

Етнолошка библиотека

Књига 38

Уредник
Мирослав Нишкановић

Рецензенти
Др Драгана Антонијевић
Др Милош Миленковић

Рецензентска комисија за етнологију/антропологију
Филозофског факултета у Београду

Др Весна Вучинић
Др Младена Прелић
Др Љиљана Гавриловић

Уређивачки одбор

Проф. др Мирјана Прошић-Дворнић (Northwood University Midland, SAD), проф. др Иван Ковачевић (Филозофски факултет Универзитета у Београду), проф. др Душан Дрљача, Београд, проф. др Младен Шукало (Филозофски факултет Универзитета у Бања Луци, РС, БиХ), проф. др Бојан Жикић (Филозофски факултет Универзитета у Београду), др Петко Христов (Етнографски институт с Музеј, БАН, Софија, Бугарска), др Младена Прелић (Етнографски институт САНУ, Београд), др Мирослава Лукић-Крстановић (Етнографски институт САНУ, Београд)

Штампање публикације финансирано је из средстава
Министарства науке и заштите животне средине
Републике Србије

Иван Ковачевић
Бојан Жикић
Иван Ђорђевић

СТРАХ И КУЛТУРА



Београд
2008

Бојан Жикић

СТРАХ, ЗЛО И ЛУДИЛО*

* Овај део монографије је резултат рада на пројекту 147035
МНЗЖС РС.

1. Жанр

Ствари се разликују својом суштином од онога како изгледају на површини. Не морам се позивати на Фројда, Мертона или Леви-Строса, да бих, било оправдавао, било разрађивао ту тврдњу. Оно што ме занима, на овом месту, јесте – како изгледа културни когнитивни процес, којим употреба манифестација постаје оперисање концептима. Постоје мукотрпнији истраживачки начини да се дође до тога, сасвим сигурно, али моје опредељење да се не упустим у њих има практичне разлоге: постоје и облици културне комуникације који обезбеђују, истовремено, истраживачку удобност, епистемолошку поузданост и хеуристичку применљивост, у нареченом подухвату. Један од таквих представља књижевност, тачније жанр-књижевност, која у погледу намере овог текста пружа готово лабораторијске услове.

Таква комуникација јесте дефинисана својом дељеношћу¹ оно што се назива жанр представља контекстуализацију, односно границе "експерименталних" услова, док варијаблу чини основни предмет овог рада, оно око чега се организује ко-

¹ Види Б. Жикић, *Страх и лудило: пролегомена за антрополошко проучавање савремене жанр-књижевности*, *Етноантрополошки проблеми*, Н.с. Год. 1. Св. 2. 2006.

муникација која је производ жанровске књижевности – мотив. У том смислу, предмет овог текста јесте мотив поклапања просторне и/или временске измештености са таквом измештености у менталном и/или стварносном смислу у делима Стивена Кинга, пре свега, али и у тзв. жанр књижевности, којој дотични писац припада, а која се означава, уобичајено, термином "хорор", иако се нека Кингова дела сматрају и "научном фантастиком". Такве жанровске одреднице сматрам релативно непрецизним, 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.

Наравно, ова одредница није ни идеална ни без одређеног бремена, али је њена предност 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 заједнице, институције, поткултуре и сл. 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 на пример и научну фантастику и хорор као културне елементе јединствене поткултуре у оквиру дате културе.

Овако постављено образложење одреднице жанра о коме је реч у доброј мери избегава тенденције да се за ултимативне претече било научне фантастике било каквог дру-

гог вида жанровски блиског јој стваралаштва прогласе Библија, Рамајана или Махабхарата. Поред тога, ово образложење уводи у истраживачки план реалан социолошки контекст, поврх инсистирања на ономе 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 је потпуно 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 - која је увек симболичка - 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.²

У случају књижевне поткултуре о којој је овде реч, та културна комуникација би могла да се идентификује са "жанром", иако се заправо ради о задовољавању одређене врсте личних културних преференција и од стране ствараоца и од стране конзументата. Када та лична преференцијална компонента постане део јавног, тј. социокултурног понашања, онда

² C. Humphrey, Caroline, J. Laidlaw, *The Archetypal Actions of Ritual: A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship*, "Clarendon Press", Oxford, 1994. 72-73.

задовољава услов да њоме могу да се на свој начин баве дисциплине које се баве човеком као социокултурним бићем. Док се уметничка критика усредсређује на форму, оно шта занима антропологију су значења, али заједничка, дељена значења: ствараоц 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.³

"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 вежне само издавачу и његовој дистрибутерској мрежи, нарочито издавачу чија репутација и зарада зависе од врсте производа коју ће тутнути на полице"⁴. Винтерова тврдња се на волшебан начин поклапа са горе наведеним Личовим ставом, заправо, уколико бисмо га применили на комуникацијски ланац писац-дело/издавач-дистрибутер/-конзументи. Чињеница да је Лавкрафт био атеиста, на пример, те 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 уживате док је свирате и оне у којој уживају док вас слушају"⁵.

³ E. Leach, Edmund Ronald Aesthetics, in E. E. Evans-Pritchard (ed.), *The Institutions of Primitive Societies*, S.A.

⁴ D. Winter, Patos žanra, *Znak sagite*, 7. 2002. 1113.

⁵ Измишљена изјава Дејвида Боувија, *Džuboks*, avgust 1981, репринт *Novi Ritam*, januar-februar 1991.

2. Страх

Лавкрафт своје стваралаштво означава као натприродну страву, а Кинг као макабрестичку књижевност, а ниједан од њих двојице, у суштини, не сматра то, да се по форми, стилу или мотивима наречени вид књижевног стваралаштва толико битно разликује од главнотоксовске књижевности у одређеним културно-историјским периодима. Обојица, при томе, налазе 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, Меримеа, Гетеа, Борхеса или Маркеса¹ И за једног и за другог аутора, кључна реч за њихово и за сродно стваралаштво јесте "страх". Разлика јесте једино у томе, што Лавкрафт тај страх експлицира као страх од непознатог² и на тај начин га измешта из домена личног утиска, пребацујући оквире и порекло таквог страха са онтогенетског на филогенетски ниво.

¹ Н. Lavkraft, *Natprirodna strava u književnosti*, u *Slučaj Čarlsa Dekstera Vorda*, Beograd: Behemot, 1998. 184, 189, 191; S. King, *Danse Macabre*, London: Warner Books, 1994. 6, 467.

² Н. Lavkraft, *Op. cit.* 181

Са друге стране, за Кинга је страх не само лично искуство, већ и лични утисак и осећање било које појединачне особе, која може бити он сам, баш као и било ко на свету³ Његово одређење, наравно, допушта то, да страх може бити уобличен у књижевном изразу попут његовог 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, њихова појединачна лична искуства се поклапају са њиховим појединачним личним утисцима и осећањима⁴ међутим када Венди Торенс почиње да осећа страх у "Оверлук хотелу", она има само осећај да "нешто није уреду".⁵ Њен страх тад јесте страх од непознатог, пошто нема још никаквих искустава која би тај страх профилисала. Такође, кинговски страх може да буде попут Орвелове "Собе 101" – да за сваког појединачно има другачији облик, порекло и материјализацију.

Роузи Денијелс се прво плаши мужа због тога што је физички малтретира, а онда – када након бекства од њега долази до њиховог поновног сусрета – зато што почиње да осећа да лудило њеног супруга представља претњу физичкој егзистенцији оних особа до које јој је стало.⁶ Писац Пол се плаши креативне блокаде иако нема никаквих назнака да би тако нешто могло да му се деси, а његов уредник утонућа у луди-

³ S. King, op. cit. 18.

⁴ S. King, Stephen Langolijeri, u *Četiri iza ponoći*, knj. 1. Ridobradi Press, Vranje: (s.a.)

⁵ King, Stephen, *The Shining*, "Doubleday King", New York/London, 1977

⁶ S. King, (1995), *Rose Madder*, "Viking", New York/London, 1995.

ло, зато што је искусио део једног таквог процеса.⁷ Кинговски страх, дакле, може да буде аутоиндукован и индукован спољашњим чиниоцима, без обзира на то, да ли је проистекао из искуства или из утиска. Битно је то, међутим, да је основа таквог страха увек на онтолошком нивоу. У том смислу, не само што су материјализације његовог страха разноврсније од Лавкрафтових, већ не морају да буду у домену фантастичног или натприродног уопште. 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.

Да ли је извлачење поставке садржаја, тј. тока радње књижевне форме из реалности у неку другу стварност и неопходно, односно који би били лични, уметнички или формални мотиви за тако нешто, није на мени да расправљам са позиције антрополога. Чињеница је то, да се стварност 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 јесте начин на који писац то чини. Једна од Лавкрафтових омиљених речи јесте "неизрециво" ("unspeakable"), нарочито као атрибут за означавање ужаса или страха. Материјализација тог неизрецивог – као што семантика и сугерише – остаје дескриптивно неиспраћена до краја често: уколико се не ради о гоуловима или сличним бићима која се наслањају на англосаксонску фолклорну демонологију, "гнушни облици" ("abominable shapes"), како је волео да означава бића која персонификују зло, јесу често морфолошки флуидни.

