

Imperijalna gotika i neoviktorijanske adaptacije: nadnaravno u romanu *The Terror* Dana Simmonsa i njegovoj televizijskoj adaptaciji

1. UVOD

U svibnju 1845. kapetan Sir James Franklin poveo je ekspediciju čiji je cilj bio pronaći Sjeverozapadni prolaz (engl. *North-West Passage*), potencijalno kraću trgovačku rutu između Atlantika i Pacifika kroz arktički dio Sjeverne Amerike. U ekspediciji je sudjelovalo 129 posade na dvama brodovima pod zlokobnim imenima Erebus i Terror. Brodovi su za tadašnje pojmove bili iznimno dobro opremljeni: ne samo što su imali sustave za grijanje na ugljen i za pročišćivanje vode, već su im i zalihe namirnica, zahvaljujući novoj metodi konzerviranja hrane u limenkama, trebale biti dostatne za barem tri godine plovidbe. Međutim, ekspediciju su zapadnjački pomorci – kitolovci – posljednji put vidjeli u kolovozu iste godine u području otoka King William, danas dijela kanadskog arktičkog teritorija Nunavut, nakon čega joj se gubi svaki trag do 1849. kada članovi jedne u nizu potraga za preživjelima pronalaze zabilješke obaju kapetana u poruci ostavljenoj na mjestu Victory Point. Iz poruke se saznaje da su brodovi bili okovani ledom još od 1846. godine, da je Franklin preminuo 1847. te da je posada namjeravala napustiti brodove u travnju 1848. i krenuti pješice prema rijeci Back pod vodstvom kapetana Terrora, F. M. R. Croziera (vidi Hutchinson 2017).

Ovo su povijesne činjenice koje američki pisac Dan Simmons koristi kao polazišne točke u romanu *The Terror* (2007). Kako i zašto su brodovi zarobljeni u ledu upravo na otoku King William, što je uzrokovalo Franklinovu smrt te što se dogodilo s ostalim članovima posade pitanja su na koja su generacije povjesničara i polarnih istraživača pokušavale dati odgovore, a oko kojih Simmons plete svoju neoviktorijansku pripovjednu nit s elementima nadnaravnoga. Za razliku od Franklinovih suvremenika, koji su s gnušanjem odbili uzeti u obzir izvještaj kapetana Johna Raea iz 1854. o sudbini članova ekspedicije utemeljen na svjedočanstvima lokalnih Inuita, budući da su ovi sugerirali kako se

dio izglednije i skorbutom načete posade okrenuo kanibalizmu, Simmons u svoju verziju događaja indirektno uključuje i inuitsku perspektivu.

Ovaj rad razmatra Simmonsov roman i njegovu televizijsku adaptaciju kao dva različita primjera neoviktorijanizma, multimedijskog fenomena koji, prema Marie Luise Kohlke, uključuje:

kulturnu i kritičku praksu koja ponovno zamišlja 19. stoljeće i njegovo estetsko i ideološko naslijeđe u svjetlu povijesne retrospekcije i kritike, ali i fantazije – što želimo da je to razdoblje bilo iz različitih razloga, uključujući potvrde nacionalnog identiteta, borbe za simboličnu uspostavu pravde i prepuštanje eskapističkoj egzotici. (Kohlke 2014: 21)¹

Rad se fokusira na prikaz kolonijalnog Drugog, usmjeravajući pažnju na dvoje središnjih protagonista koji jedini preživljavaju havariju: kapetana Croziera, Irca koji zbog svog podrijetla predstavlja koloniziranog Drugog unutar imperijalnog sustava, te Silne, u romanu zvane i Lady Silence, nijeme Inuitkinje kojoj Crozier pruži utočište na brodu Terror, te analizira načine na koji su ovi likovi adaptirani u prvoj sezoni TV serije *The Terror* (2018) producenta Ridleyja Scotta, scenarista Dana Kajganiča i redatelja Edwarda Bergera. Članak analizira Simmonsov prikaz Silne kao nijeme domorotkinje s nadnaravnim moćima i Croziera kao koloniziranog Drugog s potisnutim nadnaravnim sposobnostima unutar konteksta pseudoznanstvenih teorija o domorodačkom stanovništvu kolonija i neistraženih teritorija, sugerirajući da autor na ovaj način svoj roman stavlja u dijalog sa žanrom imperijalne gotike (engl. *the Imperial Gothic*). Rad se zatim bavi analizom Crozierove i Silnine transformacije u TV adaptaciji, u kontekstu rasprava o problemima ekranizacije neoviktorijanskih romana unutar tradicionalno konzervativnoga žanra kostimirane drame.

¹ Osim ako to nije drugačije naznačeno, svi prijevodi s engleskoga u tekstu vlastiti su prijevodi autorice.

2. ROMAN *THE TERROR* I PRIKAZ DRUGIH

Roman *The Terror* sastoji se od 67 poglavlja na nešto manje od tisuću stranica, ispriповijedanih nelinearno iz perspektive jedanaest likova – članova ekspedicije, najčešće kroz neizravni unutarnji monolog. Svako poglavlje nosi ime pojedinog lika popraćeno podacima o relevantnim prostornim koordinatama i vremenu. Na ovaj način stvara se složena slika tijekom događaja, pri čemu sudionici radnje ni u jednom trenutku ne vide potpunu sliku situacije u kojoj se nalaze. Prvo i posljednje poglavlje, kao i većina njih (27 od ukupno 67), ispriповijedano je iz perspektive Francisa Rowdona Moire Croziera, kapetana broda *Terror*, koji zbog svoga irskog podrijetla, usprkos velikom iskustvu i sposobnostima, nema jednaku mogućnost napredovanja u mornarici. Roman započinje *in medias res* u listopadu 1847. godine kada se brodovi *Terror* i *Erebus* već drugu godinu zaredom nalaze okovani ledom i izloženi ekstremnim vremenskim uvjetima te napadima golemog, nadnaravno snažnog, medvjedolikog stvora. Ovi napadi započinju nakon što se jedna od izvidnica, poslana kako bi pronašla izlaz iz leda, vratila s dvoje Inuita: starijim čovjekom koji ubrzo podlegne ranama koje mu je greškom zadao jedan od marinaca iz izvidnice te nijemom djevojkom kojoj kapetan Crozier pruži utočište na brodu *Terror* usprkos negodovanju posade i voditelja ekspedicije, Sir Franklina. Brigu o njezinu blagostanju Crozier povjeri poručniku Irvingu, koji nakon kraćeg vremena otkriva da djevojka ne samo da je nekako uspjela probiti oplatu broda u dodijeljenoj joj prostoriji i probušiti tunel kroz led do snježnog nanosa u kojem je sazдала *iglu*, nego i da na ledenom prostranstvu povremeno stupa u nadnaravni, erotski intonirani ritual s medvjedolikom nemani koja joj zauzvrat donosi svježe ulovljene tuljane za hranu.

