

Dejan Ognjanović

dejan@rue-morgue.com

Tri paradigme horora

Apstrakt: Polazeći od definicije horora kao žanra popularne kulture čija se temeljna priča tiče susreta s pretećom Drugošću, čiji prodor u konsenzusnu stvarnost i njenu podrazumevajuću normalnost stvara nemir i budi strah među protagonistima i publikom, ovaj rad definiše tri ključne paradigme horor žanra i to na osnovu tretmana izazivača straha, odnosno „čudovišne“ Drugosti u njima. *Paradigma 1* tiče se „Straha od sebe“; *Paradigma 2* obrađuje „Strah od drugih“; *Paradigma 3* tiče se „Straha od numinoznog“: „Čudovište“ je bezlično; dotiče se primarnih sila, božanskog/demonskog; i kao takvo situirano je na samoj granici unutrašnjeg/spoljašnjeg. Sve tri paradigme, sa njihovim glavnim pristupima i konstitutivnim elementima, oblikuju se kroz dva temeljna moguća tretmana: konzervativni i progresivni (liberalni), što pruža ukupno šest temeljnih varijacija horora. Polazeći od određenja Džona Karpentera, Robina Vuda i svojih sopstvenih, autor analizira reprezentativne primere iz oblasti horor književnosti i filma za svaku paradigmu i njenu varijaciju, s posebnim akcentom na prikaz Drugosti i njene veze sa normom, njen upliv na *status quo*, na antropocentrizam i prisustvo ili odsustvo srećnog kraja. Rad demonstrira bogatstvo konotativnih potencijala horor žanra i pruža osnovu za njegovu taksonomiju.

Ključne reči: žanr, horor, Drugost, strah, numinozno, konzervativno, liberalno, norma, *status quo*, antropocentrizam

Svaki žanr popularne književnosti i filma definisan je temeljnim narativom iz kojeg proističe njegov tipičan dramski konflikt i njemu shodan učinak: „Ono što se ukazuje kao društveni problem (ili dramski sukob) u jednom žanru nije nužno problem u nekom drugom” (Schatz 1981, 25), a kroz prikaz tog konflikta ogleda se, implicitno, i za taj žanr karakterističan svetonazor: „Svaki žanr može da ovlada samo određenim stranama stvarnosti, njemu pripadaju određena načela izbora, forme viđenja i razumevanja stvarnosti, određeni stepen širine zahvata i dubine pronicanja“ (Medvedev 1976, 197). Horor je žanr čija se temeljna priča tiče susreta s pretećom Drugošću čiji prodor u konsenzusnu stvarnost i njenu podrazumevajuću normalnost stvara nemir i budi strah među protagonistima i publikom, i tako izaziva definišući učinak ovog žanra (Ognjanović 2014, 39).

Međutim, taj učinak (tj. strah) nije jednoznačan, niti se žanrovski svetonazor horora može svesti na jednu paradigmu. Ne treba da čudi to što žanr, koji se toliko često bavi dvojnicima kao i raznim paralelizmima i udvajanjima, poseđuje u svojoj srži najmanje tri ključne paradigme. Sve one proističu iz gorenavedene definicije koja se tiče susreta s pretećom Drugošću. Razlike između tih paradigmi tiču se korena (izazivača) straha, odnosno „čudovišne“ Drugosti, te njenog uticaja na ljudske vrednosti i, najzad, na značenje proizvedeno takvim narativom – što sve zajedno, napokon, utiče na jačinu straha, odnosno na ključni žanrovski efekat.

Filmski reditelj Džon Karpenter (*Noć veštica, Magla, Stvor...*) pružio je solidnu osnovu za definisanje ključnih paradigmi horora koju će ovaj rad dodatno elaborirati. U intervjuu magazinu *Fangoria*, on je kazao:

Suštinski, u hororu postoje dve ključne priče koje stalno iznova pričamo. To su dve priče koje jedni drugima kazujemo o zlu – jer šta je horor, u stvari, ako ne priča o zlu ove ili one vrste?

U priči broj jedan, zlo dolazi spolja, izvan Plemena, iz tamne daljine u koju naša treperava logorska vatra ne može da dopre. Zlo je užasni Drugi, Autsajder, Tuđinac.

U priči broj dva, zlo dolazi iznutra. Može se naći u našim srcima. U ovoj priči, svi smo mi sposobni za izvanredno zlo samo ako nam se ukažu prave okolnosti. (Carpenter 2001, 6)

Ovo su prilično prodorni uvidi i od velike su pomoći u razumevanju ključnih paradigmi horora, ali dve paradigme koje je Karpenter skicirao treba detaljnije razraditi i preciznije definisati, a uz to je neophodno uvesti još jednu, treću paradigmu kako bi bio pokriven širi raspon mogućnosti horora kao žanra. Radi simetrije i boljeg reda biće potrebno izvesno premeštanje u njihovom redosledu.

Paradigmu 1 možemo nazvati „Strah od sebe“: koren straha nalazi se u pojedinačnoj psihi, u podeljenom, obmanama vođenom ili na neki drugi način nepouzdanom jastvu koje je, svesno ili nesvesno, štetno po druge i, u krajnjoj instanci, po sebe samo. Za ovu paradigmu ilustrativne su psihološke horor priče Edgara Alana Poa („Crna mačka“, „Đavo perversnosti“, „Izdajničko srce“), kao i razne varijacije na temu Džekila i Hajda, koje takođe koren imaju kod Poa u priči „Vilijam Vilson“. Svoj arhetipski oblik one su dobile u čuvenoj noveli R. L. Stivenzona i njenim kasnijim obradama. Ovde spadaju i priče o vukodlacima i drugim preobražajima čoveka u zver, kao i *Psiho* Alfreda Hičkoka (Alfred Hitchcock, *Psycho*, 1960) u kojem je antagonist, Norman Bejts, ubica sa podeljenom ličnošću. Zapleti takvih dela zasnovani su na strahu od sebe samog, i mogu biti isključivo psihološki (na primer, strah od shizofrenije) ili i s dodatkom „telesnog horora“ (na primer, strah od sopstvene fiziologije), kao u filmu o

vukodlacima, *Fatalna Džindžer* (*Ginger Snaps*, 2000). Takve priče imaju oblik formule „ja protiv sebe samog“ pa, prema tome, i protiv svih drugih.

Paradigmu 2 možemo nazvati „Strah od drugih“: uzrok straha su drugi ljudi ili druga stvorenja (vampiri, zombiji, vanzemaljci) koja nameravaju da zaposednu određeni ljudski mikrokosmos (kuću, seoce, predgrađe, grad). Ilustrativni za ovu paradigmu su romani *Drakula* Brema Stokera (Bram Stoker, *Dracula*, 1897) i *Kradljivci tela* Džeka Finija (Jack Finney, *Body Snatchers*, 1954), kao i njihove brojne filmske adaptacije. Tu spadaju i filmovi o zombijima Džordža A. Romera, počev od *Noći živih mrtvaca* (George A. Romero, *Night of the Living Dead*, 1968) pa nadalje, uključujući i brojne varijacije na formulu koju je on uspostavio. Ti zapleti zasnovani su na osećanjima paranoje i ksenofobije, a imaju oblik formule „ja/mi protiv drugih“.

Obe ove paradigme tiču se konkretne, specifične pretnje (koja ne mora biti doslovno materijalna, recimo u pričama o duhovima i drugim nevidljivim, demonskim silama) i nebitno je da li je u njima „čudovište“ („drugost“) pojedinačno ili u grupi. Međutim, ove dve paradigme, razvijene na osnovu Karpenterove ideje, ne pokrivaju čitav raspon horora; zbog toga je nužno uvesti barem još jednu.

Paradigma 3, koju ovde uvodimo, može se nazvati „Strah od numinoznog“: koren straha je uglavnom neka spoljašnja pretnja, ali njen oblik je amorfan, ambivalentan i nepoznatljiv. „Čudovište“ je neretko bezlično; dotiče se primarnih sila, božanskog/demonskog, i kao takvo situirano je na samoj granici unutrašnjeg/spoljašnjeg (Bog, ili Demon, ili Priroda nalaze se i u nama, i tamo negde, izvan nas), tako da zapravo potire ovu distinkciju. Zapleti zasnovani na ovoj paradigmi tiču se strahova od nesaznatljive i neprijateljske Prirode, od metafizičkih entiteta, skoro svemoćnih demona i božanstava (npr. Đavo) i beskrajnih kosmičkih prostranstava i neljudskih užasa koji u njima možda obitavaju a takođe su oličeni u bićima strahotnih moći.