Оно што представља заједничку карактеристику материјализованог зла у Лавкрафтовим делима, међутим, јесте то

⁷ S. King, Balada o fleksibilnom metku, *Znak Sagite* 1. 1993

да, без обзира да ли им је обитавању у овом свету узрок човек (најчешће) или не, хабитатно и генетско исходиште таквих ентитета јесте некаква онострана реалност (било да се ради о божанствима "заборављених религија" или раси свемирских путника). 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 конструира 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 нашем искуственом евиденцијом - и емпиријском и теоријском - 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 "натприродне" или "сабласне", односно "фантастичне" или "научнофантастичне", према узусима које је било неопходно пронаћи са становишта бављења уметности као жанром,⁸ но само по себи – с обзиром на то, да сам већ рекао да такви конструкти представљају оквир, Просперово острво може бити и у савременој Грчкој и у свемиру⁹ - битије је оно Кингово одређење такве књижевности као мака-

⁸ Види Љ. Гавриловић, Научна фантастика - митологија технолошког друштва, *Етнологске свеске* VII, 1986. 58-63.; Z. Živković, *Ogledi o naučnoj fantastici, "XX vek"*, Beograd, 1995.

⁹ Неке од филмских адаптација Шекспирове *Буре* – Пола Мазурског (*Tempest*, Paul Mazursky 1982), односно Фреда Меклиода Вилкокса (*Forbidden Planet*, Fred McLeod Wilcox 1956).

бристичке. 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 у свету овде и сада, по правилу. Особе попут нас приказане су у страху за своју и егзистенцију својих најближих, некада консеквентно у страху за читав свет "каквог познајемо", те како се борећи против материјализација тог страха сукобљавају и са страхом самим.

Пошто писци белетристике (или по англоамеричкој категоризацији, једноставно, фикције - fiction) имају ту експерименталну слободу, која је (макар?) етички страна позитивној 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. У принципу, ако бисмо се руководили макар начелом који је Проп поставио у проучавању једног врло "белетристичког" и по себи фантастичног стваралаштва какве су бајке,¹⁰ можда бисмо могли, барем за овакву врсту књижевне покултуре, која са бајкама унеколико дели своју "жанровску" *differentia specifica*-у, да путем парадигматске категоризације ограничимо број оних елемената који би нам помогли у глобалном разумевању њене структуре, какви су на пример мотиви, ликови, функције ликова и томе слично. Како би то био веома замашан посао, наравно, који би и даље остао у домену квантитативног, приде, тј. у домену формалне анализе, определио сам се за покушај анализе мотива којег је код Стивена Кинга могуће уочити у више његових дела, а на који наилазимо и код неких других ауто-

¹⁰ V. Prop, *Morfologija bajke*, "Prosveta-XX vek", Beograd, 1982.

ра дате књижевне поткултуре. Тај мотив би најекономичније могао да се одреди као поклапање просторног и/или временског, стварносног и менталног издвајања јунака из свакодневног живота.

3. Ментално путовање у једном смеру

Бавим се, дакле, путовањем у физичком (просторном и временском) и у менталном (са интроспективних и стварносно оријентишућих аспеката) смислу, које разматрам са аспеката које сматрам релевантним за остваривање културне комуникације у генералном контексту књижевне поткултуре оријентационо означене као научна фантастика, фантастика и хорор.

Први од тих контекста јесте традиција фантастичне књижевности Нове Енглеске¹. Овај контекст даје идеацијски, књижевни и садржинско-просторни оквир мотиву који разматрам. Идеацијска одредница садржана је у "жанровском" опредељењу, тј. у виду књижевне поткултуре којој Кингова дела припадају; књижевна одредница произлази из идеацијске и од ње се разликује у том смислу, што је аскриптивно својство означеног, док је претходна одредница дескриптивно својство означеног. Наиме, када се даје "класификаторна" или "типолошка" карактеризација књи-

¹ 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 Коннектикат (Connecticut).

живне поткултуре која може да се прати од Ирвинга, преко Поа и Лавкрафта, до Кинга, та поткултура се *описује* на основу уочених објективних формалних својстава; са 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 оно, *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 буде део значењске структуре, а не само ствар књижевне форме и стила: на пример код Поа² и Лавкрафта³, географском референцијалном контекстуализацијом представља се културно порекло њихових јунака, и самим тим, одређује се њихов социокултурни однос према чудима са којима се срећу; то је средство којим читаоци добијају референтни оквир за ставове, процене, оцене и ми-

² Е. А. По, *Avanture Gordona Pima*, "Rad" Београд, 1976.

³ Н. Ph. Lovecraft, *At the Mountain of Madness*, *Astounding Stories* Vol. 16. No. 6. Vol. 17. Nos. 1,2. 1936.

шљења 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 Дивљега запада, припадници културе Пуеблo или поданици царства Инка.

Контекст традиције фантастичне књижевности Нове Енглеске представља, у принципу, одговарајући оквир за конкретно Кингов опус у целини. Са једне стране, "титула" која је неке од америчких писца означавала "мајстором/краљем језивог/сабласног/натприродног/хорора" и томе 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. Са 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"⁴, Ирвинг, својом кратком причом "Рип

⁴ 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

ван Винкл⁵ 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 поменутиим, 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

knickers), а касније се задржао, у постколонијалном периоду, 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 С.А.Д. користи и По (Е. А. Poe, Mellonta Tauta, *Sirius* 127. 1986.)

⁵ V. Irving, *Rip van Vinkl, i druge priče*, "Rad", Beograd, 1963.

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"⁶ – смештено је географски у простор у којем су се у седамнаестом веку граничиле Нова Холандија⁷ и Нова Енглеска и који је још пред америчку 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 оведруге у колонијалној и постколонијалној култури Нове Енглеске. Иако су у самом "Рипу ван Винклу" као иницијатори врзиног кода апострофирани "повилењачени" Хадсон⁸ 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

⁶ Такође V. Irving, Op. cit.

⁷ Територије које су у Северној Америци колонизовале Уједињене провинције Холандије, у области данашњих савезних држава Њујорк, Мериленд и Делавер. Нова Холандија је присаједињена енглеским поседима у Америци 1664. године, када је тадашњи гувернер Петер Стојвесант (Peter Stuyvesant) предао Нови Амстердам војводи од Јорка.

⁸ 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.

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 "Мејфлауера"⁹ и оних које су јој уследиле.¹⁰

Када у "Легенди о сањивој долини", на пример, описује склоност Ајкбода Крејна ка причама страве са детерминацијом натприродног, не пропушта да нагласи то, 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, чија импликација јесте то, чак, да се бави магијом. Штавише, Ирвинг даје потпуну културну "аутохтонистичку" детерминацију Крејновој верзираности у такве ствари навођењем тога, 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 случај и данас, да су у књижевном смислу уобличила демонолошки аспект новоенглеских предања, пошто може да се каже да су у дословном смислу уоб-

⁹ 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. године 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).

¹⁰ V. Irving, Op.cit.

личавала живот знатног броја новоенглеских заједница крајем седамнаестог и почетком осамнаестог века¹¹.

Могуће је да је то књижевно уобличавање посебно утицало на америчку "натприродну страву", нарочито на ону са новоенглеским локалним културним пореклом¹² на првом месту, силе зла никада се 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

¹¹ Котон Матер (Cotton Mather) био је новоенглески пуритански свештеник-проповедник и теолог-књижевник, чије су проповеди и штампана дела умногоме 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. Уњеговој библиографији не постоји дело коме би дословно одговарао превод „Историја чаробњаштва у Новој Енглеској“, а који је наведен у Irving 1963; дело на које се овим насловом реферира, највероватније, јесте *Memorable Providences, Withcrafts, Possessions*, Boston 1689, које представља компендијум за стваралачку елаборацију идеје о злим духовима, нечистим силама, вештичарењу, поседнутости и сличним ствари-ма (в. *The Norton Anthology of American Literature*, New York: W. W. Norton & Company, 1979). Уосталом, не може ли се стокеровска флоскула о „деци ноћи“, касније применљивана 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*)

¹² На пример Е. А. По, *Arabeske i groteske*, "Rad", Beograd, 1984.; Н. F. Lavkraft, *S onu stranu sna*, "Rad" Beograd, 1989.

да од личне поседнутости, преко овладавања неком (физичком, просторном) локалношћу, покушају да потчине читав (људски) свет, што представља референцу, опет, на хришћанско виђење овоземаљске људске егзистенције као попришта сукоба између Бога и ђавола.

Што се тиче мотива просторно/временско/стварно-сног измештања јунака, он у фантастично-језовитој књижевној традицији Америке бива повезиван и са менталним измештањем. Поове и Лавкрафтове идеје по том питању јесу и даље више документаристичке у односу на Кингов приступ, који наглашава детаљније обсервације и интроспекције са одговарајућег аспекта, али се и код њих двојице уочава тежња ка релативно разрађеној идеји о томе, 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 јунака из свакодневног живота, ни код Поа ни код Лавкрафта акценат никада није на оном ментално-стварносном аспекту. Код њих лудило бива представљено као атрибут, нуспроизвод или коначна последица у егзистенцијалном смислу, али не и као наглашени предмет писања, тј. функционални део сижеа¹³

¹³ Е. А. По, *Avanture Gordona Pima*, "Rad" Beograd, 1976.; H. Ph. Lovecraft, *At the Mountain of Madness*, *Astounding Stories* Vol. 16. No. 6. Vol. 17. Nos. 1,2. 1936.

4. Лудило

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 научнофантастични оквир, више писао о сопственом "овде и сада", у персоналном и у социокултурном смислу. Дик је применио овај мотив како на појединца¹ тако и на групе људи,² 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

¹ Ph. K. Dick, Nudimo vam sjećanja na veliko, *Futura, SF&F antologija*, Voloder/Znak Sagite, Drvar/Beograd, 1995.

² Ibid.

