

Društvena i kulturna važnost horora

Smrekar, Jana

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:111:048512>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-07**



Repository / Repozitorij:

[Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies](#)





SVEUČILIŠE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI

Jana Smrekar

**DRUŠTVENA I KULTURNA VAŽNOST
HORORA**

ZAVRŠNI RAD

Zagreb, 2019.



SVEUČILIŠE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
ODSJEK ZA SOCIOLOGIJU

Jana Smrekar

**DRUŠTVENA I KULTURNA VAŽNOST
HORORA**

ZAVRŠNI RAD

Mentor: prof. dr. sc. Renato Matić, redoviti profesor

Zagreb, 2019.

Sažetak

Horor-žanr je u znanstvenim krugovima velikim dijelom zapostavljen jer je smatran nižom umjetničkom formom. No, u ovom radu pokazano je da je horor izrazito djelotvoran u bavljenju društvenim anksioznostima. Tjeskobe izražene u djelima iz žanra ovise o društvenom, političkom i ekonomskom kontekstu u kojem su nastali, te o identitetu i iskustvima autora i publike. Ovaj rad se fokusira na kratki povijesni pregled razvoja žanra, te na komparaciju horora i bajki, prema kojima su horori, naročito oni o odrastanju, moderne bajke, kao i analizu romana Stephena Kinga *It* i njegove filmske adaptacije kao metafore za cikličko sistemsko nasilje. Horori, zbog svoje simboličke naravi, igraju ključnu ulogu u preispitivanju društvenih struktura i podižu glasove marginaliziranih skupina.

Abstract

The horror genre is largely ignored in academic circles because it is considered a lower art form. But, this dissertation shows that horror is extremely effective in dealing with societal anxieties. The anxieties expressed in works from the genre depend on social, political and economic contexts in which they were created, as well as on the identities and experiences of the authors and the audience. This dissertation focuses on a short historical overview of the genre's development, as well as a comparison between horror and fairy tales, according to which horror, especially coming-of-age horror, is the modern fairy tale, and an analysis of Stephen King's novel *It* and its movie adaptation as a metaphor for cyclical systemic violence. Horror, because of its symbolic nature, plays a key role in questioning social structures and lifting the voices of marginalized groups.

Sadržaj

Uvod	5
1. Kratki povijesni pregled žanra.....	7
2. Horori kao moderne bajke	11
2.1. <i>Slasher</i> kao moderna verzija Crvenkapice	12
2.2. <i>Ginger Snaps</i> , <i>Jennifer's Body</i> i tinejdžerke kao vukovi	14
2.3. <i>Carrie</i> : krvava Pepeljuga	15
3. <i>It</i> i ciklusi nasilja	17
Zaključak	23
Popis literature.....	24

Uvod

Iako je horor lako odbaciti kao sadističko krvoproliće bez ikakve umjetničke vrijednosti, analiza žanra pokazuje da je horor naročito efikasna forma za izražavanje društvenih anksioznosti.

Točna granica između horora i njemu srodnih žanrova poput znanstvene fantastike, fantastike i druge spekulativne fikcije te trilera nije lako određiva jer mnoga djela sadrže elemente više žanrova. Za svrhe ovog rada, horor se može definirati kao umjetnička forma fokusirana na transgresiju i prelaženje granica (Weinstock, 2017: 2). Stephen King, jedan od najpoznatijih živućih horor autora, ističe da je horor atraktivan upravo zbog svoje mogućnosti da kroz metafore prikaže ono o čemu inače ne bi mogli izravno govoriti te da je uspješan u pronalaženju nacionalnih „fobičnih točaka“ (King, 2010: 4). Strahovi se najčešće prikazuju kroz tijelo čudovišta. Halberstam naglašava da se „tijelo koje plaši i užasava mijenja tokom vremena, kao i pojedinačne karakteristike koje čine monstroznost i poželjne interpretacije te monstroznosti“¹ (Halberstam, 1995: 8, prijevod vlastiti). Brojne prijašnje analize žanra oslanjale su se na psihoanalizu, no ovaj je pristup manjkav jer sve strahove uokviruje kao „mušku seksualnu paranoju“ (108). Strahovi ovise o društvenom, kulturnom i povijesnom kontekstu, kao i o rodu, rasi, seksualnosti, klasi i drugim faktorima koji utječu na razinu moći koju pojedinci imaju u društvu.

Cilj ovog rada je analizirati značaj horora u određenim društvenim kontekstima, prvenstveno istražujući poveznicu između modernih horora i tradicionalnih bajki, s fokusom na horore o odrastanju.

U prvom dijelu rada fokusirat ću se na kratki povijesni pregled žanra. Drugi dio bit će posvećen sličnostima između horora i bajki, a bit će podijeljen na tri dijela: *slasher*

¹ „The body that scares and appalls changes over time, as do the individual characteristics that add up to monstrosity, as do the preferred interpretations of that monstrosity.“

kao moderna verzija Crvenkapice, filmovi *Ginger Snaps* i *Jennifer's Body* kao subverzivnija adaptacija iste bajke, te *Carrie* kao adaptacija Pepeljuge. U posljednjem ću se dijelu baviti analizom romana Stephen Kinga *It* i njegove filmske adaptacije kao alegorije o sistemskom nasilju.

1. Kratki povijesni pregled žanra

Najvažnija djela horor-kanona, čiji je utjecaj na razvoj žanra neporeciv, nastala su u devetnaestom stoljeću: *Frankenstein* Mary Shelley, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* Roberta Louisa Stevensona i *Dracula* Brama Stokera. Čudovišta u ovim djelima mogu se smatrati „totalizirajućim čudovištima“ koja prijete društvu sa svih strana i koja se mogu interpretirati na brojne načine (Halberstam: 1995: 29). U Europi devetnaestog stoljeća, ova čudovišta predstavljala su rasne, rodne i seksualne Druge koji su bili smatrani prijetnjom naciji, kapitalizmu, buržoaziji (3), no zbog njihove totalizirajuće prirode moguće su i brojne druge interpretacije koje idu u korist Drugih.

