

Бојан Жикић

Страх и лудило: пролегомена за антрополошко проучавање савремене жанр-књижевности*

Апстракт: Разматра се мотив поклапања просторне и/или временске измештености са таквом измештеношћу у менталном и/или стварносном смислу у тзв. жанр књижевности која је означена одредницом "научна фантастика, фантастика и хорор". Циљ је да се укаже на могући правац антрополошког проучавања дате комуникацијске форме, на основу тога које услове и предмет проучавања, али и само проучавање, треба да завреде да бисмо могли да их означимо као антрополошке.

Кључне речи: антропологија; научна фантастика, фантастика и хорор; лудило, страх; простор, време; културна комуникација.

О књижевном жанру: шта антрополога занима у таквом стваралаштву

Својевремено сам разматрао мотив поклапања просторне и/или временске измештености са таквом измештеношћу у менталном и/или стварносном смислу у делима Стивена Кинга (в. Жикић 2003). Сада желим да размотрим присуство тог мотива у тзв. жанр књижевности, којој дотични писац припада, а која се означава, уобичајено, термином "хорор". Такву жанровску одредницу сматрам релативно непрецизном, ако већ треба истаћи постојање некаквог жанра ван тзв. књижевности главног тока. Одредница "научна фантастика, фантастика и хорор" изгледа ми као примеренија за означавање одређеног књижевног жанра, или у терминологији својственој мом домену – књижевне поткултуре.

Ова одредница, наравно, није идеална, нити без одређеног бремена, али њена предност је у томе што је применљива на садржинску, а не на формалну категоризацију. Другим речима, узевши у обзир параметре који занимају антрополога – на пример, постојање одређене групе људи у виду

* Рад је резултат учешћа на пројекту 145035 МНЗЖС РС.

заједнице, институције, поткултуре и слично, са одређеним дистинктивним карактеристикама у односу на друге људске групе, са унутаргрупном комуникацијом и комуникацијом усмереном ван групе, са иманентним значењским, вредносним или симболичким системом, са дељеним (тј. заједничким) искуством, ставовима и вредностима, са евентуалним посебним принципима кодирања и декодирања културне комуникације која настаје у оквиру такве групе итд. – знатно је оперативније посматрати научну фантастику и хорор, рецимо, као културне елементе јединствене поткултуре у оквиру дате културе.

Овако постављено образложење одреднице жанра о коме је реч, приде, у доброј мери избегава тенденције да се за ултимативне претече било научне фантастике било каквог другог вида жанровски блиског јој стваралаштва прогласе Библија, Рамајана или Махабхарата. Даље, ово образложење уводи у истраживачки план реалан социолошки контекст, поврх инсистирања на оном социолошком контексту који треба да постоји у равни анализе и интерпретације текста и дискурса, уопште, да би таква анализа завредила померање вредносног предзнака од "естетског" ка "научном". Уколико се ослободимо тога да посматрамо жанр ван његових претпостављених формалних оквира, можемо да се усредредимо на суочавање са његовим садржинским елементима, тј. са оним што нам и омогућава да га идентификујемо као жанр. Границе јесу релативно нејасне у формалном смислу, но то да ли Бог постоји или не, потпуно је ирелевантно уколико желимо да проучавамо неку религијску групу. Све идеје и поступке чланова неке од таквих група можемо да посматрамо као ирационалне, односно као да је оно што сматрају комуникацијом са оностраним, заправо комуникација групе са собом самом, а можемо и да узмемо у обзир да такво посматрање културне комуникације оставља отвореним питање да ли у том случају саопштавамо оно што *ми* мислимо да ти људи раде, оно шта *они* мисле да раде, или оно шта *стварно* раде (Humphrey and Laidlaw 1994: 72-73).

У случају књижевне поткултуре о којој је овде реч, та културна комуникација би могла да се идентификује са "жанром", иако се ради, заправо, о задовољавању одређене врсте личних културних преференција од стране стваралаца и од стране конзумента. Када та лична преференцијална компонента постане део јавног, тј. социокултурног понашања, онда задовољава услов да њоме могу да се на свој начин баве дисциплине које се баве човеком као социокултурним бићем – неvezано за њене естетске аспекте. Оно шта занима антропологију јесу значења, али заједничка, дељена значења: стваралац и његова публика треба да деле извесну културну традицију, слично окружење материјалних чињеница и сличан симболички систем да бисмо могли да говоримо о јавном аспекту комуницираног значења (Leach 1956). Зато ћу овај увод о референтном ок-

виру у коме се налази садржинска тема овог разматрања закључити ставовима стваралачке стране; конзументску представљам сам.

"Вечита дебата о томе од чега се састоји "хорор" – и како га звати – проистиче из погрешног веровања да је дефиниција битна свима осим посреднику. Категорије су важне само издавачу и његовој дистрибутерској мрежи, нарочито издавачу чија репутација и зарада зависе од врсте производа коју ће тутнути на полице" (Winter 2002: 1113). Винтерова тврдња поклапа се на волшебан начин са наведеним Личовим ставом, уколико бисмо га применили на комуникацијски ланац писац-дело/издавач-дистрибутер/конзументи. Чињеница да је Лавкрафт био атеиста, рецимо, да је у потпуности одбијао, као ирационална, веровања у ствари, бића и појаве о којима је писао – не мења ствар; у најмању руку, постоји "разлика између музике у којој живате док је свирате и оне у којој уживају док вас слушају"¹.