Ilustrativni primeri za ovu paradigmu su Hičkokov film *Ptice* (*Birds*, 1963), roman Ajre Levina *Rozmarina beba* (Ira Levin, *Rosemary's Baby*, 1967) i istoimeni film Romana Polanskog (Roman Polanski, 1968), priče kosmičke strave H. F. Lavkrafta (npr. „Zov Ktulua“ i „Boja izvan ovog svemira“) i filmovi kao što su *Osmi putnik* (Ridley Scott, *Alien*, 1979) i *Stvor* (John Carpenter, *The Thing*, 1982). Ovi strahovi koren nemaju u mikrokosmosu (moja ličnost; moja kuća ili selo; susedno selo, drugi ljudi/stvorenja), već u makrokosmosu i u numinoznom: strah je vezan za čitavu Prirodu, za „božanske/demonske“, metafizičke sile koje upravljaju našom stvarnošću, čitavom planetom Zemljom a možda i čitavim kosmosom. Onda kada se ova vrsta straha preklapa sa Paradigmom 1 („Strah od sebe“), kao u *Rozmarinoj bebi* (od sopstvene materice i deteta), u *Osmom putniku* (unutrašnjost sopstvenog tela) i u *Stvoru* (integritet sopstvenog tela, uma i identiteta) – razlika u odnosu na tu paradigmu je značajna, jer je ovde

strah ukorenjen u nečem dubljem od individualne psihologije i snažno implicira metafizički strah.

Međutim, nije dovoljno samo definisati ove tri paradigme i smatrati da su time određene tri glavne varijante horora. Naime, moguće je proizvesti *radikalno različita značenja* kroz narative koji pripadaju ovim paradigmama, tako da konkretna dela, iako nominalno pripadaju istoj paradigmi, zapravo otelotvoruju značajno različite vrednosti i implicitne svetonazore – a sve to, u krajnjoj instanci, determiniše vrstu i snagu izazvane strave, odnosno žanrovski učinak. Kako je to moguće?

U knjizi *Danse Macabre* Stiven King je ponudio samo jednu, veoma uprošćenu paradigmu horora koja je, potom, često bila aksiomatski navođena bez mnogo preispitivanja kod nekritički nastrojenih teoretičara. Ta paradigma je značajna, jer se tiče *vrednosti i idejnosti* u pozadini horor tematike. King je u pomenutoj knjizi izneo sledeće određenje:

Kroz čitavu ovu knjigu pokušavao sam da nagovestim da je, ispod očnjaka i strašne perike, horor zapravo jedna konzervativna priča, konzervativna koliko i republikanac iz Ilinoisa u trodelnom odelu na pruge, i da je njegova glavna svrha da potvrdi važnost pravila, time što će nam pokazati kakve se užasne stvari dešavaju ljudima koji se drznu da prekrše tabu. U okvirima većine horor priča moralni kôd je toliko snažan da bi puritancu izmamio osmeh. U starim E. C. stripovima,¹ preljubnici neizbežno loše završavaju, a ubice snalazi sudbina naspram koje inkvizicijske sprave za mučenje izgledaju kao dečji ringišpil na vašaru. Moderne horor priče nisu mnogo različite od moraliteta iz petnaestog, šesnaestog i sedamnaestog veka, ako ćemo pravo. Horor priča ne samo što podupire deset zapovesti, ona ih naduvava do veličine tabloida. (King 1983, 395–96)

Sudeći po ovoj definiciji, horor priča poštuje pravila, brani vrline sopstvene zajednice i kulture i suštinski je konzervativna. Prema svom „kralju“, horor je zapravo jednostavni staromodni moralitet koji bi evanđelistima, puritancima i republikancima izazvao osmeh odobravanja. Konzervativna ideologija je uistinu dominantna u petparačkim oblicima horora kojima je King posvetio veći deo navedene knjige (ali i svog proznog opusa), odnosno u urbanim legendama, TV emisijama i serijama, B-filmova iz 1950-ih i senzacionalističkim horor stripovima iz istog doba.

Međutim, ovo nije jedina vrsta vrednosti koja se može naći u horor žanru: možda je ona dominantna u pop kulturi, ali svakako nije u onim najboljim i naj-reprezentativnijim ostvarenjima horora u književnosti i na filmu. Horor je veoma evoluirao iz stanja mikrokosmičkog parohijalizma i potvrđivanja „važnosti pravila“, pri čemu ta pravila podrazumevaju antropocentrizam i etnocentrizam

¹ Referenca na američku izdavačku kuću Entertaining Comics (E. C.), poznatu po nizu serijala horor stripova s početka 1950-ih. U tim serijalima objavljeni su, između ostalog: *Kripta strave* (*The Crypt of Terror*); čiji je naslov ubrzo promenjen u *Tales from the Crypt* / *Priče iz grobnice*, *Leglo straha* (*The Haunt of Fear*), *Grobnica užasa* (*The Vault of Horror*), *Čudna fantazija* (*Weird Fantasy*) i *Čudna nauka* (*Weird Science*).

gde se lokalni oblici hrišćanstva i engleskih ili američkih vrednosti uzimaju zdravo za gotovo i opisuju kao neupitni.

U pogledu ideja i vrednosti, postoje dva ključna pristupa u hororu. Onaj koji je King opisao može se nazvati *konzervativnim*: on podržava *status quo*; drugi se može nazvati *liberalnim*, u smislu da preispituje *status quo* tako što relativizuje vrednosti zajednice. Idejni stav jednog horor dela najočigledniji postaje kroz analizu njegovog tretmana ključnog elementa naše definicije horora – odnosno, „Drugosti“ (tj. „Čudovišta“ u najširem smislu reči). U ovom pogledu, pristup u delu može biti *antropocentričan*, tako da se čovek i njegova zajednica smatraju krajnjim merilima svih vrednosti, dok je pozicija čoveka u univerzumu aksiomska i neupitna (kroz implicitno ili eksplicitno hristijanizovane ili druge teleološke narative); ili, s druge strane, pristup u delu može biti *neantropocentričan*, što znači da je delo otvoreno prema mogućnosti da makar razume (i relativizuje) poziciju Drugosti, ako već ne i da je prigrlji i negira njenu „drugost“. Kanadski filmski teoretičar Robin Vud pisao je:

Dok su horor filmovi tipično predstavljanje naše kulture, istaknuto prikazano čudovište mora neizbežno biti zlo: ono što se potiskuje (i individualno i unutar cele kulture) mora se uvek vratiti u obliku pretnje, ono što svest gleda kao ružno, užasno, opsceno. Moglo bi se reći da su horor filmovi napredni tačno do onog stupnja kada odbijaju da se zadovolje tim jednostavnim prikazom – do stupnja kad eksplicitno ili implicitno, svesno ili nesvesno, oni modifikuju, postavljaju pitanje, izazivaju i traže da izmene taj prikaz. Sva su čudovišta po definiciji destruktivna, ali ta njihova destruktivnost može se na različite načine objasniti, oprostiti i opravdati. (Wood 1989, 143–44)

Pošto ova dva pristupa (konzervativni i liberalni) u pogledu vrednosti uvode značajne varijacije unutar tri paradigme horora koje smo gore definisali, te varijacije valja preispitati upravo iz ugla tretmana čovekove interakcije sa Drugošću. Kao što će biti pokazano, nijedna od tri paradigme nije konzervativna niti liberalna *per se*; dela unutar njih mogu biti i jedno i drugo, zavisno od njihovog odnosa prema „Drugosti“.

Paradigma 1: Strah od sebe

Ako čovek sebe naziva *homo sapiensom*, to znači da je razum uzeo kao svoju definišuću odliku. U odnosu na nju, „ne-razum“ (odnosno iracionalnost) predstavlja drugost, tj. način na koji čovek samom sebi može da postane „onaj drugi“, tuđ i time zastrašujući. Zavisno od toga kako konkretno delo horor žanra u ovoj paradigmi prikazuje (ne)razum, ono može biti konzervativno ili liberalno.²

² Podrazumeva se da su moguć i složeni, hibridni slučajevi, koji sadrže obe opcije, ali se njima ovde, zbog prostornih ograničenja, ne možemo baviti.

Novela R. L. Stivensona „Dr Džekil i g. Hajd“ (R. L. Stevenson, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886) ilustrativna je za konzervativni pristup paradigmi *Strah od sebe*. Ona je ukorenjena u strahu od atavističkog, animalnog i iracionalnog, dok uzdiže razum i osuđuje svako eksperimentisanje koje bi moglo da ugrozi njegovu prevlast. Drugost je potpuno nakazna, odvratna i čudovišna, zaslužuje samo nemilosrdno uništenje. Stivenson podržava *status quo* – posle samoubistva doktora, zajednica nije ništa mudrija nego što je dotad bila; srećna je što može da se vrati u stanje pre doktorovog „bogohulnog“ otkrića.

Naravoučenije ove novele prisutno je, sa manjim varijacijama, i u brojnim kasnijim delima na sličnu temu, a moglo bi se sažeti ovako: „Postoje neke stvari koje ljudi ne bi trebalo da znaju.“ Ili, nešto konkretnije: „Čovek ne treba da se upliće u osnovne sile i primarne principe, jer oni spadaju u Božji domen.“ Implicirana poruka glasi da se ne treba bojati sopstva *per se*, već poremećaja njegove ravnoteže. Učinak strave u takvom delu je blag i privremen, jer je čovek bezbedan dokle god smerno sledi Božji put, Prirodu i pravila svog Društva. Oni koji poštuju pravila živeće dugo i berićetno; oni koji skrenu s puta ili ih svesno krše (eksperimentišući s primarnim oruđima u Božjoj ili Prirodinoj „radionici“) biće uništeni. Ako ne remetite *status quo*, sve će biti u redu.