U godinama nakon Prvog svjetskog rata, hororom su dominirali prizori deformiranih tijela. Prema povjesničarki umjetnosti Sidri Stich, uzrok toga bio je paralelni razvoj modernog ratovanja koji je predstavio nove načine razaranja ljudskog tijela, te moderne medicine koja je omogućila preživljavanje ozljeda koje su ranije bile smrtonosne, što je dovelo do značajnog rasta broja hendikepiranih i deformiranih ljudi (Skal, 2001: 48). Razdoblje Velike depresije, koje je započelo 1929. i trajalo do kasnih 1930-ih godina, poklapa se s razvojem modernog horor filma (114). Ovo se razdoblje mnogima činilo kao „kraj svih zemaljskih mogućnosti“, a filmovi su pružali potreban bijeg od stvarnosti (115). Ovdje se najviše ističu četiri horor filma: adaptacije ranije spomenutih klasika – *Dracula*, *Frankenstein* i *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (svi iz 1931.) – te *Freaks* (1932). Ovi su filmovi sadržavali metafore za klasni sukob, zbog čega su rezonirali s tadašnjom publikom – *Dracula* doslovce isisava živote seljaka, Frankensteinovo čudovište je predstavljalo masu odbačenih radnika, Dr. Jekyll iskorištava i uništava ženu iz niže klase, cirkuske „nakaze“ iz *Freaks* smatrane su nižom vrstom od „običnih ljudi“ (159). Iz ovoga već postaje vidljivo kako se uloga čudovišta mijenja ovisno o kontekstu, iako su negativci ovog razdoblja i dalje bili kodificirani kao rasni i seksualni Drugi, oslanjajući se na rasističke i homofobne strahove (Benshoff, 1997: 59).

King zamjećuje da je horor najpopularniji u periodima ozbiljnih ekonomskih i političkih kriza u kojima nije sveprisutna neposredna prijetnja smrti (King, 2010: 29). Četrdesetih je godina žanr bio u padu, ali nije nestao, a naročito je porasla popularnost vukodlaka. Vukovi su oduvijek smatrani simbolom agresije i nasilja, no B.H. Lopez naglašava da je ovo prvenstveno produkt ljudskih strahova, a ne vučje prirode (Skal, 2001: 212). Mnogi horor filmovi ovog razdoblja također su bili fokusirani na liječenje čudovišta, a metode se, ističe Benschhoff, nisu puno razlikovale od medicinskih pokušaja „liječenja“ LGBT pojedinaca: „Ideja izlaganja subjekata misterioznim zrakama, kemijskim injekcijama, ili čak transplantiranje organa djeluju kao stvari koje odgovaraju filmskim čudovištima i ludim znanstvenicima, no [...] ovo su upravo vrste eksperimenata koji su bili izvođeni u dostojanstvenim znanstvenim istraživačkim centrima“² (Benschhoff, 1997: 90, prijevod vlastiti).

Odrastanje pedesetih godina u SAD-u Stephen King opisuje kao „odrastanje u neobičnoj cirkuskoj atmosferi paranoje, patriotizma, i nacionalne oholosti“³ (King, 2010: 9, prijevod vlastiti). U takvoj su se atmosferi naročito uspješno razvijali horori o izvanzemaljcima i divovskim čudovištima, koji su bili personifikacije straha od komunističke invazije i straha od nuklearnog napada (Skal, 2001: 247). Osim Hladnog rata, na horore ovog razdoblja utjecale su nagle društvene, političke i ekonomske promjene, naročito brzi razvoj predgrađa (Murphy, 2009: 73). U skladu s time razvio se podžanr suburbane gotike, čija je glavna tema „sumnja da čak i susjedstvo, ili kuća, ili obitelj, koji izgledaju najobičnije, imaju nešto za sakriti“⁴ (2, prijevod vlastiti). U suburbanoj gotici prijetnje ne dolaze izvana, već iznutra, te se izražava strah da je nagla promjena načina života nepopravljivo uništila okoliš i psihičko stanje stanovnika predgrađa, naglašavajući visoku razinu konformizma i materijalizma (za ove promjene nisu bile optužene socioekonomske promjene u društvu, već sama suburbija) (16). Prema Betty Friedan, kućanice srednje klase najviše su osjećale pritisak rigidnih društvenih

² „The idea of bathing subjects in mysterious rays, subjecting them to chemical injections, or even transplanting organs, seems to be solely the stuff of the movie monster and the mad scientist, yet, [...] these are precisely the types of experiments that were being carried out in dignified scientific research centers.“

³ „[...] we had been raised in a strange circus atmosphere of paranoia, patriotism, and national *hubris*.“

⁴ „[...] suspicion that even the most ordinary-looking neighbourhood, or house, or family, has something to hide [...]“

očekivanja, što je dovelo do mitologizacije kućanskih poslova (Downey, 2014: 292). Djela Shirley Jackson naročito su fokusirana na ugnjetavalačku prirodu suburbanog života, razaranje obrazaca i pronalazak sigurnog mjesta. U *The Haunting of Hill House*, junakinja Eleanor teži postići uloge koje su od nje očekivane, zbog čega upadne u klopku uklete Hill House i na kraju romana umire, dok ponavljanje prvih rečenica romana daje naslutiti da je kuća nepromijenjena: „Hill House itself, not sane, stood against its hills, holding darkness within; it had stood so for eighty years and might stand for eighty more. Within, its walls continued upright, bricks met neatly, floors were firm, and doors were sensibly shut; silence lay steadily against the wood and stone of Hill House, and whatever walked there, walked alone.“ (Jackson, 2009: 246) S druge strane, njezin kasniji roman *We Have Always Lived in the Castle* dom pretvara u sigurno mjesto, povezivanjem kućanskih poslova s magijom, koja je smatrana „neslužbenim oblikom moći“, dajući moć pojedincima izvan konvencionalnih okvira (Downey, 2014: 294).

Šezdesetih godina klasična čudovišta postaju pripitomljena – promjena potaknuta proizvodnjom plastičnih modela likova poput Frankensteinovog čudovišta i Dracule 1962. godine (Skal, 2001: 274). Kritika suburbanog konformizma nastavila se u serijama *The Addams Family* o ekscentrično morbidnoj, no ipak ljudskoj obitelji, i *The Munsters* o obitelji čudovišta koji se ponašaju kao obična televizijska obitelj, dok su se zombiji pojavili kao kritika konzumerizma koji je u SAD-u porastao izgradnjom brojnih trgovačkih centara kasnih pedesetih i ranih šezdesetih godina (Murphy, 2009: 87). Čudovišta su za vrijeme Kubanske krize predstavljala simbol preživljavanja i uskrsnuća (Skal, 2001: 278), te su postala prihvaćena kao kontrakulturne ikone (npr. lik vještice postao je popularan u feminističkim krugovima) (Benshoff, 1997: 171). Ova promjena u percepciji čudovišta dovela je do rasta horora o ljudskim ubojicama, s filmovima poput *Psycho* i *Peeping Tom* (oba 1960.) (176).