Страх, зло и лудило: свето тројство при конструисању мотива измештања

Лавкрафт своје стваралаштво означава као натприродну страву, а Кинг као макабристичку књижевност и ни један од њих двојице у суштини не сматра да се по форми, стилу или мотивима тај вид књижевног стваралаштва толико битно разликује од главнотоковске књижевности у одређеним културно-историјским периодима. Обојица налазе, при томе, елементе или читаве форме онога што се данас означава као хорор (тј. као научна фантастика, фантастика и хорор) у делима аутора чија имена не звуче "жанровски", попут на пример Дикенса, Блејка, Колрица, Меријеа, Гетеа, Борхеса или Маркеса (Lavkraft 1998: 184, 189, 191; King 1994: 6, 467). За оба аутора кључна реч за њихово, као и за сродно стваралаштво јесте "страх". Разлика је једино у томе што Лавкрафт тај страх експлицира као страх од непознатог (Lavkraft 1998: 181) и на тај начин га измешта из домена личног утиска, пребацујући оквире и порекло таквог страха са онтогенетског на филогенетски ниво.

Са друге стране, за Кинга страх је не само лично искуство, већ лични утисак и осећање било које појединачне особе, која може бити он сам, баш као и било ко на свету (King 1994: 18). Његово одређење допушта, наравно, да страх може у књижевном изразу попут његовог да буде уобличен тако да се лично искуство и лични утисак не поклопе: када путници авиона који је прошао кроз Аурору бореалис схвате да се налазе у свету који се у физичком смислу дословно круни и да могу да поделе његову судбину,

¹ Измишљена изјава Дејвида Боувивја, *Džuboks*, avgust 1981, репринт *Novi Ritam*, januar-februar 1991.

њихова појединачна лична искуства се поклапају са њиховим појединачним личним утисцима и осећањима (King s.a.); међутим, када Венди Торенс почиње да осећа страх у "Оверлук хотелу", она има само осећај да "нешто није уреду" (King 1977). Њен страх тад јесте страх од непознатог, пошто нема још никаквих искустава која би тај страх профилисала. Кинговски страх може да буде, такође, попут Орвелове "Собе 101" – да за сваког појединачно има другачији облик, порекло и материјализацију.

Кинговски страх, дакле, може да буде аутоиндукован и индукован спољашњим чиниоцима, без обзира на то да ли је проистекао из искуства или утиска (упор. Жикић 2003). Битно је, међутим, да основа тог страха јесте увек на онтолошком нивоу. У том смислу материјализације његовог страха не само да су разноврсније од Лавкрафтових, већ не морају, уопште, да буду у домену фантастичног или натприродног. Карактеризације и оформљења које немају упориште у реалном свету служе тада, заправо, као тематски оквир току и садржини приче, а не као њен мотив, односно барем не као основни мотив.

Стварност се у већини Кингових дела разликује од оне у којој живимо, не само по томе што је његова измишљена или замишљена; ово последње може да се односи на готово било који књижевни облик. Од значаја је начин на који писац то чини. Једна од Лавкрафтових омиљених речи је "неизрециво" ("unspeakable"), нарочито као атрибут за означавање ужаса или страха. Материјализација тог неизрецивог – као што семантика и сугерише – остаје, често, дескриптивно неиспраћена до краја: уколико се не ради о гоуловима или сличним бићима која се наслањају на англосаксонску фолклорну демонологију, "гнусни облици" ("abominable shapes"), како је волео да означава бића која персонификују зло, често су морфолошки флуидни.

Оно што је заједничка карактеристика материјализованог зла у Лавкрафтовим делима јесте то да је хабитатно и генетско исходиште таквих ентитета некаква онострана реалност (било да се ради о божанствима "заборављених религија" или раси свемирских путника) без обзира на то да ли је њиховом обитавању у овом свету узрок човек или не. Кинговско зло може да буде у потпуности овоземаљског, тј. људског порекла (грубијани у школи, опсесивно посесивни безосећајни мужеви), баш као што може да дође из свемира или да потиче из фолклорне демонолошке сфере (вампири, вукодлаци). Реалност која се конструише у оваквој врсти књижевности има формално физичко, просторно и културно упориште у стварности у каквој живимо, али захтева нужну интерференцију са производима, процесима и последицама конструкта таквих равни постојања које су у супротности са нашом искуственом евиденцијом, али очигледно не и са нашим емотивним и афективним животом.

Такве стварносне дискрепанције могу да буду означене и разврстане, условно речено, према традицији ове књижевне поткултуре као "натприрод-

не" или "сабласне", односно "фантастичне" или "научнофантастичне", према узусима које је било неопходно пронаћи са становишта бављења уметности као жанром (в. Гавриловић 1986; Živković 1995), но само по себи – с обзиром на то да сам већ рекао да такви конструкти представљају *оквир*, тако да Просперово острво може бити и у савременој Грчкој и у свемиру² – битније је оно Кингово одређење такве књижевности као макабристичке. На тај начин страх – онтогентски или филогенетски, сасвим свеједно – постаје оријентисан ка парадигми смрти, пропасти, труљења, нестанка, коначности детерминације, непостојања. Објекат таквог макабристичког вектора, међутим, налази се, по правилу, у свету овде и сада. Особе попут нас приказане су у страху за своју, и егзистенцију својих најближих, некада консеквентно за читав свет "каквог познајемо", те како се сукобљавају и са самим Страхом, борећи се против његових материјализација.