Kroz nekoliko retrospektivnih poglavlja saznaje se da je ekspedicija zaglavila u ledu zbog odluke kapetana Franklina da, usprkos upozorenjima kapetana Croziera te stručnjakâ za led s oba broda, Blankyja i Reida, nastave s potragom za Sjeverozapadnim prolazom umjesto da potraže sigurnije mjesto na kojem bi prezimili. Nakon dvije godine ledenog zarobljeništa moral posade opada, a počinju i prvi znakovi skorbuta i trovanja olovom iz konzervirane hrane koju je admiralitet nabavio ispod tržišne cijene usprkos upozorenjima nadležnih za kontrolu kvalitete. Zalihe ugljena za ogrjev i kuhanje drastično se smanjuju, a ubrzo brod *Erebus* postaje neupotrebljiv zbog štete koju mu je učinilo postupno pomicanje ledene mase. Usto tijekom duge polarne noći medvjedolika neman povremeno napada članove ekspedicije te se njihov broj postupno smanjuje, a nakon što odnese život i voditelja ekspedicije, Sir Franklina, situacija doseže točku usijanja. Članovi posade traže krivca i odlučuju da je žrtveno janje nijema Inuitkinja koju zovu *Lady Silence* (Tiha da-

ma ili doslovno gospodična Tišina) te traže njezin linč. Kapetan Crozier zaustavlja ih racionalnim argumentom: ona je jedina osoba na brodu koja zna preživjeti na ledu u trenutku kada ponestaje hrane, a posada nema ni znanja ni vještina nužnih za preživljavanje u arktičkoj pustinji. No, budući da je ona nijema, a nitko ne govori njezinim jezikom, ne uspijevaju s njom uspostaviti nikakav oblik komunikacije niti joj prenijeti svoje zahtjeve. Shvativši da su im upotrebljive zalihe hrane pri kraju, Crozier predlaže da napuste brod. Dugim, mukotrpnim maršem preko leda dolaze do rijeke *Back's Fish* (danas *Back*) vukući čamce u nadi da će tamo naići na pomoć domorodaca ili nekoga od članova potrage koju očekuje poznajući temperament *Lady Jane*, Franklinove utjecajne i imućne udovice. No, samu pomisao na pomoć domorodaca onemogućuje pomoćni kalafat Hickey kao član izvidnice kad ubije poručnika Irvinga iz osobnih razloga, a ubojstvo inscenira kao brutalni napad Inuita s kojima je Irving netom stupio u prijateljski kontakt, planski potaknuvši voditelja izvidnice da izvrši osvetnički pokolj tih istih Inuita, među kojima se nalaze i djeca i starci. Postupno zdravstveno propadanje posade dovodi njezinu osipanju, dodatnim smrtnima i otežalom naporu prema rijeci *Back's Fish*, što dovodi do pokušaja pobune manje grupe upravo pod vodstvom Hickeyja, a koji propada samo zbog nenadanog povratka izvidnice s dobrim vijestima.

Međutim, kako zdravlje preživjelih i dalje rapidno propada zbog nedostatka svježe hrane, a ekspedicija ne uspijeva pronaći plovni put kojim bi se uputila prema rijeci *Back's Fish*, Crozier je prisiljen dati izbor preostalim pokretnom dijelu posade: ili će dalje nastaviti s njime, ili će se pridružiti Hickeyjevoj frakciji koja se želi morskim putem vratiti na *Terror*. Jedini preživjeli pomoćni liječnik, anatom Goodsir, odlučuje ostati s bolesnima i kljastima u improviziranoj bolnici, iako zna da time samog sebe osuđuje na polaganu smrt izgladnjivanjem. Posada se opredjeljuje za dvije strane, s time da se formira i manja grupa časnika koja se planira pješice uputiti prema brodu i zalihama koje se tamo nalaze. Iako Crozierova izvidnica uspije pronaći put do plovnog tjesnaca, za njihove odsutnosti Hickey i njegova grupa koja se u međuvremenu okrenula kanibalizmu kidnapira i napadne Croziera i Goodsira. Ranjeni Crozier nestaje u ledu dok je Goodsir prisiljen svjedočiti kanibalizmu Hickeyjeve družine. Voditelj izvidnice, prvi časnik *Des Voix*, nakon što se sazna da su Crozier i Goodsir oteti, preuzima vodstvo nad preostalim članovima posade te ih vodi prema rijeci *Back's Fish*. Posljednja poglavlja nude kratke verzije inuitskih mitova o stvaranju svijeta te prikaz Crozierova oporavka od rana i njegovu postupnu akulturaciju kao člana inuitskog plemena. Crozier se, naime, budi u šatoru *Lady Silence* koja mu je povila rane. Postupno s njom nauči komunicirati snovima i misli-

ma, zahvaljujući daru vidovitosti koji je naslijedio od svoje bake Memo Moire, irske katolkinje, te saznaje i njezino pravo ime – Silna. Od Silne nauči kako preživjeti u arktičkim uvjetima, a nakon što postanu muž i žena, pristane se doslovno odreći svog jezika te kao i ona postati *sixam ieua*, nijemi posrednik s Tuunbaqom – medvjedolikim nadnaravnim bićem koje je napadalo posade Erebusa i Terrora te koje napada bilo koga tko se usudi doći na njegov teritorij na nenastanjenom sjeveru Arktika. Nekoliko godina poslije, zajedno sa Silnom i njihovo dvoje djece te plemenskim šamanom Asiajukom uz pomoć lovca s juga Inupijuka, on posjeti napušteni brod *Terror* koji lokalni Inuiti smatraju ukletim. Crozier, sada imenom Taliriktug, zapali brod te sa svojom obitelji krene natrag na sjever, prema svom novom domu, konstatirajući da bi svoj životni moto, preuzet iz Hobbesova *Levijatana*, mogao korigirati: život možda jest „siromašan, prljav, okrutan i kratak“, no možda ipak ne mora biti *samotan*.

Kao što se daje naslutiti iz ovoga podužeg iako šturog sažetka, Simmons u romanu povezuje povijesne činjenice sa spekulacijama o sudbini posade Erebusa i Terrora pomoću elemenata nadnaravnog: fantastični gotički elementi koriste se kako bi se dao oblik misteriju koji još i danas obavlja sudbinu ekspedicije, ali i kako bi se progovorilo o marginaliziranim ili tabuiziranim temama u viktorijanskom dobu.² Nadnaravne moći tako ima i kapetan Terrora Crozier, koji potiskuje svoj dar vidovitosti ovisnošću o viskiju sve dok mu ne ponestane zaliha alkohola pa se tek tijekom prisilnog odvikavanja suočava sa sjećanjima iz djetinjstva na zabranjeno sudjelovanje u katoličkoj euharistiji u društvu bake Memo Moire, a dar počinje svjesno koristiti tek kad postane intiman sa Silnom. Njegove nadnaravne moći samim time su potisnute i tijekom većine romana, a pri svakom spomenu protumačene su upravo njegovim irskim podrijetlom, posebice zabranjenom katoličkom stranom obitelji: Crozier je opisan kao prezbiterijanac i time pripadnik obespravljenoga protestantskog dijela populacije u Irskoj čija su prava, kao i prava rimokatolika, u Irskoj sve do proglašenja nezavisnosti u 20. stoljeću bila ograničena *Kaznenim zakonima*. Crozierova karakterizacija naslanja se na viktorijanske predodžbe o Ircima kao alkoholu sklonim melankoličnim Keltima koji