Filmske verzije ove novele sklone su bastardizaciji izvornih Stivensonovih ideja i ambicija, i to kroz pojačanje antropocentrizma i konzervativnih vrednosti (npr. kroz uvođenje hrišćanskog moralizatorstva), zatim kroz dodavanje konvencionalnih elemenata zapleta kao što je romansa (u klasičnim holivudskim verzijama iz 1932. i 1941. godine), ili kroz senzacionalističke scene erotizma i nasilja, kao u modernim verzijama *Doktor Džekil i žene* (*Docteur Jekyll et les femmes*, 1981) i *Na ivici razuma* (*Edge of Sanity*, 1989).

Emblematične za liberalni tretman paradigme „Strah od sebe“ jesu priče Edgara Alana Poa. U njima je „svetost“ razuma *homo sapiensa* podrivena na nekoliko načina.

Pre svega, to je postignuto uvođenjem nepouzdanog naratora, čije pripovedanje u prvom licu jednine na početku priče deluje naizgled racionalno, ali postepeno postaje sve sumnjivije, da bi se na kraju razotkrilo kao suštinski poremećeno. Po osporava autoritet samom tekstu time što izbegava perspektivu sveznajućeg pripovedača. Istovremeno, on implicira agnostičku idejnost, jer ako čovek (kakav je njegov pripovedač) ne može da spozna sebe, kako onda može da spozna kosmos?

Drugi način relativizovanja razuma oslanja se na pojam „đavola perverznošći“, ekspliciranog u istoimenoj priči (*The Imp of the Perverse*, 1845), a razrađenog u pričama „Izdajničko srce“, „Crna mačka“ i „Vilijam Vilson“. Evo kako se ovaj đavolak pojavljuje:

Stojimo na ivici provalije. Zavirujemo u ponor – hvata nas muka i vrtoglavica. Prvi nam je impuls da ustuknemo pred opasnošću. Neshvatljivo zašto – osta-

jemo. Malo-pomalo naša muka, i vrtoglavica, i užas tonu u oblak nekog osećanja koje nema imena. (...) A taj pad, to srljanje u propast – upravo zbog toga što je spojen sa najgroznijom i najodvratnijom od svih najgroznijih i najodvratnijih slika smrti i stradanja koje su se ikad rodile u našoj mašti – upravo zbog toga sad ga silno priželjkujemo. I pošto nas naš razum snažno odvraća od ivice provalije, zato se mi utoliko plahovitije primičemo njoj. Nema u prirodi tako demonski nestrpljive strasti kao što je strast čoveka koji dršćući na ivici provalije sanja o vratolomnom skoku. (Po 2006, 776)

U pitanju je „đavo“ iracionalne, (samo)uništiteljske sile unutar ljudske prirode; on je taj koji navodi protagonistu „Crne mačke“ da bez razloga muči kućnog ljubimca a zatim ubije i svoju ženu; on navodi naratora „Izdajničkog srca“ na grozno, nemotivisano ubistvo svog dobročinitelja. U oba slučaja, ovaj poriv nema ni traga racionalnog pokrića (npr. osveta ili materijalna dobit): on je protiv interesa počinilaca, a na kraju upravo on ih navodi da se nenamerno razotkriju pred policijom.

„Perverznost“ opisana u Poovim pričama nije izuzetak ni specijalni slučaj relevantan samo za mali broj neuravnoteženih pojedinaca. U stvari, to i nije perverzija, već sila koja postoji, u različitoj meri, u svakom čoveku: *mi* „stojimo na ivici provalije“; *mi* „zavirujemo u ponor...“. Nju ne pobuđuje bogohulno eksperimentisanje niti odstupanje od pravila: ona je već tu, ona je sastavni deo ljudske prirode, i može da ispliva u svakom času, vođena tajanstvenim i nesaiznatljivim uzrocima. „Ono Drugo“ je već u nama; podeljeni, mi smo Drugost sebi samima. Nisu neophodni nikakvi magični, kvazi-naučnofantastični napici kako bi je probudili ili suspregli. To je vitalna sila u nama, a ne osvajačka sila koja dolazi odnekud sa strane, spolja.

Zaokret ka liberalnijem tretmanu (ne)razuma u horor filmu, istorijski gledano, ima svoje korene u filmu *Psiho* Alfreda Hičkoka. Ovaj reditelj bio je zaslužan što je na velika vrata uveo horor iz sveta fantazije i izmišljenih ambijenata kvazi-srednjoevropskih gotskih zamkova stilizovanih u kulisama Univerzal i Hamer studija (sa njihovim pretežno konzervativnim vrednostima) u realistični hronotop savremenog sveta. Počev od *Psiha*, horor više nije zasnovan samo na folkloru i sujeverju neke izmaštane Ruritanije, već se inspiriše i crnim hronikama američkih dnevnih novina (u ovom slučaju, zločinima Eda Gejna). Strava više nije na bezbednoj udaljenosti (prostornoj i vremenskoj), već se nalazi ovde i sada.

Dok bi se zaplet *Psiha* mogao opisati kao intiman, budući usredsređen na kuću iznad Motela Bejts, njegove implikacije u vezi s ljudskim stanjem donele su revoluciju u horor film, sličnu onoj koju je E. A. Po izveo u književnosti pre više od jednog veka. „Čudovište“ u *Psihu* je Norman Bejts, opsesivan, podeljen, ali zamaskiran prividnom normalnošću (racionalnošću), kao i bilo koji od Poovih nepouzdatih (iracionalnih) pripovedača. Kada na kraju filma psihijatar dođe i „objasni“ Normanovo ludilo, mnogi su to pogrešno shvatili kao Hičkokov ustupak konvenciji, pa čak i kao podrivanje učinka horora koji je time,

navodno, raspršen pod svetlom razuma. Takvi gledaoci, međutim, zaboravljaju da je ta scena praćena dvema koje slede odmah za njom, a koje duboko relativizuju nadmoć razuma. Hičkok prvo prikazuje Normana kako se zlokobno smeši dok se iz off-a čuje glas njegove mrtve majke koja, iz dubine njegove psihe, obećava da će se pretvarati da ne želi da naudi ni muvi, kako bi svi poverovali koliko je bezazlena. Ovime se ilustruje moć iracionalnog koju doktorov razum ne može sasvim da rasvetli a kamoli iskoreni; ona je i dalje tu. Zatim, poslednji kadar filma prikazuje vađenje automobila prve žrtve i prividne junakinje iz močvare koja simbolično ukazuje na duboki mulj podsvesnog. Krajnji učinak ovih scena je da daju prednost mračnim, iracionalnim i ne-razumskim porivima koji odnose prevagu i kao takvi su privilegovani u završnici filma.

Značenja proizvedena liberalnim delima koja pripadaju *Paradigmi 1* podričaju antropocentrične principe (oličene u svetosti razuma) i prikazuju Drugost kao značajnu, snažnu silu koja se ne može poraziti, niti je u tim delima moguće povratiti *status quo* putem razuma, romanse, nauke ili nekog drugog ljudskog sredstva. Kao rezultat toga, strava nije umanjena, a žanrovski efekat je mnogo snažniji i trajniji od dela iz iste paradigme koja pripadaju konzervativnoj struji, gde se norma poštuje uz pretpostavku da je sa svetom, u osnovi, sve u redu.

Paradigma 2: Strah od drugih

Unutar ove paradigme izvor straha obično je izvan pojedinca i njegove zajednice; Drugost je spoljašnja u odnosu na opisani mikrokosmos, dok je njen upliv na širu zajednicu (društvo, svet...) mali ili nepostojeći. Značenje proizvedeno ovakvim narativom može biti dvojako.

Ako je pristup konzervativan, delo je obeleženo ksenofobijom, paranojom i antropocentrizmom koji omogućavaju uništenje Drugosti i povratak u pređašnje stanje, u „normalnost“, odnosno u *status quo*. U delima koja pripadaju tom svetonazoru, „čudovišta“ su prikazana kao izuzeci od pravila, posebni slučajevi, nakaze koje se lako mogu eliminisati pomoću ljudskih kvaliteta i napora (prijateljstvo, ljubav, hrabrost, znanje, razum, zajedništvo...); život je idila u kojoj je monstrum samo privremeni uljez koji tu idilu značajno ne remeti. Pošto je uništio svoje stvorenje, baron Frankenštajn (u klasičnoj verziji Džejsma Vejla iz 1931. godine) može da se oženi i živi srećno sa svojom nevestom; pošto ubije Drakulu, Džonatan Harker (i u Stokerovom romanu i u klasičnoj verziji u režiji Toda Brauninga iz 1931. godine), može da se oženi i živi srećno do kraja svojih dana.