острвља³ а чланови експедиције Мискатоничког универзитета са остацима ванземаљских цивилизација које су претходиле човековој на овој планети.⁴

Перспектива из које на почетку гледају јунаци ова два дела јесте она, наравно, "најбољег од могућих светова", тј. позиција технолошке и културне супериорности друштава из којих потичу. Код Поа, опозиција на којој се темељи сукоб јесте унутар људска: 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, веровања, станишта и томе слично, додуше рудиментарно, а то све јесу елементи Културе. Штавише, имплицира се то, да корен неспоразума између Пимове друштвине и људи краља Тсалала јесте у одсуству објекта беле боје на острвима потоњих, и самим тим, њиховог страха од белог. Такав страх наглашава се додатно објашњењем да у водама око острва живе немани беле боје.

Лавкрафтова мискатоничка експедиција на Антарктик среће се, међутим, са нечим сасвим другачијим, одакле се и опозиција на којој се темељи тај 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 цивилизације која би била пореклом са ове планете.

Опозиција која је представљена у "Гордону Пиму" јесте Ми/Они, дакле, она која људе и њихова друштва и културе дели према арбитраном критеријуму културне, етничке,

³ E. A. Poe, Op. cit.

⁴ H. Ph. Lovecraft, Op. cit.

верске и сличне припадности. Ова опозиција јесте културне 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 онај, 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 и са животињама, али и са разноврсним антропоморфним творевинама људске културе, а то је да су бића, односно ентитети Природе⁵.

Физички прелазак граничника јесте, дакле, оно што доводи до стварносног измештања Поових и Лавкрафтових јунака, а то стварносно измештање јесте привремено, како у културолошком, тако и у менталном смислу. Повратак у соп-

⁵ Попут антропоморфних божанстава, рецимо; с друге стране, како нису људска бића уопште, цивилизација сама по себи није одлучујући параметар, који би допринео њиховој класификацији у свет „Културе“, чак и када бисмо их изузели из „Природе“. Једноставно, култура може бити само људска – импликација је, која произлази управо из структуралистичког и научнофантастично-фантастично-хорор читања!

ствени културни простор, у којем тече културно време и води се културно нормативизиран живот, значи и окончање измештања из свакодневности, тј. из нормалности и личног и социокултурног живота. Ужас, осећања изгубљености, померена перцепција реалности и страх немају неопозивог утицаја на личности јунака; они су аспект њиховог менталног *тамо*, тј. онога шта се дешава 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 јесу толико јасно наративно обележене, заправо, тако да њихова значења могу да се прате као да је у питању она врста културне комуникације на коју наилазимо у митовима, на пример.

Баш као што лудило доводи у непосредну везу са измештањима у смислу основних физичких категорија, Дикове 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 културну 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,⁶ 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, категорисаних према одговарајућим поремећаји-

⁶ Ph. K. Dick, Op. cit.

ма, да би схватио то, да његова неприлагођеност јесте последица *одсутства* таквих поремећаја,⁷ а читав свет, персонификован кроз становнике Јапана, Немачке, те области Калифорније и Стеновитих планина, одбија да се приклони стварности каква јесте, опстајући на избору живљења у некаквој арбитрарној реалности⁸.

Што се тиче Дика, његов Квејл јесте у праву, али то није оно шта нас тренутно занима. Од интереса нам јесу односи на којима функционише механизам изграђивања лудила, а они у "Сјећањима на велико" почивају на неколико опозиција које консеквентно треба да имплицирају ону између "здравља" и "болести". У стварносном смислу, то је опозиција између света за који Квејл зна какав је и онога који његова околина сматра да је стваран. У просторном смислу, Квејлов свет оријентисан 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 култивисана људским интелигенцијом, технологијом и рукама, Марс је постао део екумене, односно људског домена – културе. Напокон, у временском смислу, по среди је опозиција између Квејлових детињства и зрелог доба: оно шта 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 то, да их значењски устројава личност главног јунака приче.

⁷ Ibid.

⁸ F. K. Dik, *Čovek u visokom dvorcu*, "Jugoslavija", Beograd, 1977.

Уосталом, да није тако, читава идеја би изгледала отужно петарпановски: стваран свет/ замишљен свет, култура/ при-рода, детињство/зрело доба дају парадигматске низове који не делују баш сувисло – култура, стваран свет, детињство наспрам природе, замишљеног света, зрелог доба. Манифестна нелогичност јесте у последњем опозиционом пару, заправо, чији полови би требало да замене места, да би парадигматски низови имали смисла.

Са аспекта Квејлове личности, међутим, ствари стоје другачије. Пођемо ли од тога, да појмови "детињство" и "зрело доба" заправо имају социокултурне конотације, тј. да се одговарајућим ступњевима у човековом онтогенетском развоју приписују социокултурно пожељне особине, или макар оне које се толеришу, и непожељне особине, можемо закључити то, да је Квејлово "лудило" импутирано. Оно произлази из онаквог погледа на реалност какав је могућ онда, када је перцепција те реалности ограничена нечим.

Литерарна елаборација такве ограничености није битна за значењску структуру лудила о којем Дик пише. Арбитрирајући у корист свог главног јунака, писац назначавачу 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 да то важи за било коју људску заједницу у целини, међутим, 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 исти физички

и културни простор и време, али свако са својом перцепцијом тога како ти простор и време заправо изгледају!

У "Клановима" је поставка слична, али се показује то, да је немогућа управо таква деоба физичког и културног 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 произлази из такве перцепције. Заједнице Алфиног месеца су структуриране према принципу који је већ наведен⁹ 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, заправо, подсећа на старовековне и средњовековне покушаје решавања проблема лепрозних: 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, заправо, културни конгломерат који је физички издвојен из матичне културе као целина. Измештене су, у просторном смислу, са Зе-

⁹ Интересантно – а и забавно – јесте то, што је Дик узео, кроз именовање насеља тих заједница, за парадигме одређених менталних поремећаја, 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.

мље 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 измештање, 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", наравно, зависи од тога са којих позиција гледате на ствари; "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-културним 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" баш 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 је у тзв. традиционалним културама углавном био локална представа о себи, односно одговарао је појму "људи као ми", што представља категорију која је често по обиму врло уска и јасно ограничена. Из таквог става, у суштини, може да произађе то, да се странци уопште и не убрајају у људска бића!¹⁰ Класифи-

¹⁰ E. Leach, *Social Anthropology*, "Fontana", Glasgow, 1982.

овање људи према менталним поремећајима, на пример, не разликује се суштински 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 разликовати¹¹, исти је и смисао Диковог параметра спецификоване менталне измештености у оквиру заједнице просторно и здравствено измештених.

Такав параметар управо и служи 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 да усвоје. Функционисање тога у (Диковој) стварности јесте реверзибилно, међутим. Тај параметар омогућује и заједницама да процене то, да ли је неко погодан за чланство у њима или није. Одатле и потиче део проблема главног јунака, чији ментални однос према стварности не задовољава одговарајуће критеријуме ниједне алфанске заједнице. То је јасно, с обзиром на то, да он не пати ни од једног менталног поремећаја.

Да би, међутим, остао на месецу (из разлога који за ово излагање нису битни не жели повратак на Земљу), 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-стварносног разграничења, што значи да појединац не може да егзистира сам, ван свих заједница, те да свака нова

¹¹ K. Levi-Stros, *Totemizam danas*, "XX vek", Beograd, 1990

заједница мора да настане на поменутиим принципима алфанског разграничавања.

"Човек у високом дворцу" представља приповест о стварносној измештености читавог света. Можда Дик у њему и не описује лудило у правом смислу те речи, али савим сигурно јесте то, да његова поставка иде за тим, да до стварносног измештања долази услед колективног поремећаја перцепције на нивоу читавог света, тј. услед одговарајуће менталне измештености. Наиме, људи у свету овог романа верују да живе у стварности која је обликована тиме што су силе Осовине добиле рат и што су С.А.Д. окупиране делом од Јапана, а делом од Немачке, док је њихов (некадашњи) централни део састављен од марионетских државних творевина ендехазиског типа. Ужас таквог света јесте неизрецив – нарочито уз наративне импликације да ће нацисти на крају уништити Јапан подмуклим атомским нападом – али ова опаска важи само ако ствари посматрамо из перспективе нашег света. За Дикове ликове, једноставно, то је свет који јесте њихова стварност (једина, како мисле) и према којем се тако и односе.

Оно што је у Диковом сижеу релевантно за овај рад, јесте да не постоји никакав *deus ex machina* који на крају приче доноси разрешење, које би имало смисла са читалачког стварносног аспекта: његови ликови, једноставно, одбијају да прихвате чињеницу о својој ментално-стварносној измештености, чак и онда, када до ње долазе логиком и методом који су иманентни њиховом светоназору. Овај Диков свет, међутим, нема аспекте просторне и/или временске измештености и управо у томе се крије кључ ове комуникацијске загонетке. У роману ничим није апострофирано то, да је типична америчка индивидуална просторна покретљивост ограничена, на пример. Ликови прелазе границе диковске

просторне организације (јапански део, марионетске државе, немачки део) као да се крећу по Америци времена у којем је Дик писао овај роман – што и јесте временска одредница која даје оквир "Човеку у високом дворцу".

Временску измештеност, тј. ону догађајну тачку прелома до које држе писци ове књижевне поткултуре када у истом сижеу баратају историјским алтернацијама, није могуће експлицирати, такође. Дик фингира арбитражање по том питању, додуше, наводећи да је Рузвелт убијен пре него што је могао да уведе земљу у рат на страни Савезника, али сам разоткрива своје намере када у теоретисању о томе "шта би било, да је било", као кључ јапанског успеха наводи уништење америчке Пацифичке флоте у луци Перл Харбура, до чега наводно не би дошло да је Рузвелт остао жив. Непостојање просторне и/или временске измештености сугерише то, да нема ни ментално-стварносне измештености, заправо.