² Iako to nije predmet rada, valja istaknuti da Simmons u romanu *The Terror* koristi gotičke elemente i kako bi prikazao imperijalnu represiju ne samo nad etničkim, nego i nad seksualnim manjinama, jukstaponirajući iskustva dvaju *gay* parova – manipulatora i kolovođu pobune Hickeyja i djetinjastog diva Mansona s jedne strane, te bivših ljubavnika i sada prijatelja, Bridgensa i mladog samoukog ljubitelja filozofije Peglara. Za više o načinu na koje TV adaptacija naglašava presjek anticolonijalne i *queer* kritike prisutne u romanu, vidi Espinoza Garrido 2020.

su bliži prirodi, stvaralaštvu i onostranom, ideje koje će razraditi i promovirati Matthew Arnold u zbirci eseja *On the Study of Celtic Literature and Other Essays* (*O proučavanju keltske književnosti i drugi eseji*, 1867), a koje će mu – kao suprotnost kojoj se valja suprotstaviti – poslužiti kao temelj za izgradnju engleskog identiteta.³ Kao što to napominje Aidan O'Malley, ove ideje vrlo su slične onima koje je iznio Ernest Renan, svojevrsni začetnik u 19. stoljeću popularnog kelticizma: za Renana – iako su u drugoj polovici 19. stoljeća:

Kelti u praktičnom, modernom smislu izumrli, moraju se uložiti naponi kako bi ih se održalo na životu budući da upravo oni održavaju plamen spiritualnosti koji je u opasnosti od trajnog gašenja pod nesmilenim kotačima industrijske revolucije. Kelt, drugim riječima, igra bitnu, ali uvijek sekundarnu (i fizički i metafizički) perifernu ulogu u ovakvim vizijama rasnog poretka: oni su, za Renana, „malen narod“ i, znakovito, „u biti ženska rasa“ koja se „iznurila“ u potrazi za iluzijom kroz piće i poeziju. (O'Malley 2021: 84)

Takve esencijalističke predodžbe nerazdvojive su od britanskog imperijalističkog pothvata jer su korištene kao opravdanje za englesku dominaciju: Velšani, Škoti i Irci kao Kelti i njihove bardske tradicije, kako ih prikazuje Arnold, osuđeni su na propast, pri čemu je njihovo doslovno i kulturno izumiranje prikazano kao njihova vlastita krivica, a ne konkretna, dugoročna posljedica upravljačkih politika Britanskoga Carstva.

Simmonsov prikaz Croziera upravo je na tragu ovakvih viktorijanskih predodžbi o Ircima kao o Keltima: Crozier je melankolik sklon piću, a svakom primjeru njegove strastvene naravi ili izljeva emocija prethodi pridjev „irski“. Tako promatramo kako ga obuzima „mračni irski bijes“ (*dark Irish anger*, str. 27) ili samo „irski bijes“ (*Irish anger*, str. 504); njegove izljeve bijesa drugi likovi, poput doktora Goodsira, tumače podsjećajući se na činjenicu „da je on [ipak] na kraju Irac“ (*he is Irish after all*, str. 291), dodajući kako mu se lice iskrivljuje u „jedinstveno luđački irski osmijeh“ (*a uniquely mad Irish smile*, str. 297). Sâm Crozier, u trenucima ogorčenosti ili samosažaljenja nad ljubavnim i poslovnim neuspjesima, sebe opisuje tek kao „samo još jednu crnu irsku crnčugu“ u očima pripadnika i pripadnica vladajuće engleske klase (*just another black Irish nigger*, str. 159). Ova nimalo ugodna usporedba aludira na tada u Engleskoj i Americi popularnu predodžbu o Ircima kao o rasno različitim od Engleza i srodnijima Afrikancima, a koje su najočitije u rasističkim karikaturama poput onih koje su izlazile u engleskom satiričkom časopisu *Punch* (posebno tijekom i nakon razdoblja Velike gladi u

³ Za detaljniju raspravu o ulozi Matthewa Arnolda u izgradnji engleskog identiteta, vidi Leerson 2006.

Irskoj [1845–1849], razdoblja koje se podudara upravo s radnjom romana, tijekom kojeg se izglednjesto irsko katoličko stanovništvo optuživalo i za kanibalizam [vidi Kinealy 2002: 29]), ili u ilustraciji koja je predočila pseudo-znanstvene teorije o Ircima pod nazivom *Ireland from One or Two Neglected Points of View (Irska iz jednog ili dva zanemarena kuta, 1888)* H. Stricklanda Constablea iz 1888. Kao što to ističe Catherine M. Eagan, potonja ilustracija i tekst koji je prati „predstavljaju onu vrstu pseudo-znanosti koja je legitimizirala kolonizaciju Irske i anti-irsku diskriminaciju u Americi povezujući Irce s afričkom rasom" (Eagan 2004: 24)."

Simmons se oslanja na ove rasističke stereotipe kako bi prikazao Croziera kao predstavnika obespravljene manjine unutar imperijalnih struktura, i kao takvog kao osobu koja usprkos desetljećima predane službe još uvijek ne pripada vladajućoj klasi niti će joj ikad moći pripadati. Kao autsajder, Crozier će u Simmonsovoj verziji biti jedini preživjeli član posade upravo zato što ne zastupa vrijednosti engleske vladajuće elite: njegov stav prema članovima posade, ali i prema nadređenima, čini ga „egalitarnim Ircem" (Simmons 2007: 503) i samim time u sukobu sa striktno definiranom hijerarhijom engleskoga klasnog sustava, kao i kodeksa ponašanja britanske mornarice. On je i jedini član posade koji u više navrata ističe da je jedini siguran način preživljavanja moguć kroz uspostavu prijateljskog kontakta s Inuitima od kojih bi mogli naučiti kako loviti arktičke životinje za hranu i kako sagraditi iglue (vidi npr. str. 209), iako će ih početi smatrati ljudima u punom smislu te riječi tek kad zahvaljujući dubokoj povezanosti i braku sa Silnom postane dio te zajednice (str. 897). Ne čudi, stoga, da će njegovo „uskrsnuće" u Silninu šatoru biti početak njegova novog života kao (opet marginalnog) pripadnika Silnina plemena nakon što pristane proći kroz ritual inicijacije i kao Silna postati *sixam ieua*, upravljajući duhovima.

