

# Strategija južnjačke gotike i dekonstrukcija američkog juga u romanu i seriji Oštri predmeti

---

**Horvat, Tani**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2021**

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

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:442822>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-08-05**



*Repository / Repozitorij:*

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



**SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET**

**Tani Horvat**

**Strategije južnjačke gotike i dekonstrukcija  
američkog Juga u romanu i seriji *Oštri predmeti***

**(DIPLOMSKI RAD)**

**Rijeka, 2021.**

SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET  
Odsjek za kroatistiku

Tani Horvat  
Matični broj: 0009067538

Strategije južnjačke gotike i dekonstrukcija  
američkog Juga u romanu i seriji *Oštri predmeti*

DIPLOMSKI RAD

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

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

Rijeka, 22. rujna 2021.

## IZJAVA

Kojom izjavljujem da sam diplomski rad naslova *Strategije južnjačke gotike i dekonstrukcija američkog Juga u romanu i seriji Oštri predmeti* izradio/la samostalno pod mentorstvom izv. prof. dr. sc. Dejana Durića.

U radu sam primijenio/la metodologiju znanstvenoistraživačkoga rada i koristio/la literaturu koja je navedena na kraju diplomskoga rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke, teorije i zakonitosti koje sam izravno ili parafrazirajući naveo/la u diplomskom radu na uobičajen način citirao/la sam i povezo/la s korištenim bibliografskim jedinicama.

Student/studentica

Potpis

Tani Horvat

---

# SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. JUŽNJAČKA GOTIKA.....	4
2.1. OD AMERIKE DO AMERIČKE GOTIKE.....	4
2.2. AMERIČKI JUG I JUŽNJAČKA GOTIKA.....	13
2.2.1. POVIJESNE OKOLNOSTI I GRAĐANSKI RAT.....	13
2.2.2. POSLJEDICE GRAĐANSKOG RATA I <i>POSTBELLUM</i> RAZDOBLJE.....	16
2.3. NASTANAK JUŽNJAČKE GOTIKE.....	18
2.4. ZNAČAJKE JUŽNJAČKE GOTIKE.....	21
2.4.1. ZNAČAJ E. A. POEA.....	23
2.4.2. ZNAČAJ WILLIAMA FAULKNERA.....	24
3. OŠTRI PREDMETI.....	30
4. ELEMENTI JUŽNJAČKE GOTIKE U OŠTRIM PREDMETIMA.....	35
4.1. FABULA.....	35
4.2. LIKOVI I ODNOSI MEĐU LIKOVIMA.....	37
4.3. NASLJEĐE STAROG JUGA.....	43
4.4. ARHETIP MONSTROUZNE ŽENE U JUŽNJAČKOJ GOTICI.....	45
4.5. GOTIČKA MJESTA I PEJZAŽI.....	48
5. TEORIJA ADAPTACIJE.....	56
5.1. FABULA, NARACIJA I PRIPOVJEDAČ.....	60
5.2. KNJIŽEVNI VS. FILMSKI LIKOVI.....	64
6. ADAPTACIJA OŠTRIH PREDMETA.....	66
6.1. FABULA I NARACIJA.....	66
6.2. PRIPOVJEDAČ I FOKALIZATOR.....	68

6.3. LIKOVI.....	70
7. ZAKLJUČAK.....	74

*Sažetak, ključne riječi*

*Summary, key words*

*Izvori i literatura*

## 1. UVOD

Roman *Oštri predmeti* (2006) djelo je američke spisateljice Gillian Flynn, koja se komercijalno proslavila svojim trećim romanom *Nestala* (*Gone Girl*) iz 2010. *Nestala* je prva zainteresirala filmske producente te je prva dobila svoju adaptaciju. Godine 2014. na filmskom ju je platnu uprizorio priznati američki redatelj David Fincher (*Fight Club*, *Se7en*, *Zodiac*, *Social Network*), dok je Flynn sama napisala filmski scenarij. Film je postigao vrlo zapažen uspjeh, što je ubrzo zainteresiralo širu publiku za njena ranija književna ostvarenja. Tako je 2018., više od 10 godina nakon što je napisan, za televiziju adaptiran i autoričin književni prvijenac *Oštri predmeti*. Ova naizgled predvidljiva i već mnogo puta viđena kriminalistička priča o mladoj, psihički nestabilnoj novinarki koja dolazi u rodni grad istražiti ubojstva dvije djevojčice u sebi krije brojne elemente južnjačke gotike.

U ovome ću radu tako sagledati roman i njegovu televizijsku adaptaciju kroz prizmu južnjačke gotike i pokušati izdvojiti što više elemenata karakterističnih za ovaj podžanr američke književnosti. Južnjačka gotika, čijim se začetnicima smatraju pisci poput Williama Faulknera, Tennesseeja Williamsa i Flannery O'Connor svoje korijene vuče još iz doba američkog romantizma. Tada se javljaju prvi gotički romani u kojima su američki pisci pronašli veliku inspiraciju. Iz ovih su romana preuzeli određene elemente te ih implementirali u vlastita djela koja progovaraju o problematičnoj regiji američkog Juga.

Pristup izradi ovog rada temeljio se na proučavanju mnogobrojnih književnih teorija i kritičkih teorija na temelju relevantnosti, kvalitete i značaja za konkretan rad. Fenomen južnjačke gotike predstavlja fokus ovoga rada stoga sam, kako bih ga što obuhvatnije i detaljnije predstavila, prvo iščitala literaturu autora koji su pisali o nastanku gotičkog žanra u književnosti: Lauri Pilter, Marko Lukić, Allan Lloyd-Smith i Patrick Kennedy. Zatim sam se usredotočila

na literaturu koja pojašnjava kako su se američki književnici odvojili od utjecaja engleskog gotičkog romana i počeli stvarati vlastitu književnu tradiciju. Za razumijevanje njihove diferencijacije važno je bilo proučiti povijesne, društvene i kulturne okolnosti koje su utjecale na razvoj američke književnosti, stoga se u ovome dijelu rada oslanjam na literaturu povjesničara Edwarda L. Ayersa, koji u svojoj knjizi *A New History of the American South* iznosi pregled američke povijesti. Nju je posebno obilježio Građanski rat, u kojem se sedam saveznih država odcijepilo od ostatka SAD-a, što je obilježilo njihov daljnji povijesni i kulturni razvoj. Kako bismo razumjeli zbog čega je Jug SAD-a bio toliko specifičan da je iznjedrio vlastiti književni (pod)žanr važno je shvatiti što je utjecalo na formiranje njihovog kolektivnog identiteta, u čemu je od najveće pomoći bila literatura Jamesa C. Cobba, Biljane Oklopčić i Thomasa Bjerrea. Pri određivanju žanrovskih obilježja, elemenata i motiva južnjačke gotike koristila sam se literaturom Biljane Oklopčić, Lauri Pilter i Thomasa Bjerrea. Posebno su velik utjecaj na književnost izvršili Edgar Allan Poe i William Faulkner, stoga sam njima posvetila najviše pažnje. U prezentiranju njihova rada pomogla mi je i literatura Ivane Sabo te zbornik znanstvenih radova *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic* čiji su glavni urednici Susan Castillo Street i Charles L. Crow, a autori na čije sam se radove najviše fokusirala su Tom F. Wright i Richard Gray.

U idućem poglavlju rada predstavila sam roman *Oštri predmeti*, kao i spisateljicu Gillian Flynn. U drugom dijelu poglavlja osvrnula sam se na televizijsku adaptaciju romana i navela karakteristike televizijskog formata ograničene serije, pri čemu sam se koristila knjigom *Kvalitetne TV serije* autorice Sanje Kovačević. Također sam se osvrnula na značajke televizijske adaptacije pri čemu sam se koristila člancima Sarah Caldwell i Jonathana Bignella. U razumijevanju i tumačenju trivijalnih književnih žanrova, kojima pripada i ovaj roman, pomogli su mi članci Kristine Peternai Andrić i Tatjane



Ileš. Teorijski sam dio zatim primijenila na samoj analizi romana i televizijske serije, posebno se fokusirajući na fabulu, likove, nasljeđe starog Juga, arhetip monstrozne žene u južnjačkoj gotici te južnjačke krajolike i pejzaže.

U drugom dijelu rada ukratko sam predstavila teoriju adaptacije, pozivajući se na radove Linde Hutcheon, Željka Uvanovića i Roberta Stama. Tu sam teoriju također oprimjerila na romanu i televizijskoj seriji te sam istaknula glavne razlike do kojih je došlo prilikom procesa adaptacije.

## 2. JUŽNJAČKA GOTIKA

Južnjačka gotika literarni je fenomen koji se vezuje uz književna djela čija se radnja odvija na prostoru američkog Juga te ga na specifičan način prezentira kao jedan zasebni svijet koji je definirala vlastita povijest pa shodno tome on i funkcionira po određenim zakonitostima. Stil pisanja evoluirao je iz američke gotičke tradicije, koja razvila iz europske (prvenstveno engleske) gotičke tradicije devetnaestoga stoljeća. Stoga možemo reći da je južnjačka gotika jedan svojevrsni podžanr gotičke književnosti.

Kako bismo mogli *Oštre predmete* promotriti kroz prizmu južnjačke gotike valjalo bi se prvo dotaknuti osnova i objasniti što je uopće gotika odnosno gotička književnost te kako je nastala veza između gotike i američkog juga.

### 2.1. OD GOTIKE DO AMERIČKE GOTIKE

Termin gotika, navodi Lauri Pilter, potječe od naziva Goti (ili preciznije, od kasnolatinskog izraza *gothicus*, što bi značilo „koji pripada Gotima“<sup>1</sup>), koji označava germansko barbarsko pleme koje je u 3. i 4. stoljeću obitavalo na području Skandinavije i na baltičkoj obali. Oni su imali veliku ulogu u rušenju Zapadnog Rimskog Carstva i bili su poznati kao prilično nemilosrdni ratnici koji su svojim običajima žrtvovanja zarobljenika ulijevali strah u kosti svojim ratnim protivnicima.<sup>2</sup>

Sada kada znamo ponešto o Gotima jasno je zašto su se desetak stoljeća kasnije renesansni pisci i teoretičari u Italiji sjetili upravo njih kada su opisivali francuske srednjovjekovne crkve i katedrale. S gledišta talijanske renesanse, pojašnjava Pilter, te su građevine bile stilski neukusne, neskladne i barbarske.

---

<sup>1</sup> <https://www.wordsense.eu/gothicus/> (posjećeno 10. 4. 2021.)

<sup>2</sup> <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=22840> (posjećeno 10. 4. 2021.)

Zato su taj stil podrugljivo nazvali gotičkim. Kasnije se pojam proširio i na srednjovjekovno slikarstvo (Pilter navodi primjer jedne takve slike Matthiasa Grünwalda, gdje je Isus na križu naslikan u gotovo raspadnom stanju te podsjeća na leš) te se gotika postupno razvila u jedno od najprepoznatljivijih umjetničkih razdoblja. (Pilter 2004: 4) Iz navedenoga možemo zaključiti kakav je prvotni dojam ostavljala gotička umjetnost i koje su joj karakteristike često pripisivali: začudno, neobično i pomalo zastrašujuće.

Gotika se razvila u razdoblju europskog predromantizma<sup>3</sup> te se kao literarni pojam prvi puta javlja u engleskoj književnosti. Kako navodi Marko Lukić, ključnu je ulogu u razvoju gotičke književnosti imala industrijalizacija koja je utjecala na popularizaciju književnosti. Naime, dok se nije pojavila gotika, književnost je uglavnom bila namijenjena aristokratskim društvenim slojevima. Lukić naglašava kako se u tom kontekstu ne smiju zanemariti pisci poput Henryja Fieldinga i Samuela Richardsona. Oni su među prvima počeli odbacivati neoklasicističke tendencije stvaranja književnosti čija je ciljana publika bila ograničena na visoke slojeve društva. Osamnaesto je stoljeće, kako navodi Lukić, obilježila je pojava srednjeg društvenog sloja i širenje urbanih sredina uslijed industrijalizacije. Novonastali društveni sloj značio je stvaranje nove čitateljske publike te posljedično tome popularizaciju književnosti. S druge strane, industrijalizacija je potaknula procvat tiskarske industrije, što je, kako navodi Lukić, znatno utjecalo i na procvat same književnosti budući da se tiskalo više proze. Također, porastao je i broj putujućih knjižnica koje su zbog svojih niskih članarina bile pristupačne srednjoj društvenoj klasi, ali i svima onima koji financijski nisu bili u mogućnosti kupovati knjige. Budući da je kupovanje knjiga tada predstavljalo luksuz koji su si rijetki mogli priuštiti, na tržištu su se počela pojavljivati znatno povoljnija izdanja koja su bila namijenjena radničkoj klasi. Kako je čitalačka publika postajala sve raznolikija,

---

<sup>3</sup> Predromantizam je pojam koji se odnosi na europsko književno stvaralaštvo druge polovice 18. st. koje je prethodilo romantizmu, a odlikovalo se odmakom od do tada prevladavajućih klasicističkih normi. (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=50078> posjećeno 17.9.2021.)

tako se uskoro javila i potražnja za novim izdanjima i novim žanrovima, što je u konačnici dovelo do pojave gotičke književnosti. (Lukić 2014: 22-23)

Lukić također naglašava da je tzv. grobljansko pjesništvo (*graveyard school*) izvršilo velik utjecaj na formiranje gotičkog žanra. Grobljansko je pjesništvo uspon doživjelo početkom 1740-ih, a usto je i nagovijestilo pojavu romantizma. Neki od autora koje Lukić ističe kao primjere grobljanskih pjesnika su Thomas Gray (*Elegija napisana na seoskom groblju*, 1751), Robert Blair (spjev *Grob*, 1743) i James Thomson (pjesnička zbirka *Godišnja doba*, 1745): „Njihovu poeziju karakteriziraju specifične teme, tonaliteti i atmosfera čija neuobičajenost pridonosi stvaranju stila koji će tek u romantizmu i gotičkom žanru poprimiti svoje prave dimenzije“. (Lukić 2014: 33-34) Grobljansko je pjesništvo izravno utjecalo na prve gotičke autore i tekstove uvođenjem elemenata poput samoće, tame, otuđenja i straha. Ovi su čimbenici prevladavali u grobljanskom pjesništvu i upravo je njih preuzela i razradila gotička književnost nešto kasnije, krajem 18. i u 19. stoljeću. Usto, nastavlja Lukić, grobljanski su pjesnici unaprijedili koncept *uzvišenoga* (*the sublime*), koji je preciznije definirao i objasnio Edmund Burke. Njegovo će poimanje uzvišenoga postati, kako navodi Lukić, okosnica gotičkih tekstova:

Kad god nešto bilo postavljeno a da pritom evocira ideju boli ili opasnosti, odnosno bilo što na bilo koji način užasno ili povezano s užasnim stvarima ili pak nečim analognim užasu, izvor je uzvišenog, to jest, uzrok je najjačih emocija koje um može osjetiti. Kažem najjačih emocija zato što sam siguran da su ideje boli mnogo jače od ideja koje proizlaze iz zadovoljstva. (Burke prema Lukić 2014: 34)

Burke je tako, tvrdi Lukić, jasno definirao emocionalnu strukturu prisutnu u velikom broju ranih gotičkih tekstova, a osim toga je prepoznao i čimbenik zastrašujućeg i istaknuo ga kao „element koji dodatno stimulira čitateljevu maštu i empatiju spram likova“. (Lukić 2014: 35) Utjecaj grobljanskog pjesništva i Burkeove teorije o uzvišenom naglasiti će „raznolikost mogućih

elemenata i književnih mehanizama koji pripadaju gotičkom žanru“, navodi Lukić. (Lukić 2014: 35)

Dvadesetak godina nakon pojave grobljanskog pjesništva, nastalo je prvo djelo koje u potpunosti objedinjuje niz ranije spomenutih često ponavljanih elemenata i mehanizama i koje se smatra prvim gotičkim romanom. To je *Otrantski dvorac* autora Horacea Walpolea iz 1764. Walpole je romanu nadjenao podnaslov *A Gothic Story*, odnosno gotička priča. Taj je podnaslov, tumači Kennedy, Walpole zapravo zamislio kao suptilnu šalu te je izraz „gotička“ upotrijebio u značenju nečega barbarskog, što potječe iz srednjeg vijeka. (Kennedy 2020) Ann Radcliffe se uz Walpolea smatra suosnivačicom žanra zahvaljujući gotičkim romansama poput *The Mysteries of Udolpho* (1794) i *The Italian* (1797), a valja istaknuti i Matthewa Lewisa i njegov roman *Redovnik (The Monk)*. (Bjerre 2017: 2)

Gotička je književnost možda najveću popularnost doživjela u 19. stoljeću, kada je veliki broj pisaca počeo u svoja djela uključivati elemente i motive gotičke fikcije. Neki od njih su Walter Scott sa svojom kratkom pričom *The Tapestry Chamber* (1829), Robert Louis Stevenson (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886), Charlotte Brontë (*Jane Eyre*), Emily Brontë (*Orkanski visovi*) i Bram Stoker, koji je svojim romanom *Drakula* iz 1897. stekao kulturni status. Roman o misterioznom grofu Drakuli, koji živi u transilvanijskom dvorcu i za kojega se ispostavlja da je vampir, u čitateljima je diljem svijeta pobudio zanimanje za romane vampirske tematike, a ta fascinacija traje i do danas te su se mnogi suvremeni pisci i filmaši poslužili Stokerovim djelom kao inspiracijom za vlastite kreacije.

Još jedan roman koji je stekao kulturni status je *Frankenstein* (1818) autorice Mary Shelley, koji kombinira nadnaravne, horor, i znanstveno-fantastične elemente, pa tako možemo reći da predstavlja jedan tipičan primjer gotičke proze.

Autor kojeg se ovdje ne smije izostaviti, i koji se prema nekim teoretičarima čak i smatra pretečom južnjačke gotike, iz gotičke je literature crpio inspiraciju za proučavanje psiholoških trauma, mentalnih bolesti i utjecaja koje one mogu imati na ljudsku prirodu. Riječ je o američkom piscu i pjesniku Edgaru Allanu Poeu, autoru gotičkog pustolovnog romana *Doživljaji Arthura Gordona Pyma* te kratkih priča *Pad kuće Usher*, *Crni mačak*, *Krabulja crvene smrti*, *Jama i njihalo*, koji je mnogima prva književna asocijacija kada začuju epitete mračno, mistično i morbidno. Poe je romantičarski pisac koji je u uglavnom sva svoja djela implementirao elemente gotičke fikcije, a osim toga njegovu kratku priču *Umorstva u ulici Morgue* (*The Murders in the Rue Morgue*) mnogi smatraju i prvom detektivskom pričom odnosno krimićem.<sup>4</sup> Iz tog razloga bilo koji uspješni suvremeni krimić, horor priča ili pak roman Stephena Kinga zahvalu duguju upravo Poeu, koji je u svojem žanru bio majstor te je utro put svima onima koji su došli nakon njega, zaključuje Patrick Kennedy. (Kennedy 2020)

U pokušajima opisivanja i kategoriziranja gotike kao književnog pojma književni je povjesničari i teoretičari različito određuju: kao žanr, modus pisanja ili nešto treće. H. L. Malchow ju, primjerice, ne definira kao žanr već ju naziva književnim diskursom, „jezikom panike i nerazumne tjeskobe“. (Malchow prema Bjerre 2017: 2) David Punter primjećuje interes gotičke književnosti za teme poput paranoje, „barbarstva“ i drugih raznih tabua (Bunter prema Bjerre 2017: 2), a Allan Lloyd-Smith konstatira da se gotika tiče „povratka prošlosti, onog potisnutog i negiranog, ona je zakopana tajna koja narušava i nagriza sadašnjost, [ona je] sve ono što kultura ne želi znati ili priznati te neće ili se ne usudi reći.“ (Lloyd-Smith prema Bjerre 2017: 2) Kennedy navodi da se gotiku kao književni pojam može definirati kao „način pisanja koji koristi tamne i slikovite krajolike, zapanjujuća i melodramatična narativna sredstva i cjelokupno ozračje egzotike, misterije i straha“. (Kennedy 2020) Ostavimo li po

---

<sup>4</sup> <https://www.britannica.com/biography/Edgar-Allan-Poe> (posjećeno 10. 4. 2021.)

strani te razne definicije gotike, tumači Thomas Bjerre, jasno je da je gotička literatura „osporavala tada aktualne prosvjetiteljske principe dajući glas iracionalnim, stravičnim i transgresivnim mislima, željama i impulsima, otvarajući tako čitatelju neke nove svjetove u kojima prevladavaju nasilje, seks, teror i smrt“. (Bjerre 2017: 2) Kao što američki profesor Jerrold Hogle tvrdi, od njenih začetaka u 18. stoljeću, gotička proza omogućavala je čitateljima da se kroz književno djelo suoče s onim najpotisnutijim dijelovima sebe – kako mentalnim, tako i onim društvenim odnosno kulturalnim. (Hogle prema Bjerre 2017: 2)

Tradicija gotičke fikcije koja se uspostavila kroz prethodno navedene romane, predstavljala je, kako tumači Pilter, svojevrsnu mješavinu fantastike i horora. (Pilter 2004: 4) Prepoznatljive karakteristike gotičkih romana, navodi Pilter, postali su mračni likovi, mistične pojave, nadnaravni fenomeni, zlobna spletkarenja i sveprisutna tmurna i pomalo sablasna atmosfera. Radnja prvih gotičkih romana uglavnom je smještena u napuštene i ruševne dvorce, starinske palače i samostane koji nerijetko skrivaju tajne prostorije i prolaze, a ponekad i u mračne šume, špilje i slične otvorene prostore. (Pilter 2004: 4) Takva su stara zapuštena zdanja obično bila „utočišta zastrašujućih i zlih likova, čiji su postupci obično bili motivirani osvetom ili nekim drugim zlim namjerama.“ (Kennedy prema Sabo 2018: 11). Kako tumači Ivona Sabo, gotički su likovi osim toga prikazivani i kao emotivni pa tako nerijetko proživljavaju intenzivna stanja straha i panike, koja ih naposljetku često dovode do nekog oblika ludila i gubitka veze s realnošću. (Sabo 2018: 10-11) Lajtmotivi koji čine dio radnje gotovo svakog od ovih romana su nasilje, zloba, a nerijetko se pojavljuju i teme poput incesta i silovanja, ističe Pilter. (Pilter 2004: 4) Kennedy također navodi da su gotički pisci, kako bi zainteresirali i zabavili čitatelje, osim ovih sumornih motiva ponekad koristili i elemente nadnaravnog, romantične zaplete te

elemente pustolovnog romana, poput primjerice putovanja, brodoloma i sl. (Kennedy 2020)

Pilter ističe kako je gotičkim piscima, čini se, ipak najzanimljivije od svega bilo istraživati koncept zla te su ga u svojim djelima prikazivali na različite načine i u raznim oblicima. U ovim romanima bilo tko je mogao biti utjelovljenje zla: „Kako se žanr razvijao, interes pisaca se sve više premještao sa žrtava na negativce, dok negativci na kraju nisu postali nekom vrstom heroja. Južnjačka gotika zadržala je fokus na negativcima-herojima, ali ih je predstavljala na nešto kompleksniji način“. (Pilter 2004: 7) Iako neki gotički pisci u svojim djelima spominju i pojavu vruga kao zle sile, zlo u gotici, kako tumači Pilter, zapravo nije toliko povezano s religioznim poimanjem zla (kao u ranijim književnim razdobljima), koliko s viđenjem zla kao neovisne, ponekad psihopatološke sile, koja proizlazi iz onog frejdovskog nesvjesnog dijela svijesti. Pilter tako zaključuje da su gotički pisci preduhitrili Freuda i predvidjeli moderna tumačenja čovjekova nagona da naudi drugim ljudima. (Ibid.)