Пошто писци белетристике³ имају ту експерименталну слободу, која је етички страна науци, да своје јунаке стављају у најразличитије ситуације да би "проверили" спектар потенцијалних реакција на такве ситуације – у форми појединачних или групних одговора – они то чине кроз мотиве који детерминишу сижее њихових дела. Један од најприсутнијих таквих мотива могао би најеконичније да се одреди као поклапање просторног и/или временског, стварносног и менталног издвајања јунака из свакодневног живота. Зато ћу, дакле, да се усредсредим на путовање у физичком (просторном и временском) и у менталном (са интроспективних и стварносно оријентишућих аспеката) смислу, које ћу разматрати са аспеката које сматрам релевантним за остваривање културне комуникације у генералном контексту књижевне поткултуре оријентационо означене као научна фантастика, фантастика и хорор.

Фантастична књижевност Нове Енглеске: где престаје да буде овде

Први од тих контекста јесте традиција фантастичне књижевности Нове Енглеске.⁴ Овај контекст даје идеацијски, књижевни и садржинско-просторни оквир мотиву који разматрам. Идеацијска одредница садр-

² Неке од филмских адаптација Шекспирове *Буре* – Пола Мазурског (*Tempest*, Paul Mazursky 1982), односно Фреда Меклиода Вилкокса (*Forbidden Planet*, Fred McLeod Wilcox 1956).

³ По англоамеричкој категоризацији, једноставно, фикције – *fiction*.

⁴ Нова Енглеска јесте област на североистоку С.А.Д. која обухвата савезне државе Мејн (Maine), Њу Хемпшајр (New Hampshire), Вермонт (Vermont), Масачусетс (Massachusetts), Роуд Ајланд (Rhode Island) и Контектикат (Connecticut).

жана је у "жанровском" опредељењу, тј. у виду књижевне поткултуре којој припадају, на пример, Кингова дела; књижевна одредница произлази из идеацијске и од ње се разликује у том смислу што је аскриптивно својство, док претходна одредница представља дескриптивно својство означеног. Наиме, када се даје "класификаторна" или "типолошка" карактеризација књижевне поткултуре која може да се прати од Ирвинга, преко Поа и Лавкрафта, до Кинга, та се поткултура *описује* на основу уочених објективних формалних својстава. С друге стране, пошто се садржинска својства разликују, ипак, од једног до другог аутора, узимање неких од формалних својстава за садржинска својства зато што по извесним елементима могу да се сврстају у парадигму – што би и била кованица "фантастична књижевност Нове Енглеске" или нека слична – представља спољашње *приписивање* онога што се сматра да су тзв. унутрашње или објективне карактеристике ове књижевне поткултуре.

Садржинско-просторна одредница представља превасходну локализацију тока радње, тј. дешавања у реалном географском смислу. То је физички просторни оквир у дословном или у референцијалном смислу; српски речено, то је *где* се радња одиграва, или – ако је ван тога *где* – у односу на географско *шта* је ситуирана. Уколико се ради о референцијалном аспекту садржинско-просторне одреднице, да бисмо га таквим уопште сматрали, он мора да буде од некаквог наративног значаја, тј. информација која је на тај начин комуницирана, ма колико на први поглед деловала узгредна, треба да је део значењске структуре, а не само ствар књижевне форме и стила. На пример, код Поа (Ро 1976) и Лавкрафта (Lovecraft 1936) географском референцијалном контекстуализацијом представља се културна основа њихових јунака и, самим тим, одређује се њихов социокултурни однос спрам чуда са којима се срећу. То је средство којим читаоци добијају референтни оквир за ставове, процене, оцене и мишљења о нечему што у књижевној поткултури о којој је реч јесте ван људске културе, некада и поимања у целини, али према чему се сигурно не би на исти начин одосили револвераши са Дивљег запада, припадници културе Пуебло или поданици царства Инка.

Контекст традиције фантастичне књижевности Нове Енглеске представља, у принципу, одговарајући оквир за конкретно Кингов опус у целини. С једне стране, "титула" која је неке од америчких писца означавала "мајстором/краљем језивог/сабласног/натприродног/хорора" и слично, "прешла" је од Поа, преко Лавкрафта на Кинга, током последња два века од када се на овај "жанр" обраћа пажња као на посебан вид књижевне поткултуре. С друге стране, оно што важи за целину, не би у овом случају нужно морало да важи и за онај њен део који нас занима. Релативна свеобухватност конотирана употребом појма "традиција" у оваквом контексту дозвољава означавање квантитативних, општих аспеката, пре него квалитативних, тј. посебних. Мотиви ове тројице писаца

не морају да се поклапају идејно-формално, на пример, да бисмо говорили о традицији која се односи на садржај. У конкретном случају, међутим, конотација традиције фантастичне књижевности Нове Енглеске односи се на мотив поклапања просторног и/или временског, стварносног и менталног издвајања јунака из свакодневног живота.

Истина, у америчку књижевност овакав мотив увео је један "Никербокер"⁵, Ирвинг, својом кратком причом "Рип ван Винкл" (Irving 1963) и без обзира на то да ли је претпостављено исходиште мотива у некој немачкој народној причи и да ли је значење сиежа усмерено на социокултурне промене и, у оквиру њих, највише на вредносне промене у америчком друштву након Рата за независност, чињеница јесте да је фантастични аспект овог мотива утицао на примену и разраду тог мотива у неким делима највећих америчких писаца научне фантастике, фантастике и хорора са интенцијама за које је тешко рећи да се поклапају са мало пре поменутих, које се приписују Ирвингу. У Ирвинговом мотиву човека који залази у планину и тамо бива заведен у врзино коло тако да преспава наредних двадесет година, није експлициран, додуше, елемент менталног издвајања из свакодневног живота. Прелажење просторне границе своје непосредне, животне, свакодневне околине узрокује временско исклизнуће које затим изазива стварносно измештање јунака по повратку у физички простор своје свакодневице. Јунак успева, међутим, да се прилагоди новонасталој ситуацији без претераног напора. Промене које затиче, више су део културног него личног когнитивног и он их као такве прихвата и сам бива прихваћен, све са својом причом.

