

Marko Pišev*Institut za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu*

identitetisaznanje@gmail.com

Horor i zlo*

Apstrakt: Ovaj rad se bavi odnosom između stvarnog i nestvarnog u horor prozi. Njegova osnovna teza glasi da koncept zla u pričama strave izvire iz liminalnih sadržaja koji su proizvod subjektivnih doživljaja stvarnosti autora. Cilj rada je da odgovori na pitanje mogu li se takve konceptualizacije zla smestiti u neki određen sociokulturni kontekst ili su one, pak, proizvoljne budući da su ukorenjene u mašti proznih stvaralaca. U cilju odgođenja te dileme, ovaj rad se usredsređuje na analizu instrukcija za pisanje horor priča koje su u vidu knjiga, eseja i predgovora formulisali savremeni vodeći predstavnici horor žanra a koje, između ostalog, promišljaju i o tematizaciji zla u horor prozi.

Ključne reči: horor, kultura, strah, zlo

Naturalistic fiction – fuck it. I live that, right? Give me something to dream for.

Clive Barker

Uvod

Koncept zla je jedan od centralnih koncepata horor proze – međutim, upravo je zlo ona komponenta horor fikcije koja neprestano izmiče žanrovskoj klasifikaciji. Zlo se u hororu javlja kroz beskrajna lica, između ostalog i zato što ta lica (kao u Karpenterovom *Stvoru* ili *Osmom putniku* Ridlija Skota) ne moraju biti ograničena biološkim i psihičkim sklopom bilo čega čoveku poznatog. Njihova jedina ograničenja su dometi mašte pisca (ali i čitalaca) i sposobnost imaginacije da se istovremeno nadahnjuje pojavama iz sveta fizičke realnosti i piščevim subjektivnim doživljajem te realnosti. Horor priče i romani, naročito oni u kojima je naglašen element fantastike, zlo prikazuju kao pojavu koja potiče s one strane stvarnosti. Osnovna teza ovog rada je da to izvorište zla – područje nestvarnog – stoji u tesnoj vezi sa subjektivnim percepcijama stvarnosti horor stvaralaca. Za pojedine autore, kako ćemo videti, lično opažanje i shvatanje sveta je stvarnije od onoga što obično držimo da realnost jeste. Za druge, stvarnost

* Tekst je rezultat rada na projektu “Identitetske politike Evropske unije: prilagođavanje i primena u Republici Srbiji” (ev. br. 177017), koji u celosti finansira MPNTR Srbije.

je fasada koja svakog časa može da pukne ili da se čitava obruši u područje nestvarnog. U oba slučaja, ono što nam njihove priče otkrivaju jeste da se s one strane stvarnosti nalazi nepoznat reon koji remeti naše predstave o svetu. Pitanje na koje želim da odgovorim u ovom radu jeste da li je, i u kojoj meri, subjektivni doživljaj stvarnosti zla kod ovih autora kulturno uslovljen i, ako jeste, na koji način bi valjalo pristupiti kulturnoj kontekstualizaciji tog doživljaja. Pri tome ne ciljам na kontekst zla u sferi moralnih normi, jer bi takav smer istraživanja bio redundantan, niti nameravam da otkrijem koji udeo imaju lične (privatne, subjektivne), a koji kolektivne (sociokulturne, istorijske) predstave i iskustva u žanrovskom konstruisanju natprirodnog zla, jer bi to pitanje bilo preopširno; nastojim, zapravo, da na osnovu analize priručnika za pisanje horor proze (u daljem tekstu, *Uputstva*) osvetlim datu problematiku iz ugla samih pisaca i pružim delimičan uvid u simboličke i subjektivne predstave zla iz kojih autori crpe svoju književnu građu, a koji eventualno jesu smešteni u domen kulture. S tim na umu, u daljem delu teksta usredsrediću se na analizu *Uputstava*, poput Kingovog *On Writing*, *Writers Workshop of Horror* urednika Majkla Knosta, *On Writing Horror* Morta Kasla, kao i na analitičko promatranje predgovora koje su horor pisci napisali za zbirke svojih priča i novela.

Prva dilema: gde tragati za zlom?

Jedan od osnovnih saveta piscima početnicima u pogledu osmišljavanja ideje za priču tiče se granica stvaralačkih sloboda: mašta bi, naime, u početnoj etapi kreativnog procesa trebalo da je sasvim nesputana, lišena svih oblika svesne kontrole.¹ Za piščevu maštu granice, drugim rečima, ne bi trebalo da postoje (Oates 2006, 21; Williamson 2006, 62 i dalje; Arnzen 2010, 103 i dalje; Cavelos 2006, 139–140). To, u osnovi, znači da bi, pri osmišljavanju teme i zapleta, imaginacija trebalo da nas vodi kuda želi u svojoj potrazi za novom, originalnom idejom (ili za inovativnim tretmanom već postojećih toposa horor fikcije). Horor „instruktori“ svojim „učenicima“, kojima se obraćaju u *Uputstvima*, izbegavaju da pokažu na koju stranu treba usmeriti pogled da bi se pronašao jezovit materijal za horor prozu, savetujući, zauzvrat, piscima da se zagledaju u sebe same. Drugim rečima, majstori žanra ne upiru prstom na neko konkretno društveno zlo (bedu, represiju, beskućništvo, terorizam, rat), niti na neko posebno kulturno zlo (rasizam, šovinizam, konzumerizam, verski fanatizam), kako bi ukazali da bi baš tu goruću temu svakodnevice trebalo uviti u ruho natprirodne

¹ U knjizi *On Writing*, Stiven King, recimo, ističe da pisati potpuno iskreno, bez moralnih kočnica, tržišnih kalkulacija i forsiranog samoukalupljivanja u „dobar ukus“, povećava autorove šanse da se njegova priča otrgne kontroli svesti i zaživi sopstvenim životom na papiru – što je za proznog stvaraoca idealan tok razvoja kreativne situacije (King 2000, 144–145).

strave i isplesti priču oko nje. Umesto toga, oni upiru prstom u samog pisca, poručujući mu da se izvor natprirodne strave (to jest, materijal za horor priču) krije u njemu samom (Piccirilli 2010, 117–121; Sallee 2006, 73; Cavelos 2006, 139).

Raspravljajući o prirodi zla u hororu, Douglas Vinter (Douglas E. Winter) u knjizi *On Writing Horror* piše: „Svi znamo da postoji užas u našem svetu; doista, dovoljno je da bacimo pogled na dnevnu štampu. Mi znamo, bar implicitno, da učinak zla ne može biti nadvladan, proteran zauvek iz našeg sveta“ (2006, 161). Kasnije u tekstu, Vinter primećuje:

„Jedan od razloga popularnosti horora jeste taj što su njegova pitanja neodgonetljiva. [...] Mi ne tragamo za rešenjima [...] misterija – mi znamo, bar instinktivno, da ona spadaju u domen vere. Ono što mi tražimo jeste način da iskažemo naše sumnje, naše odsustvo vere, naše strahove. Vešt horor pisac radije će negovati našu egzistencijalnu dilemu nego što će pretpostaviti da ima moć da je razreši“ (Winter 2006, 158–159).

Na gornji citat moguće je nadovezati Kingovu primedbu da, čitajući horor mi – čitalačka publika – ne verujemo *zaista* u ono što čitamo (King 1979, xvii). Horor proza nije tu da bi nas ubedila da postoje vampiri, vukodlaci, zombiji i ostala čudovišta o kojima pišu pisci strave. Celokupno polje horora i natprirodnog za Kinga je svojevrsna filter-mrežica između naše svesti i podsvesti. Horor fikcija je nalik centralnoj stanici metroa, smeštenoj između „plave linije“ onih sadržaja koje smo kadri da bezbedno pounitrimo i „crvene linije“ onih koje želimo da držimo podalje od sebe (Ibid). Horor priča je, dakle, zadužena da čitaoca ugrabi, zavede i uključi u svet koji „nikada nije bio i koji nikada ne može biti“ (Ibid, xx); ona nas podseća da tkanje stvarnosti ponekad ume da se zapanjujuće naglo raspapa (Ibid, xi); konačno, ona služi kao „proba za našu vlastitu smrt“ (Ibid, xvi; v. takođe Aickman 1966, 7).

Romani i priče strave prilaze, dakle, konceptu zla na poseban način: oni ga ne traže u fizičkoj stvarnosti, već u lancu volšebnih uzroka i posledica skrivenih u zaleđu te stvarnosti. Zgrada koja gori po sebi nije tema za horor; ali, ako se na njenom zgarištu, u gluvo doba, začuje sablasan smeh – dobili smo integralnu komponentu horora. Pitanje koje se otud samo nameće glasi: da li pisci i čitaoci pristupaju hororu iz eskapističkih pobuda; i da li je, s tim u vezi, horor za nas samo rasonoda uz koju bežimo od zla u „stvarnom“ svetu?

Druga dilema: je li zlo u hororu proizvod „čiste mašte“ ili „čiste kulture“?