Prve tragove gotike u američkoj književnosti, navodi Bjerre, nalazimo u djelima s početka 19. stoljeća, a Charles Brockden Brown se sa svojim romanom *Wieland* (1798) smatra začetnikom američkog gotičkog romana. (Bjerre 2017: 2) Osim Brockdena Browna, književnim je teoretičarima bilo teško istaknuti još neke autore koje bi svrstali u skupinu začetnika ovoga žanra u Americi kao i precizirati početak gotičke ere u SAD-u. Razlog tome, tvrdi Allan Lloyd-Smith, vjerojatno je činjenica da su engleska i američka književna tradicija još uvijek bile međusobno isprepletene i američki su autori još uvijek najveću inspiraciju crpili iz engleske književnosti. Tako je na Browna npr. utjecao William Godwin, autor romana *Caleb Williams* (1794) i *Political Justice* (1796), a Brown je zatim svojim djelima inspirirao Godwinovu kćer, možda i najpoznatiju spisateljicu gotičkog žanra i autoricu romana *Frankenstein*, Mary Shelley. Međutim, objašnjava Lloyd-Smith, s vremenom su kulturalne, geografske i



povijesne okolnosti u kojima su američki autori stvarali počele sve više utjecati na njihov rad pa su se tako postupno počeli odvajati od europskih utjecaja te su razlike između dviju književnosti postajale sve očiglednije. (Lloyd-Smith 2004: 3-4)

I britansku i američku gotičku tradiciju karakterizira njen kritički karakter. Kako ističe Lukić, britanski je gotički žanr „posezao za strahom, anksioznošću, ali i devijantnim ponašanjem, sa svrhom interpretacije i društvene rekonstrukcije vlastite aristokratske povijesti“. (Lukić 2014: 39) U njemu dolazi do „stapanja fizičkog i društvenog 'užasa' čime se ostvaruje iznimno relevantna društvena kritika“. (Ibid.) Razvoj žanra u Americi zadržao je kritičnost, ali zbog već spomenutih razlika američki se autori nisu mogli koristiti istim instrumentarijem kao oni britanski. Umjesto toga, navodi Lukić, američka gotika poprima dublji i mnogo intimniji oblik od europske te sve više svoj interes prebacuje na pojedinca: „Postavljajući pojedinca kao centar naracije, zajedno s njegovom ili njezinom osobnom poviješću, autori ostvaruju daleko izravniji kontakt s užasima koje taj pojedinac proživljava, odnosno s njegovim moralnim tkivom“. (Ibid.) Britanski su gotički autori, tumači Lukić, kao inspiraciju koristili društvene nesigurnosti vezane za prošlost i interes srednje klase za život aristokracije. Amerikanci su, s druge strane, bili prisiljeni usmjeriti svoj interes na suvremenost: (Lukić 2014: 40)

„Povijest (barem ona dostupna) je u američkom kontekstu prihvaćena u cijelosti i izvor je kolektivne krivnje. Pristupanje povijesti i društvu na ovaj način postavlja gotički žanr u poziciju od iznimne važnosti za cijelo formativno razdoblje američke književnosti jer gotički žanr izravno preispituje i podriva 'američki san' i utopijsko poimanje nacije u nastajanju“. (Ibid.)

Poznato je da je glavna krilatica Sjedinjenih Američkih Država „jednakost i sloboda“ te su često bile percipirane kao obećana zemlja u kojoj svi uz upornost

i naporan rad imaju priliku ostvariti i živjeti svoj američki san.<sup>5</sup> Unatoč tome, uspjele su proizvesti literaturu koja je naizgled potpuna suprotnost – mračna, često groteskna, progonjena duhovima prošlosti i svime onime što je nacija stoljećima pokušavala potisnuti i negirati.

Ono što je specifično za američku gotiku, ističu Savoy i Sabo, i oko čega se slažu mnogi književni povjesničari i teoretičari, jest da upravo ona kroz svoje sadržaje propitkuje narativ američkog sna, koji mnogi nisu dobili priliku ostvariti. Iako se čini da koncept američkog sna i američka gotika predstavljaju dvije krajnosti, oni se kroz književnost isprepliću i međusobno komuniciraju. Američki su gotički pisci kao inspiraciju uzeli upravo pojedince koji nisu doživjeli priliku da ostvare svoj američki san te su im kroz književnost odlučili dati priliku da se njihov glas ponovno čuje. Da bi to učinili, oni su razvili strategiju omogućavanja „mrtvima da uskrsnu, sablasnih glasova da se materijaliziraju niotkuda i predmetima da zažive pseudo-život. Time se postiže dojam ukletog, neobičnog i konačan povratak potisnutog.“ (Savoy prema Sabo 2018: 12)

Gotički je žanr to postigao dodajući cijeloj priči dašak tajnovitosti, misterije i strave. Koristeći fikciju, gotički su pisci pokušali sagledati određene povijesne događaje koji su ostavili neizbrisiv trag u američkoj kulturi iz drugačije perspektive i pružiti neki novi pogled na njih. Jedna od regija koja ih je posebno zaokupila i pružila neiscrpan izvor inspiracije, posebice nakon završetka Građanskog rata, američki je Jug.

---

<sup>5</sup> Koncept i ideja koja obećava prosperitet, nadu i napredak svakom građaninu SAD-a, predstavlja obećanje da će naporan rad uvijek biti primjereno nagrađen, bez obzira na društveni status i okolnosti u kojima pojedinac živi. Pojam je prvi puta upotrijebio i definirao povjesničar James Truslow Adams u svojoj knjizi *The Epic of America* iz 1931. (<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2007/06/in-search-of-the-american-dream/305921/> posjećeno 23.9.2021.)

## 2.2. AMERIČKI JUG I JUŽNJAČKA GOTIKA

Prije nego se dotaknemo glavnih obilježja i specifičnosti južnjačke gotike čiji je najplodniji period bio od 1920-ih do 1950-ih, valjalo bi prvo nešto reći o povijesnim, društvenim i kulturnim okolnostima koje su obilježile područje američkog Juga i zbog kojih se toliko izdvajao od ostatka SAD-a.

### 2.2.1. POVIJESNE OKOLNOSTI I GRAĐANSKI RAT

Događaj koji je obilježio američku povijest bio je Građanski rat (1861. – 1865.), a iz njega su proizašli i termini *antebellum* i *postbellum* (tj. prijeratno i poslijeratno) koji se odnose na razdoblje prije i poslije Građanskog rata. Korištenje ovih termina postala je uobičajena praksa u gotovo svim američkim tekstovima koji progovaraju o američkoj povijesti i njenom socijalnom i kulturnom razvoju, a poglavito o Jugu.

Kako navodi Sabo, tijekom prijeratnog razdoblja Jugom su dominirali bogati „aristokrati“ koji su predstavljali elitni bjelački društveni sloj Juga i koji su u svojim rukama držali konce cijele regije. To je naravno podrazumijevalo i političku i ekonomsku vlast. Uspostavljajući vlastite standarde o tome kako bi društvo i regija trebali izgledati i funkcionirati, oblikovali su južnjačku kulturu koja se temeljila na konzervativnim, rasističkim svjetonazorima i „tradicionalnim“ obiteljskim vrijednostima. Veličali su patrijarhat i vjerovali su u nadmoć bijele rase nad ostalim rasama, a poglavito afroameričkom. (Sabo 2018: 12) Tako se Jug sve više odvajao od „sjevernjaka“ tj. ostatka SAD-a, smatrajući ih suviše licemjernima, idealističkima i sentimentalnima, uspoređujući ih, u pogrđnom smislu, sa „ženama koje pišu knjige, preispituju društvo i otvaraju internate.“ (Gray 2016: 29) S druge strane, ostale su regije „južnjake“ smatrale hladnima, okrutnima i oholima. U njihovim očima, objašnjava Gray, Jug je predstavljao noćnu moru u kojoj je glavnu ulogu imao

patrijarhat i u kojoj se istinske vrijednosti obitelji, na čijem su vrhu bile „izopačene verzije očinskih figura“. (Ibid.) Tako su nastala dva polariteta na temelju kojih su se gradila dva različita američka identiteta i koji su se međusobno borili za nadmoć i pobjedu istinskih američkih vrijednosti. Ta je podijeljenost postala još jedna prepoznatljiva karakteristika američkog društva koja se i danas može primijetiti u nekim dijelovima Amerike. Još jedna velika prepreka u pokušaju izgradnje vjerodostojnog identiteta u američkoj naciji – koja se navodno zalaže za načela slobode, jednakosti i demokracije – bila je južno gospodarstvo, društvo i kultura koji su bili oblikovani i održavani eksploatacijom robova uvezenih iz zapadne Afrike. Povjesničar Edward L. Ayers objašnjava kako je ropstvo postupno uzimalo maha u južnjačkoj regiji i širilo se iz Virginije na druge države, pošto je bilo sve više zemlje koju je trebalo obrađivati. (Ayers 2018: 17) Bogate su bjelačke, robovlasničke obitelji posjedovale velike plantaže (na jugu je najveći broj plantaža uzgajao šećer ili pamuk, koji se najbrže širio te ga je bilo najlakše skladištiti i transportirati, što je značilo i brže ostvarivanje profita i zarade) na kojima su sav posao obavljali afroamerički robovi. (Ayers 2018: 40) Također, tumači Ayers, robovlasnici su uglavnom međusobno „trgovali“ muškim robovima, dok su žene i djecu zadržavali na posjedima i iskorištavali ih za vlastite potrebe. (Ayers 2018: 19) Ženske su ropkinje osim na poljima radile i kao kuharice i kućne pomoćnice u kućama svojih robovlasnika. (Ayers 2018: 68) Nerijetko su bivale i seksualno iskorištavane i silovane. (Ayers 2018: 17) Veličanje bijele rase, iskorištavanje Afroamerikanaca na plantažerskim posjedima i krute društvene i moralne norme tako su stoljećima bili osnovni principi južnjačkog načina života. Južnjaci nisu bili spremni tako lako toga se odreći, a pogotovo ne zbog sjevernjaka koji nisu željeli da se takav način života i razmišljanja asociira s Amerikom i htjeli su to ostaviti u prošlosti. Kako navodi Durić, njihove su vizije gospodarskog i socijalnog napretka bile industrijalizacija i tehnološki napredak, dok je

južnjačko gospodarstvo bilo i dalje usmjereno samo na poljoprivredu te su na tome zasnivali i svoju ekonomiju. (Durić 2018)

Ove su razlike i sve veća razilaženja između Sjevera i Juga dovele do toga da je sedam južnjačkih robovlasničkih saveznih država, nakon izgubljenih predsjedničkih izbora 1960.<sup>6</sup>, formiralo Konfederaciju i proglasilo odcjepljenje od ostatka SAD-a, koji je podupirao saveznu vladu (Uniju).<sup>7</sup> Članovi Konfederacije smatrali su da ih je Unija izdala. U njihovim je očima, pojašnjava Ayers, Sjever arogantno stavio vlastite interese iznad interesa Unije, inzistirajući na izboru čovjeka koji se nije ni pojavio na glasačkim listićima Juga. (Ayers 2018: 80) Konfederaciji su se naknadno pridružile još četiri savezne države, dvije su se strane sukobile i 1961. godine započeo je Američki građanski rat. (Ayers 2018: 84-85) Izbijanje rata predstavljalo je vrhunac desetljećima dugih nesuglasica oko pitanja vezanih za organizaciju države, trgovinu i ponajviše ropstvo, kao i oko ostalih bitnih društveno-kulturnih vrijednosnih različitosti. Očuvanje zajednice, ukidanje ropstva i jamčenje političkih i građanskih prava za svih bili su osnovni ratni ciljevi unionista koji su nakon četiri godine ratovanja na kraju i odnijeli pobjedu.<sup>8</sup> Kako ističe Ayers, nijedna strana nije mislila da će se ova kriza zaista pretvoriti u ratni sukob, a pogotovo ne u četverogodišnji rat. Mnogi muškarci koji su požurili prijaviti se u vojne redove Konfederacije, pretpostavili su da će vratiti svojim kućama na vrijeme kako bi požnjeli godišnje usjeve. (Ayers 2018: 86) Također, Ayers zaključuje da je Sjever tj. Unija od početka rata bila u prednosti jer je raspolagala znatno većim industrijskim kapacitetom, željeznicama, kanalima, većim zalihama hrane, teglećim

---

<sup>6</sup> Na izborima u studenom 1960. godine pobijedio je republikanski kandidat Abraham Lincoln, dok je Jug bio demokratska regija. Međutim uoči održavanja izbora i njihova se demokratska stranka „prepolovila“ na sjevernu i južnu, upravo zbog različitih stavova po pitanju ropstva. (Ayers 2018: 78-79) „Lincoln je bio spreman na kompromisno rješenje koje je uključivalo i održavanje ropstva u robovlasničkim državama“, međutim Južna Karolina već je mjesec dana nakon predsjedničkih izbora napustila Uniju te je dva mjeseca nakon izbio rat. (<https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=2214> posjećeno 10.8.2021.)

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid.

životinjama, brodovima i u svojim je redovima imala poduzetničke talente, što im je na kraju i osiguralo pobjedu. (Ibid.)

Vojni je trijumf Sjevera u Građanskom ratu dodatno osigurao njegovu ulogu istinskog simbola američkog društva, no rat je također odnio i ogroman broj života s obje strane te se do danas smatra ratom s najvećim brojem žrtava u američkoj povijesti. (Ayers 2008: 92) Kako navodi Ayers, udovice i siročad nakon rata su bili suočeni s gubitkom muških članova obitelji koji su ih dotada prehranjivali i čekala su ih desetljeća teške borbe za preživljavanje. Mnoge je ljude rat uništio emocionalno i materijalno. Alkohol, zlouporaba droga, kriminal i nasilje postali su sve rašireniji problem u društvu. (Ibid.) Iako je ropstvo službeno ukinuto, mnogi, tada već bivši robovi nisu imali kamo. Neki su pošli u potragu za članovima obitelji koji su završili na nekim drugim posjedima, dok su drugi ostali čekati, u nadi da će vlada i njima samima dodijeliti posjede. Iako su im članovi Unije obećali dodijeliti komadiće zemlje, to se na kraju ipak nije dogodilo. Mnogi su bivši robovlasnici pobjegli u Južnu Ameriku, a neki su pak odbijali osloboditi svoje robove te su ih bičevali ili držali zavezane lancima kako bi ih spriječili da pobjegnu s posjeda. (Ayers 2008: 93) Južna je ekonomija, tumači Ayers, nakon rata bila na rubu propasti, većina banaka je bankrotirala, veliki južni gradovi bili su uništeni, kao i brojne željeznice na kojima su se vodile bitke. Polja su bila zarasla i puna korova, a vrijednost farmi se upola smanjila. (Ayers 2018: 92)

### 2.2.2. POSLJEDICE GRAĐANSKOG RATA I *POSTBELLUM* RAZDOBLJE

Nakon rata nastupilo je poslijeratno ili *postbellum* razdoblje Juga. Južnjaci su, tumači Sabo, gubitkom rata izgubili dio identiteta, ali došlo je do promjena i u dotadašnjem društvenom poretku. Tzv. stari Jug, koji je predstavljao južnjačku

tradiciju i sve ono što je Jug do tada bio, na čelu s bjelačkom robovlasničkom aristokracijom, odjednom je nestao. Ono što je uslijedilo bio je period modernizacije i rekonstrukcije Juga putem industrijalizacije, urbanizacije te raznih izmjena i dopuna Ustava SAD-a pomoću kojih su se postupno rješavala pitanja slobode i prava Afroamerikanaca. Jug se, međutim, i dalje pokušavao oduprijeti promjenama i modernizaciji. (Sabo 2018: 13) Bili su, kako navodi Cobb, suviše vezani za svoju prošlost i društvenu hijerarhiju i stoga nepovjerljivi prema novim reformama i promjenama koje je Sjever pokušavao uvesti. Kod nekolicine sjevernjaka to je izazvalo dvojbe ima li za takvo jedno nazadno društvo uopće mjesta u njihovoj viziji američkog identiteta. (Cobb 2005: 20) U južnjačkom svijetu patrijarhat je i dalje postojao, muškarac je i dalje bio glava kuće, bijelci su predstavljali zakon, Afroamerikanci su i dalje bili izopćeni i potlačeni, a rasna segregacija<sup>9</sup> za njih je predstavljala „bit južnjačkog načina života.“ (Cobb 2005: 18). Ova definicija južnjačkog identiteta „učinkovito je isključila afroameričke stanovnike Juga na isti način na koji su južnjaci isključeni iz sjevernjačke vizije američkog identiteta.“ (Cobb 2005: 5).

Državni i lokalni zakoni prema kojima se provodila rasna segregacija u SAD-u (pretežito na Jugu) nazivali su se Jim Crow zakonima. Nakon što je 1964. stupio na snagu Zakon o građanskim pravima službeno je ukinuta i rasna segregacija, tj. Jim Crow zakoni, a 1965. Afroamerikanci su konačno dobili i pravo glasa.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Rasna segregacija predstavljala je zakonom propisana pravila po kojima su Afroamerikanci prostorno morali biti odvojeni od bijelaca (npr. postojali su odvojeni toaleti samo za Afroamerikance, u autobusima su smjeli sjediti samo na posebno označenim mjestima, nisu smjeli živjeti u istim naseljima kao i bijelci, brakovi između Afroamerikanaca i bijelaca bili su zabranjeni, itd.) (<https://enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=55183> posjećeno 12. 8. 2021.) Uz to im je bilo uskraćeno i pravo glasa, zapošljavanje na određenim mjestima, obrazovanje i ostala građanska prava. Imali su status građana drugog reda. Rasna segregacija potakla je i nastanak zloglasne organizacije Ku Klux Klan koja je započela svoje djelovanje kao privatni klub konfederacijskih ratnih veterana u Tennesseeju. KKK je postupno prerasla u tajno društvo koje vrši teror nad crnačkim zajednicama diljem SAD-a, a članove su imali u svim društvenim slojevima – od sitnih uličnih kriminalaca do samog državnog vrha. <https://www.history.com/topics/early-20th-century-us/jim-crow-laws> (posjećeno 12. 8. 2021.)

<sup>10</sup> <https://www.history.com/topics/early-20th-century-us/jim-crow-laws> (posjećeno 12. 8. 2021.)

Nadalje, Cobb objašnjava kako su uoči Građanskog rata sjevernjački romanopisci, znanstvenici, novinari i drugi popularni pisci (koji su, kako tvrdi, ponekad pisali o mjestima koja nikada nisu posjetili i opisivali scene kojima nikada nisu svjedočili) počeli graditi viziju Amerike koja se temeljila gotovo isključivo na sjevernom modelu življenja i vrijednosti, a južne je države koristila prvenstveno kao primjer onoga što nacija nije bila i nikada ne smije postati. Tome je, naglašava Cobb, pridonio i povjesničar amater George Bancroft koji je „već postavio temelje za priču o Americi kao prvenstveno priču o sjeveroistoku.“ (Cobb 2005: 4). Nakon rata i drugi su sjevernjački povjesničari počeli slijediti njegov primjer. Time su također njegovali „utješnu iluziju da ropstvo, ta očigledna anomalija u republikanskoj i egalitarnoj<sup>11</sup> Americi, nikada nije bilo u središtu američke kulture, nego samo marginalna institucija ograničena na kulturnu periferiju kolonijalnog britansko-američkog svijeta.” (Greene prema Cobb 2005: 4). U tom je kontekstu povijest Juga i južnjaka služila kao „negativan primjer onoga što je Amerika morala prevladati prije nego što je konačno shvatila svoje pravo ja“. (Ibid.) Jedino se na taj način do tada o Jugu i pisalo.

### 2.3. NASTANAK JUŽNJAČKE GOTIKE

Međutim, nakon rata južnjački su pisci odlučili dati uvid u južnjački život iz vlastite perspektive. U želji da izraze svoje neslaganje s onime što se na Jugu događalo tijekom rata i dugo nakon završetka rata, počinju su pisati o svemu što su proživjeli, vidjeli i čemu su svjedočili. Tako je rođena književnost koju nazivamo južnjačkom gotikom. Južnjačka gotika žanr je koji je proizašao iz „nasilne i često traumatične povijesti [te regije].“ (Castillo Street, Crow 2016: 2). Kako Crow navodi, južnjačka je gotika u književnosti bila prisutna još u

---

<sup>11</sup> Egalitarizam je politička ideologija ili filozofija koja počiva na ideji da su svi ljudi po temeljnoj vrijednosti jednaki te da ih kao jednake treba i tretirati. (<https://plato.stanford.edu/entries/egalitarianism/> posjećeno 14. 8. 2021.)



ranom 19. stoljeću, no tek u ranom 20. stoljeću afirmirala se kao žanr te je Jug, „sa svojim nasljeđem i kompleksnim društvenim i ekonomskim problemima postao glavno područje interesa američke gotike.“ (Crow prema Sabo 2018: 14). Termin *južnjačka gotika* prvi puta je upotrijebila Ellen Glasgow 1935., a koristila ga je za kritiku onoga što je nazvala „raspaljenom gomilom impulsa u suvremenom južnjačkom romanu.“ (Glasgow prema Bjerre 2017: 6). Erskine Caldwell, William Faulkner i drugi pisci s novog Juga, izjavila je, pokazivali su „uznemirujuću sklonost besciljnom nasilju i fantastičnim noćnim morama.“ (Glasgow prema Bjerre 2017: 6) Termin se zadržao, a osim Faulknera, koji se smatra predstavnikom žanra, južnjačko-gotičkoj školi pripadaju i pisci poput Tennesseeja Williamsa, Flannery O'Connor, Trumana Capotea, Carsona McCullersa, Williama Styrona i drugih. (Pilter 2004: 11) Ubrzo se termin ustalio, a pisci, koji su mahom i sami bili južnjaci, sve su više istraživali vlastitu regiju koja je opterećena brojnim kontradiktornim slikama. Njih pobliže tumači Biljana Oklopčić:

S jedne strane, prijeratni Jug bio je portretiran kao pastoralna idila: romantičan, aristokratski, klasičan, glamurozan. Njegovo obilježje je ljetnikovac s bijelim stupovima smješten na brežuljku, okružen stablima hrasta, jasena i javora, te vrtovima punim ruža, jorgovana i magnolija. U pozadini imanja mogu se vidjeti nasadi pamuka i kolibe u kojima je boravila posluga. Na trijemu kuće sjedi gospodin, a iza njega supruga andeoskog izgleda, oboje promatrajući djecu kako se igraju. (Oklopčić 2014: 1, prev. a.)

