

Dostupnost horor filmova u hrvatskim narodnim knjižnicama

Ivković, Karlo

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:578457>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-23**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za informacijske znanosti

Preddiplomski sveučilišni studij informacijske znanosti (jednopedmetni)

Karlo Ivković

**Dostupnost horor filmova u hrvatskim narodnim
knjižnicama**

Završni rad

Zadar, 2020.

Sveučilište u Zadru

Odjel za informacijske znanosti

Preddiplomski sveučilišni studij informacijske znanosti (jednopedmetni)

Dostupnost horor filmova u hrvatskim narodnim knjižnicama

Završni rad

Student/ica:

Karlo Ivković

Mentor/ica:

doc. dr. sc. Mirko Duić

Zadar, 2020.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Karlo Ivković**, ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Dostupnost horor filmova u hrvatskim narodnim knjižnicama** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

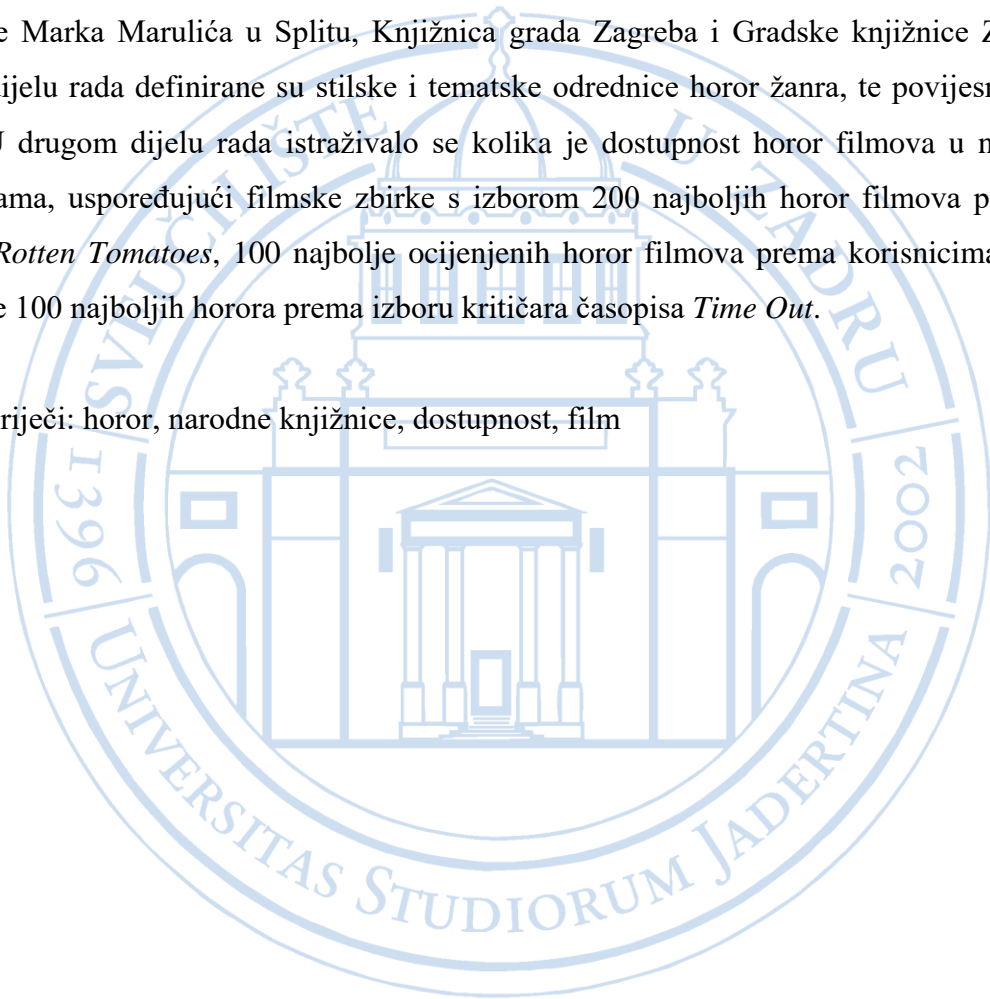
Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 15. rujan 2020.

Sažetak

Horor kao žanr predstavlja fikciju čiji je smisao kreirati strah, odbojnost, napetost i užas kod publike, a često su glavne prijetnje i antagonisti u horor fikciji zapravo metafora za veće ili dublje strahove društva općenito. Horor fikcija ima za cilj izazvati emocionalnu reakciju koja uključuje aspekt straha ili odbojnosti. Cilj rada je provjeriti dostupnost filmova horor žanra u filmskim zbirka četiri narodne knjižnice u Hrvatskoj: Gradske knjižnice Rijeka, Gradske knjižnice Marka Marulića u Splitu, Knjižnica grada Zagreba i Gradske knjižnice Zadar. U prvom dijelu rada definirane su stilske i tematske odrednice horor žanra, te povijesni razvoj žanra. U drugom dijelu rada istraživalo se kolika je dostupnost horor filmova u narodnim knjižnicama, uspoređujući filmske zbirke s izborom 200 najboljih horor filmova po izboru portala *Rotten Tomatoes*, 100 najbolje ocijenjenih horor filmova prema korisnicima portala *IMDb*, te 100 najboljih horora prema izboru kritičara časopisa *Time Out*.

Ključne riječi: horor, narodne knjižnice, dostupnost, film



Sadržaj

Sažetak	4
Popis grafikona.....	6
1. Uvod	7
2. Definicija horora	8
3. Povijest žanra horora.....	9
3.1. Gotička tradicija i književno nasljeđe	9
3.2. Počeci horor filma	10
3.3. Horor film nakon Prvog svjetskog rata	12
3.5. 1950-e i poslijeratni horor	20
3.6. Horor film u 1960-im i 1970-im	22
3.7. 1980-e: Tjelesni horor i pošast nastavaka	27
3.8. 1990-e: Horor na kraju stoljeća	30
4. Filmske zbirke u narodnim knjižnicama	33
4.1. Definicija audiovizualne i multimedijske građe.....	33
4.2. Izgradnja filmskih zbirki u knjižnici	34
5. Istraživanje o dostupnosti horor filmova u hrvatskim narodnim knjižnicama	37
5.1. Metodologija	38
5.2. Rezultati	38
5.3. Rasprava.....	42
6. Zaključak.....	44
Literatura	45

Popis grafikona

Grafikon 1. Države nastanka filmova s ukupnog popisa najboljih horor filmova.....41

Grafikon 2. Vrijeme nastanka filmova s ukupnog popisa najboljih horor filmova.....41

Grafikon 3. Udio analiziranih horor filmova koji se nalaze u knjižnicama, u odnosu na državu proizvodnje..... 43

Grafikon 4. Udio analiziranih horor filmova koji se nalaze u knjižnicama, u odnosu na razdoblje u kojem su nastali.....44

1. Uvod

Strašne priče postoje otkad postoji i čovjek, i oduvijek imaju istu ulogu: da nas prestraše i ukažu nam na vlastitu smrtnost. Horor kao moderni žanr naslanja se upravo na tu pripovijedačku tradiciju i na ekrane nam donosi čudovišta i strahote koje nas plaše i zgražaju. Mogućnost da prikaže čudovišno i nadrealno, da pokaže naše strahove i bojazni, hororu često omogućuje, da koristeći metaforički jezik divljih čudovišta, zombija i vampira, prikaže osobne i društvene strahove na velikom platnu. Upravo iz te kulturološke važnosti i specifičnosti žanra, u ovom radu smo istražili koliko su takvi fulmovi dostupni u hrvatskim narodnim knjižnicama.

2. Definicija horora

Film strave ili horor film (prema eng. horror film) je filmski žanr koji se temelji na suprotstavljanju iskustvom utvrđenoga i nedokučivoga (nadnaravnoga, imaginarnoga), racionalnoga i iracionalnoga, kako bi se izazvao osjećaj straha pričom o likovima suočenima s agensom koji prijeti njihovim uništenjem.¹ Jedna od temeljnih karakteristika horor žanra jest da kod čitatelja izaziva emocionalni, psihološki ili fizički odgovor zbog kojeg reagiraju sa strahom. Poznati pisac horor fikcije H. P. Lovecraft u svom poznatom eseju *Supernatural Horror in Literature* tvrdi: „Najstarija i najjača emocija čovječanstva je strah, a najstarija i najjača vrsta straha je strah od nepoznatog.“² Povjesničar znanstvene fantastike Darrell Schweitzer ustvrdio je kako je u najjednostavnijem smislu, horor priča ona koja nas plaši, te da „istinska horor priča zahtijeva osjećaj zla, ne nužno u teološkom smislu, ali prijetnje moraju biti doista prijeteće, opasne po život i antiteza sreći.“³

Postoji dio nas, možemo ga nazvati morbidnom znatiželjom ili mračnom stranom, koji želi istražiti sve one aspekte života koji nas plaše, a da se zapravo ne moramo suočiti sa smrću ili, možda još gore, suočiti se sa sobom kao ubojicom, silovateljem ili duhom. Doživljavajući uzbuđenja koja pruža film, možemo učiniti upravo to: rugati se smrti; podsmjehivati se i suosjećati s žrtvama; kao zabavno iskustvo tretirati strahote koje su nekada bile svakodnevne nevolje čovječanstva. Film je izumljen na prijelazu u 20. stoljeće, tek nekoliko generacija nakon industrijske revolucije. Očekivano trajanje života u zapadnom svijetu i dalje se kretalo u prosjeku 40 godina. Činjenica smrtnosti bila je jednostavan, ali dubok dio života. Naše tehnologije i naša kultura evoluirale su mnogo brže nego mi, te su nas odmakle od svakodnevnog iskustva smrtnosti. Zbog toga su horor i film srasli. Jer kao što nam je tehnologija omogućila da živimo dulje i izbacila svijest o smrti iz svakodnevnog života, tako nam je i omogućila da te smrti prikazujemo na ekranu i s izvanrednim realizmom.⁴

¹ Film strave. // Hrvatska enciklopedija. URL: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19607> (2020-09-05)

² Lovecraft, H.P. *Supernatural Horror in Literature*. URL: <https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx> (2020-09-05)

³ Schweitzer, Darrell. *Windows of the Imagination: Essays on Fantastic Literature*. Berkeley Heights, NJ: Wildside Press, 1999. Str. 67

⁴ Penner, Jonathan; Schneider, Steven J. *Horror Cinema*. Koln: Taschen, 2008. Str. 14

3. Povijest žanra horora

Sve otkako je priča, postoje priče i o Drugome, o nestvarnome koje danas nazivamo spekulativnom fikcijom. Rani mitovi o stvaranju u svim su kulturama nastanjeni demonima i drugim mračnim bićima, a rana abrahamska i egipatska mitologija nastanjene su pričama o svijetu izvan fizičkog, carstvu duhova koje treba poštovati i kojeg se treba bojati. Klasična grčka mitologija prepuna je čudovišta (Kerber, Meduza, Hidra, Kiklop, Minotaur...), a heroji se često moraju boriti s njima, a nerijetko i prolaziti kroz zemlju mrtvih. Svaka kultura ima niz priča koje se bave neobjašnjivim i nepoznatim, priča koje lede krv u žilama, koje provociraju i straše čitatelja. Filmovi strave današnja su verzija tih antičkih priča, epskih pjesama i balada ispričanih oko vatre naših predaka.

3.1. Gotička tradicija i književno nasljeđe

Horor film nastaje pod izravnim utjecajem horor žanra u književnosti, a on pak svoje početke duguje gotičkom romanu.⁵ Gotički roman kao književni žanr nastao je u Engleskoj, te je svoj procvat imao između 1790-ih i 1820-ih godina. Obilježava ga napetost priče koja sadrži elemente strave i koja se često odvija u starom srednjovjekovnom dvorcu (što je i početno značenje pojma gotički preuzetog iz arhitekture), kao i demoni i duhovi, jezivi ugođaj, nadnaravna bića i pojave, te prizori nasilja. Začetnikom žanra i tvorcem termina smatra se Horace Walpole s djelom *The Castle of Otranto* (1764), prepunom natprirodnih šokova i tajanstvene melodrame. Premda relativno jednostavna i štura priča, pokrenula je lavinu oponašatelja, a bolji pisci od Walpolea poput Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*, 1794) i Matthew Gregory Lewis (*The Monk*, 1796) podigli su žanr do novih vrhunaca.⁶

Prvi važni horor roman, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* napisala je Mary Shelley, slavna engleska romantičarka. Neki od najvećih romanopisaca sredine devetnaestog stoljeća okušali su se u horor fikciji odajući počast umirućim tradicijama gotike. Kako je stoljeće odmicalo, velik broj autora u kratkoj priči pronalazi savršenu formu za plašenje vlastite publike (sir Arthur Conan Doyle, Robert Louis Stevenson, Edgar Allan Poe i drugi). Horor filmovi početkom dvadesetog stoljeća jako su se nadahnuli ovim tekstovima, pa su nastale mnoge filmske adaptacije - rijetke od njih vjerne izvorniku.

⁵ Gotski roman. // Hrvatska enciklopedija. URL: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=22853> (2020-09-05)

⁶ Penner, Jonathan; Schneider, Steven J. Horror Cinema. Koln: Taschen, 2008. Str. 9

3.2. Počeci horor filma

Prvi horor filmovi pojavljuju se u najranijim danima kinematografije, 1890-ih. Zapravo, neki od prvih filmova, prikazi uličnih scena ili vlaka koji dolazi na stanicu, izazvale su kod glrdatelja osjećaj strave. Bilo je nešto izrazito natprirodno u načinu na koji su ljudi zarobljeni na filmu, titrajući kroz istih nekoliko sekundi u vremenu za cijelu vječnost. Slavni ruski književnik Maksim Gorki ovako je opisivao svoj prvi susret s filmom kada je 1896. gledao *A Street in Paris* braće Lumière:

„Sinoć sam bio u Kraljevstvu sjena. Kad biste samo znali kako je čudno biti tamo. To je svijet bez zvuka, bez boja. Sve tamo - zemlja, drveće, ljudi, voda i zrak - umočeno je u monotono sivu boju. Sive zrake sunca na sivom nebu, sive oči u sivim licima i lišće drveća pepeljasto sivo. To nije život već njegova sjena, to nije pokret već njegova bezvučna utvara.“⁷

Za Gorkog, ali i za mnoge druge, film je bio oblik mračne čarolije koja je poticala maštu na nove, divlje načine. Uhvatio je svakodnevno i zemaljsko i pretvarao ga u nešto onostrano. U početku su filmski prizori pariških ulica o kojima govori Gorki bili dovoljne da očaraju publiku. Međutim, novost gledanja izravnog predstavljanja stvarnosti brzo se istrošila. Ljudi su željeli priče s prepoznatljivim receptom početka, sredine i kraja. Novootkriveni medij filma, činio se idealnim za mračnije priče nadnaravne tematike.

Iz tih razloga su začetnici filmske umjetnosti, poput braće Lumière i Georgea Mélièsa, naučili manipulirati filmskim slikama. Proizveli su posebne efekte na filmu, poput duhova, plesačkih kostura, divova, te neočekivanih pojavljivanja i nestajanja s ekrana. Natprirodno se sada moglo pojaviti u istom kontekstu kao i ono prirodno, te prestraviti i zabaviti publiku kao ništa do tada.

