem je film sniman može se saznati kako ne postoji soba broj 217. Postavlja se pitanje zašto je onda redatelj filma lagao o broju sobe. Jedna od tvrdnji je rezultat koji se dobije nakon što se pomnoži $2*3*7$ što rezultira brojem 42. Naime, u dokumentarcu se često spominje broj 42 koji se interpretira kao broj nasilja.³²

Zanimljiva interpretacija filma krije se u dvostrukom gledanju filma koje se manifestira istodobnim puštanjem filma iz početka i s kraja. U dokumentarnom filmu prikazan je taj način gledanja i proučavanja filma *Isijavanje*. Na taj se način mogu uočiti preklapajuće scene koje simboliziraju ili eksplicitno progovaraju o samoj biti filma. Zanimljiva je preklapajuća scena krvavo ubijenih djevojčica i Jackove glave. S obzirom na položaj krvavih mrlja koje se nalaze na podu i zidovima hodnika dobiva se preklapajuća slika preko Jackove glave koja groteskno aludira na lice klauna. Naime, krvave mrlje prelaze preko njegovog oka i ustiju te se nastavljaju na njegovu bradu tvoreći jezivu sliku. Zanimljiva je interpretacija koja analizira scene koje se odnose na sam početak filma kada Danny ima prvu viziju o krvavim događajima koji se imaju dogoditi u hotelu. Tada kamera prati liniju Dannyjeve sobe i vratiju koja vode prema kupaonici u kojoj se nalazi Danny i doživljava isijavanje. Na vratima se nalaze likovi iz dječjih priča i crtanih filmova. Najuočljiviji i najduže prisutan u sceni je lik patuljka Glupka iz bajke o *Snjeguljici i sedam patuljaka*.

³² Ideja o broju 42 kao broju koji simbolizira nasilje preuzeto je iz filma Lolita.

Nakon što Danny doživi viziju i nakon pregleda pedijatrice može se uočiti nedostatak naljepnice koja prikazuje patuljka Glupka. Glupko i Danny na svojevrsan način bivaju povezani i Glupko simbolično nestaje ukazujući na Dannyevu spoznaju o strašnim događajima koji se imaju dogoditi. Još jedan od simbola koji se analizira je nestajanje stolice u prostoriji u kojoj Jack piše. Naime, u sceni u kojoj Jack i Wendy razgovaraju može se uočiti stolica koja se nalazi nekoliko metara iza Jacka, nakon toga se kamera vraća na Wendyino lice dok se obraća Jacku, a u trenutku kada se kamera opet vraća na Jackovo lice stolica koja se netom prije nalazila iza Jacka više ne postoji u ovoj sceni. Jedan od komentatora *Isijavanja* u dokumentarnom filmu tvrdi kako zapravo nedostatak stolice simbolizira parodiju na horor filmove koji su skloni nadnaravnoj kontroli neživih fizičkih objekata. U dokumentarnom se filmu analizira i uvodna scena filma za koju interpretator scene govori kako scena odaje dojam veličanstvenosti kojoj pridonose slike prirode koja okružuje automobil na cesti koja se uspinje prema hotelu. Jednako tako, veličanstvenost u gledatelju budi osjećaj slutnje i straha prema onome što će tek vidjeti. Tome svakako pridonosi i izbor glazbe za uvodnu scenu. Osim toga, tim osjećajima manipulira i način snimanja koji je obavljen iz ptičje perspektive i prati kretanje automobila. U jednom trenutku kamera nadilazi automobil i on nestaje iz kadra te se kamera kreće naprijed bez znanja gledatelja o trenutnoj poziciji automobila. Na taj način, gledatelj postaje još više svjestan vlastite uloge promatrača.³³

Različite interpretacije koje su ostvarene u dokumentarnom filmu ostavljaju gledatelju na izbor hoće li ih prihvatiti ili neće. Mnogi komentari na mrežnim stranicama govore o apsurdnosti dokumentarca dok neki komentatori prihvaćaju potencijalnu istinitost interpretacija.

³³ Interpretacije su parafrazirane iz filma *Soba* 237.

6. Magla

Magla je filmsko ostvarenje istoimenog romana Stephena Kinga, film je snimljen 2007. godine pod redateljskom palicom Franka Darabona. Darabonu je to treća ekranizacija Kingovih književnih uspjeha.³⁴ *Magla* je još jedan u nizu Kingovih romana koji pripadaju horor žanru. Ovo književno djelo klasični je primjer horora kojem je autor sklon. U običnom svijetu, svakodnevnim ljudima počinju se događati nadnaravne situacije koje su izvan kontrole. Obični građani američkog gradića bivaju ubijeni, a nekolicina zatočena uslijed stvaranja neobične magle koja krije mutirana, krvoločna čudovišta. Pojava abnormalnih i nadnaravnih bića koja uništavaju svijet u kojem protagonisti žive klasična je karakteristika horora koja je detaljnije analizirana u poglavlju o hororu. Ono što je jezivo u stvarnosti može biti jezivo i u fikciji (vidi Freud 2010: 45 – 46), tvrdi Freud, a jezivo u *Magli* zasigurno je pojava čudovišta koja su produkt vojnih eksperimentiranja. Publika je upoznata s vojnim eksperimentiranjima u stvarnom svijetu i priču iz fiktivnog svijeta *Magle* preuzima kao nešto što se može dogoditi i u stvarnosti. Prema Carrollu to bi odgovaralo teoriji „zamišljanja“ u kojoj se čitatelj/gledatelj poistovjećuje s izmišljenim svijetom romana/filma (vidi Carroll 1987: 56). Prema karakteristikama Kingovih horor romana i u ovom se romanu mogu prepoznati obrasci kojima autor operira. On tematizira međuljudske odnose koji postaju strašniji od same pojave čudovišnih kreatura. Pojedini likovi se počinju sve više približavati primitivnim načelima ljudskog postojanja i na taj način narušavaju normalno ljudsko društvo koje je do tada postojalo u gradiću.

6.1. Fabula romana

Fabula romana vrlo je jednostavna. Mali gradić u Mainu zadesi snažna oluja koja uništava mnoge domove, telefonske linije i zapriječi puteve. Obitelj Drayton proučava šteta i zaključuju kako će imati puno posla dok obnove nastalu štetu. David Drayton i njegov sin odlaze u grad sa susjedom, s kojim su

³⁴ <http://mojtv.hr/film/3006/magla.aspx> (gledano 20. srpnja 2016.)

inače u svadi, kupiti namirnice. Davidova žena ostaje u kući počisiti nastali nered. U međuvremenu neobična izmaglica probija se s planina preko jezera. Na putu do trgovine David sve više predosjeća kako će se dogoditi nešto loše, žao mu je što njegova žena nije pošla s njim i brine se zbog neobične magle. Trojac dolazi do trgovine u kojoj je totalni kaos zbog nedostatka struje. Redovi na blagajnama neizmjereno su dugi, ljudi su pomalo nervozni i trgovina je krcata. U jednom trenutku zabrinuti čovjeka utrčava u supermarket i upozorava skupinu ljudi kako se neobična magla primakla i kako se nešto opasno nalazi u njoj. U početku su ljudi zbunjeni i s nevjericom promatraju razvoje situacije koja je snašla gradić. Naime, u magli se nalaze neobična stvorenja nalik mutiranim životinjama koje ubijaju i proždiru sve što se nađe na otvorenome. Ljudi u supermarketu bivaju zatvoreni, među njima nalazi se i gospođa Carmodey, neobična starica koja će odigrati značajnu ulogu u priči. Prva smrt događa se tijekom pokušaja popravka generatora u skladištu trgovine. Zaposlenik Norm odlučuje izići van kako bi uklonio ono što blokira normalan rad generatora. Provlači se kroz vrata, a zatim ga ulove i ubiju neobični pipci. David je cijelo vrijeme bio protiv Normovog izlaženja iz trgovine jer je bio svijestan kako se u magli nalaze neobična stvorenja. Situacija se dodatno usložnjava nakon što David odluči za pomoć zamoliti svojeg susjeda Nortona koji je ujedno odvjetnik u New Yorku. David smatra kako Norton može objasniti masi što se događa i uvjeriti ih kako vani vreba opasnost. Međutim, Norton odbija vjerovati zbog prethodnih razmirica s Davidom i zato što smatra kako ga zajednica gradića ne prihvaća pa su se odlučili neobično našaliti s njim. Paralelno gospođa Carmodey, gradska luđakinja i vjerski fanatik objašnjava kako se vani nalazi smrt, kako su ljudi odgovorni za ono što se događa jer žive nemoralnim životom i heretični su. U početku su je ljudi ignorirali i vrijeđali, ali kako se situacija razvija tako gospođa Carmodey počinje privlačiti sve više ljudi. Norton odlučuje izići s nekoliko ljudi iz magle, jedan od njih pristaje zavezati konop oko sebe kako bi ostali ljudi mogli vidjeti koliko su odmakli. U magli ih nešto dohvati i

ljudi iz marketa ostanu u šoku nakon što David iz magle izvuče krvavi konop. David zaključuje kako je glavni krivac za nastalu situaciju američka vojska koja u planinama iznad gradića izvodi eksperimente u vojnom projektu. Pretpostavlja kako su eksperimenti otvorili vrata paralelnim svjetovima iz kojih su izišla bića koja ubijaju svakog tko se nađe na njihovom putu. U trgovini se nalaze i dva vojnika koja su uskoro pronađena mrtva u skladištu, objesili su se, što potvrđuje sumnje o krivici američke vojske. Nakon provedene noći u marketu i susreta s neobičnim životinjama pticama nalik, David i neokolicina odluče poći do ljekarne koja se nalazi odmah do supermarketa. Ostatak ljudi zahvaća panika koju gospođa Carmodey iskorištava za širenje svoje vjere i inzistira na ljudskoj žrtvi. Nakon ekspedicije do ljekarne David i preživjeli odlučuju izaći iz marketa, ući u Davidov auto i pokušati izići iz magle. U tome ih pokušava spriječiti gospođa Carmodey koja u sukobu iskorištava svoju moć i potiče masu da žrtvuju Davidovog sina. Napetost trenutka raspline se nakon što Ollie, jedan od pripadnika Davidove skupine, upuca gospođu Carmodey. U književnom predlošku priča završava bijegom Davida Draytona, njegovog sina i još nekoliko likova iz trgovine. Prvi cilj nakon izlaska iz trgovine je doći do Davidovog automobila te pobjeći iz magle. Na putu do automobila koji je parkiran na parkiralištu ispred supermarketa umire jedan od njih. Nakon što su uspjeli ući u auto i pobjeći pokušavaju doći do Davidove žene koja je ostala u njihovoj kući. Svjestan da je njegova žena mrtva, okreću se u drugom smjeru i odlaze pokušavajući naći druge ljude i izlaz iz magle. Od kad se magla pojavila ni jedna radio stanica ne pušta nikakav zvuk, na kraju, dok se nalaze u autu Davidu se čini da je čuo nešto pri mijenjanju stanica. Taj zvuk nada je njemu, ali i čitatelju da postoji mogućnost spasenja za likove.