Физичка просторна граница коју Рип ван Винкл прелази, међутим, поклапа се са културном границом, са аспекта времена у којем је постављена радња Ирвингове приче. Неколико Ирвингових прича са фантастичним елементима – од којих је српским читаоцима поред "Рипа ван Винкла" најпознатија "Легенда о сањивој долини" (такође Irving 1963) – смештено је географски у простор у којем су се у седамнаестом веку граничиле Нова Холандија⁶ и Нова Енглеска и који је још пред америчку

⁵ Дидрих Никербокер (Diedrich Knickerbocker) био је псеудоним под којим је Вашингтон Ирвинг, иначе рођен у Њујорку, објавио неке своје приче; "Никербокери" је прво био назив којим су Енглези у жаргону означавали своје холандске суседе у Новом свету, по типу широких кратких панталона које су ови носили (knickerbockers или knickers), а касније се у постколонијалном периоду задржао за становнике Њујорка (бившег Новог Амстердама) и околине. Отуда, на пример, и њујоршком NBA тиму име "Никси" ("Knicks"), као скраћеница за "Никербокери". Термин са иронијском конотацијом за културу својих савременика одговарајућег дела САД користи и По (Poe 1986).

⁶ Територије које су у Северној Америци колонизовале Уједињене провинције Холандије, у области данашњих савезних држава Њујорк, Мериленд и Дела-

револуцију био релативно јасно културно профилисан, детерминисан и разграничен, у област око Њујорка и северно и североисточно од њега. Ван Винкл залазећи у планине Кетскил прелази, заправо, из холандске у енглеску локалну културну зону, где је исходиште ове друге у колонијалној и постколонијалној култури Нове Енглеске. Иако су у самом "Рипу ван Винклу" као иницијатори врзиног кола апострофирани "повилењачени" Хадсон⁷ и његова посада, Ирвинг не оставља дилему о аспекту културног разликовања новохоландских и новоенглеских предања.

Ирвинг не само што указује на бујнију демонолошку страну новоенглеског фолклора, већ му имплицитно приписује утицај на одговарајући домен новохоландског фолклора, али и извесну културну аутохтоност. За разлику од новохоландског фолклора, којег оцењује као дериват европске холандске културе и одговарајуће западноевропске културе уопште, новоенглески фолклор – а посебно његову натприродно-језовиту страну – види као мешавину европског енглеског фолклора, индијанских предања и фолклора формираног у култури која је почела да се формира, независно од матице, у заједницама насталим из пловидбе Мејфлауера⁸ и оних које су јој уследиле (Irving 1963). Када у "Легенди о сањивој долини", на пример, описује склоност Ајкбода Крејна ка причама страве са детерминацијом натприродног, не пропушта да нагласи да је Крејн – са аспекта локалности – странац у холандској заједници, који је пореклом из Нове Енглеске и самим тим има "истанчанији укус" по демонолошким питањима од својих холандских суседа (импликација је, чак, да се бави магијом).

Штавише, Крејновој верзираности у те ствари даје потпуну културну "аутохтонистичку" детерминацију навођењем да му је омиљено и незаобилазно штиво Матерова "Историја чаробњаштва у Новој Енглеској", а за Матерова дела се и у Ирвингово време сматрало, баш као што је то

вер. Нова Холандија је присаједињена енглеским поседима у Америци 1664. године, када је тадашњи гувернер Петер Стојвесант (Peter Stuyvesant) предао Нови Амстердам војводи од Јорка.

⁷ Хенри, или по холандском Хендрик, Хадсон (Henry Hudson) био је енглески морепловац и пустолов у холандској служби, за чији рачун је открио већи део данашње државе Њујорк, укључујући реку и залив који носе назив према његовом презимену.

⁸ Једним од најбитнијих догађаја у процесу енглеске колонизације Северне Америке, који и већина Американаца доживљава као једну од преломних тачака у својој историји, сматра се допловљавање брода "Мејфлауер" ("Mayflower") 1620. до обале данашњег Масачусетса. Колонисти који су допловили овим бродом основали су насеље које су назвали Плимут (Plymouth), по енглеској луци из које су испловили. Ови колонисти били су припадници пуританске заједнице Црква ходочасника, а предводио их је Вилијем Брустер (William Brewster).

случај и данас, да су у књижевном смислу уобличио демонолошки аспект новоенглеских предања, пошто може да се каже да су у дословном смислу уобличавала живот знатног броја новоенглеских заједница крајем седамнаестог и почетком осамнаестог века⁹. Могуће је да је то књижевно уобличавање посебно утицало на америчку "натприродну страву", нарочито на ону са новоенглеским локалним културним пореклом (нпр. Ро 1984, Lavkraft 1989): на првом месту, силе зла се никада не идентификују другачије до као силе таме са ултимативном хришћанском референцом тог појма (уколико им је исходиште фантастично или натприродно); затим, те силе бивају призване у овај свет од стране људи који су књижевно представљани као социјалне и психолошке аномалије; напokon, такве силе консеквентно теже да од личне поседнутости, преко овладавања неком локалношћу, покушају да потчине читав (људски) свет, што је референца, опет, на хришћанско виђење овоземаљске људске егзистенције као попришта сукоба између Бога и ђавола.