Pojedini teoretičari (Džefri Džerom Koen i Ričard Kinli, nav. u Weinstock 2014, 3) smatraju da je u hororu inkarnacija zla u formi čudovišnog po pravilu „čista kultura“ (Ibid). Telo čudovišta opredmećuje naše strahove i funkcioniše

kao metafora naših strepnji, ukorenjena u specifično vreme i ambijent. Drugim rečima, kroz čudovišta mi otkrivamo ono što nismo i ono što se plašimo da bismo mogli postati. „Ista ona bića koja nas užasavaju i ukazuju nam na granice [kulturno – prim. M.P.] dozvoljenog, mogu da podstaknu plodne eskapističke fantazije; povezivanje monstroznog sa zabranjenim čini čudovište utoliko primamljivijim ukoliko nam ono nudi priliku da pobegnemo od prinuda“ (Ibid). Mentalistička objašnjenja slična ovom možda jesu adekvatna za *pojedine*, ali svakako ne i za *sve* forme čudovišnog u hororu. Naime, inkarnacija zla u pričama strave može označavati nešto više, pa i po svojstvu drugačije od „zveri tabua“² koja nas istovremeno općinjava i odbija zato što u zabranjenim zonama kulture pronalazi svoje prirodno stanište. Nasuprot Koenu i Kinliju, Džojns Kerol Outs (Joyce Carol Oates) o horor fikciji (koju naziva „gotik književnošću“) piše kao o polju delovanja „čiste mašte“ (Oates 2006, 20). Za ovu autorku, oblast svesnog daleko je manja od oblasti podsvesnog koje nas neprestano bombarduje predstavama, raspoloženjima i uspomenama, oblikujući način na koji doživljavamo stvarnost. Zato što stvarnost saznavamo subjektivno (Oates 1994, 303), u našu predstavu o stvarnosti ulazi i ono nestvarno, koje je integralni deo naših života. I ne samo to – nestvarno je, po svojoj prirodi, „stvarnije od stvarnog“ (Oates 2006, 20). „Gotik književnost“ svoju inspiraciju nalazi u numinoznim³ i košmarnim slikama, koje dovode do uznemirujuće fuzije unutrašnjeg (psihološkog) i spoljašnjeg (fizičkog) sveta umetnika. Ta fuzija u okvirima, kako piše Outsova, „gotske inspiracije“ (Ibid, 21), stvara kognitivnu dihotomiju na ono što se čini da jeste i na ono što *uistinu* jeste. Za horor pisca, ta dihotomija je u samom središtu realnog. Iza patine kojom naš razum pokriva i okiva stvarnost horor autor naslućuje nestvarno i otkriva leglo grotesknog.

Između zla koje je „čista kultura“ i onog koje je „čista mašta“, postoji važna razlika. Naime, zlo-kao-plod-kulture *više je alegorično* i referencijalno, dok zlo-kao-proizvod-mašte prati unutašnju logiku umetnikove kosmologije i njegove percepcije fizičkog sveta. Moglo bi se reći da u prvom slučaju umetnik kreira natprirodnu horor alegoriju od deljenih sociokulturnih koncepata, dok u drugom umetnik poziva čitaoca na jezovito putovanje kroz oblasti nesvesnog u cilju *razobličavanja* i *razotkrivanja* poslednjih principa stvarnosti. To nikako ne znači da se ova dva izvorišta čudovišnog u horor fikciji međusobno isključuju ili da se njihova značenja (lična i alegorična, individualna i kulturno referencijalna) retko ili nikada ne prepliću. Naprotiv, i u najradikalnijim formama subjektivizma u

² O fantastičnom kao sredstvu u borbi protiv auto- i društvene cenzure, v. Todorov 2010, 150-152.

³ O upotrebi numinoznog u hororu, vidi pobliže u: Ognjanović 2014, 55. Prema ovom autoru, termin „numinozno“ skovao je Rudolf Oto da bi odredio koncept Svetog koji, ističe Oto, sadrži vanrazumski vrednosni dodatak – strašnu tajnu uzvišenog – drugačiju od Dobra (Ibid).

hororu, verovatno bismo uspjeli da otkrijemo nadindividualna, kulturno deljena iskustva i značenja (ili, kako kaže Bob Dilan, a prenosi Stiven King, „Kada imaš mnogo noževa i viljušaka, nešto moraš da zasečeš“ – King 1978, xix). Ali, podela na čisto kulturno i čisto imaginativno poreklo čudovišnog je, ispostaviće se, korisna, bar utoliko što proširuje obim našeg razmatranja zla u hororu. Ona ne nastoji da opovrgne tezu da nosioci zla mogu biti i kulturne alegorije, ukorenjene u određeni društveno-istorijski kontekst, i naši duboko potisnuti porivi, strahovi, osujećenja koje, ispredajući horor narativ, projektujemo van sebe, u tekst. Ona tu tezu proširuje uvidom da je pojava zla u pojedinim pričama strave neraskidivo povezana sa metafizičkim preokupacijama protagoniste (a posredno, možda, i tvorca) priče. Iz nje se naslućuje postojanje jednog nadljudskog – protivljudskog – skrivenog magnetizma koji, iako imanentan svetu, ipak izmiče kauzalnim (sociološkim, kulturološkim ili psihološkim) objašnjenjima.

Pošto smo ustanovili da se ideja za natprirodnu horor priču nalazi u sloju intimnih doživljaja realnosti njenog autora i da čudovišno zlo u priči strave može biti i alegorija kolektivnih iskustava i proizvod individualnog doživljaja stvarnosti, razmotrićemo podvojene stavove pisaca o problemu eskapističkih pobuda koje, prema nekim autorima (Arnzen 2006, 57; Mamatas 2006, 144; Haringa 2010, 234), motivišu čin čitanja i pisanja horor proze. Ova tema je važna zato što nam pomaže da iz novog ugla razmotrimo pitanje tematizacije zla u hororu. Je li, naime, zlo ključ koji otvara vrata stvarnosti i otkriva nam njenu suštinu ili nam ono pak pruža priliku da, makar na kratko, pobegnemo iz realnog u izmišljeni svet horor fantazija?

Treća dilema: je li horor proza eskapistička?

Za Roberta Ejkmmana, priča o duhovima je protivotrov svakodnevnom životu u prinudno egalitarnom društvu; ona zadovoljava potrebu za bekstvom iz sve više predvidljivog, sve više odredivog i, otud, sve više nezadovoljavajućeg, mehanicističkog sveta (Aickman 1966, 7). Za Cvetana Todorova, društvena i književna funkcija natprirodnih činilaca u pripovesti ogleda se u prekoračenju zakona: „Bilo unutar društvenog života, bilo u pripovesti, uplitanje natprirodnog činioaca uvek izaziva razaranje sistema unapred utvrđenih pravila i u tome nalazi sebi opravdanje“ (Todorov 2010, 157). Nasuprot Ajkmanovom mišljenju mišljenju, a bliže Todorovljevom, Pol Santili u eseju *Culture, Evil and Horror* (Santilli 2007) zastupa tezu da horor fikcija nije proza eskapizma, već izraz težnji jedne kulture da sebi predstavi ono što se za nju nalazi izvan okvira pojmljivog. Prema tom stanovištu, fenomeni poput rata, genocida, egzodusa i konc-logora obično nisu obuhvaćeni poljem horor tematike zato što im je relativno lako utvrditi mesto na skali vrednosti date kulture (Ibid, 178). Oni, u strogom smislu, nisu anti-kulturni jer predstavljaju izuzetke ili skrnavljenja sistema, koji sociopolitičkom

ustrojstvu naknadno omogućavaju da se spram njih jasnije odredi i da u njima pronade potvrdu svoje svrhe i smisla. Preljuba, krađa, incest, manijakalna ubistva jesu, dakle, zla koja su deo društveno uređenih normativnih parametara i mi smo, uz pomoć kulturno-simboličkih resursa, kadri da tačno odredimo njihov položaj u vrednosnom sistemu naše zajednice. Natprirodno, čudovišno zlo koje zanima horor žanr ne uklapa se, nasuprot tome, ni u kakvu kulturno prepoznatljivu shemu. Ono je ontološka zagonetka (Weinstock 2014, 1), vređanje kulturnog poretka, simptom i posledica dubokog kulturnog nemira, jer ne može biti obuhvaćeno standardnim etičkim procedurama (kako moralno oceniti postupke duha ili vanzemaljskog boga ili osobe zaposednute demonom?). Čudovišno zlo je nosilac *kognitivne* pretnje (Carrol 1987, 56), upravo zato što kultura nije sposobna da ga imenuje i definiše poznatim sredstvima.

Kognitivna složenost priče natprirodnog užasa opeploćena je u nosiocu košmarne strave –čudovištu, jer „čudovišta nisu samo fizički preteća; ona su preteća i kognitivno“ (Ibid). U uvodu u *Čisto i opasno*, antropološkinja Meri Daglas pružila je teorijsko-metodološke osnove ovoj Kerolovoj konstataciji: nečisto na polju kulturnih simbola predstavlja negativni par binarne opozicije koji označava nered ili uvredu redu, a kulturne reakcije na nečisto produžetak su reakcija na neodređenosti i nepravilnosti koje teže da obuhvate ne samo društveni već i kosmički poredak (Daglas 1993). Oslanjajući se na ovaj teorijski uvid Daglesove, kao i na njena tumačenja Levitskog zakonika, Kerol je utvrdio važno pravilo strukture „art horora“, naime, da su, na nivou kulturnih kategorija, horor čudovišta kompozitna i to tako da, uz osećaj strave, pobuđuju i utisak nečistog. Kerol je otkrio nekoliko načina da se putem umetničkih slika konstruišu takve složenice. Prvi se koristi kategorijom *međuprostora*, koja obuhvata bića i entitete „ni ovde ni tamo“, poput duha, monstroznog pratioca, natprirodnog čuvara ili duha mesta (*genius loci*). Drugi operiše kategorijom *kontradikcije*, koja se odnosi na objekte i entitete istovremeno žive i mrtve, kao što su animirani mrtvaci, sablasna vozila, žive mumije i uklete kuće. Treći generiše kategorički *nedovršena* čudovišta (otkinuti delovi tela, raspadnuta tkiva, nakaze i mutanti); a četvrti kreira bezoblične, bestelesne nosioce metafizičkog zla (poput onih u Blekvudovim *Vrbama*, Lavkraftovoj *Boji izvan ovog svemira* ili Kembelovom *The Voice of the Beach*),⁴ tačnije, koristi se kategorijom *bezobličnosti* (Carrol 1987, 55–56).