6.2. Fabula filma

Gradić pogodi snažna oluja koja je razrušila drveća i prouzrokovala veliku štetu na posjedima stanovništva, prekinute su sve telefonske veze. Nakon oluje stvorila se neobična magla koja se brzo kreće s planina, preko jezera do grada.

David Drayton odlazi u grad u trgovinu sa svojim sinom i susjedom Nortonom s kojim je inače u svađi. Na putu do trgovine uočavaju mnogo policijskih automobila i vojnih vozila s povećim brojem vojnika. Čudeći se tome David, njegov sin i Norton dolaze do supermarketa koji je krcat ljudima. Zbog nedostatka struje ne rade blagajne i to uzrokuje gužvu u trgovini. Nedugo nakon što su ušli u trgovnu, preplašen i krvav muškarac utrči u prostor upozoravajući na maglu u kojoj se nalaze neobična, ali opasna bića. Nekoliko trenutaka kasnije magla prekrije gradić, dođe do potresa i oglasi se gradska sirena koja upozorava na opasnost. Psihički poremećena gospođa Carmodey situaciju interpretira kao armagedon i osvetu Boga zbog nedostatka bogobožnosti među stanovništvom. Dok je David u skladištu tražio pokrivač za sina došlo je do kvara na generatoru. Nekoliko muškaraca dolazi u skladište i među njima je mladić koji radi u trgovini i koji odlučuje izići i popraviti kvar. David pokušava spriječiti mladića jer mu se čini da magla ipak krije neko zlo. Mladić svejedno izlazi iz trgovine i iz magle ga zgrabe pipci koji ga ubiju. Šokirani David i muškarci događaj prepričaju Nortonu i ljudima iz trgovine. Norton im ne vjeruje misleći kako ga žele prevariti jer je on pridošlica iz New Yorka i nije prihvaćen u njihovoj okolini. David uvjerava masu kako je istina sve što su rekli, gospođa Carmodey proriče kako se radi o osveti Boga. Nekoliko ljudi odluči izaći iz trgovine, jedan muškarac pristane da se oko njega sveže konop kako bi ljudi preostali u trgovini mogli vidjeti kako nepraduje njihov izlazak. Međutim, čudovišta iz magle ubiju Nortona i te ljude, a ljudi iz trgovine prema položaju konopa napeto promatraju borbu koja se odvija vani. Na kraju se konop opusti i David dovuče krvavi konop vezan za donji dio muškarčeva raskomadnog tijela. Ljudi se počinju organizirati za noć koja dolazi. Paralelno gospođa Carmodey proriče nadolazeću smrt, upozorava ljude na božji gnjev i počinje privlačiti sve više slušatelja. Tijekom noći u trgovinu ulete dvije mutirane životinje nalik na dinosauruske ptice koje naganjaju ljude po trgovini i manje leteće životinje. U akciji koja je nastala uslijed napada tih životinja jedna djevojka umire, a jedan muškarac biva

ispečen vatrom koju je sam zapalio kako bi se obranio od ptice. Nakon tih događaja David i nekoliko ljudi iz trgovine odlaze u ljekarnu koja se nalazi do marketa kako bi uzeli lijekove. Tamo se susreću s mutiranim paucima čija paučina može spaliti ljudsko meso. Nailaze na vojnog policajca koji je zapetljan u paučinu i u čijem se tijelu nalaze pauci. On se ispričava zbog sve što se događa. Ekspedicija iz ljekarne brzo bježi nazad u trgovinu nakon borbe s paucima. David, jedan od trojice vojnika i nekoliko muškaraca koji su bili s njim odluče potražiti preostale vojnike koji se nalaze u trgovini. Paralelno, sve više ljudi okružuje gospođu Carmodey, a među njima je i Jim, jedan od muškaraca koji je bio u ljekarni. On primjećuje da se nešto događa u pozadini te prati Davida i ostale u skladište. Tamo pronalaze dvojicu vojnika koji su se objesili. Jim za sva događanja okrivljuje preživjelog vojnika. Naime, u planinama vojska izvodi eksperimente za koje se sumnja da su odgovorni za nastalu oluju i maglu. Nakon što se vojni policajac ispričavao u ljekarni, Jimu i ostalim svjedocima potvrđuju se sumnje. Gospođa Carmodey želi ljudsku žrtvu koju sada pronalazi u preživjelom vojniku koji je lice iza kojeg se kriju sva vojna eksperimentiranja koja su prouzrokovala stradanja. Mladi vojnik plače i pokušava se izboriti za vlastiti život, ali masa biva sve histeričnija te ga izbodnu i izbace iz trgovine u maglu čudovištu koje ga dokrajči. David i njegovi ljudi odlučuju pobjeći iz trgovine u Davidov auto kako bi pronašli spas. U tome ih pokuša spriječiti gospođa Carmodey koja aktivira svoju skupinu tražeći da žrtvuju ljude iz Davidove skupine. Međutim, u tome je spriječi Ollie koji pištoljem ubije gospođu Carmodey. David i njegova skupina izlaze iz trgovine ostavljajući njezine sljedbenike u šoku. Ne stignu svi doći do auta, a u auto se uspiju ukrcati David, njegov sin i još troje ljudi. Vozeći se po gradu traže izlaz iz magle. U jednom trenutku Davidov automobil ostane bez benzina. Bezizlazna situacija i grčevita panika za vlastiti život natjera Davida da ubije svoje suputnike i svog sina. Bez dovoljnog broja metaka ne uspijeva ubiti sebe i na taj način se žrtvuje za svoje suputnike. Razlog zašto nakon cijele muke pri pokušaju bijega ubija

ljude koji se nalaze s njim jest u tome što i oni i David radije žele da na taj način okončaju život nego da ih ubiju bića iz magle. Ironično, nakon što ih ubije dolazi vojska koja sanira štetu koju je prouzrokovala.

6.3. Sličnosti i razlike književnog izvornika i filmske adaptacije

Najistaknutija razlika između književnog izvornika i adaptacije krije se u samom završetku. Naime, u knjizi David zapisuje događaje i obraća se čitateljima s nadom da će pronaći izlaz iz magle dok u filmu David ubija svog sina i još troje ljudi, a nakon toga pristiže vojska koja spašava ljude od magle i čudovišta. Filmski završetak iznimno je snažan i prikazuje svu nepravdu koja se mogla dogoditi. Prema teoriji adaptacije motivi korišteni za ostvarenje završetka romana preoblikovani su i ironizirani kako bi postigli stravičan završetak filma. Odluku o preoblikovanju donose adapteri književnog predloška, a u ovom slučaju to su scenaristi i redatelj. Od savršene američke obitelji s početka filma, obitelj Drayton se na kraju filma svodi samo na muža i oca kojem je u nešto više od 24 sata cijeli život uništen. Za razliku od književnog djela, filmska adaptacija u svoje djelo uvrštava tri vojnika koja se nalaze u trgovini dok se u knjizi nalaze dva. Obojica se ubiju već na početku priče dok se u filmu dvojica ubijaju nakon ekspedicije u ljekarnu, a treći pomaže ljudima u organiziranju obrane od čudovišta iz magle. Na kraju biva žrtvovan bićima iz magle kao oličenje pogrešaka vojnih eksperimenata. Smatram kako je motiv vojske puno eksplicitnije iskorišten u adaptaciji. Naime, u knjizi se cijelo vrijeme daje naslutiti kako je vojska odgovorna za nastalu situaciju sve dok se dvojica vojnika ne ubiju. Jednako tako David naslućuje kako su bića iz magle došla iz paralelnih svjetova koje je otvorila oluja nastala prethodne noći. U filmu, vojska se već od prvih scena provlači filmom. Kada David odlazi u grad sa sinom i Nortonom, njima u susret vozi vojska. U trgovini se nalaze tri vojnika, dvojica se ubiju, a treći je žrtvovan. Prije nego što je izbačen iz trgovine priznaje kako su znanstvenici koji su radili za vojsku eksperimentirali s otvaranjem paralelnih svjetova. Dakle, u filmu se direktno potvrđuju sumnje Davida iz

književnog predloška. Uz to, u ljekarni vojni policajac isprikama potvrđuje kako je vojska odgovorna za nastalu situaciju. Važno je napomenuti i završetak filma u kojem vojska koja je odgovorna za katastrofu ujedno spašava ljude od magle i čudovišta. Velika je razlika između knjiške i filmske gospođe Carmodey. Unatoč tome što je temu i likove jednostavnije prilagoditi filmskom mediju, često dolazi do promjena vezanih upravo uz ta dva segmenta. Osobno smatram kako je u knjizi gospođa Carmodey puno bolje zamišljena i realizirana. Naime, u knjizi ona je neobično obučena što odmah upućuje na njezino neobično ponašanje i iskrivljeno viđenje svijeta. Više su uvjerljiva njezina kreštava upozorenja o božjoj kazni u knjizi nego što su u filmu. Međutim, smatram kako je gospođa Carmodey u filmu odlično osmišljena i realizirana, ali joj nedostaju staračka kreštavost i neobična odjeća kako bi se pojačao dojam psihičke neuračunljivosti. U ovom slučaju radi se o razočarenju na razini očekivanja što je dodatno razrađeno u prvom poglavlju.

6.4. Analiza romana i filmske inačice

Durić navodi kako se u filmu mogu uočiti tri razine značenja. Prva obuhvaća strah od terorizma i vojnih intervencija³⁵, druga se razina odnosi na prodiranje stranih i opasnih elemenata, a treća se razina odnosi na nepovjerenje i nepostojanje vjere u nacionalne spasitelje i čuvare, kao ni u znanost³⁶ (vidi Durić 2014: 53). Smatram kako se sve tri razine mogu uočiti i u književnom izvorniku. Prva razina obuhvaća simboliku koju ispoljava motiv vojske, druga se razina odnosi na čudovišta iz magle, a treća se razina također odnosi na vojsku,

³⁵ Odnosi se na vojno eksperimentiranje koje prouzrokuje katastrofičnu vremensku nepriliku koja rađa čudovišnu i neprirodnu maglu koja u sebi krije mutirane životinje.