Trudnoća je također postala popularnom temom horora šezdesetih, potaknuta razvitkom kontracepcijskih pilula koje su istovremeno ženama dale veću kontrolu nad svojim tijelima, ali i smanjile mogućnost odbijanja neželjenih seksualnih odnosa, te razvitkom lijekova poput talidomida koji su izazvali brojne deformacije i bolesti

novorođenčadi (Skal, 2001: 288). Neki od najznačajnijih primjera su *Rosemary's Baby* (1968), u kojem junakinja misli da donosi vlastite odluke oko trudnoće, no zapravo nema nikakvu kontrolu, i *Eraserhead* (1977), lynchevska bizarna noćna mora o ocu koji se mora brinuti o monstruozno deformiranom djetetu. Feministički pokreti od kasnih šezdesetih također su značajno utjecali na razvoj horora, rastom figure ženskog vampira koja razara heteronormativne ideje (Creed, 1993: 59) te djelima poput *The Stepford Wives*, satiričnog horora u kojem su žene u naizgled savršenom predgrađu zamijenjene robotima koji sa zadovoljstvom izvršavaju ulogu kućanice. Derry objašnjava da su u doba Vijetnamskog rata i čestih nemira, filmovi poput *The Exorcist* (1973), na koje je publika često imala fizičke reakcije poput povraćanja, igrali bitnu ulogu u dokazivanju da ljudi nisu otupili na nasilje i da i dalje mogu biti zaprepašteni (prema Clover, 2015: 202).

Horor kasnih sedamdesetih i osamdesetih bio je velikim dijelom fokusiran na nasilje nad djecom – npr. brojni romani Stephena Kinga i V.C. Andrews te *slasher* filmovi – i na monstruoznu djecu – npr. *Children of the Corn* (1984) – kao posljedica rastuće hysterije oko seksualnog zlostavljanja i incesta (Skal, 2001: 303). AIDS hysterija također je uvelike utjecala na sadržaj horora ovog razdoblja; dok je američka vlada odbijala pomoći oboljelima, horor filmovi bili su prepuni eksplicitnog krvoprolića, a mediji su posuđivali usađene fraze iz horora, time potičući hysteriju (Benshoff, 1997: 243). Vampirima je ponovno porasla popularnost, ovaj put kao pozitivnim figurama preživljavanja, omogućujući pojedincima da se nose s mogućnosti rane smrti (Skal, 2001: 346).

Suvremeni horor sve je progresivniji, podižući glasove povijesno ugnjetavanih skupina i preispitujući *status quo*. Mnoga djela koriste motive i estetiku ranijih razdoblja na subverzivne načine (naročito priča H.P. Lovecrafta i filmova iz osamdesetih). Filmovi *It* (2017) i *It: Chapter Two* (2019) bave se sistemskim nasiljem, *Get Out* (2017) rasizmom, a *Us* (2019) je jedinstvena filmska slagalica koja preispituje privilegije pojedinih skupina u društvu. Romani i novele poput *The Ballad of Black Tom* Victorica LaVallea, *The Dream-Quest of Vellitt Boe* Kij Johnson, *Winter Tide* Ruthanne Emrys i mnogi drugi koriste kozmički horor, čiji je pionir bio H.P. Lovecraft, kako bi preispitali

rasističke, ksenofobne, mizogene i homofobne ideje izražene u izvornim djelima. *Podcasti*, kao renesansa radio drama čija je popularnost pala pedesetih godina, naročito su plodno polje za inovativni horor jer auditivna priroda formata omogućuje kreativne načine izazivanja jeze, a neovisnost omogućuje bavljenje raznolikim temama. Primjerice, *Welcome to Night Vale*, fiktivna radio-emisija o pustinjском gradiću u kojem su kozmički horori dio svakodnevnice, kritizira vlast, korporacije i socijalne nepravde kroz jezivo-duhovite scenarije; a *Alice Isn't Dead*, priča o vozačici kamiona koja pokušava pronaći svoju nestalu ženu, naglašava važnost zajednice i empatije prema drugima. Suvremeni horor također cilja osobnije, intimnije strahove. *It Follows* (2014) utjelovljuje strahove oko toga da nas netko kome vjerujemo može iznevjeriti i ozlijediti, doslovno, u obliku bića koje uporno prati junakinju s namjerom da je ubije; u romanu *Annihilation* autora Jeffa Vandermeera i istoimene filmske adaptacije, okoliš uništava pojedince koristeći njihove slabosti protiv njih; serija *The Haunting of Hill House* (2018), film *Hereditary* (2018) i roman Gillian Flynn *Sharp Objects* generacijsku i osobnu traumu manifestiraju kao duhove, obezglavljenja, brutalna ubojstva.

2. Horori kao moderne bajke

Iako na prvi pogled horori nemaju sličnosti s bajkama, naročito s „diznificiranim“, dezinficiranim verzijama bajki, oni dijele mnoge zajedničke motive, teme i svrhe. Transgresivna priroda horora koja istovremeno služi za socijalizaciju i za preispitivanje *status quo*a, pa čak i oslobođenje, povezuje žanr s bajkama koje imaju funkciju socijalizacije. Ovo je najvidljivije u hororima o odrastanju. Stephen King, čija opširna bibliografija uključuje mnoge horor-romane koji spajaju priče o odrastanju s nadnaravnim elementima – *Carrie*, *It*, *Christine*, *Dreamcatcher* – ističe da su djeca savršena publika za horore: „[...] djeca, koja su fizički slaba, podižu težinu nemogućeg s lakoćom“⁵ (King, 2010: 104, prijevod vlastiti).