Што се тиче мотива просторно/временско/стварносног измештања јунака, он у фантастично-језовитој књижевној традицији Америке бива повезиван и са менталним измештањем. Поове и Лавкрафтове идеје по том питању су и даље више документаристичке у односу на Кингов приступ који наглашава детаљније обсервације и интроспекције са одговарајућег аспекта, али се и код њих двојице учача тежња ка релативно разрађеној идеји да физичко измештање јунака из сопствених социокултурних средина и сусрет са нечим на шта их културно искуство није припремило може да доведе до менталних измештања из стварности. Међутим, без обзира на то да ли се поклапају просторно и/или временско са стварносним и менталним издвајањем главних или споредних

⁹ Котон Матер (Cotton Mather) био је новоенглески пуритански свештеник-проповедник и теолог-књижевник, чије су проповеди и штампана дела умногome допринела хистерији која је изродила седамнаестовековни лов на вештице и уобличавање сурових новоенглеских закона који су и за разне ненасилне прекршаје предвиђали физичке и смртне казне. У његовој библиографији не постоји дело коме би дословно одговарао превод "Историја чаробњаштва у Новој Енглеској", који је наведен у Irving 1963; дело на које се овим насловом реферира, највероватније је *Memorable Providences, Withcrafts, Possessions*, Boston 1689, које представља компендијум за стваралачку елаборацију идеје о злим духовима, нечистим силама, вештичарењу, поседнутости и сличним стварима (в. "Norton" 1979). Уосталом, не може ли се стокеровска флоскула о "деци ноћи", касније примењивана у многим књижевним и филмским делима о вампирима (о којима конкретно Матер, додуше, није могао да зна) препознати у Матеровом "апелу": "Саопштите човечанству да постоје ђаволи и вештице; и да се те ноћне птице најмање појављују тамо где обданица Јеванђеља наилази"?! (*Memorable Providences: Introduction*)

јунака из свакодневног живота, ни код Поа ни код Лавкрафта акценат никада није на оном ментално-стварносном аспект; код њих лудило бива атрибут, нуспроизвод или коначна последица у егзистенцијалном смислу, али не и наглашени предмет писања, тј. функционални део сижеа (Ро 1976, 1984; Lovecraft 1936).

Жанр и комуникација мотивом: *где обитавамо Ми*

Други контекст у којем ћу разматрати дату проблематику јесте дата жанровска књижевност по себи. У њој, пре Кинга, мислим да је најбољу разраду разматраног мотива дао Филип Киндред Дик, за кога бих лично рекао да је у ирвинговском маниру, постављајући своја дела у научно-фантастични оквир, више писао о сопственом "овде и сада", у персоналном и у социокултурном смислу. Дик је применио овај мотив како на појединца (Dick 1995), тако и на групе људи (Dik 1995), о чему ће бити речи касније. Претходили су му По и Лавкрафт, наравно, код којих се ради, углавном, о просторном измештању које постаје онај кинговски "флексибилни метак" који доводи до низа околности које јунаке њихових дела удаљавају од свакодневног живота, од парадигме познатог, усвојеног и когнитивно применљивог. Такво измештање конципирано је на два основним опозицијама које се могу поставити, гледано из властите перспективе. Артур Гордон Пим и његови другови сусрећу се и сукобљавају са урођеницима пацифичког острвља (Ро 1976), а чланови експедиције Мискатоничког универзитета са остацима ванземаљских цивилизација које су претходиле човековој на овој планети (Lovecraft 1936).

Перспектива из које на почетку гледају јунаци ова два дела јесте, наравно, она "најбољег од могућих светова", тј. технолошке и културне супериорности друштава из којих потичу. Код Поа је опозиција на којој се темељи сукоб унутарљудска: у питању је културни неспоразум између припадника две социокултурно различите људске групе. Да По о пацифичким урођеницима пише као о људима културе, нема сумње с обзиром на то да описује њихову технологију, додуше рудиментарно, веровања, станишта и слично, а то су све елементи Културе. Штавише, имплицира се да је корен неспоразума између Пимове дружине и људи краља Тсалала у одсуству објеката беле боје на њиховим острвима и, самим тим, њиховог страха од белог. Такав страх додатно се наглашава објашњењем да у водама око острва живе немани беле боје. Лавкрафтова мискатоничка експедиција на Антарктик среће се са нечим сасвим другачијим, међутим, та се опозиција на којој се темељи сукоб разликује од оне код Поа. У удаљеном делу ионако од екумене удаљене поларне области, наилазе на претњу која

није људског, а ни овоземаљског порекла, иако је њен корен представљен као цивилизацијски али не са ове планете.

Опозиција која је представљена у "Гордону Пиму" је Ми/Они, тј. она која људе и њихова друштва и културе дели према арбитарном критеријуму културне, етничке, верске, и сличне припадности. Ова опозиција културне је природе и среће се практично свуда кроз време и простор познате човекове историје. Њен граничник у случају Поовог дела јесте физичка раздвојеност две људске групе, док је граничник опозиције иманентне Лавкрафтовом делу такав који физички простор дели на онај којим су овладали људи и онај изван тог домена. У "Планинама лудила", међутим, на делу је омиљена опозиција структуралне антропологије, Култура/Природа. Бастарди ванземаљске цивилизације ни по чему не могу да се уброје у свет настао људском интервенцијом у окружујућој реалности. Без обира на то што им је приписана иста моћ, тј. да рецимо за разлику од животиња могу да плански, једнако у апстрактном и у практичном смислу, манипулишу ониме што је настало независно од њих и да тако изграђују сопствену културу, они са структуралистичког антрополошког аналитичко-интерпретативног аспекта деле исту парадигму са животињама, али и са разноврсним антропоморфним творевинама људске културе, а то је да су бића, односно ентитети Природе.