³⁶ U filmu se kao spasitelj situacije pojavljuje vojska koja je sama prouzročila opasnu situaciju. Jednako tako, nepovjerenje u vojsku očituje se kroz samoubojstvo dvojice vojnika u supermarketu i predočavanje žrtve u obliku trećeg vojnika kao simbola problema. U književnom djelu postoje samo dva vojnika koja izvrše samoubojstvo, a pronalaze ih Drayton i njegov prijatelj. Za ostale likove u supermarketu postojanje mrtvih vojnika je skriveno.

ali i Crkvu. Prisutno je nepovjerenje prema gospođi Carmodey koja je simbol Crkve u suvremenom društvu.

Durić smatra kako se već na samom početku filma mogu uočiti reference na filmove 1950-ih i B-filmove o divovskim kukcima i drugim čudovištima koji su nastali kao produkt histeričnog straha od nuklearnih aktivnosti i komunističke prijetnje. *Magla* preuzima ideološki podtekst tih filmova. Prema Duriću, strah američke nacije od mogućih prijetnji tijekom hladnoratovskih političkih igrica postaje zastarjelo 2000-ih godina i neprijatelj se više ne krije u komunizmu već novi neprijatelji postaju islamistički teroristi. Paralelno, religiozna desnica počinje sve više rasti u američkom društvu, postaje izrazito snažna i agresivna. Potonje sugerira film, a religiozna desnica utjelovljuje se u liku gospođe Carmodey (vidi Durić 2014: 52). Prema Magistraleu u *Magli* se koristi motiv fundamentalnog kršćanstva koji koristi moć uvjeravanja i formira jednostrano ponašanje. Zatočenici supermarketa biraju bijeg iz supermarketa u maglu ili biraju jednoumlje koje predvodi gospođa Carmodey, vjerski fanatik. Gospođa Carmodey koristi strah ljudi uvjeravajući ih kako su čudovišta iz magle produkt božanske odmazde, a spasenje se može zadobiti ako se prate njezine dogmatske, biblijske interpretacije bizarnih događaja koji su ih snašli. Ona dovodi ljude u svoj klan objašnjavajući im kako je zbog njihovih nesređenih života došlo do magle i čudovišta i kako je jedino što ih može spasiti ljudska žrtva (vidi Magistrale 2010: 54-55).

„Svi ćete umreti tamo napolju! Zar niste shvatili da je došao smak sveta? Đavo je na slobodi. Zvezda Crvotočine bukti i svako od vas tko kroči kroz ta vrata biće raskomadan. (...) To je smrt!“ (King 1994: 99).

„Ponovno je počela da priča o ljudskoj žrtvi.“ (King 1994: 106)

Gospođa Carmodey toliko zavodi ljude svojim riječima da prvotno miroljubivi pojedinci postaju gladni za spasenjem. Sebična želja za preživljavanjem znači i zanemarivanje osnovnih ljudskih vrijednosti, a sebičnost

se manifestira u reakcijama sljedbenika gospođe Carmodey koji su spremni ubiti dječaka kako bi spasili sami sebe.

„Ovakvi su ljudi to navukli! – povika ona. Ljudi koji neće popustiti pre voljom Svemogućega! Grešnici u gordosti, oholi jesu, i krutih vratova! Iz njihovih redova žrtva mora doći! Iz njihovih redova krv iskupljenja! (...) Dečaka hoćemo! Zapalite ga! Uzmite ga! Dečaka hoćemo!“ (King 1994: 113)

U filmu zaluđena masa ima priliku reagirati i iz sebičnih razloga žrtvovati vojnika dok u književnom izvorniku to ne čine.

Magistrale navodi kako jednako u noveli i filmu, ljudi povjeruju riječima gospođe Carmodey i sve se više ljudi priklanja njenoj interpretaciji te bivaju institucionalizirani (vidi Magistrale 2010: 55). Durić napominje kako se u *Magli* dvostručavanje čudovišta pojavljuje u kontekstu postojanja čudovišta koja se nalaze izvan supermarketa u magli i na postojanje čudovišta koje se nalazi u supermarketu, odnosno na gospođu Carmodey koja je simbol histerične i agresivne religiozne desnice. Lik gospođe Carmodey predstavlja potiskivanje i ujedno postaje figura superega koja se treba osvetiti mještanima za njihove bezbožne živote. S obzirom na situaciju i histeriju koja vlada među ljudima, gospođa Carmodey uspijeva pridobiti pojedince koje iskorištava za svoje ideje i pomoću kojih stvara religioznu zajednicu. Važno je napomenuti kako je lik gospođe Carmodey u početku ismijan i ignoriran, ali sa sve većim rastom straha i opasnosti uspijeva pridobiti masu koja se povezuje na temelju negativnih osjećaja. S pomanjkanjem odgovora koji bi objasnili situaciju u kojoj se skupina ljudi našla, pojedinci prihvaćaju odgovore gospođe Carmodey koja tvrdi da je situacija koja ih je snašla odgovor božjeg gnjeva nad grijesima ljudi. Durić zaključuje kako ideju gospođe Carmodey prihvaćaju niže obrazovani likovi, najčešće fizički radnici (vidi Durić 2014: 54). Smatram kako se ljude u trgovini ne može osuđivati s obzirom na situaciju u kojoj su se našli. Naime, ljudi su skloni promatrati situacije iz različitih perspektiva, a kada situacije eskaliraju do

neprepoznatljivih srazmjera, tada ljudi počinju tražiti duhovne uzroke posljedica u kojima su se našli.

„Osmoro. Nije tako mnogo, čak ni dovoljno da popuni mesta u poroti. Ali, shvatio sam brigu na njihovim licima. Bilo je to dovoljno da ih učini jedinom i najvećom političkom silom u tržnici, naročito sada, kada više nema Dena i Majka. Pomisao na to da jedina i najveća grupa u našem zatvorenom sistemu sluša njeno trabunjanje o paklenim jamama i otvaranju sedam posuda primorala me je da se osećam prilično proketo klaustrofobično.“ (King 1994: 106)

Retorička moć gospođe Carmodey te neizvjesna situacija, spoj su koji kreira izrazito napetu skupinu koja prihvata riječi gospođe Carmodey kao riječi vođe svojevrsne religije. Ponaša se poput čudnovatog proroka koji objavljuje novo spasenje, koji najavljuje novog mesiju.

„Njena grupa je počela da mrmlja sa njom, da se ljuđa napred – nazad nesvesno, poput iskrenih vernika na skupu pod šatrom. Oči su im bile sjajne i crne. Omađijala ih je.“ (King 1994: 109)

Magistrale navodi kako se dvije individualne skupine ljudi u trgovini nalaze ili pod vodstvom gospođe Carmodey ili pod vodstvom Davida Draytona. Njezino inzistiranje na zajedničkoj usklađenosti uspoređuje se s vojnom akcijom koja i jest razlog zašto postoje čudovišta i čudna magla. Magistrale zaključuje kako su i gospođa Carmodey i američka vojska jednako reprezentiraju opasne oblike institucionaliziranja. Oboje postižu moć koja dolazi iz straha drugih i koriste je za kontrolu i zastrašivanje onih koji se ne mogu nositi sa situacijom (vidi Magistrale 2010: 55). Simbol američke vojske jako je dobro osmišljen. U noveli i filmu koristi se motiv vojske koja je s tajnim Projektom Strijela kreirala opću katastrofu. Magistrale napominje kako je vojni projekt otvorio procijep u dimenziji među svjetovima te rezultirao čudnom izmaglicom i bićima koja lutaju u njoj. Smrt trojice vojnika u filmu izričiti su politički podtekst koji sugerira na mišljenje američke javnosti o smjeru rata u Iraku u vrijeme kad je snimljen film

(vidi Magistrale 2010: 55-56). Samoubojstvo dvojice vojnika u noveli i filmu naslućuju na jezivu pozadinu događaja koji se odvijaju nakon oluje koja je poharala mjesto. Odluka da će si radije oduzeti život nego reći ljudima što se zapravo događa može se interpretirati kao strah. Vojnici su možda uplašeni zbog mogućih kazni koje mogu doživjeti zbog onog što se događa. Cijelo vrijeme prije nego što se sazna za smrt vojnika, čitatelj daje prostora drugim potencijalnim uzrocima neobične magle i bića koja su se našla u magli. Nakon što se saznaje za smrt vojnika, čitatelj definitivno uzima u obzir Projekt Strijelu koja je odgovorna za datu situaciju. Međutim, samoubojstvo kao rezultat bojazni daje naslutiti na strahote koje je vojska činila u ekperimentima za Projekt Strijela. Iako, Magistrale drugačije tumači razlog samoubojstva. Smatra kako je uzrok samoubojstva institucionalizacija. Naime, vojnici su toliko podčinjeni instituciji za koje rade da su radije izvršili samoubojstvo nego objasnili građanima što se točno događa. Smrt tih vojnika metonimijski je prikaz cjelokupnog stava vojske prema građanima. Držanje informacija u tajnosti i izabrati smrt umjesto života kako bi se zaštitila državna tajna smatra se djelom osobe koja voli svoju zemlju (vidi Magistrale 2010: 56). S druge strane, koliko god da se takav čin može smatrati patriotskim, pitanje je koliko su zapravo vojnici bili upućeni. Vjerojatno su znali ponešto o samom projektu čije je eksperimentiranje eskaliralo u apokaliptičnu situaciju, ali postavlja se pitanje koliko su zapravo vojnici znali što se događa. Smatram da je odluka na samoubojstvo čin izazvan strahom. Svjesni su da ljudi koji se nalaze u trgovni vrlo lako mogu povezati Projekt Strijelu, oluju koja se dogodila noć prije te čudnu maglu koja krije još čudnija bića. Postoji velika vjerojatnost da bi ljudi i zatražili pomoć dvojice vojnika koji se nalaze u trgovini kao lica autoriteta i sigurnosti. S obzirom na opis vojnika, zna se da su vojnici mladi, vjerojatno i neiskusni, a dovoljno upućeni u situaciju da su svjesni odgovornosti vojske. Kao reprezentanti vojske, obuzeti strahom oduzimaju si život, vjerojatno sretniji da to mogu učiniti samostalno nego da im to učine ljudi koji se nalaze u trgovini. U