Vizualna estetika ranih horor filmova u mnogim slučajevima dolazi od ekspresionističkih slikara, dok pripovjedački stil dolazi iz kazališta horora 18. i 19. stoljeća bogatog specijalnim efektima i melodramatičnih predstava kazališne družine Grand Guignol.⁸ Prvi autori horora također su prihvatili neke trikove koje su fotografi duhova koristili 1860-ih. Fotografiju duhova - praksu korištenja dvostruke ekspozicije za prikaz duhova u kadru filma - slučajno je

⁷ Gorki, Maksim. Life Devoid of Words. URL: <https://www.laphamsquarterly.org/arts-letters/life-devoid-words> (2020-09-05)

⁸ Dixon, Wheeler W. A History of Horror. New Jersey: Rutgers University Press, 2010. Str. 23-24

otkrio bostonski fotograf William Mumler 1861.⁹ Prvi horor filmovi bili su izuzetno kratki, slijed noviteta koji je stvoren da impresionira publiku, a ne da ispriča priču. Jedan od prvih naslovljen je *Le Squelette Joyeux* (Auguste i Louis Lumière, 1897). Georges Méliès, jedan od najvećih filmskih vizionara, stvorio je prvi narativni horor *Le Manoir du Diable* (1896). Premda tek malo duža od tri minute, ova se priča uspijeva uklopiti u žanrovske paradigme prikazom šišmiša, vragova, duhova, trolova i vještica.¹⁰

Georges Méliès nastavio je majstorski vladati žanrom sablasne priče kroz prvo desetljeće 20. stoljeća. U svom posebno izgrađenom staklenom studiju u Parizu izumio je brojne preinake i uređaje kako bi pomogao donijeti svoje fantastične vizije na ekran. Smatra se kako je zaslužan za brojne specijalne efekte: otapanje (dissolve), stop motion fotografija, dvostruka ekspozicija, odtamnjenje (fade in), zatamnjenje (fade out) te podijeljeni zaslon. Osim toga, često se koristio vizualnim nacrtima filmskih priča (storyboard) i bojama.¹¹

Kako su 1900-te prolazile, novi razvoj tehnologije projekcije omogućio je malo duže pripovijedanje, što je omogućilo prvu filmsku ekranizaciju romana *Dr. Jekyll i gospodin Hyde* Roberta Louisa Stevensona u trajanju od 13 minuta, koju je 1908. godine napravila čikaška tvrtka Selig Polyscope Film Company, pod redateljskom palicom Otisa Turnera.¹² Prvu filmsku adaptaciju romana *Frankenstein* spisateljice Mary Shelley snimio je Edison Studios u New Yorku 1910. godine. Thomas Edison i redatelj J. Searle Dawley roman su pretvorili u 14 minuta filmskog zapisa. Njihovo priopćenje za javnost pokazuje da su već postojale određene skupine koje su smatrale da nešto moralno nije u redu sa sablasnim pričama kao zabavom:

„Onima koji poznaju priču gospođe Shelly bit će očigledno da smo pomno propustili sve što može biti bilo kakva mogućnost šokiranja bilo kojeg dijela publike. Snimajući film, Edison Co. pažljivo je pokušao eliminirati sve stvarne odbojne situacije i koncentrirati svoje napore na mistične i psihološke probleme koji se mogu naći u ovoj čudnoj priči. Gdje god se dakle razlikuje od izvorne priče, to je isključivo ideja da se eliminira ono što bi bilo odvratno publici pokretnih slika.“¹³

⁹ Shoebang, Eddie. Tales From Beyond, 20. travnja 2006. URL: <https://web.archive.org/web/20060422212936/http://www.ecollegetimes.com/vnews/display.v/ART/2006/04/20/4446c24cb566f> (2020-09-05)

¹⁰ Dixon, Wheeler W. A History of Horror. New Jersey: Rutgers University, 2010. Str. 4

¹¹ Gress, Jon. Digital Visual Effects and Compositing. San Francisco: New Riders, 2015. Str. 23

¹² Dixon, Wheeler W. A History of Horror. New Jersey: Rutgers University, 2010. Str. 6

¹³ Drees, Rich. Edison's Frankenstein: Cinema's First Horror Film. 7. kolovoza 2005. URL: <http://www.filmbuffonline.com/FBOLNewsreel/wordpress/2005/08/07/edisons-frankenstein-cinemas-first-horror-film/> (2020-09-06)

3.3. Horor film nakon Prvog svjetskog rata

„Rat je prepravio mapu svijeta, stvorio nove globalne sile i donio s tim promjenama neke naizgled nerješive, a možda i apokaliptične probleme u Aziji, Bliskom Istoku, Africi i Rusiji koji nam se pojavljuju u svakodnevnim vijestima... Sve što je stvorila civilizacija upisalo je u nju virusni kôd barbarstva. U svakom horor filmu koji gledamo, u svakoj horor priči koju čitamo, u svakoj video igri koja se temelji na hororu, fantomi Velikog rata kucaju i grebu tik iza vrata naše svijesti. Na našim ekranima pojavljuju se nebrojena mrtva i ranjena tijela, dokumenti barbarstva čiji su autori zajedno generacija Velikog rata i sve snage koje su ih napale u desetljećima otad.“¹⁴

Veliki rat bio je čudovište koje je sve proždrla. Iz današnje perspektive, teško je procijeniti koliko je nova tehnologija probudila smrt i razaranja, te praktički u cijelosti uklonila predratni svjetski poredak. Horor filmovi iz 1920. godine izražavaju posljedice katastrofalnih ratnih stradanja i odražavaju noćne more onih koji su preživjeli kada su brojni umrli. Ove stravične nijeme filmove često su radili veterani koji preživjeli rat i ostali trajno promijenjeni. S obzirom da nisu bili u mogućnosti dokumentirati vlastita iskustva s bojišnice, priče ukorijenjene u folkloru i nadnaravnom bile su jedine koje su preživjeli mogli ispričati smatrajući da se istina nalazi izvan uobičajenog razumijevanja.¹⁵ Brojevi stradalih upadaju u oči: *„Od 60 milijuna vojnika koji su se borili u Prvom svjetskom ratu, ubijeno je preko 9 milijuna - 14% borbenih postrojbi ili 6000 mrtvih vojnika dnevno.“¹⁶* Svaka je zajednica poznavala vojnike koji su se vraćali, pogođene onim što bismo dana opisali kao PTSP, koji su šuteći sjedili u naslonjačima, nesposobni sudjelovati u normalnom životu. Prvi svjetski rat ujedno je i prvi koji je sveobuhvatno dokumentiran kamerom i pokretnim slikama koje nikada ne lažu. Čak i oni koji nisu bili osobno pogođeni, nisu uspjeli izbjeći nacionalnu tugu.¹⁷

Filmovi strave iz 1920-ih nisu se više mogli osloniti na kazališne trikove kako bi izazvali jezu. Prvi svjetski rat od početka je izmislio vizualni jezik filma strave za svijet koji je preživio traumu. Umjesto glumaca koji nestaju u dimu i rasplesanih kostura, filmaši horora morali su posegnuti za bliskijim terorima. Na ekranima ovog doba likovi izgubljeni lebde

¹⁴ Poole, W. Scott. *Wasteland: The Great War and the Origins of Modern Horror*. Berkeley, CA: Counterpoint Press, 2018.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ World War 1 casualties. URL: http://www.100letprve.si/en/world_war_1/casualties/index.html (2020-09-06)

¹⁷ Poole, W. Scott. *Wasteland: The Great War and the Origins of Modern Horror*. Berkeley, CA: Counterpoint Press, 2018.

kroz razrušene ili iskrivljene krajolike, dok se bore da razlikuju ono što zamišljaju ili sanjaju i stvarnost onoga što vide.¹⁸

U Njemačkoj je tih godina snimljeno nekoliko važnih ranih filmova strave. Tijekom *Prvog svjetskog rata* njemačka vlada zabranila je sve strane filmove što je potaklo njemačku filmsku industriju koja je od 24 filma 1914. godine došla od brojke od 130 filmova proizvedenih u 1918. godini.¹⁹ Njemački filmaši počeli su razvijati nacionalni stil, koji je bio pod snažnim utjecajem rkspresionističkog pokreta u likovnoj umjetnosti. Umjetnici su se iz kazališta preselili u film, gdje su na scenografiju primijenili ekspresionističko razmišljanje prema kojem su filmski setovi trebali predstavljati umjetnu stvarnost i odražavati unutarnja stanja likova, a ne prirodna mjesta.²⁰

Der Golem (Carl Boese i Paul Wegener, 1915.; film ponovno snimljen 1920. godine) nazvan je prvim filmom o čudovištu. Temelji se na židovskim legendama o čovjeku od gline kojeg je stvorio magiji sklon rabin. Inačica iz 1915. godine, izgubljena je, ali bila je polučila toliki uspjeh da je bila inspiracija za komični film o glumcu u odijelu Golema (*The Golem And The Dancing Girl* iz 1917.), kao i za prednastavak (prequel) iz 1920. godine. Ovaj posljednji film jedini je sačuvan od ta tri filma.²¹ Posebno su utjecajna bila tri scenografa - Walter Röhrig, Hermann Warm i Walter Reimann koji su bili dio umjetničke skupine povezane s časopisom *Der Sturm*, te su svi sudjelovali na izradi scenografije remek djela njemačke ekspresionističke kinematografije, *The Cabinet of Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920). Hermann Warm vjerovao je da „filmovi moraju biti oživljeni crteži“.²² Apsurdna geometrija i povećane sjene dr. Caligarija prenose osjećaj stvarnosti kreirane iz olovke luđaka. Često nazivan „prvim horor filmom“,²³ *The Cabinet of Dr. Caligari* mračno je poniranje u srž poremećenog uma. Radnja postavlja zlobnog liječnika protiv junaka koji je lažno zatvoren u ludnici. Putem pametnog kadriranja publici nikad nije sasvim jasno tko je lud, a tko zdrav, a gledanje iskrivljenog poimanja stvarnosti uznemirujuće je iskustvo, pojačano asimetrijom mizanscene. Premda bi današnjim gledateljima mogao zasmetati spor tempo i dugi kadrovi, *The Cabinet of Dr. Caligari* je moderan, maštovit i uvijek uznemirujuć.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Thompson, Kristin; Bordwell, David. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2003. Str.101

²⁰ Ibid, str. 106

²¹ Viera, Mark A. *Hollywood Horror: from Gothic to Cosmic*. New York: Harry N. Abrams, 2003. Str. 17

²² Pramaggiore, Maria; Wallis, Tom. *Film: A Critical Introduction*. London: Laurence King, 2008. Str. 89

²³ Ebert, Roger. A world slanted at sharp angles, 3. lipnja 2009. URL:

<https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-cabinet-of-dr-caligari-1920> (2020-09-06)

3.4. Horor filmovi 1930-ih i 1940-ih

Horori su se ponovno rodili 1930-ih. Zvuk je revolucionarno utjecao na kinematografiju, a time i na žanr horora. Utjecaj nije bio očit samo kroz dijalog, već i kroz zvučne efekte koji su dodali dodatnu dimenziju teroru, od škripavih vrata, preko odjekujućih koraka do tutnjanja grmljavine dvorca. Glazbeni znakovi izgradili su napetost ili nagovještavali prisutnost prijetnje. Kako se pripovijedanje s ekrana udaljavalo od simbolizma prema realizmu, snovite mizanscene nijemog filma zamijenila su čudovišta koja su gundala, stenjala i zavijala. Horori iz 30-ih obično su bili egzotične bajke, smještene u nekoj dalekoj zemlji u kojoj su živjeli likovi u kostimima razdoblja koji su govorili neobičnim naglascima. Producenti su nastavili s praksom traženja nadahnuća u prošlosti, oslanjajući se na književne klasike 19. stoljeća za svoj izvorni materijal, omogućujući publici umornoj od realnosti *Velike depresije* prijeko potreban bijeg u fantastične i natprirodne svjetove.²⁴ Horor filmovi, ponekad snimljeni i uz skupocjene specijalne efekte, stvorili su ozbiljan profit u blagajni. Izrada zvučnih filmova bila je veoma različita od proizvodnje nijemih pandana, te, gledano s vremenskim odmakom, neki od početnih pokušaja izgledaju pomalo trajavo. Iako su se novi zvučni filmovi ponosili realizmom, publika je hrlila u kina plašeći se uglavnom natprirodnih čudovišta koja su pustošila u fantastičnim svjetovima, događajima daleko od svakodnevne stvarnosti *Velike depresije* i političkih previranja u Europi i Aziji.²⁵ Užas je predstavljao je najbolji bijeg od stvarnosti dostupan za svega nekoliko centi koliko je koštala kino ulaznica. A kino je bila američka nacionalna opsesija - 1930. godine tjedno je kino pohađalo 80 milijuna ljudi, oko 65% ukupne američke populacije.²⁶

Početkom 1930-ih *Universal* je svoj identitet kao filmski studio stvorio oko horor žanra, a zaluge za to se najviše mogu pripisati Carlu Laemmleu Jr.-a, sinu osnivača studija. "Junior", kako mu je bio nadimak, je 1928. godine, u dobi od samo 21 godine, dobio posao voditelja proizvodnje. Nikada nije namjeravao biti vizionar, ravan ocu, i mnogi su ga njegovi suradnici prezirali (glumica Mae Clarke nazvala ga je "retardiranim"). Međutim, pokazao je određeni dar za odabir literarnih predložaka za adaptaciju i dodjeljivanje talentiranih glumaca filmovima u produkciji. Premda je često investirao u uspješne projekte (ciklus strave), njegovi

²⁴ Poole, W. Scott. *Wasteland: The Great War and the Origins of Modern Horror*. Berkeley, CA: Counterpoint Press, 2018.

²⁵ Poole, W. Scott. *Wasteland: The Great War and the Origins of Modern Horror*. Berkeley, CA: Counterpoint Press, 2018.

²⁶ Pautz, Michelle. *The Decline in Average Weekly Cinema Attendance: 1930 -2000. // Issues in Political Economy*, vol. 11 (2002). URL: <http://org.elon.edu/ipe/pautz2.pdf> (2020-09-06)

su nedosljedni instinkti i niz skupih podbačaja doveli su do bankrota studija 1936. godine.²⁷ Junior je bio na vrhuncu 1930. i 1931., kada je producirao dvije gotičke adaptacije horora, *Draculu* (s premijerom na Valentinovo 1931.) i *Frankensteina* (s premijerom na Dan zahvalnosti 1931.) koji su definirali žanr horora u nastajanju. Angažirao je iskusnog redatelja Toda Browninga za *Draculu*. Browning se od kasnih 1910-ih bavio sablasnim pričama i jezivim trilerima, a bio je poznat po suradnji s Lonom Chaneyem i Jamesom Whaleom na *Frankensteinu*. Laemmle je također blagoslovio izbor dva dotad slabo poznata glumca u glavnim ulogama: Borisa Karloffa i Bele Lugosia, koji su na ekranu oživjeli *Draculu* i *Frankensteinovo* čudovište. Njihovo utjelovljenje ovih klasičnih književnih likova još je istoznačnica za horor iz 1930-ih.

Roman Brama Stokera iz 1897. godine, *Dracula*, do danas je često korišten za filmske adaptacije različite kvalitete i sada se čini kao posebno teško izgaženi komad intelektualnog vlasništva. Međutim, kada je prikazana Universalova verzija, još uvijek se činila svježom, poletnom i originalnom pričom. Estetski i narativno film je bio različit od romana, a rezultati su bili vrlo kazališni. To je velika zasluga Bele Lugosija koji je s velikim uspjehom igrao grofa na Broadwayu i silno se borio za tu ulogu, čak prihvaćajući ponudu od samo 500 dolara tjedno za dva filma.²⁸ Njegov prikaz grofa Dracule kao zavodnika iznimno je udaljen od divljeg bića predstavljenog u *Nosferatuu* i ostao je desetljećima uobičajen prikaz vampira. *Dracula* je bio izuzetno uspješan film za studio Universal i započeo je njihov ciklus klasičnih horora kojim će dominirati 1930-im godinama.

Nakon ogromnog uspjeha *Dracule*, Universal je ugrabio filmska prava na *Frankensteina* i krenuo u produkciju filma. Scenarist *Dracule* Garrett Fort pridružio se projektu i izradio scenarij zasnovan na dvije pretpostavke. Prvo, da će film režirati Francuz Robert Florey te da će Bela Lugosi glumiti glavnu ulogu - kao ludi znanstvenik Henry, a ne kao njegovo čudovišno stvorenje. No, studio je inzistirao da Bela Lugosi glumi čudovište, što je slavni glumac odbio, te su iz produkcije ispali i on i redatelj Robert Florey. Umjesto njih odabrani su James Whale kao redatelj, te Boris Karloff u ulozi čudovišta.²⁹ S premijerom neposredno prije Dana zahvalnosti 1931. godine, *Frankenstein* je bio glavni blagdanski hit i šampion na blagajnama. Publika koja se borila s otežanim okolnostima *Velike depresije* uspjela je, za

²⁷ Smith Nehme, Farran. The High Times and Hard Fall of Carl Laemmle Jr., 26. travnja 2016. URL: <https://www.filmcomment.com/blog/the-high-times-and-hard-fall-of-carl-lammle-jr/> (2020-09-06)

²⁸ Viera, Mark A. Hollywood Horror: from Gothic to Cosmic. New York: Harry N. Abrams, 2003. Str. 32

²⁹ Viera, Mark A. Hollywood Horror: from Gothic to Cosmic. New York: Harry N. Abrams, 2003. Str. 36

cijenu filmske ulaznice, pobjeći od svojih nevolja u svijet znanstvenika koji se igra Boga i njegove nesretne kreacije.

Jednom kad se filmska ekipa dokazala, Carl Laemmle ih je kontinuirano koristio u Universal studiju, gdje su nastavili proizvoditi horor filmove. Universal je imao iznimno jaku studijsku proizvodnju, u kojoj su pojedinačne filmske produkcije koristile studijsko skladište materijala, stručnost i ideje. Filmski setovi mogli su se reciklirati iz jednog filma u drugi, a u svakom su odjelu bili dostupni timovi stručnjaka, ponajviše šminke, na čelu s Jackom Pierceom. Laemmle je zadržao svoje najjače snage na nizu novih projekata. Whale i Karloff surađuju nakon *Frankensteina* na još dva filma, *The Old Dark House* (1932) i *The Bride of Frankenstein* (1935). Između toga, Whale je režirao *The Invisible Man* (1933) s Claudeom Rainsom u glavnoj ulozi, dok je Karloff utjelovio još jedno čudovišno stvorenje u filmu *The Mummy* (1932), kao i mađarskog sotonista u *The Black Cat* (1934). Lugosi je također bio zauzet, glumi u *The Murders In The Rue Morgue* (1932), a nakon toga i zajedno s Karloffom u *The Black Cat*. Uspjeh *Dracule*, *Frankensteina* i nastavaka snimljenih između 1932. i 1936. pod Laemmleovom paskom, generirao je niz filmova koji se proteže do danas. Međutim, dani slave nisu dugo trajali. Uspjesi Universalovog B-filma nisu mogli nadoknaditi njihove velike gubitke na produkcijama s A-liste i 1936. studio je morao biti rasprodan kako bi platio svoje dugove.³⁰

Dr. Frankenstein nije bio jedini koji se pokušao pobuniti protiv prirode i Boga: motiv ludog znanstvenika čest je za horor filmove 1930-ih. *Frankenstein* je samo bio najpoznatiji među takvim filmovima, a nova generacija ludih znanstvenika uključuje dr. Moreaua (*The Island of Lost Souls*, 1933), dr. Griffina (*The Invisible Man*, 1933), Paula Lavonda (*The Devil Doll*, 1936.), dr. Miraklea (*Murders in the Rue Morgue*, 1932.), Ivana Igora s invalidskim kolicima (*The Mystery of the Wax Museum*, 1933), te nezaboravnog Petera Lorrea kao kirurga u *Mad Love* (1935). Godina 1933., kada je Hitler došao na vlast, označila je vrhunac u filmovima o ludim znanstvenicima; čini se da je žanr bio iznimno proročanski za znanstvenu ludost koja je dolazila s nacistima i koncentracijskim logorima.