Žanrovski učinak proizveden konzervativnim tretmanom *Paradigme 2* kratkotrajan je i lagan, zato što je pristup inherentno optimistički: stravični događaj (poremećaj reda od strane Drugosti) predstavljen je kao epizoda, diverzija, izuzetak u inače dobro uređenom, dobronamernom i antropocentričnom svetu. Prostorno i vremenski ograničene, lokalne vrednosti mikrokosmosa (npr.

viktorijske Engleske, u Stokerovom *Drakuli*; ili malograđanske u romanima Stivena Kinga, kao npr. *To*) projektuju se na čitav univerzum i iznose kao aksiomatske. Ovaj tip horora opisuje privremeno zastranjivanje (skretanje iz ustaljenog toka) koje ne preispituje i ne relativizuje vrednosti mikrokosmosa, već ih, naprotiv, potvrđuje i osnažuje. Norma se ne dovodi u pitanje.

Liberalni tretman *Paradigme 2* u hororu takođe može da obrađuje osećanja ksenofobije i paranoje radi žanrovskog učinka (npr. u filmu *Invazija trećih bića* Filipa Kaufmana / Philip Kaufman, *Invasion of the Body Snatchers*, 1978), ali tu tretman ljudskih vrednosti nije antropocentričan. Drugost služi kao pozadina naspram koje se ljudskost iznova odmerava; intruzija Drugosti omogućava reevaluaciju ljudskih vrednosti, dotad samo podrazumevanih.

Ilustrativni primeri ovakvog pristupa su filmovi o zombijima Džordža Romera (George A. Romero), a naročito prva tri: *Noć živih mrtvaca* (*Night of the Living Dead*, 1968), *Zora mrtvaca* (*Dawn of the Dead*, 1978) i *Dan mrtvaca* (*Day of the Dead*, 1985). Sva tri filma koriste formalne elemente „filma opsade“, ali su tematski više posvećeni dinamici grupe, odnosno naglasak je sa ljudske, „normalne“, unutrašnje strane barikade a ne na pretnji Drugosti koja dolazi spolja. Drugim rečima, spoljašnja pretnja je samo katalizator trvenja iznutra, na koja Romero stavlja akcenat. Kroz naglašeno kritički i satirični prikaz čovečanstva, granice između ljudi i zombija se potiru, sa zaključkom koji se, kao replika, ponavlja kroz ove filmove: „Mi smo kao oni, oni su kao mi.“ Takođe, Romerovi filmovi satirično prikazuju uobičajene autoritete koji su definisali „američki put“ u SF-u i hororu 1950-ih, kao što su nauka, vojska, policija, prikazujući ih, u najboljem slučaju, kao korumpirane i neefikasne, a u najgorem kao opasne i destruktivne (naročito u *Danu mrtvaca*, koji se u celini zbiva u jednom podzemnom vojnom kompleksu).

Drugim rečima, ovi filmovi nisu o zombijima („oni“); oni su o ljudima („mi“), o slepim poslušnicima koji održavaju *status quo* kroz patrijarhalne porodične vrednosti (u *Noći...*), konzumerizam (u *Zori...*) i vojno-industrijski kompleks (u *Danu...*). Strukturisani su kao filmovi opsade upravo da bi kritikovali opsadni mentalitet koji stvara sistem zasnovan na dihotomiji „Mi protiv Njih“. Završeci ovih filmova ne dopuštaju bezbedan povratak u pređašnje stanje: oni su svi apokaliptični, kako u svom pristupu tako i u svojim zaključcima. Pokazujući negativnost skrivenu ispod „normalnosti“ sveta kakav poznajemo, oni nude katarzu kroz prikaz njegovog uništenja ali i nagoveštavaju mogućnost njegovog novog podizanja, na pozitivnijim temeljima.

Pogled na svet u delima koja primenjuju liberalni pristup *Paradigmi 2* prostire se u rasponu od pesimističkog do oprezno, ambivalentno optimističkog. Žanrovski učinak u njima snažniji je i trajniji nego u delima koja spadaju u konzervativni pristup, zbog toga što u njima nema povratka u bezbednost, nema srećnog kraja ni u nagoveštaju; strah je opravdan svetom koji se u njima opisuje, svetom koji zaslužuje da bude uništen.

Paradigma 3: Strah od numinoznog

U ovoj paradigmi izvor straha takođe dolazi pretežno spolja, ali njegov oblik je amorfan, ambivalentan i nesaznatljiv; on nije personalizovan i antropomorfan; pozicioniran je na samoj granici spolja/unutra tako da umnogome razara tu dihotomiju; njegovi uplivi su široko rasprostranjeni ako ne i globalni.

Dok pojedini predstavnici *Paradigme 2* takođe mogu imati globalne konsekvence (npr. epidemija zombija ili invazija iz svemira), ove su ukorenjene u materijalnom svetu (bolest, vanzemaljci) a njihovi užasi uglavnom se tiču sociologije, psihologije i biologije. Ono što ističe dela koja pripadaju *Paradigmi 3* jeste njihova suštastvena veza sa metafizičkim. Oni se ne bave samo slomom društva već krajnjim filozofskim pitanjima: prirodom Prirode, Boga, Đavola i kosmosa. Pojam koji prožima sve ove elemente jeste „numinozno“ (od latinskog „numen“, božansko), onako kako ga je definisao Rudolf Oto u knjizi *Sveto*,³ u smislu iskustva koje leži u korenu religioznog ali nije s njim nužno, direktno povezano.

U okviru paradigme straha od numinoznog izdvajaju se tri glavne tematske grupacije u kojima se ovaj apstraktni strah materijalizuje, i to: strah od Prirode, strah od Boga i Đavola, i strah od kosmosa.

3a) „Podivljala Priroda“

Globalna pretnja prirode koja se okrenula protiv čoveka ne implicira nužno (makro)kosmičku stravu; u svojoj temeljnoj zamisli ona može biti, a često i jeste, veoma uska. Konzervativni tretman ove tematike često je obeležen antropocentrizmom. Strahovi od prirode odmetnute protiv čoveka bili su naročito prisutni u SF-hororima iz 1950-ih, oličeni u džinovskim bubama, tarantulama, mravima, bogomoljkama, gušterima i drugim neprirodno uvećanim insektima i životinjama, kao i fantastičnim stvorenjima iz okeana, svemira i naučnih laboratorija, nastalim po uzoru na naslovnog junaka japanskog filma *Godzila (Gojira)*, 1954).

Pogled na svet u filmovima poput *Tarantule* (Jack Arnold, *Tarantula*, 1955) suštinski je antropocentričan: čudovište je tu nakazni incident u pozitivističkom kosmosu i može se objasniti naukom (razumom) i poraziti srećnim spojem nauke i (vojne) sile. Majka Priroda, kako je prikazana u konzervativnim filmovima iz ove grupacije, suštinski je dobroćudna, a svoje monstrozno lice otkriva samo kao privremeni odgovor na čovekovo zadiranje u njene tajne. U *Tarantuli*, džinovski insekt je produkt pokušaja jednog naučnika da pronade preparat za brzi rast i uvećanje životinja kako bi se koristile za hranu. Dobre namere Nauke

³ Rudolf Otto, *Sveto*, Svjetlost, Sarajevo, 1983.

ipak vode u Pakao, ali to na kraju sprečava Vojska koja srećni završetak donosi bombama i napalmom. Pritom su u filmu prisutni ironija i distanca prema intelektu i nauci (jedna replika glasi: „Neki od ovih velikih mozgova nikad nisu naučili pristojne manire“) ali nikada se ne vide usmereni prema sili, tj. vojsci, prikazanoj kao „konjica“ koja donosi spas u zadnji čas. Priroda je antropomorfna, s motivacijom nalik ljudskoj, vođena time da ispolji „upozorenje“ ili izvrši „osvetu“. Ovi filmovi obično imaju srećan kraj koji opisuje uništenje čudovišta, sreću (brak) za glavne junake i povratak u *status quo*.

Liberalni tretman iste premise donosi sasvim drukčije rezultate u rukama pravog umetnika. Nakon što je prikazao neravnotežu u mikrokosmosu (psihi) u filmu *Psiho*, Alfred Hičkok je učinio to isto u makrokosmosu (čitavoj prirodi) u *Pticama* (*The Birds*, 1963). Taj film doneo je radikalni preokret u odnosu na ranije filmove na temu podivljale prirode time što je zauzeo anti-antropocentričnu i anti-*status quo* perspektivu.

Razum je podriven u najdoslovnijem smislu, time što film odbija da pruži razlog za masovne napade ptica na ljude, što je srž zapleta. U konvencionalnom SF-hororu iz 1950-ih, uzrok bi mogla biti radijacija (nuklearna ili iz svemira), ili osveta ludog naučnika prema čovečanstvu. Hičkok odbija takve motive i ne pruža nikakve druge zamene. Istina, jedan lik u sceni u kafeu *nudi* neku vrstu objašnjenja kroz pridiku o tome da su napadi ptica zapravo osveta Prirode zbog čovečjeg predugog zadiranja u njene tajne. Međutim, ova teorija nije tretirana autoritativno, već samo kao nausmično nagađanje slučajnog prolaznika bez ikakvog privilegovanog uvida (npr. naučnog); to je jedna od mogućih opcija koje film niti podupire niti negira. U tom pogledu film je agnostičan: on nagoveštava da čovek, naprosto, ne može znati krajnje uzroke i svrhe.