filmu je drugačija situacija. Jedan od preživjelih vojnika priznaje što se događalo u projektu i zašto je zapravo došlo do izmaglice i čudovišta. Svejedno, smatram kako su se njegovi prijatelji vojnici ubili iz straha, a ne iz odanosti prema domovini i vojsci. I preživjeli vojnik zapravo iz straha laže ljudima kako ga ne bi ubili, a nakon što prizna što se događa biva žrtvovan magli i bićima iz nje. Magistrale smatra kako je smrt trećeg vojnika u filmu simbolički prikaz žrtvovanja vojnika koje izvršavaju bijesni američki građani koji spozanju prave uzroke rata koji SAD vodi u Iraku. Jednako tako, američka vojska simbolički se prikazuje pomoću motiva magle u djelu, ali i pomoću motiva letećeg čudovišta (kojeg je vojska oslobodila) koje se nalazi u magli. Magla postaje metafora za pokušaje zataškavanja američke vlade (vidi Magistrale 2010: 56-57). Nepovjerenje prema vojsci očito se izražava na kraju novele: „(..) ne smete očekivati nikakav prikladan zaključak. Ne postoji 'I oni pobegoše iz izmaglice na dobru svetlost sunca novoga dana' ili 'Nacionalna garda je konačno stigla'“ (King 1994: 121) Važan simbol u filmu, kako navodi Durić, je obitelj. U filmu se uvodna i završna sekvenca vezuju uz obitelj, svaka prikazujući svoju stranu. Film se otvara idiličnim prikazom prosječne američke obitelji koja uživa u ladanjskom životu dok se film zatvara potpunim uništenjem iste. Naime, bježeći iz gradića, glavni lik Drayton vidi suprugu umotanu u paukovu mrežu, ubija sina kako bi ga spasio od čudovišta, a nakon cijele agonije dolazi do oslobođenja i spašavanja lika (vidi Durić 2014: 53).

Magistrale tvrdi kako Stephen King u svojim djelima često komentira i kritizira društveno stanje, obrazce postavljene u društvu i nametnute od institucija. Odnos politike, institucija, međusobnih odnosa utjecali su na nastajanje romana *Magla*. Postoji nekoliko pokušaja bijega u *Magli*, ali na kraju većina shvaća kako je supermarket u kojem se nalaze trenutno sigurno mjesto. To se dodatno potvrđuje rečenicama: “There’s something in the mist. Close the

door.”³⁷ To je i prvi znak zatočenosti ljudi koji se nalaze u supermarketu. Unatoč tome što su zaposlenici i kupci vremenski kratko zatočeni u supermarketu, Magistrale zaključuje kako se počinju ispoljavati bazični ljudski instinkti koji podsjećaju na ponašanje zatvorenika. Naime, ljudi se počinju razdvajati u skupine, a jedna od njih očit je simbol institucija (vidi Magistrale 2010: 54). Durić analizira simbolički odabir mjesta radnje koji je smješten u supermarket, što je očiti simbol američkog konzumerizma, a profil ljudi koji se našao u supermarketu odražava američki ruralni mentalitet. Redatelj se u filmu poigrava ustaljenim provincijskim frustracijama i strahovima koje građani potiskuju ili odbacuju, a manifestiraju se putem divovskih i mutiranih insekata koji se kriju u magli koja je simbol nesvjesnog. Naime, stanovnici gradića znaju da vojska obavlja tajne eksperimente u planinama, u okolici gradića. S obzirom da nitko ne zna što se zapravo događa u tim eksperimentima, magla preuzima simboliku spremnika nesvjesnog i potisnutog. S razlogom je mjesto radnje smješteno u provinciju jer se zajednice ruralnog dijela čvršće povezuju i više poštuju društvena pravila. Durić ističe odnos prema etničkim skupinama ili drugačijim ideologijama koje nisu prihvaćene. Primjer kojeg Durić ističe je scena u kojoj newyorški odvjetnik Bret Norton priznaje kako je svjestan da ga lokalno stanovništvo ne prihvaća jer im izvorno ne pripada već dolazi kao bogati vikendaš (vidi Durić 2014: 54). Durić zanimljivim smatra činjenicu da je glavno čudovište koje se krije u magli zamućeno i ne može se jasno vidjeti, a ljude napadaju i ubijaju izaslanici glavnog čudovišta. Durić zaključuje kako to čudovište simbolizira strah od terorizma. Za Drugog se vezuje primitivnost, odnosno ogoljeli nagoni koji se manifestiraju kroz svojevrsne faličke elemente. Primjerice, ubrizgavanje i razmnožavanje u tijelu žrtava simbolizira seksualni čin. Osim toga, Drugog prezentira i krvoločnost koja je vidljiva u sakaćenju tijela žrtava i hranjenjem tijelima žrtava. Odbojnost i ružnoća, također su elementi koji manifestiraju Drugog, prikazani su kroz uvećavanje insekata koji

³⁷ Nešto je u magli. Zatvori vrata. (prijevod Katija Vrban)

su prirodno odbojni ljudskom rodu te se samim povećanjem insekata uvećava i odbojnost (vidi Durić 2014: 53-54). Dakle, „Drugi je krajnje dehumaniziran, sveden na bestijelno, stvorenja koja su u potpunosti u domeni prirode, na goli krvoločni instinkt za ubijanjem.“ (Durić 2014: 55) Zapravo, sve čega se protagnosti lišavaju unutar svoje osobnosti i sve što smatraju neprihvatljivim, potiskuju u sebe i projeciraju na Druge, zaključuje Durić. Tijekom filma se može uočiti kako većina likova nosi neke od navedenih osobina. Najintenzivnije je prikazano u liku glavnog protagonista koji u završnici filma ubija vlastito dijete (vidi Durić 2014: 54). Završetak književnog predloška i filmske adaptacije oprečne su prirode. Kao što *Isijavanje* u književnom mediju završava vatrom, a u filmskom mediju ledom tako i *Magla* u književnom mediju završava nadom, a u filmskom mediju razočarenjem. Naime, ovo je naočitija razlika između dva medija. Magistrale tumači simbolu filmskog završetka. Smatra kako je završetak filma prikazao na koji jedini način mogu biti zaustavljeni naumi američke vlade i vojske. Naime, vojska će prestati činiti što čini tek nakon što se unište sve ono što američko društvo cijeni, a to je život vojnika, njihove obitelji, ekonomska stabilnost i kolektivna vjera i ujedinjenost (vidi Magistrale 2010: 57).

6.5. Prema teoriji adaptacije

Film uspješno prati fabulu književnog izvornika. Međutim, kako to biva u procesu adaptacije dolazi do određenih izmjena koje u ovom slučaju mogu osloniti na Stamovu izjavu kako je adaptacija kritika, prijevod, prerada i izvedba književnog djela na koje se oslanja (vidi Stam 2008: 403). Kao što je istaknuto, u interpretaciji filma dolazi do snažnije kritike institucija nego što to čini King u izvorniku. U tom slučaju može se reći kako film nije kritika romana, već je kritika društva koje je i publika. King je sklon kritiziranju institucija što je očito u fabuli romana, a redatelj iskorištava kritiku autora koju u procesu adaptacije usložnjava i naglašava. Kao što je navedeno u prvom poglavlju diplomskog rada, Hutcheon definira kako je temu i likove jednostavnije adaptirati dok do većih promjena dolazi u prenošenju tempa, vremena, fokalizacije ili kuta

gledišta (vidi Hutcheon 2006: 11). U ovom slučaju, tema romana zadržana, likovi su djelomično izmijenjeni, a manje jedinice fabule nisu drastično transformirane. Uvanović navodi kako uspješnost filma ovisi o umjetničkoj razini koja treba biti u skladu s književnim izvornikom (vidi Uvanović 2008: 26). Mišljenja sam da je film u skladu s romanom i da je bez obzira na promjene zadržana srž književnog djela. U skladu s navedenim promjenama i s interpretiranim razlikama filmska inačica književnog predloška može se uvrstiti u kategorije izvedene iz Uvanovićeve kategorizacije (vidi Uvanović 2008: 42-44). Prema tome, *Magla* pripada trećoj kategoriji koja se odnosi na transformaciju i interpretirajuću transformaciju. Tijekom određivanja kojoj kategoriji film pripada, moglo bi se reći kako film odgovara i prvoj kategoriji koja se odnosi na preuzimanje književne građe i motiva. To je redatelj i filmski tim učinio tijekom adaptiranja književnog djela. Međutim, nije preuzeta samo građa i motivi, a nije ni vjerna ilustracija (druga kategorija) romana, već su motivi i građa iskorišteni, transformirani i interpretirani. Međutim, neki dijelovi romana izrazito su uvjerljivo preuzeti i ilustrirani (primjerice odnos među likovima i stanje histerije u supermarketu), ali važni simboli kojima se King u romanu poigrava u filmu su hiberbolizirani (društvene institucije vojske i Crkve) kako bi se kritiziralo i interpretiralo ponajviše američko društvo koje je ujedno i publika romana i filma. Upravo iz tih razloga zaključujem kako je *Magla* film treće kategorije unutar Uvanovićeve kategorizacije filmskih adaptacija.

7. Misery

Misery je psihološki triler napisan 1987. godine, a adaptiran je 1990. godine pod istim imenom. Redatelj filma je Rob Reiner. Roman/film *Misery* može se definirati pomoću karakteristika horor žanra. Unatoč tome što u romanu/filmu ne postoje klasični elementi horora koji su detaljnije opisani u drugom poglavlju diplomskog rada, može se reći kako ovo djelo pripada tom žanru. Dakle, u romanu/filmu ne postoje abnormalna ili nadnaravna bića koja uništavaju svijet protagonistu već je jedino strašno i hororistično biće Annie Wilkes koja zlostavlja Paula Sheldona. U ovom djelu hororistično se više priklanja Carrolllovoj teoriji „zamišljanja“ koja objašnjava zašto publika uspostavlja kontakt s hororima: naime, tijekom „zamišljanja“ čitatelj/gledatelj se uživljava u stanje koje proživljava protagonist (vidi Carroll 1987: 56). Ono što Paul Sheldon proživljava strašno je samo po sebi i nisu potrebna čudovišta kako bi se pojačao dojam strašnog i morbidnog. Annie Wilkes nije demon, čudovište ili neobična zla masa, ona je poremećena žena bez imalo empatije koja je spremna uništiti sve oko sebe kako bi došlo do onoga što želi. Susret s takvim likom dovoljan je kako bi čitatelj/gledatelj ovo djelo doživio kao horor.