Kada se pojam kognitivne pretnje horor monsturma dovede u vezu sa dilemom eskapizma, dolazimo do dva nova, međusobno sukobljena uvida. Naime, kao svojevrsni instrument kulture, natprirodni horor se tematski usredsređuje na

⁴ Pojedini naslovi pripovedaka u radu dati su na srpskom, a pojedini na engleskom jeziku. Naslovi priča koje u tekstu navodimo u prevodu postoje i objavljeni su na srpskom jeziku, a one pripovetke čiji naslovi su navedeni u originalu još uvek nisu prevedene kod nas ili na bilo koji jezik sa srpskog i hrvatskog govornog područja (v. izvore).

zlo koje – a) ne može biti prepoznato unutar vladajućeg spektra kulturnih vrednosti i koje nema nikakvo delatno uporište unutar društvenog sistema. Otuda ono predstavlja radikalnan izazov kulturno uvreženom načinu mišljenja i pretnju celokupnom kulturnom ustrojstvu (Santilli 2007, 177–179). U onim manje popularnim, umetnički ambicioznijim varijantama (o kojima će uskoro biti detaljnije govoreno), horor, međutim, nastupa sa premisom da je – b) svet zlo (otud toliko bola, zverstava i užasa u svetu), a da je život gnusna, apsurdna farsa u koju smo kolektivno, dejstvom kulturnih i društvenih sila, prisiljeni da verujemo.⁵ Horor „izmišljotine i fantazmagorije“ zapravo su umetnički postupci koji teže raskrinkavanju ove farse: što je horor proza liričnija, kognitivno složenija i metafizički dublja, njena stravična poruka biće prodornija, ali i fascinantnija, jer pojedinac posredstvom te poruke stupa u dodir sa „zabranjenom“, „nenormalnom“, kulturno tabuisanom spoznajom.

Iskorak iz kognitivne u ontološku pretnju ujedno predstavlja i udaljšavanje od eskapističkih tumačenja ljudske pobude za čitanjem i pisanjem horor proze. Ako je, Ejkmannovim rečima, natprirodna fikcija bekstvo od mehanicističke stvarnosti, horor kao kognitivna pretnja teži da novim uvidima proširi, a kao ontološka da raskrinka tu stvarnost. Sa Kerolovog stanovišta, zlo je oruđe spoznaje kojim definišemo granice kulturno pojmljivog sveta i otvaramo ih za ono što je nepojmljivo, što je tuđinsko, što je izvan – rečju, za horor. U ontološkom smislu, od horora nema i ne može biti bega, jer on obuhvata sve što opažamo, sve što osećamo, sve što jeste. S ontološke tačke gledišta, horor se ne nalazi negde *iza* zamišljenih granica kulture: on je utisnut u temelje same realnosti (Ligotti 2012, 110–113).

Iako ne možemo da opovrgnemo merodavnost eskapističkih tumačenja pobuda koje su zajedničke i stvaraocima i čitaocima priča strave, možemo konstatovati da takve interpretacije nisu dovoljno sveobuhvatne da bi važile za celokupnu horor prozu i višestranost njenih pristupa konceptu zla. Bar dok su u fazi stvaralačkog procesa, horor autori imaju naročit odnos prema svetu – odnos koji nije jednoobrazan i koji može, ali i ne mora, uključivati i želju za begom od stvarnosti. Razmotrimo li načelne stavove autora u *Uputstvima*, oni bi se mogli sistematizovati u tri tipa odgovora koje autori nude na pitanje zašto pišu horor.

⁵ U jednom pismu, H. F. Lavkraft, recimo, u tom duhu priznaje: „Iskreno, ne mogu da pojmm kako ma koji čovek razmišljanju sklon može da bude srećan. U svemiru nema ničega zbog čega vredi živeti i ako čovek ne može da se mane razmišljanja i nagađanja, verovatno će ga ophrvati neizmernost vasseljene“ (Lavkraft 2009, 73). Na drugom mestu, on daje komplementarnu izjavu: „[M]ogu voljno da priznam da su želje, nade i vrednosti čovečanstva stvari potpuno nebitne slepom kosmičkom mehanizmu. Ja sreću prepoznajem kao etičkog fantoma čiji se simulakrum ne ukazuje nikome potpuno, a čak i delimično samo nekima i čiji je položaj kao cilj svih ljudskih stremljenja jedna groteskna mešavina farse i tragedije“ (Ibid., 72).

Od ta tri, samo je jedan donekle analogan eskapističkom vidu objašnjenja, dok preostala dva manje ili više dosledno odstupaju od takve interpretacije. Predstavimo, onda, najpre onaj koji je najbliži interpretaciji horora kao bekstva od sveta, a zatim ćemo razmotriti i preostala dva, ukazujući na njihova različita shvatanja uloge zla u horor književnosti.

Četvrta dilema: zašto horor?

Sistematizacija iskaza horor pisaca o motivaciji za pisanje priča strave nezahvalan je posao, ali joj u ovoj prilici ipak pribegavamo jer nam služi kao načelni putokaz za kulturnu kontekstualizaciju zla u procesu osmišljavanja i stvaranja horor narativa. U zavisnosti od toga kako autori *Uputstava* objašnjavaju svoje pobude za pisanje horora i koju svrhu dodeljuju tom pisanju, njihovi se odgovori mogu, krajnje uslovno, odrediti kao hedonistički i didaktički. pisci koji su skloni hedonističkim objašnjenjima insistiraju na tome da vole pisanje i da osećaju ljubav prema onome što pišu. Rej Bredberi (Bradbury) je, recimo, „oduvek voleo oblast misterije, oblast naučne fantastike i oblast horora“ (McCarty 2006, 30). Za njega, pisanje horora je „čista genetika“ – *čin pisanja po sebi* Bredberi je smatrao „potpuno prirodnim“ (Ibid). Nil Gejmen (Gaiman), sa svoje tačke gledišta, govori o divljenju prema svojim idejama. Proza koju stvara samo je, kako smatra, bleđa kopija onoga što je zamislio: „Ali stvari u mojoj glavi su stvarno veličanstvene“ (Kane i O'Regan 2011, 39). Mark Meklefin (McLaughlin) pridaje emociji ljubavi notu nepokolebivog ponosa: „Moje horor priče su kao moja deca, a ja sam veoma plodan roditelj“ (McCarty 2006, 32). Možda je Meklefinov prokreativni sentiment donekle blizak Bredberijevom „genetskom“ objašnjenju ili čak Kingovoj samoproceni da je „*stvoren* da veruje u vrnuto“⁶ (1993, 6 – *kurziv u originalu*).

Didaktički iskazi, nasuprot tome, smisao pisanja i čitanja horor proze prikazuju kao zajednički put pisca i čitaoca ka nekoj vrsti spoznaje. Prema takvom stanovištu, autori horora nastoje da utiču na čitaočev pogled na svet, bilo da teže

⁶ King, doduše, insistira na više psihološkim porivima za proizvodnju horor fikcije. Za njega, pisanje nije stvar izbora, već kompulzije: „Ja nisam veliki umetnik, ali sam oduvek osećao nagon da pišem“ (King 1978, xiii). Ako je pisanje za Kinga nagon, onda je strah, prema njegovom priznanju, njegova opsesija (Ibid). Psihološka objašnjenja spisateljskih pobuda, ipak, mogu da se svrstaju pod rubriku hedonističkih, zato što podrazumevaju čin pražnjenja, koji po sebi nosi zadovoljstvo. Potreba za pisanjem se javlja u okviru aktivne i plodne dinamike opsesija i kompulzija koje, kao krajnji rezultat, imaju obrazovanje izduvnog ventila u vidu horor priče. Tu dinamiku vešto je ilustrovao Hari Šennon (Shannon), sledećim rečima: „Dok čitam i pišem horror, ja proždirem moju senku, da ona ne bi proždrala mene“ (McCarty 2006, 32).

da ga obogate novim uvidima, promene ili da ga sasvim preoblikuju. Tip uvida koje pisci nude zavisi, međutim, od toga da li je njihov pogled na svet optimističan ili pesimističan.

Optimističku varijantu didaktičkih pobuda nudi Piter Straub, koji u horor fikciji vidi prozor u „misteriju sa velikim M“, pogled krajičkom oka u područje tajanstva koje više slutimo nego što ga možemo videti. Andersonovo obrazloženje (C. Dean Andersson) komplementarno je Straubovom i nešto iscrpnije:

Pišem horor zato što hoću da prepadnem uspavane umove iz sna i da čitaoce izložim stvarima sa kojima nisu upoznati, da bi videli stvari koje nikada nisu videli i preispitali pretpostavke koje nikada nisu dovodili u pitanje. Rečima Tristana Care iz njegovog *Dadaističkog manifesta* [...]. 'Umetnost bi trebalo da bude čudovište koje krotke umove obuzima užasom'. (McCarty 2006, 32).

Suptilniji Straubov i eksplicitniji Andersonov pristup upućuju na isti pragmatični nerv argumenta: horor bi trebalo da probudi čitaoca iz hipnotičkog „sna o stvarnosti“, da tekstualno sugerise ideju o drugom svetu ili svetovima, koji se uvlače u naš; kao i da nam omogući da iz novog ugla sagledamo našu stvarnost i usadimo seme sumnje u „činjenice“ koje smo do tada uzimali zdravo za gotovo. „Prozor u misteriju“ koji nam ovakva proza otvara služi da *oneobiči* stvarnost čija smo višeznačna svojstva kao pojedinci prestali da primećujemo.