S druge strane, na Jug se gledalo kao na bolesnu i zaostalu regiju koja služi kao „svojevrsno spremište za sve američke nedostatke“ (Bjerre 2017: 3) i simboliziraju ju „stoljeća ekonomske i seksualne eksploatacije, krvava borba za ukidanje rasne segregacije, rasizam te društvo na čijem je čelu imućan bijeli muškarac.“ (Oklopčić 2014: 1). Južnjačka nam gotika, tumači Bjerre, otkriva u kojoj mjeri ta vizija idiličnog Juga zapravo počiva na masovnim represijama koje su obilježile povijesnu stvarnost ove regije. U tom smislu, tekstovi

južnjačke gotike predstavljaju frejdoovski povratak potisnutog: „povijesna stvarnost regije kroz tekst poprima konkretne oblike u obliku duhova ili grotesknh figura koje reprezentiraju sve ono što je u službenoj verziji južnjačke povijesti ostalo neizgovoreno.“ (Bjerre 2017: 3) Kroz južnjačku gotiku pisci su željeli sami dati uvid u sve što se kroz povijest događalo u njihovoj regiji i ispričati priču koja do tada još nije bila ispričana. Željeli su pokazati da je njihova regija ostala „zaglavljena“ u prošlosti zbog toga što se nitko nije htio okrenuti ka budućnosti. Teret prošlosti, rasnog neprijateljstva i izgubljenih ideala uzastopce ih je proganjao tako da se može reći da je južnjačka gotika proizašla upravo iz „tenzija i kontroverzi koje su stoljećima obilježavale ovu regiju“ (Bjerre 2017: 3), a njena je svrha bila dovesti u pitanje i srušiti mitove o starom Jugu koji glorificira Građanski rat i živi u skladu s vlastitim konzervativnim, rigoroznim pravilima. Pisci poput Williama Faulknera, Tennesseeja Williamsa i Flannery O'Connor željeli su demitologizirati ideju o Jugu kao pitoresknoj utopiji koristeći gotičke trope poput grotesknh karikatura te šokantnih i uznemirujućih prizora kako bi naglasili kontradiktornosti na kojima se gradio južnjački identitet. Istovremeno su se željeli kritički osvrnuti i na turbulentnu prošlost regije i na aktualne društvene probleme u južnjačkom društvu:

Premda je u suštini kritična, južnjačkoj gotici ne nedostaje i uvijek prisutna doza tvrdoglavog optimizma koji implicira želju za iskupljenjem, spasenjem ili barem za nadom. Samim time ona nudi uvid u nečovječnost južnjačkog društva koje ugnjetava marginalizirane skupine poput Afroamerikanaca, Indijanaca, žena i homoseksualaca. Pokušaji dešifriranja marginaliziranog, demitologiziranog ili subvertiranog čine južnjačku gotiku nekako subverzivnom – ona 'reagira na trenutne ideologije i mitove jedne ere naglašavajući ono što su takve ideologije i mitovi zanemarili.' (Boyd prema Oklopčić 2014: 2). Ta se subverzivnost, između ostalog, ogleda u jednoj od najposebnijih značajki južnjačke gotike: njezinoj sposobnosti da se pojavljuje i postoji u mnogim različitim podžanrovima preispitujući različite aspekte južnjačke društvene, kulturne, rasne ili klasne strukture. (Oklopčić 2014: 2, prev. a.)

## 2.4. ZNAČAJKE JUŽNJAČKE GOTIKE

Južnjačka gotika reprezentacija je svega onoga što je stoljećima u društvu i američkoj povijesti bilo potiskivano, nerazriješeno i neizrečeno. A ono što se potiskuje, prije ili kasnije izlazi na površinu. Glavna karakteristika južnjačke gotike su opreke na kojima ona počiva: ono što na prvi pogled djeluje uglađeno i idilično, uskoro otkriva svoje zastrašujuće pravo lice. Kontradiktornosti ove književnosti (pa i same regije) manifestiraju se kroz prisutnost sadržaja nasilne i destruktivne prirode, iracionalnih i zastrašujućih misli, želja i impulsa, a katkada je prisutan i mračni humor koji svemu daje dozu ironije.

Prema mišljenju Lauri Pilter, ovu književnost čini gotičkom upravo njezin fokus na nasilje i devijantna ponašanja: premlaćivanja, silovanja i druge vrste zlostavljanja i ubojstava vrlo su česti motivi u djelima južnjačke gotike:

Nerijetko radnja uključuje jednog člana obitelji koji ubija drugog, a ponekad su i incest ili incestuozni osjećaji bitan faktor u zapletu. Portreti psihopatoloških, kronično potištenih i inače mračnih ili ljutih likova vrlo su česti, kao i prividna sveprisutnost zla koja postavlja pitanja o njegovu podrijetlu. Ponekad se ta stanja uma razvijaju u halucinacije, a izopačenost normalne ljudske psihe čini da likovi ovih romana katkad izgledaju poput duhova ili da djeluju kao da posjeduju nadnaravne moći. (Pilter 2004: 11, prev. a.)

Druga bitna značajka južnjačke gotike koju navodi Pilter, a koja ju zapravo i čini južnjačkom, gotički su krajolici američkog Juga. SAD možda nema stare dvorce u koje bi pisci mogli smjestiti svoje glavne junake, ali zato je Jug obilovao starim imanjima propalih i napuštenih plantaža koja su im tome poslužila. Nekadašnje veličanstvene vile, koje su nakon rata ostajale napuštene, uglavnom su bile glavno središte zbivanja u romanima. Pilter također primjećuje da motiv vila, koje su ostajale bez svojih gospodara nakon što bi vlasnici plantaža odlazili u Građanski rat, asocira na tradicionalne gotičke romane u kojima su plemići napuštali svoje dvorce kako bi otišli u križarske ratove. (Pilter

2004: 11-12) Ova često uništena i raspadajuća imanja bila su dom generacijama južnjačkih obitelji te su svjedočila brojnim tajnama i proganjajućim grijesima prošlosti koji su najčešće te obitelji sustizali i dovodili do propasti.

Bjerre navodi još jedan aspekt južnjačke gotike, a to je južnjačka groteska. U njoj autori svoje likove dovode do krajnjih granica „normale“, naglašavajući njihove fizičke i psihičke deformacije i nedostatke. U južnjačkoj groteski se portretiraju „nakazni“ likovi koji vidljivo odstupaju od svih društvenih i moralnih normi pa ih tako često „krase“ drvene noge, razroke oči, osakaćeni dijelovi tijela, neartikuliran govor, šepavost i razne druge deformacije. Osim fizičkih deformiteta, objašnjava Bjerre, takve likove nerijetko karakteriziraju i intelektualne teškoće. Uvodeći u svoje romane ovakve likove, tvrdi Bjerre, autori žele dodatno naglasiti „iskrivljene moralne kompase“ (Bjerre 2017: 4) južnjačkog društva te propitati društvene normative, koji su na Jugu bili posebno represivni kada su u pitanju rodne uloge, rasa i seksualnost. (Ibid.) „Groteskna književnost probija onaj prividni veo uljudnosti kako bi razotkrila da se iza ukrasa i opresivnih normativnih izmišljotina krije gruba, zbunjujuća stvarnost kontradikcija, nasilja i aberacija.“ (Bjerre 2017: 4). Bjerre ističe Flannery O'Connor kao najbolji primjer južnjačko-gotičke spisateljice koja se u svom radu oslanja na grotesku. (Bjerre 2017: 4)

Poneki južnjačko-gotički tekstovi sadrže i elemente karnevaleske<sup>12</sup>, koja funkcionira po principu svojevrzne logike izokrenutosti i remećenja, a služi kao

---

<sup>12</sup> Karnevalizacija tj. karnevalesknost je pojam koji u književnu teoriju uvodi i razrađuje ruski teoretičar Mihail Bahtin u knjizi *Stvaralaštvo Françoisa Rabelaisa i pučka kultura srednjega vijeka*. Karneval sam po sebi, kako navodi Bahtin, nije književna pojava, već svojevrzni scenski oblik obrednoga karaktera. (Bahtin 2020: 118) Karneval je običaj koji podrazumijeva organizacije masovnih predstava, svečanosti, proslava itd. Ono što se iz karnevala „prenijelo“ u književnost je karnevalesko shvaćanje svijeta. „Za karnevalsko shvaćanje svijeta o kojemu piše Bahtin bila je karakteristična svojevrсна logika izokrenutosti i neprestanih premještanja onoga što je gore i onoga što je dolje kao i različiti vidovi parodije i travestija“. (Bahtin prema Bogdanović 2015: 6) Glavna obilježja karnevala bila su ujedinjavanje i spajanje sakralnog i profanog, visokog i niskog itd. Ono što još valja naglasiti kao bitnu karnevalesknu značajku je profanacija odnosno karnevalesko oskrvnjavanje, nepristojnost i parodiranje svetih tekstova, izreka i slično. (Bahtin 2020: 119) U karnevalu su, kako navodi Bahtin, svi aktivni sudionici. Svi su u njega uključeni i dok traje karneval pravila se mijenjaju i granice se brišu. „Zakoni, zabrane i ograničenja koji su određivali ustroj i poredak običnog odnosno izvankarnevalesknog života za vrijeme se karnevala ukidaju; ukida se prije svega hijerarhijski ustroj i svi za njega vezani oblici straha, strahopoštovanja, pijeteta, etiketa i slično (...) Ukida se bilo kakva međuljudska distanca i stupa na snagu (...)“

strategija pomoću koje se mogu propitati postojeći kulturni diskursi, tumači Dejan Durić. (Durić 2018) Karnevaleskni elementi poput brisanja granica između ozbiljnog i smiješnog<sup>13</sup> te visoke i niske kulture, vidljivi su, kako ističe Durić, kod seciranja društvenih običaja koji se često pretvaraju u vlastite parodije. (Durić 2018)

#### 2.4.1. ZNAČAJ E. A. POEA

Bjerre navodi kako je upravo Edgar Allan Poe prvi pisac koji je u potpunosti ispitao i iskoristio potencijal južnjačko-gotičke fikcije. (Bjerre 2017: 5) Mnoga njegova djela, iako se kronološki ne poklapaju s erom južnjačke gotike, nisu smještena u prepoznatljiv južnjački krajolik i naizgled se uopće ne interesiraju za južnjačke teme (Wright 2016: 11-13), sadrže sve elemente koji će stoljeće kasnije postati sinonim za južnjačku gotiku: kuće u raspadnim stanjima (kao i obitelji u njoj), žene i muškarci koji su iz neobjašnjivih razloga dovedeni do ruba ludila, teme koje se tiču rasnih i seksualnih identiteta, incest, nekrofilija. (Bjerre 2017: 5) Poeovu novelu *Pad kuće Usher* (1839), Wright sugerira, mnogi smatraju prototipnim tekstom južnjačke gotike. Smješteno u, za Poea karakteristični, anonimni krajolik<sup>14</sup>, djelo pripovijeda o putniku koji stiže u vilu obitelji Usher te uskoro otkriva da braća i sestre žive pod tajanstvenim obiteljskim prokletstvom. Kako se posjetitelj boravak u dvorcu nastavlja,

---

slobodan familijarni međuljudski kontakt“. (Bahtin 2020: 118) Karnevaleskni život je, kako tumači Bahtin, „izvrnuti život“ koji je izbačen iz svog svakodnevnog kolosijeka. (Ibid.) Ona književnost koja je na izravan ili neizravan način osjetila utjecaj karnevalesknoga folkora nazivamo karnevaliziranom književnošću. (Bahtin 2020: 104)

<sup>13</sup> <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=30626> (posjećeno 13. 9. 2021.)

<sup>14</sup> Iako je Poe odrastao na Jugu rijetko je svoja djela smještao u specifične društvene, političke ili geografske kontekste. Uobičajeno je da se njegove priče uglavnom odvijaju u izmišljenom „onostranom“, gdje su nadrealno i iluzorno glavna obilježja krajolika. Čak i u slučaju imenovanih lokacija, poput Londona u *Čovjeku iz gomile* (1840) ili Pariza iz *Ubojstava u ulici Morgue* (1841), osjećaj konkretnog mjesta prilično izostaje, a Poe svoje relativno specificirane lokacije iskorištava samo kao pozadinu za razvoj intenzivnih psiholoških drama. Kroz svoje tekstove tako sugerira da je mjesto zapravo nematerijalno, a gotika je stanje uma, a ne stanje Unije. (Wright 2016: 10-11)

učinci prokletstva dostižu zastrašujući vrhunac: brat i sestra Usher umiru, a vila se urušava. (Wright 2016: 13)

Tom F. Wright ističe da Poeova novela sadrži gotovo sve elemente koji će kasnije karakterizirati južnjačku gotiku: oronulu obiteljsku vilu i obitelj na rubu propasti, grozničavog, morbidnog i introspektivnog junaka, prelijepu i plahu heroinu, implikacije incesta, te prožimajući osjećaj krivnje koji proizlazi iz prošlosti. (Wright 2016: 13) Priča koja je zasićena „nepodnošljivom tamom“ (Poe prema Bjerre 2017: 5) i obavijena sablasnom gotičkom atmosferom navela je Williama Mossa da izjavi da je „na ruševinama kuće Usher Poe postavio temelje južnjačke gotike.“ (Moss prema Bjerre 2017: 5).

Kako navodi Bjerre, tijekom 20. stoljeća interes za Poea stalno je rastao, a književni povjesničari su prepoznali njegov neizbrisiv utjecaj na južnjačku gotiku. (Bjerre 2017: 6) Međutim, u njegovo je vrijeme situacija bila nešto drugačija. Većina književnih znanstvenika i kritičara u 19. stoljeću uglavnom se trudila diskreditirati Poea i njegova postignuća kao i gotički žanr na nacionalnoj razini, a osim toga su svjesno ignorirali tragove gotike u djelima velikih kanonskih nacionalnih pisaca poput Nathaniela Hawthornea i Hermana Melvillea. Čini se da je stav koji su tada mnogi dijelili onaj da je „gotika inferiorni žanr nesposoban za visoku ozbiljnost koji je privlačan samo čitateljima sumnjivih ukusa.“ (Frank prema Bjerre 2017: 6)

#### 2.4.2.ZNAČAJ WILLIAMA FAULKNERA

Unatoč Poeovom velikom utjecaju na južnjačku gotiku, tumači Bjerre, William Faulkner smatra se najvažnijim i najutjecajnijim piscem toga žanra. Faulknerov izmišljeni okrug Yoknapatawpha, u koje smješta većinu svojih djela, prikazan je kao oličenje nekada bogate južnjačke pokrajine koju je pokorio Građanski rat, a nakon poraza uslijedili su brojni društveni, rasni i ekonomski

krahovi koji su zadesili stanovnike. Ove burne egzistencijalne promjene i tjeskobe koje su uslijedile, koje su osjetili Chickasaw Indijanci, siromašni bijelci i crnci te aristokratske obitelji koje su obitavale na tome području nagovještavaju da Faulknerov opus možemo žanrovski smjestiti u gotiku. (Bjerre 2017: 6)

Njegova često citirana rečenica: „Prošlost nikada nije mrtva. Ona čak nije niti prošlost” (Faulkner prema Bjerre 2017: 7), koja je poslužila kao klišeizirana definicija Faulknerova opusa, može se također primijeniti na cjelokupan (južnjačko)gotički žanr, primjećuje Bjerre. Sukob između starog Juga i novog Juga poprima gotičku nijansu u kojoj potisnuti grijesi ropstva, patrijarhata i klasnih sukoba na neobičan način izbijaju na površinu. A sve se to događa u krajoliku koji obiluje močvarama, dubokim šumama i propadajućim plantažama. Ako tome još pridodamo i složen, modernistički, jezični izražaj Faulknerovih djela, kod čitatelja neće biti teško izazvati osjećaj neizvjesnosti, otuđenosti i nemira, zaključuje Bjerre. (Bjerre 2017: 7) Upravo su to jedne od najčešćih reakcija koje u nama izazivaju gotički tekstovi.

Gray nadalje tumači kako većinu Faulknerovog opusa čine djela koja se žanrovski svrstavaju u južnjačku gotiku, a čak i djela koja nisu tipična ostvarenja južnjačke gotike, obiluju gotičkim elementima. Kao primjere izdvaja ključni monolog u knjizi *Dok ležah na samrti* (1930) kojeg izgovara raspadnuti leš. Zatim *Sanctuary* (1931), u kojemu brutalan zlikovac koji izvršava ključan nasilni čin u djelu biva opisan kao „mali crnac“. *Svjetlost u kolovozu* (1932), ističe Gray, doseže dramatičan vrhunac ritualnim ubijanjem i kastracijom, a najznačajnija priča u *Go Down, Moses* (1942) povezana je s tajnama koje bivaju otkrivene u starim, raspadajućim spisima, a uključuju incest. (Gray 2016: 22)

Od najznačajnijih njegovih djela možemo izdvojiti *Ružu za Emily* (1930), za koju mnogi tvrde da je jedan od najjasnijih primjera Faulknerove južnjačke gotike. Priča, koju stanovnici malog južnjačkog grada pripovijedaju iz nekoliko

gledišta, govori o usidjelici Emily Grierson, posljednjoj živoj članici aristokratske južnjačke obitelji, koja nakon očeve smrti šokira zajednicu kada se zbliži sa sjevernjačkim autsajderom Homerom Barronom. Barron ubrzo nestane, nedugo nakon što je Emily kupila arsen, a gradom se počnu širiti glasine. Desetljećima kasnije, nakon što je živjela povučeno i izolirano, Emily umire. Kad mještani razbiju vrata sobe na katu njene kuće, otkrivaju na krevetu leš, tj. ono što je od njega ostalo. Uz leš se nalazio jastuk s udubljenjem glave i dugačkim pramenom sijede kose koji aludira na to da je Emily, osim što je Barrona otrovala, vodila ljubav s njegovim lešem. Elementi nekrofilije, grijeha i tajnovitosti bez sumnje čine ovu priču gotičkom, no Richard Gray tvrdi da ona također „nudi nepogrešiv uvid u represiju i osvetu potisnutih”. (Gray 2016: 39) Prema njemu, Emilyne postupke može se protumačiti kao "izopačenu reakciju na pritiske patrijarhalnog društva“. (Gray 2016: 39) Emily, koju znatiželjni i zajedljivi susjedi stalno promatraju i koji na nju gledaju kao na „društveni teret“, ali ipak ih zanima sve što ona radi, „svedena [je] na status objekta, na figuru koju treba sažalijevati i patronizirati“. (Gray 2016: 39) „Ekstremnost njezinih postupaka je“, tvrdi Gray, „u konačnici, pokazatelj ekstremnosti njezina stanja i stupnja njene izopćenosti“. (Gray 2016: 23)

Faulknerovi romani također su ogledni primjeri južnjačke gotike koja tematizira propadanje južnjačkih dinastija. Njegovi romani *Krik i bijes* (1929) te *Absalom, Absalom!* (1936) (napisani u, kako ističe Sabo, najproduktivnijem periodu njegova stvaralaštva) prate propadanje nekada uspješnih, bogatih, bjelačkih obitelji koje pokušavaju očuvati ono što je ostalo od obiteljskog ugleda. (Sabo 2018: 17) Njihova neizbježna propast, a nerijetko i smrt mnogih članova čini ih, kako Crow kaže, „nesvjesnim graditeljima ukletih kuća.“ (Crow prema Bjerre 2017: 7). Iza fasade raskošnih posjeda kriju se mreže kompleksnih obiteljskih odnosa, tajni, grijeha, srama, osvete i tereta prošlosti od koje likovi



neprestano pokušavaju pobjeći, što često dovodi do pucanja pod pritiskom i njihovog konačnog sloma.

Prva tri poglavlja romana *Krik i bijes* pripovijedaju tri muška obiteljska nasljednika – mentalno hendikepirani Benjy, prošlošću opterećeni Quentin i zlonamjerni i patrijarhalni Jason – dok je četvrto i posljednje poglavlje usmjereno na crnu sluškinju Dilsey, a događaji su prezentirani iz perspektive sveznajućega pripovjedača u trećem licu. Tako nastaje fragmentirana i nepouzdana priča u čijem je središtu kći Compsonovih, Caddy – opsesija sva tri brata, „i žrtva i počinitelj... gotička heroina“ koja „bježi iz svog ukletog dvorca.“ (Crow prema Bjerre 2017: 7) Quentin je opsjednut i progoni ga krivnja zbog vlastitog neuspjeha da pod svaku cijenu zaštiti djevičanstvo svoje sestre. Uporno želeći vratiti vrijeme, grozničavi Quentin toliko je psihički rastrojen da ga na kraju taj osjećaj krivnje dovodi do ruba te odlučuje počiniti samoubojstvo.

Događaji koje pratimo kroz ovaj roman, smatra Sabo, i koji obitelj Compson u konačnici dovode do propasti i raspada, mogu se protumačiti kao priča o propasti Južnjaka koji su nakon rata izgubili svoj stari, tradicionalni Jug te on biva zamijenjen novim Jugom kojemu je Sjever nametnuo modernizaciju. U svojim djelima Faulkner također skreće pozornost na često zaboravljene glasove Afroamerikanaca. Osim što se bavi temom rasizma općenito, on se usredotočuje na društvene napetosti između starih i novih generacija, aristokracije i niže klase. Ovaj roman bez sumnje obiluje elementima južnjačke gotike, a osim toga, ističe Sabo, Faulkner je eksperimentirao i izrazom, pa je tako u sva tri poglavlja prisutna tehnika struje svijesti, u kojoj se misli, reakcije, osjećaji i sjećanja likova iznose putem jednog kontinuiranog niza riječi ili rečenica, koji su često lišeni interpunkcije i gramatičkih pravila, pa tako predstavljaju izazov za čitatelje i otežavaju razumijevanje i prohodnost samoga teksta. Ovom se tehnikom čitateljima pruža izravan „pogled“ u svijest likova, nastoji se dočarati

njihova psihička rastresenost ili naglasiti težina situacije u kojoj se nalaze. (Sabo 2018: 19)

Mnogi se književni kritičari i teoretičari (poput Richarda Graya, Jamesa C. Cobba, Carol M. Davidson, Emily Clark i Biljane Oklopčić) slažu u mišljenju da je roman *Absalom, Absalom!*, jedan od najboljih, ali i najmračnijih ostvarenja južnjačko-gotičke fikcije. Nekolicina njih zamjećuje da je na roman velik utjecaj izvršio Poeov *Pad kuće Usher*, koji dijeli mnoge tematske sličnosti s Faulknerovim romanom. Kaye Boyle za Poea i Faulknera tvrdi da im je zajednički „imunitet na književnu modu, a podjednako toliko i fanatična opsesija dubinama poroka čovječanstva.“ (Kaye prema Gray 2016: 28) Malcolm Crowley ga pak dovodi u vezu s pjesnicima poput Baudelairea i Byrona za koje smatra da s Faulknerom dijele „demoniski nagon da pišu u divljem lirskom stilu i izostavljaju gotovo svaki detalj koji ni na koji način ne pridonose atmosferi nasilja i užasa.“ (Crowley prema Gray 2016: 28) A njihova sličnost nikada nije bila očitija, ustajao je Crowley, nego u priči o Thomasu Sutpenu, središnjem liku ovog romana. Gray nadodaje kako je Thomas Sutpen možda podsjetio Crowleyja na byronovskog heroja, i to na onu vrstu heroja koja je Poea – kao obožavatelja i imitatora Byrona – također privlačila. (Gray 2016: 28) Nadalje, objašnjava Gray, Sutpen bi također mogao podsjetiti druge čitatelje, koji nisu upoznati s južnjačkim varijantama gotike, na ono što je Charles Crow nazvao „često susretanim likom“ (Crow prema Gray 2016: 28) u gotičkim pričama. Njegova pojava izaziva strahopoštovanje, on istovremeno utjelovljuje uloge heroja i negativca, a Crow ga opisuje kao „bezbožnog čovjeka nalik bogu.“ (Crow prema Gray 2016: 28) I Pilter navodi prisustvo heroja-negativca kao jednu od tipičnih odlika južnjačke gotike. (Pilter 2004: 14) Ovakve likove, tumači Gray, pokreću ponos, prkos i želja za osvetom. Sposobnost moralnog rasuđivanja te karakteristike poput empatije i humanosti za njih su nebitne i

predstavljaju samo prepreke koje ih sprječavaju da postignu svoj cilj. (Gray 2016: 44)

*Absalom, Absalom!* opisuje uspon i pad Thomasa Sutpena, bijelca rođenog u siromaštvu u Zapadnoj Virginiji koji se seli u Mississippi s ciljem da stekne veliko bogatstvo i postane moćan obiteljski patrijarh. Priča je u cijelosti ispričana u *flashbackovima* koje je Quentin Compson, kojega ponovno susrećemo u ovome romanu, ispričao svom kanadskom cimeru s Harvarda, Shreveu, koji često priče nadopunjava s vlastitim nagađanjima i sugestijama.

Quentin se oslanja na priče koje su njemu ispričali drugi ljudi, prvenstveno njegov otac i gospođica Rosa Coldfield, čija je sestra bila udana za Sutpena i s njim ima dvoje djece. Dobivena priča tako postaje "interpretativni čin mašte" u kojoj činjenice postaju mitovi, a povijest se pretvara u legendu. (Levins prema Bjerre 2017: 8) Slično kao i u *Kriku i bijesu*, Faulkner izbjegava izravno kronološko pripovijedanje događaja. Niz događaja u kojima ključnu ulogu ima Thomas Sutpen iznova se prepričava iz perspektive nekoliko različitih osoba, a svakim ponovnim prepričavanjem priča dobiva nove slojeve i nadopunjena je pojedinostima.