Napier tvrdi da je ideju za roman *Misery*, Stephen King dobio nakon što je imao priliku susresti Mark Chapmana, čovjeka koji je ubio Johna Lennona. King i Chapman susreli su krajem 70-ih godina 20. stoljeća, Chapman je tvrdio da je Kingov najveći obožavatelj.³⁸ King je pristao na fotografiranje i potpisivanje autograma. Chapmanovo čudno ponašanje ostavilo je jak utjecaj na Kinga. Nakon što je King vidio na televiziji vijest o ubojstvu Lennona i nakon što saznaje tko je ubojica, prisjeća se susreta s Chapmanom i na taj način nastaje ideja za roman *Misery* (vidi Napier 2007: 31). Ideju za Annie, lik bivše medicinske sestre i učiteljice Paula Sheldona, King pronalazi u vlastitoj

³⁸ Motiv iz romana, Wilks tvrdi da je broj jedan obožavatelj spisatelja kojeg je zarobila i mučila.

ovisnosti o alkoholu i drogi i u odluci kako više neće konzumirati supstance koje ga čine ovisnim (vidi Napier 2007: 35).

„Annie was coke, Annie was booze, and I decided I was tired of being Annie’s pet writer“³⁹ (Napier 2007: 35).

Prema Napieru za Kinga je lik Annie metafora za ovisnost o alkoholu i drogama, a važno je uzeti u obzir i Kingovu ovisnost o pisanju za koje King tvrdi da mu služi poput terapije. Također, može se zaključiti da je pisanje jedan od inspirativnih elemenata za stvaranje romana *Misery* koji tematizira pisanje te je jedan od protagonista pisac (vidi Napier 2007: 38).

7.1. Fabula romana

Paul Sheldon, uspješan je pisac koji iza sebi ima serijal romantičnih i viktorijanskih romana o Misery Chastain. Žudeći da se udalji od tog žanra piše nešto potpunosti drugačije. Udaljen od svog doma i obitelji završava rukopis *Brza kola* u hotelu u Coloradu kao što uvijek čini kada radi na nekom djelu. Nakon što je završio rukopis, popio je piće i odlučio voziti autom do Los Angelesa umjesto da se zrakoplovom vrati u New York. Tijekom vožnje vremenske prilike se pogoršaju i u kombinaciji s manjkom pažnje, Paul Sheldon doživljava prometnu nesreću. Iz te nesreće spašava ga bivša medicinska Annie Wilkes, snažna i robusna žena koja je ujedno i velika obožavateljica Paulovog serijala o Misery. Paulu u nesreći nastradaju obje noge što pospješuje njegovu nemogućnost bijega. Annie, bivša medicinska sestra koja je duboko poremećena ubojica, brine se o Paulu, njeguje ga, hrani i daje mu lijekove protiv bolova o kojima Paul uskoro postane ovisan. Paul već pri prvim susretima s Annie primjećuje da s njom nešto nije u redu. Uskoro shvaća da je zarobljen i da može nastradati ako ne učini sve što Annie traži od njega. Ona uporno govori kako je

³⁹ „Annie je bila koka, Annie je bila cuga i ja sam odlučio da mi je dojadilo biti Anniein kućni ljubimac, pisac.“ (prijevod Katija Vrban). Citat iz Kingova iskaza u knjizi „On Writing“ u kojem tvrdi kako je njegov problem s ovisnošću utjelovljen u liku Annie Wilks.

njegova najvjernija obožavateljica, a on shvaćajući koje posljedice to može imati biva sve više u strah. Dodatni dokaz njezine poremećenosti leži u njezinoj reakciji nakon što pročita njegov rukopis *Brza kola*. Nakon što je pročitala rukopis Annie se duboko uznemirila i govorila Paulu kako je to djelo poremećeno, prljavo i blasfemično te da sve uništava vulgarnost koju sadrži rukopis. Uznemirena i nervozna Annie prolije juhu kojom je hranila Paula, okrivljuje ga za nered koji je nastao i kažnjava ga tako što mu neko vrijeme ne da lijekove protiv bolova, a kada mu ih da onda mu umjesto vode s kojom će unijeti lijekove u organizam da vodu punu sapunice. Paul sve više strahuje od bolesne žene kod koje se našao, a dodatni strah stvori mu se nakon što Annie kupi posljednju knjigu serijala o Misery u kojoj je „ubio“ Misery kako bi napokon mogao pisati u žanru u kojem želi. Nakon što Annie pročita knjigu u potpunosti izgubi razum i ostavlja Paula samog bez hrane, vode i lijekova. Vraća se nakon dva dana pronalazeći Paula u komatoznom stanju, natjera ga da spali svoj rukopis *Brza kola* i prezentira mu pisaću mašinu Royal na kojoj će napisati nastavak serijala o Misery. Paul piše novu knjigu o Misery u potpunosti svjestan činjenice da si život spašava samo time što piše knjigu koja se Annie sviđa. Svjestan je da ga ona u bilo kojem trenutku može lišiti života. U nekoliko navrata Paul iskorištava priliku što Annie nije kod kuće i uzima si lijekove protiv bolova. Bježanje iz sobe olakšano mu je činjenicom da se nalazi u invalidskim kolicima koje mu je Annie osigurala. Čak pronalazi i telefon, ali ga ne može upotrijebiti s obzirom na to da nije spojen u struju. posljednjem bijegu iz gostinjske sobe u kojoj boravi Paul ukrade kuhinjski nož kojeg bi iskoristio za ubijanje Annie. Dok se vraćao u sobu pronađe album s novinskim isječcima koji svjedoče o ubojstvima koje je Annie počinila. Ubila je vlastitog oca, cimericu s fakulteta i mnoge pacijente. Čak je bila i osuđivana, ali je tužba odbačena. Posljednji novinski članak svjedoči o nestaloj osobi, o Paulu. U jednom od njezinih trenutaka ludila koji su popraćeni izjedanjem nezdrave hrane, najčešće slatkiša i samoozlijeđivanja, najčešće šamaranje same sebe po licu, Annie prizna

Paulu kako zna za njegove izlete izvan sobe te ga kažnjava amputacijom njegovog stopala. Kasnije, kada se Paul požalio na slova koja otpadaju s pisaće mašine, Annie mu za kaznu što je nezahvalan amputira palac s ruke. Nakon nekog vremena dolazi policajac u izvidnicu zbog nestalog Paula Sheldona. Annie i policajac razgovaraju u njezinom vrtu, a Paul razbija prozor kako bi privukao pažnju policajca. U trenutku nepažnje Annie ubija policajca drvenim križem i dovršava ga kosilicom. Odlučuje ubiti i sebe i Paula, ali on obećaje da će uskoro dovršiti roman i odgovara je od ubojstva i samoubojstva na kraće vrijeme. Annie položi Paula u podrum dok odlazi sakriti policajčevo tijelo. Dok se nalazio u podrumu Paul je smislio način na koji će se riješiti Annie, odlučuje spaliti rukopis o Misery i ubiti Annie. Nakon Annienog povratka, Paul zatraži šampanjac i cigaretu od Annie kako bi proslavio završavanje romana o Misery. Međutim, on natopi rukopis sredstvom koje potiče izgaranje i u trenutku kada zapali cigaretu zapravo zapali rukopis. Annie u panici pokušava zaustaviti plamen, a Paul je gađa teškom pisaćom mašinom. Nakon tog poteza dolazi do žestoke borbe među njima u kojoj Paul gura plamteći rukopis Annie u usta. U jednom trenutku, Annie pada na pod, Paul koristi priliku, zaključava Annie u sobu iz koje je prethodno pobjegao. U panici odlazi do kupaonice, popije lijekove protiv bolova i zaspe na podu. Nakon što se probudi uočava policajce koji se primiču kući, privuče njihovu pažnju te oni uđu u kuću. Paul ih upozori na Annie koja se nalazi u sobi, ali kad otvore vrata ne pronalaze nikog. Mrtvu Annie pronaze u staji koja se nalazi nedaleko od kuće, pokušala je doći do motorne pile kako bi dovršila Paula Sheldona. Na kraju romana Paul se nalazi u New Yorku, predao je rukopis novog romana o Misery izdavaču za koji se kasnije otkriva kako nije spaljen već je Paul spalio hrpu papira s naslovnom stranicom novog romana. Paul je u vrlo lošem psihičkom stanju, pati od posljedica uzrokovanih traumatskim stresom, ovisan je o lijekovima i alkoholu i pati od blokade. Roman završava događajem koji inspirira Paula na pisanje te blokada nestaje.

7.2. Fabula filma

Paul Sheldon, pisac je poznatih romana iz serijala o Misery. Nakon što u hotelu u Coloradu završi roman koji bi mu omogućio izlaz iz ustaljenog serijala, odlazi na putovanje do New Yorka vlastitim automobilom. Tijekom puta dolazi do pogoršanja vremena i mećave i Paul doživi prometnu nesreću iz koje ga spašava Annie Wilkes, bivša medicinska sestra koja ga odvede na kućnu njegu u svoj dom. Nakon što se Paul osvjesti shvaća da ima obje noge slomljene i dislocirano rame. Annie mu objašnjava što se dogodilo i govori mu kako zbog lošeg vremena ne može ići u bolnicu, ujedno mu objašnjava kako je njegova najveća obožavateljica. Kao znak zahvalnosti Paul joj dopusti da pročita njegov novi rukopis zbog koje se Annie ražesti jer se u njemu nalaze psovke i u potpunosti je drugačiji od romana o Misery. Annie kupuje posljednji roman iz serijala o Misery i kada pročita da je nositeljica radnje umrla na kraju knjige toliko poludi da je skoro usmrtila Paula. Priznaje mu kako nije kontaktirala njegovu obitelj i agenta te kako nitko ne zna gdje se nalazi. Idući dan Annie natjera Paula na spaljivanje rukopisa novog romana, a kada se malo oporavi natjera ga da piše novi roman iz serijala o Misery u kojem će glavnu junakinju povratiti u život. Paul svjestan smrtne opasnosti piše novi roman. U nekoliko navrata Paul uspijeva pobjeći iz sobe u kojoj je smješten. Kad shvati kako nema prilike pobjeći iz kuće pobrine se da ima zalihu tableta protiv bolova. Jednom prilikom za vrijeme večere Paul pokuša otrovati Annie, ali ona slučajno prolije vino u kojem su se nalazili lijekovi i pokušaj propadne. Paul nastavlja izlaziti iz sobe kad mu se pruži mogućnost i u jednom od izlazaka pronađe album u kojem se nalaze novinski članci koji potvrđuju njegova uvjerenja o psihičkoj neuračunljivosti njegove otimačice. Naime, Annie je višesturka ubojica koja je ubijala novorođenčad. Tijekom suđenja koristila je citate iz serijala o Misery, ali je oslobođena zbog nedostatka dokaza o krivnji. Annie saznaje da je Paul izlazio iz sobe i kažnjava ga tako da mu čekićem slomi gležanj kako bi mu onemogućila novu mogućnost bijega. Paralelno, na slučaju Paulovog nestanka radi lokalni