Ovako formulisan didaktički stav, optimističan je zato što drži da nas horor fikcija uči da prihvatimo život prihvatanjem straha (Braunbeck 2010, 45). Pesimistička varijanta didaktičke pobude je, nasuprot tome, negativno opredeljena prema životu. Premda je ovakva orijentacija u hororistu dosta retka, ona je važna zato što otkriva jedan novi sloj značenja zla u prozi strave o kojem do sada nije bilo reči.

U jednom starijem intervjuu, istaknuti pisac horora, T. E. D. Klajn (T. E. D. Klein), opisao je čovekov položaj u svetu na sledeći način: „Za mene je [svet] rušitelj snova – mesto gde većina živih bića doživljava nesrazmerno više bola i straha nego zadovoljstva i gde vremenom propadaju mnoge nade i ambicije.“⁷ Tomas Ligoti, daleko „najturobniji“ od savremenih pisaca horora, razvio je celokupan (nazovimo ga tako) *reductio ad horror* misaoni sistem zasnovan na slici sveta koja donekle nadmašuje Klajnovu. U tekstu *Professor Nobody's Little Lectures on Supernatural Horror*, skupu imaginarnih mini-predavanja o metafizičkom smislu natprirodne strave, on je – u četvrtoj od pet fiktivnih lekcija – povukao znak jednakosti između egzistencije i košmara (Ligotti 2012, 112). Oslanjajući se na načelo egzistencije-kao-košmara, Ligoti u rečenom tekstu drži da horor (prividno, element *nestvarnog*) postoji kako unutar tako i izvan kategorija ljudske svesti, da je on neka vrsta metafizičke podloge na kojoj sve pluta. „Dok mi vrištimo i crkavamo“, piše ovaj autor, „istorija oblizuje prst i okreće

⁷ <http://www.ligotti.net/showthread.php?t=555>

stranicu“ (Ibid, 111). Ta misao je saglasna sa Klajnovom, utoliko što zaziva jednu krajnje turobnu sliku sveta, ali je i prevazilazi, kada naglašava njegovu beskraju ravnodušnost spram ljudske patnje.

Ligoti i Klajn, kao i mnogi drugi savremeni pisci, isticali su uticaj Lavkrafta na njihovo prozno stvaralaštvo. Lavkraftove mitologije, vanzemaljski bogovi i drevni, neljudski jezici uveli su, uslovno rečeno, „kopernikanski“ obrt u prozu strave, svodeći ljudski život na beznačajnu i prolaznu pojavu prema kojoj kosmička „svest“ (ukoliko nešto slično uopšte postoji) ne gaji ni najmanju blagonaklonost (v. Ognjanović 2014, 314–328). Uticaj ovog velikana priče strave na savremenu horor prozu može se, grubo rečeno, uočiti na dva nivoa, egzoteričnom i ezoteričnom. U slučaju prvog, pisci se oslanjaju na Lavkraftove mitove, panteone i čudovišta kao na unapred zadat skup motiva koje projektuju na svoje originalne zamisli (veoma uspešan primer ove upotrebe egzoteričnog je pripovetka *The Courtyard*, Alana Mura). U drugom slučaju, savremeni autori polaze od unutrašnjih dimenzija Lavkraftovog opusa, njegovog skrivenog smisla i duboko nihilističkog odnosa prema svetu. Takvo polazište se sreće u Ligotijevim, Klajnovim i, donekle, Kembelovim tekstovima. Za preciznije sagledavanje zla u ovim pričama, korisno je kao ilustraciju uvesti dihotomiju Endrjua Straterna na vertikalnu i horizontalnu perspektivu ljudskih odnosa prema ovostranom i onostranom. Horizontalna perspektiva, prema Straternu, podrazumeva veze, propise i obaveze pojedinca prema vlastitoj zajednici, dok je vertikalna okrenuta njegovoj individualnoj sponi sa „kolektivom bestelesnih duša“ u sferi sakralnog (Stratern 2002, 56). Obe perspektive podrazumevaju antropocentričnu sliku stvarnosti, kako ovostrane tako i onostrane. Ontološko zlo u hororu, međutim, teži da ukloni čoveka iz središta slike i da zauzme njegovo mesto. Ono time premešta osu koja spaja sakralnu i profanu egzistenciju iz oblasti uslovno naklonjene čovečanstvu, u oblast zla koje se ne pokorava ni ljudskim ni prirodnim, već vlastitim zakonima:

Zver je ogromna moć što seže u svet, veliki tvorac svetova drugačijih od svega što znamo. I ona je kadra da uvede promene u svet. Tama i svetlost, oblik i boja, nebesa i zemlja, sve može biti izmenjeno delanjem zveri, velikim revizorom svega viđenog i neviđenog, poznatog i nepoznatog. Jer sve što vidimo i sve što znamo *nisu ništa do prazne posude u koje će zver sipati novu supstancu*, menjajući svojstva zemlje, prekrajajući senke same, premazujući čudnim bojama naše dane i naše noći, menjajući dan u noć da više nikada ne zaspimo, sanjajući dok smo budni. (Ligotti 1994 – kurziv dodat)

Visoko stilizovana proza ontološkog horora sardonična je, tako, spram čovekove deluzije veličine u svetu koji je sve sem njemu naklonjen. Ona sumnja u trezvenu utehu da je horor neki prolazan višak svesnosti i, zauzvrat, insistira na njegovog apoteozi. Ta apoteoza, ipak, omogućava neku vrstu olakšanja: ona pruža priliku autoru da se kroz čin pisanja povuče iz „razumnog“ i „zdravog“

sveta u „senke iza scena života“ iz kojih može da sa mizantropskim žarom ismeva beznadežnu ljudsku sudbinu (Ligotti 2012, 111).

Spoznaja koju nudi didaktički motivisana proza strave kreće se, dakle, u dva pravca. Jedan je usmeren ka tome da razbudi čitaoca i uzdrma njegove duboko ukorenjene predstave (o sebi, o drugima, o svetu, o prirodi stvarnosti...), kako bi iz nove, oneobičene perspektive promotrio i dobre i loše strane života i prihvatio ih. Drugi, pesimističniji vid spoznaje nudi anti-antropocentričnu vertikalnu perspektivu koja život lišava smisla, a razumu pripisuje ulogu apologete mučnog i tragičnog ljudskog stanja, jer to stanje „mora biti nečim opravdano da bi se uopšte moglo trpeti“ (Ligotti 2012, 111). Treba još jednom istaći da je ova klasifikacija samo uslovna i da operiše na nivou teorijskog modela; u praksi, pisci mogu da pišu pisanja radi i da istovremeno, planski, kroz tekst, dovedu čitaoca do novih uvida o prirodi stvarnosti, o dometima svesti i percepcije, o ulogama i kvalitetima duše i tome slično. Isto važi i za autore koji su nominalno posvećeni potrazi za skrivenim, tajnim, zaboravljenim, ezoteričnim istinama kroz pisanje: i oni čin pisanja mogu doživeti kao satisfakciju ili mogu osetiti unutrašnji nagon za komunikacijom s drugima kroz prozno stvaralaštvo. Smisao ovog teorijskog modela najpre je taj da se njime obuhvati najširi spektar kontekstualizacije i upotrebe koncepta zla u horor imaginaciji. „Art horor“ zlo ne mora, dakle, biti isključivo činilac u funkciji kršenja zakona kako sugeriše Todorov, ili ona čudovišna kognitivna pretnja o kojoj pišu Kerol i Santili; zlo u okvirima žanra može biti iskorišćeno i kao relevantno i ubedljivo sredstvo za tumačenje sveta.

Pet aspekata priča strave

Pošto smo ustanovili pobude proznih stvaralaca za pisanje horora, u narednom delu teksta usredsredićemo se na analizu načina konstrukcije priče natprirodne strave u cilju što sveobuhvatnijeg odgonetanja dileme *kako* se koncept zla koristi u toku stvaralačkog procesa. U analiziranim *Uputstvima* moguće je, naime, izdvojiti pet najbitnijih aspekata horor priče: zaplet, likove, atmosferu, stil i temu. Ne ulazeći u pojedinosti različitih naratoloških definicija, zaplet bi, najkraće rečeno, bio ukupnost događaja u priči u onom redosledu i vezi koji im daje sam tekst (v. Tomaševski 1972, 199–20; Prince 1987, 71; Chatman 1987, 43).

U eseju o inovacijama u hororu, spisateljica Džin Kavelos daje primer tipičnog horor zapleta: prolog opisuje pojavu čudovišta koje ubija jednu ili više žrtava; uvodno poglavlje nas upoznaje s porodičnim čovekom, najčešće piscem, koji je opterećen nekim problemom iz prošlosti; narednih dvadesetak poglavlja usredsređuju se na pretnju koju čudovišno zlo nanosi piscu i njegovoj porodici; u završnim poglavljima, porodični čovek uništava monstruma, istovremeno se oslobađajući problema iz prošlosti (upor. sa Cavelos 2006, 139). Bez želje da

ulazimo u polemiku da li je, i u kojoj meri, ovakav sled događaja uistinu „tipičan“ za prozu natprirodne strave, možemo konstatovati da bi primer koji navodi Kavelosova mogao da posluži kao, doduše krajnje uprošćena, struktura nekog proizvoljnog horor zapleta.