⁵ „[...] children, who are physically quite weak, lift the weight of unbelief with ease“

Sue Short u knjizi *Misfit Sisters* izdvaja nekoliko ključnih motiva – dama u nevolji, zvijer, zla maćeha – i tema koje su zajedničke bajkama i hororima – „strah od toga da ćemo biti napušteni i postati ranjivi, u opasnosti od neljudskih čudovišta, ili na neki drugi način smješteni u smrtnu opasnost u svijetu koji je nekako nakrivljen“⁶ (VIII, prijevod vlastiti). Tradicionalne su bajke često bile revidirane; mnoge su bajke nastale kao poučne priče kojima su starije žene učile djevojke snalažljivosti i lukavosti te ih upozoravale na grabežljive muškarce, no skupljanjem i zapisivanjem ovih priča, muškarci su dodavali prinčeve i lovce koji bi junački spasili damu, te su valorizirali žensku čednost i pokornost (26). Folklorist Jack Zipes ističe da se time ne samo legitimira patrijarhat, već se i krivnja za društvene nepravde prebacuje sa struktura koje potiču društvenu nejednakost na lukave, ljubomorne žene (28).

Iako je horor često kritiziran kao mizogen, prepun scena u kojima su žene progonjene, izbodene, zadavljene, sasjeckane, upravo su u hororu vraćeni mnogi elementi prisutni u izvornim bajkama (17).

2.1. *Slasleri* kao moderna verzija Crvenkapice

Jedan od podžanrova u kojem je ovo najjasnije vidljivo je *slasher*, u kojem psihotični ubojica prati skupinu ljudi – najčešće tinejdžera – i jednog po jednog ubija. *SlasHERE* obilježava niz specifičnih značajki: ubojica je ljudsko biće, barem tehnički (često je nadnaravno neuništivo, a u nekim slučajevima zbilja ima nadnaravne sposobnosti); ubojstva su provedena hladnim oružjem; radnja najčešće započinje dolaskom ubojice u suburbano područje ili odlaskom stanovnika predgrađa u ruralno područje; te uvodi lik „Final Girl“, djevojke koja uspije preživjeti brojne napade i nadživi ubojicu. *Slasleri* su kontradiktorni u svom prikazu ženskih likova. S jedne strane, ubojstva djevojaka (naročito konvencionalno lijepih i seksualno aktivnih) su češća, dulja i eksplicitnije snimljena od ubojstava muških likova (Clover, 2015: 35). Primjerice, u filmu *I Know*

⁶ „[...] the fear of being abandoned and made vulnerable, threatened by inhuman monsters, or otherwise placed in mortal danger in a world that is somehow askew.”

What You Did Last Summer (1997), Barryjevo ubojstvo je prikazano u kratkim kadrovima s minimalnom količinom krvi, dok Helen mora bježati od ubojice, čak i skočiti kroz prozor kako bi se spasila, no ubojica je ipak sustigne i izbode kukom u mukotrpno dugoj sceni. Ova je scena čak amblematski primjer konačnih obračuna između ubojice i Final Girl, a jedini razlog zbog kojeg Helen ne preživi je jednostavno taj što nije čedna djevojka iz susjedstva. No, s druge strane, iako razlike u prikazu ženskih i muških ubojstava predstavljaju veliku manu podžanra, izraženi fokus na *slashere* kao upozoravajuće priče o opasnostima seksa zanemaruje mnoge druge teme prisutne u žanru.

Slasleri se mogu sagledati kao moderna verzija bajke o Crvenkapici. Nemilosrdan ubojica nalazi se u ulozi vuka koji simbolizira opasne, grabežljive muškarce, dok je Final Girl suvremena Crvenkapica (Short, 2006: 32). Crvenkapica je jedna od rijetkih djevojaka u bajkama čija snalažljivost u nijednoj verziji nije bila potpuno izbrisana; ona primjećuje stvari koje izgledaju krivo i preispituje ih („Bako, zašto imaš tako velike oči?“), a u ranijim verzijama bajke upravo je njezina snalažljivost ono što je spasi. Slično njoj, Final Girl je pametna, snalažljiva te nadživi muškarce koji bi trebali biti u ulozi junačkog lovca i spasi samu sebe⁷. Short naglašava interpretaciju *slaslera* ne kao puritansko upozorenje protiv seksualnih odnosa, već kao upozorenje protiv opasnih muškaraca i kao slavlje ženske snalažljivosti – poruka za koju ističe da je prilično razborita u doba rastućeg broja maloljetničkih trudnoća, spolno prenosivih bolesti i uvijek prisutne opasnosti nasilja nad ženama (46). Ovakvu interpretaciju naročito potiču filmovi poput *Scream* (1996) u kojem je jedan od dvojice ubojica upravo dečko Final Girl.

Jedna od glavnih tema mnogih *slaslera* je razaranje nevinosti i sigurnosti djetinjstva (Short, 2006: 53) – još jedna točka zajednička s Crvenkapicom, čija crvena kapuljača simbolizira upravo odrastanje, samo što *slasleri* značajno pojačavaju dozu brutalnosti, fokusirajući se na kožu i ono što se nalazi ispod nje, što je zaštićeno jedino kolektivnim dogovorom protiv njezine povrede (Clover, 2015: 32). Ovaj je aspekt naročito vidljiv u *slasherima* smještenim u predgrađima, koja bi trebala biti sigurna jer,

⁷ Popularna iznimka je *Halloween* (1978) u kojem ubojicu Michaela Myersa ustrijeli njegov psihijatar, a ne Final Girl Laurie (iako Michael uspije preživjeti i metak).

riječima horor-redatelja Johna Carpentera, „ako se horor može zavući ovdje, može se zavući bilo gdje“⁸ (prema Murphy, 2009: 143, prijevod vlastiti).

U *A Nightmare on Elm Street* (1984), duh serijskog ubojice Freddy Krueger ubija skupinu tinejdžera u njihovim snovima, a time i u stvarnosti. Film otkriva da su roditelji tinejdžera, koji su postali Freddyjeve mete, odgovorni za njegovu smrt. Iako se sam čin njegova ubojstva može smatrati opravdanim – Freddy je i za života ubijao djecu – roditeljsko zataškavanje istine čini njihovu djecu ranjivom. *A Nightmare on Elm Street* vrlo je kritičan prema autoritetu. Djeca moraju platiti za prijestupe svojih roditelja, a roditeljska šutnja poništava sve namjere da zašтите svoju djecu od serijskog ubojice jer im ne daju alate potrebne da se obrane kad se ubojica vrati. Junakinja filma, Nancy Thompson, predstavlja naročito snažan primjer moderne Crvenkapice, suprotstavljajući se nadnaravnom ubojici naoružana samo svojom pameću i hrabrošću (Short, 2006: 58). J. Halberstam piše: „[...] [Nancy] pokušava uvijek ostati otjelovljena, svjesna toga što znači imati tijelo, i razumjeti kako to tijelo može biti ozlijeđeno nepažnjom. [...] Kada prestaneš gledati sebe kako gledaš postaješ žrtva.“⁹ (Halberstam, 1995: 146, prijevod vlastiti).