Simmons koristi viktorijanske rasne stereotipe bez imalo ustezanja kroz unutarnje dijaloge likova, pa osim što tako gradi Crozierov lik i prikazuje njegov položaj kao kulturnog autsajdera unutar same strukture britanskog imperijalnog aparata, on na isti, izravan i počesto nelagodan način, koristeći mizogine i rasističke izraze karakteristične za viktorijansko doba, stvara predodžbu o načinu na koji članovi posade doživljavaju Silnu. Najčešće imenice koje se koriste u engleskom su aliterativne sintagme *the Inuit witch* i *the Inuit wench* (inuitska vještica i inuitska djevojčura), dok Franklinovi unutarnji monolozi upućuju na viktorijanske stereotipe o (sjevernoameričkim) domorotkinjama kao promiskuitetnim „sukubama" i „kurvama" (vidi posebno str. 210). Crozier je iz istog razloga začuđen kad od doktora McDonalda sazna da je Silna djevojka jer, kao i Franklin, vjeruje da su sve domorotkinje promiskuitetne „poput životinja" (vidi str. 25–26), a toj

animalističkoj usporedbi doprinosi i prvi opis njezine pojave iz Crozierove perspektive: „Eskimska žena izgleda poput niskog okruglog medvjeda u krznoj parki, kapuljači i hlačama" (str. 21), da bi tome uslijedio i komentar na njezinu vanjštinu sljedećim riječima:

Nije privlačna kapetanu Francisu Rawdonu Moiri Crozieru; previše je toga na njoj divljačkog da bi je – čak i jedan prezbiterijanski Irac – pojmio kao posve ljudsko, a još manje kao fizički privlačno biće (str. 24, naknadno istaknuto)

– komentar u kojem se, prvi puta, povlači paralela s Crozierovim podrijetlom kao potencijalno bližim domorodačkom Drugom, paralela koja će postati ključna kako se roman približava kraju.

Osim toga, kao i u slučaju Croziera, Silnina rasna različitost ovdje dobiva gotičku dimenziju nadnaravnog: ona je drugačija ne samo zato što joj posada broda pripisuje nadnaravne moći („Ljudi vjeruju – svakog dana sve više i više kako ih ona stvar na ledu slijedi – da je mlada eskimska žena vještica s tajnim moćima", str. 20), već i zato što ih ona zaista i posjeduje. Silna ima sposobnost da svoje misli i snove projicira drugima (vidi posebno str. 447 i 878–879) te da komunicira s nadnaravnim stvorom koji ih proganja (vidi npr. detaljan opis iz Irvingove perspektive na str. 361–367). No, upravo ova upotreba gotičkih nadnaravnih elemenata postaje problematična jer kritički nimalo ne odstupa od viktorijanskih pripovjednih postupaka tipičnih za žanr imperijalne gotike. Imperijalna gotika, kako je definira Patrick Brantlinger u svojoj prijelomnoj studiji imperijalizma u britanskoj književnosti,

izražava tjeskobe izazvane slabljenjem religijskih ortodoksija, no još i jasnije izražava tjeskobe zbog lakoće s kojom se civilizacija može povratiti u barbarstvo ili divljaštvo i samim time [tjeskobe] o slabljenju britanske imperijalne hegemonije. Atavističko ropadanje u primitivizam koje doživljavaju fiktionalni likovi često se čine alegorijama o širem regresivnom momentu civilizacije, o preobrazbi britanskog napretka u britanski pad unazad. (Brantlinger 1988: 229)

Propast Franklinove ekspedicije usprkos najmodernijoj tehnologiji toga vremena, okretanje dijela posade kanibalizmu te Crozierova inicijacija i akulturacija u inuitsko društvo redom ilustriraju navedene tjeskobne preokupacije imperijalne gotike.

Za razliku od ostalih jedanaest protagonista romana, Simmons ne daje glas liku Lady Silence/Silni: sve što o njoj saznajemo spoznajemo iz druge ruke, iz očista ostalih likova. Zanimljivo je da neki kritičari romana, poput Siobhan Carroll (2016), posljednja poglavlja u kojima se ukratko prepričavaju elementi inuitske kozmologije tumače kao prostor u kojem Silna dobiva priliku progovoriti, i to stilski drugačijim jezikom od (pseudo)znanstvenoga koji karakterizira dio teksta koji im prethodi (vidi

Carroll 2016: 73). Carroll stoga ovaj roman promatra kao primjer „nove čudne fikcije“ (engl. *new weird fiction*) u kojoj se figura istraživača u ovom podžanru horora koristi kako bi se progovorilo o dugoj povijesti imperijalizma i ekoloških promjena (67). Međutim, naslovi svih spomenutih poglavlja glase „Crozier“ jer ove stilski različite dijelove teksta ne dobivamo izravno od Silne ili drugih Inuita, već posredstvom Croziera – kao njegove snove i vizije i kao njegovu nadnaravnu komunikaciju sa Silnom.⁴ Za Carroll, i Crozier i Silna su predstavnici domorodačkih i/ili koloniziranih naroda koji zahvaljujući svojoj *urođenoj* različitosti i tradicijom prenesenim znanjima i iskustvima o životu s prirodom nude „globalno viđenje ratnog kapitalizma iz perspektive onih koji su trpjeli njegove posljedice“ (Carroll 2016: 76). Međutim, ovakvo čitanje Croziera kao Irca i Silne kao Inuitkinje zahvaljujući svom esencijalizmu ne odudara mnogo od viktorijanskih ideja poput kelticizma te prelazi preko činjenice da Silna kao Inuitkinja, kao i njezina motivacija, ostaju misterijem do samog kraja romana; na kraju, i sam Crozier/Tailriktug u posljednjem poglavlju „shvaća da nikad neće razumjeti ove ljude“ (Simmons 2007: 919).

Takva nimalo kritična upotreba Silne kao žene-misterije, upravo zahvaljujući činjenici da u romanu nema Silnina izravnoga glasa ili perspektive, podsjeća na upozorenje koje je još 1949. u svojoj knjizi *Drugi spol* istaknula Simone de Beauvoir:

Reći da je žena misterij ne znači da ona šuti, nego da se njezin govor ne čuje. Tu je, ali skrivena pod velovima. Postoji s onu stranu te nesigurne pojave. Tko je ona? Anđeo, demon, inspiracija, glumica? Pretpostavljamo ili da na ta pitanja postoje odgovori koje se ne može otkriti, ili bi radije da nijedan nije prikladan, jer temeljna dvosmislenost utječe na žensko biće. U svojem srcu, ona sebe samu ne može definirati: kao sfinga. (de Beauvoir 2016: 273)

Silna tako postaje dvostruko podređena i dvostruko misteriozna unutar Simmonsove preslike viktorijanskog svjetonazora: i kao nijema žena („djevojčura“), i kao rasno, nekolonizirano, Drugo („inuitska vještica“) ona u romanu u potpunosti ostaje nepoznatljiva. Problematičan je i nagao skok u etnografski prezent upravo u posljednjim poglavljima u kojima Simmons daje uvid u inuitsku kozmologiju i svakodnevicu baš zato što iste ponovno vidimo kroz Crozierovu, a ne Silninu perspektivu. Silnino viđenje i razumijevanje radnje tako dokraja ostaje obavijeno velom nadnaravne misterije, a upravo je misterij ono što onemogućava i da

se Silnu (i implicitno ostale Inuite) prikaže kao zaista ljudsko biće.