U odnosu na zaplet, tema se nalazi na jednom apstraktnijem nivou, do kojeg dolazimo kada nastojimo da odgonetnemo šta nam neki roman ili pripovetka otkrivaju o ljudskom stanju (Haringa 2010, 262). Tema je, drugim rečima, odgovor na pitanje o čemu priča govori, kakve misli u nama pokreće i kuda ih usmerava. Poslužimo li se još jednom ilustracijom Kavelosove, možemo konstatovati da zaplet teži da proizvede stravičnu situaciju, ili niz situacija, u kojima pisac dolazi u dodir sa čudovištem. Tema, s druge strane, nastoji da nas uznemiri značenjima koje čudovište ima za svet junaka priče (pisca i njegovu porodicu), odnosno, da kroz poruku čudovišta koja menja doživljaj stvarnosti likova u tekstu, utiče i na naše predstave o prirodi realnosti. U uvodnim etapama priče, ta realnost i taj svet bi, idealno, trebalo da budu i *naša* stvarnost i naš svet. Velikani natprirodnog horora, Bram Stoker i H. F. Lavkraft, slagali su se u oceni da čitavaočevo prihvatanje fantastičnog zavisi od uverljivosti realistički opisanog ambijenta (v. Ognjanović 2014, 315). Todorov ima sličnu poentu: „Daleko od toga da bude pohvala imaginarnom, fantastična književnost najveći deo teksta predstavlja kao deo stvarnog ili, tačnije, *kao činjenicu izazvanu stvarnim*“ (Todorov 2010, 159 – *kurziv dodat*).⁸ Uverljivo konstruisana realnost i njen postepeni sunovrat u nestvarno nalažu, dakle, vešto i neusiljeno uvođenje relevantnih materijalnih, sociokulturnih i psiholoških sadržaja u narativni tok. Ovo se, najčešće, sprovodi kroz karakterizaciju likova. Kako je u većini materijala analiziranog za potrebe ovog rada predočeno, dobro napisani likovi ključ su uspeha priče strave. Ma kako izuzetan bio idejni sklop priče, on nepovratno gubi na snazi ako njeni junaci deluju kao dvodimenzionalne, bezlične kulise koje pisac mehanički pomera od jednog do drugog čvorišta zapleta.⁹

U skladu s onim što smo utvrdili o relaciji zapleta i teme, pojedini autori *Uputstava* akcenat stavljaju na značaj višedimenzionalnosti, slojevitosti i dubine karakterizacije likova u građenju horor priče. Taj akcenat je, prema označenim stanovištima, od centralnog značaja za pisce početnike, zato što

⁸ Ovaj autor takođe zastupa mišljenje da čitalac i junak fantastične priče moraju da odluče da li određeni događaj ili pojava pripadaju reonu stvarnog ili imaginarnog (Todorov 2010, 158). Fantastična književnost, drugim rečima, izaziva epistemološku neodlučnost kod čitalaca i likova priče; a putem te neodlučnosti, ona dovodi u pitanje postojanje nesvodive opozicije između stvarnog i nestvarnog. Preispitivanje rečene granice jeste, prema Todorovu, „izričito središte“ fantastične književnosti (Ibid, 159).

⁹ Stiven King se, ipak, ne slaže s ovom ocenom, već nasuprot njoj tvrdi da su u odnosu na karakterizaciju, temu i atmosferu, pripovedačke vrednosti od primarnog značaja (King 1979, xx).

bi junaci fantastičnih narativa trebalo da nam budu bliži od onih u književnosti glavnog toka (Frank 2010, 204; Williamson 2006, 63). Ovo je, dakako, kompatibilno s idejom da ubedljivost natprirodnih elemenata raste uporedo s uverljivijim prikazivanjem stvarnog, što bi u osnovi značilo da je horor fikcija usklađena s pravilima realističke književnosti u svemu sem u nijansiranju fantastičnih komponenti narativa. Veliki i istrajan rad autora na likovima priče nalaže kombinovanje promatračkog dara i imaginacije, koje idealno dovodi do toga da autor poznaje svoje junake kao što poznaje „stvarne“ osobe bliske sebi ili sebe samog. Postoje različite tehnike karakterizacije junaka (Braunbeck 2010, 24–47, Marano 2006, 78 i dalje), kao i različiti praktični saveti s tim u vezi (Jens 2006, 89 i dalje). Ono što je, međutim, važno, jeste da pisci naročito značaj pridaju postizanju određenih kvaliteta u karakterizaciji likova – kao što su psihološka složenost, uverljivost, slikovitost – zato što se na njima temelji mehanizam identifikacije: tek kada publika može da se poistoveti s „nadama, strahovima, manama i slabostima likova, tada je moguća ljubav – a odatle i horor“ (Winter 2006, 155–156).

Sličnu pažnju pisci bi trebalo da posvete i građenju atmosfere. Za razliku od književnosti koju Barker naziva „naturalističkom“, priče strave čitaocima pružaju specifičan ugođaj koji pleni zlokobnim, sugestivnim i mračnim tonovima. U pojedinim delima horor fikcije, kao što su Blekvudove *Vrbe*, Makenov (Machen) *The White People* ili Kembelov *The Voice of the Beach*, ovakav ugođaj čini samu srž priče, a detalji i aluzije koji ulaze u njegov sklop izazivaju više groze i upečatljiviji su od njihovog zapleta, koji tu, u osnovi, služi samo kao zgodna podloga za kreiranje atmosfere i ima daleko manji značaj za estetsku nameru priče. Svakako da pravila racionalnosti u okviru horora, naročito onog okrenutog sferi natprirodnog, nisu uvek objašnjiva zakonima stvarnosti: ali, ako uzmemo da se horor događa onda kada neobično zaposedne obično (Castle 2006, 111), nalazimo da proza natprirodne strave operiše pomoću dve „logike“ – onom koja važi za obično („stvarni svet“) i onom koju, uslovno rečeno, možemo nazvati logikom nestvarnog. Pravila ove „druge“ logike ne mogu biti delatna u sferi uobičajenog; potrebno je, dakle, manje ili više suptilno iščašiti stvarnost da bi se ta logika aktivirala i izrodila iz sprovedene distorzije (upor. sa Piccirilli 2006, 189).

Tih i razuman glas horor pripovedača koji nam stvara „utisak da se nalazimo u stanju između sna i budnosti, gde se vreme rasteže i krivi, gde čujemo glasove ali ne možemo sasvim da odgonetnemo njihove reči i namere, gde san postaje stvaran, a stvarnost snolika“ (King 1979, xiv) utiče na to da unutrašnja logika horor priče, nalik košmaru, zaživi na papiru u okvirima odgovarajućih parametara. Ti parametri su veličine na kojima počiva „scenografija“ narativa i kadri su da putem pažljivog nizanja pojedinosti postepeno unesu promene u „scenografiju“ samu, čineći prijatno neprijatnim, a poznato pretećim, pa i otvoreno jezivim:

U početku je okruženje poznato i prijatno, samo da bi se pomračilo i postalo čudno: elegantan, staromodni hotel postaje lavirint i zatvor; vašar po zalasku sunca, kada su sve mušterije otišle, postaje stanište nakaza i čudovišta; pacijent u sigurnoj i dezinfikovanoj bolnici odveden je u podrumski svet skalpela i zastrešujućih mašina. Pisac koristi poznato da bi proizveo čudno. (Fuller 2010, 89)

Oneobičavanje poznatog pažljivom akumulacijom detalja i dobrim izborom momenta proizvodi se upotrebom adekvatnih stilskih postupaka. Izbor reči, odnosno glas pripovedača, ne samo da utiče na čitalačko iskustvo priče (Rogers 2006, 131) već gradi i odgovarajuću atmosferu koja postepeno podiže napetost. Što je pripovedanje posvećenije deskripciji jedne pomerene stvarnosti, stil bi trebalo da je naglašenije evokativan i liričan (Aickman 1966, 7). Što neposrednije upućuju na svet iza „maske“ stvarnog, prozne slike bi, drugim rečima, trebalo da su pažljivije konstruisane, kako bi fantastičnim elementima omogućile čvrsto utemeljenje u realnosti. Ovo u osnovi znači da je odnos između stvarnog i nestvarnog u hororu dvostruk: natprirodna strava izvire iz pukotina u realnom, ali bi, zauzvrat, i sama trebalo da je ukorenjena u stvarnosti kako bi uistinu bila kadra da nas uplaši. Presudni postupak u realizaciji ovog složenog cilja jeste imaginativna upotreba jezika: „Najbolje priče strave proizvode svoj efekat pronalaženjem savršene reči“ (Campbell 2010, 157).

Refinjen stil je uslov za plodnu atmosferu strave, ali atmosfera po sebi nije nosilac zla, već njegov vesnik. Ona priprema pojavu onostranog i čini čudovišno zlo ubedljivijim najavljujući ga kroz detalje ili celokupni ugođaj scene. Upotreba atmosfere i stila naročito je važna kada je zlo u tekstu isuviše apstraktno, disperzivno i nepojmljivo da bi se opisalo ikako drugačije do indirektnim putem, postepeno, fokusom „tihog i razumnog glasa pripovedača“ ne na zlo samo, već na ono što ga okružuje (upor. sa Marano 2006, 78).