Studio Universal nije bio jedini igrač na sceni. RKO je imao dva velika hita s istovremeno snimljenim *King Kongom* (Merian C. Cooper i Ernest B. Schoedsack, 1933) i *The Most Dangerous Game* (Irving Pichel i Ernest B. Schoedsack, 1932), a Fredric March je 1931. osvojio Oscara za najboljeg glumca za Paramountov *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.

³⁰ Ibid, str. 96

Tijekom 1930-ih filmovi s natprirodnim, nasilnim, znanstveno-fantastičnim ili fantastičnim elementima postali su meta cenzora, koji su bili zabrinuti da bi mase mogle povjerovati ili, još gore, oponašati strahote kojima su svjedočile na velikom platnu. *The British Board of Film Censors* (BBFC) osnovan je u Velikoj Britaniji 1912. godine s ciljem standardizacije klasifikacije filmova diljem države. Lokalna vijeća odlučila su što je dopušteno, a što nedopušteno prikazati u njihovom gradu i trebao im je nacionalni sustav ocjenjivanja. Filmove su ocijenili ili s oznakom 'A' (više sadržaja za odrasle) ili s oznakom 'U' (pogodno za sve). BBFC je imao moć izbacivanja scena za koje su smatrali da bi bile uvredljive, predstavljale moralnu opasnost ili generirale političku kontroverzu (na primjer vrijeđanjem kraljevske obitelji ili ugrožavanjem ratnih napora).³¹ 1932. godine BBFC je predstavio oznaku 'H' kojom se film klasificirao kao neprikladan za osobe mlađe od šesnaest godina, što je bio direktan odgovor na *Frankensteina* (1931), zabranjenog od Gradskog vijeća Manchester i Vijeća okruga Londona. Samo su četiri filma dobila ovu klasifikaciju 1934., a šest u prvoj polovici 1935. Svejedno je Edward Shortt (tada predsjednik BBFC-a) održao govor pod nazivom "Problemi cenzure" Udruzi kino prikazivača, a komentirao je tendenciju povećanja broja filmova koji spadaju u „horor klasifikaciju, što mislim da je nesretno i nepoželjno“.³² Nadalje je izrazio zabrinutost zbog horor filmova koji su stizali s druge strane Atlantika: „*Ne mogu vjerovati da su takvi filmovi dobri, povlađujući ljubavi prema morbidnom i užasnom... Iako su male šanse da ih djeca gledaju, vjerujem da će imati štetan učinak na adolescente. Nadam se da će distributeri i proizvođači prihvatiti ovo upozorenje i obeshrabriti ove teme što je više moguće.*“³³ Lokalna vijeća su zabranila filmove koji su označeni kao „stravični“, pa stoga filmski prikazivači nisu htjeli rezervirati kopije takvih filmova zbog straha da ih neće moći prikazati kako su oglašeni, ponajviše jer su vijeća često svoje zabrane objavljivala u zadnji trenutak.

Tijekom 1920-ih Hollywood je s obje strane ekrana bio izložen nizu ozbiljnih skandala: droga, alkohol, preljub, ubojstva, homoseksualnost. Publika je tračeve o zvijezdama konzumirala jednako željno kao i drske nijeme filmove u kojima se pojavljuju gotovo golišavi glumci, razuzdani ljubavni trokuti i gnusni zločini, za koje počinitelji nisu uvijek kažnjavani. Čuvari nacionalnog morala, na čelu s Katoličkom crkvom, bili su revoltirani, primarno što se

³¹ BBFC. The early years at the BBFC. URL: <https://www.bbfc.co.uk/education-resources/student-guide/bbfc-history/1912-1949> (2020-09-06)

³² BBFC. A Blast From the Past - The Problems of Censorship in 1935, 15. lipnja 2011. URL: <https://www.bbfc.co.uk/education-resources/education-news/blast-past> (2020-09-06)

³³ Johnson, Tom. Censored Screams: The British Ban on Hollywood Horror in the Thirties. Jefferson, North Carolina: 1997. Str. 121

takva dekadencija smatrala zabavom, a nakon toga i što je bila tako lako dostupna širokim masama.³⁴ Tada je, zavladao moralna panika zbog veze između izopačenosti prikazane na ekranu i onoga što je publika mislila, govorila i činila nakon što je napustila kino dvoranu. Nije postojao dosljedno primjenjivan oblik cenzure: cenzori na gradskoj i državnoj razini mogli su tražiti izbacivanje nepoželjnih dijelova filma, ali to nije spriječilo da se necenzurirani film prikazuje drugdje, često na tržištu s oznakom "Zabranjeno u _____". Studiji su se opirali ideji vladine cenzure, radije idući putem dobrovoljne samoregulacije. Will Hays, bivši generalni direktor pošte i pametni republikanski političar, pozvan je da bude predsjednik *Motion Picture Producers and Distributors of America* od samog osnutka 1922. Ova organizacija osnovana je nakon skandala sa ubojstvom glumice Virginie Rappe kada je postalo očito da Hollywood trebao dovesti stvari u red. Haysu je povjerena zadaća da napiše *Production Code*, čime su trebali biti postavljeni standardi pristojnosti kojih će se svi u Hollywoodu pridržavati. Radio je na njemu osam godina, a formalno ga je predstavio 31. ožujka 1930. Napisali su ga otac Daniel Lord, isusovački svećenik, i Martin Quigley, urednik novina *Motion Picture Herald*.³⁵ U početku su producenti koji su se obvezali pridržavati Haysovih propisa ignorirali vlastitu obvezanost. Poslušno bi poslali scenarije kako bi dobili pečat odobrenja, ali onda bi ili odbacili komentare ili bi ubacili prepravke prije snimanja. Naredne četiri godine producenti su grubo prelazili preko Haysovih pravila, što je danas era poznata kao 'Pre-Code'. S druge strane, moralni arbitri kojima je obećana promjena bili su vrlo nesretni, pa je stoga Katolička crkva formirala Legiju pristojnosti i do 1934. godine prijetila je bojkotom nepristojnih filmova. Izgledi velikih financijskih gubitaka natjerali su studije na uzmak. Hays je unajmio bivšeg novinara Josepha Breena, uvjerenog katolika, i dao mu ulogu čuvara sadržaja, a od srpnja 1934. godine *Production Code* se ozbiljno provodio. Svaki film koji je proizveo neki holivudski studio morao je dobiti potvrdu o odobrenju *Production Code* administracije, inače nije mogao biti prikazan. Štoviše, bilo koji film koji je prikazan bez odobrenja bio je kažnjen novčanom kaznom od 25.000 američkih dolara.³⁶ Autori *Production Codea* željeli su prisiliti stvaraoce žanrovskih filmova da se okrenu od mračne strane kojoj su do nedavno težili - čudovišnih, strašnih i zlonamjernih aspekata čovječanstva. U temeljnim principima *Production Codea*, sentiment protiv horora jasno je naveden: „*Neće se proizvesti film koji će sniziti moralne standarde onih koji ga vide.*

³⁴ Viera, Mark A. *Hollywood Horror: from Gothic to Cosmic*. New York: Harry N. Abrams, 2003. Str. 73

³⁵ Smith, Sarah. *Children, Cinema and Censorship: From Dracula to the Dead End Kids*. London: I.B. Tauris & Co, 2005. Str. 38

³⁶ Maltby, Richard. *The Production Code And The Hays Office* // Encyclopedia.com. URL: <https://www.encyclopedia.com/arts/culture-magazines/production-code-and-hays-office> (2020-09-07)

*Suosjećanje publike nikada ne smije biti bačeno na stranu zločina, nepravde, zla ili grijeha. Ispravni životni standardi predstaviti će se na ekranu, samo uz nužne dramatične kontraste. Prirodni ili ljudski zakon ne smije se ismijavati niti se stvarati simpatija za njegovo kršenje.*³⁷ *Production Code* je sadržavao popis određenih djela koja su zabranjena na ekranu, uključujući: ubojstvo (posebno ubojstva iz osvete), zavođenje ili silovanje, bijelo ropstvo, miješanje rasa, nepoštivanje religije, kirurške operacije, te prividnu okrutnost prema djeci ili životinjama.³⁸

Nekoliko je razloga zbog kojih je horor žanr opao, i u kvaliteti i u popularnosti, potkraj tridesetih godina prošlog stoljeća. Prvo, narativne konvencije postale su toliko dobro uspostavljene da su izgledale formulirano i predvidljivo, pogotovo kad su ista i stara čudovišta uvijek iznova stavljana u rotaciju. Potom su politički sukobi uvelike smanjili europsku filmsku proizvodnju. Treće, filmovi s natprirodnim, nasilnim, znanstveno-fantastičnim ili fantastičnim elementima postali su meta cenzora, koji su bili zabrinuti da bi mase mogle povjerovati ili, još gore, oponašati strahote kojima su svjedočile na filmskom platnu, a novi propisi nisu ostavili hollywoodskim filmskim stvaraocima puno prostora za rad.

Početak 40-ih godina pojavljuje se novi motiv u hororima, motiv čovjeka vuka, to jest vukodlaka. Nije iznenađenje da je Universal, dom kulturnih čudovišta iz 1930-ih, izabrao vuka kao svoju novu prijetnju za kasne 1930-e i rane 1940-e. Iako postoji dobro uspostavljena mitologija o vukodlacima koja seže sve do antičkog svijeta, nije postojala niti jedna jedina priča (kao kod Drakule i mita o vampirima) zrela za laku prilagodbu. *The Werewolf of London* (Stuart Walker, 1935) predstavio je na ekranu ideju o čovjeku vuku, ali nije uspio uhvatiti duh vremena. Šest godina kasnije, od scenarista Curta Siodmaka zatražen je originalni scenarij. Izvorno naslovljen *Destiny, The Wolf Man* (1941.) film prema tom scenariju je složen od nekoliko legendi o vuku s novododanim sastojcima. Siodmak miješa pentagrame, gatane, srebrne metke, bijes oca i sina i puni mjesec u mješavinu kojom stvara novi snažni mit i uspostavlja novi set filmskih pravila kojih će se hollywoodski likantropi pridržavati sljedećih desetljeća.³⁹

Osim što je postao samostalni hit, *The Wolf Man*, zajedno s novonastalom zvijezdom Lonom Chaneyem Jr., pokrenuo je i novi set čudovišnih kombinacija iz Universalala. Želeći dodatno

³⁷ The Motion Picture Production Code, 31. ožujka 1930. URL: <https://www.asu.edu/courses/fms200s/total-readings/MotionPictureProductionCode.pdf> (2020-09-07)

³⁸ Ibid.

³⁹ Poole, W. Scott. *Wasteland: The Great War and the Origins of Modern Horror*. Berkeley, CA: Counterpoint Press, 2018.

unovčiti svoje novo glumačko otkriće, studio je priključio Chaneya svojim postojećim franšizama, koji nakon toga glumi Čudovište u *Ghost of Frankenstein* (1942) i Grofa u *Son of Dracula* (1943). Universal je nastavio sa nastavkom filma *The Wolf Man* i *Ghost of Frankenstein, Frankenstein Meets the Wolf Man* iz 1943. godine, čiji scenarij opet potpisuje Siodmak. Nakon toga snimaju još i *House of Frankenstein* (1944), te *House of Dracula* (1945), u kojima opet vidamo poznata čudovišta. Sve složenije kombinacije čudovišta i opetovani obrazac smrti i uskrsnuća, dok su se nastavci nizali jedan za drugim, učinkovito su ubijali popularnost i dobit Universalovih filmova.

Dok je Universal sve više klizio u propast, u drugom studiju, RKO, pokušavali su nešto novo. Producent Val Lewton stvorio je „horor jedinicu“ koja je ispostavila niz žanrovskih uspješnica između 1942. i 1946. Lewton je bio romanopisac i bivši urednik priča za Davida O. Selznicka, a izbjegavao je maskirana Universalova čudovišta, u korist sugestivnih sjena i psihološke drame.⁴⁰ Crpio je literarni materijal za seriju B-filmova s nekadašnjim glumcima s A-liste u glavnim ulogama koji su bili trenutni hitovi i koji i danas izazivaju jezu. Najpoznatiji od tih filmova su *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942), *I Walked With A Zombie* (Jacques Tourneur, 1943) i *The Body Snatcher* (Robert Wise, 1945). RKO filmovi ukazali su na novi žanrovski smjer, psihološki strah, a taj će se trend nastaviti i u šezdesetim godinama prošlog stoljeća.

3.5. 1950-e i poslijeratni horor

Horori iz 1950-ih radikalno se razlikuju od svojih prethodnika iz ranije dekade, što nije neočekivano jer odražavaju sasvim novi svijet. Drugi svjetski rat iza sebe je ostavio više od 40 milijuna mrtvih i pokazao sav užas čovjekove nehumanosti prema drugom ljudskom biću. Tadašnja publika željela je priče koje direktno rezoniraju s njihovim životima obilježenima stalno rastućom tehnologijom na njihovim radnim mjestima, kao i u njihovim domovima. Oni su također željeli horor filmove koji su ciljali na njihov strah, potaknut od političara, od sjena koje su se pružale izvan njihovog neposrednog, osobnog iskustva sjajnog američkog sna. Horor filmovi iz 1950-ih obično su smješteni u sadašnje vrijeme, a mnogi od njih govore o pobuni suvremene tehnologije. Igraju se, često s komičnim učinkom, sa strahovima ljudi od znanstvenog razvoja (ili katastrofa) koji preuzima njihove živote.⁴¹ Hladni rat, te utrka u naoružanju i istraživanju svemira, doveli su do novih tema kojima se filmaši bave u

⁴⁰ Viera, Mark A. *Hollywood Horror: from Gothic to Cosmic*. New York: Harry N. Abrams, 2003. Str. 122

⁴¹ Penner, Jonathan; Schneider, Steven J. *Horror Cinema*. Koln: Taschen, 2008. Str. 82

hororima, primarno teme znanosti i tehnologije koje se otimaju ljudskoj kontroli, te temu izvanzemaljske opasnosti.⁴²

Zahvaljujući presudi *Joseph Burstyn, Inc. protiv Wilsonovog Vrhovnog suda* iz 1952. godine⁴³, filmovi su prema Prvom amandmanu Ustava preategorizirani u jedan od načina izražavanja slobode govora. To je značilo da je Production Code izgubio snagu, a filmaši su mogli pustiti mašti na volju kršeći (i ismijavajući) zakone prirode. Napredak specijalnih efekata omogućio je filmašima inovativniji pristup čudovištima koje prikazuju na filmskom platnu, a najlakši način da stvaranja novog čudovišta bio je korištenje nekog znanstvenog procesa poput zračenja (*Godzilla*, 1954; *The Incredible Shrinking Man*, 1957; *Attack of the 50 Foot Woman*, 1958).