Takođe, priroda je u američkom filmu često prikazivana u romantičarskim terminima, kao dobroćudna, materinska, hraniteljska sila; Hičkok je prikazuje kao nesaznatljivu i neprijateljsku, ili bar ravnodušnu. Ljudske vrednosti, pa čak i sam opstanak ljudske vrste, u *Pticama* nemaju naročitu vrednost za „Majku Prirodu“. Takođe, radikalni preokret u *Pticama*, u odnosu prema prirodi, ojačan je odbijanjem tog filma da pruži zaokružen završetak, odnosno razrešenje. Kraj je otvoren. Nema katarze, nema finalne bitke, ne pojavljuju se ni vojska ni naučnici da razmrse misteriju i otarase se napasti putem starih ili novootkrivenih oružja protiv osvajačke Drugosti oličene u pomahnitalim pticama.

Istina, u ovom slučaju Drugost se takođe koristi kao pozadina za razvijanje ljudske drame (naročito u drugoj polovini, kada se troje ljudi nađe izolovano od ostatka sveta, pa *Ptice* postanu film opsade), ali završetak je u krajnjoj instanci neantropocentričan i apokaliptičan. Položaj ljudskih protagonista je suštinski preokrenut: od navodnih gospodara sveta pretvoreni su u nemoćne robove i žrtve, u one koji su prinuđeni da se krišom, na vrhovima prstiju, šunjaju kroz Prirodu kako ne bi bili smesta uništeni od strane njenih poslušnika. I dok na

hiljade ptica zlokobno i preteći čuči na ogradama i žicama mrtvački utihnulog sveta, preostala nekolicina izranjavljenih ljudi primorana je na povlačenje, na bežanje bez pouzdanja u to ima li uopšte bekstva u svetu koji je naprasno postao neprijateljski, u kojem je sama Priroda postala čudovište.

Priroda, kako je prikazana u *Pticama*, nedokučiva je; možda je iracionalna i nasumična; nije svodiva na ljudske motive (npr. osvetoljubivost), nije antropomorfizovana. Ni majka ni maćeha, „ona“ naprosto postoji, razotkrivena u svojoj neljudskoj, numinoznoj slavi. Protagonisti *Ptica* bude se u svetu koji više ne pripada njima. Slično poslednjem preživlom čoveku u svetu koji sada nastanjuju vampiri u više puta ekranizovanom romanu Ričarda Metisona *Ja sam legenda* (Richard Matheson, *I am Legend*, 1954), junaci *Ptica* nalaze se u svetu prevladanom Drugošću: sve se preokrenulo naglavce i čovek je postao manjina, specijalni slučaj, izuzetak, uljez. Sada je čovek postao Drugost.

3b) Bog/Đavo/Antihrist

Još jedan značajan korak u okretanju ka globalnom, kosmičkom, numinoznom hororu uveden je kroz popularnost i dominaciju motiva Đavola, njegovog sina Antihrista i s njima povezanog motiva Apokalipse, u poznim 1960-im i tokom 1970-ih. Istina, pretnja Apokalipse postojala je, implicitno ili eksplicitno, i u filmovima iz 1950-ih, ali tu je u pitanju bila lako kontrolisana i u potpunosti sekularna apokalipsa: opasnost u tim filmovima nikada nije zaista pretila čitavom svetu, a oni su, stalno iznova, pokazivali da nauka, razum, tehnologija i vojska drže stvari pod kontrolom, odnosno da, nakon kratkotrajnih, lokalnih upada Drugosti (koja je retko zahvatala više od jednog grada), bez većih problema mogu da povrate kontrolu. Njihova poruka glasila je: „Prestanite da brinete i naučite kako da volite Bombu i druge proizvode vojno-industrijskog kompleksa, jer oni garantuju američku bezbednost“ (a time, implicitno, i svetsku).

Međutim, uspon Antihrista ne može se sprečiti materijalnim oružjem; napalm i bombe protiv njega su nemoćni; on zahteva duhovne ratnike, obično u vidu sveštenika. Dolazak Antihrista znak je „kraja vremena“ i dolaska sudnjeg dana, što korespondira s društvenom klimom u SAD, ali i ostatku zapadnog sveta u poznim 1960-im, gde je društveno-politička i ekonomska situacija dobila svoj odraz u pop-kulturi kroz slutnje velikih komešanja i kraja sveta kakav poznajemo.⁴

Godina 1968. bila je prekretnica u modernom hororu, što se ogleda kroz dva filma u kojima je apokaliptični *Zeitgeist* u samoj srži zapleta i svetonazora. Ta dva filma su *Rozmarina beba* Romana Polanskog (Roman Polanski, *Rose-*

⁴ Za detalje o vezi između razvoja horora i društvene klime tog doba, videti: Dejan Ognjanović, *Poetika horora*, Orfelin, Novi Sad, 2014, str. 366-374.

mary's Baby), na čijem kraju prosečna američka majka prihvata Antihrista kao svog sina, i *Noć živih mrtvaca* Džordža Romera, u kojem se društvo slama pod pritiskom najezde oživelih leševa. U oba filma strava je globalne prirode: u *Rozmarinoj bebi* implicitno (jednom kada Antihrist odraste, naš svet je osuđen na propast), dok je u *Noći živih mrtvaca* horor doslovno makrokosmički, jer se prikazuje širenje pošasti oživelih leševa i posledični kolaps društva u kojem se organi reda skoro neosetno pretapaju u organe nereda (naročito u završnici, gde šerif predvodi grupu dobrovoljaca lakih na obaraču koji dovode do antiklimaksa u kojem glavni junak biva bezrazložno ubijen). Pritom, nagoveštaj apokalipse u *Rozmarinoj bebi* je numinozan (iako je, strogo gledano, prisustvo „viših sila“ dvosmisleno), dok je onaj u *Noći živih mrtvaca* bliži sekularnom, ali se može nazvati negativno-numinoznim utoliko što gotovo nihilistički negira zagrobni život, opstanak duše ili bilo kakvu spiritualnu i nadljudsku dimenziju izvan trulih, stalno gladnih stomaka.

Ova varijanta Numinozne paradigme, koja se tiče Boga i Đavola, naročito je pogodna za konzervativnu obradu, budući da je afirmativno prisustvo hrišćanstva u američkom horor filmu obično povezano s reakcionarnim idejama, što je zapazio još Robin Vud: „Prisutnost hrišćanstva (kada mu je data težina i kada predstavlja pozitivnu snagu) uglavnom je koban znak reakcionarnosti. Ovo nije kritika samog hrišćanstva, već onoga što ono znači u holivudskom filmu i dominantnoj ideologiji“ (Wood 1989, 144). Emblematični za konzervativni tretman ove paradigme su roman *Isterivač Đavola* V. P. Bletija (William Peter Blatty, *The Exorcist*, 1972) i istoimeni film Vilijama Fridkina (William Friedkin, 1973): „*Isterivač Đavola* je možda najeksplicitnije konzervativan film strave svoje generacije – igrani film koji pokušava da povrati ono što su Amerika, i američki film, brzo gubili iz šaka: dobro nasuprot zla“ (Waddell 2012, 133). To je film koji ilustruje Kingovu tvrdnju o hororu kao agentu norme kome bi predstavnici konzervativnih vrednosti spremno aplaudirali, upravo kao što je zvanični Vatikan podržavao ovaj film kao značajan moralitet svog vremena.

Isterivač Đavola odbacuje složenost i očajavanje tako što eksternalizuje zlo i zgodno ga locira u jednu mitsku figuru – hrišćanskog đavola, koji je prikazan kao vulgaran, ograničen i opsednut seksom. On je ponuđen kao reakcionarni ispravljaj društva, i u filmu postaje odgovoran za sva moderna zla. Jednom kada to prepoznamo i pozovemo crkvu (i tradicionalni moral) možemo da ga oteramo i sve ponovo učinimo dobrim. Možda lakoća ovog rešenja počiva u središtu popularnosti ovog filma. (Kinder and Houston 2012, 140)

Ako je Fridkin uneo bar određenu notu dvosmislenosti i relativnosti u originalni kraj filma (kompromitovan kasnije, u „Verziji koju nikada niste videli“ iz 2000. godine), sledbenici *Đavolovog* uspeha na bioskopskim blagajnama najčešće su ovu temu lišavali bilo kakve ironije i ambivalentnosti i pokazivali veću sklonost simplifikovanim scenarijima o borbi jasno ocrtanog Dobra protiv

Zla. U njima se ismevaju ateisti i agnosticici (prikazani kao kratkovidni i nemoćni da pojme suštinu sveta), od agenata hrišćanske norme (sveštenika) čine se neupitni heroji a Đavo se baca u Pakao, iznova i iznova, s odsustvom suptilnosti koje je prikladnije srednjovekovnom moralitetu nego savremenom delu. Neki od istaknutih primera ovakvog konzervativnog pristupa nalaze se u filmovima *Antihrist (L'anticristo, 1974)*, *Jeretik: Isterivač Đavola II (Exorcist II: The Heretic, 1977)*, *Sudnji dan (The End of Days, 1999)*, *Isterivanje Đavola iz Emili Rouz (The Exorcism of Emily Rose, 2005)* i *Izbavi nas od zla (Deliver Us from Evil, 2014)*.