Kada je reč o relaciji likova i zapleta, horor narativ oko centralnih junaka plete mrežu stravičnih događaja iz koje je nemoguće ili gotovo nemoguće pobeći (Laimo 2010, 17–18). Bilo da su vernici, skeptici ili agnostici u pogledu realnosti zla koje im preti, glavnim junacima u horor fikciji preti opasnost od nanošenja nepopravljive štete. Pođemo li od reputacije koju horor ima kod javnosti kritički nastrojene prema ovom žanru (v. Ognajnović 2014, 52), verovatno bi prvo što pada na pamet kada kažemo „šteta“ bila neka, više ili manje eksplicitna, predstava fizičkog nasilja. Kritičari najčešće, bar kada je o hororu reč, ne prave jasnu razliku između eksplicitnih scena nasilja i nasilja samog, pa se horor posledično dovodi u vezu s nekom vrstom deljene patologije tvoraca i publike, koju navodno odlikuje dekadentno uživanje u prizorima smrti i krvoprolića. Čin intimnog nasilja, prikazan drastično, klinički hladno i bez ustezanja, u okviru horor narativa, međutim, teži da istakne konkretne aspekte mentalnog i moralnog izopačenja zla. Način na koji zlo nanosi štetu krije poruku koja govori o unutrašnjim horizontima zla i njegovoj eventualnoj motivaciji. Kroz sakaćenje, bol i smrt, ono prazni svoja značenja u okviru date narativne celine i kroz njih

nam se primiče, tesno nam se pripijajući uz kožu i utičući na naš subjektivni doživljaj vlastite telesnosti. Šok somatskog nasilja, bestijalnost njegovih pobuda i sirova brutalnost njegovih posledica u onim delima horor fikcije koja drže do svojih tematskih aspiracija, retko su cilj po sebi. Džek Kečam (Ketchum) u eseju *Splat Goes the Hero* primećuje da je čovečanstvo radoznalo u pogledu svega neobičnog, uključujući i agoniju, te da želi, i da bi *trebalo*, da dozna kako je to boriti se s bolom, onda kada ga bar posredno, kroz čitanje priča, doživljavamo na sopstvenoj koži (Ketchum 2006, 135). Posredstvom priča strave, mi imamo priliku da indirektnim putem zadovoljimo tu znatiželju, uskačući u opasne vode bez bojazni da ćemo se zaista u njima utopiti (Ibid). Povrh toga, tvrdi Kečam, „[B]ol uvek obuhvata gubitak nečega – ne nužno života ili delova tela, već katkad sposobnosti, nevinosti, ličnosti, kapaciteta za radost. Gubitak se vrtložno kreće ka životima drugih i uvek ima značenje za onoga koji gubi. A posao pisca je da to značenje pronađe, upozna i – podeli ga sa ostalima (Ibid, 135–36).“ Ovde treba dodati da bol u horor fikciji ne mora uvek da podrazumeva i gubitak. Sposobnost lika da podnese ekstremno nasilje i uzdigne se iznad bola, pretvara ga u neku vrstu atipičnog junaka koji je najtežim putem došao do čina preobraženja u nešto više od ljudskog. Na ovaj način građeni i razvijani kroz narative, junaci svojom voljom ili voljom drugih likova priče (da ne kažemo „igrom sudbine“), transformišu štetu u dobitak. Suprotnu krajnost predstavlja bol kao sredstvo bespovratnog *gubitka ljudskosti*, gde junak dejstvom fizičkog nasilja biva sveden na olupanu ljušturu koja je *manje od ljudskog* i koja svojim mučnim i dehumanizujućim značenjem zgražava više od bola samog. Bilo da dodaje ili oduzima, intimno predočena telesna patnja u horor fikciji teži, dakle, da bol pretvori u veličinu zamašniju od zbira svojih delova.

S druge strane, junaci horor priče mogu biti ti koji nanose štetu drugima. Horor zaplet u kojem je protagonist nosilac zla, od pisca zahteva privremenu suspenziju moralnih normi u konstruisanju glavnog junaka. Priča koju priča zlo uslovljava autora da to zlo (ljudsko ili neljudsko) razume i kao misaono i kao (a)moralno biće, kako bi njegov tekst imao zadovoljavajući stepen uverljivosti (v. Castle 2006, 112 i dalje). Pored toga, „čudovišni junak mora da poseduje [...] obeležja s kojima su čitaoci kadri da se poistovete: požudu, ljubavlj, bes, mržnju, bol. Poput svih nas, pored moći on ima i slabosti; [...] ukoliko je u stanju da nam zazvuči poznato, ukoliko može da izazove 'I ja bih to uradio' reakciju u nama, onda ste uspeali da proizvedete održivog junaka“ (Taylor 2006, 171).

Nema sumnje da potpuno odsustvo moralnih normi izaziva strah u svakom književnom pravcu – ne samo u hororu (v. Marano 2006, 77). Specifičnost priča strave ogleđa se, ipak, u tome što, kako smo videli, horor „mesto“ straha pronalazi i u dodiru s moralnom strukturu koja je tuđinska, odbojna i u krajnjoj liniji nesaznatljiva. Onda kada je krajnje bezoblično, neopipljivo i apstraktno, natprirodno zlo ulazi u sledeći strukturalni odnos, kako bi u priči uopšte bilo prepoznato kao zlo:

Stvarnost: Lik

Nestvarno Natprirodno zlo

U ovakvoj strukturi, lik se javlja kao nosilac stvarnosti (pa makar i snažno obojene subjektivnim tonovima), dok se natprirodno zlo javlja kao nosilac nestvarnog, tuđinskog, nepoznatog. U fikcionalnom sukobu lika i zla, neretko se događa da kolaps stvarnosti pod gradativnim pritiscima nestvarnog biva praćen više ili manje suptilnim uranjanjem pojedinih likova, pa i glavnih junaka priče u zlo, pri čemu dolazi do jačanja utiska strave.¹⁰

Čak i kada je radikalno tuđinsko i strano, seme „art horor“ zla ipak može biti skriveno u poznatim, ali za potrebe priče blago distorziranim sredstvima kulture: izmaštanoj mitologiji, apokrifnoj istoriji, tajnim znanjima prenošenim s koleno na koleno, zatim u folkloru, lingvistici, astrofizici, književnosti, pa i u pukom apsurdu. Ono se uvlači u lični svet subjekta kao rezultat čudovišnog nageveštaja koji proizlazi iz distorzije nekog materijalnog ili nematerijalnog kulturnog elementa (odnosno, skupa elemenata). Dobar primer za ovakvu primenu sredstava kulture predstavljaju priče H. F. Lavkrafta, naročito njegovi najšire poznati naslovi, *Zov Ktulua* i *U planinama ludila*.

Bez obzira na to da li se koristi distorzijom u sferi prirodnog sveta ili kulture, nepoznato u hororu može biti toliko čudno i zagonetno da je nemoguće razotkriti njegov pravi smisao, pa ni jasno odrediti njegove krajnje namere. Takav tretman natprirodnog naročito je tipičan za Ejkmenovu (Robert Aickman) prozu, ali i za pojedina dela drugih, velikih autora, poput Blekvuda (*Silazak u Egipat*), Mejkena (*N*), Lavkrafta (*Boja izvan ovog svemira*), Džeksonove (*The Summer People*), Kembela (*The Scar*) i Kečama (*Kutija*). U ovim pričama, nepoznato ostaje neodgonetljivo, opsedajuće tajanstvo, čija zlokobna priroda ne izvire toliko iz otvorene pretnje čoveku, koliko iz moći da opsedne, zavede i u sebe apsorbuje junake; samim uplivom u stvarnost i upornim odbijanjem da se na polju značenja fiksira u konkretan spektar očekivanja, ono budi fascinaciju i strah. Konačno, mračan nerealni element može imati retributivna, osvetnička svojstva, ispoljavajući se u malicioznom svetlu isključivo u dodiru s likovima koji su svojim postupcima vidno zaslužili kaznu, čime se zlo u okviru narativne celine *de facto* relativizuje i prerasta u svojevrsnu htonsku silu pravde (kao, recimo, u kratkoj noveli *How Love Came to Professor Guildea* Roberta Hičensa ili u pripoveci *The End of The Flight* Vilijama Somerseta Maugama).

¹⁰ Tipični primeri ovakve narativne strukture su Mejkenova kratka novela *The White People*, najbitnije Čejmbersove priče u *Kralju u žutom* i mnoge Kingove pripovetke i romani, na čelu s *Isijavanjem*.

Sve navedene odlike elemenata koji izazivaju stravu u horor fikciji deo su repertoara žanrovskih postupaka, ali ne mogu, niti bi smeli, da se posmatraju kao stroga pravila za pisanje uspešne priče strave, već više kao eventualne koordinate kretanja i razvoja horor narativa u pravcu ostvarenja njegove estetske namere. Tih koordinata, dakako, ima još, i besmisleno ih je redom pobrojivati (v. Ognjanović 2014, 26–27), a još više predviđati njihove buduće tokove, jer je polje horor proze bezgranično u svojoj težnji da evocira osećanje nečega većeg od onoga što je direktno prikazano (Knost 2010, 212).

U pogledu pristupa bogatom i potencijalno nesagledivom polju straha, horor fikcija, međutim, prati najmanje jedno pravilo o kojem do sada nije bilo dovoljno reći. Ono je bitno zato što nam kroz specifičan tretman straha saopštava nešto važno o zlu.