šerif Buster koji saznaje kako je Annie kupila poveću količinu papira za pisaću mašinu. Buster pretpostavlja kako se Paul nalazi na njezinom imanju. Šerif odlazi k Annie i za vrijeme pretrage njezinog doma pronalazi vezanog i nadrogiranog Paula. U trenutku Busterove nepažnje izazvane iznenađenjem što vidi Paula, Annie ga upuca i odlučuje kako i ona i Paul moraju umrijeti. Paul odgađa Annieno samoubojstvo i ubojstvo zahtjevom da dovrši roman o Misery. Nakon što je dovršio roman o Misery, Paul zatraži cigaretu i šampanjac, Annie pristaje, a Paul zatraži čašu i za nju kako bi mogli nazdraviti. Dok je ona otišla po čašu, Paul je namočio rukopis zapaljivom tekućinom i zapalio ga. Iskorištava trenutak Annienog iznenađenja i gađa je pisaćom mašinom u glavu. Sukob rezultira njezinom smrću. Osam mjeseci kasnije Paul se nalazi u restoranu sa svojom agenticom, raspravljaju o njegovom prvom romanu izvan serijala o Misery. Agentica mu ponudi pisanje knjige o njegovom zatočeništvu što on odbija. Pritom, pateći od posttraumatskog stresa Paul konobaricu koja radi u restoranu vidi kao Annie Wilkes, konobarica mu prilazi i govori kako je njegova najveća obožavateljica.

7.3. Sličnosti i razlike književnog izvornika i filmske adaptacije

Izrazito poremećena žena, Annie Wilkes, spašava pisca Paula Sheldona, a ujedno je velika obožavateljica njegovih djela. Annie smješta Paula u gostinjsku sobu i brine se o njemu, srećom zna što radi jer je bivša medicinska sestra. Razočarana i iznervirana zbog ishoda u posljednjem romanu serijala o kojem Paul piše, Annie u potpunosti gubi razum i zlostavlja Paula kako bi dobila što želi. Međutim, oblici zlostavljanja u romanu i filmu drugačije su prikazani. U romanu, Annie fizički i psihički zlostavlja Paula što se manifestira kroz uskraćivanje hrane, pića ili lijekova, fizičko ozljeđivanje poput amputacije stopala i palca s ruke, ponižavanje tako da ga tjera da pije prljavu vodu punu sapunice. Annie manipulira Paulovom ovisnošću, tjera ga da spali rukopis o kojem gaji mnoge nade i na kraju mu izričito govori da će ga ubiti. U filmu Annie gotovo jednako grozo zlostavlja Paula, ali nije toliko „krvava“ kao u

romanu. Naime, u filmu Annie također ponižava Paula oduzimajući mu dostojanstvo čovjeka, ima grozne ispade koji često rezultiraju fizičkim zlostavljanjem. Međutim, u filmu Annie čekićem udara po Paulovom gležnju dok Annie iz romana amputira Paulovo stopalo. Što se tiče zlostavljanja ovo je najizrazitija razlika koja se može uočiti. U ovom slučaju radi se o preoblikovanju tematskih jedinica kod kojih najčešće dolazi do promjena u filmskom mediju. Osim toga, u romanu je puno istančanije i direktnije opisano turobno ozračje u kojem se Paul nalazi. Doista se može osjetiti njegova mizerija i jad, čitatelj može suživjeti s njim i zajednički s Paulom strahuje od Annie i njezinih nepredviđenih reakcija. U romanu, Annie često zablokira i odluta tijekom razgovora s Paulom što je doista uznemirujuće i zapravo se njezina psihotičnost usložnjava i detaljizira ovakvim postupcima. U filmu, Annie je više psihotična luđakinja s naglim temperamentom koja će učiniti sve što je u njezinoj mogućnosti kako bi dobila ono što želi. Izrazito važna razlika između izvornika i adaptacije je što u romanu čitatelj može paralelno čitati roman o povratku Misery dok u filmu gledatelj to nije u mogućnosti. Čitajući roman o povratku Misery kojeg Paul piše kako bi udovoljio Annie i na taj način produžio život, čitatelj može pratiti stanje njegovog uma i uviđati morbidnost koja je sve izraženija i raste paralelno s produljivanjem Paulovog zatočeništva. Vrlo važna razlika je i u tome što u izvorniku ne postoji lik šerifa koji radi na slučaju Paulovog nestanka. Zapravo čitatelj ne zna što se točno događa u izvanjskom svijetu što je još jedan od elemenata koji pridonosi klaustrofobičnoj atmosferi. U filmu postoji lik šerifa Bustera koji cijelo vrijeme istražuje slučaj i pronalazi tragove koji ga navode do Annie. Na taj način gledatelj očekuje trenutak suočavanja ovog trojca. U romanu je to u potpunosti neizvjesno. Smatram kako je izvornik bolje upriličio likove, čitatelj lakše ulazi u svijet likova i upoznaje njihove karaktere. Unatoč tome što su razlike medija filma i knjige uvjetovane vanjskim čimbenicima koji ovise o izboru redatelja, scenarista i drugih suradnika koji radne na filmu, roman i film ne mogu jednako prikazati svijet

priče koju prikazuju, smatram kako je u ovom slučaju književno djelo u potpunosti bolje približilo ozračje u kojem se lik Paula Sheldona našao. Ujedno je i ovo razočarenje uvjetovano očekivanjima proizašlim iz čitanja djela. Uspoređujući oba djela i uvažavajući teorijske postavke adaptacije moram primjetiti kako je film naspram književnog djela poput hladnog tuša. Smatram kako je naglasak trebao biti na klaustrofobičnoj igri mačke i miša između Annie i Paula. Na prvim stranicama i na početku filma situacija u kojoj se našao Paul ne čini se opasnom kao što to eskalira tijekom djela. Žena se brine za ozlijeđenog muškarca, njeguje ga i hrani. Međutim, Napier napominje kako ono što se događa nikako nije romantično, a ni ženstveno već je potupna patnja⁴⁰ za Sheldona. King stvara lik Annie Wilks koja je ujedno opsesivna i poremećena obožavateljica, a samim time i opasna žena. Napier smatra da radnja podsjeća na roman *Kolekcionar* Johna Fowlesa u kojem je muškarac zatočio ženu. Poveznica romana *Kolekcionar* i romana *Misery* uviđa se tijekom same radnje. Naime, lik spisatelja, Paul Sheldon, prepoznaje situaciju zatočeništva iz romana te se referira na Fowlesov roman pitajući se je li Annien čin otmice inspiriran tim romanom (vidi Napier 2007: 32-33).

Za razumijevanje radnje djela važno je početi od samog naslova koji se reflektira kroz cijelo djelo. Sears navodi kako se *Misery* referira na vlastiti naslov čime označava temu i sadržaj djela (vidi Sears 2011: 113). Ujedno, Sears zanimljivim smatra igru riječima kod prezimena glavne junakinje Paulovih romana. *Misery* se preziva Chastain, a iz prezimena se mogu izvesti sljedeće riječi: *chastise, chaste, chastene, chain, stained*⁴¹ i svaka se od tih riječi otvara žanrovskim analizama, ali i upućuje na moralnost likova. Jednako tako može se analizirati i ime glavne junakinje serijala, odnosno ime samog romana Stephena Kinga. *Misery* semantički označava patnju i emocionalnu bol te se učestalo

⁴⁰ Na engleskom *misery* što je i naslov romana.

⁴¹ U značenju *kazniti, čedan, obuzdati, lanac, mrlja* (prijevod Katija Vrban)

koristi u gotičkim romanima (vidi Sears 2011: 108-109). Jedan od klasičnih motiva gotičkih romana osim navedene patnje i emocionalne boli, prema Snodgrass, u kasnom 18. stoljeću je korištenje malih prostora poput zatvorskih ćelija i podzemnih tamnica kako bi se postigao efekt klaustrofobije, psihičkog zlostavljanja i terora. Taj motiv koristi se i u romanu *Misery* Stephena Kinga. Ozlijeđeni muškarac Paul Sheldon zatočen je u gostinskoj sobi Annie Wilks (vidi Snodgrass 2005: 96). Međutim, može se reći kako nije samo fizički zatočen. Svakako da mu je ograničeno kretanje prostorom, ali to je uvjetovano povredama tijela. Može se reći kako je Paul i psihički ograničen što je ponajviše uvjetovano situacijom u kojoj se našao, ali i ovisnosti o lijekovima. Sears smatra kako je centralni zločin psihičkog i fizičkog zlostavljanja Paula Sheldona amputacija stopala koju Annie čini kako bi kaznila Paula zbog kretanja po njezinoj kući.

„She picked up his foot. Its toes were still spasming. She carried it across the room. By the time she got to the door they had stopped moving.“⁴² (King 1992: 139)

Sears ističe da je pripovijedano u kratkim deklarativnim rečenicama što pridonosi razvijanju osjećaja boli i agonije i kod čitatelja, razvija se stanje mizerije, stanje u kojem se nalazi Paul. Međutim, čin amputacije se ponavlja, što je kasnije očito, ali nije opisano, iz teksta. Paulu je uz stopalo amputaran i palac na ruci što on uspoređuje s tipkama koje otpadaju s pisaće mašine (vidi Sears 2011: 112). Jedini izlaz iz psihičkog ograničenja koje nameće Annie jest kreativnost i sposobnost pisanja. Pomoću motiva pisanja King se referira i na književni klasik *Tisuću i jedna noć* kako napominje Sears. Kao što Šeherezada priča priče kako bi preživjela, tako i Paul piše roman kako bi preživio. Međutim, na taj način Paul prolongira svoju patnju, svoju mizeriju (vidi Sears 2011: 114).

⁴² Pokupila je stopalo. Nožni prsti su se još uvijek pomicali. Prenijela ga je preko sobe. Dok ga je donijela do vratiju, prsti su se prestali pomicati.