Dobar primer liberalnog tretmana motiva Đavola, koji ne dovodi u pitanje njegov numinozni aspekt, jeste film *Deveta kapija* Romana Polanskog (*The Ninth Gate, 1999*).⁵ Dok su obožavaoci Đavola u filmu uglavnom ismejani (naročito u sceni Crne mise, gde se grupi ljudi u crnim kukuljicama navodno ozbiljniji satanista obraća usklikom: „Zar mislite da bi se Princ Tame zapravo ponizio da se manifestuje pred takvima kao što ste vi?“), Đavo je prikazan kao stvarna, delatna sila s ambivalentnom obojenošću. Pre svega, ovde ta sila nije otelovljena u vidu muškarca već žene; zatim, ona uspeva da zadrži svoju mističnu auru i prisnenak nekadašnjeg Lucifera, lučonoše i donosioca prosvetljenja. Većiti Zavodnik ovde poprima ulogu Anđela čuvara i Muze, dok nigde na vidiku nisu prisutni predstavnici hrišćanstva da ga svrgnu na nivo svoje norme, odnosno oteraju u Pakao. Najzad, Polanski prema svemu ispoljava veliku dozu svoje prepoznatljive ironije: npr. u jednoj sceni pažljiviji gledalac može videti da „Devojka“, personifikacija Đavola, čita knjigu *Kako steći prijatelje i uticati na ljude*. „*Deveta kapija* sugerise da smo svi mi, samom svojom egzistencijom u ovom svetu – prokleti, i da prijanjanjem uz ovozemaljsko samo ojačavamo svoje okove. Iskorak iz tog i takvog sveta ne mora biti tako loš kako se na prvi pogled čini. On možda vodi u svetlost transcendencije, a možda – u belinu ništavila. U svakom slučaju, konačno odredište ne može biti gore od polazišta“ (Ognjanović 2006, 212).

Drugi primeri neortodoksnog ili barem dvosmislenog tretmana Đavola mogu se pronaći u trilogiji filmova *Predskazanje (The Omen, 1976)*, a naročito u njegovom trećem delu, *Završni obračun (The Final Conflict, 1981)*, zatim u *Anđelovom srcu (Angel Heart, 1987)*, *Gospodarima pakla (Hellraiser, 1987)* i *Peščanom đavolu (Dust Devil, 1992)*. U njima, Đavo je sila sklona tome da uništi svet (*Predskazanje*) dok razotkriva samozavaravanje (*Anđelovo srce*), ismeva

⁵ Njegova *Rozmarina beba* je takođe dobar primer inteligentne, slojevite obrade Đavola na filmu, ali pritom je numinozni aspekt prilično slab i indirektan, budući da film veći naglasak stavlja na sasvim sekularne teme: konzumerizam, materijalizam, bogatstvo, uspeh po svaku cenu...

represiju i oslobađa potisnutu žudnju (*Gospodari pakla*) i bori se protiv „Zlog demijurga“ naše zatočenosti u materiji (*Peščani đavo*).

3c) Kosmička strava

Ova varijacija numinozne paradigme je proizvod relativno nove faze u razvitku žanra; ona je donela globalnu tematiku koja je izvršila upliv ne samo na osnovni narativ horora nego i na njegove vrednosti (svetonazor). To je postignuto kroz zaplete koji su doneli makrokosmičke implikacije ne samo za širu zajednicu (određena država) i prirodu, već i za čitavo čovečanstvo, pa i kosmos. Takav pristup nužno je učinio da parohijalne, malograđanske vrednosti (o kojima npr. govori Stiven King) budu relativizovane ako ne i sasvim negirane. Ta paradigma omogućena je velikim naučnim otkrićima iz druge polovine 19. i početka 20. veka koja su doneli Darwin, Frojd, Frejzer i Ajnštajn, a kojima je bila ozbiljno poljuljana antropocentrična vizura sa njom srodnim pridavanjem univerzalne vrednosti lokalnim, ljudskim nazorima. Novi naučni duh i nova perspektiva u koju je čovek njome stavljen doveli su do razvoja „kosmičke strave“ u pričama Aldžernona Blekvuda, Artura Makena, V. Houpa Hodžsona i H. F. Lavkrafta (iako je njihov prethodnik, i u ovom pogledu, ali zadugo bez naslednika, bio E. A. Po, sa pričama „Rukopis pronađen u boci“, „Bunar i klatno“, „Činjenice o slučaju g. Valdemara“ i „Maska crvene smrti“).

U kosmičkoj varijaciji numinozne paradigme, uzročnik straha dolazi i iznutra i spolja, iz nas samih, iz „sveta kakav poznajemo“ i iz „dalekog svemira“.

U konzervativnom tretmanu, ovi kosmički scenariji mogu lako da budu svedeni na konvencionalnu (često hristijanizovanu) parabolu o borbi Dobra i Zla, gde se čarobnjaci/sveštenici bore sa čudovištima/božanstvima/demonima iz dalekog svemira ili iz paralelnih dimenzija i vremenskih tokova. U takvim filmovima obično nedostaje ugođaj numinoznog koje je kompromitovano kako na nivou ideje (površna, uprošćena, antropocentrična, konvencionalna) tako i na nivou realizacije (nevešta, nemaštovita, jeftina). Primeri ovakvog pristupa brojni su i mogu se naći u gotovo svakoj dosadašnjoj filmskoj adaptaciji dela H. F. Lavkrafta, kakve su npr. *Ukleta palata* (*The Haunted Palace*, 1963), *Danički užas* (*The Dunwich Horror*, 1970), *Kletva* (*The Curse*, 1987), *Neizrecivo* (*The Unnamable*, 1988), *Valdemarovo nasleđstvo* (*La herencia Valdemar*, 2010) itd.

Film Rodžera Kormana *Ukleta palata* paradigmatičan je utoliko što redukuje predložak, Lavkraftov roman *Slučaj Čarlsa Dekstera Vorda*, u tipičan gotski B-film (prema šablonu već uspostavljenom Kormanovim adaptacijama Poovih priča) o porodičnom prokletstvu i dvojniku, dok je numinozni aspekt pojednostavljen uvođenjem petparačkih motiva kao što je žrtvovanje device na oltaru

pred čudovištem, što je element kojeg u romanu uopšte nema. Već i ova prva, veoma slobodna filmska „adaptacija“ Lavkrafta uspostavila je šablon za do-cnije pokušaje koji su takođe osećali potrebu da „poprave“ dela ovog autora uvođenjem scena sa sektašima pod kukuljicama, ljudskim žrtvama i divovskim monstrumima. Pritom se obično zaobilazi bogatstvo filozofskih i metafizičkih aspekata Lavkraftove proze, koji se ili sasvim izostavljaju ili rekontekstualizuju u toj meri da se neretko menja i sam podžanr. Na primer, *Kletva* odbacuje kosmicizam priče „Boja izvan ovog svemira“ i koristi je samo kao povod za jeftini film o čudovištima (mutantima), a *Neizrecivo* zaobilazi atmosferu i idejnost istoimene priče o ljudskoj percepciji i kogniciji i svodi je na „slešer“ sa čudovištem umesto uobičajenog koljača u kući.⁶

Liberalni, neantropocentrični tretman ove paradigme, međutim, može da dovede do veoma drugačijih rezultata. U takvim delima umesto invazije specijalne, ograničene, personalizovane Drugosti koja upada u „normalni“ svet, Drugost se ispostavlja kao dalekosežna ako ne i univerzalna konstanta, a „mi“, čovečanstvo, predstavljamo izuzetak. Antropocentrizam se pobija time što mesto čovečanstva u univerzumu više nije središnje, već perifernijsko ili neznatno. Kao što je Lavkraft pisao u uvodnom pasusu svoje priče „Zov Ktulua“:

Mi živimo na blaženom ostrvu neznanja, usred mračnih mora beskonačnosti i nije nam namenjeno da putujemo predaleko. Nauke, svaka stremeci na svoju stranu, do sada nam nisu mnogo naudile, ali jednoga dana spajanje tog razuđenog znanja razotkriće nam tako užasavajuće horizonte stvarnosti, i strahotnost našeg položaja unutar nje, da ćemo ili poludeti od otkrovenja, ili od te svetlosti pobeći u mir i sigurnost novog mračnog doba. (Lavkraft 2008, 507)