Физички прелазак граничника јесте оно што доводи до стварносног измештања Поових и Лавкрафтових јунака, дакле, а то стварносно измештање привремено је у културолошком и у менталном смислу. Повратак у сопствени културни простор, у коме тече културно време и води се културно нормативизиран живот, значи и окончање измештања из свакодневности, тј. из нормалности личног и социокултурног живота. Ужас, осећања изгубљености, умерена перцепција реалности и страх немају неопозивог утицаја на личности јунака; они су аспект њиховог менталног *тамо*, тј. дешавања у физичком простору који припада другачијем домену, у Поовом случају културном, а у Лавкрафтовом ономе који је ван Културе, односно ван људскости у обе њене основне манифестације, и биофизичке и социокултурне. Обе врсте поларизације ових домена, заправо, јесу толико јасно наративно обележене, тако да њихова значења могу да се прате као да је у питању она врста културне комуникације на коју наилазимо у митовима, на пример.

Када је у питању Дик, пак, баш као што лудило доводи у непосредну везу са измештањима у смислу основних физичких категорија, његове поставке иду даље од поменутих фундаменталних опозиција. Да је физичке аспекте окружујуће реалности релевантне за људско бивствовање у њој могуће поделити тако да се добију јасне категоријалне представе о људском и изванљудском делу света и о томе који физички делови људског света припадају *нама* а који *њима*, Дик прихвата као базичну кул-

турну и универзалну људску чињеницу. Оно шта га више занима јесте стварносно-ментална измештеност: Даглас Квејл доживљава упориште свог живота у ономе што би требало да буде његов виртуелно индуковани симулакрум (Dick 1995), а Чаку Ритерсдорфу потребно је да се суочи са тим да му је непосредна социокултурна околина, у ствари заједница састављена од насеља нервних и душевних болесника, категори-саних према одговарајућим поремећајима, да би схватио да је његова неприлагођеност последица *одсуства* таквих поремећаја (Dik 1995).

Што се тиче Дика, његов Квејл јесте у праву, али то није оно што нас тренутно занима; од интереса су нам односи на основу којих функцио-нише механизам изграђивања лудила, а они у "Сјећањима на велико" почивају на неколико опозиција које треба да имплицирају ону између "здравља" и "болести", консеквентно. У стварносном смислу, то је опозиција између света за који Квејл зна какав је и онога за који његова околина сматра да је стваран. У просторном смислу, Квејлов свет оријенти-сан је ван људског света, односно ван Културе, пошто је детерминисан сусретом са ванземаљском цивилизацијом, док је људски свет у суштини онакав какав иначе и јесте, без обзира на то што се просторно протеже на људске колоније на Марсу. Самим тим што му је површина култиви-сана људском интелигенцијом, технологијом и рукама, Марс је постао део екумене, односно људског домена – културе. Напокон, у временском смислу, по среди је опозиција између Квејловог детињства и зрелог доба: оно што би могло да се допусти дечаку да замишља и да се понаша као да је то стварно, постаје недопустиво, тј. социјална и психолошка аномалија када је у питању одрасла особа.

Заједничка карактеристика свих ових опозиција јесте да их значењски устројава личност главног јунака приче. Уосталом, да није тако, читава идеја би изгледала отужно петарпановски: стваран свет/ замишљен свет, култура/ природа, детињство/зрело доба дају парадигматске низове који не делују баш сувисло – култура, стваран свет, детињство наспрам природе, замишљеног света, зрелог доба. Манифестна нелогичност, заправо, јесте у последњем опозиционом пару, чији полови би требало да замене места да би парадигматски низови имали смисла. Са аспекта Квејлове личности, међутим, ствари стоје другачије: узмемо ли да појмови "детињство" и "зрело доба" имају социокултурне конотације, заправо, да се одговарајућим ступњевима у човековом онтогенетском развоју приписују социокултурно пожељне, или макар оне које се толеришу, и непожељне особине, можемо да закључимо да је Квејлово "лудило" импу-тирано; оно произлази из онаквог погледа на реалност какав је могућ када је перцепција те реалности нечим ограничена.

Литерарна елаборација такве ограничености није битна за значењску структуру лудила о којем Дик пише. Арбитрирајући у корист свог глав-

ног јунака, писац назначава какву информацију жели да комуницира. У том смислу, он инсистира на пренебрегавању социокултурног конотирања " детињства " и " зрелог доба " у корист њиховог коришћења као контекста у којима су се догодиле ствари од чињеничног значаја за сиже. Како је логички немогуће, међутим, да то важи за било коју људску заједницу у целини, Дик допушта могућност стварносног издвајања појединца у неки свој свет: противречност, која настаје између тежње заједнице да културно обликује понашање својих чланова и њихове потребе за индивидуализацијом, бива разрешена тако што се и једној и другој страни " допушта " опстајање на сопственим позицијама. Заједница и појединац деле исте физичке и културне просторе и време, али свако са својом перцепцијом тога како ти простор и време заправо изгледају!