7.4. Odnos Paula i Annie

Napier napominje kako se odnos Annie i Paula može promatrati kao groteskan odnos majke i djeteta. U tom slučaju Annie je majka koja kontrolira i regulira sina kako bi postao onakav čovjek kakav ona želi da on bude (vidi Napier 2007: 33). Prema Natalie Schroeder odnos Annie i Paula prikriveno je odnos supružnika, ali i majke i djeteta (Schroeder prema Napier 2007: 33).

“The sexual undertones are not limited to rape and prostitution; they also reverberate of incest. Annie becomes not only Paul’s wife/lover, but also his mother. When Paul first regains consciousness, he reverts to his childhood. He is Paulie with his mother and father at Revere Beach, watching the pilings appear between the waves”⁴³(Napier 2007: 33).

Napier sugerira da odnos majka/dijete dodatno gradi Paulova ovisnost o lijekovima protiv bolova. Sama ovisnost o lijekovima rezultira ovisnošću o Annie koja ih osigurava. Kad se Annie suprostavi Paulu vezano uz njegov rukopis *Brzi auti* i zatraži od njega da ga spali, njegovo suprostavljanje Annie komentira s riječima kako je on tvrdoglav dječčić. Annie kao majčinska figura koja infantilizira Paula služi tome da ukloni njegovu muškost (vidi Napier 2007: 37). Osim intenzivnog majka/sin odnosa, u romanu se očituju prema Strengell i seksualne tenzije. Najočitiije jest kada Annie donosi lijekove protiv bolova, a Paul ih mora usisati s njenih prstiju. Ujedno se radi o parodiji seksualnih igrica, ali i o slici majke koja njeguje dijete (vidi Strengell 2005: 49). Napier također smatra da Annie za Paula postaje mentalno poremećena muza. Annie posjeduje moć i kontrolira Paulovo pisanje koje može poći, za njega, neželjenim i pogrešnim putem (vidi Napier 2007: 34). U Kingovom romanu *Misery* s fantastičnih bića poput čudovišta prebacuje se na više stvarna, a samim time i strašnija čudovišta koji se nalaze u ljudskom obličju pomoću kojih tematizira

⁴³ Prigušena seksualnost ne limitira se samo na silovanje i prostituciju, također se nalazi i u incestu. Annie ne postaje samo Paulova žena/ljubavnica, već i njegova majka. Prvi puta kada Paul povratu svijest, vraća se u svoje djetinjstvo. On postaje Paulie koji se nalazi sa svojim roditeljima na Revere plaži, gledajući stupove koji se pojavljuju među valovima. (prijevod Katija Vrban)

društveni teror i obiteljsko nasilje.⁴⁴ (vidi Napier 2007: 2). Može se zaključiti kako je Annie čudovište u ljudskom obličju. Međutim, smatram kako i Paul na kraju romanu postaje čudovište čiji su postupci opravdani akumuliranim bijesom koji proizlazi iz mučeničkog odnosa Annie i Paula. Na kraju romana Paul namjerava ubiti Annie tako da je zapali koristeći se svojim rukopisom. Strengell napominje kako Paul gurajući gorući rukopis u Anniena usta zapravo „siluje“ Annie što se može dokazati Paulovim uzvicima (vidi Strengell 2005: 50)

„I'm gonna rape you, all right, Annie. I'm gonna rape you because all I can do is the worst I can do. So suck my book. Suck my book. Suck on it until you fucking CHOKE.“⁴⁵(King 1992: 195)

Kathleen Margaret Lant tvrdi da Paul Sheldon simbolički koristi olovku poput svog penisa silujući čitatelja (Lant prema Strengell 2005: 50). U ovom slučaju silujući Annie Wilks rukopisom u usta.

Napier sugerira da se već na prvim stranicama romana može uvidjeti iznimna snaga koju Annie posjeduje. Sheldon njezinu snagu opisuje kao snagu silovatelja. Njezina zvjerska pojava nazire se prije nego što ju je Sheldon uspio ugledati (vidi Napier 2007: 33). Poput Paula i čitatelji počinju zanemarivati prvotni opis Annie što čitatelje čini nespremnima za teror koji se sprema (vidi Napier 2007: 33).

„Then there was a mouth clamped over his, a mouth which was unmistakably a woman's mouth in spite of its hard spitless lips, and the wind from this woman's mouth blew into his own mouth and down his throat, puffing his lungs, and when the lips were pulled back he smelled his warder for the first time, smelled her on the outrush of the breath she had forced into him the way a man might force a part of himself into an

⁴⁴ Temu obiteljskog nasilja tematizira i u romanima Gerald's Game i Rose Madder.

⁴⁵ Silovat ću te Annie. Silovat ću te zato što sam sposoban učiniti ti samo najgore. Zato, siši mi knjigu. Siši mi knjigu. Siši je dok se jebeno ne ZADAVIŠ njome (prijevod Katija Vrban).

unwilling woman, a dreadful mixed stench of vanilla cookies and chocolate ice-cream and chicken gravy and peanut-butter fudge.“⁴⁶ (King 1992: 9)

Napier navodi da je naracija u romanu *Misery* zatvorena kako bi se omogućio jednaki izolirani osjećaj u kojem se našao Paul Sheldon. Osim što je Paul doslovno izoliran, on je i preneseno izoliran poput heroine u gotičkim romantičnim serijskim romanima kojima je on autor. Zahvaljujući iznimnoj maštovitosti koju Paul posjeduju, čitatelji se upuštaju u Paulovo zamišljanje Annienine kuće. Osim toga, Paulova kreativna pokretljivost omogućuje uvid u njegov život do najsitnijih detalja. Čitatelji se puni pouzdanja oslanjaju na informacije koje Paul nudi jednako kao što se on oslanja na lijekove protiv bolova koje mu Annie daje. Paul je sposoban pisati jedino kada se osjeća dobro što zapravo ovisi o lijekovima. Dakle, kao što se Paul oslanja na pomoć koju mu nudi Annie, jednako tako se i čitatelji oslanjaju i ovise o pomoći koju Annie osigurava Paulu (vidi Napier 2007: 36). Poput antičke božice Annie ima mogućnost upravljanja Paulovim životom. U maniri „Anđela smrti“, Annie posjeduje album u kojem detaljno bilježi sva počinjena umorstva (vidi Strengell 2005: 49). Slično kao i u *Isijavanju* koristi se motiv albuma s novinskim člancima koji postaje okidač za strašan rasplet događaja. Sears napominje kako je jedna od metafora kojima se *Misery* bavi je blokada koju pisci doživljaju u svom radu. Blokada je metafora koju roman koristi kako bi se definirao ženski lik Annie Wilks koji je povezan s bijedom (*misery*) i mizoginijom (vidi Sears 2011: 107). Na kraju, Sears napominje da Paul biva zahvalan Annie jer mu se vratila spisateljsku sposobnost. Njegova se zahvalnost manifestira kroz teror i strah jer su mu stvorene traume uzrokovane Annienim zlostavljanjem (vidi Sear 2011: 114-115).

⁴⁶ Osjetio je usta na svojim ustima, nesumnjivo ženska usta, usprkos tvrdim, suhim usnama. Dah je prodro iz njenih u njegova usta, a iz njih u grlo. Ispunio mu je pluća. Po prvi put je namirisao tamničarku kad su se usta povukla, namirisao je u ostatku daha koji mu je upuhala u usta. Unjela ga je u njega onako kako bi muškarac unio dio sebe u ženu nespremnu da ga primi. To je bio gnjusna zadah, mješavina kolača od vanilije, sladoleda od čokolade, umaka od pileline i maslaca od kikirikija. (prijevod Katija Vrban)

Na kraju romana nalaze se riječi „KRAJ“ koji označava završetak posljednje knjige iz serijala o Misery, završetak Paulinog i Annienog odnosa, završetak romana *Misery* za čitatelja i završetak pisanja za Stephen Kinga. Sears tvrdi da se Paul više puta referira na Fowlesa, u ovom slučaju na roman *Ženska francuskog poručnika* spominjući tiraniju posljednjeg poglavlja. Poznato je da Fowles u romanu nudi alternativne završetke koje bira čitatelj. Međutim, *Misery* teži jedinstvenom završetku bez otvorenog kraja kako bi spisatelj zadobio moć nad čitateljem. Na taj način riječ „KRAJ“ postaje performativ (vidi Sears 2011: 115-116). Riječ „KRAJ“ višestruko je označavanje završetka, ali u čitatelju je duboko usađen utisak koji sa završetkom ne jenjava.

7.5. Prema teoriji adaptacije

Književni izvornik i filmska adaptacija uvijek kriju određene nejednakosti. Film ne treba ni u kom slučaju direktno i doslovno kopirati svaki dio književnog predloška. Kao što i Uvanović napominje u svom djelu ponekad književno djelo služi kao predložak prema kojem se film može snimiti, ali zapravo u tom slučaju književno djelo služi kao okidač mnogih ideja proizašlih iz književnog izvornika. Smatram kako se u slučaju *Misery* filmska adaptacija u nekim točkama dotiče s književnim izvornikom. Stam uspoređuje književnost i film s evolucijom. Tvrdi kako književnost preživljava zbog mutacije, odnosno filma (vidi Stam 2008: 284). Tako je i u slučaju *Misery*, književni predložak preživljava u filmskoj preoblici. Adaptacija i književni izvornik jednaki su što se tiče teme i ponekih motiva, ali adaptacija koristi književni izvornik kako bi upotpunila vlastitu priču. Kao što i Hutcheon navodi, adaptaciji su skloni likovi i teme. Odnosno, ta dva segmenta najlakše je prenijeti u medij filma. U slučaju *Misery* tema je u potpunosti zadržana dok postoji „mutacija“ u transformiranju likova. Naime, u filmskoj preinaci dodan je lik istražitelja koji paralelno uz glavnu radnju istražuje nestanak Paula Sheldona. Manje su jedinice fabule uredno prenesene, ali je izmjenjen koncept vremena. Držim kako je u filmu vrijeme koje je Paul proveo u zatočeništvu skraćeno dok se u romanu sporo

prolaženje vremena više naglašava i na taj način čitatelj drži da je Annie Paula zatočila na puno duže vrijeme nego što je to prikazano u filmu. Međutim, Monaco upućuje na tu izričitu razliku književnog i filmskog medija. Razlika u trajanju naracije iskazana je kraćom filmskom naracijom koja iskorištava mogućnost slikovnog prenošenja informacija (vidi Monaco 2009: 74). U skladu sa svim navedenim razlikama književnog i filmskog medija može se odrediti da prema Uvanovićevoj kategorizaciji *Misery* pripada prvoj kategoriji koja pretpostavlja preuzimanje književne građe i motiva. Filmska adaptacija preuzima temu, motive i likove filma, ali ih i transformira i prilagođava filmskom mediju. Kao što je navedeno, u filmu je zadržana tema romana, preuzeti su motivi koji su djelomično izmijenjeni (primjerice amputacija noge u romanu zamijenjena je slamanjem kostiju Paulovog gležnja), likovi iz romana su zadržani, a jedina razlika u ovom elementu je postojanje novog lika u filmu.