Od Sutpenovog odbacivanja vlastite žene i sina mješovite rase u Zapadnoj Indiji do stvaranja plantaže i proračunatog braka s Ellen Coldfield, do povratka njegova odbačenog sina i tragičnog raspleta koji je uslijedio, ovaj roman predstavlja vrhunsko ostvarenje južnjačke gotike koje se, u tipičnom folknerovskom stilu, bavi represivnim teretima prošlosti.

### 3. OŠTRI PREDMETI

*Oštri predmeti* (2006)<sup>15</sup> roman je prvijenac američke spisateljice Gillian Flynn. Mnogima znana kao autorica *Nestale* (*Gone Girl*, 2012), Flynn je jedna od omiljenih američkih autorica psiholoških trilera u posljednjih nekoliko godina, a poznata je po svojoj mračnoj i uznemirujućoj prozi čiji su nositelji radnje redovito žene. Njene su junakinje mlade, lijepe, ali psihički nestabilne, traumatizirane ili sklone porocima te nerijetko „plešu“ na granici između junakinja i negativki (a neke ju i prelaze).

*Oštri predmeti* nisu prošli potpuno nezapaženo. Roman je ostvario uspjeh u svijetu kriminalističke i triler proze te je osvojio dvije nagrade Ian Fleming's Steel Dagger nagrade<sup>16</sup>. Međutim, djelo nije postiglo značajnu popularnost te je dugo stajalo u sjeni autoričina bestselera *Nestala*, sve do 2018. godine, kada je svjetlo dana ugledala istoimena televizijska adaptacija romana. Ona je potom, zbog svoje velike gledanosti, zainteresirala širu javnost za postojeći roman. Jaka imena nalaze se na popisu i glumačke i produkcijske ekipe koja stoji iza serije. Kao kreatorica i izvršna producentica serije potpisana je Marti Noxon<sup>17</sup>, redatelj

---

<sup>15</sup> Gillian Flynn, rođena u Kansas Cityju u državi Missouri, do sada je napisala tri romana: *Oštri predmeti*, za koje je 2007. osvojila Ian Fleming Steel Dagger nagradu za najbolji triler, *Tamna mjesta* (2009) i *Nestala* (2012), koji je proveo više od sto tjedana ljestvici bestsellera *New York Timesa* i kojim je postigla svjetsku slavu. *Nestalu* su časopisi *People* i *New York Times* proglasili jednom od najboljih knjiga godine te je nominirana za nagrade Edgar Award i Anthony Award u kategorijama najboljeg romana. Dvije godine nakon što je objavljena, priznati redatelj David Fincher odlučio ju je adaptirati u obliku filma, a scenarij za film napisala je sama Gillian Flynn, za kojeg je osvojila i BAFTA filmsku nagradu.

([https://www.imdb.com/title/tt2267998/awards/?ref=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt2267998/awards/?ref=tt_awd) posjećeno 1.9.2021.) Glavne uloge u filmu igraju Rosamund Pike i Ben Affleck, a film je ostvario zapažen uspjeh, osvojio brojne nagrade te je u nekim kategorijama čak bio nominiran i za filmsku nagradu Oscar. (<https://www.gillian-flynn.com/aboutgillianflynn> posjećeno 1. 9.2021.) Zanimljivo je da je Flynn prije nego je počela pisati romane radila kao novinarka te joj je bila želja postati kriminalistička reporterka, što objašnjava njen interes za pisanje o nasilju i brutalnim zločinima. Ubrzo je shvatila je da ipak nema želudac za izvještavanje o stvarnim zločinima te se umjesto toga odlučila pisati o onim fikcionalnima, u obliku proze. Njena rodna država Missouri, koja graniči s južnom regijom SAD-a, očito joj je posebno inspirativna pošto sve svoje romane smješta upravo tamo. ([https://www.voxmagazine.com/arts/books/ozark-noir-missouri-mystery-books/article\\_9e54a732-f48f-11e9-a0d4-531ee155063d.html](https://www.voxmagazine.com/arts/books/ozark-noir-missouri-mystery-books/article_9e54a732-f48f-11e9-a0d4-531ee155063d.html) posjećeno 1.9.2021.)

<sup>16</sup> [https://www.goodreads.com/author/show/2383.Gillian\\_Flynn](https://www.goodreads.com/author/show/2383.Gillian_Flynn) (posjećeno 1.9.2021.)

<sup>17</sup> Noxon je prije *Oštrih predmeta* radila kao producentica i redateljica na mnogim televizijskim projektima poput *Uvoda u anatomiju*, *Momaka s Madisona* i *Gleeja*, no ipak je najpoznatija po radu na televizijskoj uspješnici *Buffy ,ubojica vampira* na kojoj je radila kao izvršna producentica. (<https://www.imdb.com/name/nm0637497/> posjećeno 1.9.2021.)

je priznati kanadski filmaš Jean-Marc Vallée<sup>18</sup>, a glavne uloge u seriji tumače Amy Adams, Patricia Clarkson i mlada australska glumica Eliza Scanlen. Flynn je na projektu također sudjelovala kao dio scenarističkog tima.

Roman je adaptiran u obliku tzv. „ograničene“ (*limited*) dramske serije od osam epizoda, što je, kako objašnjava Sanja Kovačević, produkcijski termin za miniseriju koja ima šanse za nastavak proizvodnje i emitiranja u slučaju da stekne veliku popularnost i uspjeh. Miniserije su, tumači Kovačević, serijali<sup>19</sup> koji imaju unaprijed određen broj epizoda, koji uglavnom varira od tri do deset, a čija glavna priča ne predviđa nastavak nakon završetka sezone.<sup>20</sup> Kovačević navodi kako su prednosti ovoga formata mogućnost detaljnije razrade priče, pa se stoga često biraju za prikaz nekih povijesnih događaja, ili pak, kako je i kod *Oštrih predmeta* slučaj, za adaptacije romana. Zbog pogodne duljine trajanja te narativne cjelovitosti, miniserije su, kaže Kovačević, poput „produljenih filmova“, što je jedan od razloga zašto autori adaptacija sve češće biraju upravo ovaj format. (Kovačević 2017: 20) Format „produljenog filma“ u epizodama, koji ima predviđen završetak nakon određenog broja epizoda, pogodan je za adaptacije romana iz razloga što se fabula književnoga predloška ne mora nužno mnogo sažimati, prilagođavati i izmjenjivati, a opet autorima nudi slobodu da uz

---

<sup>18</sup> Jean-Marc Vallée priznati je kanadski filmaš. Režirao je nekoliko filmova, što američke, što francuske produkcije, no najzapaženiji uspjeh u filmskom svijetu ostvario je s filmom *Dallas Buyers Club* (2013) koji je te godine odnio nekoliko Oscara, a Vallée je bio nominiran u kategoriji najbolje filmske montaže. Nekoliko godina nakon, Vallée se okušao i u televizijskoj produkciji te je režirao prvu sezonu televizijske uspješnice *Big Little Lies* (2017) koja je 2017. dominirala Emmyjima te je odnijela čak 8 nagrada, između ostalog i onu za najboljeg redatelja. (<https://www.imdb.com/name/nm0885249/> posjećeno 1.9.2021.)

<sup>19</sup> Serijal se definira kao serija koja prati više serijskih priča tj. fabularnih linija jednake važnosti i jednu glavnu, koja se proteže kroz jednu ili više sezona. Priča se na kraju jedne epizode obično ne raspliće, već nas navodi da seriju gledamo dalje kako bismo saznali kako se određena situacija dalje razvija i na koncu razrješava. Ponekad se producenti serije koriste *cliffhangerima* (gledatelju biva prezentirana neka nova, neočekivana informacija ili otkriće te se u tom, najnapetijem trenutku epizoda prekida tj. završava; također se može odnositi na nagli prekid epizode i uvođenje reklamne stanke netom prije finalnog raspleta) na kraju epizoda kako bi gledatelje „navukli“ na daljnje gledanje serije.

<sup>20</sup> Kovačević tumači kako u određenim slučajevima, najčešće ako serija ostvari izniman uspjeh, nakon određenog vremena miniserija ipak nudi mogućnost daljnjeg razvoja priče. Takvu je sudbinu doživjela serija *House of Cards* (BBC, 1990), koja je dobila još dva nastavka (Kovačević 2017: 20), ali i serija *Big Little Lies*, koja je prvo zamišljena kao miniserija od 7 epizoda, a na njima je radio redatelj *Oštrih predmeta*. Prva sezona serije adaptacija je istoimenog romana autorice Liane Moriarty, dok je scenarij za drugu sezonu osmišljen i napisan naknadno i ne slijedi nikakav književni predložak. Moriarty je sudjelovala u pisanju scenarija za obje sezone. (<https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/why-big-little-lies-came-back-season-2-1215087/> posjećeno 2.9.2021.)

„prenošenje“ priče ostvare i svoje složene umjetničke vizije. Upravo je to slučaj i kod ove adaptacije, koja fabularno gotovo potpuno vjerno prati roman, uz određene manje preinake ili „dodatke“ koji značajno ne utječu na razvoj i rasplet priče.

Sarah Cardwell objašnjava što je to što televizijske adaptacije razlikuje od filmskih, bez obzira što je suvremena televizija dosegla visoke umjetničke i produkcijske standarde, koji mogu stajati bok uz bok sa filmskima:

Prvo, [televizijski] medij ima potencijal za intimniju atmosferu gledanja koja proizlazi iz njegove prisutnosti u našim domovima i njegove posljedične uloge u našem svakodnevnom životu. Drugo, posebno kada je riječ o adaptaciji, ima jednu značajnu prednost: serijski oblik. (Cardwell 2007: 186, prev. a.) (...) Trajanje filma obično je ograničeno na oko dva sata; televizijske serije mogu trajati mnogo dulje, omogućujući tako potpunije, sporije i kompleksnije razvijene adaptacije. (Cardwell 2007: 186-187, prev. a.) (...) Na taj način televizijske adaptacije ne samo da mogu zadržati više materijala iz izvornog teksta, već i posvetiti se pojedinostima romana - od zamršenosti zapleta, raspoloženja i atmosfere, do izgradnje likova i našeg odnosa s njima... (Cardwell 2007: 187, prev. a.)

Jonathan Bignell također ističe razlike u budžetu kojima raspolažu televizijske i filmske produkcije te tumači kako je serijski format pogodniji za izgradnju lojalnog „odnosa“ s publikom, koja će iz epizode u epizodu biti privrženija seriji i njenim likovima te će biti sve više investirana u priču. (Bignell 2019: 161) Kako tumači Kovačević, stvaranju lojalne publike svakako pridonosi i kultura *binge-watchinga* tj. „maratonskog“ gledanja više epizoda jedne serije (ili čak cijelih sezona). Ovakav način konzumiranja televizijskog sadržaja omogućava dublje „uživljavanje“ u sadržaj koji gledamo te je postao gotovo standardna praksa među publikom, pogotovo otkada su primarni izvori televizijskih sadržaja postali *streaming* servisi. (Kovačević 2017: 27) Kako su se mijenjale gledateljske navike, tako su se mijenjale i strategije emitiranja

televizijskog sadržaja. *Streaming* servisi i produkcijske kuće s vremenom su počele izbjegavati model tjednog emitiranja epizoda, kakav njeguju kablovske i *premium* televizije. Kovačević navodi da su, shvativši da ne mogu utjecati na ilegalno preuzimanje sadržaja s interneta, produkcijske kuće (od kojih je prvi to počeo prakticirati Netflix) odlučile integrirati navedeno u svoju poslovnu politiku te su počele „izbacivati“ čitave sezone serija odjednom. (Kovačević 2017: 24-27)

Prva epizoda *Oštrih predmeta* premijerno je prikazana 8. srpnja 2018. na kanalu HBO<sup>21</sup>, jednom od vodećih pretplatničkih kanala *premium* kablovske televizije.

Za roman *Oštri predmeti* mogli bismo reći da pripada sferi popularne ili trivijalne književnosti<sup>22</sup> iz razloga što se u njemu mogu uočiti shematizirani obrasci kojima se koristi kriminalistička proza, odnosno detektivski roman. Klišeji kriminalističke proze podrazumijevaju amaterskog detektiva ili istražitelja i slučaj ubojstva koje se mora razriješiti. U ovom slučaju istražitelj je Camille kojoj šef daje zadatak da istraži slučaj ubojstva djevojčice u svom rodnom gradu. Nadajući se da će što prije obaviti posao, dolazi u grad, ali ubrzo se pojavljuje i druga žrtva. Tu dolazimo do arhetipa pomahnitalog serijskog ubojice koji ubija djecu, a ona je ta koja ga mora zaustaviti. Kao i svaki pravi istražitelj, Camille je dobra u svom poslu, ali u privatnome životu ima mnogo poroka (problem s alkoholom) i muče je traume iz prošlosti. Pokušava kvalitetno

---

<sup>21</sup> Uz mogućnost pretplate na njihov televizijski program, HBO nudi i mogućnost „streamanja“ putem servisa HBO Go (na području Europe) i HBO Max u SAD-u. (<https://www.britannica.com/topic/HBO> posjećeno 7.9.2021.)

<sup>22</sup> Trivijalna književnost pojam je koji se prvi put javlja 1920-ih u njemačkoj znanosti o književnosti. Njime se u klasifikaciji književnih tekstova označavaju tekstovi koje karakterizira rabljenje shematizama i stereotipa tj. ponavljanje već postojećih obrazaca u književnosti. Po tome ona nalikuje usmenoj književnosti, dok umjetnička, visoka književnost svoje učinke postiže otklonom od takvih shematiziranih obrazaca. (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=62377> posjećeno 18.9.2021.) Trivijalna se književnost, kako tumači Škreb, pojavila „kao posljedica industrijalizacije i komercijalizacije književne produkcije, u smislu da je književno djelo postalo tržišna roba“. (Paternaj Andrić 2018: 160) Često se na nju gleda kao na „laku“ književnost niže umjetničke vrijednosti koja smjera ka komercijalizaciji i koju obilježava shematizam te „jezično siromaštvo i glad“. (Dukić prema Paternaj Andrić 2018: 160). Neki od trivijalnih/popularnih žanrova književnosti su: kriminalistički roman, ljubavni roman, horor roman, fantastični (*fantasy*) roman, SF (znanstveno-fantastični) roman itd. (Ileš 2020: 292-296)

obaviti svoj posao i doći do nekih informacija, no u konzervativnom gradiću svi ju gledaju poprijeko. Kako istraga odmiče, tako istražiteljica (tj. Camille) shvaća da je slučaj koji je došla istražiti povezan s njenom vlastitom tragedijom te se njen osobni život počinje sve više ispreplitati sa istragom.

Žanrovski ga se određuje kao psihološki triler<sup>23</sup> s elementima *whodunit*<sup>24</sup> krimića, no prepoznamo u njemu i elemente južnjačke gotike. Stoga zaključujemo da navedeno predstavlja njegovo specifično obilježje u moru „prosječnih“ krimića i psiholoških trilera. U analizi koja slijedi vidjet ćemo kakve to doticajne točke *Oštri predmeti* dijele s južnjačkom gotikom.

---

<sup>23</sup> Psihološki triler podvrsta je trilera koji istražuje psihologiju njegovih likova, koji su često nestabilni. Ono što triler čini psihološkim jest činjenica da veliki faktor u ovim romanima igraju psihologija ljudskog uma i ponašanja. Psihološki trileri često inkorporiraju elemente misterija i bave se temama zločina, morala, mentalnih bolesti, zlouporabe supstanci, a u njima su najčešće prisutni nepouzdana pripovjedači. (<https://www.masterclass.com/articles/how-to-write-a-psychological-thriller#what-is-a-psychological-thriller> posjećeno 7.9.2021)

<sup>24</sup> *Whodunit* ili *whodunnit* termin je koji se odnosi na vrstu knjige ili filma u čijem je fokusu priča o zločinu (najčešće ubojstvu) i pokušaju da se otkrije tko ga je počinio. Počinitelj se u pravilu razotkriva tek na samome kraju priče. (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/whodunit> posjećeno 7.9.2021)



## 4. ELEMENTI JUŽNJAČKE GOTIKE U *OŠTRIM* *PREDMETIMA*

U ovom ću poglavlju elemente južnjačke gotike paralelno tražiti i u romanu i u njegovoj televizijskoj adaptaciji.

### 4.1. FABULA

Naizgled jednostavno postavljena fabula koja shematski prati obrazac kriminalističkog romana prati protagonisticu Camille Preaker (Amy Adams), novinarku iz St. Louisa koja se nakon mnogo godina vraća u svoj rodni gradić Wind Gap na jugu Missourija (ili kako Camille voli reći, „u peti Missourija“). Njen glavni urednik Frank Curry daje joj zadatak da poprati istragu i napiše reportažu o nestanku druge po redu tinejdžerice u Wind Gapu u razmaku od godinu dana. Prva djevojčica Ann Nash pronađena je zadavljena u potoku, stoga Curry misli da bi ovo mogao biti slučaj serijskog ubojice te da bi članak mogao biti koristan i za novine i za samu Camille. Curry, koji za Camille predstavlja neku vrstu očinske figure, vjeruje da bi zadatak mogao biti iskorak za nju u kontekstu njezine prosječne novinarske karijere. Ujedno je nastoji ohrabriti da ponovno „stane na noge“ nakon vremena provedena u psihijatrijskoj ustanovi. Kako doznajemo u knjizi, od boravka u bolnici prošlo je samo šest mjeseci, a tamo je ostala dvanaest tjedana. Razlog samoinicijativnog prijavljivanja u bolnicu bio je kompulzivni nagon za samoozljeđivanjem, odnosno urezivanjem riječi u kožu. Gotovo svaki centimetar njene kože, osim lica, vrata i „kruga savršene kože veličine šake“ (Flynn 2013: 65) na leđima, prekriven je stotinama ožiljaka koje tvore urezbarene, naizgled nasumično odabrane riječi. Osim toga, Camille je pretjerano sklona alkoholu: „Ne mogu podnijeti pogled na samu sebe ako nisam potpuno pokrivena. Jednoga dana možda ću posjetiti kirurga, vidjeti može li se što učiniti da me se zagladi, ali sada ne mogu podnijeti reakciju. Umjesto toga pijem kako ne bih razmišljala o tome što sam učinila svom tijelu i

tako to više ne činim. No većinu vremena koje provedem budna želim se rezati“. (Flynn 2013: 66). U seriji joj je tako vjerni partner tijekom boravka u Wind Gapu plastična bočica vode u kojoj je votka, koju konzumira tijekom dana, dok navečer uglavnom odlazi u lokalni bar.

Vidno oklijevajući, Camille pristaje napisati reportažu te nevoljko kreće putem Wind Gapa. Tamo je čeka suočavanje s mnogim traumama iz djetinjstva, od kojih je ona najveća smrt sestre Marian, koja je umrla kad je Camille bilo 13 godina, pod pomalo nerazjašnjenim okolnostima. To serija nagoviješta već u prvoj sceni, u kojoj dvije djevojčice – kasnije doznajemo Camille i njena mlađa sestra – voze koturaljke po pustoj cesti. Marianinu smrt ne preispituje nitko, pa ni sama Camille. Poznato je samo da je bila boležljivo dijete i da je „umirala otkako je se Camille sjećala“ (Flynn 2013: 65), no ne zna se točno od čega je bolovala.

Tijelo druge nestale djevojčice Natalie biva pronađeno dan nakon Camillina dolaska u grad (ovog puta je izloženo na glavnoj gradskoj ulici), a istraga se zahuktava, kao i atmosfera među stanovnicima Wind Gapa. Po dolasku u gradić Camille se odmah baca na posao i počinje intervjuirati sumnjičave roditelje, potencijalne svjedoke te sestre i braću unesrećenih djevojčica. Prvo mjesto na kojem se po dolasku u grad zaustavlja je policijska postaja. Iako joj načelnik gradske policije Bill Vickery (Matt Craven) odbija dati bilo kakvu informaciju, uskoro se sprijateljuje s detektivom Richardom Willisom (Chris Messina) iz Kansas Cityja, koji također radi na slučaju, te se, kao i ona sama, u gradu osjeća kao autsajder. Njihov odnos, koji započinje nekom vrstom igre u kojoj jedni drugome otkrivaju informacije o slučaju, s vremenom prerasta u seksualnu vezu. Što su više na tragu razrješavanja slučaja, to se Camillina majka svojim spletkarenjem više upliće u njihov odnos i pokušava ga rastrojiti te ih oboje odvratiti od istrage. Kako istraga odmiče, tako se Camillin privatni život sve

više počinje ispreplitati sa slučajem, a traume i obiteljske tajne isplivavaju na površinu.

Iako i kroz roman i kroz seriju čitavo vrijeme pratimo razvoj događaja vezanih za ubojstva dviju djevojčica i otkrivanje počinitelja, u fokusu *Oštrih predmeta* zapravo su Camillina osobna borba s vlastitim duhovima prošlosti te kompleksni odnosi triju glavnih ženskih likova: Camille, njene majke Adore (Patricia Clarkson) i polusestre Amme (Eliza Scanlen). To možemo iščitati i iz prilično sporog ritma i „razvučene“ fabule serije, koja mnogo vremena, osim kriminalističkome zapletu, posvećuje isječcima iz Camilline prošlosti. Te isječke gledatelj vidi u obliku analepsi koje bi trebale predstavljati Camilline uspomene, a koje su vješto prikazane pomoću stilistički razrađenih *flashbackova*.

#### 4.2. LIKOVI I ODNOSI MEĐU LIKOVIMA

Camillinim dolaskom u obiteljski dom upoznajemo Adoru Crellin, na prvi pogled krhku i otmjenu južnjačku damu, kojoj savršeno odgovaraju epiteti kojima Gray opisuje Stari Jug: „senzualna, hladna i ohola“. (Gray 2016: 29) Kada se Camille nenajavljeno pojavi na Adorinim vratima, očito odgađajući susret s majkom što dulje može, Adora ju dočekuje riječima: „Zar se nešto dogodilo?“ (Flynn 2013: 28) i „Bojim se da kuća baš i nije spremna za goste“ (ibid.), što je, naravno, daleko od istine, jer na prvi pogled vidimo da je kuća u besprijekornom stanju, sa svježe ubranim cvijećem u vazama. Camille se vidno nije uklapala u taj dom i savršen prostor, a iz njene i majčine prve interakcije postaje nam jasno da je njihov odnos suprotan od bliskoga. Međusobna komunikacija odaje dojam usiljene pristojnosti, a Camille neprestano djeluje kao da bi radije bila bilo gdje drugdje nego u majčinoj kući.

Za Adoru doista možemo reći da predstavlja utjelovljenje staroga Juga. Ona je imućna bjelkinja koja živi u raskošnoj viktorijanskoj vili, baš onakvoj kakvu je Biljana Oklopčić opisala pokušavajući dočarati sliku idiličnoga Juga: „...ljetnikovac s bijelim stupovima smješten na brežuljku, okružen stablima hrasta, jasena i javora, te vrtovima punim ruža, jorgovana i magnolija...“ (Oklopčić 2014: 1) Anđeoskog izgleda, Adora je odavala dojam nečega toliko savršenoga da je nedodirljivo: „Sjajna blijeda koža, duga plava kosa i svijetloplave oči. Bila je poput najbolje djevojčičine lutke, od one vrste kakvima se ne igrate. Nosila je dugu ružičastu pamučnu haljinu i male bijele papuče. U čaši je vrtjela koktel od *amaretta* ne prolijevajući ni kap.“ (Flynn 2013: 29).