Ovakav stav podrazumeva značajan vrednosni preokret: u druge dve paradigme horora ljudske vrednosti, kao što su razum i znanje, često se opisuju kao moćna oružja protiv Drugosti (makar i polu-ironično, na primer, psihijatrija u *Psihu*). U kosmičkom horor znanje je pogubno, jer otkriva čovekovo zlehudo mesto u svetu koji mu ne pripada zaista, budući da njegove vrednosti mogu samo minimalno da utiču na slepe, neljudske, iracionalne, prividno nasumične i nesaznatljive sile koje njime vladaju. Značenje proizvedeno ovakvim narativima implicira da strava nije nešto parohijalno i prolazno već da je univerzalna i trajna. Žanrovski svetonazor pomera se od relativno optimističnog ka mračno pesimističnom: jezivi događaj se više ne prikazuje kao izuzetak već, naprotiv, sasvim suprotno, on razotkriva skrivenu zakonitost anti-ljudskog univerzuma koji je u najboljem slučaju ravnodušan prema značaju i vrednostima koje čovek sebi pridaje. Pravi strah u kosmičkoj paradigmi horora počiva u prikaziva-

⁶ Slešer je podžanr horor filma u kojem manijak sa hladnim oružjem teroriše omladinu (naročito devojke), začet u filmovima *Noć veštica* (*Halloween*, 1978) i *Petak 13-ti* (*Friday the 13th*, 1980).

nju nesigurnog tla na kojem stoji samouverenost čovečanstva. Nekada je to tlo intimne prirode (razum, i uopšte psiha); nekada je globalne (planeta Zemlja, čovekovo mesto u istoriji i kosmosu). U oba slučaja, mikrokosmos odražava makrokosmos, i obratno.

Paradigmatičan za liberalan pristup u ovom smislu je film *Stvor* Džona Karpentera (*The Thing*, 1982) u kojem vanzemaljski organizam inficira i iznutra duplira ljudska (i druga) bića na tako skriven i podmukao način da pojmovi ljudskosti i identiteta budu fundamentalno destabilizovani, a čovekov centralni položaj u kosmosu, pa čak i na planeti Zemlji, neodrživ. U ovom filmu uspešno se spajaju strah od sebe i strah od kosmosa, jer tu jedan jedini suštinski neljudski organizam donosi pošast i potencijalno istrebljenje čitavom čovečanstvu. Antropocentrizam se podriva s obe strane: spolja, čovekova pozicija u svemiru odjednom je relativna, čak i beznačajna, jer njegov navodni primat lako se briše; iznutra, ljudski identitet se prikazuje kao savitljiv, podložan obuzimanju, preoblikovanju i izvrtanju u sopstvenu suprotnost (od ljudskog ka neljudskom).

Kako se ispostavlja, čoveku nije neophodan teleskop kako bi, posmatranjem dalekog svemira, relativizovao sopstveni značaj: ponekad jedan dobar, dubok, iskren pogled u ogledalo podjednako uspešno dovodi do poražavajućeg otkrovenja. Razum, u kosmičkoj stravi, nije dobar: ili funkcioniše nedovoljno, tako da njegove mahinacije služe samo za održavanje iluzija o sebi i svom okruženju, ili funkcioniše previše, pa tako previše i otkriva, kao u Lavkraftovim pričama u kojima protagonisti gube razum pred mračnim otkrovenjem sopstvene beznačajnosti. A ako je razum podriven, šta onda ostaje da održi aroganciju *homo sapiensa* povodom njegovog mesta u kosmosu?

Završeci dela kosmičke strave proizvode žanrovski učinak (stravu) koji je snažan i trajan: oni dubinski uznemiruju zato što otkrivaju svet kao košmar koji je, u svojoj srži, nesaznatljiv; strah je trajan zato što je čovečanstvo, sa svojim vrednostima, prikazano kao izuzetak a „čudovišnost“ kao pravilo; život je košmar iz kojeg je jedino moguće buđenje – smrt. Ukratko, može se reći da su dela kosmičke strave manje opsednuta duhovima i monstrumima a više agnosticizmom, pesimizmom i nihilizmom, uz eventualni tračak beznadežnog heroizma u stoičkom neprihvatanju nesavladivog. Na kraju filma *Stvor* ljudska posada polarne stanice desetkovana je i svedena na samo dvojicu preživelih koji se polagano smrzavaju nadomak baze dignute u vazduh, pri čemu nijedan od njih nije sasvim siguran u ljudskost onog drugog. Ne postoji definitivan odgovor: publici je ostavljeno da razmišlja o tome da li ovaj završetak označava kraj samo za ovu dvojicu protagonista, ili – ukoliko je barem jedan od njih posednut „stvorom“ – za čitavo čovečanstvo.

Nazori u rasponu od agnosticizma do nihilizma češće se nalaze u horor književnosti (npr. u delima Roberta Ejkmana i Tomasa Ligotija), dok su na filmu

uglavnom ublaženi, a ponekad i negirani, npr. kroz dominaciju pozitivnih elemenata kao što je akcija. Ništa tako ne uveseljava kao dobra tuča, čak i onda kada je u pitanju okršaj sa čudovištem s one strane prostora i vremena. Dobar primer akcionog pristupa kosmičkoj stravi nalazi se, delimično, u završnici filma *Osmi putnik* Ridlija Skota (Ridley Scott, *Alien*, 1979), iako tu katarzična borba sa monstrumom i srećan kraj ne mogu da ponište snažan utisak klaustrofobičnog užasa koji dominira većim delom filma. Akcioni pristup je snažno i dosledno prisutan u nastavku Džejsma Kameron, *Tuđinci* (James Cameron, *Aliens*, 1986), što dovodi do promene žanra, od horora u ratni akcioni film, s učinkom u tome da je izvorni stravični scenario Skotovog filma kod Kameron ublažen pozitivnim emocijama kroz neprestanu i prilično uspešnu borbu s Drugošću. Nekadašnji nezaustavljivi, nadljudski demon iz *Osmog putnika* u *Tuđincima* je sveden na puku egzotičnu životinju koja se lako može ubiti *en masse*, rafalnom paljbom visokokalibarskog oružja kojim barataju svemirski vojnici. Time se i kosmička strava ublažava i svodi na nešto egzotičniji akcioni saspens, što je tendencija još očiglednija u filmovima kao što je *Predator* Džona Mektirnena (John McTiernan, *Predator*, 1987) s Arnoldom Švarcenegerom kao akcionim herojem u borbi sa čudovišnim vanzemaljcem.

Drugi solidni primeri kosmičke strave na filmu, pored pomenutih, jesu Karpenterov lavkraftovski *U čeljustima ludila* (*In the Mouth of Madness*, 1994), *Horizont događaja* Pola V. S. Andersona (Paul W.S. Anderson, *Event Horizon*, 1997), *Boja Huana Vua* (Huan Vu, *Die Farbe*, 2010) prema Lavkraftovoj priči „Boja izvan ovog svemira“, pa čak i *Poslednji talas* Pitera Vira (Peter Weir, *The Last Wave*, 1977). U svima njima čovekov arogantni antropocentrizam umanjnjen je nemerljivim ponorima vremena (*Poslednji talas*) i prostora (*Horizont događaja*), prirodom ogoljenom u svom protiv-ljudskom obličju (*Boja*), pa čak i samom stvarnošću, iznenada iskrivljenom, nelinearnom i relativnom (*U čeljustima ludila*).⁷

Zaključak

Bogatstvo konotativnih potencijala horor žanra samo je skicirano kroz definisanje njegove tri ključne paradigme: Straha od sebe, Straha od drugih i Straha od numinoznog, koje moduliraju dva temeljna moguća tretmana ili pristupa: konzervativni i progresivni ili liberalni. Ove paradigme, s njihovim glavnim pristupima i konstitutivnim elementima, mogu se sumirati i slikovito prikazati sledećom tabelom:

⁷ Džon Karpenter je takođe prišao visokom stepenu kosmičke strave u filmu *Prince of Darkness* (1987), ali njegov kosmicizam pokvaren je konvencionalnom i konzervativnom ulogom datoj katoličkoj crkvi, čiji sveštenik je glavni junak filma.