2.2. *Ginger Snaps*, *Jennifer's Body* i tinejdžerke kao vukovi

Filmovi poput *Ginger Snaps* (2000) i *Jennifer's Body* (2009) predstavljaju naročito subverzivno prepričavanje bajke o Crvenkapici u kojem se junakinje javljaju u ulozi vuka. *Ginger Snaps* prati sestre Ginger i Brigitte Fitzgerald nakon što se starija sestra Ginger počne preobražavati u vukodlaka i ne može – niti želi – kontrolirati svoje krvožedne potrebe. *Jennifer's Body* prati srednjoškolku Needy Lesnicki koja otkrije da je njezina najbolja prijateljica Jennifer Check nakon nesreće u lokalnom klubu postala demon koji ubija i hrani se mladićima iz škole. Oba filma imaju mračan smisao za humor, a Ginger i

⁸ „Because if horror can get there, it can get anywhere...“

⁹ „[...] [Nancy] attempts always to remain embodied, to be aware of what it means to have a body, and to understand how that body can be hurt by unconscious drifting. [...] It is when you cease to watch yourself watching that you become the victim.”

Jennifer je dozvoljeno da uživaju u svojim novootkrivenim moćima i nasilju koje su sposobne izazvati – svojstva koja su kod ženskih likova gotovo uvijek nepoželjna i kažnjena. U oba se filma također javlja tema suparništva između sestara (u *Ginger Snaps*) i prijateljica (u *Jennifer's Body*), za koju Short ističe da je priznanje toga koliko se nesestrinski djevojke mogu ponašati, i koliko je ta činjenica žalosna (Short, 2006: 155). Ovo je najbolje vidljivo u trenutku u kojem je *Jennifer's Body* na emocionalnom vrhuncu; prije nego što Needy probode Jenniferino srce, otrgne ogrlicu s privjeskom na kojem je ugravirano „BFF“ („najbolje prijateljice zauvijek“) s njezinog vrata, a prije nego što je ubije, kamera je fokusirana na ogrlicu dok pada na pod.

U *Ginger Snaps*, Gingerina je likantropija jasno povezana s pubertetom (velik dio humora u filmu proizlazi upravo iz ove paralele). Horor filmovi o vukodlacima prvenstveno imaju muške glavne likove, dok su ženski vukodlaci rijetki (94) – trend koji je nesumnjivo povezan s društvenim očekivanjima da žene budu „dobre“, pokorne i konvencionalno lijepe, što dlakavi, krvožedni vukodlaci zasigurno nisu. Sue Short smatra da horor-žanr omogućuje najveću slobodu u preispitivanju rodnih uloga i ženstvenosti (38). Iako ističe da su mnoge junakinje koje se usude prekršiti društvena očekivanja na kraju kažnjene, takvi su prikazi i dalje značajni jer daju glas specifičnim strahovima i željama tinejdžerki (7). U tom smislu, *Jennifer's Body* ide korak dalje jer, iako Needy ubije Jennifer, nasljeđuje njezine nadnaravne sposobnosti i u zadnjim trenucima filma osvećuje se muškarcima koji su žrtvovali Jennifer i pretvorili je u čudovište za svoju korist – i nije kažnjena.

2.3. *Carrie*: krvava Pepeljuga

Carrie je prvi objavljeni roman Stephena Kinga iz 1974. godine i prati tinejdžerku Carrie White koja je zlostavljana kod kuće i u školi te otkriva da ima telekinetičke sposobnosti. Roman ima čak tri filmske adaptacije – iz 1976., 2002. i 2013. godine – te mjuzikl, i iako je film Briana De Palme iz 1976. i dalje najpoznatiji, često prepričavanje daje naslutiti da su anksioznosti izražene u *Carrie* konstantno aktualne. Skal *Carrie* opisuje kao „bijesan

urlik autsajdera, krik klasne ozlojeđenosti i društvenog obespravljenosti“¹⁰ (2001: 357, prijevod vlastiti), i iako su osjećaji otuđenosti i klasnih razlika prisutni u tekstu, ovakva interpretacija zanemaruje aspekte društvene izolacije i neuspjele inicijacije specifične za iskustvo tinejdžerki.

Carrie se može interpretirati kao pesimistična i uvrnuta modernizacija Pepeljuge (Short, 2006: 16). Maturalna večer predstavlja bal iz bajke, vrhunac priče u kojem bi Carrie, naša podjarmljena Pepeljuga, sada dotjerana, u lijepoj roza haljini i na spoju sa srednjoškolskim princem, trebala napokon biti prihvaćena među svoje vršnjake, no umjesto sretnog kraja, zalivena je svinjskom krvlju taman kad je okrunjena kraljicom maturalne, te se večer pretvara u okrutnu osvetu u kojoj Carrie ubije svoje vršnjake i majku te uništi cijelo predgrađe, a na kraju i sama umire. Čitajući *Carrie* na ovaj način, otkrivaju se mane postojećih konstrukcija ženstvenosti. U priči su prisutna dva sasvim kontrastna lika majke. Prvi lik je Carriena majka Margaret koja smatra da je cijeli ženski rod grešan i koja suzbija Carrie do te mjere da kada ona na početku radnje u svlačionici dobije svoju prvu menstruaciju misli da će umrijeti, što potakne okrutno zadirkivanje ostalih djevojaka. Drugi lik majke je Rita Desjardin, profesorica tjelesnog koja se sažali nad Carrie nakon scene u svlačionici i potiče je da prihvati poziv na maturalnu večer, nosi pomodniju odjeću i šminka se, nudeći joj „prividno oslobođenje kroz romansu“ (69). Sue Snell, jedna od Carrienih kolegica koja osjeća krivnju nakon što se priključi ismijavanju u svlačionici, preuzima ulogu dobre vile, nagovarajući svog dečka da ide na maturalnu s Carrie umjesto s njom i pokušavajući, iako neuspješno, zaustaviti plan da se Carrie osramoti. No, Carrien nesretni kraj prikazuje neuspjeh oba modela ženstvenosti (69).