Izvana uglađena, ljupka, velikodušna, omiljena u društvu, sa svima u prijateljskim odnosima, brine o zajednici i uživa u svom statusu: „Grad ju je volio, bila je poput šlaga na torti, najljepša, najslađa djevojka ikad rođena u Wind Gapu.“ (Flynn 2013: 78) No, kao što to u južnjačkoj gotici obično biva, ono što se skriva ispod naoko profinjene površine mnogo je kompleksnije i opasnije. Adorin muž Alan u kući je bio gotovo nevidljiva pojava, koja se pojavljuje se kao njezin vjerni podanik koji je tu da joj previja rane, vozi ju u kupovinu i spravlja joj koktele, a ne da sudjeluje u odgoju Amme ili vođenju kućanstva. Njih dvoje čak niti ne spavaju u istoj sobi, nego Adora ima svoju vlastitu spavaću sobu koja nalikuje na manji apartman. Prekrivena pretjerano raskošnim bjelokosnim podom, ova je soba simbol njenog društvenog statusa i njezin najveći ponos.

Adora je nasljednica i vlasnica najveće industrije u gradu: svinjogojske farme koja nosi njeno prezime i na kojoj je zaposleno pola grada (barem ona polovica koja pripada siromašnijem društvenom sloju). Doznajemo da Adora potječe iz prave stroge starojužnjačke obitelji i da su joj preci bili konfederacijski vojnici koji su se borili u Građanskom ratu. Štoviše, jedan od Adorinih predaka smatra se osnivačem grada te Adora svake godine na svom

imanju priređuje svečanost u njegovu čast odnosno „daruje“ ju gradu. Ova svečanost, nazvana Calhoun Day, jedan je od „dodataka“ fabuli koji je smišljen samo za seriju te mu je posvećena cijela jedna epizoda.

Ova nam proslava također ukazuje na to koliko je Adora bitan, utjecajan i nedodirljiv član društva. Na zabavi joj se svi umiljavaju, bez obzira na to jesu li bliski s njom ili ju mrze, a ona okolo šeće i pozdravlja ljude kao kakva kraljica. U jednoj sceni tako šef policije Vickery dolazi u Adorinu kuću u namjeri da joj predloži da otkáže održavanje Calhounova dana zbog svih okolnosti i napete atmosfere u gradu. Adora zauzvrat u šali govori Vickeryju da ga može smijeniti s pozicije, što nam daje do znanja da svojim poslovnim carstvom drži pod kontrolom cijeli Wind Gap i sve sfere njegova društva, baš kao što su u prijeratnom razdoblju to činili bogati južnjački zemljoposjednici.

U seriji je Camillina psihološka trauma vezana za sestrinu smrt dodatno razrađena te je uveden još jedan „sestrinski“ lik čija smrt za Camille predstavlja dodatnu traumu koja izlazi na površinu njenim dolaskom u Wind Gap. U romanu usputno spomenuta Camillina bolnička cimerica u seriji postaje tinejdžerica Alice. Doznajemo da je Alice (koja u romanu nije imenovana) za vrijeme njihova zajedničkog boravka u bolnici, gdje je Camille razvila sestrinski, zaštitnički odnos prema njoj, počinila samoubojstvo popivši bocu sredstva za čišćenje. U seriji tako vidimo da se kroz njene *flashbackove* izmjenjuju Marian i Alice, ponekad čak i u istim scenama, tako da gledatelj ponekad ne može biti siguran o kojoj se djevojci radi.

Osim Camilline pokojne sestre Marian, tu je i najmlađa Adorina kći, Amma. Ammu prvo upoznajemo kao lijepu tinejdžericu s licem djevojčice i tijelom „sretne odrasle žene“ (Flynn 2013: 17), koju Camille zatiče kako s prijateljicama puši cigarete na klupama pored šume, dok se tamo odvija potraga za tada još nestalom djevojčicom Natalie. Camille ju tada još ne prepoznaje, a pri njihovom drugom, „službenom“ susretu saznajemo da Amma živi dvostrukim životom.

Pred majkom Adorom ona je savršena kćer odjevena u ljupke haljine, s vrpcama u kosi (kao i Marian), koja dopušta majci da ju mazi i pazi kao dijete. Kada je sa svojim društvom, Amma se preodijeva u modernu mladenačku odjeću, puši, pije, drogira se i najpopularnija je djevojka u gradu. Kao u nekom *teen* filmu, Amma je kraljica škole, a njeni su prijatelji vjerni podanici i rade što god se njoj prohtije. Ponekad imamo dojam da Amma osim dvostrukog života ima i podvojenju ličnost. U jednom trenutku umiljata i poslušna, u drugome bahata, arogantna, ohola, udara prijateljice i ima izljeve bijesa koje njena majka opisuje kao „normalno tinejdžersko ponašanje“. Jednom prilikom Camille zatiče Ammu na putu prema svinjskoj staji. Odlučuje ju pratiti i tamo vidi uznemirujući prizor Amme koja zadivljeno promatra izmučenu krmaču dok doji praščiće:

Svinja je ležala na boku gotovo komatozno, a iz trbuha izloženog kroz metalne šipke poput prstiju su stršile crvene, krvave bradavice. (...) Praščići u toru koprcali su se preko krmače poput mrava na hrpi želea. Jagmili su se za bradavicama, koje su im upadale u usta i ispadale i iz njih bibajući se poput napete gume. Krmačine oči izvrmule su se u glavi. Amma je prekrizanih nogu sjedila i to netremice zadivljeno gledala. Nakon pet minuta bila je u istom položaju, ali sada se smijala i vrpaljila. Morala sam otići. (Flynn 2013: 103)

Već bi ovaj opis okrutnog postupanja sa životinjama mnogima proizveo nelagodu u želudcu, no Ammi ovo očito pričinjava zabavu i razonodu. Tamo odlazi kada nije u pratnji svojih prijateljica, a sudeći po tome da ju portir na posjed pušta bez puno riječi, čini se da je tamo česti posjetitelj. Nakon ovog prizora prvi puta stječemo dojam da s Ammom doista nešto nije u redu.

Navikla je kod kuće biti u središtu pažnje dok njena majka opsesivno ispunjava sve njene hirove, češlja joj kosu, plete joj pletenice i brine o njoj kao o kakvoj lutkici. Izjave poput „Sad kad se vratila hoćeš li voljeti Camille više od mene?“ (Flynn 2013: 71) i „Da sam bar ja ubijena.“ (Ibid.) jasno nam daju od znanja da Amma ima patološku potrebu biti centrom Adorina svijeta.

Ammina ambivalentnost može se povezati upravo s glavnom odlikom južnjačke gotike: njenim dvostrukim licem. Naizgled lijepa i idilična južnjačka mjesta prikazana u ovim tekstovima redovito ispod površine skrivaju nešto mnogo mračnije i kompleksnije.

Također doznajemo da se iza Adorine opsesivne brige za Ammu krije nešto mnogo opasnije. Naime, kada se Amma jednoga dana budi s mamurlukom i mučninom, Adora (ne znajući da se njena savršena kćer noć prije opijala) kao da blista od sreće i zadovoljstva što može brinuti za nju. Brzo ju posprema u krevet i donosi pladanj s potrepštinama za njeno „ozdravljenje“. Nikada ne doznajemo živi li Adora zaista u zabludi oko Amminog dvostrukog života ili jednostavno odabire to ne vidjeti kako bi nastavila živjeti svoj prividno savršen obiteljski život. Ono što doznajemo jest da Adora boluje od Munchausen by proxy sindroma<sup>25</sup> te da truje Ammu kako bi se kasnije mogla brinuti o njoj i tako igrati ulogu brižne majke. Upravo je to razlog smrti „boležljive“ Marian. Nakon što Camille otkriva majčinu tajnu, zaključuje da je Adora zasigurno odgovorna i za smrt dviju djevojčica. U napetoj finalnoj epizodi Camille po prvi puta dopušta majci da „brine“ za nju, očito s ciljem da postane živi dokaz Adorinih zločina. Otrovanu Camille dolaze spasiti Curry i detektiv Willis, a Adora biva uhićena. Amma se s Camille seli u St. Louis, a kada Ammina nova prijateljica nestane, u iznenađujućem obratu i gledateljima i Camille postaje jasno da je njezina tinejdžerska polusestra glavni zločinac u priči.

Time dobivamo motiv klasičnog gotičkog heroja-negativca. Amma je lik koji je prije svega motiviran prkosom, ponosom i željom za osvetom. Iz njezinih postupaka i izjava vidljivo je da ne posjeduje karakteristike poput empatije i

---

<sup>25</sup> Munchausen by proxy ili MSBP je rijedak psihički poremećaj u kojem njegovatelj izmišlja simptome ili uzrokuje bolest ili ozljedu kod osobe koja je pod njihovom skrbi – poput djeteta, starije odrasle osobe ili osobe s invaliditetom. MSBP usto predstavlja i oblik zlostavljanja. Od ovog poremećaja najčešće pate majke. Uzrok mu nije poznat, ali povezuje se s problematičnim odrastanjem ili zlostavljanjem koje je doživjela osoba koja pati od MSBP. Pažnja koju skrbnici dobivaju zbog svojeg bolesnog djeteta može još više potaknuti njihovo ponašanje. Njegovatelji mogu privući pažnju ne samo liječnika i medicinskih sestara, već i drugih ljudi u svojoj zajednici, koji će ih vidjeti kao brižne i požrtvovne roditelje i često će im pokušati pomoći ili olakšati njihovu situaciju. (<https://www.uofmhealth.org/health-library/hw180537> posjećeno 11.9.2021.)

humanosti, odnosno sposobnost moralnog rasuđivanja. Kako je navedeno u epilogu knjige:

Ann i Natalie ubijene su jer im je Adora poklanjala pozornost. Amma je to mogla doživljavati samo kao nepravdu. Amma koja je tako dugo majci dopuštala da ju truje. (...) Amma je kontrolirala Adoru dopuštajući joj da je truje. Zauzvrat je zahtijevala bezuvjetnu ljubav i odanost. Nije bilo mjesta ni za jednu drugu curicu. Iz istih je razloga ubila i Lily Burke. Jer mi se, sumnjala je Amma, više sviđala.. Možete, naravno, smisliti četiri tisuće drugih objašnjenja za Ammine postupke. Na kraju ostaje činjenica: Amma je uživala u nanošenju bola. (Flynn 2013: 250-251)

Očito je da je neke od ovih osobina i nagona Amma naslijedila od majke, iako ih se Amma, za razliku od Adore, zapravo nije niti trudila sakriti. Bila je sposobna igrati ulogu šarmantne djevojčice kada se to od nje zahtijevalo i tako je manipulirala ljudima oko sebe, uključujući i majku. Kao i Adora, i Amma je željela potpunu kontrolu te je znala kako ju ostvariti. Međutim, kada je primijetila da majka više ne igra njenu igru i da svoju pažnju ne poklanja samo njoj, destruktivni su nagoni preuzeli kontrolu. Usporedimo li prikaz Amme u seriji i romanu s Crowovim opisom heroja-negativca kao „bezbožnog čovjeka nalik bogu“ (Crow prema Gray 2016: 28), nema sumnje da se Ammin lik u njega uklapa. Osim činjenice da je u romanu opisana kao najljepša djevojka u svome društvu, Amma u jednome trenutku doslovno postaje utjelovljenje grčke božice Perzefone, kraljice podzemlja. U seriji je ova scena vizualno osmišljena tako da se Amma na obiteljskoj večeri pojavljuje u bijeloj haljini koja nalikuje plahti, s ogromnim vijencem cvijeća na glavi, crnim podočnjacima i znojnoga čela: „Odisala je bijesom kao nekim smradom“ (Flynn 2013: 235), opisano je u knjizi. Glumica Eliza Scanlen sa svojim „nadurenim“, pomalo djetinjastim izrazom lica, no istovremeno odajući dojam istinskoga bijesa i inata, izvrsno je oživjela taj prizor.



### 4.3. NASLJEĐE STAROG JUGA

Pričajući o nastanku ideje za uprizorenje Calhoun Daya, izvršna producentica kaže da je proizašla iz interne šale među producentima na račun stanovnika Wind Gapa koji su se „činili kao da se zaista poistovjećuju s Jugom sa svojim konfederacijskim zastavama i pričom o Calhounu, osnivaču grada.“<sup>26</sup> Ubrzo su, kako navodi Noxon, shvatili da bi s ovakvom epizodom dobili priliku da na jednom mjestu okupe sve likove te da kroz nju pruže uvid u dinamiku zajednice. Osim toga, dobivamo bolju sliku njihova načina života, običaja i rasističke prošlosti, koje se ne srame, nego ju slave – muškarci se oblače u odore konfederacijskih vojnika, svugdje su izvješene konfederacijske zastave, a prikazana je čak i predstava, koja reprezentira jedan oblik karnevaleskne proslave. Taj se dan ukida hijerarhijski društveni poredak i brišu se klasne razlike. Članovi svih društvenih slojeva, bez obzira na status, okupljaju se na ovoj masovnoj priredbi koju im poklanja Adora.

U predstavi se uprizoruje mjesna legenda o Calhounovoj maloljetnoj ženi Millie (koju igra Amma), koja je navodno spasila grad predavši se vojnicima koji su došli po njenoga muža. Vojnici su je nakon toga zavezali za stablo i silovali. Ova morbidna predstava, koju s ponosom gleda cijeli grad, poprima naznake karnevalesknoga. Amma, koja u predstavi glumi žrtvu silovanja, prije same predstave uzima s prijateljem tabletu *ecstasyja* te se za vrijeme predstave stalno smješka i hihoće, što odgovara onoj karnevalskoj kategoriji profanacije koju obilježava parodiranje narodnih običaja, a u ovome slučaju još više naglašava kontradikcije na kojima počiva južnjačko društvo.

Za Adorin svinjogojski pogon možemo reći da je suvremena inačica nekadašnjih južnjačkih plantaža te je, iako na njemu ne rade afroamerički robovi, nekoliko puta naglašeno da veliki dio Adorinih zaposlenika čine

---

<sup>26</sup> <https://www.thewrap.com/sharp-objects-marti-noxon-says-calhoun-day-started-as-a-joke/> (posjećeno 9.9.2021.)

siromašni Meksikanci: „Meksikanci ne dobivaju lagane poslove ako im se nešto ne duguje. Tvornice ovdje i rade na taj način: Meksikanci dobivaju najusranije, najopasnije poslove, a bijelci se i dalje žale.“ (Flynn 2013: 103) Simbolika Adorine farme u kontekstu južnjačke gotike vrlo je bitna jer način funkcioniranja stočarske industrije korespondira s nekadašnjim južnjačkim robovlasničkim sistemom, gdje su robovlasnici robove tretirali na način na koji se sada na farmi tretiraju svinje (što je vrlo grafički i opisano u romanu). Ovi radnici ekonomski ovise o Adori, što nju stavlja u poziciju nadmoći koju ponovno povezujemo s nekadašnjim robovlasnicima starog Juga. Dakle, Adora istovremeno predstavlja lika koji je i u klasnoj i u rasnoj nadmoći nad svojim radnicima te je u poziciji gdje može kontrolirati one „niže“ od sebe.

Adorina klasna nadmoć također se održava i u njenom kućanstvu. Kao i svaka prava aristokratska južnjakinja, ima kućnu pomoćnicu Gaylu. Iako u romanu nije specificirana njena rasa, znamo da je nekada bila radnica na farmi. Po tome možemo zaključiti da sigurno pripada siromašnijem društvenom sloju, a velika je vjerojatnost i da nije bjelkinja. Sada je, kako navodi Camille, „svinje zamijenila za svakodnevno čišćenje i kuhanje“ (Flynn 2013: 69) u Adorinoj kući. U seriji je Gayla prikazana kao Afroamerikanka koja iz pozadine vodi cijelo kućanstvo i udovoljava svim potrebama Crellinovih. Njen je lik u seriji direktna referenca na nekadašnje afroameričke ropkinje koje su umjesto na poljima radile kao kućne pomoćnice u kućama bogatih robovlasnika, što se smatralo boljim položajem, jer su ipak radile u donekle humanijim uvjetima.

Zanimljivo je da u romanu niti jednome liku nije specificirana rasa, osim kada se spominju meksički radnici na Adorinoj farmi. Dok se afroamerička rasa u romanu gotovo uopće ne spominje, što je za južnjačku gotiku dosta neuobičajeno, u seriji osim Gayle susrećemo još nekoliko afroameričkih likova. Oni su svi mahom pasivni likovi, koji uglavnom promatraju ono što se oko njih događa i izgovaraju svega nekoliko rečenica u cijeloj seriji. Iako će mnogi

vjerojatno reći da seriji manjka afroameričkih glumaca i likova mislim da je uvođenje ovakvih pasivnih, pozadinskih likova zapravo suptilan komentar na tamošnje južnjačko društvo – iako je robovlasnička prošlost iza njih, bogati bijelci su i dalje u poziciji moći, a Afroamerikanci su u društvu samo pozadinski likovi, svedeni na uloge promatrača.

Rasistički i nazadni svjetonazor ostalih građana Wind Gapa može se izravno iščitati i iz brojnih izjava građana koje Camille dobiva tijekom istrage, o tome kako je ove zločine sigurno počinio neki izopačeni putnik koji je prolazio gradom i vrebao djevojčice ili pak Meksikanac. Možemo zaključiti da je građanima lakše povjerovati da je ove zastrašujuće zločine počinio Drugi – netko tko je ispod njih, netko tko ne pripada njihovoj zajednici i tko ne zagovara iste ideale kao oni.

Camille također za zajednicu predstavlja smetnju – odbjegli kćer koja je od djetinjstva prkosila pravilima društva i ženstvenosti, žena koja je otišla od obiteljskog doma u veliki grad kako bi izgradila karijeru, koja previše pije, kojoj nije cilj osnovati obitelj i prezentirati se kao besprijekorna i savršena kućanica i majka. Već u prvoj sceni serije, kao i kroz Camilline *flashbackove*, vidimo da Camille predstavlja kontrast naspram mlađe sestre. Dok Marian u svojoj profinjenoj haljinici nalikuje lutkici s mašnama u kosi, Camille ima kratku, dječjačku frizuru i nosi kratke hlače i prljave tenisice.

#### 4.4. ARHETIP MONSTRUOZNE ŽENE U JUŽNJAČKOJ GOTICI

Gotovo sva velika južnjačko-gotička djela (od kojih se kao primjeri navode *Pad kuće Usher*, *Ruža za Emily* i *Absalom, Absalom!*) sadrže arhetip monstruoze žene, navodi Kellie Donovan-Condron. (Donovan-Condron 2016:

339) U *Oštrim predmetima* pojavljuju se čak dvije. Jedna se krije pod krinkom brižne majke, a druga pod krinkom idealne, poslušne i ljupke kćeri.

Kako tumači Donovan-Condron, ovaj arhetip produkt je kolektivne traume koju nose žene Juga. Naime, južnjački su tekstovi dugo smještali žene na margine društva. U strogo patrijarhalnom južnjačkom društvu, žene su se, kako kaže Yaeger, uvijek nalazile u poziciji Drugoga – nečeg nevidljivog, nepoželjnog pa i abnormalnog. (Yaeger prema Donovan-Condron 2016: 340) Ta beznačajna i bezvrijedna uloga u koju ih postavlja južnjačka gotika (odnosno južnjačko društvo), tvrdi Karen Stein, navodi žene da se pobune te da percepciju sebe kao nečeg nepoželjnog dodatno naglase i preoblikuju je u nešto izopačeno i monstrozno – tako nastaje arhetip monstrozne žene u južnjačkoj gotici. (Stein prema Donovan-Condron 2016: 340)

Svoje tvrdnje potkrepljuje kroz analizu Faulknerove gospođice Emily, za koju navodi da je jedan od prvih arhetipova monstrozne žene u južnjačkog gotici. (Donovan-Condron 2016: 341) U Faulknerovoj *Ruži za Emily*, mještani, kako tumači Donovan-Condron, na nju i njenu kuću gledaju kao na jednu nerazdvojivu cjelinu. Također, navodi Donovan-Condron, njena kuća predstavlja svojevrsnu manifestaciju njezine prošlosti i sadašnjosti – nekada ponosna i glamurozna, a danas kičasta, pomalo groteskna i zamrznuta u vremenu. Donovan-Condron smatra kako su i Emily i njena kuća „predstavljale posljednje primjerke svoje vrste.“ (Donovan-Condron 2016: 341). One su simbol zadnje generacije starog Juga i svega što je on reprezentirao, što je Emilynom smrću nestalo. (Ibid.) Kako tumači Donovan-Condron, potom spoj Emily i njene kuće prelaze u nešto izopačeno i nastrano, reprezentirajući tako pobunu protiv uloga koje joj je prvo nametao vlastiti otac, a zatim i društvo u kojem živi. Tako Emilyna monstroznost, koja se manifestira u obliku trovanja i nekrofilije, na svojevrsan način predstavlja simbol njenog odbijanja nametnutih društvenih i rodnih uloga. (Donovan-Condron 2016: 341-342)

Na isti način možemo protumačiti likove Adore i Amme. Adorina povezanost s vlastitom kućom, koju tako ponosno pokazuje Richardu u petoj epizodi serije, također se može protumačiti kao povezanost Juga sa starim južnjačkim vrijednostima. Ona u Wind Gapu, zajedno s vilom i skupocjenim interijerom u njoj, predstavlja utjelovljenje starog Juga. Ona i njeno imanje primjer su onoga što Donovan-Condron naziva posljednjim primjercima svoje vrste. Kroz svoje postupke trovanja (i ubijanja) ona „skida masku“ i raskrštava s ulogom idealne južnjačke žene i brižne, požrtvovne majke koja još uvijek oplakuje smrt najdraže kćeri. Amma pak na isti način, ubijajući Natalie, Anne, te na kraju i Mae, raskrštava s ulogom dobre i ljupke djevojčice koju igra pred roditeljima odnosno majkom. Njihovi „monstruozni“ čini simboliziraju odbacivanje tuđih očekivanja i nametnutih uloga. Umjesto da ih nastave igrati, one s njima raskrštavaju i postaju ono što društvo smatra čudovištima.

Dok Adora i Amma vrše nasilje nad drugima, Camille svoj bijes usmjerava prema sebi. Riječi koje urezuje u kožu povezujemo upravo s konceptom stereotipne ženstvenosti (primjerice *trešnja*, *lutka*, *muffin*, *mačkica*, *uvojci*, *podstuknja*, *babydoll*): „Te su riječi često ženskaste na način na koji je ružičasto ženskasto u odnosu na plavo, balet u odnosu na nogomet.“ (Flynn 2013: 63). U suprotnosti s njima pojavljuju se riječi koje su uglavnom vulgarnog ili nasilnog karaktera (poput *opako*, *nestajanje*, *kvocanje*, *udovica*, *kurva*, *prljavo*, *mučno*, *šav*). Iz ovoga možemo zaključiti da Camille, za razliku od svoje majke i polusestre, raskrštava s nametnutim rodnim ulogama i očekivanjima okoline tako što vrši nasilje nad sobom. Flynn je kreirala tri ženska lika koji, kako kaže Donaldson, „izlaze iz tradicionalnih uloga i predstavljaju prijeteće sile koje remete i preuzimaju tipično muški narativ“. (Donaldson prema Donovan-Condron 2016: 242)

Još jedna tema koja dominira *Oštrim predmetima* tema je majčinstva, a Donovan-Condron povezuje je također s arhetipom monstruožne žene. Marian

kao da je i dalje sveprisutna u Adorinoj kući, do te mjere da je Adora djevojčičinu sobu ostavila netaknutu nakon njene smrti i od nje napravila svojevrsni muzej. S druge strane tu je Amma koja želi majčinu potpunu pažnju, a kao da svo vrijeme živi u sjeni njene mrtve kćeri. „Zatrovana“ majčinom opsesivnom ljubavlju i brigom, odlučuje se osvetiti onima koje su na trenutak dobile majčinu pažnju umjesto nje.