<i>Paradigma</i>	<i>Konzervativni tretman</i>	<i>Liberalni tretman</i>
<p>1. „Strah od sebe“ Uzrok straha potiče iznutra, iz individualne psihe, iz podeljenog nepouzdanog jastva u vlasti iluzija.</p>	<p>Doktor Džekil i g. Hajd Strah od atavizma, animalnog i iracionalnog; slavi se razum i osuđuje svako eksperimentisanje s njim. Drugost je potpuno ružna, odvratna i čudovišna, zaslužuje samo uništenje bez milosti. Podržava se <i>status quo</i>. Srećan kraj.</p>	<p>Priče E. A. Poa; Psiho Nepouzdana pripovedač; podriven autoritet razuma; iracionalna motivacija; Drugost je u nama. Podriven antropocentrizam: Drugost je moćna sila. Nemoguće je povratiti <i>status quo</i>. Nesrećan ili otvoren kraj.</p>
<p>2. „Strah od drugih“ Uzrok straha dolazi spolja, od drugih ljudi ili stvorenja koji nameravaju invaziju ljudskog mikrokosmosa.</p>	<p>Drakula Ksenofobija, paranoja i antropocentrizam. Svet je dobro uređen, benevolentan i antropocentričan. Drugost je izuzetak, specijalni slučaj, nakaza, privremeni uljez koji se može eliminisati ljudskim naporima i vrednostima. Norma je neupitna. Povratak na <i>status quo</i>. Srećan kraj.</p>	<p>Noć živih mrtvaca, Zora mrtvaca, Dan mrtvaca Tretman ljudskih vrednosti nije antropocentričan. Drugost je sveprisutna, neuništiva; omogućava re-evaluaciju ljudskih vrednosti. Norma se dovodi u pitanje, kao i autoriteti koji je sprovode. Nemoguće je povratiti <i>status quo</i>. Apokalipsa. Nema srećnog kraja.</p>
<p>3. „Strah od numinoznog“ Uzrok straha dolazi (uglavnom) spolja, ali njegovo obličje je amorfno, dvosmisleno i nesaznatljivo; zlo je nepersonalizovano i može biti locirano na samoj granici između spoljašnjosti i unutrašnjosti.</p>	<p>a) Priroda – Tarantula Priroda je suštinski dobroćudna, saznatljiva, antropocentrična. Drugost je mutant, aberacija koja se lako može uništiti tako da se priroda vrati u svoj dobroćudni <i>status quo</i>. Srećan kraj. b) Bog / Đavo / Antihrist – Isterivač Đavola Simplifikovana borba dobra i zla. Konzervativne vrednosti (svetinja porodice). Crkva je izbavitelj. Đavo je čisto zlo. Povratak na <i>status quo</i>. Srećan kraj. c) Kosmička strava – Ukleta palata Nedostaje osećaj numinoznog; drugost je konvencionalna, pojednostavljena, antropocentrična. Drugost je nadjačana ljudskim vrednostima. Srećan ili otvoren kraj.</p>	<p>a) Priroda – Ptice Priroda je suštinski nesaznatljiva, iracionalna, neantropocentrična, indiferentna ili neprijateljska. Nemoguć povratak u <i>status quo</i>. Apokalipsa. Nema srećnog kraja. b) Bog / Đavo / Antihrist – Deveta kapija Kompleksan odnos dobra i zla; ambivalencija. Nema porodice niti drugih agenata norme (sveštenici). Đavo je nosilac prosvetljenja i obnove. Nemoguć povratak u <i>status quo</i>. Otvoren kraj. c) Kosmička strava – Stvor Numinozno je sveprisutno. Drugost je imaginativna, originalna, nekonvencionalna, složena, neantropocentrična. Ljudske vrednosti su nemoćne pred Drugošću. Nema srećnog kraja.</p>

Ove paradigme odnose se samo na dominantne uzroke strave u njihovim predstavnicima, iako su među njima mogući razni spojevi i varijacije, pri čemu

su pojedini sasvim iznenađujući. Na primer, film Toba Hupera *Teksaški masakr motornom testerom* (Tobe Hooper, *The Texas Chain Saw Massacre*, 1974) suštinski pripada Paradigmi 2 („Strah od drugih“), ali sadrži i značajne elemente Paradigme 3 („Strah od numinoznog“) zahvaljujući konstantnom prisustvu kosmičkih aluzija koje počinju već od najavne špice, a sugerišu da su ljudi marionete daleko većih, nesaznatljivih sila.

Uz otvoren um za takve mogućnosti i usložnjavanja, gornje distinkcije i definicije mogu biti od pomoći daljem razumevanju glavnog narativa horor žanra, njegovog tipičnog dramskog konflikta („normalnost“ protiv „drugosti“) i svetonazora koji uz njega i njegove varijacije ide. Pravilno razumevanje toga kako horor na umetnički način uobličava strahove od sebe, od drugih i od numinoznog može nam omogućiti da bolje razumemo sebe, društvo oko nas i globalni svet u kojem živimo.

Literatura

- Carpenter, John. 2001. “Facing the Evils“. *Fangoria* 200. New York: Starlog Group Inc.
- Kinder, Marsha and Beverle Houston. 2012. “Seeing is Believing: *The Exorcist* and *Don't Look Now*“. In *The Exorcist: Studies in the Horror Film*, Danel Olson (ed.). Lakewood: Centipede Press.
- King, Stephen. 1983. *Danse Macabre*. New York: Berkley Books.
- Lavkraft, H. F. 2008. „Zov Ktulua“. U *Nekronomikon*. Beograd: Everest Media.
- Medvedev, P. 1976. *Formalni metod u nauci o književnosti*. Beograd: Nolit.
- Ognjanović, Dejan. 2006. *Faustovski ekran: đavo na filmu*. Zaječar: Matična biblioteka „Svetozar Marković“
- Ognjanović, Dejan. 2014. *Poetika horora*. Novi Sad: Orfelin
- Po, E. A. 2006. *Sabrane priče i pesme*. Beograd: Rad.
- Schatz, Thomas. 1981. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: Random House.
- Waddell, Calum. 2012. “Exorcising the liberal“. In *The Exorcist: Studies in the Horror Film*, Danel Olson (ed.). Lakewood: Centipede Press.
- Wood, Robin. 1989. Uvod u američki horor film. *Pitanja* 4–5–6.

Dejan Ognjanović

Three paradigms of horror

Starting with the definition of horror as a literary genre the core story of which is based on a meeting with threatening Otherness whose influx into consensual reality and its tacit normality creates unrest and awakens fear in the protagonists and the audience, this paper defines the three key paradigms of the

horror genre, based on the causes of fear, or rather the “monstrous” Otherness in them. *Paradigm 1* concerns the “fear of one’s own self”: the root of the fear is inside, in the individual psyche, in the split, deceived, or in some other way unreliable self which is, consciously or unconsciously, harmful to others, and ultimately to itself. *Paradigm 2* deals with the “Fear of others”: the root of fear is outside and is concerned with other people and other creatures which have an urge to occupy a certain human microcosm. *Paradigm 3* is concerned with the “Fear of the numinous”: the root of the fear is mostly situated on the outside; however its shape is amorphous, ambivalent and unknowable. The “monster” is faceless; it touches on primary forces of the divine/demonic, and as such is situated on the very border between inside/outside. All three paradigms, with their main approaches and constitutive elements, are modulated through two basic possible treatments: the conservative and the progressive (liberal), which affords a total of six basic variations of horror. Starting from definitions given by John Carpenter, Robin Wood and his own, the author analyzes representative examples from horror literature and film for each paradigm and its variation, with a special accent on the image of Otherness and its connection to the norm, its intrusion into the *status quo*, anthropocentrism and the presence or absence of a happy ending. The paper demonstrates the richness of connotative potential within the horror genre and provides a basis for its taxonomy.

Key words: genre, horror, Otherness, fear, numinous, conservative, liberal, norm, *status quo*, anthropocentrism

Trois paradigmes de l'horreur

Partant de la définition de l'horreur comme genre littéraire dont l'histoire principale concerne la rencontre de l'Altérité menaçante dont l'irruption dans la réalité consensuelle et sa normalité sous-entendue crée un trouble et éveille la peur parmi les protagonistes et le public, ce travail définit trois paradigmes décisifs du genre d'horreur et cela à partir du traitement de déclencheur de la peur, c'est-à-dire de l'Altérité „monstrueuse“ en eux. *Le Paradigme 1* concerne la „Peur de soi“: la racine de la peur se trouve à l'intérieur; dans la psyché particulière, dans le soi divisé, mené par les illusions ou bien d'une autre façon peu sûre, ce pourquoi, consciemment ou inconsciemment, il est nocif pour les autres et, en dernière instance, pour soi. *Le Paradigme 2* traite la „Peur des autres“: la racine de la peur se trouve à l'extérieur et concerne les autres gens et les autres créatures qui ont l'intention d'occuper un certain microcosme humain. *Le Paradigme 3* concerne la „Peur du numineux“: la racine de la peur est principalement quelque part à l'extérieur, mais sa forme est amorphe, ambivalente et inconcevable. Le „monstre“ est impersonnel; il relève des forces primaires, du divin/démoniaque; et en tant que tel, il est situé sur la frontière même de l'intérieur/ de

l'extérieur. Tous les trois paradigmes avec leurs approches principales et leurs éléments constitutifs se modulent à travers deux traitements fondamentaux possibles: conservateur et progressif (libéral), ce qui offre en tout six variations fondamentales de l'horreur. Partant de la définition de John Carpenter, Robin Wood et des siennes propres, l'auteur analyse des exemples représentatifs du domaine de la littérature et du film d'horreur pour chaque paradigme et sa variation, avec un accent particulier sur la représentation de l'Altérité et de sa relation avec la norme, son impact sur le *status quo*, sur l'anthropocentrisme et la présence ou l'absence de fin heureuse. L'article démontre la richesse des potentiels connotatifs du genre de l'horreur et on propose une base pour sa taxonomie.

Mots clés: genre, horreur, Altérité, peur, numineux, conservateur, libéral, norme, *status quo*, anthropocentrisme

Primljeno / Received: 30.03.2016

Prihvaćeno / Accepted: 04.06.2016