Carol J. Clover u svojoj knjizi *Men, Women, and Chain Saws* naglašava lik „žrtve-junakinje“ (eng. „victim-hero“), kod koje uloga junakinje uvijek pretpostavlja određenu razinu monstroznosti (4), te naglašava, „[...] uzrokuje djevojci dovoljno boli, potisni dovoljno njezinog bijesa, i – bez obzira koliko je temeljno pristojna – ona silom postaje

¹⁰ „[...] a ferocious howl of the outsider, a cry of class resentment and social disenfranchisement [...]“

vještica“¹¹ (71, prijevod vlastiti) – nešto što je naročito vidljivo kod Carrie White, ali i kod ostalih djevojaka u hororima spomenutih u ovom poglavlju.

3. *It* i ciklusi nasilja

It je horor roman Stephena Kinga objavljen 1986. godine, adaptiran u miniseriju 1990. godine i duologiju filmova 2017. i 2019.¹² Radnja prati sedmero članova samoprozvanog Kluba gubitnika¹³ (eng. Losers' Club) – Billa, Mikea, Richieja, Eddieja, Beverly, Bena i Stana – koji jedno ljeto (1958. u knjizi, 1989. u filmu) otkriju čudovište koje mijenja svoj izgled, zvano Ono ili Pennywise, odgovorno za nestanak i ubojstvo brojne djece u gradu Derryju, te 27 godina kasnije kada se vraćaju u Derry kako bi zauvijek zaustavili Ono. Odluka da se radnja filmske adaptacije pomakne s pedesetih i osamdesetih godina na 1988.-1989. i 2016., u kontekstu podataka da je prvi nastavak horor-film s najvećom zaradom (Box Office Mojo), dok drugi nastavak ima drugo najveće otvorenje horor-filma, odmah nakon svog prethodnika (Kelley, 2019), daje naslutiti da tematika filma i dalje rezonira s publikom, možda čak i više nego prije. Djela Stephena Kinga vrlo su rijetko znanstveno analizirana zbog njihove masovne popularnosti, no ovom ću analizom pokazati da sadrže važne socijalne teme, što je naročito vrijedno upravo zato što dosežu široku publiku, u kojoj mnogi rijetko čitaju.

It se velikim dijelom bavi ciklusima nasilja, a sam Pennywise je simbol sistemskog nasilja. Pennywiseove žrtve većinom su djeca. Djeca su „secure in belief and thus afraid of the dark“ (King, 2016: 908); njihovi se strahovi, čak i kad su zapravo apstraktni, mogu lako uobličiti u jedan oblik, u jedno lice, a zanimljiv aspekt koji *It* čini *tour de force* horora je spoj sistemskih i osobnih strahova. Beverlyjin strah od odrastanja i specifično seksualizacije s kojom je suočena zbog odrastanja prikazan je erupcijom krvi

¹¹ „[...] cause a girl enough pain, repress enough of her rage, and – no matter how fundamentally decent she may be – she perforce becomes a witch.“

¹² Za potrebe ovog rada osvrtaću se na roman i najnoviju adaptaciju jer miniserija ne sadrži neke elemente ključne za tematsku srž priče. Neću isticati razliku između sadržaja ta dva izvora, osim ako je značajna za analizu.

¹³ Glavni likovi imaju jedanaest godina u knjizi, a trinaest u filmu.

iz umivaonika (u filmu je Ono također zgrabi kosom koju je ošišala nakon što je otac pita je li još „njegova mala djevojčica“). Kako bi prestrašio Richieja, Ono se pretvori u vukodlaka iz filma *I Was a Teenage Werewolf*, sa značajnim dodatkom – „Stitched on the bloody left breast of the Werewolf’s jacket, stained but readable, were the words RICHIE TOZIER.“ (385) – što daje naslutiti da Richie samog sebe vidi kao čudovište. Odabir vukodlaka iz *Teenage Werewolf* također je zanimljiv jer, kako ističe Benshoff, monstroznost u tom filmu služi kao metafora za tinejdžersku anksioznost i bijes, ali i za potisnutu seksualnost (Benshoff, 1997: 145) – aspekt koji u romanu ostaje u podtekstu, no kojim se film izričito bavi¹⁴.

Osim što Ono najčešće vreba djecu jer je njihove strahove jednostavnije manifestirati, njegove su žrtve sve na neki su način zlostavljane i/ili sistemski obespravljene, što ih ostavlja ranjivima i podložnijima napadu. Adrian Mellon je gej mladić koji je pretučen i bačen s mosta dok se vraća s festivala sa svojim partnerom, gdje ga Ono dokrajči – događaj inspiriran ubojstvom Charlieja Howarda 1984. godine u Bangoru u Maine¹⁵ (McCluskey, 2019). Eddie Corcoran, sporedni lik kojem je, kao i Adrianu, posvećeno cijelo poglavlje, žrtva je očeva zlostavljanja, a kad pobjegne od kuće, Ono ga ubije. Svi članovi Kluba gubitnika su zlostavljani u školi i izvan nje, zbog rasizma, antisemitizma, mizoginije, homofobije, te zbog karakteristika poput mucanja, debljine, astme i ADHD-a. Neki od Gubitnika trpe zlostavljanje i kod kuće. Beverly fizički zlostavlja otac¹⁶; Billovi roditelji ga zanemaruju zbog smrti mlađeg brata; Eddiejeva majka je manipulativna i zaštitnička do te mjere da je Eddie razvio psihosomatsku astmu. Ostali roditelji nisu okrutni, no također nisu svjesni zlostavljanja koje se događa; jedino Mikeov otac¹⁷ zna da je u Derryju prisutna neka zla sila jer je preživio paljenje kluba za Afroamerikance, još jedan u dugom nizu zločina iz mržnje koje je potaknulo Ono.

¹⁴ *It: Chapter Two* podtekst iz scene s vukodlakom spaja se s drugom scenom iz knjige u kojoj Richieja napadne drečav kip drvosječe Paula Bunyana.

¹⁵ Bangor, Maine, Kingu je također poslužio kao inspiracija za Derry.

¹⁶ U romanu majka pokazuje brigu, ali ne intervenira, dok je u filmu preminula.

¹⁷ U filmu su Mikeovi roditelji mrtvi.