„Ako Jug utjelovljuje povijesne i društvene grijeha Amerike, južnjački likovi utjelovljuju posljedice tih grijeha“, zaključuje Donovan-Condron, što kroz ženske likove u *Oštrim predmetima* možemo i vidjeti. (Donovan Condron 2016: 340) Međusobni odnosi žena u Camillinoj obitelji i kolektivne traume koje se prenose iz generacije u generaciju te na kraju prerastaju u nešto monstrozno demonstriraju kako „povijest, bila ona osobna ili nacionalna, proganja južnjačku gotiku.“ (Donovan-Condron 2006: 347) Donovan-Condron interpretira monstroznost ovih žena kao reprezentaciju „raznolikosti ženskog iskustva“ (Ibid.) One, kako kaže, imaju moć da „unište obiteljske loze jednako kao i zgrade, (...) [one] prikazuju posljedice patrijarhalnog poistovjećivanja žena s njihovim imanjima.“ (Ibid.)

#### 4.5. GOTIČKA MJESTA I PEJZAŽI

Mnogo se pažnje u literaturi posvećuje južnjačkom pejzažu i prostorima koji pridonose prijetećoj atmosferi koja prevladava u južnjačko-gotičkim djelima. Kako ističe Cherry, upravo je južnjački krajolik, u kombinaciji s klimom, ono što najviše pridonosi vizualnoj estetici južnjačko-gotičkih televizijskih ostvarenja. (Cherry 2016: 464) U ovom ću dijelu rada tako izdvojiti i analizirati južnjačko-gotičke pejzaže i prostore koji prevladavaju u romanu i televizijskoj adaptaciji *Oštrih predmeta*.

Sivils objašnjava funkciju pejzaža u južnjačkoj književnosti i objašnjava na koji način on reprezentira i utjelovljuje čitavu južnjačku regiju, uključujući njenu prošlost:

(...) Krajolici južnjačke regije funkcioniraju ne samo kao mjesta na kojima se odvijaju zastrašujući prizori, već i kao kulturne veze gdje sadašnjost progone potisnuta ukazanja iz prošlosti. (...) U toliko gotičkih djela krajolik predstavlja više od samog mjesta radnje; to je prijeteće utjelovljenje same zemlje, tog često zlostavljanog dobavljača naših ljudskih potreba. Takvi krajolici ne samo da potiču važan element terora, već predstavljaju i svojevrsno skladište kulturnih i individualnih tjeskoba vezanih za društvena pitanja kojima se djelo bavi. (Sivils 2016: 83-84, prev. a.)

Prvi prostori s kojima se susrećemo u *Oštrim predmetima* prikazani su u uvodnoj špici serije. Ona je vizualno osmišljena tako da prikazuje motive koji su vidljivo u kontrastu. Time se najavljuje tematska pozadina serije i jedna od ključnih značajki južnjačko-gotike fikcije: opreka između idiličnog, odnosno pastoralnoga i prijetećega. Primjerice, pauk koji plete mrežu u kontrastu je s djevojčicom koja se ljulja na ljuljački ili pak prizori svinjca, južnjačkih kuća, slomljenog stakla i krvavih grana u kontrastu s detalj planom gramofona i bračnim parom koji pleše na trijemu.

Svaki od ovih motiva reprezentira jednu tematsku razinu serije. Tako je, primjerice, simbolika pauka koji plete mrežu i u nju zarobljava svoj plijen vrlo jaka i može se primijeniti na nekoliko razina priče. Može biti odlična metafora za toksične odnose triju glavnih ženskih likova, ali isto tako za ubojstva i istragu koji se odvijaju u Wind Gapu. Pauk primjerice može simbolizirati Adoru koja istovremeno manipulira i kontrolira svoje kćeri te oko njih „plete svoju mrežu“, ali također ima i potpunu kontrolu nad cijelim gradom. S druge strane tu je Amma koja, kao glavna negativka, u mrežu namamljuje svoj plijen, odnosno ubija djevojčice. Prikazi svinjca pak naglašavaju klasnu (i rasnu) problematiku koju serija razrađuje upravo putem motiva svinjogojskog industrijskog kompleksa (koji je u Adorinom vlasništvu). Nadalje, motiv razbijenog ogledala

mogao bi upućivati na prividno idiličnu sliku grada i Camilline obitelji koju susrećemo na početku serije, a koja počinje otkrivati svoje pravo lice kako radnja sve više odmiče. Na kraju ostaju samo krhotine. Motiv krvavih grana upućuje na element nasilja i kriminalistički zaplet koji čine okosnicu radnje, ali također mogu simbolizirati Camillinu traumu, koja je direktno vezana uz šumu i silovanje koje je tamo doživjela.

Izbor motiva koje vidimo u uvodnoj špici vrlo je pažljivo odrađen te uvjerljivo sumira cijelu fabulu serije i problematiku kojom se ona bavi.

Krenimo dalje u analizu prostora u samoj seriji. Nakon razgovora s Curryjem, Camille kreće na put prema Wind Gapu. Kako putuje prema jugu, prizore velegrada polako zamjenjuju predgrađe i autocesta. Na autocesti Camille prolazi ispod znaka na kojem piše „Last exit to change your mind“, koji ne bi bio značajna pojava da ne znamo što ju čeka u Wind Gapu. Ovako znak djeluje prijeteće, kao upozorenje koje ju podsjeća da još jednom promisli je li vraćanje u rodni grad pametna ideja. Kroz prozor auta Camille promatra prizore kuća i zgrada u raspadnom stanju. Kako ističe Matthew Sivils, ovakvi krajolici predstavljaju „artefakte ne tako daleke prošlosti koji se u svom zagrljaju omotanim korovom doimaju kao simbol nasljeđa čovječanstva na jugu.“ (Sivils 2016: 83) Prema njegovu mišljenju ovi prizori simboliziraju „južnjačku uzvišenost i bujnost ispunjenu propadanjem.“ (Ibid.). Stoga krajolici predstavljaju utjelovljenje južnjačkog identiteta i povijesnog nasljeđa – nekada ponosni i raskošni, danas napušteni, stoje zamrznuti u vremenu. Kada ih promatramo, krajolici kao da istovremeno izazivaju osjećaj nostalgije i nelagode.

Nakon noćenja u motelu, Camille dolazi u Wind Gap:

Wind Gap ne možete uočiti iz daljine jer mu je najviša zgrada trokatnica. No nakon dvadeset minuta vožnje znala sam da mu se približavam. Najprije se ukazala benzinska crpka. (...) Nedugo potom šuma se počela rijediti. Prošla sam pokraj



trgovačkog centra sa solarijem, prodavaonicom oružja i trgovinom tekstila. Zatim se ukazala slijepa ulica osamljenih kuća koja je zamišljena kao dio nikada dovršenog razvojnog projekta. I onda konačno samo mjesto. Prolazeći pokraj znaka na kojemu mi se ukazuje dobrodošlica u Wind Gap suspregnula sam dah, baš kao djeca kad se voze pokraj groblja. (Flynn 2013: 13)

Uz glazbu čiji stihovi prigodno glase „You don't live here anymore“<sup>27</sup> Camille se vozi gotovo praznim ulicama rodnog grada. Trgovine, zgrade i ulice bez ljudi doista djeluju pomalo sablasno i zapušteno. Kao u kakvom distopijskom filmu, naizgled pitoreskni gradić odiše neobično prijetećom energijom. Čak i izbljedjeli mural na kojem nasmijana plavokosa *pin-up* djevojka želi dobrodošlicu u Wind Gap djeluje zloslutno. Camillin povratak iz modernog velegrada u staromodni rodni grad upućuje na potisnutu prošlost s kojom će se povratkom (ponovno) morati suočiti.

U vizualnom segmentu serije vrlo je naglašena, a što Brigid Cherry u svojem članku također ističe kao značajan element vizualnog prikaza američkog Juga, njegova klimatska dimenzija: iznimno topla i vlažna. U romanu Camille naglašava da je temperatura osjetno rasla kako se približavala Wind Gapu, a nedugo nakon njezina dolaska mještanka joj savjetuje da sa sobom u šumu (gdje se odvijala potraga za Natalie Keene) svakako ponese bočicu vode jer se „očekuju rekordne temperature.“ (Flynn 2013: 16). Nakon dolaska u šumu, Camille opisuje vrućinu koja se osjeti u zraku: „Sišla sam sa škripavog vrućeg šljunka i zašla u šumu, koja je bila samo još toplija. Zrak je bio vlažan kao u džungli.“ (Flynn 2013: 17). Ovi su opisi vrućine vizualno u seriji dodatno razrađeni. Tako je košulja detektiva Willisa gotovo u svakoj sceni prekrivena znojnim mrljama, a Camille, koja je uvijek odjevena u crne duge hlače i majicu, gotovo uvijek ima nelagodan i pomalo iznerviran izraz lica. U mnogim su prizorima interijera prikazani ventilatori (od kojih se posebno ističe onaj u Adorinoj sobi) pa gotovo da možemo i sami osjetiti vrućinu koju osjećaju likovi.

---

<sup>27</sup> Pjesma *Small Town Heroes* sastava Hurray For The Riff Raff.

Kako tumači Cherry, motivi južnjačkog sunca, svjetla i topline često su nagovještavali prisutnost opasnosti, izopačenosti, smrti i propadanja. (Cherry 2016: 464) Također, navodeći primjere iz serija poput *True Detective*, *American Horror Story: Coven*, *True Blood* i *American Gothic*, čija se radnja mahom odvija na američkom jugu, Cherry ističe kako su prizori sunčeve svjetlosti, vrućine i vlage redovito bili u kontrastu s uznemirujućim i mračnim događajima kojima se serija bavila. (Cherry 2016: 465) Iz ovoga možemo zaključiti da istu simboliku nose i sunčane i vruće vremenske prilike u *Wind Gapu* te tako dodatno naglašavaju užas događaja koji se odvijaju u ovom naizgled idiličnom južnjačkom gradiću.

Drugi motiv kojega Matthew W. Sivils ističe kao značajan za romane južnjačke gotike je močvara. Opisuje ju kao mjesto u kojem je „stopljena ljepota i opasnost“ (Sivils 2016: 86) i koje je „stvoreno da izazove osjećaje sjete i beznađa.“ (Sivils 2016: 85) Močvarni krajolik u *Oštrim predmetima* značajan je za Camillinu prošlost i s njime se susrećemo u jednom od prvih *flashbackova* koji se javljaju u seriji. Za vrijeme Camillinog boravka u motelu, kupa se u kadi. Prizor odrasle Camille zaronjene u kadu u idućoj sceni pretvara se u prizor trinaestogodišnje Camille koja se kupa u močvarnom jezercu i promatra skupinu mladića kako s puškama pod rukama trče kroz šumu. Izraz na licu mlade protagonistice djeluje uplašeno i uznemireno pa gledatelj odmah stječe dojam da scena nagovještava tragičan događaj ili nesreću koja će uslijediti. Iako nam značajnost ovog prizora postaje jasna tek u kasnijim epizodama, gledateljeve se slutnje potvrđuju: ta je skupina mladića jednom prilikom seksualno iskorištavala Camille. Protagonistica, koja je nekoliko godina mlađa od skupine mladića, tada je bila pod utjecajem alkohola i čini se da ni sama nije bila svjesna ozbiljnosti situacije. Ako se prisjetimo patrijarhalne i konzervativne sredine u kojoj je odrasla, činjenica da Camille dugo nije shvaćala da je žrtva seksualnog nasilja

nije iznenađujuća. Međutim, česti *flashbackovi* vezani uz događaj sugeriraju nam da joj je na podsvjesnoj razini on uzrokovao veliku traumu.

U tekstovima koji progovaraju o južnjačkoj prošlosti i povijesti (Sivils kao primjere navodi *Odd Leaves from the Life of a Louisiana Swamp Doctor* (1850) autora Henryja Clayja Louisa, *Desiree's baby* autorice Kate Chopin, priče *The Goophered Grapevine*, *The Conjuror's Revenge* i *The Deep Sleeper* autora Charlesa Chesnutta te autobiografiju *Incidents the Life of a Slave Girl* autorice Harriet Jacobs) močvara simbolizira prijeteće mjesto koje „nije ni kopno ni voda“ (Watts prema Sivils 2016: 86), koje se „neprestano mijenja“ (Ibid.) i koje služi kao mračno utočište robovima koji bježe od svojih robovlasnika. (Sivils 2016: 86-89) Ako uzmemo u obzir ova tumačenja simbolike močvare i primijenimo ih na *Oštre predmete*, močvara predstavlja mjesto u kojem su „potopljene“ traume pojedinca ili kolektiva.

Osim prave, šumske močvare, zanimljivo je da se u seriji javlja još jedan, metaforičan oblik močvare. Riječ je o tapetama u glavnom hodniku Adorine kuće, jednom od prvih prizora interijera kuće koje u seriji imamo priliku vidjeti.

Scenograf serije John Paino u jednom je intervjuu objasnio kako je došao do ideje za odabir ovih upečatljivih zelenih tapeta, koje dominiraju i dizajnom plakata serije: „Vidio sam fotografiju jedne debitantice kako se izležava u svom kućnom salonu, okružena zidovima koji su bili prekrivenim kinezerijom<sup>28</sup> i koji su me asocijali na močvaru.“<sup>29</sup> Inspiriran fotografijom, zaključio je da bi se takav dizajn savršeno uklapao u Adorino grandiozno predsoblje te je uskoro pronašao uzorak koji je odgovarao njegovoj ideji: „[Uzorak] je imao prekrasne, ručno oslikane cvjetove, ali bili su naslikani na pozadini otrovne nijanse zelene. To je boja arsena. Pomislio sam: Ovo je savršena metafora za Adoru i njezin

---

<sup>28</sup> Kinezerije – „motivi u arhitekturi, unutrašnjem uređenju i umjetničkom obrtu preuzeti iz kineske, odnosno istočnoazijske umjetnosti (porculan, lakirani predmeti) u europsku umjetnost XVIII. i XIX. stoljeća. Osobito su bili omiljeni u doba rokoka, kada su se u mnogim dvorcima cijele prostorije opremale u kineskom stilu.“ (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=68945> posjećeno 13. 9. 2021.)

<sup>29</sup> <https://www.galeriemagazine.com/sharp-objects-set-design/> posjećeno 13. 9. 2021.

truli osjećaj bogatstva. Reprezentira mnoge teme koje prevladavaju u seriji.“<sup>30</sup> (prev. a.) Imajući na umu prethodno navedena simbolička značenja močvare, ovakve su „močvarne“ tapete zaista bile efektan odabir za Adorinu kuću i sve obiteljske tajne te traume koje se u njoj kriju.

Navedeno nas dovodi do posljednjeg mjesta na koje ćemo se u ovoj analizi osvrnuti (možda i onog najbitnijeg u kontekstu serije), a to je Adorina viktorijanska vila. U seriji otmjena, besprijekorno uređena građevina preuzima „ulogu“ gotičke uklete kuće. Kako navodi Davison: „U svojim sjevernjačkim manifestacijama, od *Wielanda* ili *Transformacija* (1798) Charlesa Brockdena Browna do Stephen Kingove *Carrie* (1974), ukleta kuća često je preuzimala ulogu crkve, postajući mjesto nadnaravne okupacije i posjeda koji je na kraju uništen u teološki preokrenutom prizoru apokalipse.“ (Davison 2016: 56). U svojim južnjačkim manifestacijama, nastavlja Davison, ukleta kuća redovito je poprimala oblik plantažne kuće koju su opsjedali duhovi prošlosti. (Ibid.) Barry Curtis drži da je motiv uklete kuće postao simbolom „nečega u prošlosti nerazriješenoga, što zahtijeva intervenciju u sadašnjosti.“ (Curtis prema Davison 2016: 56). Gotička su djela tako redovito sadržavala motive „kuća progonjenih poviješću“ (Davison 2016: 56) u kojima su bile prisutne nevidljive sile koje su izazivale strah, a ponekad i požudu, navodi Davison. (Ibid.) Ove nevidljive sile nerijetko su se pojavljivale i u tjelesnom obliku ili su se pak ukućanima javljale u snovima, a ponekad su posjedovale i nadnaravne moći manipulacije. Kako tumači Davison, strahovi i maštanja o prošlosti u ovim su romanima oživljavali i poprimali tjelesni oblik. (Ibid.) U južnjačkoj gotici uklete kuće postaju mjesta „uznemirujućih, kataklizmičkih susreta prošlosti i sadašnjosti.“ (Davison 2016: 57). Prema Teresi Goddu, kuće kakve nastanjuju likovi u južnjačko-gotičkim romanima simboliziraju „američki ideal vlasništva nad nekretninama i, prema nekim kritičarima, američku povijest općenito“ (Goddu prema Davison 2016:

---

<sup>30</sup> (Ibid.)

57) te predstavljaju mjesto na kojem se „sudaraju američki san i američka noćna mora.“ (Davison 2016: 57).

Već u prvoj epizodi *Oštrih predmeta* postaje nam jasno da je u Adorinoj kući, unatoč tome što je davno preminula, Marian još uvijek prisutna. Iako se njena prisutnost ne manifestira u tjelesnom obliku, sve u kući upućuje na njenu prisutnost: Marianina je soba još uvijek namještena kao da ona i dalje tamo živi te je pretvorena u neku vrstu muzeja, memorijalnog centra. Na krevetu je i dalje posložena njezina roba, pokraj kreveta stoji stalak za infuziju, a Adora redovito tamo odlazi plakati.

Kreativni je tim iza serije odlučio ipak se vizualno poigrati motivom duhova, utvara i proganjanja pa tako u nekoliko kadrova imamo prilike u samom kutku hodnika vidjeti djevojčicu (Marian) koja sjedi na sofi u hodniku. Već u idućem kadru nestaje, tako da gledatelj, koji je u tom trenutku fokusiran na prizor Adore koja prolazi hodnikom, ni sam nije siguran je li stvarno vidio jezivu djevojčicu u kutku ekrana ili mu se pričinilo. Ovaj Marianin „duh“ koji se povremeno pojavljuje u prizorima kuće ne predstavlja onu nadnaravnu manifestaciju duha, nego se koristi kao vizualno izražajno sredstvo. U kontekstu južnjačke gotike ona predstavlja simbol kolektivne traume koja proganja Camillinu obitelj. Nadvija se nad nju kao kakvo obiteljsko prokletstvo koje nam, u duhu pravog južnjačko-gotičkog romana, nagovješćuje njihovu propast (što se na kraju same serije i romana zaista i događa).

## 5. TEORIJA ADAPTACIJE

Kako bismo mogli diskutirati o adaptaciji, prvo moramo objasniti što je ona uopće. Prema rječničkim definicijama adaptirati znači prilagoditi, izmijeniti, učiniti prikladnim.<sup>31</sup> Linda Hutcheon u knjizi *A Theory of Adaptation* objašnjava da „kada neko djelo nazivamo adaptacijom, to podrazumijeva njegov otvoreni odnos prema nekom drugom, prethodno nastalom djelu ili djelima.“ (Hutcheon 2006: 6-7). U širem smislu, adaptacijom bi se mogao smatrati „svaki čin izmjene izvršen na specifičnim kulturnim djelima iz prošlosti.“ (Fischlin and Fortier prema Hutcheon 2006: 9).

Nadalje, Hutcheon nam tumači da adaptaciju nije tako jednostavno definirati te da se na nju može gledati iz tri različite, ali međusobno povezane perspektive. Za svaku od njih nudi definiciju. Također ističe kako smatra da „nije slučajnost što se isti pojam koristi i za proces i za finalni produkt.“ (Hutcheon 2006: 7). Prvo shvaćanje adaptacije koje Hutcheon iznosi odnosi se na formalni entitet ili proizvod koji podrazumijeva „najavljeno i opsežno prenošenje određenog djela ili radova“ (Hutcheon 2006: 7), a može uključivati „prebacivanje“ iz jednog medija u drugi ili pak promjenu konteksta (npr. pripovijedanje iz drugoga gledišta), što će opet stvoriti nove mogućnosti za interpretaciju. (Ibid.) Adaptacija je također i proces kreacije koji „podrazumijeva i (re)interpretaciju i (re)kreaciju“ (Hutcheon 2006: 8) i njena je svrha u ovom kontekstu, objašnjava Hutcheon, uz minimalne kreativne preinake približi neka djela novijim generacijama, ali zadržati njihovu srž. Kao treće, navodi Hutcheon, na adaptaciju se može gledati i kao na proces recepcije u kojem ona predstavlja intertekstualni dijalog s adaptiranim djelom. (Ibid.) Također naglašava kako je u tom procesu recepcije bitan čimbenik i publika zbog činjenice da će svaki pojedinac neku adaptaciju doživjeti drugačije, ovisno o njegovim prijašnjim iskustvima i tome koliko su upoznati s djelom koje se adaptira. (Hutcheon 2006:

---

<sup>31</sup> [https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search\\_by\\_id&id=fVhu](https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=fVhu) (posjećeno 29.8.2021.)

8) Dakle, Hutcheon drži da su adaptacije djela koja su uslijedila nakon nekog djela, ali samim time nisu manje vrijedna i ne moraju se smatrati sekundarnima. (Hutcheon 2006: 8-9)

Iako većini ljudi prva asocijacija na adaptaciju biva ona filmska ili televizijska te ćemo se na nju fokusirati i u ovome radu, Linda Hutcheon objašnjava kako su adaptacije prisutne svuda oko nas te da ne moraju nužno biti vezane samo uz književnost i film ili televizijsku seriju. S njima se možemo susresti na filmu, televiziji, radiju, internetu, u video igricama, stripovima ali isto tako oblici adaptacije mogu biti primjerice tematski parkovi ili virtualna stvarnost. (Hutcheon xi: 2006)

Ipak, tvrdi Željko Uvanović, za film možemo reći da je vodeći medij današnjice (Uvanović 2008: 59) (uz, zahvaljujući revoluciji *streaming* servisa, sve zastupljenije televizijske serije), a u današnje je vrijeme dostupan svima koji posjeduju *wi-fi* mrežu i neki uređaj preko kojega mogu pristupiti internetu. Filmovi su, objašnjava Uvanović, proizvodi kulture koji se danas lako masovno konzumiraju upravo zahvaljujući razvijenoj tehnologiji, a zbog toga se i sve lakše i brže proizvode. „Moći slika teško se oduprijeti“ (Ibid.), zaključuje Uvanović, stoga ne čudi da mnoge novije generacije učenika i studenata posežu radije za filmskom ekranizacijom nekog djela koje imaju za lektiru nego za knjigom. (Ibid.) To nas dovodi do adaptacije koja se bazira na književnom predlošku, odnosno književnom djelu (najčešće romanu ili pripovijetci).