Pedesetih godina postignute su mnogobrojne tehničke inovacije u kinu; CinemaScope, Cinerama, stereofonijski zvuk, 3-D, pa čak i Smell-O-Vision, svi osmišljeni s ciljem da odvuku publiku od njihovih televizijskih ekrana. Dok su velikobudžetni hollywoodski epovi u punoj tehnologiji nudili pravu alternativu za televiziju, nižebudžetni filmovi trebali su dodatne trikove da privuku publiku. Williamu Castleu, bivšem impresariju glazbene dvorane, bilo je jasno kako je potrebno da publika aktivno sudjeluje u hororu i sa svojom produkcijskom tvrtkom Castle Pictures izmislio je čitav niz dovitljivih trikova kojima je htio privući gledatelje. Na primjer, mali stroj nazvan Emergo napravljen za film *House on Haunted Hill* (William Castle, 1959) koji je zapravo svjetleći kostur koji bi u određenom trenutku filma provirio nad glavama publike zbog čega su vrištali u oduševljenju. Osmislili su i Percepto, uređaj korišten u prikazivanju filma *The Tingler* (William Castle, 1959) koji je u osnovi mali ožičeni uređaj ispod sjedala koji zuji na znak.⁴⁴

Znanstvena fantastika već je dugo koristila izvanzemaljce kao prijatnju, što se odražava u takozvanom Zlatnom dobu znanstvene fantastike, koje je trajalo od kasnih 1930-ih do 1950-ih. Međutim, taj period bio je ograničen na tisak, na pulp romane i strip, jer tehnologija stvaranja filmova jednostavno nije bila tu da užas prebaci sa stranice na ekran. Ipak, napredak u tehnologiji, veliki javni interesom, te komercijalna potreba za privlačenjem tinejdžera, omogućili su da se sredinom 1950-ih čudovišta iz svemira počnu viđati na filmskom platnu. Kao i 1980-ih, najbolji horori prihvatili su znanstvenu fantastiku kao način kritiziranja

⁴² Viera, Mark A. *Hollywood Horror: from Gothic to Cosmic*. New York: Harry N. Abrams, 2003. Str. 153

⁴³ *Joseph Burstyn, Inc. v. Wilson*. URL:

<http://cdn.loc.gov/service/ll/usrep/usrep343/usrep343495/usrep343495.pdf> (2020-09-07)

⁴⁴ Cantrell, M. Asher. 6 (Non-3D) Movie Gimmicks from The Warped Mind of William Castle, 28. srpnja 2011. URL: <https://filmschoolrejects.com/6-non-3d-movie-gimmicks-from-the-warped-mind-of-william-castle-a89747ce46dc/> (2020-09-07)

društva, kroz mračne alegorijske priče u kojima su kao prijeteći elementi u društvu prikazana bića iz svemira, a ne ljudi znanstvenici ili natprirodna čudovišta. Jedan od najpoznatijih takvih filmova je *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956) koji predstavlja vanzemaljce kao ljudska bića. Ne bilo koja ljudska bića, već kao susjeda, dijete s ulice, ljudi od kojih se sastoji vaš svakodnevni život. Temeljen na romanu Jacka Finneya *The Body Snatchers* iz 1955., film postavlja vrlo jednostavnu, vrlo zastrašujuću teoriju: oni izgledaju baš poput vas, oni imaju potpunu kontrolu. Premda je često tumačen kao metafora o komunizmu u doba McCarthyja, film funkcionira na dubljoj razini od obične politike.⁴⁵ U središtu filma je razlika između stvarnog čovjeka i njegove izvanzemaljske zamjene, što je izvrsno prikazano riječima jednog od likova u filmu: „*Izgleda baš poput ujaka Joea i ponaša se poput ujaka Joea, ali nije ujak Joe.*“ Film pokušava utvrditi što nas čini ljudima, a odgovor je nešto nejasno i neodredivo, što izvanzemaljci ne mogu na nijedan način ponoviti. Ovo je izniman film u oba žanra, i u znanstveno-fantastičnom i hororu. U povijesti filma stoji kao jedan od najboljih horora/znanstveno-fantastičnih filmova pedesetih godina i o njemu se mnogo raspravljalo, i kao rani primjer rada Don Siegela (kasnije je režirao Prljavog Harryja i mnoge druge filmove u kojima glumi Clint Eastwood) i kao politička alegorija koja govori o temi ispiranja mozga i njenom odnosu prema McCarthyizmu i Crvenoj opasnosti.

3.6. Horor film u 1960-im i 1970-im

Horori iz 1960-ih odražavaju doba brzih promjena i neizvjesnosti te rastući generacijski jaz. Društvena stabilnost poslijeratnih godina se srušila jer su stavovi prema svemu, od suknji do homoseksualnosti, doživjeli seizmički pomak. Šezdesete su bile definirane kulturnom revolucijom, a potresale su ih dramatične i često nasilne vijesti: Kuba, politička ubojstva, borba za građanska prava, Hladni rat, Vijetnam. Dogodila se i seksualna revolucija, jer je nova medicinska tehnologija žene oslobodila njihovih reproduktivnih okova. Horor filmovi, posebno oni snimljeni za mali budžet izvan redovnog studijskog sustava, nudili su načine za obradu i tumačenje brzog tempa promjena. Često su služili kao upozoravajuće priče o opasnostima od napuštanja tradicionalnih vrijednosti. Opuštanje cenzure također je omogućilo redateljima da razotkriju stare tabue i istražuju nove načine prikazivanja seksa i nasilja. Kako je snaga *Production Codea* blijedila, *underground* kinematografija izbjegavala je nadzor i prema tome cenzuru. Publika je željela horor više utemeljen u stvarnosti i koji se bavi problemima s kojima su se gledatelji suočavali u svijetu koji se mijenja velikom brzinom.

⁴⁵ Wood, David. *Invasion of the Body Snatchers* (1956), 1. svibnja 2001. URL: http://www.bbc.co.uk/films/2001/05/01/invasion_of_the_body_snatchers_1956_review.shtml (2020-09-07)

Unatoč često tragičnim previranjima ove ere, osjećao se, barem naizgled, optimizam, osjećaj da čovječanstvo ide naprijed. Koncept Hladnog rata oslabio je, a 20-ak godina bez nuklearnog holokausta otklonilo je prijetnju masovne smrti. Mutirana čudovišta iz 1950-ih sada su izgledala pomalo glupo. Nije se pojavio niti jedan izvanzemaljac. Umjesto da se usredotočuje na vanjske prijetnje, kontrakulturno razmišljanje podrazumijevalo je preispitivanje socijalne psihe, tradicije, stereotipa i zabrana.

Neosporni majstor trilera, Alfred Hitchcock, svoja je dva pothvata u žanru horora napravio 1960-ih. Iako svi njegovi najbolji filmovi balansiraju na granici horora i trilera, tek se za *Psycho* (1960) i *The Birds* (1963) može reći kako uistinu pripadaju žanru horora. Inspiriran besprijevakom, niskobudžetnim pristupom Williama Castlea, pokazao se kao stručnjak za zastrašivanje publike i unutarnjom i vanjskom prijetnjom. *Psycho* zauzima granicu između horora i trilera. Iako je na neki način klasični film misterije i ubojstva, također nas upoznaje s Normanom Batesom, koji je iznimno čudan i neka vrsta čudovišta iz noćne more. *Psycho* je postao ikoničan na način na koji je malo koji drugi film ikada postao. Vrisak i bljeskanje oštrice noža u sceni tuširanja čini se da su do danas osuđeni na vječnu reprizu u horor filmovima. Nakon uspjeha *Psycha*, Hitchcock je za nastavak odabrao *The Birds*, kratku priču Daphne du Maurier. Hitchcock je vidio puno potencijala u du Maurierovoj priči o nasilnoj i okrutnoj snazi prirode.⁴⁶ To je intrigantna horor fantazija čije ekološke konotacije s vremenom sve više uznemiravaju. Ptice predstavljaju novu vrstu čudovišta, neumoljivu silu prirode: nikada se ne otkriva što uzrokuje njihove napade. Raznoliki specijalni efekti kojima je pridodana kombinacija potpune tišine i umjetno stvorenih ptičjih zvukova čine ptice čudovištem s mnogo glava, koje vrišti i kljuca.⁴⁷

Brojne priče o duhovima pojavile su se na ekranu 1960-ih. To su jednostavne priče koje od publike samo zahtijevaju da postepeno obustavi nevjericu, a često, kao u *The Haunting* (Robert Wise, 1963), djeluju iz pozicije skepticizma prema nadnaravnom. Likovi ne vjeruju da su nevidljive sile djelovale na njih dok nije prekasno, a užas leži u putovanju koje protagonist prolazi između razuma i psihoze. Kad se glavna junakinja opire ili žali, ljubazni liječnik, vikar ili neki drugi autoritet, može joj objasniti uzroke njezinog užasa, ali snage ludila, bilo unutarnje ili vanjske, uvijek trijumfiraju do kraja.

Jedan od najpoznatijih takvih filmova ove ere je *The Innocents* (Jack Clayton, 1961), jedna od brojnih adaptacija novele Henryja Jamesa iz 1898. godine *The Turning of The Screw*.

⁴⁶ Paglia, Camille. *The Birds*. London: British Film Institute, 1998. Str. 86

⁴⁷ Viera, Mark A. *Hollywood Horror: from Gothic to Cosmic*. New York: Harry N. Abrams, 2003. Str. 195

Jamesova priča o guvernanti čija nova dužnost možda nije baš onakva kakvom se čini, remek-djelo je dvosmislenosti i zaključivanja. U noveli se nikad ne pojašnjava što se točno događa, umjesto toga ostavlja se čitatelju da sam donosi zaključke o događajima; muče li guvernantu natprirodne sile ili je ona žrtva vlastitog, emocionalnog stanja. Film *The Innocents* polazi sličnim putem, ponajviše zahvaljujući višeslojnom scenariju. Kombinacija je to kazališne adaptacije Williama Archibalda iz 1950. i južnjačke gotike Trumana Capotea, koji kopa u krhko stanje uma gospođice Giddens. Redatelj Jack Clayton odabrao je tada 40-godišnju Deborah Kerr za Miss Giddens, iako ima samo 20 godina u knjizi. Kerr utjelovljuje „ženu na rubu“ tipičnu za horor u ovoj eri.⁴⁸

Drugi izrazito važan film koji treba spomenuti je *Carnival of Souls* (Herk Harvey, 1962), niskobudžetni dragulj, kulturni horor film koji proganja gledatelje gotovo šezdeset godina nakon što je prvi put objavljen. Redatelj filma je Herk Harvey, a film je snimljen za navodnih 33.000 američkih dolara, te je izrazito atmosferičan. Od uvodne trke do blatnjavog finala, svaki kadar prožet je osjećajem izolacije i disonance. Scenarij Johna Clifforda i Herka Harveyja oslanja se na kratku priču o građanskom ratu Ambrosea Biercea, *An Occurrence At Owl Creek Bridge*. Candace Hilligoss glumi Mary Henry, crkvenu orguljašicu i jedinu preživjelu u automobilskoj nesreći koja otvara film. Od trenutka kad izlazi iz rijeke, čudesno preživjela, omamljena je i odvojena od stvarnosti. Djeluje kao da je nije briga ni za što, od posjeta roditeljima do novog posla u Utahu ili svojih obveza crkvene orguljašice. Jedino što je brine su ukazanja koja je prate: odvratni ljudi šupljih očiju u prljavoj odjeći. *Carnival of Souls* jezivo je iskustvo, koje odjekuje dugo nakon što je posljednji kadar izbljedio. Glazba orgulja i odsutnost dijaloga daju dugim sekvencama ritmove nijemog filma, a ponekad je zapanjujuće čuti kako se vraća diegetički zvuk (uključujući ljudske glasove). Premda su pecijalni efekti minimalni, atmosfera je gotovo pa opipljiva: duhovi, zajedno sa kombinacijom jednostavne šminke i stare odjeće, su košmarni.

Posljednji film nastao u ovoj dekadi kojeg ćemo ukratko opisati je *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968). Snimljen za malenih 114 tisuća dolara, ovaj nevjerojatno utjecajan horor film pristupio je s dozom ravnodušnosti svojoj groznoj temi, ljudima koji jedu mozak drugih ljudi, signalizirajući novi sorealizam koji je posramio stilizirani horor iz prve polovice desetljeća. Film je premijerno prikazan 1968. godine, kada se zacijelo činilo kao da svijet gori. Publika naviknuta na snimke TV vijesti o političkim atentatima, ratu u

⁴⁸ Slide, Anthony. *Fifty Classic British Films, 1932-1982: A Pictorial Record*. North Chelmsford: Courier Corporation, 2013. Str 103

jugoistočnoj Aziji, neredima na ulicama i policiji koja je ugušila prosvjed mecima i suzavcem, nije trebalo puno mašte da se uživi scenarij ratnog stanja prikazanog na početku filma. Romero je pokazao da horor filmovi mogu i trebaju nuditi brutalni društveni komentar: to je jedini horor u svoje vrijeme koji se izravno bavi rasnim napetostima.

Horor filmovi iz 1970-ih zrcale neka od mračnih društvenih zbivanja svog vremena. Nakon optimizma 60-ih, sedamdesete su predstavljale svojevrzni pad. Do 1970. zabava je bila gotova; obitelj Manson ubila je kalifornijski hipi san, Beatlesi su se razdvojili, Janis i Jimi su umrli, a od tamo je išlo samo nizbrdo: Nixon, rat u Vijetnamu, naftni štrajkovi, brzi rast stope razvoda i sve veća ovisnost o antidepresivima za suočavanje sa svime. Sedamdesetih godina horor se vraća natrag u središte pozornosti kulture. Horor filmovi koji se bave suvremenim društvenim problemima i bave se istinskim psihološkim strahovima bili su veliki hitovi tijekom desetljeća.

Strah od djece vidljiv je u mnogim horor filmovima iz tog doba, posebno strah od procesa trudnoće i porođaja. David J. Skal, govori kako ovaj strah proizlazi iz uvođenja kontracepcijske pilule i užasa urođenih oštećenja koje je talidomid uveo u zapadni svijet.⁴⁹ Rasprava koja je trajala oko pobačaja potaknula je paranoju. Značajna odluka *Roe protiv Wadea* iz 1973. godine⁵⁰ kojom su takvi prekidi trudnoće postali legalno dostupni u Sjedinjenim Državama, naglo se nazirala u kulturnoj svijesti. Oralni kontraceptivi širke primjene učinili su planiranje obitelji praktičnom stvarnosti za parove. Trudnoća više nije bila stvar sreće, a to je značilo manje neželjene djece. Međutim, veća pitanja poput prenaseljenosti i predstojeće ekološke katastrofe ticala su se budućih roditelja.

Horori iz 1970-ih također se suočavaju s problemima oko zahtjeva žena za rodnom ravnopravnošću. Nadovezujući se na uspjehe prethodnog desetljeća, nova generacija žena borila se za svoja prava na jednako obrazovanje i mogućnosti na radnom mjestu. Udate žene željele su i raditi, umjesto da budu muževe kućne pomoćnice. Ženi je postalo puno lakše razvesti se i napustiti muža, a zakon je obično favorizirao majku kada je trebalo dodijeliti skrbništvo nad djecom. Muškarci, kad su postali svjesni ovog trenda, počeli su se odupirati, započinjući modernu fazu pokreta za prava muškaraca.⁵¹ Propadajuća obiteljska jedinica stvorila je mnogo straha i nepovjerenja, posebno za muškarce. Filmaši, koji su u to vrijeme

⁴⁹ Skal, David J. *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001. Str. 296-7

⁵⁰ *Roe v. Wade*, 410 U.S. 113 (1973). URL: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/410/113/> (2020-09-08)

⁵¹ Gish, Lorian. *Fears and the Female Circumstance: Women in*

1970s Horror Films, 2019. URL:

https://digitalcommons.pace.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1216&context=honorscollege_theses (2020-09-08)

gotovo uvijek bili muškarci, koristili su filmove strave kako bi izrazili vlastite strahove o smjeru u kojem svijet ide. Slijedom toga, u mnogim horor filmovima iz 1970-ih, *Drugi* nije stranac koji je promijenio oblik i sletio s drugog planeta. Umjesto toga, *Drugi* se skriva u vašem vlastitom domu: to je vaš suprug (*The Stepford Wives*); otac (*The Shining*); majka (*The Brood*); brat (*Halloween*); sestra (*Alice, Sweet Alice*); beba (*It's Alive*); maleni dječak (*The Omen*); skoro pa tinejdžer (*The Exorcist*); ljudi iz vaše svakodnevne okoline (*Carrie*). Horori iz 1970-ih priznaju osobne priče o raspadu braka ili problematičnom djetetu mogu biti mnogo više intenzivne i zastrašujuće od apstraktnih priča o nadnaravnom, upravo zbog toga što su tako stvarne i tako zastrašujuće.

Redatelj i scenarist Larry Cohen započeo je karijeru stvarajući televizijske emisije prije nego što je prešao raditi niskobudžetne žanrovske filmove (uglavnom horori i blaxploitation). Do 1974. godine bio je poznat po campy humorističnim, socijalnim komentarima i zaokruženim likovima suočenim s dilemama do kojih je publici zapravo bilo stalo. *It's Alive*, film o čudovišnoj bebi došao je u kina samo godinu dana nakon odluke Roe vs. Wade o legalizaciji pobačaja u Sjedinjenim Državama. Bilo namjerno ili ne, poigrava se s tadašnjom situacijom oko reproduktivnih prava žena, zajedno sa stalnim zabrinutostima oko velikih farmaceutskih kompanija (Big Pharmae) - skandal s talidomidom bio je vrlo nov i vrlo stvaran.⁵² Cohen je uvijek tvrdio da značenje njegovog teksta leži na čitatelju - publika film tumači prema vlastitim uvjerenjima o pobačaju, pa ga se može tumačiti i kao protiv pobačaja i kao za pobačaj: "*It's Alive je što god vi želite da bude. Kakve god osjećaje ili uvjerenja ili stavovi imali, oni se samo pojačavaju kad vidite film. Dakle, djeluje u oba smjera. Zbog toga sam mislio da je film u redu, jer da je It's Alive žestoko naklonjen pobačaju ili oštro protiv njega, brzo bi isključio velik dio publike. Ovako funkcionira za svih. Film omogućuje publici da sama odluči i to bi filmovi trebali biti. Jednom kada se nađete na jednoj strani svađe, sve postaje previše doslovno. To je dramatično manje zanimljivo jer drama dolazi iz sumnje i rasprave.*"⁵³ Kao što mu naslov sugerira, narativ se često poziva na Frankensteinove mitove: čudovište je gnusoba prirode, posljedica toga što se ljudi miješaju u stvari u koje ne bi smjeli. Međutim, to je stvaranje čudovišta, ne od strane jednog ludog znanstvenika koji sastavlja leševe, već od strane sjenovite korporacije koja zapošljava desetke, možda stotine kemičara koji pumpaju toksine u okoliš ne uzimajući u obzir posljedice. *It's Alive* nas upozorava na našu kolektivnu odgovornost za postupke ovih hirovitih, a bezličnih pojedinaca.

⁵² Thalidomide, 11. prosinca 2019. URL: <https://www.sciencemuseum.org.uk/objects-and-stories/medicine/thalidomide> (2020-09-08)

⁵³ Doyle, Michael. Larry Cohen: The Stuff of Gods and Monsters. Albany: BearManor Media, 2016.