Naime, diskurs horor priče uvek polazi iz duboko intimnog ugla – on je ličan i po pravilu okrenut unutrašnjem doživljaju jezovitog. Čak i kada opisuje stravična zbivanja kataklizmičnih razmera (poput zombi ili vampirske apokalipse, kao u Romerovoj klasičnoj trilogiji ili Metisonovom romanu *Ja sam legenda*), „tih i razuman glas pripovedača“ izvire iz intimnog sveta junaka koji tu kataklizmu percipira na svoj, ne nužno objektivni način. Izazivač zla – nosilac estetske namere horora – prelazi iz dimenzije nestvarnog u dimenziju stvarnog tek kada okrzne mentalni pejisaž junaka i odatle krene da plete mrežu intimnih odnosa s njegovim – a posredno i čitaočevim – iskustvom sveta. Time se između unutrašnjeg sveta junaka i „čudnih, mračnih struja pod glazurom stvarnosti“ (Oliver 2015, vii) obrazuje tesna veza, koja po stepenu kognitivnog i emotivnog upliva seže u najdublje sfere privatnosti. Onda kada počne da deluje, strah nas odvaja u stranu i šapuće nam; on spušta neprobojnu opnu između nas i drugih. Čovek se nikada ne oseća *više samim* nego u strahu: čak i onda kada je okružen ljudima i relativno zaštićen. Celinu straha je, napokon, nemoguće iskazati. Sve i da pokušamo da artikulišemo šta nas je uplašilo, mi teško možemo da izrazimo prekomernost onoga što smo osetili. Horor prepoznaje i koristi ovaj intimni kvalitet straha. Ovo postiže upravo kroz specifičnost svojih koncepata: naime, početne ideje, zapleti i „situacije“ priča strave nisu podređeni zakonima zdravog razuma, što ih dovodi u tesnu asocijativnu vezu s iracionalnim svojstvom straha. Naravno, horor priča se koristi idiomima iracionalnog i na nivou atmosfere, likova, a naročito u dinamici njihovog međuodnosa. U horor prozi, kroz nago-veštaj, intruziju, halucinaciju, jeza postepeno prodire u svet junaka i postaje njegov blizak pratilac, uhodi ga u stopu, pažljivo motri na svaki njegov pokret i vreba trenutak da ga sasvim preplavi. Različite tematske oblasti u kojima priča strave suvereno vlada – horor nasilja, horor gubitka, separacije, savesti, horor zagonetke, sumnje (u vlastiti razum, u prirodu egzistencije, u benevolentnost sveta...) – ponavljaju taj začarani krug bliskosti između lika i teme u tekstu.

Zaključak

Ovaj rad započeli smo tezom da društveni akteri, konkretno, horor pisci, u celini egzistiraju i saznavaju svet subjektivno, te da zlo u horor prozi stoji u tesnoj vezi s unutrašnjim, privatnim doživljajima stvarnosti pisaca. Pitanje koje smo na početku teksta postavili tiče se mogućnosti kulturne kontekstualizacije zla u tako zamišljenim okvirima, zasnovanim na dodirima stvarnosti i iskustava i mašte umetnika. Tokom potrage za odgovorima naišli smo na nekoliko dilema. Prva od njih se odnosila na odnos spisateljske imaginacije prema konceptu zla. Na osnovu analiziranog korpusa građe, utvrdili smo da se zlo u horor prozi, naročito onoj s naglašenim natprirodnim elementima, ne nalazi u domenu fizičke stvarnosti, već da ga treba potražiti u subjektivnim relacijama pisaca prema svetu. Činjenica da, kao čitaoci, pa ni kao stvaraoci, ne verujemo *zaista* u ono što nam horor priče govore, po sebi ne implicira da su one za nas saznavno prazne: kako tvrdi Robert Ejkmén, suštinski kvalitet takvih priča ogleda se u tome što one pridaju „zadovoljavajuću formu neodgonetljivom“ i snažno deluju na „misli i osećanja, pa čak i na iskustva koja su zajednička svim maštovitim ljudima“ (Aickman 1967, 8). Dalje u radu utvrdili smo da čudovišno zlo u hororuu može da se interpretira i kao „čista kultura“ i kao „čista mašta“. Ovo se donekle preklapa sa podacima iz *Uputstava*, budući da kroz svoje iskaze urednici i horor autori prilaze problematici *graničnosti* horor zapleta i tema iz nekoliko komplementarnih uglova. Prema tim podacima, horor a) sagledava međe sociokulturno prihvatljivog ponašanja (Winter 2006, 158, Piccirilli 2006, 186); b) njegov zadatak je da, nalik „stvarnom životu“, ne bude „uređan“ i „čist“ i da ne povlači oštru granicu između dobra i zla, jer realnost „tako ne funkcioniše“ (Nassise 2006, 204); c) da, istražujući nepoznato, ruši predrasude. Odvodeći nas na mesta na kojima društvo smatra da nemamo šta da tražimo, horor nas čini otvorenim za nove ideje (Arnzen 2010, 102).

Iskazi pisaca *Uputstava* ovde su gotovo ravnopravno podeljeni na one koji horor posmatraju više alegorično i referencijalno i na one koji prozu strave doživljavaju kao sredstvo za izražavanje intimnih preokupacija i strahova, prevashodno skopčanih s privatnim iskustvima samih stvaralaca, odnosno s njihovom ličnom percepcijom sveta. Imajući u vidu izraženu subjektivnost proznog izraza jedne grupe pisaca, Kerolov uvid o kognitivnoj pretnji čudovišnog u hororuu moguće je, i potrebno, proširiti pojmom kognitivne dihotomije u tekstu (na ono što se čini da jeste i ono što *uistinu* jeste), koja u okvirima narativne celine stvara tenziju odgovornu za generisanje nestvarnih, zlokobnih i košmarnih sadržaja specifičnih za horor fikciju. Dilema da li je ta fikcija u osnovi eskapistička važna je za naše razumevanje konteksta zla u toku stvaralačkog procesa. Oksfordski rečnik definiše eskapizam kao „sklonost da se potraži razonoda i

odmor od stvarnosti, naročito u umetnosti ili kroz fantaziju“ (1997, 501). Iako neki autori nedvosmisleno priznaju da horor prozu pišu i čitaju iz eskapističkih pobuda, veliki deo horor fikcije kreiran je s otvorenom namerom da čitaoce uznemiri, da neposredno utiče na njihov pogled na svet i da oneobiči njihov doživljaj stvarnosti. Samim tim, tu se ne može govoriti o eskapističkim pobudama stvaralaca, u bilo kojem opšteprihvaćenom shvatanju eskapizma. Teorijski model koji smo osmislili u cilju tumačenja spisateljskih motivacija za stvaranje horor proze može nam, ipak, pomoći da izvedemo bar početni korak ka rešenju zagonetke eskapizma. Naime, ukoliko autor ima didaktičke pobude i u građenju priče polazi od zapleta, šanse da će proizvesti eskapistički tekst rastu. Ukoliko, pak, ima didaktičke pobude i polazi od teme, te šanse značajno opadaju.

U završnim delovima rada usredsredili smo se na opis i sažetu analizu različitih inkarnacija zla u horor pričama. Istakli smo da horor prepoznaje intimni kvalitet straha i koristi ga tako što se na nivou ideje, zapleta i situacije ne koristi „zdravorazumskim“ konceptualnim resursima, već onim iracionalnim, koji su bliži svojstvima straha kao emocije. Ovaj uvid je samo na prvi pogled sukobljen s načelom da bi horor fikcija trebalo da je usklađena s pravilima realističke književnosti u svemu sem u razradi fantastičnih elemenata narativa: upravo se ti elementi nalaze u srži zapleta horor priče. Strah i zlo su, prema tome, delovi jednog te istog žanrovskog postupka koji operiše pomoću sve „logike“ – onom, uobičajenom za „stvarni svet“ i onom drugom, logikom nestvarnog. Konačno, odnos između stvarnog i nestvarnog u hororu je dvostruk: natprirodna strava izvire iz pukotina u realnom, ali bi čitalac trebalo da je makar intuitivno *prepozn*a i *oseti* kao zaista jezivu, pa u nekom smislu i stvarnu, kako bi horor priča uspela da ostvari svoju estetsku nameru.

U cilju sveobuhvatnije kulturne kontekstualizacije zla od one koju nudi Noel Kerol, neophodno je, dakle, postaviti analitičko pitanje koje glasi: koji aspekt najšire kulturno prepoznatljive stvarnosti je za pisca – i, posredno, za čitalačku publiku – podložan fantastičnom preobražaju na nivou konkretnog horor zapleta. Pošto to pitanje odgonetnemo, potrebno je da ustanovimo širi plan njegove relevantnosti u okvirima datog sociokulturnog miljea. Na ovaj način, mi se usredsređujemo i na kulturnu analizu čudovišnog zla u hororu i na promatranje suptilnijih narativnih postupaka koji pripremaju teren za pojavu zla, čineći ga jezivim, ubedljivim i nelagodno bliskim, čak i onda kada znamo da smo, čitajući priču strave, uplovili u „svet koji nikada nije bio i koji nikada ne može biti“. U cilju proširivanja antropološkog znanja, ovako zamišljeno istraživanje važno je zato što se usredsređuje na one intimne, iracionalne i opskurne strane kulture u kojoj pisac stvara i kojoj se, u krajnjoj liniji, obraća. Njihovom analizom, mi ne saznajemo samo o granicama kulturno pojmljivog, već i o onim privatnim, teško uhvatljivim sadržajima ljudskog uma na čijim temeljima raste individualna sumnja u merodavnost deljenih kulturnih predstava o prirodi stvarnosti.