Као што и сам писац наговештава (непостојећим) расплетом, ова друга врста измештености јесте лажна. Разматрање значења поруке коју оваква поставка дела комуницира изискивало би бављење додатним значењским параметрима, а то излази ван оквира предмета овог излагања; оно како је та порука обликована јесте да нема никакве стварносне измештености ликова у "Човеку у високом дворцу". Њихов утисак о томе јесте аспект менталног, али како се имплицира да они *јесу* у стању да схвате како изгледа стварност, када ту чињеницу повежемо са изостајањем других врста измештености које су предмет овог разматрања, преостаје закључак да самообмана ипак није једнака менталној измештености.

5. Зло: лудило које конзумира страх

Кингова употреба мотива поклапања просторне и/или временске измештености са таквом измештеношћу у менталном и/или стварносном смислу упоредива је, наравно, са сличним употребама таквог мотива о којима је било речи у овом излагању, али – као што је такође већ изнето – у његовим делима основна когнитивна одредница јесте страх, а у онима која су предмет овог текста, исход је лудило. Кингова позорница много више наликује стварном свету него на пример Поова или Лавкрафтова, ако се тако нешто од Дика, као писца "научне фантастике", већ ни не би могло очекивати. Оно шта је од таквог света разликује – поред чињенице да се ради о фикцији, тј. о конструкту – јесте начин на који се лудило, тј. "путовање" до њега, приказује. Иако светови Кингове фикције, који су номинално представљени као свет у којем живимо, нису ослобођени људских, друштвених и културних слабости на које наилазимо у стварном свету, лудило, односно патологија сваке врсте, јесте нешто за шта аутор имплицира да заправо није иманентно тим световима.

Манифестне иницијалне капсуле таквих појава и следствених развоја догађаја релевантних за судбине ликова јесу из сфере онога шта не може да постоји у реалном свету, а самим тим – како конструкти Кингових реалности треба

да се подударају са реалним светом у свему осим у тој пропустљивости за онострано, натприродно, фантастично, већ како то означили – не би требало да постоји ни у Кинговим световима. Чињеница да постоји (узета, наравно, као "чињеница" из перспективе стварног света) оправдава се пореком у некој другој егзистенцијалној равни. Та раван може да буде загробни живот, временска оса усмерена у назад, паралелни свет или, заправо, било шта што може да се замисли и литерарно оправда тако да буде сувисло спрам традиције одговарајуће књижевне поткултуре. Оно што је за Кинга битно, јесте да такве ствари нису од овог света.

Јасним инсистирањем на једној од фундаменталних митолошких опозиција, Овај свет/Онај свет, која је, у ствари, хомологна опозицији Култура/Природа, тј. Људско/Не-људско, Кинг као да показује човекољубље у идеалној хришћанској конотацији, с обзиром на то, да исходиште тзв. мрачних сила смешта у потпуно ванљудски домен. Наравно, нити Кинг пише с таквих позиција, нити су његови људи потпуно невини сами по себи. Зло куца на сва врата и нека му се и отварају. Нисам сигуран у то, да ли би – макар на нивоу овако сегментарне анализе Кинговог опуса – могло да се говори о томе, да постоје психолошки и социокултурни типови личности који су у форми ликова књижевног дела "предодређени", у извесном смислу, да буду лакмус за зло или капија за продор оностране таме у овај свет.

У сваком случају, када се ради о троуглу страх-лудило-зло, испоставља се то, да су људски проводници резултанте слагања тих сила и ефеката њихових дејстава у оностраном представљени као сасвим различите и психолошке и социокултурне личности. У складу с тим, разликује се и оно (можда би требало са великим "О") што преко њих утиче на "овај" свет (тј. аналоган му конструкт), на начин, на који би

то требало да је потпуно немогуће по свему што о таквом свету знамо.

Те разлике јесу организоване на такав начин, да се тичу спецификације домена Не-људског, односно Не-културног, Онога света, с тим што од арбитарног (пишчевог) вредносног предзнака такве спецификације зависи и иницијална интенција оностраних ентитета. Међутим, *готово* да како год да буде, реализација тих интенција се претвара у фијаско за људе, који су им проводници. Форнити¹ су бенигна бића, на пример, која би требало да доносе срећу, за разлику од демонске поседнутости која влада у "Оверлук хотелу"², док су Ланголијери³ равнодушни према људским концептима "добра" и "зла" (или, заправо, према било чему другом) и њихова егзистенција јесте еквивалентна њеној сврсисходности. Оригинална егзистенцијална раван Форнита није ничим наговештена, зло из "Исијавања" јесте загробне природе, док Ланголијери постоје у прошлости која се није реализовала у садашњост, односно будућност.

Појединачна спецификација оваквих егзистенцијалних равни није суштински битна за оно што се комуницира посезањем за њима. Како се ради о идеји постојања оностраних и потенцијалне могућности за његову партиципацију у овој страни, релевантна информација садржана је у "чињеници" да је у питању интерференција људског света са ванљудским, ванкултурним, а однос према том другом свету увек је амбивалентан, у најмању руку.

Када је у питању, међутим, стваралаштво попут Кинг-овог, које за основни когнитивни оквир узима страх, само то

¹ S. King, Balada o fleksibilnom metku, *Znak Sagite* 1, 1993.

² S. King, *The Shining*, "Doubleday", New York/London, 1977.

³ S. King, Stephen Langolijeri, u *Četiri iza ponoći*, Knj. 1, Ridobradi Press, Vranje, (S.a.)

полазиште намеће разрешење амбивалентности у негативном смислу. Следствено томе, оно шта се дешава са људима проводницима оностраног, јесте њихова дехуманизација, десоцијализација и декултурализација. У неком антрополошком смислу би могло да се каже то, да су све ове три одреднице еманације истог – тј. вредносно-судовног преклапања дескрипције и аскрипције тога да човек-проводник ултимативно престаје да буде човек по свему осим по форми.

а) Далеко од дома

У "Исијавању" је представљена трочлана породица Торенс, која из Булдера у Вермонту, одлази у "Оверлук хотел", негде у планинама Колорада, с обзиром на то, да је њена "глава", Џек, добила посао зимског чувара. Хотел ради само лети, пошто је зими, услед абнормалних климатских услова, у физичком смислу дословно одсечен од света. Поред тога, у својој готово седамдесетогодишњој историји, хотел је само једном забележио позитиван пословни салдо, неколико пута је мењао власнике, а већ је био поприште трагедије за породицу зимског чувара.

Прошлост Џека Торенса има нешто заједничко са претходним зимским чуварем – а то је склоност ка опијању, што у "Оверлук хотелу" представља привлачну силу за зло које поседа Џека. Разлог због којег Венди Торенс пристаје на ову авантуру јесте подршка супругу: потребно му је то, да завршавајући позоришни комад, врати самопоуздање, које је изгубио заједно са послом. Петогодишњи Дени поседује дар екстрасензорне перцепције, за који ће се испоставити да је кључан за супротстављање злу, као и за деачаково и мајчино преживљавање. За њихово спасавање заслужан је кувар "Оверлук хотела" Дик Холоран, који пред-

узима одговарајућу акцију након Денијевих телепатских позива у помоћ.

Измештеност Торенсових из нечега што би могло да се опише као свакодневно окружење јесте вишеструка. У најопштијем смислу, може да се окарактерише као просторна, културна и стварносна. Просторно су измештени не само у географском смислу, у односу на место у којем су пребивали до тада, већ и по томе што се околности њиховог боравка у "Оверлук хотелу" поклапају са околностима у којима тај хотел привремено престаје да буде део цивилизације. Културно су измештени из средине која је обликована тиме што је урбана људска заједница све време, у средину која је људска заједница само у једном делу календарске године.

Стварносно су измештени по томе што се налазе, не само у ситуацији у којој раније нису били, већ и која није карактеристична за поимање људског социокултурног живота у култури из које потичу. Хабитатно окружење им је ограничено на тзв. затворен простор у којем не само што бораве добровољно, већ и добијају материјалну накнаду за то. Уз то, у оквиру саме такве вишеструке измештености, тј. "Оверлук хотела" као просторно-детерминантне парадигме измештености, Торенсови се суочавају са временском и са менталном измештеношћу.

Временска измештеност се односи, у основи, на социокултурно време. Такво време стаје за Торенсове: не постоји смена интервала "ритуала/светковина" и "рутине", самим тим што не постоји ни оно у односу на шта се такво време рачуна – организација активности других људи, тј. социокултурне заједнице. Како живе ван свих људских заједница, Торенсови не могу да се оријентишу у односу ни на шта друго, до на саме себе. Они могу да према календарској организацији социокултурног времена (на пример Божић је тог-и-тог датума, а

Нова година тог-и-тог) подражавају сегментираност његовог тока, али се у начину њиховог живота ништа неће променити. Не могу, на пример, да престану да раде, отпутују или купе поклоне и на тај начин обележе и одвоје фазу "ритуала/светковине" у односу на фазу "рутине". Такође не може да се каже ни то, да су у стању перманентне фазе "ритуала/светковине", пошто нема никаквих видљивих обележја карактеристичних за такву фазу.⁴ Необављање професионалне делатности није "ритуал/светковина" само по себи, већ беспосличарење или незапосленост.