The Wicker Man je još jedan film iz 1973. čija je reputacija s godinama samo rasla. Ukorijenjen u puno starijoj religiji od katoličanstva, predstavlja britansko paganstvo koje su početkom 20. stoljeća popularnim učinili Margaret Murray (poznata kao baka Wicca) i sir James George Frazer (autor Zlatne grane). Temeljen na romanu *Ritual* Davida Pinnera iz 1967. godine, film Robina Hardyja bio je vrlo neshvaćen kad je snimljen, ponajviše od strane njegovog distributera. To je rezultiralo izdanjem okrnjene verzije kao pratećeg filma za *Don't Look Now* (Nicolas Roeg, 1973). Izvorna verzija mogla je biti zauvijek izgubljena, ali na sreću Rogeru Cormanu na recenziju je poslana netaknuta kopija koju je spremio za buduće generacije.⁵⁴ *The Wicker Man* je od strane Cinefantastiquea 1977. godine proglašen "građaninom Kaneom užasa",⁵⁵ a sada se vidi kao preteča trenutnog vala paganskog horora, *Sightseers* (Ben Wheatley, 2012) i *Midsommar* (Ari Aster, 2019) koji bez njega možda ne bi postojali.

Nisu svi horori iz 1970-ih bili o djeci ili religiji. Sedamdesete su bile vrijeme kada prva generacija stasala uz televiziju napušta filmsku školu i orijentira se na vlastite filmove (Spielberg, Scorsese, Lucas, de Palma...). Ova nova vrsta kreativaca bila je dobro upućena u žanrovske paradigme i uronjena u žanrovsku povijest. Znali su kako horor i čudovišta trebaju izgledati, i kako bi vješt redatelj mogao početi unositi raznolikost u već pomalo istrošene teme. S *Jaws*, Steven Spielberg je uzeo nešto što bi moglo biti motiv za B-film i napravio remek-djelo neizvjesnosti. Film je bio ogroman uspjeh, s proračunom od 7 milijuna američkih dolara ukupna bruto zarada bila je veća od 400 milijuna američkih dolara,⁵⁶ čime je započelo doba moderne hollywoodske uspješnice. To je prvi film koji je premašio 100 milijuna dolara na blagajni.⁵⁷ *Jaws* nam je, za razliku od filmova poput *The Exorcista*, dao čudovište koje nije bilo ni ljudsko, ni nadnaravno, već stvarno. Uspjeh filma utemeljen je u ovoj zastrašujućoj premisi, kao i u inspiraciji koja je, u smislu marketinga, distribucije i sadržaja, uzeta iz velikih filmova o čudovištima iz 1950-ih.

3.7. 1980-e: Tjelesni horor i pošast nastavaka

Horor filmovi iz 1980-ih nastaju u specifičnom trenutku kada specijalni vizualni efekti napokon sustižu krvavu maštu ljubitelja horora i filmaša. Tehnički napredak animatronike,

⁵⁴ Phillips, Steve. The Various Versions of The Wicker Man. URL: <https://steve-p.org/wm/> (2020-09-08)

⁵⁵ Bartholomew, David. The Wicker Man. // Cinefantastique, vol. 6, 3(1977). URL: https://web.archive.org/web/20120314113156/http://www.wicker-man.com/articles/cinefantastique_TWM_article_1977.pdf (2020-09-08)

⁵⁶ *Jaws* (1975). URL: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0073195/> (2020-09-08)

⁵⁷ Hall, Sheldon; Neale, Stephen. *Epics, Spectacles, and Blockbusters: A Hollywood History*. Detroit: Wayne State University Press, 2010. Str. 210

kao i veća kvaliteta pjenastog lateksa značili su da se ljudsko tijelo na filmu može izobličiti u dosad neviđene dimenzije. Na taj način, horor filmovi iz 1980-ih isporučili su u krupnom planu u boji, bez ikakvih žica, specijalne efekte na način o kojem su prethodni umjetnici mogli samo sanjati. Sve što je bilo skriveno u sjeni u dotadašnjim horor filmovima sada je moglo biti izvučeno na danje svjetlo. Kada su izložena svjetlosti, ispostavilo se da su čudovišta ista kao i dotad: duhovi, raznorazna bića i ljigave stvari. Vukodlaci su dobili svoj trenutak na početku 80-ih sa serijalom *Howling* i filmom *An American Werewolf in London* (John Landis, 1981). Duhovi nisu bili toliko brojni, ali ipak su bili povod za teror, bilo da su bili tradicionalni, poput onih koji progone hotel Overlook u *The Shiningu* (Stanley Kubrick, 1980), ili dvosmislenog statusa (Freddy Krueger je tehnički duh). Zombi filmovi su se vratili, od satire na redovne posjetitelje trgovačkih centara (*Dawn of the Dead*, 1979), do nadahnutog festivala krvi *Brain Dead* (Adam Simon, 1990). Horor je 1980-ih generirao značajne profite producentima, toliko da se probija i u žanr obiteljskog filma, a najbolji primjer toga je film *Gremlins* (Joe Dante, 1984).

Filmovi strave uvijek su se bavili tabuima koji okružuju smrt, a 1980-ih počeli su se baviti evisceracijom, razdvajajući ljudsko tijelo i okrećući ga iznutra, sa svim njegovim sluzavim djelovima na ekranu. Kako je slogan za *Re-Animator* (Stuart Gordon, 1985) intonirao "Smrt je tek početak",⁵⁸ gledateljima horor filmova iz 1980-ih, prikazani su mnogi procesi koji se događaju poslije smrti. Tvorci specijalnih efekata natjecali u stvaranju sekvenci koje dotad nisu bile viđene na filmskom platnu. Za razliku od svojih žanrovskih prethodnika koji su publiku plašili sugestivnijim pristupom, horori iz 1980-ih težili su izazvati fizičku reakciju mučnine i straha kod publike prikazujući groteskne slike, izazivajući ih da nastave gledati unatoč odbojnosti koju osjećaju prema tome.⁵⁹ Mašti je ostalo vrlo malo. Revoltiranost prikazom djelova tijela, makar napravljenih od umjetnih materijala, je potpuno prirodna i evolucijski predstavlja obrambeni mehanizam koji nas brani od raznih opasnosti. Međutim, kontinuirani prikaz takvih prizora dovodi do desenzibilizacije čime se gubi moć šoka jer svaka novi monstruozi prizor ublažava snagu prethodnog. Posljedično, do kraja desetljeća, tjelesni horor naginje se više prema farsu nego prema užasnom; oživljeni dijelovi tijela fijuču oko zaslona kao geg, a ne kao strah.

⁵⁸ *Re-Animator* (1985): Taglines. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0089885/taglines> (2020-09-08)

⁵⁹ Aldana Reyes, Xavier. *Horror Film and Affect: Towards a Corporeal Model of Viewership*. New York: Routledge, 2016. Str. 16

David Cronenberg u svom filmu *Videodrome*, koristi tjelesni horor kao alat kojim opisuje medijski krajolik s početka 1980-ih.⁶⁰ Zahvaljujući trima nedavnim tehnološkim dostignućima (kabelska televizija, snimač videokaseta, daljinski upravljač), priključeni je gledatelj sada mogao provoditi doslovno sate svakog dana skačući s TV kanala na TV kanal, gledajući nekoliko sekundi prije nego što nastavi s potragu za zapanjujućom zabavom. Na taj način televizijski gledatelj postaje pasivan i prilagodljiv. Glavni lik filma *Videodrome* je Max Renn (James Woods), voditelj rubne televizijske postaje CIVIC-TV u Torontu. U epizodi *Videodroma*, uhvati nedopušteni prijenos onoga što izgleda kao autentično mučenje i ubojstvo. Renn ovisan o ovom programu. Njegova potraga za izvorom *Videodroma* odvlači ga u psihoseksualnu spiralu, a on počinje halucinirati kako se na njegovom torzu pojavljuje divovska rupa koja ga pretvara u ljudski videorekorder, čime prestaje biti pasivni gledatelj, već se stapa s tehnologijom. Ljudsko meso, postojano već tisućljećima, evoluirao na sljedeću razinu.

Videodrome je bio komercijalni podbačaj, što nije zaustavilo Cronenberga da režira remake filma *The Fly* iz 1958. godine. U njegovoj verziji znanstvenik se ne transformira iz čovjeka u kukca neposredno, već postepeno, što mu omogućuje da u potpunosti osjeti užas vlastite situacije. Seth Brundle (Jeff Goldblum) glupavi je, pretjerano oduševljeni mladi znanstvenik koji misli da svojim teleportirajućim strojem može impresionirati djevojku Ronnie Quai (Geena Davis). Iako mu to nije odmah jasno, njegov eksperiment polazi po krivu, spajajući njegov DNK s onim kućne muhe koja slučajno uleti u teleportirajući uređaj. Sethov preobražaj u Brundlefly može se tumačiti kao meditativno promišljanje o starenju, bolestima i poroznosti mesa. Premda su mnogi iz Sethove transformacije isčitili metaforu tada jako raširenog AIDS-a, Cronenberg to negira, te opisuje promjenu kao „temeljniju“: „...*umjetno ubrzanim načinom, stario je. Bio je svijest koja je bila svjesna da je to tijelo koje je smrtno i s akutnom svjesnošću i humorom sudjelovala je u toj neizbježnoj transformaciji s kojom se svi mi suočavamo, ako samo živimo dovoljno dugo.*“⁶¹

Osim napretka specijalnih efekata i pojave tjelesnog horora, 80-e će obilježiti i popularizacija nastavaka. Kinematografija je posao ibilo bi financijsko ludilo, ako se film prodaje, ne nastaviti ga prodavati u onoliko verzija originala koliko možete ubaciti produkcijski plan.

⁶⁰ Woodward, Adam. Why Videodrome feels more relevant today than ever, 27. lipnja 2017. URL: <https://lwlies.com/articles/videodrome-david-cronenberg-technology/> (2020-09-08)

⁶¹ Cronenberg, David. The Beetle and the Fly, 17. siječnja 2014. URL: <https://www.theparisreview.org/blog/2014/01/17/the-beetle-and-the-fly/> (2020-09-08)

Publici su zapleti i likovi poznati, te znaju što mogu očekivati, zvijezde mogu ponavljati uloge iz prethodnih nastavaka, što marketing filma čini puno jednostavnijim.

Jedna od najpoznatijih i najprofitabilnijih franšiza 80-ih (a i kasnije) je *A Nightmare on Elm Street*. Nastala 1984. godine pod redateljskom palicom Wesa Cravena (*Last House on The Left*, 1972; *The Hills Have Eyes*, 1977), franšiza predstavlja uspješnu mješavinu humora i užasa, čiji poremećeni ubojica Freddy Kruger ne vreba šutke iza hokejaške maske već izjavljuje doskočice dok izoštrava svoju prepoznatljivu rukavicu. Freddy je bio marketinški san, generacijska ikona čiji su prepoznatljivi prugasti dres, pohabani šešir i izbrazdano lice pronašli put do brojnih majica, društvenih igara, šalica za kavu, kutija za ručak, pa čak i snježnih kugli.

3.8. 1990-e: Horor na kraju stoljeća

Devedesetih su se horor filmovi odmaknuli od grotesknih maski i kanti s tekućim lateksom koji su definirali žanr tijekom prethodnog desetljeća. Ponavljanje je, kao i u vrijeme Universalovih filmova, prijetilo uništenjem žanra. Prekomjerna proizvodnja nastavaka značila je da su izvorne kreacije kasnih 1970-ih i ranih 80-ih postale pastiši nekadašnjih verzija sebe. Nekad zastrašujuće ličnosti provlačile su se kroz iste stare točke radnje. Jason, Freddy, Chucky, Pinhead i suradnici postali su plastični i neprijeteći poput njihovih akcijskih figura. Bilo je potrebno da se strah i užas vrte u sjenu. Kao i prethodnih desetljeća, horori iz 1990-ih uzimali su suvremene strahove i vraćali ih kao fikciju. Prvi zaljevski rat i financijska kriza koja je trajala od 1990. do 1992. godine, kao i glavne vijesti, sada globalno emitirane 24 sata dnevno, poput nereda u Los Angelesu (1992), genocida u Bosni (1992) i Ruandi (1994), te suđenja OJ Simpsonu (1995), ilustrirali su ogromne pukotine u društvu. Iako je Hladni rat bio gotov, ljudi su i dalje prisilno hranjeni brojnim razlozima za strah, a sve češće i ranjavanje drugog: boja kože, spol, spolne sklonosti, religija, bolest, politička ideologija.

Serijski ubojice postali su primarna čudovišta horor filmova 1990-ih, što je ponajviše proizašlo iz uspjeha filma *Silence of the Lambs*, premda nije bio zanemariv ni financijski faktor. Na razini B-filma, priče o serijskim ubojicama, koje ne zahtijevaju specijalne efekte, bile su ekonomičnije za snimanje od tipičnog festivala iznutrica iz 80-ih i postale su omiljene na tržištu filmova distribuiranih izravno na DVD. Na podsvjesnijoj razini, ljudska čudovišta devedesetih predstavljali su ogledalo društva. Mnogi mračni filmovi ovog perioda nisu reklamirani horor filmovi, već kao kao psihološki trileri. Bez obzira na to, mnogi trileri ove

ere koriste horor paradigme za dinamiku, predstavljanje likova i mehanizme šoka, a dizajneri setova također su evocirali gotičke i barokne žanrovske konvencije prilikom njihove izrade.

The Silence of the Lambs (Jonathan Demme, 1991), jedan od najslavnijih filmova o serijskom ubojici. S jedne strane, priča je to o predanoj i instinktivnoj agentici, koja prkosi pretpostavljenima i hvata serijskog ubojicu. Međutim, čudovište u kavezu, dr. Hannibal Lectera, iznimno komplicira stvari. Mijenja sve u vezi s pričom, pomičući pozornost sa središnjih ubojstava, praveći budale od istražitelja i preusmjeravajući glavnu junakinju na mjesta, unutarnja i vanjska, na koja ona stvarno ne želi ići. On je čovjek, ali posjeduje gotovo nadnaravnu inteligenciju, snagu i sreću. Kad ubija, nije to bezumno ili ležerno, već je svako ubojstvo dio njegovog velikog plana, teži za plemenitim stanjem koje kod gledatelja istovremeno izaziva i strahopoštovanje i užas. Kao i Frankensteinovo čudovište, Lecter svjestan svoje nespojivosti s čovječanstvom i teži tome da ostane u izoliran. Na početku je on plemenita zvijer, koja prihvaća vlastiti zatvor u svrhu većeg dobra. Iz toga proizlazi i uljudnost kojom se u početku odnosi prema Clarice. No, kada samodopadni dr. Chilton odbija priznati njegov superiorni intelekt misleći kako ga može prevariti, Lecter odustaje od pretvaranja i poseže u svoju pravu narav. Pokušaji čuvara, liječnika i političara da ga zaustave groteskni su i smiješni. Lecter traži slobodu, i postaje slobodan, pritom uništavajući svakoga tko ga pokuša zaustaviti..

Drugi važan horor 90-ih, *Candyman* (Bernardom Rose, 1992), istražuje moć vjerovanja u folklor, a ne u religiju. Diplomirana studentica Helen (Virginia Madsen) istražuje lokalne priče o Candymanu, koji se pojavi ako pet puta izgovorite njegovo ime u zrcalu. Candyman nekad bio bogat i uspješan sin roba kojeg nakon ljubavne veze sa bijelkinjom, linčuju ljubomorni bijelci. Od tada tumara tražeći osvetu predstavljajući nekima stravičnu urbanu legendu, dok je drugima on zlobna prisutnost koja vam može uništiti život. Helen je prvo fascinirana, ali je uskoro uvučena u njegovu priču toliko duboko da je optužena za neka ubojstva koja je počinio. U konačnici, ona isprepleće svoju i njegovu sudbinu. *Candyman* je utemeljen na kratkoj priči *The Forbidden* autora Clive Barkera, objavljenoj u antologiji *Books of Blood* 1985. godine. Barker je surađivao na snimanju filma s redateljem Bernardom Roseom kako bi ambijent Liverpoola iz priče prenio projekt stanovanja Cabrini Green u Chicagu, čime je priči dodana rasna perspektiva. Rose je opisao svoje razloge zbog kojih je to promijenio: „*Candymanov potisak je metafizički, a ne politički. Moj element socijalne kritike pita se kako se od ljudi može očekivati da žive u bijedi, jer je stambena uprava dopustila da Cabrini Green istrune umjesto da ga pokušava održavati. Ali Candyman doista postavlja*

*pitanje da, ako Bog postoji zato što mi vjerujemo u njega, što bi se dogodilo s njim ako bi klanjanje prestalo? ... Ljudi imaju duboku potrebu vjerovati u nešto izvan sebe, pogotovo kad žive u zastrašujućem mjestu poput Cabrini Greena. U njih bi se moglo pucati u bilo kojem trenutku, ali stvorenje poput Candymana moglo bi im učiniti nešto puno gore. To vjerovanje omogućava ljudima da izbjegavaju metke na stubištima.*⁶²

3.9. Od 2000. do danas

Horori iz 2000-ih morali su se brzo prilagoditi u novom desetljeću. Nakon što se predviđalo toliko zastrašujućih stvari za prijelaz tisućljeća, 1. siječnja 2000. došao je i prošao bez puno nesreće. Ipak, brojni komentatori prepoznali su pravi početak 21. stoljeća kao 11. rujna 2001. Događaji tog dana promijenili su globalno razumijevanje onoga čega se treba bojati i postavili kulturni program za sljedeće godine. Horori iz 2000-ih reprezentirali su novo vrijeme. Filmska industrija, suočena s recesijom, teško je pogođena, a filmaši su tražili način za povezivanje s publikom nakon nacionalne traume. Svatko tko je želio prodati horor film u jesen 2001. (poput redatelja Georgea Romera) naišao je na odbijanje.⁶³ Ipak, do 2005. godine, horor žanr opet je bio na uobičajenoj razini popularnosti. Horor filmovi su bili na vrhu prema zaradama na kino blagajnama, donoseći (kao i uvijek do sada) natprosječnu bruto zaradu na ispodprosječne troškove. Izgleda da je publika, baš kao i njihovi pradjedovi 1930-ih, težila plašenju kao obliku eskapizma. Međutim, novo vrijeme je tražilo nova čudovišta. Nestali su usamljeni psihopati devedesetih, koji previše podsjećaju na medijske prikaze bin Laden. Šok ratovanja u dvadeset prvom stoljeću širio se preko televizijskih ekrana, a horor žanr morao je ponuditi alternativu, osluškujući i dalje dominantno kulturno raspoloženje.