Literatura

- Aickman, Robert. 1966. Introduction to *The 3rd Fontana Book of Great Ghost Stories*, ed. Robert Aickman, 7–11. Glasgow: Fontana/Colins.
- Aickman, Robert. 1967. Introduction to *The 4th Fontana Book of Great Ghost Stories*, ed. Robert Aickman, 7–10. Glasgow: Fontana/Colins.
- Arnzen, Michael A. 2010. "Scene and Structure in Horror". In *Writers Workshop of Horror*, ed. Michael Knost, 101–109. Chapmanville: Woodland Press LLC.
- Blekvud, Aldžernon. 2015. „Vrbe“. U *Vrbe*, (prev.) Sava Kuzmanović. Novi Sad: Orfelin.
- Blekvud, Aldžernon. 2015. „Silazak u Egipat“ U *Vrbe*, (prev.) Sava Kuzmanović. Novi Sad: Orfelin.
- Braunbeck, Gary. 2010. "Connecting the DOTS". In *Writers Workshop of Horror*, ed. Michael Knost, 27–47. Chapmanville: Woodland Press LLC.
- Campbell, Ramsey. 2004. „The Voice of the Beach“, In *Alone With the Horrors*. New York: Tor.
- Campbell, Ramsey. 2004. „The Scar“. In *Alone With the Horrors*. New York: Tor.
- Campbell, Ramsey. 2010. "The Height of Fear". In *Writers Workshop of Horror*, ed. Michael Knost, 153–167. Chapmanville: Woodland Press LLC.
- Carroll, Noël. 1987. The Nature of Horror. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1): 51–59.
- Castle, Mort. 2006. "Reality and the Waking Nightmare". In *On Writing Horror: A Handbook by the Horror Writers Association*, ed. Mort Castle, 109–114. Cincinnati: Writers Digest Book (e-book).
- Cavelos, Jean. 2006. "Innovations in Horror". In *On Writing Horror: A Handbook by the Horror Writers Association*, ed. Mort Castle, 138–141. Cincinnati: Writers Digest Book (e-book).
- Chatman, Seymour. 1987. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Chicago: Cornell University Press.
- Daglas, Meri. 1993. *Čisto i opasno*. Beograd: XX vek.
- Frank, Gary. 2010. "An Interview with Paul Wilson". In *Writers Workshop of Horror*, ed. Michael Knost, 195–205. Chapmanville: Woodland Press LLC.
- Fuller, Cameron G. 2010. "The Power of Setting and Description in Horror Fiction". In *Writers Workshop of Horror*, ed. Michael Knost, 81–91. Chapmanville: Woodland Press LLC.
- Haringa, Jack M. 2010. "The Agnotology of Horror". In *Writers Workshop of Horror*, ed. Michael Knost, 225–235. Chapmanville: Woodland Press LLC.
- Hitchens, Robert. 1993. „How Love Came to Professor Guildea“, In: *4 Classic Ghostly Tales*, (ed.) Anita Miller. Chicago: Academy Chicago Publishers.
- Jackson, Shirley. 2012. „The Summer People“, In: *The Weird: A Compendium of Dark and Strange Stories*, (eds.) Jeff VanderMeer, Ann VanderMeer. New York: Tor.
- Jens, Tina. 2006. "Such Horrible People". In *On Writing Horror: A Handbook by the Horror Writers Association*, ed. Mort Castle, 88–95. Cincinnati: Writers Digest Book (e-book).
- Kane, Paul and Marie O'Reagan. 2011. *Voices in the Dark: Interviews with Horror Writers, Directors and Actors*. London: McFarland.
- Kečam, Džek. 2004. „Kutija“. U *Emitor 442*, (prev.) Ratko Radunović. Beograd: Društvo ljubitelja fantastike „Lazar Komarčić“.

- Ketchum, Jack. 2006. "Splat Goes the Hero: Visceral Horror". In *On Writing Horror: A Handbook by the Horror Writers Association*, ed. Mort Castle, 148–153. Cincinnati: Writers Digest Book (e-book).
- King, Stephen. 1979. Foreword to *Night Shift*, xi-xxii. New York: Signet.
- King, Stephen. 2000. *On Writing Horror*. New York: Simon&Schuster.
- Knost, Michael. 2010. "An Interview with Ramsey Campbell". In *Writers Workshop of Horror*, ed. Michael Knost, 211–215. Chapmanville: Woodland Press LLC.
- Laimo, Michael. Middles: "The Meat of the Matter". In *Writers Workshop of Horror*, ed. Michael Knost, 11–19. Chapmanville: Woodland Press LLC.
- Lavkraft, Hauard Filips. 2009. Iz Lavkraftovih pisama. *Gradac* 36:171–172.
- Lavkraft, Hauard Filips. 2012. „Boja izvan ovog svemira U *Nekronomikon*, (prev.) Dejan Ognjanović. Beograd: Everest Media.
- Ligotti, Thomas. 1994. *Noctuary*. New York: Carrol and Graf Pub.
- Ligotti, Thomas. 2012. *Songs of a Dead Dreamer*. EBook: Version 2.0.
- Mamatas, Nick. 2006. "Depth of Field: Horror and Literary Fiction". In *On Writing Horror: A Handbook by the Horror Writers Association*, ed. Mort Castle, 142–147. Cincinnati: Writers Digest Book (e-book).
- Marano, Michael. 2006. "Going There". In *On Writing Horror: A Handbook by the Horror Writers Association*, ed. Mort Castle, 76–80. Cincinnati: Writers Digest Book (e-book).
- Maugham, Somerset W. 1966. „The End of the Flight“, in: *The 3rd Fontana Book of Great Ghost Stories*, (ed.) Robert Aickman. Glasgow: Fontana/Colins.
- McCarty, Michael. 2006. "Why We Write Horror". In *On Writing Horror: A Handbook by the Horror Writers Association*, ed. Mort Castle, 30–33. Cincinnati: Writers Digest Book (e-book).
- Metison, Ričard. 1979. *Ja sam legenda*. Beograd: Kentaur.
- Nassise, Joe. 2006. "New Horrors". In *On Writing Horror: A Handbook by the Horror Writers Association*, ed. Mort Castle, 199–206. Cincinnati: Writers Digest Book (e-book).
- Oates, Joyce Carol. 2006. "The Madness of Art". In *On Writing Horror: A Handbook by the Horror Writers Association*, ed. Mort Castle, 19–21. Cincinnati: Writers Digest Book (e-book).
- Oates, Joyce Carol. 1994. "Reflections on the Grotesque". Afterword to *Haunted: Tales of the Grotesque*, 303–307. New York: Plume.
- Ognjanović, Dejan. 2014. *Poetika Horora*. Novi Sad: Orfelin.
- Oliver, Reggie. 2015. Introduction to *The Sea of Blood*, vii-xix. Brookings: Dark Renaissance Books.
- Piccirilli, Tom. 2006. "The Possibility of the Impossible". In *On Writing Horror: A Handbook by the Horror Writers Association*, ed. Mort Castle, 186–190. Cincinnati: Writers Digest Book (e-book).
- Piccirilli, Tom. 2010. "Exploring Personal Themes". In: *Writers Workshop of Horror*, ed. Michael Knost, 117–121. Chapmanville: Woodland Press LLC.
- Prince, Gerald. 1987. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.
- Rogers, Bruce Holland. 2006. "The Dark Enchantment of Style". In *On Writing Horror: A Handbook by the Horror Writers Association*, ed. Mort Castle, 130–134. Cincinnati: Writers Digest Book (e-book).

- Sallee, Wayne Allen. 2006. "Mirror Mirror". In *On Writing Horror: A Handbook by the Horror Writers Association*, ed. Mort Castle, 70–75. Cincinnati: Writers Digest Book (e-book).
- Santilli, Paul. 2007. Culture, Evil, and Horror. *The American Journal of Economics and Sociology* 66 (1): 173–194.
- Stratern, Endrju 2002. Čuvati telo u duhu. *Kultura*. 105–106: 44–59.
- Taylor, Karen E. 2006. "No More Silver Mirrors: The Monster in Our Time". In *On Writing Horror: A Handbook by The Horror Writers Association*, ed. Mort Castle, 169–172. Cincinnati: Writers Digest Book (e-book).
- Tomaševski, B. V. 1972. *Teorija književnosti*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Todorov, Cvetan. 2010. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Službeni glasnik.
- Weinstock, Jeffrey Andrew. 2014. „Monsters Are the Most Interesting People“: Introduction to *the Ashgate Encyclopedia of Literary and Cinematic Monsters*, ed. Jeffrey Andrew Weinstock, 1–7. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- Williamson, J. N. 2006. "A World of Dark and Disturbing Ideas". In *On Writing Horror: A Handbook by the Horror Writers Association*, ed. Mort Castle, 62–69. Cincinnati: Writers Digest Book (e-book).
- Winter, Douglas E. 2006. "Darkness Absolute: The Standard of Excellence in Horror Fiction". In *On Writing Horror: A Handbook by the Horror Writers Association*, ed. Mort Castle, 155–162. Cincinnati: Writers Digest Book (e-book).

Marko Pišev

Institute of Ethnology and Anthropology,
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

Horror and evil

This paper deals with the relationship between the real and the unreal in horror literature. Its basic premise is that the concept of evil in horror stories stems from liminal content which is the product of the authors' subjective experiences of reality. The aim of the paper is to answer the question of whether such conceptualizations of evil can be put into a certain socio-cultural context, or are they arbitrary seeing as they are rooted in the imagination of individual writers. In order to understand this dilemma, this paper focuses on the analysis of instructions for writing horror stories in the form of books, essays and forewords formulated by leading contemporary horror authors, which, among other things, consider the thematization of evil in horror prose.

Key words: horror, culture, fear, evil, reality, the unreal

L'horreur et le mal

Ce travail traite le rapport entre le réel et l'irréel dans la prose d'horreur. La principale thèse est que le concept du mal dans les récits d'horreur surgit des contenus liminaux qui sont le produit de expériences subjectives que l'auteur a de la réalité. L'objectif de ce travail est de répondre à la question si de telles conceptualisations du mal peuvent être rangées dans un contexte socioculturel précis ou si elles sont au contraire arbitraires, étant ancrées dans l'imagination des auteurs de prose. Dans l'objectif de résoudre ce dilemme, ce travail se concentre sur l'analyse des instructions pour l'écriture des histoires d'horreur que les principaux représentants contemporains du genre d'horreur ont formulées sous forme de livres, d'essais et de préfaces et qui, entre autre, réfléchissent sur la thématique du mal dans la prose d'horreur.

Mots clés: horreur, culture, peur, mal, réalité, l'irréel

Primljeno / Received: 28.05.2016.

Prihváeno / Accepted: 8.06.2016.