Временска измештеност Торенсових, међутим, постаје постепено и измештеност у смислу времена као физичке категорије, иако не у правом смислу речи. То се дешава онда, када појам о времену почиње да се субјективно доживљава у смислу ентропије, а то је онда, када чланови породице почињу да осећају ефекте менталне измештености. Ментална измештеност се јавља, наравно, као последица просторне, културне и стварносне измештености, али и под утицајем њиховог есхатолошког контекста, тј. чињенице да је хотел, као детерминантна парадигма измештености, поседнут злом. Визије, гласови и томе слично, у њиховим интројективним и пројективним облицима, у комбинацији са субјективним осећајима несигурности и страха, постепено изводе сва три члана породице из стања менталне равнотеже, с тим што је Цекова алкохоличарска прошлост врста проводника који злим силама омогућава да у потпуности трансформишу Цекову перцепцију окружујуће реалности, водећи га ка хомицидном и суицидном лудилу.

⁴ Упореди Е. Leach, *Rethinking Anthropology*, "The Athlone Press", London, 1961.; Б. Жикић, *Антропологија Едмунда Лича*, Посебна издања Етнографског института САНУ књ. 43. Београд, 1997.

"Оверлук хотел" представља измештеност саму по себи. Смештен је у планинама, од најближег града, тј. људске заједнице, удаљен нешто мање од седамдесет километара, што га и у току сезоне чини физичким делом света природе, пре неголи света људи, тј. културе, са путевима који су затворени (тј. завејани) шест месеци у години, па током тог периода дословно представља усамљени људски артефакт, тј. културни производ, у - за човека - изразито негостољубивом домену природе. Оно што га у потпуности измешта изван домена човека, међутим, јесте његова демонска поседнутост.

Ова врста измештености наглашена је тиме, што су хтонске силе на делу у оно доба године у којем је хотел затворен, дакле онда, када привремено неопозиво престаје да буде део цивилизације, односно у оном делу календарске године када престаје да буде хабитат људске заједнице. "Оверлук хотел" функционише, заправо, као вишесмерни граничник: људског света, тј. домена културе према домену природе током сезоне, а овостраног према оностраном ван сезоне. До активирања граничника у овом другом смислу, међутим, може да дође тек онда, када се појави човек-проводник, који је представљен у овом роману ликом Цека Торенса.

Било да Цеков алкохолизам означимо као појаву социопатске или психопатске природе, ради се о појави која се у многим људским заједницама, а и у култури о којој пише и којој припада Кинг, представља феномен са негативним социокултурно вредносним предзнаком. У том смислу, о Цеку алкохоличару може да се размишља и као о особи која је измештена у односу на неке основне друштвене и културне норме и вредности. Такво измештање јесте "унутрашње" са аспекта глобалног културног контекста, којем Цек и његова породица припадају као и сви ликови у роману, уосталом. Како зло из "Оверлук хотела" успева да загосподари само

Цеком у тој мери да га "отера" у лудило, односно да доведе до такве трансформације његове личности која престаје да функционише као човек у свим видовима, логичном ми се чини претпоставка да је зло и усмерено само ка њему, од свих (у датом тренутку) присутних станара хотела.

Читаоци су на ово припремљени, у извесном смислу, с обзиром на то, да је наглашено да је претходни зимски чувар имао проблема са алкохолизмом, такође, а он је побио своју породицу, па затим извршио самоубиство. Са аспекта онога чему је посвећен овај текст, ради се о интенцији да се потврди логика зла: представљена је "каузална" веза између подложности демонској опседнутости и подложности једном пороку из стварног света, који има и социопатске и психопатске аспекте. О "каузалности" те везе, наравно, може да се говори са аспекта извесног мито-логичког обрасца који Кинг употребљава. Тај образац је заснован на коришћењу неких од фундаменталних значењских опозиција⁵ у конструисању образаца измештености, практично заједничких свим познатим социокултурним системима. Потоњи образци говоре о томе, своје стране – а, да би се круг затворио – на чему је утемељена веза између физичког, временског, стварносног и менталног измештања јунака из позиције у оквиру глобалног културног контекста, у суштини, а прецизније, из њихових свакодневних живота.

Поменути "унутрашња" измештеност функционише, дакле, као нека врста окидача који покреће "механизам производње" лудила. Овај механизам није, аутоматски међутим, већ консеквентан. Потребно је да се одређене околности поклопе. Сад, ако у стварном животу нисмо у стању да одредимо да ли се у неким сличним ситуацијама ради о логичким

⁵ О којима је било речи раније у тексту.

узрочно-последичним правилностима, о коинциденцијама, пуким случајностима или детерминистичком хаосу у макро свету, у творевинама људског ума, било онима које називамо фолклором и митологијом, или онима које означавамо као уметност или комерцијални производ, то поклапање околности мора да буде саображено у комуникацијском смислу тако да порука - у зависности од нивоа - буде разумљива. Средство за које се Кинг, очигледно, определио да му послужи у ту сврху,⁶ било је успостављање значењске мито-логичке узрочности између разматраних контекста измештања.

Мислим да овом заључку иде у прилог и то, што у сваком од ова четири дела постоји нешто што са становишта наративног тока можда изгледа као *deus ex machina*, а што доприноси разрешавању тог тока, тј. судбина ликова који су захваћени одређеним аспектима измештености, али чије се просторно/временско путовање не завршава лудилом. У значењском смислу, то је онај део сизеа који функционише као својеврсни круцијални узем⁷ или митем и чија је функција да објасни на који начин неки од ликова за своје путовање добијају повратну карту за реалност, истом "логиком" која је иманентна измештању.

У "Исијавању", то су Венди и Дени Торенс. Иако чланови исте породице као и Џек, они су му у социокултурном смислу значењски супротстављени, не рачунајући њихову полну

⁶ S. King, *The Shining*, "Doubleday", New York/London, 1977.; S. King, Balada o fleksibilnom metku, *Znak Sagite* 1, 1993.; S. King, *Rose Madder*, "Viking", New York/London, 1995.; S. King, Stephen Langolijeri, u *Četiri iza ponoći*, knj.1, "Ridobradi Press", Vranje: (S.a.)

⁷ Види И. Ковачевић, *Семологија мита и путуала, Књига I. Традиција*, Српски генеалогски центар - Етнологска библиотека, Београд, 2001.

и добну опозитност. Обоје су издржавани чланови породице и ниједно од њих није подложно социокултурној девијантности. Са друге стране, Џек је тај који издржава породицу, али који је подложен социокултурној девијантности, уз шта је имплицирано, приде, да има тешку нарав. И сам Џек и његова супруга и син су представљени тако да имају по један позитиван (издржава породицу, подложност социокултурној девијантности) и по један негативан (неподложност социокултурној девијантности, издржаваност) елемент социокултурне евалуације, што је противречност која мора бити решена онда, када се доведу у ситуацију потпуне међусобне супротстављености, као што је то лсуцај у "Исијавању".

То, због чега се Кинг определио на овакву поставку и на такво решење противречности које је понудио у том роману, излази изван домена овог разматрања⁸. Чињеница јесте то, да се таква противречност разрешава нечим што подсећа на инцијантски обред прелаза⁹: ликови бивају издвојени из свог свакодневног окружења и пред њих се поставља проповски задатак или искушење, чији контекст дешавања јесте реалност која је изокренута у односу на ону из које ликови почињу и којој ће се неки од њих вратити, да би им се наративна судбина одредила у зависности од тога, да ли су

⁸ Посебно када се има у виду то, да петогодишње дете мора да буде издржавано; деца су, међутим, у извесном смислу, омиљени Кингови јунаци, што можда има везе са условима Кинговог одрастања (отац оставио породицу), а можда и не. Оно на шта бих било коме, ко би желео да се тога подухвати у аналитичком и интерпретативном смислу, указао пажњу у вези са овим, јесте веома ангажован Кингов социјални приступ, нарочито темама породице, школе, одрастања и томе слично, што је често у позадини оних књижевних елемената који су му донели атрибут „Краља Хорора“.

⁹ Види E. Leach, Op. cit. Б. Жикић, Op. cit

"успешно" извршили "задатак", тј. пребродили сукоб са силама зла, или то нису учинили. У случају "Исијавања", само физичко издвајање из свакодневног живота, тј. из стварности, може да се означи као фаза сепарације, са аспекта теорије обреда прелаза. Контекст те изврнуте реалности, тј. оне у којој је могућа интференција са оностраним, био би фаза лиминалности или маргиналности, док би фаза (ре)агрегације или инкорпорације била представљена коначним потоућем у лудило и, следствено, смрт, или повратком у свакодневни живот.

Оваква трофазна структура јесте нешто, на шта се у ритуализацији људског понашања често наилази, било да су у питању сакрални или секуларни ритуали, или да се ради о једноставном саображавању понашања оваквом моделу. У неком стриктнијем антрополошком теоријском смислу, о ритуализацији прелаза може да се говори онда, када постоји некаква промена друштвеног или културног статуса појединаца или група људи, чије социокултурно понашање јесте саображено на овај начин. У случају Торенсових, без обзира на то, што сво троје пролазе кроз овако моделована дешавања, једино Цек јесте субјект прелаза.

Код Венди и Денија не могу да се уоче никакви елементи који би упућивали на то, да се њихов социокултурни статус мења на било који начин. Оно што се дешава с њима може се описати, рецимо, тако као да они из свега излазе "богатији за искуство", ма колико природа тог искуства била трагична, али то само по себи не спада у прелаз, пошто нема социокултурних елемената аскрипције иницијације. Такође, ни реална промена статуса госпође Торенс из статуса удате жене у статус удовице, није подупрта таквом аскрипцијом. Та промена статуса долази, заправо, као последица Цекове промене статуса, односно произлази из Цекове "иницијације".