U postupku ekranizacije nekog književnog djela, objašnjava Uvanović, „književni se medij prilagođava mogućnostima filmskog medija kao i redateljevoj predodžbi o tome koje književne elemente treba realizirati na filmu.“ (Uvanović 2008: 25). Posljedično je ekranizacija zapravo filmska ili televizijska interpretacija književnog djela, a u nekim slučajevima književni predložak može redatelju poslužiti samo kao inspiracija da osmisli nešto potpuno novo i drugačije. (Ibid.) Fenomen koji se veže uz adaptacije, a o kojem

je pisala i Linda Hutcheon, je njihova navodna inferiornost u odnosu na original pa često nose negativne konotacije. Razlog tome što se filmske ekranizacije nerijetko smatraju i manje vrijednima je, tvrdi Robert Stam, što se u diskursu vezanom za ekranizacije književnih djela najčešće fokusira samo na ono što je pri prebacivanju romana u medij filma izgubljeno ili promijenjeno u odnosu na izvorni književni tekst. (Stam 2005/2008: 286)

Kako tumači Stam, promjena koju adaptacija (tj. ekranizacija) podrazumijeva objašnjava zašto je nerealno od autora ekranizacija očekivati potpunu vjernost književnom predlošku. Pri ekranizaciji dolazi do promjene iz „monokodnog, jedinstveno verbalnog medija kao što je roman“ u „polikodni medij kao što je film“ (Stam 2005/2008: 323), koji se koristi riječima, slikama i zvukom. (Ibid.) Ekranizacija će automatski biti različita, navodi Stam, čak i kada „vjerno“ prati književni predložak, baš stoga što se radi o reformatiranju, odnosno transkodiranju medija. (Stam 2005/2008: 309)

Stam zaključuje da je svaka ekranizacija na neki način ogledalo „ideoloških trendova koji su prisutni u vremenu produkcije.“ (Stam 2005/2008: 400) Svako ponovno stvaranje romana u mediju filma ili televizije, drži Stam, daje uvid u aspekte ne samo romana i razdoblja u kojem je nastao, nego i uvid u vrijeme i kulturu njegova ekraniziranja. (Stam 2005/2008: 400) Stam također ističe da autori ekranizacija romana iz nekog drugog razdoblja imaju mogućnost birati hoće li se odlučiti za povijesni, autentični prikaz ili će pak kreirati vlastitu, osuvremenjenu varijantu romana koja će ga „aktualizirati u nekom suvremenom razdoblju.“ (Stam 2005/2008: 396). Zanimljiv fenomen koji se najviše javljao u periodu kasnih devedesetih i ranih dvijetisućitih je osuvremenjivanje književnih klasika u obliku srednjoškolskih *teen* komedija. U slučajevima takvih adaptacija ciljana publika o uopće nije bila svjesna da gleda, recimo, adaptaciju Shakespearove drame. Tako je klasike poput *Emme* (Jane Austen), *Neukročene goropadnice* (William Shakespeare), *Na tri kralja ili kako hoćete* (William



Shakespeare) i *Pygmaliona* (George Bernard Shaw) tinejdžerska publika upoznala kroz filmove *Clueless* (1999), *10 Things I Hate About You* (1999), *She's The Man* (2006) i *She's All That* (1999).<sup>32</sup>

„Svako razdoblje stavlja na svoj način nove naglaske na djela prošlosti. Historijski život klasičnih djela je u stvari neprekinut proces njihove socijalne i ideološke reakcentuacije“, kaže Mihail Bahtin. (Bahtin prema Stam 2005/2008: 400)

Stam također navodi da je „adaptacija u tom smislu proizvod reakcentuacije, pri čemu se književni predložak iznova tumači u novim obrascima i diskurzivnim mogućnostima.“ (Stam 2005/2008: 400). „Pri razotkrivanju aspekata izvorišnog teksta svaki obrazac razotkriva i ponešto o diskursima u kontekstu i vremenu reakcentuacije. Razotkrivajući prizme, obrasce i diskurse pomoću kojih je roman nanovo zamišljen, ekranizacija daje neku vrstu objektivne materijalizacije samim diskursima – upravo time što im daju vidljiv, čujan i zamjetljiv oblik“, zaključuje Stam. (Stam 2005/2008: 401)

Možemo zaključiti da adaptacije na ovaj način konstantno daju novi život književnim predlošcima koje odlučuju ekranizirati i tako im održavaju relevantnost i popularnost (koje možda do tada nisu niti imale). Ponekad se publika po prvi puta gledajući neki film ili seriju susreće s književnim djelom koje je poslužilo kao predložak za adaptaciju te se tako kod mnogih pojedinaca nakon gledanja budi interes za čitanjem knjiga. Nerijetko se događa da se knjige čije su ekranizacije stekle veliku popularnost ponovno nađu na književnim top ljestvicama desetljeća nakon objavljivanja. Stoga, možemo utvrditi da koliko god pokušavali od knjiga i filmova učiniti suparnike oni to nikada neće postati, međusobno će uvijek na neki način biti povezani. Odnos književnosti i filma, kako kaže Uvanović „nije odnos isključivosti, već uključivosti.“ (Uvanović

---

<sup>32</sup><https://www.bbc.com/culture/article/20200930-how-teen-movies-became-hooked-on-classic-literature> (posjećeno 18.9.2021.)

2008: 59). Adaptacije će uvijek biti aktualne jer, kao što konstatira Linda Hutcheon, prepričavanje je oduvijek bilo dio ljudske prirode. U tom se procesu priča svakim prepričavanjem malo preoblikuje i mijenja iako u srži uvijek ostaje prepoznatljiva. Ono što ne moraju nužno biti su inferiorne ili drugorazredne – inače ne bi niti zaživjele. Adaptacije su, kaže Hutcheon, neizostavni dio ljudske imaginacije i predstavljaju normu, a ne iznimku. (Hutcheon 2006: 177)

### 5.1. FABULA, NARACIJA I PRIPOVJEDAČ

Kako navodi Uvanović, pripadnost određenog književnog predloška (na temelju kojega se kasnije kreira njegova ekranizacija) epskom (što je najčešći slučaj), dramskom ili pak lirskom rodu utječe na tipove usporednica koje se povlače kada se ulazi u njihovu dublju analizu i tumačenje. „Ono što se nameće kod uspoređivanja proznoga predloška i njegove ekranizacije je usporedba pripovjednih situacija“ (Uvanović 2008: 27), tumači Uvanović, pa se u tom kontekstu može govoriti o komparativnoj naratologiji. Uvanović navodi kako naratologija književnosti<sup>33</sup> podrazumijeva dvije tradicije: francusku, čiji je glavni predstavnik Gérard Genette te njemačku, koja se oslanja na teorije Franza Karla Stanzela. (Ibid.)

Robert Stam najviše poveznica s filmom i adaptacijom pronalazi u Genetteovim teorijskim konceptima. Stam navodi da se Genette u svojim radovima o književnosti bavio naratološkim analizama proznog vremena koje su proučavale odnos između ispriповijedanih događaja te načina i redoslijeda njihova pripovijedanja. (Stam 2005/2008: 365) Filmski naratolozi primijenili su Genettove teorijske koncepte na filmsku analizu te su tako, navodi Stam, izdvojili tri ključne kategorije koje se mogu primijeniti pri analizi neke

---

<sup>33</sup> Naratologija književnosti opća je teorija pripovjednoga teksta koja teži sustavnom određenju pripovjedne strukture i njezinih sastavnica te opisu različitih pripovjednih oblika i učinaka koje pripovjedni tekstovi ostvaruju u čitanju (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=42951> posjećeno 17. 7. 2021.)

adaptacije, odnosno filmske priče: „poredak (čime se odgovara na pitanje 'kada?' i 'u kojem nizu?'), trajanje (odgovara na pitanje 'koliko dugo?') i učestalost (odgovara na pitanje 'koliko često?')“ (Ibid.)

Nama relevantna u ovoj analizi bit će kategorija poretka. Problem poretka tiče se linearnog i nelinearnog slijeda. „Priča se može držati normalnog poretka pretpostavljenih realnih događaja, krećući se od početka preko sredine pa do kraja, ili pak može elemente normalnog slijeda [i tako] ispremještati, zamrsiti [linearan slijed događaja“ (Stam 2005/2008: 365) Izbjegavanje linearnog pripovijedanja, tumači Stam, automatski otvara mogućnost za umetanje anakronija poput analepsi (*flashbacks*<sup>34</sup>) i prolepsi (*flashforwards*<sup>35</sup>) koje nas naglo odvede od glavne radnje do neke druge točke zbivanja u prošlosti ili budućnosti. (Stam 2005/2008: 365-366)

Problem kojim se Genette nije bavio, a koji Stam smatra bitnim kada govori o adaptaciji, tiče se komparativne naratologije. Ona propitkuje, tumači Stam, način na koji je fabula romana prenesena na ekran, odnosno sagledava koji su događaji iz fabule romana eliminirani, dodani ili promijenjeni u adaptaciji i zašto? Kako navodi Stam, u ekranizacijama je gotovo nemoguće obuhvatiti i uprizoriti svaki događaj i detalj koje obuhvaća jedan književni predložak, a da to bude u normama trajanja prosječnog filma, stoga se redatelji često odlučuju na pojednostavljivanje i reduciranje radnje romana na samo neke likove i događaje uz izostavljanje ostalih. (Stam 2005/2008: 370)

Mogućnost koja ne zahtijeva reduciranje radnje u tolikoj mjeri je adaptacija koja je prezentirana u ovome radu. Riječ je o adaptaciji u obliku televizijske serije. Posljednjih se nekoliko godina sve veći broj redatelja odnosno, u slučaju

---

<sup>34</sup> *Flashback* je „najčešće vezan uz neki lik i predstavlja njegovo sjećanje“. Obično prikazuje „neprekinut niz zbivanja koja stvaraju iluziju realnog vremena, a ukoliko dulje traje, gledatelj zaboravlja da se radi o prošlosti“. Karakterizira ga impersonalnost, a kamera se ponaša kao sveznajući pripovjedač. (<https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=4392> posjećeno 17. 7. 2021.)

<sup>35</sup> *Flashforward* je po definiciji suprotan *flashbacku* i predstavlja skok u budućnost tj. prijelaz na događaje koji će se u filmu tek dogoditi ili pak „vizualiziraju neispunjene želje, fantazije i snove nekog lika“ (koji se možda nikada neće ostvariti). (<https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=4392> posjećeno 17. 7. 2021.)

serije, kreatora<sup>36</sup> odlučuje za ovaj način ekranizacije. Tome može biti razlog sam format serije, koji nudi mogućnost kreatorima da raspoložu s nešto većim vremenskim okvirom u koji mogu „smjestiti“ svoju viziju nekog književnog teksta. Još jedan od razloga je zasigurno i sve veća popularnost i dostupnost *streaming* mreža poput Netflix-a i HBO-a koje danas koristi gotovo svako kućanstvo. Velike *streaming* mreže također imaju i vlastite produkcijske kuće s kojima se kreatori mogu udružiti i ponuditi im svoje ideje.

Stam ističe da se Genette u studijama o naratologiji pozabavio i narativnim slojem pripovjednog teksta koji se tiče samog pripovjedača. Povijest romana, navodi Stam, nudi čitav spektar pripovjedača, odnosno pripovjednih situacija – od pripovjedača koji pripovijedaju u prvom licu u obliku fikcionalnih autobiografija, pripovjedača koji događaje promatraju sa strane, pripovjedača koji mijenja udaljenost te je istodobno intiman i bezličan, pripovjedača struje svijesti kakve susrećemo u djelima Virginije Woolf i Jamesa Joycea ili pak objektivnih/opsesivnih pripovjedača (Stam ovdje kao primjer ističe djela Alaina Robbe-Grilleta). (Stam 2005/2008: 372) Činjenica je, ističe Stam, da konvencionalno nazivlje i tradicionalna analiza u književnosti i filmu nisu nudile odgovarajuće termine kojima bi se mogao opisati ovaj spektar narativnih stilova, pošto su bili ukorijenjeni u konceptima koji su se, kako on kaže, oslanjali uglavnom na jezik i gramatiku. (Stam 2005/2008: 373) Genette je tako osmislio prikladniju terminologiju koja nam opisuje pripovjednu situaciju s obzirom na pripovjedača. Pripovjedač prema Genetteovoj podjeli može biti homodijegetičan (dio je priče, ali nije protagonist), autodijegetičan (pripovjedač je dio ujedno i protagonist), ili heterodijegetičan (izvan pripovijedane priče). (Stam 2005/2008: 378)

---

<sup>36</sup> Kreatorom se naziva autor televizijske serije tj. onaj tko je začetnik cijele ideje o seriji. On predstavlja konstantu u produkciji i nadzire cijeli proces dok se redatelji kroz epizode najčešće mijenjaju. Kreator je obično potpisan kao izvršni producent. On može, ali i ne mora biti tzv. *showrunner* – osoba koja nadzire cijeli proces snimanja i pisanja serije, osoba koja brine o budžetu, scenariju, cijeloj glumačkoj i produkcijskoj ekipi i na kraju krajeva o samoj kreativnoj viziji serije. (<https://www.masterclass.com/articles/what-is-a-showrunner-shonda-rhimes-advice-for-showrunners#how-is-a-showrunner-different-from-a-creator-a-director-and-an-executive-producer> posjećeno 3. 8. 2021.)

Nadalje, Stam navodi da se pripovjedači također mogu razlikovati po pitanju pouzdanosti. Romani s nepouzdanim pripovjedačima koji nam događaje pripovijedaju iz svoje subjektivne perspektive i često nameću vlastite stavove za ekranizacije su predstavljale problem. Kako objašnjava Stam, zbog multikodne, višeslojne prirode filma na ekranu je mnogo teže ostvariti nepouzdanog pripovjedača u prvom licu jer je njihova snaga automatski reducirana. (Stam 2005/2008: 382) Autodijegetičan pripovjedač u romanu, najčešće je u filmu „bliži onome što Genette naziva homodijegetičnim tj. pripovjedač [koji] je uključen u priču, ali više nije jedini protagonist.“ (Stam 2005/2008: 381)

Posljednji naratološki pojam kojega ćemo se dotaknuti, a koji se može primijeniti i na književnost i na film je pojam fokalizacije. Termin je, kako navodi Stam, prvotno bio skovan u književnoj teoriji, a referirao se na odnos između onoga što znaju likovi i onoga što zna pripovjedač. Ovaj je pojam također osmislio G. Genette, koji pravi razliku između naracije (tko govori ili pripovijeda) i fokalizacije (tko vidi). Stam navodi tipove fokalizacije koje Genette razlikuje: nulta fokalizacija (pojavljuje se kod sveznajućih pripovjedača koji znaju više od svih likova), unutarnja fokalizacija (odnosi se na filtriranje nekog događaja kroz prizmu nekog lika, a može se i prebacivati s lika na lik) i vanjska fokalizacija (pojavljuje se kada je čitatelju uskraćen pristup gledištu i motivacijama te je ograničen na puko promatranje događaja i vanjskog ponašanja likova). (Stam 2005/2008: 385-386)

## 5.2. KNJIŽEVNI VS. FILMSKI LIKOVI

Iako filmski likovi u adaptacijama gube nešto od svoje „sporo razvijajuće tekstualne verbalne kompleksnosti koja se susreće u romanima, oni s druge strane dobivaju automatsku 'gustoću' na ekranu svojom tjelesnom prisutnošću, držanjem tijela, odjećom, izrazima lica.“ (Stam 2005/2008: 337) Gledatelj ima priliku na ekranu u cijelosti vidjeti i doživjeti lika koji se kroz roman pomalo i postupno konstruirao. Ono što ekranizaciju također uvelike razlikuje od romana, navodi Stam, jest činjenica da svakog filmskog lika utjelovljuje glumac. Kako tumači Stam, glumci i sami postaju interpretatori i ekranizatori romana (ili barem scenarija), budući da putem svoje glume oblikuju i oživljavaju književnog lika. (Stam 2005/2008: 338) Za razliku od jednodimenzionalnih, isključivo verbalnih likova kakve susrećemo u romanima, filmski likovi posredstvom glumaca dobivaju „punoću“. Uz pomoć mimike, gestikulacije, načina govora i hoda oni postaju stvarnost. Njihova se glumačka izvedba zatim upotpunjava kostimografijom, scenografijom, dijalogom i glazbom. (Ibid.)

Dok romani imaju samo jedan entitet – lika – ekranizacije imaju i lik i glumca, ističe Stam: „Dvostrukost filmske prikazbe uključuje mogućnost uzajamnog djelovanja i proturječja – što je uskraćeno čisto verbalnom mediju [kao što je knjiga].“ (Stam 2005/2008: 339) Ono što filmske likove dodatno razlikuje od književnih likova, kako navodi Stam, njihova je mogućnost da reagiraju i slušaju: „(...) oni registriraju iznenađenje ili dosadu ili znatiželju, nešto što obično nije specificirano u romanu, ali je apsolutno ključno u filmu.“ (Stam 2005/2008: 338) Glumci se također razlikuju po svojem načinu rada – neki su, primjerice, skloni čestim improvizacijama i odmicanjem od teksta scenarija (kao Jack Nicholson<sup>37</sup> ili Robin Williams, kojega Stam navodi kao primjer), a redatelj tada odlučuje hoće li te improvizacije zadržati u konačnoj

---

<sup>37</sup> Jack Nicholson također je bio sklon improviziranju na filmskom setu. Tako je improvizirao i rečenicu „Here's Johnny!“ za vrijeme snimanja *Isjavanja* (1980), a danas je ona jedna od najpoznatijih filmskih citata. (<https://www.imdb.com/title/tt0081505/trivia> posjećeno 21.9.2021.)

verziji filma ili će ih odbaciti. (Stam 2005/2008: 341) Ponekad se dogodi da upravo te improvizirane rečenice glumaca na kraju postaju i najzapamćeniji citati<sup>38</sup> iz filma.

Nadalje, Stam tumači da pri usporedbi adaptacije i književnog predloška mi projiciramo svoju zamisao o tome kako bi neki lik trebao izgledati na glumca koji ga portretira, a to će često uključivati i spoznaje o prijašnjim ulogama, ali i o privatnim životima glumaca koje imamo. Kako ističe Stam, sve to može znatno utjecati na gledateljsku recepciju njihove glumačke izvedbe. (Stam 2005/2008: 341) Ponekad se tako događa da kvalitetne glumačke izvedbe bivaju zasjenjene negativnim mišljenjem koje prema njima gajimo. Isto tako, iz istih razloga možemo neku glumačku izvedbu smatrati i kvalitetnijom nego što ona jest. Specifičnost koju ekranizacijama daju glumci upravo je ta neizbježna povezanost lika i glumca koji ga utjelovljuje

---

<sup>38</sup> Neki od najpoznatijih improviziranih filmskih citata: „Here's looking at you, kid.“ (*Casablanca*, 1942), „Heeere's Johnny!“ (*Isijavanje*, 1980), “You’re gonna need a bigger boat.” (*Ralje*, 1975), “You talkin’ to me?” (*Taksist*, 1976) (<https://www.bbc.co.uk/bitesize/articles/zbbwr2p>, <https://www.insider.com/most-iconic-film-lines-that-were-not-in-the-script> posjećeno 5.7. 2021.)

## 6. ADAPTACIJA OŠTRIH PREDMETA

### 6.1. FABULA I NARACIJA

Usporedimo li fabulu romana *Oštri predmeti* i njegove televizijske adaptacije, uočiti ćemo da su u suštini autori adaptacije zadržali izvornu fabulu književnog predloška i uglavnom ju dosljedno slijedili, ali su se u procesu adaptiranja odlučili za manje fabularne preinake, što je i očekivano. Kako sam već navela, televizijske serije ne zahtijevaju reduciranje radnje u mjeri u kojoj to zahtijevaju vremenski ograničeni filmovi, stoga se sve više redatelja i kreatora odlučuje za ovaj oblik ekranizacije. Kreatorica serije Marti Noxon sama je objasnila odluku da se roman adaptira u obliku televizijske serije:

U vrijeme dok sam čitala knjigu planirali su je adaptirati u film i rekla sam [producentu] Jasonu [Blumu] da imam predosjećaj da bi [*Oštri predmeti*] kao film mogli propasti, jer mi se čini da filmovi ne prenose kompleksne ženske likove toliko dobro koliko i serije. Mislim, postoje određene iznimke, ali rekla sam mu: 'Bojim se da će ovo biti skupo, a da će [u moru filmova] jednostavno nestati.' Onda je izašla adaptacija *Mračnih mjesta* s Charlize Theron u glavnoj ulozi i nestala, a ja sam rekla: "Vidiš?!" Zatim su me [producenti] nazvali i rekli: 'Možda bi ovo ipak trebala biti televizijska serija.' (Smije se.) (Noxon prema Sandberg 2019, prev. a.)

Čitajući roman, producenti su, kao i bilo koji drugi čitatelj, stvorili zamisao o tome kako bi radnja i likovi predstavljeni u njemu izgledali u stvarnome životu. Kako navodi Linda Hutcheon: „(...) svaki kreator adaptacije mora biti prvo interpretator. Sam proces adaptacije uključuje i prisvajanje i preuzimanje nečije tuđe priče koja se onda filtrira, u određenom smislu, kroz senzibilitet, interese i talente kreatora adaptacije.“ (Hutcheon 2006: 18). Nakon čitanja, osmislili su vlastitu viziju o tome kako bi roman trebalo prenijeti na ekran. Vođeni dotadašnjim iskustvom, došli su do zaključka da bi njihove ideje i (re)interpretacija najbolje došli do izražaja u televizijskoj seriji.



Razlika koja se svakako najviše ističe je epizoda posvećena proslavi Calhoun Daya, koja u fabuli romana ne postoji. Kao što sam već naglasila, ovaj dodatak fabuli izvrsno doprinosi seriji u tematskom pogledu jer naglašava rasističku prošlost i tradiciju mjesta te prikazuje da ju mještani i dalje njeguju. Osim toga, kreatorima pruža mogućnost okupljanja svih likova na jednome mjestu te tako dobivamo uvid u dinamiku cijele zajednice.

Još jedna razlika u fabuli koju možemo primijetiti tek na samome kraju serije tiče se posljednjeg poglavlja u romanu odnosno epiloga, koji u seriji nije uprizoren. Zadnja scena koju u seriji imamo prilike vidjeti i koja predstavlja veliki preokret u dotadašnjem razvoju priče, prikazuje Camille koja shvaća da je Amma zapravo ubojica dviju djevojčica iz Wind Gapa (izuzevši Marian za čiju je smrt, kako se ispostavilo, ipak odgovorna Adora). Uz prve taktove Led Zeppelinove pjesme *In The Evening*, serija završava i kreće odjavna špica.

Roman nam pak nudi još jedno dodatno poglavlje u kojem doznajemo što se dogodilo s Camille, Ammom i Adorom nakon neočekivanog prevrata i raspleta događaja. Amma i Adora su u zatvoru, a Alan, koji je jedini ostao živjeti u vili, preselio se kako bi bio blizu Adorinu zatvoru i kako bi ju mogao redovito posjećivati. Camille se uselila kod Curryja i njegove žene Eileen gdje se oporavlja te se, kako kaže, „uči biti njegovana“: (Flynn 2013: 251)

Privikavam se na roditeljsku skrb. Vratila sam se u djetinjstvo, na poprište zločina. Eileen i Curry jutrom me bude i poljupcima (ili, u njegovu slučaju, milovanjem ispod brade) spremaju na spavanje. Ne pijem ništa jače od gaziranog soka od grožđa kojime me časti Curry. Eileen mi priprema kupke, a katkad me i češlja. Od toga mi se ne ježi koža, što smatram dobrim znakom. (Ibid.)

Za razliku od ovog posljednjeg poglavlja, koje čitatelju ipak nudi logičan završetak, a usto služi kao neka vrsta emocionalne stanke tijekom koje može procesuirati ono što je upravo pročitao, serija ne nudi zaključak, nego se naglo

prekida i ostavlja gledatelje u šoku. Ipak, nastavi li gledati odjavnu špicu, gledatelj će imati prilike vidjeti nekoliko dinamičnih, kratkih kadrova koji prikazuju scene Amme (i njenih prijateljica) kako ubijaju djevojčice: „To je uglavnom bio Jean-Marcov izbor. Njegova je ideja bila da se, upravo u trenutku kada se ljudi pogledaju i počnu teoretizirati o tome što se dogodilo, [u odjavnu špicu] ubace te kratke snimke onoga što se točno dogodilo.“ (Flynn prema Sepinwall 2018, prev. a.).

O tome zašto su odlučili ne uprizoriti epilog i umjesto toga seriju završiti u trenutku kada se dogodi najneočekivaniji prevrat, Flynn kaže:

Knjige se jednostavno jako razlikuju od filmova i morala sam uzeti u obzir kakav bi konačni dojam to ostavilo. U sobi za pisce bilo je dosta rasprava o tome koliko će vremena [u seriji] proći od trenutka kada se Amma vrati kući s Camille do trenutka kada će se dogoditi dodatni prevrat. Željeli smo sačuvati taj trenutak, ali omogućiti dovoljno vremena da [takav nagli završetak] izazove osjećaj kao da je netko iščupao tepih ispod vas. Želite [gledateljima] dati dovoljno vremena da im, gledajući Ammu i Camille koje se ponašaju poput sestara, ova scena bude trenutak potpunog šoka. (Flynn prema Sepinwall 2018, prev.a.)