У "Клановима" је поставка слична, али показује се да је немогућа управо та деоба физичких и културних простора и времена од стране заједнице и *било ког* појединца. У овом роману, да би био прихваћен, или барем толерисан од стране заједнице, појединац мора да јој се прилагоди у потпуности, а то прилагођавање почива на једном једином параметру – на менталној перцепцији стварности, тј. на односу према њој који из такве перцепције произлази. Заједнице Алфиног месеца су структуриране према принципу који је већ наведен¹⁰ и који сугерише класификаторни принцип Ми/Они, тј. поклапање физичког разграничења у просторном смислу са разграничењем које произлази из претпостављених појединачних парадигми менталног. Међутим, читава идеја алфанске заједнице подсећа на старовековне и средњевековне покушаје решавања проблема лепрозних, заправо: физички их издвојити од "здравих" (тј. од оних који конкретно не болују од лепре, без обзира на то од чега другог могу да болују) тако што ће им се одредити простор пребивања у којем могу да воде елементаран културни живот.

У том смислу, алфанске заједнице јесу као целина културни конгломерат који је физички издвојен из матичне културе, тј. у просторном смислу – са Земље у дубоки свемир, где је критеријум тог издвајања формиран на основу индивидуалне категоризације у један или други опозициони пол супротности (ментално) здравље/ (ментална) болест. На основу тог примарног просторног и културног измештања, у оквиру категорије измештених – да се тако изразим – тј. једног пола опозиционог пара здравље/болест, врши се секундарно просторно и културно измеш-

¹⁰ Интересантно – а и забавно – јесте то што је Дик кроз именовање насеља тих заједница за парадигме одређених менталних поремећаја узео историјске личности чија цивилизацијска евалуација има сасвим различите предзнаке (нпр. Хитлер и Ганди), од којих је једна и у овом тексту помињани Котон Матер, који је кроз *Cotton Mather Estates* послужио као парадигма маничне депресије.

тање, оно које измештене дели према типу њихових здравствених поремећаја. За разлику од критеријума примарног издвајања, у овом случају ради се о јасном Ми/Они категорисању људских бића, где "Ми" зависи од тога са којих позиција гледате на ствари, наравно. "Они" су сви који нису "Ми", а према параметру који важи у овом роману, то значи, на пример, да се становници насеља Матерових Висова психо-културном дескрипцијом и аскрипцијом разликују од становника Адолфвила, рецимо, по томе што су први манични депресивци, а други параноидни шизофреничари, а да самим тим чланови једне, друге или било које алфанске заједнице могу да буду само оне особе чије ментално стање задовољава захтеване "критеријуме" те заједнице.

Ово се поклапа са антрополошким сазнањима о елементарној категоризацији људских бића, тј. о ономе шта је у корену феноменима које данас изучавамо под заједничким називом идентитета. Концепт човека у тзв. традиционалним културама био је локална представа о себи, углавном, односно одговарао је појму "људи као ми", што је категорија која често по обиму јесте врло уска и јасно ограничена. Из таквог става, у суштини, може да произађе да се странци уопште и не убрајају у људска бића (Leach 1982)! Класификовање људи према менталним поремећајима, на пример, суштински се не разликује од њихове класификације према томе којем тотемском клану припадају, једино што заједнице формиране по другом принципу постоје или су постојале у стварности, док су оне првог типа плод Диковог стваралаштва. Како смисао тотемизма и јесте успостављање принципа и граничника на основу којих ће се људске групе међусобно и поуздано разликовати (Levi-Stros 1990), исти је и смисао Диковог параметра спецификоване менталне измештености у оквиру заједнице просторно и здравствено измештених.

Такав параметар служи управо томе да би се појединци спрам њега одредили и у социокултурном смислу, тј. којој ће од алфанских заједница приступити по доласку са Земље и чије ће вредности и начин живота усвојити. Функционисање тога у (Диковој) стварности реверзибилно је, међутим. Параметар омогућује *и* заједницама да процене да ли је неко погодан за чланство у њима или није. Одатле потиче део проблема главног јунака, чији ментални однос према стварности не задовољава одговарајуће критеријуме ни једне алфанске заједнице. То је јасно, пошто он не пати ни од једног менталног поремећаја. Да би остао на месецу¹¹, међутим, он мора да оснује своје насеље – насеље нормалних, по цену да извесно време буде једини становник таквог насеља. Но, "правила су правила"; алфанске заједнице коегзистирају по принципу физичког просторног разграничења насталог на основу њиховог међусобног парадигматског ментално-

¹¹ Он не жели повратак на Земљу из разлога који за ово излагање нису битни.

стварносног разграничења, што значи да појединац не може да egzистira сам, ван свих заједница, те да свака нова заједница мора да настане на поменутиим принципима алфанског разграничавања.

Закључак: дељена природа културне комуникације

Без обзира на то како се кретала "жанровска" или "главнотоковска" антропологија данашњице, придружујем се онима који науку којом се бавимо сматрају "колективним спортом", да се тако изразим (в. Ковачевић 2006): да би закључци у вези онога шта се истражује имали икаквог смисла, предмет истраживања мора бити од врсте ствари које конотирамо у стручном говору као дељене, или заједничке. Комуникација која је производ онога што сматрамо књижевношћу, рецимо, задовољава тај услов на два начина. На првом месту, таквом је проучавамо, полазећи од претпоставке да постоје одређени комуникативни ресурси за чију употребу аутор и реципијенти морају поседовати одговарајућу компетенцију, али и делити је. Оно што је битније, међутим, јесте да стваралачки акт који ће изнедрити ту комуникацију почива, заправо, на претпоставци о постојању заједничких комуникативних ресурса: да Ирвинг, По, Лавкрафт, Дик или Кинг нису полазили од тога да њихова потенцијална публика неће бити у стању да на културно когнитиван начин обради оно што су имали да кажу, сумњам да би инвестирали толико културне експертизе у своја дела. Разматрање употребе мотива поклапања просторне и/или временске измештености са таквом измештеношћу у менталном и/или стварносном смислу у тзв. жанровској књижевности којој припадају поменути аутори послужило је као илустрација тог става.