Џекова иницијација која доводи до промене статуса јесте експлицитна и вишезначна, у суштини, како би то било изузетно ретко у стварном свету. Но, у фиктивном конструкту таквог света (у којем је "све могуће", да подсетим, слично бајци или миту, уз поштовање одређене мито-логике) еуфемизације попут ове могу да послуже експлицирању комуникације. Одатле, до промене Џековог статуса долази на социокултурном, физичко-егзистенцијалном и стварносном нивоу и управо тим мито-логичким редом. Социокултурна промена статуса одређује зашто се противречност између издржавања породице и подложности социокултурној девијантности са једне стране и неподложности социокултурној девијантности и издржаваности са друге, разрешава у корист другоименованог пола ове опозиције. Својеврсна амбивалентност првоименованог опозиционог пола превазиђена је на тај начин што Џек бива "инициран" истовремено у социопатску и психопатску личност; он постаје убица. Његов статус се мења, дакле, из особе која може да буде пожељна у социокултурном смислу, у социокултурно неприхватљиву особу.

Уколико постоји нешто социокултурно неприхватљивије од убиства – за дати социокултурни контекст у роману, а који концептуално одговара стварносном пандану С.А.Д. – онда је то самоубиство, вероватно. Након што постаје убица, Џек постаје и самоубица, што представља логички и значењски кохерентан аспект поменуте категоризације социокултурне неприхватљивости. На тај начин, међутим, он довршава своју иницијацију, тј. ритуализовање прелаза из статуса живог људског бића, члана одређене социокултурне заједнице, у покојника, који самом својом смрћу престаје да буде члан такве заједнице (Bandić 1990).

Културе у простору и времену, међутим, предвиђају и за покојнике одређен вид агрегације у онострани заједнице и

често је место спрам типова таквих заједница детерминисано, поред начина живота који је покојник водио, и начином његове смрти. Најопштији и најпознатији пример за културу којој припадамо, вероватно, јесте хришћанско конципирање такве агрегације покојника на рај и пакао. У "Исијавању" се не ради, макар експлицитно, баш о таквој концептуализацији, иако се наговештава да смрт до које доводи поседнутост злом има последице по начин посмртне егзистенције. Међутим, без обзира на то, како одредили тај начин егзистенције, експлицирано је то, да Џек постаје оно што га обузима. Тиме је и његова нова егзистенцијална раван спецификована као нешто што подлеже, можда, културној концептуализацији из перспективе овостраничне реалности, али је стварносно неопозиво одвојено од ње, пошто искуства и теоријска сазнања из те реалности не могу да потврде људску егзистенцију ван ње.

Напокон, када је размотрен начин формирања поруке, тј. изграђивање механизма лудила да би се понудио одговор на индиковану противречност између два "пола" породице Торенс, остало је да се нешто закључи и о начину одашиљања те поруке. Уколико су за њено формирање биле битније позиција и карактеризација госпође Торенс, за ово друго је битнији лик њеног сина Денија. Поред тога што поседује извесну телепатску, тј. уопште екстрасензорну способност, Дени је и релативно интровертан дечак, са имагинарним пријатељем, који заправо уопште није имагинаран, већ је бенигни ентитет из оностраности. Дени и поред своје интровертности остварује моментално пријатељство са куваром Холораном, којег среће последњег дана летње сезоне. Упозорења имагинарног пријатеља (који, додуше, није у стању да непосредно објасни шта се дешава) и танана телепатска веза са Холораном у тренуцима највеће опасности, јесу оно што доводи до спаса за мајку и сина.

Дакле, човек који је издвојен из свог свакодневног, или "нормалног" окружења, суочен је са "силама" какве не постоје у том окружењу и мора да пронађе адекватан начин да им се супротстави. Оно шта га чини човеком, поред његове физичке форме и свега јој иманентног, и заправо, више од тога, јесте његова култура која га активно оријентише у простору и времену, снабдева га знањем о свету у коме живи у свим потребним аспектима и оспособљава га да тај свет мења и уређује према својим потребама. Управо то и јесте оно шта је на удару последица вишеаспектног измештања: културна депривација која води потпуној дехуманизацији. С обзиром на Денијеве екстрасензорне способности и замишљеног пријатеља, на плану манифестног стоји да је за савладавање "сила" које потичу из ванљудског, тј. ванкултурног домена, потребно употребити баш таква средства. Међутим, оно што доноси спас госпођи Торенс и њеном сину нису никакве натприродне и самим тим ванљудске и ванкултурне силе. Њихово избављење јесте последица употребе таквих проповских "чудесних средстава", али долази као резултат чисто људске акције.

Наиме, као што су фантастични елементи у бајкама, митовима и томе слично, средства која служе преношењу порука културне комуникације као физички аспекти значења – речи нису прост збир резонанци звучних таласа које се употребљавају да би се формирали они звуци које препознајемо као гласове – исти такви елементи имају сличну функцију и у културној комуникацији која се остварује на пример врстом књижевне поткултуре о којој је овде реч. У том смислу ће и порука бити слична оним порукама које су антрополози "откривали" у формално митолошком начину саобраћања: бављење оностраношћу или трансцедентним увек може да се посматра као бављење овим, физичким светом и као начин на који људи остварују утицаје у људском

свету, тј. једни на друге. Како људски физички свет, тј. људска егзистенција у том свету, зависи од људске културе, људима се на различите начине, укључујући и овакве видове посредне комуникације, имплементира то, да морају да се владају у складу са културним нормама и вредностима да би уопште "завредели" да се сматрају људима.¹⁰

Један од основних таквих постулата – углавном неvezано за било коју конкретну појединачну културу – јесте принцип кооперације, тј. међуљудске сарадње. Како је ултимативна последица спасавања госпође Торенс и њеног сина њихов повратак у "овај" свет, тај циљ остварен је захваљујући импровизованој спасилачкој акцији, коју је организовао Холоран. Дакле, да би се иступило из људског света, тј. света културе, била је довољна лична иницијатива, односно поступање по властитом нахођењу. Да би се тај свет поново досегао, међутим, била је неопходна помоћ других људи, тј. сарадња са њима. Да би се сарађивало, није могуће руководити се једино сопственим нахођењем, већ је потребно ускладити своје понашање са понашањем других људи, тј. културно га саобразити. Уосталом, сама култура јесте производ кооперације, а не насумичности индивидуалних ћуди. Културна људскост не потиरे биофизичку: на пример, људско афективно понашање јесте део нашег биофизичког, али начин на који се – у одговарајућим околностима – такво понашање, тј. испољавање афеката регулише, јесте несумњиво ствар културе¹¹ Биофизичке датости јесу основ наше егзистенције, али је њихово

¹⁰ Б. Жикић, Културни херој као "морални трикстер", *Гласник Етнографског института САНУ*, XLVI, Београд, 1997. 123-129.

¹¹ Види Б. Жикић, *Антропологија геста II. Савремено друштво*, Српски генеалогски центар - Етнолошка библиотека, Београд, 2002.

социокултурно промишљање, организовање и регулисање – њен услов.

б) Код куће и на сваком кораку

Пошто сам представио детаљнију анализу мотива којем је овај текст посвећен на примеру "Исијавања", остала три Кинговог дела биће размотрена онолико колико је потребно да се покаже њихова аналитичка компатибилност са преходним примером. У "Флексибилном метку", у основи, на делу је слична поставка као у "Исијавању". Изузетно талентовани и комерцијално успешни писац Рег Торп, након успеха своје прве књиге, сели се, са супругом, из Њујорка негде у Омаху и из основа мења свој свакодневни живот, вођен параноичном идејом типа теорије завере, о томе да је у свету на делу својеврсно зомбирање људи путем радијације коју продукују електрични апарати. Торп верује, при том, да његова креативност потиче од сићушних и ничим другим спецификованих бића, Форнита, од којих једно живи у његовој писаћој машини и која су посебна мета "њих", тј. оних који желе да упропасте људе. Торп, наравно, одлази на ментални и егзистенцијални пут без повратка, пут с којег се у последњем тренутку спасава његов уредник, који у читаву причу са Торповим стварносним измештањем улази захваљујући алкохолизму.

Регова супруга Цејн прати свог брачног друга у просторном измештању и сведок је његовог стварносног измештања које, стицајем околности, почиње да дели са њим, али све време постојано одбија да преклопи стварносно измештање са менталним исклизнућем. Као Рег, и она води писану кореспонденцију са уредником, у настојању да спречи Регову пропаст. Једина разлика између тих кореспонден-

ција јесте то, што уредник пише Регу у пијаном, а Џејн у трезном стању. Уредник временом почиње да дели стварносно измештеност свог писца, а онда, кад она почиње да се преклапа са менталном, одлучује да посегне и за сопственим физичким измештањем (из Њујорка). Тај покушај завршава се сурвавањем у реку, као последица вожње у пијаном стању, одакле бива случајно спасен захваљујући томе што је било сведока његовог саобраћајног удеса, који су организовали спасилачку акцију.

"Ланголијери" могу да се посматрају као кафкијанско-камијевска ситуација: група људи заробљена је у материјализованој симболизацији тачке социокултурног простор-времена, у авиону који на лету од Лос Анђелеса до Бостона пролази кроз Аурору Бореалис. При томе, у авиону остају само путници који су преспавали тај пролазак, док се о судбини осталих у *току тог лета* сазнаје кроз стварносно спознају ситуације преосталих путника. Преживели путници нашли су се у завршеној, безперспективној прошлости на аеродрому у Бенгору¹², чије трагове уклањају "ждерачи прошлог", Ланголијери, да би увек нова садашњост могла да осване.