Ako Simmonsov roman čitamo kao primjer suvremenog neoviktorijanizma koji nudi kritičku i imaginativnu reinterpretaciju viktorijanskih polarnih istraživanja kao primjera imperijalističkog, eksploatacijski motiviranog hibrisa, taj pokušaj kritike i dalje ostaje problematičan zbog nekritičke reprodukcije viktorijanskih pripovjednih elemenata imperijalističke gotike. Potonji mistificiraju rasne i kulturne različitosti, uprizoruju nemogućnost kulturnog dijaloga i tako doprinose reprodukciji svjetonazora zasnovanoga na nejednakostima koje se, pak, cirkularnom logikom, pravdaju nespoznatljivošću Drugoga.

3. OD IMPERIJALNE GOTIKE DO NEOVIKTORIJANSKE ADAPTACIJE

U adaptaciji romana *The Terror* 2018. za američku televizijsku kuću AMC Dan Kajganich učinio je niz zanimljivih intervencija u književni predložak upravo kroz temeljito kritičko preispitivanje i reviziju elemenata imperijalne gotike, ali i kroz audiovizualnu dekonstrukciju ključnih elemenata žanra kostimirane drame. Umjesto zavodljivog spektakla tipičnog za taj žanr, posebno prisutnoga u nostalgичnom podžanru filma baštine (engl. *heritage film*), koji karakterizira zvučna kulisa kojom dominiraju klasične ili klasičnom glazbom inspirirane kompozicije, raskošni kostimi i vizualno impresivna mizanscena kroz koju se simbolički uprizoruje prohujali društveni poredak i odnosi među likovima, u ovoj adaptaciji se upravo kroz ambijentalnu i često apstraktnu elektroničku zvučnu kulisu, kadrove koji naglašavaju skučenost interijera brodova, izbljedjelu paletu arktičkog krajobraza i nimalo uljepšane uvjete života članova posade ogoljuje pompa kojom imperijalistički centar obavlja svoje eksploatacijske ekspanzionističke politike. Jedine scene koje su snimljene zasićenim, toplim tonovima kroz meki fokus one su koje uprizoruju sjećanja na prošlost – trenutke slave Rossa, Croziera i Franklina kada su njihovi prethodni istraživački pothvati bili obilježeni kazališnim gala spektaklom (prva epizoda), ili flešbekove na nesretnu romantičnu vezu Croziera i Franklinove štićenice Sophije, kao i trenutke halucinacije pred smrt samoubojstvom doktora Goodsira u devetoj epizodi.

U deset epizoda sažet je i reinterpretiran sadržaj romana spajanjem nekolicine likova te promjenom motiva ključnih protagonista, a veći naglasak stavljen je i na kritiku imperijalizma. Prilikom sprovađanja jedne od prvih žrtava nadnaravnog stvora koji ih slijedi na ledu, kapetan Franklin homiliju zaključuje sljedećim riječima: „U čast našeg brata, poručnika Gorea, budite nemilosrdni. Podučite tog stvora o prevlasti Carstva i Božjoj volji koja ga podupire“

⁴ Jedino poglavlje bez naslova, 66. poglavlje, opis je Crozierove inicijacije i time predstavlja razdoblje između njegova postojanja kao britanskog kapetana Croziera i onog kao *kabloona sixam iuea* Takiriktuga.

(treća epizoda, 27:40–27:52). Međutim, i moć Carstva i Božje volje dovedena je u pitanje već nekoliko minuta poslije, kada stvor nemilosrdno napadne posadu i odnese još nekoliko života. Relativnost ideje premoćnog i bogomdanog Carstva najviše propituje vođa nezadovoljnika Hickey, lik koji je, prema Felipeu Espinozi Garridou (2020), u seriji oblikovan kao *queer* dvojniki vladajuće strukture. Kako serija odmiče, tako Hickey – koji je u adaptaciji nepoznati uljez koji je preuzeo identitet „pravog“ Hickeyja kako bi pobjegao iz Engleske (usp. šestu epizodu) – postupno sve snažnije „razumije i provodi imperijalne impulse koji prožimaju čitavu ekspediciju, no koji su najvećim dijelom skriveni pod maskom herojskog pothvata kakvim se čitav projekt samom sebi predstavlja“ (Espinoza Garrido 2020: 231). U posljednjoj epizodi ovaj će motiv dvojnosti i dvojnika ponovo naglasiti Hickey, kada – u posljednjem govoru prije nego što potpuno izgubi razum – izjavi: „Naš Imperij nije jedini imperij. To smo sada uvidjeli.“ (deseta epizoda, 28:25–28:30). Kroz ove izmjene adaptacija uspijeva ostvariti kritički potencijal romana kroz vizualno i pripovjedno rastakanje uvriježenih prikaza Britanskog Carstva, tipičnih za žanr kostimirane drame. Fokusrajući se na temu osobne odgovornosti pojedinaca prema zajednici i okolišu, adaptacija iz drugog plana izvlači kritičke elemente romana koji se nalaze u sjeni nadnaravnog, pokazujući da ekranizacija može funkcionirati i kao kreativna neoviktorijanska reinterpetacija teksta na tragu široko shvaćenoga „transmedijalnog doživljaja“, kako ga definiraju Meyer i Pietrzak-Franger (2022: 12), Franklinove ekspedicije.

Unutar neoviktorijanskih studija kritički fokus bio je donedavno usmjeren na proučavanje romana; zazor prema originalnim filmovima i TV serijama kao i ekranizacijama romana smještenih u viktorijansko doba nije proizlazio samo iz činjenice da je velika većina proučavatelja, kao i sama disciplina, proizašla iz proučavanja književnosti, već i iz povezane predrasude koju je Luisa Hadley još 2010. opisala kao pretpostavku da „adaptacije pojednostavljaju složenost viktorijanske fikcije“ (Hadley 2010: 142). Kao što je istaknula Imelda Whelehan, time se prilično naivno sugeriralo da je „povijesna autentičnost (kao i drugačije zamišljena povijest) posebna domena književnosti“ (Whelehan 2012: 289); drugim riječima, i pomalo u duhu Adorna i Horkheimera, ekranizacije mogu biti zabavne, no ne može ih se ozbiljno shvaćati. Whelehan identificira žanrovski problem u korijenu ovakve sumnjičavosti prema adaptacijama neoviktorijanske književnosti kroz sljedeća pitanja: ako je neoviktorijanska književnost posvećena reviziji viktorijanskog doba „odozdo“, tj. iz perspektive marginaliziranih i u viktorijanskom dobu ušutkivanih i obezvrjeđivanih skupina društva, kako se ova revizija može prenijeti na ekran? Na koji način filmske i TV adaptacije

mogu predočiti svježinu i novinu perspektiva neoviktorijanskih romana ako su ograničene žanrovskim okvirima kostimirane drame? Prema Whelehan:

Gljučna prepreka za ekranizacije neoviktorijanskog romana, ukratko, jest [pitanje] kako ih se može razlikovati od ekranizacije viktorijanaca ako sam tekst vizualno ne jukstaponira pripovjednu perspektivu i prošlosti i sadašnjosti. Relativno je teško ponuditi vizualni izazov tradicionalnim motivima koji su postali kodificirani kao kratice za određeno povijesno razdoblje. Dominantni stilovi i estetika kostimirane drame i drame baštine naizgled mogu otupiti naraciju zahvaljujući svojoj slatunjavu ugodnoj prepoznatljivosti. (Whelehan 2012: 274)

Whelehan ovdje identificira problem s kojim se suočavaju scenaristi i redatelji kad adaptiraju neoviktorijansko štivo: ako se previše usredotoče na stvaranje dojma autentičnosti – točnije, na oblikovanje mizanscene kako bi audiovizualno što vjernije rekreirali određeni povijesni period – riskiraju izgubiti kritičku oštricu koja se očekuje od neoviktorijanske revizije prošlosti; ako si pak dopuste previše slobode, riskiraju da se adaptaciju otpiše ili kao povijesno netočnu, neozbiljnu ili čak diletantsku. Posrijedi su žanrovski problemi koji proizlaze iz uvriježenih pretpostavki o karakteristikama kostimirane drame kao tradicionalno konzervativnog i nostalgичnog modusa povratka u uvelike utopijski prikazanu prošlost (vidi npr. Voigts-Virchow 2007).

Međutim, kostimirana drama u posljednjim je dvama desetljećima doživjela značajne promjene. Dio tih promjena, posebno u proteklih nekoliko godina, možemo promatrati i kao posljedicu transformacije načina proizvodnje i konzumacije filmova i TV serija, posebno uloge globalnih *streaming*-platformi. Kao što pokazuje Robert Watts, s porastom prestiža TV serija u produkciji HBO-a, posebno kritički hvaljenih serija poput *Obitelji Soprano* i *Žice* koje su doprinijele promociji filmskog pristupa televizijskoj naraciji, i nacionalne TV kuće poput BBC-ja počele su se okretati koprodukcijama kao rješenju za što kvalitetniju proizvodnju i što širu distribuciju sadržaja (Watts 2020: 23). Paralelno s time, nije zanemariv i sve veći ugled TV adaptacija književnih djela i načina na koje se one konzumiraju i diskutiraju i na društvenim medijima i u akademskim vodama: dok je, kad su posrijedi adaptacije anglofonih devetnaestostoljetnih klasika i neoviktorijanskih romana, još prije desetak godina prestiž bio rezerviran za adaptacije u produkciji BBC-ja, eventualno u suradnji s američkim Masterpiece/PBS-om, danas je krajobraz ekranizacija znatno složeniji i globalniji. TV serija *The Terror* primjer je međunarodne koprodukcije AMC-a u kojoj je velik dio serije, osim u Kanadi, sniman u Hrvatskoj i Mađarskoj; uz pomoć specijalnih efekata, npr. otok Pag⁵ „glumi“ kanadski Arktik. Nadalje, *streaming*-

platforme doprinijele su i razvoju brojnih novih, često nišnih podžanrova, pa u tom kontekstu možemo promatrati i porast više ili manje uspješnih TV serija smještenih u dugo 19. stoljeće koje pokazuju interes za kritičkim prikazom britanskog imperija te položaja rasnih, seksualnih i rodnih manjina: od serije *Tabu* (*Taboo*, 2017), neuspjele kritike britanske ekspanzionističke politike u sjeverozapadnoj Americi ranog 19. stoljeća, preko fantastikom transformirane *steampunk*-verzije Britanskog Carstva u seriji *Carnival Row* (2019–), do adaptacija suvremenih romana koji se bave britanskim zadiranjem u ekosustav arktičkog područja sredinom 19. stoljeća, kao što su miniserija *Sjeverne vode* (*North Water*, 2021) ili ovdje razmatrani *The Terror*.

Sve veće zanimanje za dugoročne ekološke posljedice kolonijalizma povezane su, čini se, i s rastućim interesom za prikaz iskustva domorodačkog stanovništva s Britanskim Carstvom. Kajganicheva prilagodba romana *The Terror* umanjuje ulogu nadnaravnoga, naglašavajući upravo ljudsku, pojedinačnu, ali i kolektivnu odgovornost tijekom kontakta britanskih istraživača s inuitskim stanovništvom. Efekt horora, kao i terora, postignut je s jedne strane polaganim stvaranjem napetosti vezane za slikovite prikaze žrtava ispočetka nevidljivog stvora koji uporno slijedi posadu i uništava ih jednog po jednog, a s druge strane, kao što to ističe Anita Lam, zahvaljujući iznimno polaganom ritmu serije i izbjegavanjem naglih rezova karakterističnih za horor filmove (Lam 2020: 193). Smještajući ovu seriju unutar šire shvaćene mitologizacije Franklinove ekspedicije kao sastavnog dijela opsesije temom preživljavanja u (prvenstveno ranijoj) kanadskoj književnosti te kao temelja za kanadske pretenzije na Arktik unutar suvremenoga dnevno-političkog konteksta, Lam spori ritam serije također interpretira i kao odraz stvarnoga nevidljivog čudovišta koje vreba arktičkim područjem: neumoljive hladnoće (Lam 2020: 193). Izokrećući naglavce kolonijalne predodžbe o domorodačkom stanovništvu kao o neciviliziranim divljacima i kanibalima, tvrdi Lam, ova adaptacija pokazuje kako

[k]ada vrhunci kolonijalne tehnologije – brodovi i konzervirana hrana – ne mogu zaštititi Franklinovu posadu od arktičkog terora tjelesnog propadanja u hladnoći Velikog bijelog sjevera, „Veliko bijelo ništavilo“ prisiljava ih da razmotre nešto „strašno za večeru“, pri čemu se transformiraju iz navodno „civiliziranih ljudi“ u kanibalističke „bijebe beštije“. S obzirom na asocijacije između bjeline i smrti koje su razvijene i etablirane u horor filmu – žanru kojeg Richard Dyer (1997) opisuje kao dominantno bjelački na Zapadu – *The Terror* učvršćuje ideju o bijelim

ljudima kao ujedno mrtvima i kao donosiocima smrti. (Lam 2020: 194)