Извори:

- Dick, Philip K. 1995. Nudimo vam sjećanja na veliko, *Futura, SF&F antologija*, Drvar/Beograd: Voloder/Znak Sagite
- Dik, Filip K. 1995. *Klanovi Alfinog meseca*, Beograd: Polaris
- Irving, Vašington . 1963, *Rip van Vinkl, i druge priče*, Beograd: Rad
- King, Stephen. 1977. *The Shining*, New York/London: Doubleday
- King, Stephen (s.a.), *Langolijeri, u Četiri iza ponoći*, knj.1, Vranje: Ridobradi Press
- Lavkraft, Hauard Filips. 1989. *S onu stranu sna*, Beograd: Rad
- Lovecraft, Howard Phillips 1936. At the Mountain of Madness, *Astounding Stories* Vol 16 No. 6, Vol. 17 Nos. 1,2
- Po, Edgar Alan.1976. *Avanture Gordona Pima*, Beograd: Rad
- Po, Edgar Alan. 1984. *Arabeske i groteske*, Beograd: Rad
- Poe, Edgar Allan. 1986. *Mellonta Tauta*, Sirius 127

Литература:

- Гавриловић, Љиљана. 1986. Научна фантастика – митологија технолошког друштва, *Етнолошке свеске VII*
- Humphrey, Caroline and Laidlaw, James. 1994. *The Archetypal Actions of Ritual: A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship*, Oxford: Clarendon Press
- Lavkraft, Hauard. 1998. Natprirodna strava u književnosti, u: *Slučaj Čarlsa Dekstera Vorda*, Beograd: Behemot
- King, Stephen. 1994. *Danse Macabre*, London: Warner Books
- Ковачевић, Иван. 2006. Индивидуална антропологија или антрополог као лични гуслар, *Етноантрополошки проблеми*, (н.с.) год. 1, св. 1 : 17-34
- Leach, Edmund Ronald . 1956. Aesthetics, in Edward Evan Evans-Pritchard (ed.), *The Institutions of Primitive Societies*
- Leach, Edmund Ronald. 1982. *Social Anthropology*, Glasgow: Fontana
- Levi-Stros, Klod. 1990. *Totemizam danas*, Beograd: XX vek
- "Norton". 1979. *The Norton Anthology of American Literature*, New York: W. W. Norton & Company
- Winter, Douglas. 2002. Patos žanra, *Znak sagite 7*
- Živković, Zoran. 1995. *Ogledi o naučnoj fantastici*, Beograd: XX vek
- Жикић, Бојан. 2003. Пут у средиште лудила: антрополошки аспект мотива Стивена Кинга, у Корнелија Ичин (прир.), *Пут и путовање у уметности и култури*, Београд: Филолошки факултет

Bojan Žikić

Fear and Madness: A Prelude for the Anthropological Study of Genre-Literature

This paper represents a continuation of my previous analysis of the motive of the overlapping of spatial and/or temporal dislocation, with such a dislocation in a mental and/or real meaning, in the work of Stephen King. In this paper, I consider the same motive in the so-called genre literature. This label, referring to science fiction, fantasy and horror, is used to display the criteria that the form of cultural communication we commonly call "literature" has to fulfill in order to be subject to valid anthropological analysis and interpretation. Starting from the premise that – if we aspire to meaningful conclusions – the subject of research must be shared, or common, I have studied the genre usage of the mentioned motive in the communicational sense both in the context of New England's literary tradition and sci-fi, fantasy and horror as such. The conclusions support some premises of anthropological theory: the necessity of existence of certain communicational resources common to individual creators and their audience, and the necessity of shared competence for the use of those resources.

Bojan Žikić

Peur et folie: Prolégomène pour une étude anthropologique de la littérature du genre contemporaine

Cette étude est basée sur un travail précédent dans lequel j'ai proposé une analyse des oeuvres de Stephen King et, plus précisément, du motif de la coïncidence entre la dislocation spatiale et/ou temporelle, d'une part, et la dislocation mentale ou réelle, d'autre part. Dans la présente étude, j'examine ce même motif dans ce qu'il est convenu d'appeler la littérature du genre. Ce terme est défini ici comme une référence à "science-fiction, fantaisie et horreur" pour montrer quels critères une communication culturelle considérée comme faisant partie de la littérature doit satisfaire pour faire l'objet d'une analyse et une interprétation anthropologiques légitimes. Il est clair que les conclusions avancées sur un objet de recherches demeurent dépourvues de sens si cet objet ne fait pas partie des choses ressenties comme communes ou partagées au sein d'un discours donné. C'est à partir de ce présupposé que j'examine, sur le plan de la communication, l'usage fait du motif déjà évoqué dans la littérature du genre. Le motif est étudié dans le contexte de la tradition littéraire spécifique à la Nouvelle Angleterre, mais aussi dans celui de science-fiction, fantaisie et horreur *per se*. Les conclusions qui se dégagent confirment le présupposé théorique de l'anthropologie: il est nécessaire que les auteurs individuels partagent avec leur public les ressources de communication communes; il est tout aussi nécessaire qu'ils partagent les compétences requises pour s'en servir.