Ланголијери су представљени, истовремено, као нека врста Баба-Роге (долазе по лење и немарне дечаче), односно као средство застрашивања деце у реалном свету овог Кинговог конструкта. Тесктура света у реалности бенгорског аеродрома јесте лажна, тј. номинално неупотребљива за људе у било којем виду, али представљена је тако, да следи логику сукцесивног пропадања, што путницима са Лета 29 представља наду у спас: њиховом авиону неопходно је додатно гориво да би поново пролетео кроз Аурору

¹² У Мејну; иначе град у којем последњих година Кинг живи са породицом.

Бореалис, а гориво је последње што у том свету пропада, изгледа ☺

Да би уопште могли да делују, међутим, путници морају да схвате природу онога што им се десило, али и да се суоче са самим собом, на извештан начин, што ће довести до тога, да до Бостона неће стићи сви ни од оних који су преживели временско измештање. Нервозни пословни човек Крег, чије се животна и пословна филозофија подударују у мотоу "циљ оправдава средства", отприлике, постаће жртва Ланголијера, али ће претходно, вођен својом паранојом, усмртити слепу девојчицу Дину Белман, за коју је наративно наговештено да поседује дар готово натприродне емпатије. Бивши човек британске владе за тајне и прљаве послове, који на души носи тројицу северноирских дечака, добровољно ће се жртвовати да остане будан у поновљеном проласку кроз Аурору Бореалис и тако омогући пилоту да остане у животу да би, када дође време за то, као једини компетентан, могао да на безбедан начин приземљи авион на аеродрому "Логан" у Бостону.

"Роуз Медр"¹³ јесте ултимативан феминистички роман који није написала жена; Роузи Денијелс упознајемо као малтретирану супругу полицајца Нормана Денијелса, која се након четрнаестогодишњег физичког и психичког злостављања – услед чега је својевремено побацила једину трудноћу – одлучује да напусти супруга и напушта градић у којем живе првим аутобусом, не марећи за његову дестинацију. У великом граду почиње нови живот и упознаје алтру-

¹³ Наслов који би, с обзиром на то, да конотира преовлађујуће нијансе на уметничкој слици, али и као zgodна игра речи, могао да се преведе и као „Ружа броћа“, можда, али сам се определио да га третирам као патроним, пошто је и писац то учинио.

истички настројене људе различитих професионалних и личних профила, који јој помажу да спозна себе. Проналази нову и искрену љубав, а у једној антикварници купује слику која је за њу пролаз у неку (Луис) кероловско-пановску другу стварност¹⁴. Средишња фигура на слици јесте жена изузетне менталне снаге и тешко контролисаног беса, идентификована као Роуз Медр. Она је у стању да трансформише тај бес у изузетну физичку снагу, а сама представља, заправо, ментално-стварносни алтер-его Роузи Денијелс.

Као добар полицајац и болесно љубоморни супруг, Норман креће у успешну потрагу за Роузи, убијајући неке од њених нових пријатеља, док јој се приближава. Коначни обрачун дешава се у алтернативној реалности слике коју је Роузи купила, у којем се сукобљавају Роуз Медр и Норманова фантазмагорична биколика верзија, тј. његов ментално-стварносни алтер-его. Након обрачуна са Норманом, чија смрт остаје везана за онострану реалност, не остављајући никаквог трага о њему у овој стварности, Роузи у овостраности реализује своју љубав у потпуности (ступа у брак, постаје мајка), као и своју каријеру, али током времена успева да се ослободи и беса који јој повремено долази као "пробијање" њеног ментално-стварносног алтер-ега, што представља импликацију тога, да се ослободила и своје Медр-стра-

¹⁴ Луис-кероловска: због тога што би могла да буда и цонатанкероловска, с обзиром на *фантастичност* саму по себи, но прва конотира одређене специфичности фантастичног света, које су постале жанровски (а, можда, и књижевни уопште) комуникативни идиоми, тако да „свет с оне стране огледала“ има релативно утврђено експресивно значење, док би фантастичност светова Цонатана Керола укључила неке више макабристичке елементе, као део сопственог одређења.

не личности, од писца имплицитно идентификоване са животињском (лисичјом) снагом и нагонима.

Уколико као референцу узмемо мотив поклапања просторног и/или временског са стварносним и менталним измештањем, структуре "Исијавања", "Флексибилног метка" и "Ланголијера" разликују се, на први поглед, од структуре "Роуз Медр". Структуре прва три дела показују извесну синоптичност у том смислу што су засноване на готово истоветним формалним и значењским елементима: логика измештања следи мито-логичку каузалност, могуће је одредити трофазну структуру прелаза, "награђује" се пријемчивост за сарадњу, а "кажњава" самодовољност итд. Са друге, стране, међутим, постоји и синоптичност остала три дела у односу на "Исијавање": носиоци зла, или потенцијалног зла – у крајњем случају, ликови који завршавају у лудилу, нису у правом смислу речи проводници злих оностраних сила као у "Исијавању", или у новоенглеској традицији натприродне страве. Њихов афинитет ка злу – да се тако изразим – јесте оностраног порекла: корен му је у *подударану* психопатских и социопатских црта личности, док се уплив оностраног у све то читава као средство за лакшу реализацију.

У томе може да се уочи и својеврсна градација дистрибуције зла по ликовима у квантитативном и у квалитативном смислу. Рег Торп, заправо, није зао у оном смислу, шта тај појам конотира сам по себи. Његов карактер јесте од оне врсте, која није у стању да се одупре параноји и то је оно што га чини опасним по околину. Када напokon полуди, егзистенцијалну штету чини једино себи, практично, како непосредно, тако и посредно.

Крег није зао по себи; његове идеје, ставови и поступци у животу јесу последица одговарајућих услова одрастања, односно социјализације под принудом психолошког профи-

ла, на чије је обликовање непосредно утицао његов ауторитарни отац. Убиство које чини дешава се у тренутку завршетка његове сукцесивне измештаности, односно онда, када више нема никаквог личног и социкултурног стварносног упоришта према којем би могао да одмери своје поступке.

Норман Денијелс представља, већ, оно што се назива злим човеком; у роману нису наведене никакве друге околности које би суштински утицале на његов светоназор и деловање у складу с тим, осим саме његове личности. Норман не ужива у чињењу зла самог по себи, он ужива у себи, својој личности и поступцима.

Торпово "искуство" са елементима оностраног – са Форнитима – чини од тог оностраног повод његовог лудила и зла које из тог лудила проистиче. Слична је ситуација и са Крегом. Разлика између Торповог и Реговог случаја јесте у томе, што су поступци првог мотивисани тиме што њима жели да заштити неког другог, тј. Форните, док у случају другог, та мотивација оријентисана је ка жељи да заштити искључиво себе. Денијелсу није потребно ништа од тога, осим уверења да се влада у складу са тим како сам мисли да би требало.

Међутим, његово искуство са оностраним разликује се у односу на Торпово и Крегово: онострано јесте узрок његовог лудила и егзистенцијалне пропасти. У извесном смислу, случај му је близак Креговом који страда у стварносној измештености, такође, од зуба оностраних ентитета, Ланголијера, али Крег престаје да влада својим расуђивањем и поступцима и пре спознаје о стварносној измештености. Норман Денијелс, међутим, ма колико социопатије и психопатије било изражено кроз његову личност, није представљен као особа која у оностраном не влада својим поступцима, нарочито у *јавности*.

Норманово лудило у свету с оне стране слике испољава се непосредно пред погибију, као последица спознаје о просторном, временском и стварносном измештању, као и немогућности мисаоног и практичног сналажења у таквом контексту. Може да се каже то, да је његово лудило, на одређен начин, индуковано од стране немоћи да се супротстави оностраном женском ентитету, Роуз Медр, која у свом свету влада оним атрибутима који су овом свету Норманова предност: позиција контекстно детерминисане полне надмоћности¹⁵, брига за себе, могућност испољавања и физичког усмеравања неограниченог беса, контрола над амбивалентношћу своје личности и иних јој поступака, у зависности од непосредног контекста дешавања. Кључна разлика између "Роуз Медр" и остала три овде разматрана Кингова дела јесте у томе, међутим, што лик који је представљен са афинитетом за зло, није једини који подлеже лудилу након

¹⁵ Кинг користи нешто што је релативно уобичајено у светским митологијама, поготово у онима које се означавају као „ваневропске“ и/или „древне“: постојање извесне примордијалне равнотеже полне дистрибуције доминирања над овостраним/оностраним, или над њиховим појединачним доменима. Уз то, импликација да је лилица овострано животињско оваплођење оностраног принципа женског архетипа, док је бик онострано животињско оваплођење овостраног принципа мушког архетипа, такође би могло да буде оријентација за феминистички/цендер приступ анализи овог романа, уз напомену, да је симболизација мушког принципа биком нешто што није иманентно ни савременом америчком културном контексту, нити његовим (северно/западно) европским културно-контекстуалним коренима. Уосталом, о једној специфичној културној контекстуализацији употребе бика, као „традиционалног“ симбола. Види Б. Жикић, Гест у егзотеричном контексту *Гласник Етнографског института САНУ*, ЛП, Београд, 2004. 17-28.

просторног и/или временског, стварносног и менталног измештања.