Mučenje (eng. torture) izrazito je emotivna riječ koja predstavlja krajnju korupciju moći; mučitelj ima potpunu dominaciju nad žrtvom. Mučenje je izronilo iz podruma diktatora trećeg svijeta i ušlo na naslovnice 2004. New Yorker je skrenuo pozornost međunarodne javnosti na izvješće o mučenju i okrutnosti koje su zatočenici doživjeli od osoblja američke vojske.⁶⁴ Nakon ove sramote slijedila su izvješća o fizičkom i psihološkom mučenju zatvorenika u američkom zatvoru u zaljevu Guantanamo. Istraga FBI-a zaključila je da su zatočenici - većina koja se sumnjiči za terorizam - bili podvrgnuti vrsti tretmana zabranjenoj Ženevskom konvencijom od 1949. godine; uskraćivanje hrane, izlaganje vrućini i hladnoći, potapanje

⁶² Schweiger, Daniel. Candyman: A Nightmare Sweet // Fangoria 117 (listopad 1992). URL: https://issuu.com/comicscrazy/docs/fangoria_117 (2020-09-08)

⁶³ Lee, Chris. Horror returns to make a killing, 30. siječnja 2005. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2005-jan-30-ca-horror30-story.html> (2020-09-09)

⁶⁴ Hersh, Seymour M. Torture at Abu Ghraib, 10. svibnja 2004. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib> (2020-09-09)

vodom, prisilna imobilizacija i prisilno hranjenje.⁶⁵ Mučenje je postalo glavno svjetsko pitanje, pomno osmišljena strategija najmoćnije vlade na svijetu. I izgledalo je kao da nitko na visokoj političkoj razini nije bio spreman priznati krivnju. Retorika „Globalnog rata protiv terorizma“ težila je pobjedi pod svaku cijenu, a implicira da prijetnja dolazi od neprijatelja spremnih na prljavu igru. Nestalo je džentlmenke hladnoratovske borbe, a mučenje postaje još jedna tehnika koja se koristi umjesto da ga se gnuša.

Nekoliko filmova snimljenih 2004. i 2005. godine prezentiralo je zapanjujuće prikaze mučenja: *Wolf Creek*, *Hostel*, *The Devil's Rejects*, *Saw I-V*. Premda ne nude ništa inovativno, ono što dijele je estetski senzibilitet: realizam kojim ovaj novi podžanr slasher filmova pozicionira publiku točno u sredinu kadra. Kroz dinamički rad s kamerama i editiranje, zamagljuje perspektive, i stvarne i moralne, sve dok nije nejasno kroz čije oči gledatelj gleda, mučiteljeve ili žrtvine. David Edelstein smislio je termin torture porn u siječnju 2006. godine, tvrdeći kako se ovakvom vrstom filma bavimo na isključivo visceralnoj razini, dok razmatranja o priči i likovima ostaju po strani.⁶⁶ Poput pornografije, uz razliku što je fokus radnje mučenje, a ne seks, film od gledatelja radi voajera.

Nitko se nakon Velike recesije iz 2008. nije osjećao sigurno, čak ni u vlastitom domu, što je poguralo val filmova o infekcijama (*It Follows*), invazijama doma i čudovištima (*The Babadook*). Vratile su se i čudne ljudožderske obitelji (*We Are What We Are*), kao i priče o mladim parovima koji su kupili sumnjivo jeftinu kuću i potom otkrili nešto strašno o njezinim prethodnim (ili još uvijek trenutnim) stanovnicima. *Get Out* i *Us* gađali su na rasnu problematiku modernog društva. Također, redateljice su se probile u mainstream, nudeći svježju, žensku perspektivu o ginekološkom hororu (*Prevenge*), tjelesnom hororu (*American Mary*) i kanibalizmu (*In My Skin*, *Raw*).

4. Filmske zbirke u narodnim knjižnicama

4.1. Definicija audiovizualne i multimedijske građe

Smjernice za audiovizualnu i multimedijску građu u knjižnicama i drugim ustanovama audiovizualnu građu definiraju kao „svaku snimku zvuka i/ili pokretne i/ili nepokretne slike.

⁶⁵ Ross, Brian; Esposito, Richard. CIA's Harsh Interrogation Techniques Described, 14. ožujka 2008. URL: <https://abcnews.go.com/WNT/Investigation/story?id=1322866> (2020-09-09)

⁶⁶ Edelstein, David. Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn, 26. siječnja 2006. URL: <https://nymag.com/movies/features/15622/> (2020-09-09)

Multimedija sadrži dva ili više audiovizualna izričaja, npr. zvuk i sliku, tekst i animiranu grafiku. Interaktivna multimedija je ona multimedija kod koje korisnik kontrolira slijed i/ili način njezina prezentiranja.⁶⁷ Prema Pojmovniku *ISBD: Međunarodni standardni bibliografski opis*, audiovizualnom građom se smatra jedinica građe na mediju koji povezuje zvuk s vizualnim prikazom (npr. film ili videosnimka i zvučni zapis).⁶⁸ Multimedijском građom se smatra jedinica građe s dva ili više različitih medija ili oblika istog medija, a najčešće je namijenjena korištenju kao cjelina.⁶⁹ Danas je uvriježen termin neknjižna građa (u nju spadaju multimedijсka i audiovizualna građa), dok se rijede koristi izraz nekonvencionalna građa. Prema Aleksandru Stipčeviću, termin neknjižna građa, iako prihvaćen unutar knjižničarske struke, je neprikladan, a za opis cijele skupne građe je puno bolji termin nekonvencionalna građa.⁷⁰

4.2. Izgradnja filmskih zbirki u knjižnici

Društvena i osobna sloboda, napredak i razvoj temeljne su vrijednosti čovječanstva. To se može postići samo ako se dobro upućenim građanima dozvoli da se sami koriste svoja demokratska prava i igraju aktivnu ulogu u društvu, koja ovisi o obrazovanju, slobodi i neograničenom pristupu znanju, idejama, kulturi i informacijama. Lokalni pristup informacijama je upravo narodna knjižnica, koja je, prema manifestu UNESCO-a „mjesno obavijesno središte, koje svojim korisnicima omogućuje neposredan pristup svim vrstama znanja i obavijesti. Službe se narodne knjižnice zasnivaju na jednakosti pristupa svima, bez obzira na dob, rasu, spol, vjeru, nacionalnost, jezik ili društveni položaj.“⁷¹ Primarne djelatnosti narodne knjižnice su pružanje usluga i osiguravanje građe na različitim medijima čime se zadovoljavaju obrazovne i informacijske potrebe, kao i potrebe za osobnim razvojem pojedinaca i grupa.⁷² Kako bi moderne narodne knjižnice bile u mogućnosti podupirati napredno društvo i razvijenu demokraciju, nužne su im aktualne i bogate zbirke svih vrsta građe, praktično smještene i pristupačne knjižnične zgrade, dobro organizirani i označeni

⁶⁷ IFLA. Smjernice za audiovizualnu i multimedijску građu u knjižnicama i drugim ustanovama, 2005. URL: <http://archive.ifla.org/VII/s35/pubs/avm-guidelines04-hr.pdf> (2020-09-10)

⁶⁸ IFLA. *ISBD: međunarodni standardni bibliografski opis*. Zagreb: Hrvatsko knjižničarsko društvo, 2014. Str. 299

⁶⁹ *Ibid.*, str. 310

⁷⁰ Stipčević, Aleksandar. *Povijest knjige*. Zagreb: Matica Hrvatska, 2006. Str. 714

⁷¹ UNESCO-v manifest za narodne knjižnice, 1994. URL: http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/UNESCOv_manifest_za_narodne_knjiznice.htm (2020-09-10)

⁷² IFLA. *Smjernice za narodne knjižnice*. Zagreb: Hrvatsko knjižničarsko društvo, 2011. Str. 15.

prostori, oprema na odgovarajućij tehnološkoj razini, te osposobljeno, stručno i uslužno osoblje, kao i prikladno radno vrijeme za korisnike.⁷³

Audiovizualni mediji, na kojima je u zadnjih stotinjak godina proizvedena gotovo nemjerljiva količina informacija, danas su nezamjenjiv dio naše kulturne baštine, ponajviše zato što slikovni i zvučni zapis informaciju prenose izravno putem osjetila, što je neusporedivo s načinom na koji to tadi tekstualni zapis. Prema riječima Brucea Ryana: „*Glazba, snimka izravnog govora i ikoničke slike posjeduju emocionalnu snagu koja se obraća našoj duši, utječe na naše raspoloženje, mijenja naše stavove i čvrsto bilježi stvari u našem pamćenju.*“⁷⁴ Audiovizualna građa stoga ulazi u sve vrste knjižnica, jer se pokazalo da nove komunikacijske i informacijske tehnologije brišu tradicionalne razlike između vrsta knjižnica u pogledu rukovanja različitim vrstama medija.⁷⁵ Postoje brojni slučajevi u kojima tekstualni sadržaji nisu najbolji ili najprimjereniji način prenošenja neke poruke. Za učenje, istraživanje i rekreaciju sve više ljudi smatra korisnim zbirke audiovizualne građe.⁷⁶

Multimedijska i audiovizualna građa nikako se ne smiju smatrati dodatnom luksuznom građom, već nužnom komponentom jedinstvene knjižnične usluge čiji opseg ovisi o potrebama korisnika, kao i zadaćama i aktivnostima knjižnice.⁷⁷ Ipak, neovisno o ovom stavu izrečenom u *Smjernicama za audiovizualnu i multimedijsku građu u knjižnicama i drugim ustanovama*, neknjižna građa, kao i medijsko knjižničarstvo, kroz 20. st. neprestano se suočavaju s predrasudama, s kakvima se knjižna građa nije suočavala. Javnog mnijenja i institucionalno prihvaćanje su na neki način omekšali otpor prema takvim formatima, no u samim knjižnicama je bavljenje audiovizualnim i multimedijskim zbirkama i dalje raritet, a toj tvrdnji ide u prilog minimalna podrška i limitiran prostor za takve zbirke. Neovisno o važnoj društvenoj i kulturnoj ulozi koju film, video, televizija i medijska pismenost zauzimaju u svakodnevnom životu, i dalje je prisutna konstantna praznina u profesionalnom usavršavanju medijskih knjižničara, tvrdi Lori Widzinski u svom radu, te dodaje kako znanja i sposobnosti potrebne za obavljanje poslova medijskog knjižničara većina knjižničara uči na

⁷³ Cej, Višnja; Grašić-Kvesić, Tea; Silić, Tomislav. Audiovizualna, multimedijska i elektronička građa: istraživanje učestalosti korištenja. // *Vjesnik bibliotekara Hrvatske* 56, 4(2013), str. 147

⁷⁴ Royan, Bruce. Audiovizualna građa i nasljeđe. // *Audiovizualna građa i nasljeđe: zbornik radova / uredila Sanja Vukasović-Rogač*. Zagreb : Knjižnice grada Zagreba, 2010. , str. 19

⁷⁵ IFLA. Smjernice za audiovizualnu i multimedijsku građu u knjižnicama i drugim ustanovama, 2005. URL: <http://archive.ifla.org/VII/s35/pubs/avm-guidelines04-hr.pdf> (2020-09-10)

⁷⁶ Evans, Edward G.; Zarnosky Saponaro, Margaret. *Developing library and information center collections*. Westport, CT : Libraries Unlimited, 2005. Str. 207

⁷⁷ IFLA. Smjernice za audiovizualnu i multimedijsku građu u knjižnicama i drugim ustanovama, 2005. URL: <http://archive.ifla.org/VII/s35/pubs/avm-guidelines04-hr.pdf> (2020-09-10)

samom poslu, a ne na fakultetu ili na profesionalnim tečajevima.⁷⁸ Gary Handman tvrdi da je i literatura o filmskim zbirkama u knjižnicama rijetka, te zaključuje da je nevjerojatno da se još uvijek sumnja u važnost neknjižne građe, čak i nakon nekoliko desetljeća postojanja VHS-a.⁷⁹ Ovakva situacija je posljedica vrijednosne hijerarhije unutar kulture, točnije mišljenja kako je film inferioran knjizi.⁸⁰ Nikica Gilić tvrdi da „književnost ima viši položaj od filma i drugih srodnih medija u kulturnoj hijerarhiji, dok u obrazovnoj hijerarhiji znanje o književnosti i jeziku ima mnogo veću ulogu od znanja o filmu i videu, a, ili nam se bar tako čini, i od znanja o računalima i interaktivnim medijima.“⁸¹ Mirko Duić smatra kako je jedan od problema što velike nakladničke kuće dominiraju filmskom ponudom, a komercijalni pritisci utječu na filmske zbirke.⁸² Prema *UNESCO-vom manifestu za narodne knjižnice* knjižnične zbirke i usluge ne bi smjele biti izložene nikakvom obliku ideološke, političke ili vjerske cenzure, a ni komercijalnom pritisku.⁸³ S time u vidu, u pitanje dolazi i neutralnost knjižničara, točnije, načina na koji se knjižničar postavlja prema utjecajima takvog tipa. Smatra se da su netralni oni knjižničari i one knjižnice „koje zbirke knjiga, filmova i drugih medija izgrađuju tako da odražavaju društvenu raznolikost.“⁸⁴

Gary Handman izražava zabrinutost oko smjera izgradnje filmskih zbirki u knjižnici. S obzirom na činjenicu da je teško nabaviti filmove mimo hollywoodske produkcije, ističe da nije iznenađujuće što je velik broj filmskih zbirki izgrađen linijom manjeg otpora, popunjen lako dobavljivim popularnim filmovima i filmovima za masovno tržište. Tomu ne pomaže ni stav koji knjižničari često zauzimaju prema takvim zbirkama, to jest da ih percipiraju kao sporednu aktivnost u knjižnici. Handman smatra da stvaranje kreativne i odgovorne filmske zbirke, zahtijeva izlazak izvan komforne zone ponude masovnog tržišta, u manje poznate filmske vode.⁸⁵ Knjižničar, da bi mogao urediti takvu zbirku, mora biti i obrazovan za rad s takvom građom, što često nije slučaj s obzirom da tijekom svojeg obrazovanja u Hrvatskoj ne dobiva dovoljno znanja o filmu. Iz tog razloga, korisnim se čini prijedlog Nikice Gilića da se ubuduće pri oblikovanju koncepta filmskog obrazovanja za cjelokupni obrazovni sustav kao osnova uzme program Medijske škole, koji, osim temeljnih filmskih znanja, nudi i

⁷⁸ Widzinski, Lori. The evolution of media librarianship: A tangled history of change and constancy. // *SIMILE; Studies In Media & Information Literacy Education* 1, 3(2001), str. 1

⁷⁹ Handman, Gary. A view outside the mainstream. // *American Libraries* 34, 10(2003), str. 38

⁸⁰ Duić, Mirko. Filmske zbirke u hrvatskim narodnim knjižnicama (dok. dis., Sveučilište u Zadru, 2015), str. 57

⁸¹ Gilić, Nikica. Sustav medijskog obrazovanja. // *Hrvatski filmski ljetopis* 9, 36(2003), str. 53

⁸² Duić, Mirko. Filmske zbirke u hrvatskim narodnim knjižnicama (dok. dis., Sveučilište u Zadru, 2015), str.43.