Upravo svakodnevne posljedice ekstremnih vremenskih uvjeta na ljudsko tijelo te pokušaji preživljavanja u nenastanjenom krajobrazu bez hrane doprinose atmosferi tjeskobe i horora; kada se medvjedolika neman konačno pojavi i na ekranu pred kraj sezone, efekt je gotovo zanemariv i ne doima se pretjerano nadnaravnim. No, Kajganicheva adaptacija u najvećoj mjeri umanjuje ulogu nadnaravnog u svom prikazu Silne. Simmonsova Silna primjer je egzotičnoga Drugog i žene kao misterija, u harmoniji s prirodom i onostranim, sublimno zastrašujućim krajobrazom Arktika: ne samo što je vrlo mlada (doktor McDonald spekulira da bi mogla imati devetnaest godina, no da bi joj moglo biti i petnaest), ona je definirana i kao misteriozni predmet žudnje poručnika Irvinga, i kao erotskim rječnikom opisan iako nepojmljiv pandan stvora Tuunbaqa s nadnaravnim moćima (str. 361–367), i kao nevina, ali seksualizirana partnerica znatno starijeg i iskusnijeg Croziera na kraju knjige. Nadnaravnog je u potpunosti lišen Crozier, koji u adaptaciji postaje tek razočarani alkoholičar, romantik koji na ekspediciju odlazi zbog obećanja danog nesuđenoj zaručnici, Franklinovoj nećakinji, nakon što njihove zaruke onemogućući sam Franklin zbog Crozierova irskog podrijetla. U njegov autoritet kao kapetana sposobnoga za vodstvo broda jedne arktičke ekspedicije povjerenja imaju samo likovi koji su prikazani kao osobe koje ga poznaju otprije – Franklin i Blanky – dok drugi u njemu vide tek običnog „nacvrcanovića“ (engl. *lushington*), kako ga u prvoj epizodi slikovito naziva prvi časnik *Erebusa* Fitzjames; njegova sklonost alkoholu jedini je element stereotipa o Ircima koji se preuzima u adaptaciji. Tek nakon što se sam odluči odviknuti od alkohola – znači, svojom voljom, a ne zbog pomanjkanja zalihe viskija kao u romanu, čime se u adaptaciji dodatno ublažava navedeni stereotip – Crozier preuzima odgovornost voditelja ekspedicije nakon Franklinove smrti. I Crozier i Silna tako su u adaptaciji prikazani kao osobe koje smrću svojih očinskih figura moraju preuzeti njihovo mjesto u društvenoj strukturi, i koji to ne uspijevaju učiniti s uspjehom; samim time, umjesto nadnaravnog povezuje ih tema odgovornosti pojedinca prema grupi.

U TV adaptaciji Silna je kei šamana koja se nakon njegove iznenadne smrti protiv svoje volje nađe usred drame preživljavanja Franklinove ekspedicije. Već u prvoj sceni prikazana je kao ljudsko biće bez posebnih moći: potpuno nepripremljena i prestrašena, umirućeg oca preklinje da je ne ostavlja samu jer nije spremna preuzeti odgovornosti koje su je zapale očevom naglom i nenadanom smrću. Silna također komunicira s članovima posade – u adaptaciji na početku nije nijema, a njezinim jezikom vladaju Crozier, doktor Stanley i veteran arktičkih

⁵ Za detalje o lokacijama, vidi *Filming in Croatia*, <https://filmingincroatia.hr/movies/the-terror/>.

ekspedicija Blanky. Silna u ekranizaciji dobiva ljudsku dimenziju, kao prvo jer je njezina šamanska uloga, iako nadnaravna, ovdje prikazana prvenstveno kao društvena funkcija važna za opstanak zajednice i kao takva zahtijeva odgovornost. Kao drugo, njezino oklijevanje, strah i greške karakteriziraju je kao ranjivu, nesavršenu ljudsku osobu, a iz njih proizlaze i izravne posljedice za sve u njezinoj blizini. Budući da nije dovršila ono što je njezin otac započeo – u prvoj epizodi vidimo njegov pokušaj da članove ekspedicije upozori i usmjeri natrag kroz kontakt s umirućim mornarom – neočekivano dug boravak Franklinove ekspedicije na otoku King William dovodi do nestanka životinjskog svijeta o kojem ovisi njezino pleme. O tome progovara neimenovani poglavica u devetoj epizodi, podsjećajući je na njezinu odgovornost:

Previše ih je. Kao što je prije bilo previše *karibua* u godini padajućih zvijezda. Previše medvjeda godinu prije. I zbog svih tih ljudi otok sada nema ništa za nas. Sve što ima noge pobjeglo je. Gladovali bi da nam nije onoga što nam more daje. Otok nam sada nudi samo vjetar. Pozvat ćemo drugog šamana. On će pronaći Tuunbaqa i pokušati zaliječiti što je loše. Ponovno staviti stvari u ravnotežu. I ti ćeš mu pomoći. Tuunbaq je i dalje tvoj. To je sada tvoj život. Ne možeš ga samo tako napustiti. (deveta epizoda, 18:02–19:10)

U romanu se obilje životinjskog svijeta na koje u prvo proljeće nailazi ekspedicija uspoređuje s nestankom ptica, tuljana i drugih arktičkih životinja sljedeće godine u nekoliko navrata: prvo iz Franklinove perspektive (usp. str. 96–97 i 128) a zatim iz izravne Crozierove (str. 730–731) te konačno kroz Croziera posredovane inuitske perspektive (str. 869–870). Značajno je da je reakcija članova posade nepotrebno destruktivna i implicitno unosi neravnotežu u ekosustav: kad su ustrijelili životinje koje su im bile potrebne za hranu, nastavili su ih ubijati „samo sporta radi“ (97). No, u adaptaciji ovaj poremećaj ekološke ravnoteže dijelom proizlazi iz neuspjeha Silnina oca da ekspediciju odvrti s puta te Silnina neuspješnog preuzimanja vlastite društvene uloge, čime prikaz inuitskog stanovništva sadrži i ideju aktivnog (koliko god neuspjelog) pokušaja otpora domorodačkog stanovništva prema prodoru imperijalnih istraživača.

Sljedeća posljedica odluke autora adaptacije da umanjí nadnaravne aspekte romana jest i potpuno uklanjanje Crozierovih nadnaravnih moći te romantičnog zapleta između Silne i Croziera. Crozierova odluka da ostane u Netsilik zajednici u adaptaciji je njegova osobna odluka koja nema veze s njegovim ili magičnim moćima „nadnaravne domorotkinje“: štoviše, Crozier je na kraju zadnje epizode pojedinac koji svojom voljom odlučuje da se ne želi vratiti u kolonijalni centar čak i kad Ross, vođa jedne od potraga koje su poslana kako bi pronašle Franklinovu ekspediciju, dođe do naselja u kojem se nalazi;

on također prihvaća volju plemena da protjera Silnu zbog njezina neuspjeha s Tuunbaqom kao uvjet ostanka u zajednici.

4. ZAKLJUČAK

Iako ovakav prikaz Silne u adaptaciji reducira njezinu sposobnost djelovanja u odnosu na roman (ne samo da nema nadnaravne moći kontrole nad Tuunbaqom i komunikacije umom i snovima, već nema ni moć da ostane dijelom svoje zajednice), on inuitskoj protagonistici daruje i glas i ljudskost koje ne posjeduje u tekstu. Crozierova sudbina također je lišena nadnaravnog pa postaje novi, po svemu sudeći ravnopravni, član inuitske zajednice temeljem dogovora i vlastite odluke, a ne kroz mističnu inicijaciju i komunikaciju s nadnaravnim. Samim time, adaptacija dekonstruira elemente imperijalne gotike na kojima počiva roman: ljudskost i prihvaćanje različitosti, umjesto nadnaravnog i prihvaćanja misterija, ističu se u samom završetku serije. TV adaptacija također se rješava i erotsko-nadnaravnog sparivanja preživjelog člana britanske ekspedicije i misteriozne „inuitske vještice“, i umjesto romantičnog, heteronormativno reproduktivnoga sretnog kraja uvodi temu osobne odgovornosti i življenja s posljedicama vlastitih odluka.