Лик коме је лудило "намењено" са аспекта писца, ако тако може да се каже, јесте сама Роузи. Њено лудило, које се огледа у стицању способности испољавања надземаљског беса, који може да се трансформише у физичку снагу и којег је тешко контролисати, готово немогуће, јесте нуспроизвод четири аспекта измештања, истовремено, али и проповско "чаробно средство".

Наиме, да би била доведена у позицију да буде у стању да се супротстави супругу којег је напустила, уопште, Роузи је омогућена способност – од стране творца њеног универзума, тј. писца – да замени равни постојања спрам тога да, ако жели да се супротстави Норману на онај начин који је иманентан његовом светонозору, његовој личности, може да управља условима у каквим ће се то одиграти. У пишчеве разлоге такве поставке тешко је проникнути, наравно, без контакта са њим. У контексту разматрања које је оријентисано ка уочавању примењивања културно коресподентних (мито)логичких правилности и образаца у индивидуалном стваралаштву, оно шта се намеће као одговор, јесте стимулисање митологичке каузалистике да оправда Роузин тријумф над Норманом, истовремено не дехуманизујући је, што следствено значи, остављајући је у оквиру парадимге добра.

Роузи, малтретирана жена, долази до сопственог постварења физичким надвладавањем Нормана, мушкарца силеције, дакле на начин и језиком који тзв. алфа-мужјаци једино разумеју. Сила, међутим, није начин на који желимо да буде уређен наш, људски свет, или макар тако социокултурно прокламујемо. Да на силу не треба одговарати силом, није само хришћанска импликација уграђена у вредносни

систем западне цивилизације, већ нешто што – опет, барем манифестно – савремена култура покушава да етаблира као *credo sine qua non* свог нормативно-вредносног система.

Поприште обрачуна који подразумева употребу силе измештено је зато из конструкта света у којем живимо, баш као што је уосталом и неопходно довести Роузи у стање ултимативног менталног измештања. Такво измештање, као и у осталим овде разматраним случајевима, долази као последица просторног и/или временског, те стварносног измештања, али за разлику од онога шта у таквим случајевима носи, код Роузи нема идентификације лудила са злом, нити фаталних последица по њу саму. Напокон, она ће научити, до краја романа, да сузбија и надвладава бес који је атрибут њене некадашње менталне измештености, све док тај бес потпуно не ишчезне.

Роузино путовање јесте двосмерно када су у питању простор и време, али не и стварносна и ментална перспектива. Она у смислу физичке детерминације почиње "одавде", тј. из оностране реалности, у коју се и трајно враћа, након откривања света с оне стране слике и наизменичних боравака "овде" и "тамо". Овакав оквир изгледа, наравно, као модел обреда прелаза, али да бисмо то "изгледање" довели до означавања, потребно је да се установи природа тог прелаза. Она је назначена у Роузиној стварносној и менталној измештености. У времену свог "првог живота", тј. као госпођа Денијелс, њене свакодневност и перцепције те свакодневности одређене су и омеђене Нормановим личношћу, светоназором и поступцима. Са аспекта социокултурних свакодневности и "нормалности", Роузине су изразито сужене; из такве перспективе, Роузи није у пуном смислу социокултурно интегрисана. Пут до те социокултурне интегрисаности води преко измештања посредством онострано-

сти, тј. преко Роузиног личног, полног и родног самопотврђивања, на раније описан начин.

Роузи дочекује крај романа као социокултурно интегрисана особа, наравно, о чему сведочи неколико нивоа интеграције: лични, породични, професионални, друштвени. Природа њеног прелаза огледа се у промени из стања живота на маргини социокултурне стварности, у живот социокултурно нормалног људског бића. Са становишта социокултурних система, оваква ритуализација није нешто што би било у уобичајеној употреби, попут на пример неких других видова иницијација. Прелаз је битан за саму Роузи, међутим, али ту би, наравно, могло да буде отворено питање значаја расправе о сфери приватног. Помињани аспект проблема, то да се ради о некој врсти уметничке студије-примера о решавању противречности метода полне и родне еманципације, јесте оно што поруку Кинговог дела "враћа" у домен културне комуникације.

Кинг користи мотив поклапања просторне и/или временске измештености са стварносном и консеквентно ултимативном менталном измештеношћу у смислу логике концептне деривације, која више није мито-логика, већ кантовска логика.¹⁶ Полазна тачка јесте му та, да наративни оквир представља конструкт реалности која подражава свет у којем живимо и свет у којем писац живи, са свим његовим физичким, логичким и друштвеним законима. Свакодневица таквог конструкта може да се идентификује са антропо-

¹⁶ Б. Жикић, *Антропологија геста II. Савремено друштво*, Српски генеалогски центар - Етнолошка библиотека, Београд, 2002.

лошким схватањем културе као система норми и вредности одређене људске заједнице и начина живота који из тога произлази. Прва врста измештања, она која ликове на физички начин одваја од свакодневице, мотивисана је истовремено одговарајућом традицијом "жанра", тј. релевантне књижевне поткултуре, али и природом и начином преношења културних порука, тј. заснована је на суштинској симболичности културне комуникације, са нагласком на бинарно кодирање (формирање значењских опозиција) и постојање логике која се разликује од оне, која устројава физички и социокултурни свет у којем живимо.

У том смислу, просторно/временско измештање представља значењску одредницу за остала измештања која следе. Када на тај начин напусте ову реалност, ликови или бивају препуштени сами себи, и/или улазе у такву реалност у којој је "све могуће", у оквиру мито-логичке каузалности, наравно. Стварносно измештање црпе своје (мито)логичке и значењске атрибуте из природе просторног/временског измештања. Без обзира на формалну структуру, значењска структура биће оријентисана према спецификацији измештене реалности, односно према томе да ли је у питању, на пример, онај свет, природа у свом дивљем, анекуменском виду, или било шта друго, практично. Ментално измештање стандардизовано је, међутим, на одређен начин. Његова коначна последица јесте лудило које доводи до деструкције и аутодеструкције и оно јесте логичка последица претходних аспеката измештености, али не и њихова концептуална последица.

Ментално измештање се изводи, у концептуалном смислу, из фундаменталне опозиције добро/зло, која опет, са своје стране, служи као симболичка подршка начинима разрешавања одређених социокултурних супротности које Кинг имплицира. Пошто та разрешавања фаворизују принцип

људске кооперативности наспрам некооперативности, зло је сврстано у исту парадигму са некооперативношћу и онда када се не улази у природу или порекло тог зла. Одатле, лудило, тј. ултимативно ментално измештање, бива референтно смештено у концептни дериват измештености по себи (сукцесивно, преко осталих видова измештања), али у значењском смислу, као аутономни елемент симболичке комуникације, оно јесте концептни дериват значења иманентних парадигми поруке, тј. видова и начина разрешавања социокултурно манифестно евалуативно амбивалентних ситуација, тј. у оквиру тога – оном парадигматском низу, којим се дезавуишу негативно евалуирани социокултурни симболи.

Можда се човек заиста мање плаши када није сам. У сваком случају, и оно чега се плаши, у стању је да превазиђе лакше онда, када није сам – једна је од порука Кингових дела, ван онога чиме се, заправо, у сваком од њих појединачно бави. Таква порука јесте, уједно, и један од темеља на којима почива комуникација између овог писца и његових читаоца. Ти читаоци, међутим, већ самим тим што се ради о посебном виду књижевне поткултуре, и сами делују као културно-преферентно профилисана група. Они од Кинга, или од било ког другог аутора сличне књижевне оријентације, очекују формално, структурно и значењски сасвим одређене производе. То, да и културна симболика, тј. културне поруке таквих производа следе сличну формалну, структурну и значењску детерминацију, јесте оно што истраживача може да определи з закључивању, да је у питању једна социокултурна група, заједница, са својим узусима унутар глобалног социокултурног система, без обзира на просторну дисперзију и, често, одсуство непосредне интерперсоналне комуникације њених чланова.

Оно што их чини једном таквом групом јесте специфичан вид интракултурне комуникације, који се остварује путем конзумације одређеног вида номинално индивидуалних стваралачких производа (књижевна дела, филм, фанзини итд.). Такви индивидуални стваралачки производи не само што следе логику опште културне комуникације, међутим, већ су по себи и за себе устројени на начин, на који је устројена и та комуникација, тј. на начин који дата култура "прописује". Можда је управо та структурно-значањска уклопљеност појединачног (индивидуалног стваралаштва) у опште (социокултурни систем), оно због чега, на пример, овај вид књижевне поткултуре јесте толико успешан у својој комуникацији.

Садржај

Иван Ковачевић

**СТРАХ И ПАНИКА. СОЦИОЛОШКА ПРИЧА
О ШАБАЧКИМ КАНИБАЛИМА 5**

1. Легенда или паника, 7. – 2. Паникографија, 11. – 3. Друштвена организација – микросоцијални оквири трансфера информација, 22. – 4. Реалије, 25. – 5. Канибалистичка секта, канибали, вампири, 30. – 6. Стигматизација верских секти као неуспешно конструисање друштвеног проблема, 45. – 7. Друштвена напетост – политички оквири, 48. – 8. Стварне претње, лажне претње и решења – основ масовне панике, 55. – 9. Генерисање масовне панике, 60.

Бојан Жикић

СТРАХ, ЗЛО, ЛУДИЛО 67

1. Жанр, 69. – 2. Страх, 73. – 3. Ментално путовање у једном смеру, 79. – 4. Лудило, 87. – 5. Зло: лудило које конзумира страх, 98.

Иван Ђорђевић

СТРАХ, ОТПОР И ИДЕНТИТЕТ 127

Јуче..., 135. – Сутра..., 169. – Данас..., 185