⁸³ UNESCO-v manifest za narodne knjižnice, 1994. URL:

http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/UNESCOv_manifest_za_narodne_knjiznice.htm (2020-09-10)

⁸⁴ Duić, Mirko. Filmske zbirke u hrvatskim narodnim knjižnicama (dok. dis., Sveučilište u Zadru, 2015), str.43

⁸⁵ Handman, Gary. A view outside the mainstream. // *American Libraries* 34, 10(2003), str. 38

komparativno zamišljene kolegije u kojima se filmsko obrazovanje spaja sa znanjima iz područja glazbe, knjievnosti i likovne umjetnosti.⁸⁶

4.3. Filmske zbirke u hrvatskim narodnim knjižnicama

Istraživanje koje je proveo Mirko Duić pokazalo je da u filmskim zbirkama narodnih knjižnica u Hrvatskoj dominiraju noviji holivudski igrani filmovi, te da u knjižnicama nema dovoljno raznolike ponude filmova iz svijeta i Hrvatske, a do takve situacije je došlo jer se u Hrvatskoj većinom i objavljuju noviji holivudski filmovi.⁸⁷ U hrvatskim narodnim knjižnicama tako pretežu filmovi iz sjeverne Amerike i zapadne Europe, u njima gotovo da i nema filmova iz Južne Amerike i Azije, dok s afričkog kontinenta nema nijednog. Trenutnu ponudu filmova u knjižnicama uvjetuju izdavači, a knjižnice, u interesu veće filmske ponude korisnicima, financiraju te nakladnike kupnjom njihovih filmova. Osim toga, u značajnom dijelu narodnih knjižnica uključenih u istraživanje, knjižničari su nezadovoljni filmskom ponudom, no bez obzira na to prevladava pasivno prihvaćanje trenutno nepovoljnog stanja.⁸⁸ Duić iz tih razloga predlaže nove modele knjižničarskog djelovanja, poput onog da se knjižnice povežu i postanu nakladnici važnih filmova, kao i da se zalažu za jaču financijsku potporu za objavljivanje raznolikih filmova kod nadležnih ustanova, koja trenutno ne postoji.⁸⁹ Tako bi se izgradile raznolikije filmske zbirke, ali bi knjižnice i ojačale svoju poziciju i privukle nove korisnike. Pritom je presudna uloga knjižničara, koji za rad s filmskim zbirkama mora dobro poznavati filmsku umjetnost, a formalno filmsko obrazovanje bi trebao dobiti na studiju knjižničarstva. Nažalost, istraživanje je pokazalo da većina intervjuiranih knjižničara nije imala takvo obrazovanje, ili je imala jako malo nastave vezane uz film, a svoja su filmska znanja stjecali samostalno.⁹⁰ Upravo zbog toga je u izgradnji takvih zbirki subjektivnost u vrednovanju građe više izražena.

5. Istraživanje o dostupnosti horor filmova u hrvatskim narodnim knjižnicama

⁸⁶ Gilić, Nikica. Sustav medijskog obrazovanja. // Hrvatski filmski ljetopis 9, 36(2003), str. 54

⁸⁷ Duić, Mirko. Dostupnost i raznovrsnost kanonskih igranih filmova u narodnim knjižnicama najvećih hrvatskih gradova. // Vijesnik bibliotekara Hrvatske 59, 3-4(2016), str. 198

⁸⁸ Duić, Mirko. Filmske zbirke u hrvatskim narodnim knjižnicama (dok. dis., Sveučilište u Zadru, 2015), str. 325.

⁸⁹ Ibid, str. 325-327

⁹⁰ Ibid, str. 328

5.1. Metodologija

U radu su prikazani rezultati istraživanja provedenog radi utvrđivanja dostupnosti igranih filmova koji pripadaju žanru horora u narodnim knjižnicama u četiri hrvatska grada: Zagrebu, Splitu, Zadru i Rijeci. U istraživanju su korištene tri različite liste najboljih horror filmova: 200 najboljih horror filmova po izboru portala Rotten Tomatoes,⁹¹ 100 najbolje ocijenjenih horror filmova prema korisnicima portala IMDb,⁹² te 100 najboljih horora prema izboru kritičara časopisa Time Out.⁹³ Metodom usporedbe navedenih popisa i knjižničnih kataložnih zapisa, istraženo je koliko se filmova s tih popisa nalazi u zbirkama četiri hrvatske narodne knjižnice: Gradske knjižnice Rijeka, Gradske knjižnice Marka Marulića u Splitu, Knjižnice grada Zagreba i Gradske knjižnice Zadar. Ukupan broj filmova sa sva tri popisa iznosi 263, a koji se od njih nalaze u knjižnicama utvrđeno je korištenjem knjižničnih kataloga. Nakon utvrđivanja koji se horor filmovi s tri navedena popisa nalaze u knjižnicama, filmovi su analizirani u odnosu na sljedeće varijable: vrijeme nastanka filma i država podrijetla filma. Podatke o godini nastanka i državi nastanka pojedinog filma pronašli smo u filmskoj internetskoj enciklopediji IMDb. Na temelju podataka o vremenu i državi proizvodnje filmova, napravili smo sljedeće analize raznovrsnosti horror filmova s tri popisa:

- a) analiza raznovrsnosti svih filmova s tog popisa
- b) analiza raznovrsnosti samo onih filmova s tog popisa koji se nalaze u narodnim knjižnicama uključenima u istraživanje.

Potom smo usporedili stanje raznovrsnosti svih filmova s ukupnog popisa od 263 filma u odnosu na stanje raznovrsnosti samo onih filmova s tog popisa koji se nalaze u narodnim knjižnicama uključenima u istraživanje.

5.2. Rezultati

U ovom su poglavlju predstavljeni rezultati provedenog istraživanja. U prvom dijelu opisuje se raznovrsnost svih igranih filmova s ukupne liste od 263 filma. U drugom dijelu poglavlja opisuje se dostupnost i raznovrsnost igranih filmova s navedene ukupne liste koji su dostupni

⁹¹ The 200 Best Horror Movies Of All Time. URL: <https://editorial.rottentomatoes.com/guide/best-horror-movies-of-all-time/> (2020-09-15)

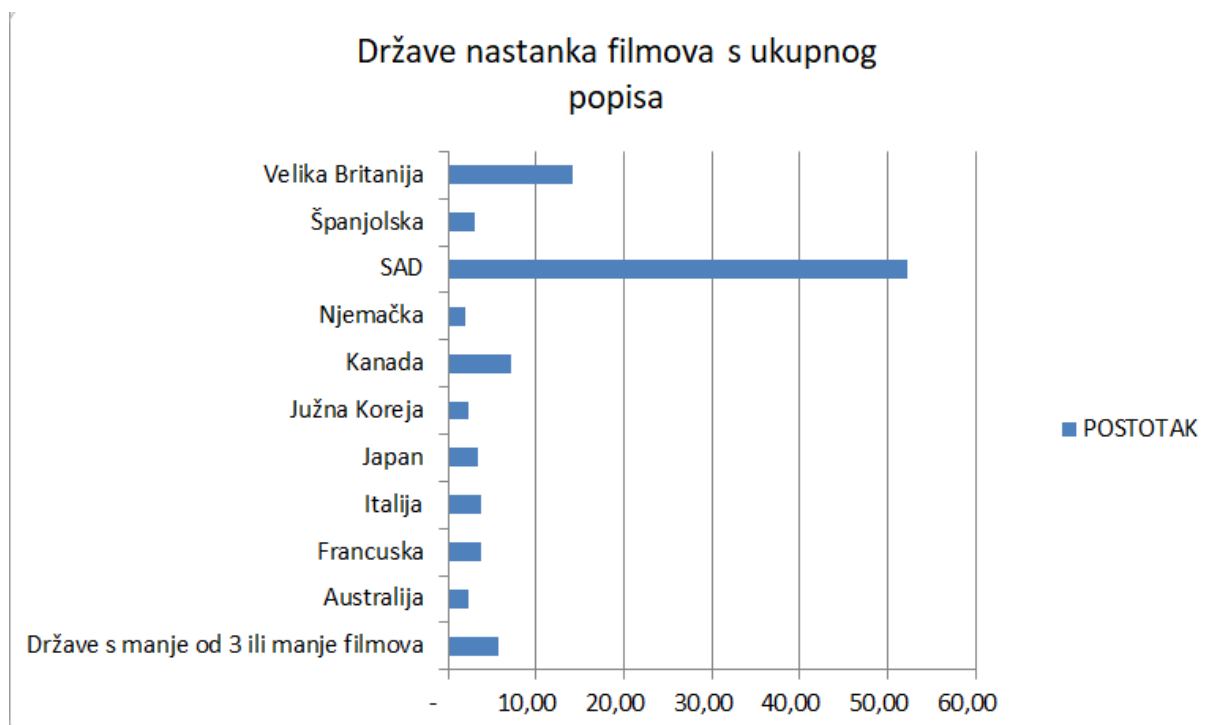
⁹² IMDb. Feature Film, Rating Count at least 25,000, Horror (Sorted by IMDb Rating Descending). URL: https://www.imdb.com/search/title/?genres=horror&sort=user_rating,desc&title_type=feature&num_votes=25000,&pf_rd_m=A2FGELUUNOQJNL&pf_rd_p=5aab685f-35eb-40f3-95f7-c53f09d542c3&pf_rd_r=4XA74P099MZ83PEW5PWQ&pf_rd_s=right-6&pf_rd_t=15506&pf_rd_i=top&ref_=chttp_gnr_12 (2020-09-15)

⁹³ The 100 best horror films - the scariest movies ranked by experts, 1. listopada 2019. URL: <https://www.timeout.com/london/film/best-horror-films> (2020-09-15)

u navedenim hrvatskim narodnim knjižnicama. Istraživanje je provedeno u kolovozu 2020. godine.

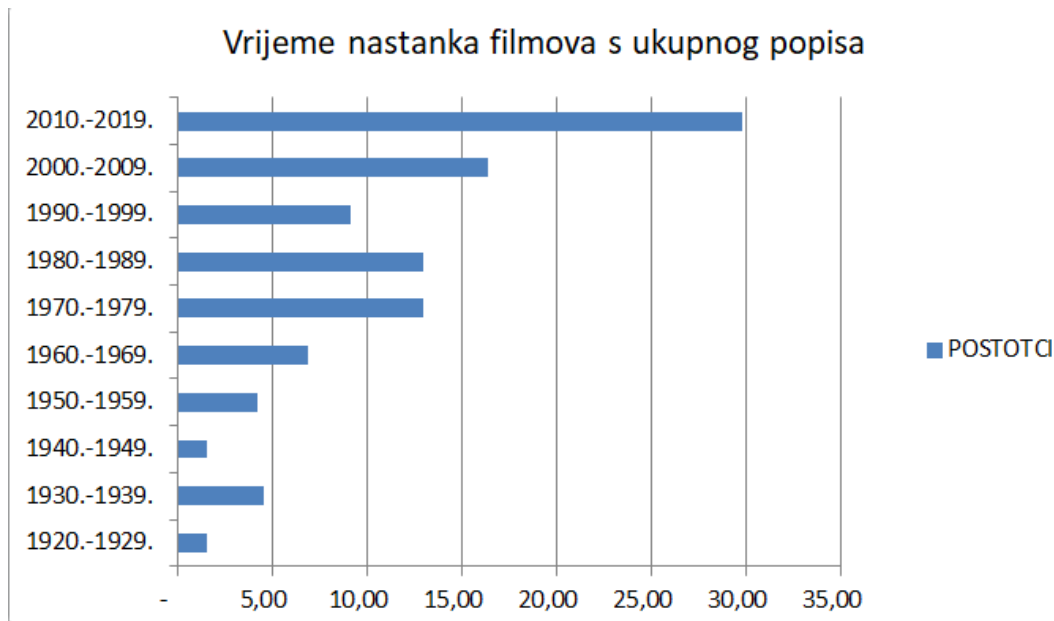
- a) Raznovrsnost igranih filmova s popisa 200 najboljih horor filmova po izboru portala Rotten Tomatoes, 100 najbolje ocijenjenih horor filmova prema korisnicima portala IMDb, te 100 najboljih horora prema izboru kritičara časopisa Time Out.

Na ukupnom popisu s tri gore navedene liste nalazi se 262 filma. Filmovi su nastali u 21 državi: Australija, Austrija, Finska, Francuska, Hong Kong, Indija, Irska, Italija, Japan, Južna Koreja, Kanada, Meksiko, Nizozemska, Novi Zeland, Njemačka, Poljsak, Rusija, SAD, Španjolska, Švedska i Velika Britanija. Države s po jednim filmom na popisu su Austrija, Hong Kong, Indija, Irska, Nizozemska, Poljska i Rusija; Švedska i Meksiko imaju dva filma; Novi Zeland je zastupljen sa tri filma; dok sve druge države imaju 6 ili više filmova na popisu. Najviše filmova je nastalo u SAD-u, čak 137 (52,29%). Nakon SAD-a najzastupljenija država na listama je Velika Britanija s 37 filmova, to jest 14,12% zastupljenosti.



Grafikon 1. Države nastanka filmova s ukupnog popisa najboljih horor filmova

Najveći dio filmova nastao je u periodu od 2010. do 2019., čak njih 78 (29,77%), što je više nego što ih je nastalo od 1920. do 1969. godine (49 filmova, to jest 18,70% ukupnog broja). Filmovi nastali u zadnja tri desetljeća od 1990. na ovamo čine većinu, čak 55,34% (145 filmova).



Grafikon 2. Vrijeme nastanka filmova s ukupnog popisa najboljih horor filmova

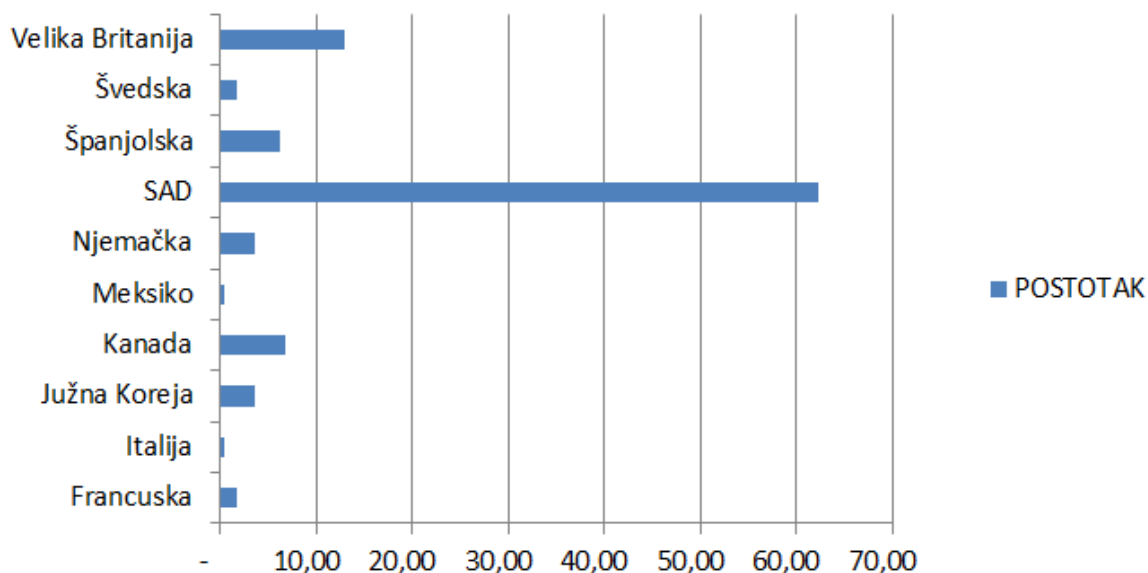
- b) Dostupnost i raznovrsnost igranih filmova s popisa 200 najboljih horor filmova po izboru portala Rotten Tomatoes, 100 najbolje ocijenjenih horor filmova prema korisnicima portala IMDb, te 100 najboljih horora prema izboru kritičara časopisa Time Out, i to filmova s ovih lista koji se nalaze u odabranim hrvatskim narodnim knjižnicama

Čak 162 filma nisu dostupna u niti jednoj od četiri analizirane knjižnice, što čini jako velikih 61,83% filmova. U jednoj knjižnici dostupno je 40 filmova (15,26%), u dvije je dostupno 18 filmova (6,87%), dok je u tri knjižnice dostupno 20 filmova (7,63%). U sve četiri knjižnice dostupno je 22 filma, to jest 8,36% ukupnog broja. Najviše filmova dostupno je u Gradskoj knjižnici Zadar (73 filma, to jest 27,86%). U Knjižnicama grada Zagreba dostupan je 61 film (23,28%), u Gradskoj knjižnici Marka Marulića u Splitu dostupno je 55 naslova (20,99%), dok je uvjerljivo najmanji broj filmova dostupan u Gradskoj knjižnici Rijeka (samo 34 naslova, to jest 12,97%).

Podaci o filmovima koji se nalaze u knjižnicama su zbrojeni – ako više knjižnica ima isti film, zbrojene su sve dostupnosti tog filma u knjižnicama. Ukupno je u četiri knjižnice zabilježeno 223 dostupnosti filma. Najveći broj dostupnosti otpada na filmove iz SAD-a, čak 139 (62,33%), što je ipak nešto više od udjela filmova iz SAD-a u cjelokupnom popisu. Prema

dostupnosti slijedi ih Velika Britanija s 29 dostupnih filmova, to jest 13%. Čak 10 država ili 47,61% iz kojih su filmovi s ukupnog popisa nema niti jedan film dostupan u knjižnici.