## 6.2. PRIPOVJEDAČ I FOKALIZATOR

Osim fabularnih preinaka, koje, kao što sam već naglasila, nisu znatno utjecale na razvoj i rasplet same priče, najbitnija promjena koja se dogodila uslijed prenošenja priče na televizijski ekran jest preinaka pripovjedačke perspektive. Naime, kako sam ranije navela, priroda filmskog odnosno televizijskog medija gotovo da zahtijeva ovakvu promjenu pošto je na ekranu mnogo teže realizirati nepouzdanog pripovjedača u prvom licu kakvog imamo u *Oštrim predmetima*.

S obzirom na to da je Camille protagonistica priče (koju nam pripovijeda iz vlastite, ograničene perspektive), ona u romanu predstavlja ekstradijegetičkog-

homodijegetičkog<sup>39</sup> pripovjedača jer pripovijeda u prvome licu priču u kojoj i sama sudjeluje. Usto nam pripovijeda o sebi, pa se takav pripovjedač još naziva autodijegetičkim pripovjedačem. Čitatelj događaje u romanu vidi onako kako ih ona doživljava, što nas upućuje na unutarnju fokalizaciju. Mi smo kao čitatelji u mogućnosti znati samo one informacije koje ona, kao pripovjedač, posjeduje i odlučuje podijeliti. U seriji je unutarnja fokalizacija zamijenjena nultom (koja korespondira s perspektivom sveznajućeg pripovjedača). Do ove promjene dolazi, kako tumači Stam, iz razloga što na filmu ili seriji pripovjedač „nije osoba (redatelj) ili lik u fikciji, nego apstraktna instanca ili nadređeni čimbenik koji regulira gledateljevo znanje“. (Stam 2005/2008: 374). S obzirom na to da serija ne daje nikakve naznake da ovu priču netko pripovijeda (kao što u romanu to čini Camille), riječ je o pripovjedaču koji je „sveznajuć i nadmašuje svojim znanjem bilo kojeg lika.“ (Uvanović 2008: 29)

U romanu jedino upoznajemo lik Camille, a o svim drugim likovima saznajemo putem njenog pripovijedanja, odnosno doživljavamo ih onako kako ih ona doživljava. Camillin je stil pripovijedanja osebujan i uglavnom popraćen ironičnim, ciničnim i pesimističnim komentarima vezanim za vlastitu prošlost, osobe s kojima komunicira te stanovnike i događaje u Wind Gapu. Uzmemo li u obzir njenu subjektivnost, psihičku nestabilnost i sklonost alkoholu, možemo zaključiti da je Camille nepouzdan pripovjedač.

U seriji je Camillino pripovijedanje zamijenila heterodijegetička filmska naracija: „Zbog naravi medija, filmskom/televizijskom djelu više odgovara sveznajuća pripovjedačka perspektiva pa se u seriji gubi osobna vizura glavne protagonistice te element nepouzdanosti. Nju se pokušalo nadomjestiti kroz pažljivo strukturiranje dijaloških odnosa među likovima, u kojima do izražaja dolaze [Camillini] stavovi (...)“ (Durić 2018).

---

<sup>39</sup> Ovu kategoriju pripovjedača navodi Maša Grdešić u knjizi *Uvod u naratologiju* (2015). (Grdešić prema Leskovar 2017: 24)

### 6.3. LIKOVI

Što se tiče karakterizacije likova, ona je u seriji izvrsno odrađena. Camillin je karakter i pesimističan ton pripovijedanja dočarala glavna glumica Amy Adams, koja pomoću glume i mimike na izvanredan način „oživljava“ lik. Opterećena traumama iz prošlosti i činjenicom da se mora vratiti u rodni grad iz kojega je jedva čekala pobjeći, Camille kao da uvijek ima pomalo izmučen izraz lica. Njene su facijalne ekspresije često popraćene ostacima maskare oko očiju ili vlažnim licem koje upućuju na to da je možda plakala, iako ju u seriji gotovo nikada nemamo prilike vidjeti da to čini. Ovi se detalji posebno ističu u kadrovima koji prikazuju Camillin odraz u retrovizoru. Jedan od takvih detalj planova uvršten je i u uvodnu špicu serije.

Sve su njezine karakteristike i sklonosti, o kojima u romanu doznajemo tako što nam se ona „ispovijeda“, u seriji razrađene vizualnim putem, pomoću simboličnih motiva i načina snimanja. Primjerice, njezina je sklonost alkoholu u seriji vješto razrađena pomoću motiva plastične bočice koju stalno ima uz sebe za vrijeme svog boravka u Wind Gapu te ju nadolijeva. Bočica naravno nije napunjena vodom, nego votkom. Također, njezin je nagon za samoozljeđivanjem u seriji dočaran tako što se kamera u prikazima prostorija često zaustavlja na raznim oštrim predmetima: primjerice, u jednom kadru vidimo detalj plan noža koji stoji na kuhinjskoj površini. Ovaj je element zanimljivo razrađen i u sceni u kojoj Camille za vrijeme Natalienog sprovoda pukne šav na haljini. Ona odlazi u trgovinu kupiti šivaći pribor kako bi ju zašila. Nekoliko minuta kasnije, vidimo prizor Camille kako sjedi u autu, a kamera se zaustavlja na detalj planu šivaćega pribora. Camille uzima iglu i prislanja ju uz prst. Zatim nekoliko trenutaka promatramo gotovo nepomičnu Camille koja gleda u iglu te gledatelj ima dojam kao da joj može pročitati misli, iako glumica ništa ne govori i ima neutralan izraz lica. Fiksacija na iglu u kombinaciji sa

statičnom kamerom i kadrom uvjerljivo prenosi Camillin opsesivan nagon za samoranjavanjem koji je u romanu opisan.

Još jedan element koji sam već spomenula, a koji u seriji ima funkciju karakterizacije glavnoga su *flashbackovi*. Oni predstavljaju anakronije (preciznije, analepse) koje remete tijek linearnog pripovijedanja i odvođe do neke druge točke zbivanja, u ovom slučaju u prošlosti. Uz pomoć njih gledatelj ima uvid u Camilline uspomene i doznaje bitne pojedinosti o njenoj prošlosti, koje bi u romanu saznao iz njezinoga pripovijedanja. Kroz analepse Camille ponovno proživljava traume koje je potisnula odlaskom iz Wind Gapa, a koje su joj obilježile život. Povratkom u rodni grad prisiljena je ponovno se suočiti s njima, a umjesto da nam o njima pripovijeda (kako je to slučaj u romanu), mi „ulazimo“ u njeno sjećanje i sami ih promatramo.

Kako navodi Durić, u seriji su razrađena dva tipa stilski diferenciranih analepsi:

Prvi set analepsi koncipiran je u duljim kadrovima smirenijih pokreta kamere. Prikazuje odnose protagonistice s majkom te preminulom sestrom kao i njezinu povijest sa psihijatrijskom bolnicom i samoranjavanjem, koje predstavlja vanjsku manifestaciju unutarnjih, psihičkih konflikata. Time dobivamo pozadinu za složen i ambivalentan odnos majke i kćeri te Camillino nastojanje da na izmješten način, pomoću rezanja, razriješi traume iz prošlosti. Drugi set analepsi vezan je uz ekspresivne flash-backove, kratkih kadrova, dinamičnih pokreta kamere i brzih montažnih rezova. Upućuju na podsvjesno, a vezano je uz Camillin odnos s lokalnim dečkima te potencijalno seksualno zlostavljanje. Te analepse nisu ovdje da nam olakšaju jer često ne znamo na što se odnose pa su gledatelji sami primorani sastavljati mozaik događaja. (Durić 2018)

Kod ostalih likova izostaju scene *flashbackova*, izuzev nekoliko scena s Adorom, koje su također dio Camillinih uspomena. Posebno je upečatljiva, recimo, scena u kojoj se Camille prisjeća kako je vidjela Adoru da grize nečiju bebu za obraz. Također je uprizorena i značajna scena u kojoj Camille promatra

Ammu u svinjcu, čiju sam simboliku protumačila ranije. Osim toga, likovi su uglavnom razrađeni kroz međusobne dijaloge, a putem glumačke izvedbe (koja obuhvaća govor tijela, način govora, dikciju, komunikaciju s drugim glumcima i mimiku) gradimo sliku njihovog karaktera koju u romanu također dobivamo kroz Camillino pripovijedanje. Mislim da se glumačke izvedbe Patricie Clarkson (Adora) i Amy Adams (Camille) svojom kvalitetom posebno ističu. Gledajući ih, imamo dojam kao da su se „stopile“ s ulogama te je u nekim trenucima; posebno kada je riječ o oholj i hladnoj Adori, koja s tolikom ležernošću izjavljuje Camille da ju nikada nije voljela; potrebno podsjetiti se da su njihove uloge samo to – gluma.

U seriji je, dakle, fabula romana gotovo u potpunosti preuzeta i koristi se kao „sredstvo“ dodatnog razrađivanja različitih slojeva serije koji se žele naglasiti, što možemo zaključiti iz njena prilično sporog ritma. Tako možemo primijetiti da je kriminalistički zaplet romana „iskorišten“ kako bi se pomoću njega u seriji dodatno razradili odnosi među likovima, posebice između glavnih triju ženskih likova, na koje je u seriji stavljen najveći naglasak. Kroz njihove odnose zatim dobivamo i uvid u način funkcioniranja cijele zajednice, koja je ovdje prikazana kao tipična, zatvorena, konzervativna južnjačka zajednica. Iz tog su razloga u fabulu uvedene i novine poput proslave *Calhoun Daya* ili pak afroameričkih sporednih likova, koji su iznimno pasivni što nam također nešto govori o mentalitetu Wind Gapa. Društvena je kritika dodatno naglašena kroz motive svinjogojske farme, koja služi kao simbol onoga što je preostalo od nekadašnjeg plantažnog veleposjeda. Kroz Adorin je lik tako razrađeno nekoliko tematskih razina serije, što nam samo pokazuje koliko su vješto autori iskoristili naizgled jednodimenzionalnu fabulu.

Analepse su iskorištene kako bi se upotpunila karakterizacija glavne protagonistice te kako bismo dobili uvid u njezinu prošlost i podsvijest, s kojima je prisiljena suočiti se povratkom u rodni grad. Pomoću njih se također

nadomještava subjektivna pripovjedačka perspektiva koja se gubi uslijed prebacivanja verbalnog medija u audiovizualni.

„Završni udarac“ serija zadaje naprasnim i šokantnim završetkom koji slijedi odmah nakon konačnog (uz to i potpuno neočekivanog) prevrata gdje se otkriva tko je pravi ubojica. Ne nudeći nikakav zaključak niti pozadinsku priču, s ovakvim završetkom serija je iznevjerila gledateljeva očekivanja i postigla učinak kakvome svaka kvalitetna televizijska serija teži: da se o njoj i dalje razmišlja, raspravlja, teoretizira i nagađa (što može potvrditi i velik broj foruma na temu serije koji su i dan danas aktivni). Uz to, serija je mnoge fanove potaknula na čitanje romana, što joj iz perspektive teorije adaptacije daje još jedan veliki plus.

## 7. ZAKLJUČAK

Sagledavajući roman i seriju *Oštri predmeti* kroz prizmu južnjačke gotike, dolazimo do zaključka da oboje sadrže karakteristike južnjačke gotike – od njihovih fabularnih linija i karakterizacije likova do tematske razine i prostorne dimenzije. Uočava se da serija preuzima fabularne konture predloška te ih uglavnom dosljedno prati. Kroz usporedbu romana i serije može se primijetiti da se autorica romana najviše fokusirala na lik same protagonistice i prenošenje njene osobne priče, što nam sugerira i korištenje autodijegetičkog pripovjedača. Kako sam naglasila, autorica se u romanu oslanja na shematizirane obrasce kojima se koristi kriminalistička proza i uglavnom se drži jednostavnog linearnog pripovijedanja uz povremene anakronije, odnosno analepse. S druge strane, u seriji je mnogo više pažnje posvećeno karakterizaciji ne samo i ostalih likova, nego i samog južnjačkog gradića, koji sam po sebi ima važnu ulogu u oblikovanju kolektivnog i individualnog identiteta mještana. Također je mnogo pažnje posvećeno prostornoj dimenziji, odnosno krajolicima i pejzažima u Wind Gapu, koji predstavljaju vrlo bitan element južnjačke gotike. Svemu ovome možda pridonosi i multikodna priroda televizijskog medija, koji nudi mogućnost i vizualne (re)interpretacije same priče. Južnjačka je gotika sa svojim prijetećim krajolicima, osebnim likovima i uznemirujućim zapletima idealan „kandidat“ za ekranizacije. Mislim da su serija i tim koji stoji iza nje iskoristili puni potencijal književnog predloška i pomoću adaptacije ga doveli na jednu potpuno novu razinu. Kvaliteti ove televizijske adaptacije svakako je pridonijela i izvrsna glumačka izvedba triju glavnih glumica za koje slobodno možemo reći da „nose“ cijelu seriju, iako je cijela glumačka postava odradila impresivan posao.

Što se tiče samog romana Gillian Flynn, on je pravi primjer trivijalne proze čija tendencija ka komercijalizaciji ne mora nužno značiti nešto loše. Jer svaka knjiga, bila ona vrhunsko umjetničko ostvarenje ili pak komercijalna, predvidljiva i klišeizirana uvijek može inspirirati neko novo djelo. Upravo je u



tome čar adaptacije. U ovome slučaju, knjiga je došla u prave ruke i potaknula kreatoricu Marti Noxon da oko sebe okupi iskusan tim i kreira kvalitetnu, dinamičnu i kreativnu televizijsku adaptaciju, čime je dokazala da je ujedno i izvrsna interpretatorica. Držim da uspjeh i kvaliteta ove serije, ali i sve veći broj novih televizijskih adaptacija, pokazuju da adaptacija u svijetu filma i televizije možda ipak nema toliko lošu reputaciju. Također, mislim da je ova analiza potvrdila da zaista nema razloga da se na adaptacije gleda kao na inferiorne, „lošije“ verzije prethodnih djela jer je upravo ova serija dokazala upravo suprotno.

## SAŽETAK

Diplomski rad analizira roman i televizijsku seriju *Oštri predmeti* kroz prizmu južnjačke gotike. Naglasak je stavljen na žanrovske odrednice južnjačke gotike stoga je pružena definicija ovog književnog žanra kao i njegove glavne odrednice. Nakon toga se iste te odrednice traže u romanu i seriji i nakon toga se analiziraju. Drugi dio rada fokusira se na teoriju adaptacije. Teorija i njene glavne teze se zatim primjenjuju na televizijsku seriju i na književni predložak. Uspoređuju se razlike koje su nastale pri procesu adaptacije.

## KLJUČNE RIJEČI

južnjačka gotika, američka gotika, trivijalna književnost, teorija adaptacije, televizijska serija

## SUMMARY

The thesis analyzes the novel and television series *Sharp Objects* through the prism of Southern Gothic. Emphasis is placed on the genre determinants of Southern Gothic, therefore the definition of this literary genre as well as its main determinants is provided. The same determinants are then sought in the novel and series and then analyzed. The second part of the paper focuses on the theory of adaptation. The theory and its main theses are then applied to the television series and to the literary template. The differences that arose during the adjustment process are compared.

## KEY WORDS

Southern Gothic, American Gothic, trivial literature, theory of adaptation, television series

## IZVORI

Flynn, Gillian. *Oštri predmeti*, Fraktura, Zagreb, 2013.

## TELEVIZIJSKA SERIJA

Noxon, Marti. *Sharp Objects*, HBO, 2018.

## LITERATURA

1. Ayers, Edward L. *A New History of the American South*. The Great Courses. United States of America. 2018.
2. Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskoga*. Sveučilište u Zadru. Zadar. 2020.
3. Bignell, Jonathan. *Performing the identity of the medium: adaptation and television historiography*. u *Adaptation*, 12, str. 149-164. 2019.
4. Bjerre, Thomas Ærvold. *Southern Gothic Literature*. University of Southern Denmark. 2017.
5. Bogdanović, Josipa. *Karnevaleskna slika svijeta u romanu Gargantua i Pantagruel Françoisa Rabelaisa*. Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet (Završni rad). 2015.
6. Cardwell, Sarah. *Literature on the small screen: television adaptations*. u Cartmell, Deborah i Whelehan, Imelda (ur.). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge Companions to Literature. Cambridge University Press. str. 181–196. 2007.
7. Castillo Street, Susan i Crow, Charles L. *Introduction: Down at the Crossroads* u Castillo Street, Susan i Crow L. Charles (ur.). *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*. Publishers Ltd. London. str. 1-6. 2016.

8. Cobb, James C. *Away Down South: A History of Southern Identity*. Oxford University Press. New York. 2005.
9. Davison, Carol Margaret. *Southern Gothic: Haunted Houses*. u Castillo Street, Susan i Crow L. Charles (ur.). *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*. Publishers Ltd. London. str. 55-67. 2016.
10. Donovan-Condron, Kellie. *Twisted Sisters: The Monstrous Women of Southern Gothic*. u Castillo Street, Susan i Crow L. Charles (ur.). *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*. Publishers Ltd. London. str. 339-350. 2016.
11. Gray, Richard. *Inside the Dark House: William Faulkner, Absalom, Absalom! and Southern Gothic*. u Castillo Street, Susan i Crow L. Charles (ur.). *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*. Publishers Ltd. London. str. 21-40. 2016.
12. Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge. New York. 2006.
13. Ileš, Tatjana. *Popularnost žanrova popularne književnosti, moguća dijagnoza stanja društva*. Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu, Vol. 46 Br. 1, str. 290-302. 2020.
14. Kovačević, Sanja. *Kvalitetne TV serije: Milenijsko doba ekrana*. Naklada Jesenski i Turk. Zagreb. 2017.
15. Leskovar, Dubravko. *Položaj pripovjedača i fokalizatora u romanu "Krik i bijes" Williama Faulknera*. Sveučilište u Zagrebu, Učiteljski fakultet (Diplomski rad). 2017.
16. Lloyd-Smith, Alan. *American Gothic Fiction: An Introduction*. Continuum. 2004.
17. Lukić, Marko. *U sjeni američkog sna: Od C. B. Browna do Stephen Kinga*. Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2014.
18. Oklopčić, Biljana. *Faulkner and the Native Keystone Reading (Beyond the American South)*. Springer. Berlin, Heidelberg. 2014.

19. Pilter, Lauri. *Southern Gothic: The Development of the Depiction of Violence and Spiritual Degeneration in the Works of William Faulkner and Cormac McCarthy*. University of Tartu (Master's Thesis). 2004.
20. Sabo, Ivona. *William Faulkner's The Sound and the Fury as a Southern Gothic Fiction*. Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku. Filozofski fakultet (Master's Thesis). 2018.
21. Sivils, Matthew. *Gothic Landscapes of the South*. u Castillo Street, Susan i Crow L. Charles (ur.). *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*. Publishers Ltd. London. str. 83-93. 2016.
22. Stam, Robert. *Teorija i praksa filmske ekranizacije*. u Uvanović, Željko, *Književnost i film*. Matica hrvatska Ogranak Osijek. Osijek. str. 279-405. 2008.
23. Uvanović, Željko. *Književnost i film*, Matica hrvatska Ogranak Osijek, Osijek, 2008.
24. Wright, Tom. *Edgar Allan Poe and the Southern Gothic*. u Castillo Street, Susan i Crow L. Charles (ur.). *The Palgrave Handbook of the Southern Gothic*. Publishers Ltd. London. str. 9-20. 2016.

## MREŽNI IZVORI

1. Durić, Dejan. *Južnjačka gotika, "Oštri predmeti" i tiha jeza ispod "aristokratske" površine*. 2018. (<https://gkr.hr/Magazin/Teme/Juznjačka-gotika-Ostri-predmeti-i-tiha-jeza-ispod-aristokratske-povrsine> posjećeno 22.9. 2021.)
2. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/whodunit> (posjećeno 7.9.2021.)
3. <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=22840> (posjećeno 10. 4. 2021.)

4. <https://enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=55183> (posjećeno 12. 8. 2021.)
5. <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=4392> (posjećeno 17. 7. 2021.)
6. <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=4392> (posjećeno 17. 7. 2021.)
7. <https://plato.stanford.edu/entries/egalitarianism/> posjećeno 14. 8. 2021.
8. <https://www.bbc.co.uk/bitesize/articles/zbbwr2p> (posjećeno 5.7. 2021.)
9. <https://www.britannica.com/biography/Edgar-Allan-Poe> (posjećeno 10. 4. 2021.)
10. <https://www.britannica.com/topic/HBO> (posjećeno 7.9.2021.)
11. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=30626> (posjećeno 13. 9. 2021.)
12. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=42951> (posjećeno 17. 7. 2021.)
13. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=50078> (posjećeno 17.9.2021.)
14. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=62377> (posjećeno 18.9.2021.)
15. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=68945> (posjećeno 13. 9. 2021.)
16. <https://www.galeriemagazine.com/sharp-objects-set-design/> (posjećeno 13. 9. 2021.)
17. <https://www.gillian-flynn.com/aboutgillianflynn> (posjećeno 1. 9.2021.)
18. [https://www.goodreads.com/author/show/2383.Gillian\\_Flynn](https://www.goodreads.com/author/show/2383.Gillian_Flynn) (posjećeno 1.9.2021.)
19. <https://www.history.com/topics/early-20th-century-us/jim-crow-laws> (posjećeno 12. 8. 2021.)
20. <https://www.history.com/topics/early-20th-century-us/jim-crow-laws> (posjećeno 12. 8. 2021.)

21. <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/why-big-little-lies-came-back-season-2-1215087/> (posjećeno 2.9.2021.)
22. <https://www.imdb.com/name/nm0637497/> (posjećeno 1.9.2021.)
23. <https://www.imdb.com/title/tt0081505/trivia> (posjećeno 21.9.2021.)
24. [https://www.imdb.com/title/tt2267998/awards/?ref=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt2267998/awards/?ref=tt_awd) (posjećeno 1.9.2021.)
25. <https://www.insider.com/most-iconic-film-lines-that-were-not-in-the-script> (posjećeno 5.7. 2021.)
26. <https://www.masterclass.com/articles/how-to-write-a-psychological-thriller#what-is-a-psychological-thriller> (posjećeno 7.9.2021.)
27. <https://www.masterclass.com/articles/what-is-a-showrunner-shonda-rhimes-advice-for-showrunners#how-is-a-showrunner-different-from-a-creator-a-director-and-an-executive-producer> (posjećeno 3. 8. 2021.)
28. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2007/06/in-search-of-the-american-dream/305921/> (posjećeno 23.9.2021)
29. <https://www.thewrap.com/sharp-objects-marti-noxon-says-calhoun-day-started-as-a-joke/> posjećeno 22.9.2021.)
30. <https://www.uofmhealth.org/health-library/hw180537> (posjećeno 11.9.2021.)
31. [https://www.voxmagazine.com/arts/books/ozark-noir-missouri-mystery-books/article\\_9e54a732-f48f-11e9-a0d4-531ee155063d.html](https://www.voxmagazine.com/arts/books/ozark-noir-missouri-mystery-books/article_9e54a732-f48f-11e9-a0d4-531ee155063d.html) (posjećeno 1.9.2021.)
32. <https://www.wordsense.eu/gothicus/> (posjećeno 10. 4. 2021.)
33. Kennedy, Patrick. *Gothic Literature*. 2020.  
(<https://www.thoughtco.com/gothic-literature-2207825> posjećeno 10.4.2021.)
34. Sandberg, Brynn. *Sharp Objects' Team on Book's 12-Year Journey to the Screen: An Emotional Marathon*. 2019.



<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/sharp-objects-team-books-12-year-journey-screen-1215489/> (posjećeno 22.9.2021.)

35. Sepinwall, Alain. *'Sharp Objects' Author Explains That Brutally Abrupt Ending*. 2018. (<https://www.rollingstone.com/tv/tv-features/sharp-objects-finale-recap-gillian-flynn-hbo-713667/>) (posjećeno 22.9.2021.)