U posljednjoj sceni adaptacije vidimo zamrznutu sliku Croziera kako lovi tuljane na ledu u društvu usnulog Inuita ili Inuitkinje, dok se kamera vrlo polako udaljava i stavlja ih u kontekst ledenog, pastelnim polarnim svjetlom okupanog, beskraj. Ovu „živu sliku“ možemo protumačiti kao transmedijalnu interpretaciju zaključka romana: možda život kao „siromašan, prljav, okrutan i kratak“ ne mora biti usamljen, no to ne znači da će budućnost nužno krasiti heteronormativni prokreativni optimizam. U svjetlu klimatskih promjena kojima svjedočimo, blještavo ledeni završetak, podcrtan sublimnom glazbom Marcusa Fjellströma, potiče gledatelje na meditaciju o promjenjivosti identiteta i pripadanja, odgovornosti pojedinca, hibrisu imperijalnih ekspanzionističkih politika i njihovih dugoročnih posljedica na okoliš, te implicitno sugerira da nema nadnaravnih rješenja za probleme koje novi i stari imperiji stvaraju u neprekidnoj utrci za profitom.

LITERATURA

Beacham, Travis i René Echevarria 2019. *Carnival Row*. TV serija. SAD: Amazon.

de Beauvoir, Simone 2016. (c. 1949). *Drugi spol*. Prevela s francuskog Mirna Šimat. Zagreb: Naklada Ljevak.

Brantlinger, Patrick 1988. *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830–1914*. Ithaca i London: Cornell University Press.

Carroll, Siobhan 2016. „The Terror and the terroir: The Ecological Uncanny in New Weird Exploration Narratives“. *Paradoxa* 28, str. 67–89.

Eagan, Catherine M. 2006. „Still 'Black' and 'Proud': Irish America and the Racial Politics of Hibernophilia“, u: *The Irish in Us. Irishness, Performativity, and Popular Culture*. Ur. Diane Negra. Durham i London: Duke University Press, str. 20–63.

Espinoza Garrido, Felipe 2020. „Queerness in the Neo-Victorian Empire: Sexuality, Race, and the Limits of Self-Reflexivity in *Carnival Row* and *The Terror*“. *Neo-Victorian Studies* 13:1, str. 212–241. DOI: 10.5281/zenodo.4320820.

Hadley, Luisa 2010. *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Haigh, Andrew 2021. *The North Water*. TV mini-serija. UK: BBC2/Kanada: CBC.

Hutchinson, Gillian 2017. *Sir John Franklin's Erebus and Terror Expedition: Lost and Found*. London: Bloomsbury (e-knjiga).

Kajganich, Dan 2017. *The Terror*. TV serija – prva sezona. Edward Berger. SAD: AMC.

Kinealy, Christine 2002. *The Great Irish Famine: Impact, Ideology, and Rebellion*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Knight, Steven, Chips Hardy i Tom Hardy 2017. *Taboo*. TV serija. UK: BBC i FX Networks.

Kohlke, Marie-Luise 2014. „Mining the Neo-Victorian Vein: Prospecting for Gold, Buried Treasure and Uncertain Metal“, u: *Neo-Victorian Literature and Culture: Immersions and Revisitations*, ur. Nadine Boehm-Schnitker i Susanne Gruss. New York: Routledge, str. 21–37.

Lam, Anita 2020. „Arctic terror: Chilling decay and horrifying whiteness in the Canadian North“. *Horror Studies*, 11:2, str. 187–204, DOI: https://doi.org/10.1386/host_00018_1.

Leerssen, Joep 2006. „Englishness, ethnicity and Matthew Arnold“, *European Journal of English Studies* 10:1, str. 63–79. DOI: 10.1080/13825570600590945.

Meyer, Christina i Monika Pietrzak Franger 2022. „Nineteenth-century transmedia practices: An Introduction.“ *Transmedia Practices in the Long Nineteenth Century*, ur. Christina Meyer i Monika Pietrzak-Franger. Abingdon i New York: Routledge, str. 1–22.

O'Malley, Aidan 2021. *Irska književnost i kultura, 1600.–2000.: Stvaralaštvo na jeziku kolonizatora*. Rijeka: FFRI Press.

Simmons, Dan 2018. (c. 2007). *The Terror*. London: Bantam Books.

Voigts-Virchow, Eckart 2007. „Heritage and literature on screen: Heimat and heritage“, u: *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, ur. Imelda Whelehan i Deborah Cartmell. Cambridge: Cambridge University Press, str. 123–137.

Watts, Robert 2020. *Transnational Television Aesthetics: National Culture and the 'Global' Prestige Drama*. Doktorski rad. Manchester: The University of Manchester (UK) ProQuest Dissertations Publishing, 2020. 28526351. Dostupno na: <https://tinyurl.com/uf8ppz82>.

„The Terror“. 2022. *Filming in Croatia*. Dostupno na: <https://filmingincroatia.hr/movies/the-terror/>.

SUMMARY

IMPERIAL GOTHIC AND NEO-VICTORIAN ADAPTATIONS: THE SUPERNATURAL IN DAN SIMMONS'S NOVEL *THE TERROR* (2007) AND ITS TV ADAPTATION

The article analyses the ways in which the supernatural, as an element of the Victorian genre of imperial Gothic, is used in Dan Simmons's neo-Victorian novel *The Terror* (2007) and its 2018 TV adaptation. Simmons's *The Terror* is based on historical facts about the 1845 Franklin Expedition which set out towards what is now Arctic Canada in search of the North-West Passage and then disappeared without a trace. Simmons reconstructs the historical events and introduces elements of the supernatural in order to imagine the destinies of the crew of the expedition's ships, *Erebus* and *Terror*. The article focuses on how the supernatural is employed in the depiction of the colonial Other in the novel and its TV adaptation by analysing the ways in which the Victorian imperial Gothic elements of Simmons's novel bring to life Victorian values and worldview. Simmons's use of the imperial Gothic is compared to the 2018 screen adaptation of the novel written by Dan Kajganich and produced by Ridley Scott for AMC. It is argued that the adaptation deconstructs Simmons's use of the supernatural and puts the focus instead on questions of personal and group responsibility within a wider frame of imperialist expansionist policies and the repercussions of these for the environment.

Key words: adaptation, British Empire, Dan Simmons, horror, imperialism, imperial Gothic, supernatural, neo-Victorianism, North-West Passage, TV series, *The Terror*