8. Zaključak

Čovjek je oduvijek bio osjetljiv na estetske podražaje iz okoline, zato i teži stvoriti čvršći odnos s umjetnosti. Svoju zadovoljštinu, između ostalog, pronalazi i u književnim i filmskim djelima. Međutim, uvriježeno mišljenje književnost definira kao „ozbiljnu“ umjetnost koja pretpostavlja intelektualni angažman dok je film sredstvo pomoću kojeg se dolazi do trenutne zabave. Moram primjetiti kako se to mišljenje počinje mijenjati, ali se svejedno može uočiti negativno poimanje vrijednosti filmskog medija. Film je dodatno omalovažavan u slučaju kada adaptira književni izvornik, posebice ako se radi o djelu književnih klasika. Upravo je cilj ovog diplomskog rada uspostavljen na težnji da se dokaže kako filmska adaptacija može biti umjetničko djelo koje unatoč očekivanjima publike može postići uspješnost i izvrsnost. U diplomskom se radu pokušalo odgovoriti na pitanja postavljena prije analize odabranog korpusa. Mišljenja sam kako su postignuti odgovori na pitanja te kako su se pretpostavke konstruirane prije uspostavljenog odnosa književnosti i filma uspješno potvrđene u središnjem dijelu rada.

U analizi filmova nastalih na temelju romana Stephena Kinga može se primjetiti izrazita samostalnost filmskih uradaka koji su preuzeli i prilagodili elemente književnih djela. Smatram kako je unatoč promjenama koje se mogu uočiti, najuspješnija adaptacija romana *Isijavanje* koje zadržava srž romanesknog dvojnika. Kubrick i tim stručnjaka koji je radio na uspostavljanju filma zadržali su važne motive koje su prilagodili mediju na kojem su radili, pritom su uspostavili i neke nove motive koji su zamijenili postojeće književne iz razloga što nije bilo moguće tematske jedinice preoblikovati u mediju filma. *Magla* je jednako dobro adaptirana, sadržani su likovi i tema, tematske jedinice su preoblikovane, ali je srž djela zadržana. Hiperbolizirana je kritika prema društvenim kritikama i kraj se dodatno ironizira spašavanjem koje provodi vojska koja je prouzrokovala katastrofu. *Misery* je također zadržala temu i tematske obrasce koje je djelomično preoblikovala dok je dodan lik istražitelja.

Osobno mi se najmanje svidjela adaptacija *Misery* jer smatram kako nije dovoljno dobro prikazala klaustrofobičan osjećaj kojeg roman ostvaruje kod čitatelja. Na primjeru tri romana koja su adaptirana u medij filma zaključujem kako je proces filmskih adaptacija izrazito zahtjevan i iscrpan put tijekom kojeg filmski tim čini sve u svojoj moći kako bi iskoristili elemente književnih predložaka i zadržali srž prilikom iskazivanja vlastitih interpretacija, kritika i preoblika. U ovom diplomskom radu naglasak nije na kanonskim, književnim djelima već na djelima popularne kulture koju čitatelji čitaju radi razonode. Unatoč tome, smatram kako Kingova djela sadržavaju mnoge elemente koji ih čine izrazito vrijednima. Njegova djela nisu sadržana od banalnih i trivijalnih tema koje zabavljaju čitatelje. Upravo suprotno, često su teme njegovih djela koncipirane od međuljudskih odnosa u propadanju (obitelj, supružnici, prijatelji), ali i odnosa koji slave prijateljstvo, odanost i život. Osim toga, King progovara i o društvenim institucijama koje direktno ili indirektno utječu na svakodnevni život svakog pojedinca te kritizira masovnu potrošačku kulturu. Stoga, držim kako je King uspješan autor današnjice čija se djela masovno konzumiraju, a s time i adaptiraju.

9. Sažetak

The relationship between literature and film: Stephen King's novels and film adaptations

U diplomskom je radu prikazan odnos književnosti i filma, način na koji se adaptiraju elementi književnih djela u medij filma te što određuje uspješnost ili neuspješnost adaptacije. Osim toga, u radu je prikazan teorijski pristup žanru horora i specifičnih elemenata horora u stilu Stephena Kinga čiji se romani koriste u konkretnim primjerima u kojima se uspoređuju književni izvornici i filmski dvojnici. Na temelju usporedbi izvedenih iz književnih i filmskih djela dokazuju se teorijski postupci izvedeni iz stručne literature.

10. Ključne riječi

Književnost, film, roman, adaptacija, medij, postmodernizam, popularna kultura, horor, Stephen King, *Isijavanje*, *Magla*, *Misery*.

11. Popis literature

Izvori

1. Darabont, F: *The Mist*, 2008.
2. King, S: *Isijavanje*, Forster, 2013.
3. King, S: *Izmaglica*, A – Z BIBLIOTEKA, Novi Sad, 1994
4. King, S: *Misery*, Hodder and Stoughton, Kent, 1992.
5. Kubrick, S: *The Shining*, 1980.
6. Reiner, R: *Misery*, 1990.

Literatura

1. Ascher, R: *Room 237*, 2012.
2. Bantinaki, K: *The Paradox of Horror: Fear as a Positive Emotion*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 2012., Vol. 70, No. 4, str. 383 – 392.
3. Bruhm, S: *On Stephen King's Phallus; Or the Postmodern Gothic*, Narrative, 1996. , Vol. 4, No. 1, str. 55-73.
4. Carroll, N: *The Nature of Horror*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1987., Vol. 46, No. 1, str. 51-59.
5. Carroll, N: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, Routledge, New York, 2010.
6. Cepić, D: “*Poopćeni drugi*” i “*Veliki Drugi*” sličnosti i razlike između Meadove i Lacanove teorije konstituiranja subjekta, Diskrepancija, 2004., sv. V, br. 9, str. 29-40.
7. D'Elia, J. M: *Standing Up With The King: A Critical Look At Stephen King's Epic*, Graduate Theses and Dissertations, University of South Florida, 2007.
8. Duncan, P: *Stanley Kubrick*, The Pocket Essentials, Harpenden, 2002.
9. Durić, D: *Psihoanaliza i horor: slučaj filma Magla Franka Darabonta*, Hrvatski filmski ljetopis, 2014., god. 20, No. 77 – 78, str. 42 – 58.

10. Freud, S: *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*, Scarabeus – naklada, Zagreb, 2010.
11. McCaffery, L i Johnson, D: *Talking about "The Shining" With Diane Johnson*, Chicago Review, 1981., Vol. 33, No. 1, str. 75-79.
12. Jameson, F: *The Shining*, Social Text, 1981., No. 4, str. 114-125.
13. Lukić, M: *U sjeni američkog sna*, Jesenski i Turk, 2014.
14. Magistrale, T: *Stephen King, America's Storyteller*, Praeger, Santa Barbara, 2010.
15. Monaco, J: *How to read a film: Movies, Media, and Beyond, Art, Technology, Language, History, Theory*, Oxford University Press, New York, 2009.
16. Napier, W: *Review*, Journal of American Studies, 2005., Vol. 39, No. 1, str. 129-130.
17. Napier, W: *The haunted house of memory in the fiction of Stephen King*, University of Glasgow, 2008.
18. Paulus, I: *Kubrickova glazbena odiseja*, Pozitiv film, Zagreb, 2011.
19. Perić, B: *Das Unheimliche: Kad domaće više nije domaće* u Freud, S: *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*, Scarabeus – naklada, Zagreb, 2010., str. 49-54.
20. Peterlić, A: *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000.
21. Petrić, V: *Razvoj filmskih vrsta: Kako se razvijao film*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1970.
22. Phillips, Gene D. i Hill R: *The Encyclopedia of Stanley Kubrick*, Facts On File, Inc., New York, 2002.
23. Santilli, P: *Culture, Evil, and Horror*, The American Journal of Economics and Sociology, 2007., Vol. 66, str. 173 – 194.
24. Sears, J: *Stephen King's Gothic*, University of Wales Press, Cardiff, 2011.

25. Snodgrass, M. A. : *Encyclopedia of Gothic Literature*, Facts On File, Inc., New York, 2005.
26. Solar, M: *Suvremena svjetska književnost*, Školska knjiga, Zagreb, 1997.
27. Stam, R: *Teorija i praksa filmske ekranizacije* u Uvanović, Željko: *Književnost i film*, Matica hrvatska Ogranak Osijek, Osijek, 2008., str. 279-405.
28. Strendgell, H: *Dissecting Stephen King, From the Gothic to Literary Naturalism*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2005.
29. Uvanović, Željko: *Književnost i film*, Matica hrvatska Ogranak Osijek, Osijek, 2008.
30. Wolfe, G: *Review: Reinventing Stephen King*, Science Fiction Studies, 1993., Vol. 20, No. 1, str. 108-111.
31. Wood, R: *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, Columbia University Press, New York, 2003.

Mrežni izvori

1. Gilić, N: *Žanrovi igranog filma*
<http://elektronickeknjige.com/knjiga/gilic-nikica/filmske-vrste-i-rodovi/3-1-zanrovi-igranog-filma/> (gledano 13. rujna 2016.)
2. <http://www.hrleksikon.info/definicija/fordizam.html> (gledano 10. kolovoza 2016.)
3. <http://www.imdb.com/title/tt2085910/> (gledano 30. srpnja 2016.)
4. <http://mojtv.hr/film/3006/magla.aspx> (gledano 20. srpnja 2016.)
5. Nenilin, A: *Stephen King and the theme of childhood in the angloamerican literary tradition*, 2006.,
http://www.stephenking.ru/texts/stiven_king_i_problema_detstva/stephen_king_and_the_theme_of_childhood.pdf (gledano 15. kolovoza 2016.)

6. <http://nerdist.com/the-shining-typewriter-had-different-sayings-in-different-countries/> (gledano 22. srpnja 2016.)
7. <http://www.theory.org.uk/ctr-que1.htm> (gledano 13. rujna 2016.)
8. <http://www.zagreb-pride.net/povorka/stonvolska-pobuna-1969-stonewall-1969/> (gledano 3. kolovoza 2016.)