It je narativno cikličan; motivi i događaji kada su likovi djeca ponavljaju se kada su odrasli, dio romana pisan je tako da se posljednja rečenica iz jednog potpoglavlja pretače u prvu rečenicu idućeg, čak se papirnati brodić koji Georgie izgubi na dan kada ga Ono ubije pojavljuje na kraju knjige, a film koristi iste kadrove u prvom i drugom nastavku. Priča je također fokusirana na cikluse nasilja. Ono terorizira grad Derry svakih 27 godina, a početak i kraj svakog ciklusa obilježen je naročito krvavom žrtvom; Henry je nasilan i pun mržnje zato što je njegov otac nasilan i pun mržnje, što ga također čini podložnim da postane Pennywiseov pijun („Henry had grown up within the contaminated radius of Butch Bowers’s mind; surely he had belonged to It even before he suspected It existed.“ (King, 2016: 935)); Beverly i Eddie završe u nesretnim brakovima s osobama koje su kopije njihovih roditelja. Kada Klub gubitnika napokon uspije zaustaviti Ono, ovi se ciklusi prekidaju. Mike može napustiti Derry jer više ne mora igrati ulogu svjetioničara, iščekujući povratak Onoga; Beverly napušta Derry s Benom umjesto da se vrati svom nasilnom mužu¹⁸... Jedini dio kraja za koji je upitno simbolizira li uspješno uništenje ciklusa je Eddiejeva smrt. Način na koji Eddie umre nešto se razlikuje u romanu i u filmu, no u oba ga slučaja ubije Pennywise nakon što ga Eddie rani kako bi spasio Richieja (i Billa u knjizi) – čin koji predstavlja razbijanje ciklusa straha uzrokovanog majčinom manipulacijom. No, uzimajući u obzir paralele između Eddieja i Georgija te Eddieja i Adriana – čija mučna ubojstva započinju priču – nije teško vidjeti kako bi kraj bio narativno jači da je Eddie preživio. Na kraju romana, Klub gubitnika počinje ponovno zaboravljati sve što se dogodilo, uključujući jedni druge, no filmska adaptacija mijenja ovaj aspekt, što tematski podržava trenutak u knjizi kada Eddie, nakon što mu Henry slomi ruku, otkrije, „[...] *you could still exist inside the pain, in spite of the pain.*“ (797)

Veza između Onoga i grada Derryja postaje jasna od samog početka, kada Adrianov partner Don opisuje Adrianovo ubojstvo policajcu (uključujući ulogu Onoga):

“I saw its eyes, and all at once I understood who it was.”

“Who was it, Don?” Harold Gardener asked softly.

¹⁸ U knjizi njezin muž umre nakon što vidi Pennywiseov stvarni oblik.

“It was Derry,” Don Hagarty said. “It was this town.” (36)

It je, kao i mnogi ranije spomenuti horori, izrazito kritičan prema odraslima, koji imaju moć nad djecom i rijetko koriste tu moć kako bi pomogli. Kada Eddie ode pokupiti svoj inhalator, apotekar ga pozove u svoj ured kako bi mu objasnio da njegova astma nije stvarna već psihosomatska, no kriptičan i zloslutan način na koji mu prenosi ovu informaciju Eddieja preplaši više od čudovišta koje vreba u kanalizaciji: „How could you fight a grownup who said it wasn’t going to hurt when you knew it was?“ (782). Odrasli u Derryju ne pokazuju brigu oko nasilja koje se događa oko njih. U *It* (2017), kada Bena napadnu Henry i njegovi prijatelji i Henry počne urezivati svoje ime na Benov trbuh, Ben očajnički moli pomoć ljudi u prolazećem automobilu. No, oni samo gledaju prizor praznim pogledom, ne zaustavljajući se. Na stražnjem sjedalu automobila pojavi se crveni balon, dajući naslutiti da je Ono imalo utjecaj na njihovo ponašanje. Utjecaj Onoga na odrasle Derryja je totalan, dosežući sve od potpunih stranaca do roditelja koji su inače opsesivno zaštitnički:

Beverly saw Mr. Ross getting up, looking at her, folding his paper, and simply going into his house. *They won’t see, they won’t hear, they won’t know. And my father*

(take those pants off slutchild)

had meant to kill her.

[...] Eddie thought of his mother. When he had gone out with his Parcheesi board there had been none of the usual cautions: *Be careful, Eddie, get under cover if it rains, Eddie, don’t you dare play any rough games, Eddie.* She hadn’t asked if he had his aspirator, hadn’t told him what time to be home, hadn’t warned him against “those rough boys you play with.” She had simply gone on watching her soap-opera story on TV, as if he didn’t exist. (988)

Iako Derry obiluje brutalnim ubojstvima djece i zločinima iz mržnje, grad je financijski uspješan. Čak bi se moglo reći da je uspješan upravo *zbog* zvjerskog nasilja koje se u njemu zbiva. „It seems that bad things, hurtful things, do right well in the soil of this town,“ Mikeov otac kaže svom sinu (453) – i nije u krivu. Ono nagrađuje

nemiješanje, a stanovnici Derryja na nesvjesnoj ili svjesnoj razini razumiju ovu recipročnost:

[...] Derry was cold, that Derry was hard, that Derry didn't much give a shit if any of them lived or died, and certainly not if they triumphed over Pennywise the Clown. Derryfolk had lived with Pennywise in all his guises for a long time . . . and maybe, in some mad way, they had even come to understand him. To like him, need him. Love him? Maybe. Yes, maybe that too. (485)

Uzimajući u obzir da žrtve Onoga uvijek pripadaju ranjivim skupinama, nije teško povući vezu između nadnaravnog horora u *It* i stvarnog horora u kojem određene društvene skupine profitiraju od patnje drugih skupina. Bitna je činjenica da se radnja odvija u dva različita razdoblja¹⁹ jer to pokazuje uvriježenost sistemskih zala, a povratak Kluba gubitnika u Derry 27 godina kasnije kako bi dokrajčili Ono upozorava da se s odrastanjem ne smije postati ravnodušan i neosjetljiv prema društvenim malformacijama, što je naročito relevantno u vrijeme kad djeca poput Grete Thunberg i preživjelih u pucnjava u Parklandu vode aktivističke pokrete umjesto odraslih. Pennywiseovo oslanjanje na vjerovanje ljudi, koje je povezano sa socijalizirajućom funkcijom bajki, također postavlja uznemirujuće pitanje o suučesništvu čak i kad je to upravo suprotno našim namjerama:

I know that some of the children have been partially eaten—they show bite-marks, at least—but perhaps it is we who drive It to do that. Certainly we have all been taught since earliest childhood that what the monster does when it catches you in the deep wood is eat you. That is perhaps the worst thing we can conceive. But it's really faith that monsters live on, isn't it? I am led irresistibly to this conclusion: food may be life, but the source of power is faith, not food. And who is more capable of a total act of faith than a child? (907)

Moć vjerovanja jedna je od glavnih tema priče. Kao djeca, Klub gubitnika uspije raniti – skoro ubiti – Ono zato što vjeruju u tu mogućnost. Najsnažniji su dok su zajedno

¹⁹ Ovo je dodatno naglašeno pomakom radnje za nekoliko desetljeća u filmskoj adaptaciji.

zato što se sedam smatra magičnim brojem – „Seven, Richie thought. *That’s the magic number. There has to be seven of us. That’s the way it’s supposed to be.*“ (755) – uspiju raniti Ono srebrnim žetonom zato što su vidjeli dovoljno filmova u kojima srebro zaustavlja čudovišta – „[...] no one had even suggested that a silver bullet or slug might not stop a monster—they had the weight of what seemed like a thousand horror movies on their side.“ (857) – Eddie uspije pretvoriti svoj inhalator u oružje puno baterijske kiseline – „He raised the aspirator (*acid it’s acid if I want it to be so eat it eat it eat*) “*BATTERY ACID, FUCKNUTS!*” Eddie screamed, and triggered off a blast.“ (1042) – u *It* (2017) Ben uspije poljupcem vratiti Beverly iz *deadlightsa*²⁰ zato što bajke dokazuju da poljupci mogu oživjeti, a u *It: Chapter Two* (2019) Eddie uspije značajno ozlijediti Ono komadom zahrđale ograde koji mu je ranije dala Beverly s uputom „It kills monsters if you believe it does“ kako bi spasio Richieja. U filmu Klub gubitnika uspije zauvijek zaustaviti Ono uvjeravajući Ono da nije strašno, da nije neuništivo, dok to i ne postane.

Klub gubitnika također predstavlja važnost zajednice i empatije. Najsnažniji su dok su zajedno i dok paze jedni na druge. U jednom trenutku Eddie razmišlja o nadimcima koje im je Richie dao:

Man, he had hated it when Richie called him Eds . . . but he had sort of liked it, too. The way he thought Ben Hanscom got to like Richie calling him Haystack. It was something . . . like a secret name. A secret identity. A way to be people that had nothing to do with their parents’ fears, hopes, constant demands. Richie couldn’t do his beloved Voices for shit, but maybe he did know how important it was for creeps like them to sometimes be different people. (292)

²⁰ Pennywiseov stvarni oblik koji paralizira njegov plijen, najčešće nepovratno.

Zaključak

Na prethodnim stranicama pokazalo se da je razvoj horor-žanra intrinzično povezan s društvenim, političkim i ekonomskim kontekstima u kojima su djela nastajala, te da su izrazito bitni u razdobljima ekonomskih i političkih kriza te socijalnih neizvjesnosti – popularnost žanra rasla je za vrijeme Velike depresije, Hladnog rata, AIDS histerije, a najnoviji porast događa se danas, u doba globalne ekološke i socijalne nesigurnosti. Uloga čudovišta, koji stoje kao simboli društvenih anksioznosti, kroz povijest se mijenjala; u devetnaestom i u prvoj polovici dvadesetog stoljeća najčešće su predstavljali društveno obespravljenе skupine, dok u modernijim hororima predstavljaju sistemske probleme (npr. *It*) ili pak i dalje marginalizirane grupe, ali ovaj put na suosjećajan način (npr. *Jennifer's Body*). Horori su također blisko povezani s bajkama, vraćajući se originalnim verzijama priča koje su više upozoravale na opasne aspekte patrijarhata, nego što su ih podržavale, što je najvidljivije u djelima koji se bave odrastanjem. Horor igra ključnu ulogu u adresiranju društvenih i osobnih strahova jer im njihova simbolička i nedoslovna priroda, u kojoj je zlo ograničeno na određeni oblik (čak i ako se taj oblik mijenja), ljudima omogućuje lakše nošenje s tim strahovima. Suvremeni horor sve više daje glas marginaliziranim skupinama, koje su prije bile isključene ne samo iz društva, nego i iz žanrovske produkcije, što hororu daje važnu funkciju u preispitivanju postojećih društvenih struktura. Iako su horori morbidni i krvavi, oni se zapravo zalažu za život i potiču empatiju prema društveno prezrenima i odbačenima.

Popis literature

- Benshoff, H.M. (1997.) *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, 1. izdanje, Manchester: Manchester University Press.
- Clover, C.J. (2015.) *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, 2. izdanje, Princeton: Princeton University Press.
- Creed, B. (1993.) *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, 1. izdanje, London: Routledge.
- Downey, D. (2014.) »Not a Refuge Yet: Shirley Jackson's Domestic Hauntings«, u: C.L. Crow (ur.) *A Companion to American Gothic*, Hoboken: Wiley-Blackwell, str. 290-302.
- Halberstam, J. (1995.) *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, 1. izdanje, Durham Duke University Press.
- »It«, *Box Office Mojo*, <https://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=it.htm> (stranica posjećena: 12. rujna 2019.)
- Jackson, S. (2009.) *The Haunting of Hill House*, London: Penguin.
- Kelley, S. (2019.) »Box office: 'It Chapter Two' floats with \$91-million opening«, *Los Angeles Times*, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2019-09-08/box-office-it-chapter-two-horror> (stranica posjećena: 12. rujna 2019.)
- King, S. (2010.) *Danse Macabre*, 2. izdanje, New York: Gallery Books.
- King, S. (2016.) *It*, New York: Simon and Schuster.
- McCluskey, M. (2019.) »How *IT Chapter Two* Handles the LGBTQ Themes of Stephen King's Novel«, *Time*, <https://time.com/5669735/it-chapter-2-lgbtq-themes/> (stranica posjećena: 12. rujna 2019.)
- Murphy, B.M. (2009.) *The Suburban Gothic in American Popular Culture*, 1. izdanje, New York: Palgrave MacMillan.
- Short, S. (2006.) *Misfit Sisters: Screen Horror as Female Rites of Passage*, 1. izdanje, New York: Palgrave MacMillan.
- Skal, D.J. (2001.) *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, 2. izdanje, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Weinstock, J.A. (ur.) (2017.) *The Cambridge Companion to American Gothic*, Cambridge: Cambridge University Press.