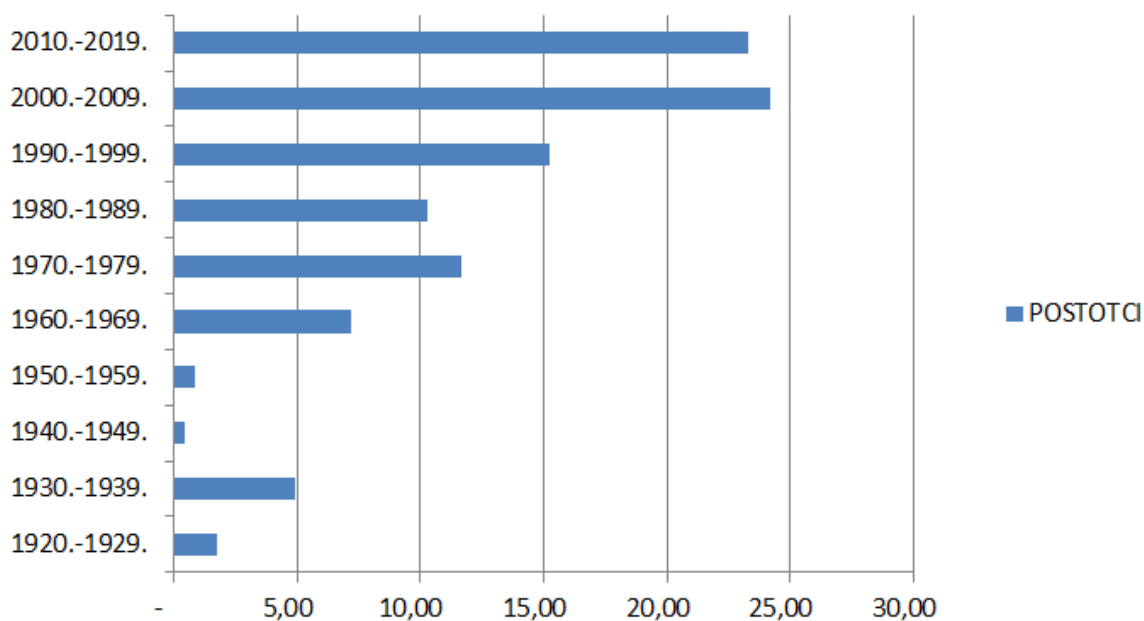
Udio filmova s ukupnog popisa koji se nalaze u knjižnicama, u odnosu na države proizvodnje



Grafikon 3. Udio analiziranih horor filmova koji se nalaze u knjižnicama, u odnosu na državu proizvodnje

Kada gledamo dostupnost po godini nastanka vidljivo je da je najveći broj dostupnih filmova nastao od 2000. do 2009. godine (54 ili 24,21%), te od 2010. do 2019. godine (52 ili 23,31%). Dakle, ukupan broj dostupnih naslova od 2000. do 2019. je 106 (47,53%), što odgovara i njihovom udjelu na ukupnom popisu filmova (121 film ili 46,18%). Usporedbe radi ukupan broj dostupnosti naslova nastalih od 1920. do 1980. je 83 (37,21%), premda broj naslova na popisu iz tog perioda čini 44,65% (117 filmova). Vidljiva je također povećana dostupnost filmova nastalih od 1990. do 1999. (15,24%), s obzirom na udio naslova u ukupnom popisu (9,16%).

Udio filmova s ukupnog popisa koji se nalaze u knjižnicama, u odnosu na razdoblje u kojem su nastali



Grafikon 4. Udio analiziranih horor filmova koji se nalaze u knjižnicama, u odnosu na razdoblje u kojem su nastali

5.3. Rasprava

Istraživanjem smo došli do sljedećih rezultata:

U narodnim knjižnicama nema čak 61,83 posto filmova s tri liste najboljih horora. Među dostupnim horor filmovima uvjerljivo prevladavaju filmovi iz SAD-a, te su uvjerljivo najzastupljeniji u svim knjižnicama. S obzirom na razdoblja u kojima su filmovi nastali, prevladavaju filmovi nastali od 2000. do 2019., ali tu nema značajnih odstupanja s obzirom na njihov udio u listama najboljih horora. Vidljiva je disproporcija zastupljenosti filmova nastalih od 1920. do 1989., gdje je njihova dostupnost u knjižnicama manja nego njihova zastupljenost na listama.

Iz rezultata ovog istraživanja vidljivo je kako u hrvatskim narodnim knjižnicama nema većine horor filmova koje su kritičari i gledatelji ocijenili najboljima, a raznolikost tih filmova je jako mala te prevladavaju filmovi nastali u SAD-u, te filmovi recentne produkcije. Filmova iz drugih država je jako malo, a gotovo 50% država sa popisa nije uopće zastupljeno. Uzrok tomu je vjerojatno i loša zastupljenost horor filmova iz ostalih država kod hrvatskih dobavljača, kao i filmova starije produkcije. Knjižničarima ostaje mogućnost nabave filmova

iz inozemstva, ali diskutabilno je koliko bi ti naslovi bili interesantni korisnicima s obzirom da nisu prevedeni na hrvatski jezik. Nabava takvih filmova isključila bi dio korisnika iz jednostavnog razloga što ne znaju svi korisnici engleski jezik, ali bi s druge strane omogućila određenom broju korisnika pristup filmovima koji su im možda inače nedostupni. U uvjetima tržišne logike knjižnicama je jako teško nositi se ovakvim izazovima, ali bi upravo iz tih razloga knjižnice više trebale ulagati u filmsko obrazovanje knjižničara zaposlenih na audiovizualnim i multimedijским odjelima. Time bi postigle da knjižničari imaju puno veće filmsko znanje, koje bi im jako pomoglo u procesu selekcije filmova u nabavi čime bi došlo do veće raznovrsnosti filmova i posredno do njihove veće popularizacije. Također, knjižnice bi mogle organizirati prikazivanja horor filmova, ali i drugih manje zastupljenih filmova, u svojim prostorijama što bi također pomoglo u popularizaciji nekomercijalnog, umjetničkog, neameričkog i starog filma.

6. Zaključak

Premda žanr horora zauzima vrlo važno mjesto u filmskoj povijesti, ponajviše zbog svoje specifične mogućnosti da nam metaforama i simbolima predstavi ono čega se u stvarnosti bojimo, istraživanje o dostupnosti takvih filmova u narodnim knjižnicama u Hrvatskoj je pokazalo kako takvih filmova u velikoj mjeri nema. U skladu je to i s prethodnim istraživanjima o dostupnosti filmova u hrvatskim narodnim knjižnicama, a koja su pokazala slične rezultate kao i istraživanje rađeno za potrebe ovog rada. Razlozi takve male dostupnosti su brojni, a među najvažnijima su nedostupnost tih filmova na hrvatskom tržištu, te linija manjeg otpora pri nabavljanju građe. To dovodi do toga da korisnici uglavnom imaju dostupne filmove iz SAD-a, dok su ostale nacionalne kinematografije puno slabije zastupljene. Knjižnice bi trebale težiti većoj raznovrsnosti filmske građe i poticanju filmskog interesa kod svojih korisnika koji možda izvan okvira knjižnice i ne može biti potaknut s obzirom na trenutnu ponudu filmova u kinima i na nacionalnim televizijama. Kako bi postigle veću raznovrsnost knjižnice ne trebaju nabavljati građu prema očekivanjima za što su korisnici zainteresirani, već trebaju težiti tome da korisnike obrazuju i ponude im sadržaj koji im na drugim mjestima nije dostupan.

Literatura

The 100 best horror films - the scariest movies ranked by experts, 1. listopada 2019. URL: <https://www.timeout.com/london/film/best-horror-films> (2020-09-15)

The 200 Best Horror Movies Of All Time. URL: <https://editorial.rottentomatoes.com/guide/best-horror-movies-of-all-time/> (2020-09-15)

Aldana Reyes, Xavier. Horror Film and Affect: Towards a Corporeal Model of Viewership. New York: Routledge, 2016.

Bartholomew. David. The Wicker Man. // Cinefantastique, vol. 6, 3(1977). URL: https://web.archive.org/web/20120314113156/http://www.wicker-man.com/articles/cinefantastique_TWM_article_1977.pdf (2020-09-08)

BBFC. A Blast From the Past - The Problems of Censorship in 1935, 15. lipnja 2011. URL: <https://www.bbfc.co.uk/education-resources/education-news/blast-past> (2020-09-06)

BBFC. The early years at the BBFC. URL: <https://www.bbfc.co.uk/education-resources/student-guide/bbfc-history/1912-1949> (2020-09-06)

Cantrell, M. Asher. 6 (Non-3D) Movie Gimmicks from The Warped Mind of William Castle, 28. srpnja 2011. URL: <https://filmschoolrejects.com/6-non-3d-movie-gimmicks-from-the-warped-mind-of-william-castle-a89747ce46dc/> (2020-09-07)

Cej, Višnja; Grašić-Kvesić, Tea; Silić, Tomislav. Audiovizualna, multimedijalna i elektronička građa: istraživanje učestalosti korištenja. // Vjesnik bibliotekara Hrvatske 56, 4(2013)

Cronenberg, David. The Beetle and the Fly, 17. siječnja 2014. URL: <https://www.theparisreview.org/blog/2014/01/17/the-beetle-and-the-fly/> (2020-09-08)

Dixon, Wheeler W. A History of Horror. New Jersey: Rutgers University Press, 2010.

Doyle, Michael. Larry Cohen: The Stuff of Gods and Monsters. Albany: BearManor Media, 2016.

Drees, Rich. Edison's Frankenstein: Cinema's First Horror Film. 7. kolovoza 2005. URL: <http://www.filmbuffonline.com/FBOLNewsreel/wordpress/2005/08/07/edisons-frankenstein-cinemas-first-horror-film/> (2020-09-06)

Duić, Mirko. Dostupnost i raznovrsnost kanonskih igranih filmova u narodnim knjižnicama najvećih hrvatskih gradova. // Vjesnik bibliotekara Hrvatske 59, 3-4(2016)

Duić, Mirko. Filmske zbirke u hrvatskim narodnim knjižnicama (dok. dis., Sveučilište u Zadru, 2015)

Ebert, Roger. A world slanted at sharp angles, 3. lipnja 2009. URL:
<https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-cabinet-of-dr-caligari-1920> (2020-09-06)

Edelstein, David. Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn, 26. siječnja 2006. URL: <https://nymag.com/movies/features/15622/> (2020-09-09)

Evans, Edward G.; Zarnosky Saponaro, Margaret. Developing library and information center collections. Westport, CT : Libraries Unlimited, 2005.

Film strave. // Hrvatska enciklopedija. URL:
<https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19607> (2020-09-05)

Gilić, Nikica. Sustav medijskog obrazovanja. // Hrvatski filmski ljetopis 9, 36(2003), str. 53

Gish, Lorian. Fears and the Female Circumstance: Women in 1970s Horror Films, 2019. URL:
https://digitalcommons.pace.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1216&context=honorscollege_theses (2020-09-08)

Gorki, Maksim. Life Devoid of Words. URL: <https://www.laphamsquarterly.org/arts-letters/life-devoid-words> (2020-09-05)

Gotski roman. // Hrvatska enciklopedija. URL:
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=22853> (2020-09-05)

Gress, Jon. Digital Visual Effects and Compositing. San Francisco: New Riders, 2015.

Hall, Sheldon; Neale, Stephen. Epics, Spectacles, and Blockbusters: A Hollywood History. Detroit: Wayne State University Press, 2010.

Handman, Gary. A view outside the mainstream. // American Libraries 34, 10(2003)

Hersh, Seymour M. Torture at Abu Ghraib, 10. svibnja 2004. URL:
<https://www.newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib> (2020-09-09)

IFLA. ISBD: međunarodni standardni bibliografski opis. Zagreb: Hrvatsko knjižničarsko društvo, 2014.

IFLA. Smjernice za audiovizualnu i multimedijску građu u knjižnicama i drugim ustanovama, 2005. URL: <http://archive.ifla.org/VII/s35/pubs/avm-guidelines04-hr.pdf> (2020-09-10)

IFLA. Smjernice za narodne knjižnice. Zageb: Hrvatsko knjižničarsko društvo, 2011.

IMDb. Feature Film, Rating Count at least 25,000, Horror (Sorted by IMDb Rating Descending). URL:

https://www.imdb.com/search/title/?genres=horror&sort=user_rating,desc&title_type=feature&num_votes=25000,&pf_rd_m=A2FGELUUNOQJNL&pf_rd_p=5aab685f-35eb-40f3-95f7-c53f09d542c3&pf_rd_r=4XA74P099MZ83PEW5PWQ&pf_rd_s=right-6&pf_rd_t=15506&pf_rd_i=top&ref_=chttp_gnr_12 (2020-09-15)

Jaws (1975). URL: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0073195/> (2020-09-08)

Johnson, Tom. Censored Screams: The British Ban on Hollywood Horror in the Thirties. Jefferson, North Carolina: 1997

Joseph Burstyn, Inc. v. Wilson. URL:

<http://cdn.loc.gov/service/ll/usrep/usrep343/usrep343495/usrep343495.pdf> (2020-09-07)

Lee, Chris. Horror returns to make a killing, 30. siječnja 2005. URL:

<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2005-jan-30-ca-horror30-story.html> (2020-09-09)

Lovecraft, H.P. Supernatural Horror in Literature. URL:

<https://www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx> (2020-09-05)

Maltby, Richard. The Production Code And The Hays Office // Encyclopedia.com. URL:

<https://www.encyclopedia.com/arts/culture-magazines/production-code-and-hays-office> (2020-09-07)

The Motion Picture Production Code, 31. ožujka 1930. URL:

<https://www.asu.edu/courses/fms200s/total-readings/MotionPictureProductionCode.pdf> (2020-09-07)

Paglia, Camille. The Birds. London: British Film Institute, 1998

Pautz, Michelle. The Decline in Average Weekly Cinema Attendance: 1930 -2000. // Issues in Political Economy, vol. 11 (2002). URL: <http://org.elon.edu/ipe/pautz2.pdf> (2020-09-06)

Penner, Jonathan; Schneider, Steven J. Horror Cinema. Koln: Taschen, 2008.

Phillips, Steve. The Various Versions of The Wicker Man. URL: <https://steve-p.org/wm/> (2020-09-08)

Poole, W. Scott. *Wasteland: The Great War and the Origins of Modern Horror*. Berkeley, CA: Counterpoint Press, 2018.

Pramaggiore, Maria; Wallis, Tom. *Film: A Critical Introduction*. London: Laurence King, 2008.

Re-Animator (1985): Taglines. URL: <https://www.imdb.com/title/tt0089885/taglines> (2020-09-08)

Roe v. Wade, 410 U.S. 113 (1973). URL: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/410/113/> (2020-09-08)

Ross, Brian; Esposito, Richard. *CIA's Harsh Interrogation Techniques Described*, 14. ožujka 2008. URL: <https://abcnews.go.com/WNT/Investigation/story?id=1322866> (2020-09-09)

Royan, Bruce. *Audiovizualna građa i nasljeđe*. // *Audiovizualna građa i nasljeđe: zbornik radova / uredila Sanja Vukasović- Rogač*. Zagreb : Knjižnice grada Zagreba, 2010.

Schweiger, Daniel. *Candyman: A Nightmare Sweet* // *Fangoria* 117 (listopad 1992). URL: https://issuu.com/comicscrazy/docs/fangoria_117 (2020-09-08)

Schweitzer, Darrell. *Windows of the Imagination: Essays on Fantastic Literature*. Berkeley Heights, NJ: Wildside Press, 1999.

Shoebang, Eddie. *Tales From Beyond*, 20. travnja 2006. URL: <https://web.archive.org/web/20060422212936/http://www.ecollegetimes.com/vnews/display.v/ART/2006/04/20/4446c24cb566f> (2020-09-05)

Skal, David J. *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001.

Slide, Anthony. *Fifty Classic British Films, 1932-1982: A Pictorial Record*. North Chelmsford: Courier Corporation, 2013.

Smith Nehme, Farran. *The High Times and Hard Fall of Carl Laemmle Jr.*, 26. travnja 2016. URL: <https://www.filmcomment.com/blog/the-high-times-and-hard-fall-of-carl-lammle-jr/> (2020-09-06)

Smith, Sarah. *Children, Cinema and Censorship: From Dracula to the Dead End Kids*. London: I.B. Tauris & Co, 2005.

Stipčević, Aleksandar. *Povijest knjige*. Zagreb: Matica Hrvatska, 2006.

Thalidomide, 11. prosinca 2019. URL: <https://www.sciencemuseum.org.uk/objects-and-stories/medicine/thalidomide> (2020-09-08)

Thompson, Kristin; Bordwell, David. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2003.

UNESCO-v manifest za narodne knjižnice, 1994. URL: http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/UNESCOv_manifest_za_narodne_knjiznice.htm (2020-09-10)

Viera, Mark A. *Hollywood Horror: from Gothic to Cosmic*. New York: Harry N. Abrams, 2003.

Widzinski, Lori. The evolution of media librarianship: A tangled history of change and constancy. // *SIMILE; Studies In Media & Information Literacy Education* 1, 3(2001)

Wood, David. *Invasion of the Body Snatchers* (1956), 1. svibnja 2001. URL: http://www.bbc.co.uk/films/2001/05/01/invasion_of_the_body_snatchers_1956_review.shtml (2020-09-07)

Woodward, Adam. Why Videodrome feels more relevant today than ever, 27. lipnja 2017. URL: <https://lwlies.com/articles/videodrome-david-cronenberg-technology/> (2020-09-08)

World War 1 casualties. URL: http://www.100letprve.si/en/world_war_1/casualties/index.html (2020-09-06)

Summary

Availability of horror films in Croatian public libraries

Horror as a genre is a fiction whose meaning is to create fear, repulsion, tension and horror in the audience, and often the main threats and antagonists in horror fiction are actually a metaphor for greater or deeper fears of society in general. Horror fiction aims to provoke an emotional reaction that includes an aspect of fear or repulsion. The aim of this paper is to check the availability of horror films in the film collections of four public libraries in Croatia: the City Library of Rijeka, the City Library of Marko Marulić in Split, the Library of the City of Zagreb and the City Library of Zadar. The first part of the paper defines the stylistic and thematic determinants of the horror genre, as well as the historical development of the genre. The second part of the paper investigates the availability of horror films in public libraries, comparing film collections with a selection of the 200 best horror films chosen by Rotten Tomatoes, the 100 best horror films chosen by IMDb users, and the 100 best horrors chosen by the critics of Time Out magazine.

Keywords: horror, public libraries, availability, film