

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Sofija M. KOŠNIČAR (Odsek za komparativnu književnost  
s teorijom književnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta  
u Novom Sadu)

## STRAH KAO AGENS KULTURE U SVJETLU TEORIJE O SEMIOSFERI<sup>1</sup>

UDK 003:316.75  
316.7:316.6:159.942  
Primljeno 20. 12. 2012.

Predmet su rada aspekti kulturaliziranog straha razmotreni u semiotičkom ključu i s pozicije teorije o semiosferi. Osim na ispitivanje straha kao modelativnog aspekta kulture, naglasak je stavljen na istraživanje straha kao funkcije, recidiva kulture koji nastaju kao posljedica samoopisivanja referentne semiosferne jezgre. Posebna se pozornost posvećuje strahu od drugosti te kulturaliziranomu egzistencijalnom strahu i njegovoj korelaciji s vjerskim aspektima i seksualnom orijentacijom. U tu je svrhu razmotrena odgovarajuća literarna građa.

**Ključne riječi:** kultura / strah: prirodni, kulturalizirani / semiosferno samoopisivanje / semiosferna: periferija, substruktura

37

## KULTURA POČINJE PRAVILIMA

*Locus communis* jest da ne postoji čovjek koji nije doživio strah. Jesu li strah i kultura u korelativnim vezama? Ako jesu, kakva je priroda tih veza i kako literatura svjedoči o interakciji strah – kultura? Teorija o semiosferi spomenute korelacije osvjetljava na specifičan način. Ključni pojam referentan s ontološkim aspektima kulture svakako je *semiosfera*,<sup>2</sup> kojim Lotman označuje

---

<sup>1</sup> Rad je nastao u okviru projekta *Aspekti identiteta i njihovo oblikovanje u srpskoj književnosti* (broj 178005) koji se provodi na Odsjeku za srpsku književnost Filozofskog fakulteta Univerziteta u Novom Sadu uz financijsku pomoć Ministarstva prosvete, nauke i tehničkog razvitka Republike Srbije.

<sup>2</sup> *Semiosfera* (grč. *semeion* – znak + *sfaira* – lopta), pojam je početkom 1980-ih artikulirao i koncept *semiosfere* razvio Jurij Mihajlovič Lotman (Юрий Михайлович Лотман), analogno pojmu *biosfera* V. I. Vernadskog (Вернадский) (prema Košničar 2011a: 347–348).

*cjelokupnost interakcije svih mogućih komunikacija, s pozicija čovjekove participacije u njima.* Najkrupnije su i najsloženije strukture semiosfere kulture i civilizacije (Lotman 1992a: 11). Lotman također zaključuje da je *kultura*, u najopćenitijem smislu, »sistem sveukupne nenasledne informacije, način njene organizacije, akumulacije, čuvanja i prenošenja na potomstvo« (Lotman 1974: 443). Ukratko, sve što nije biogenetski naslijeđeno, pripada kulturi. Lotman svoju tvrdnju razjašnjava aspektima čovjekove prirode, njegovih potreba i ponašanja u kontekstu življenja u zajednici. Kultura je »znakovni sistem organizovan na određen način. Upravo momenat organizacije, koji se ispoljava kao skup pravila, ograničenja nametnutih sistemu, istupa u svojstvu odredbenog simptoma kulture« (isto: 443). Određujući pojam kulture, Claude Lévi-Strauss ističe da »tamo gde su Pravila, počinje Kultura« (cit. prema Lotman 1974: 443–444). Po mišljenju Lévi-Straussa, koje Lotman respektira u svojim teorijskim razmatranjima, »naspram Kulture stoji Priroda: '[...] Sve što je u čovjekovoj prirodi sveopšte, spada u prirodu i ističe se stihijским automatizmom, dok sve ono što se određuje prisilnim normama, spada u kulturu, i predstavlja ono što je relativno'« (isto: 444). Dakle, »za bilo koji kolektiv kultura nije fakultativni dodatak uz minimum životnih uslova, već безусловna postavka [...] U čemu se sastoji neizbežnost kulture?«, pita se Lotman (isto: 441) pa nastavlja:

38

Čovjekove potrebe mogu se podeliti u dve grupe. *Biološke, i u tom smislu, prirodne potrebe*, zahtevaju neodložno zadovoljenje i ne mogu (ili gotovo ne mogu) da se nagomilavaju (disanje ne može da se nagomilava; ne može se nagomilavati san). *Ponašanje vezano za zadovoljenje bioloških potreba pripada opsegu prirodnog ponašanja* [...]. Potrebe čije zadovoljenje može da se ostvari putem nagomilavanja nekih zaliha [...] su objektivni osnov pomoću koga organizam dobija *nad-genetičku* informaciju [...]. Bilo da je reč o materijalnom akumuliranju nekih predmeta, ili o pamćenju – u suštini se radi o jednom istom procesu, koji se može odrediti kao proces *povećanja informacije* [...]. *Nad-genetička informacija*, dakle, nije fakultativna oznaka, već jedan od osnovnih uslova kulture kao egzistencije čovečanstva. Bitka za opstanak – biološki i socijalni – jeste bitka za informaciju. Shvatanje suštine kulture kao informacije organizovane i oblikovane nekim znakovnim sistemom, omogućava da se kultura proučava kao sistem sveukupnih tekstova kojima je inherentna informacija. (Lotman 1974: 442–443)

Upravo se »kulturalizacija sastoji u predavanju svetu strukture kulture« (isto: 447). Kompatibilan je s rečenim i zaključak da dok »prirodno ponašanje« ne može imati sebi suprotstavljeno »neprirodno« prirodno ponašanje, »kulturno ponašanje«, parafrazirajmo Lotmana, obvezno podrazumijeva

bar dvije mogućnosti, od kojih samo jedna istupa kao »pravilna«. Koja je pravilna, a koja nije – propisuje referentna kultura! Kultura se, dakle – uči jer se nenasljedna informacija uči da bi se zapamtila i prenosila na potomstvo (isto: 444). U tom smislu »kulturno ponašanje [...] pokriva [...] čovekove postupke u oblasti koja iskoračuje van granica prirodnog ponašanja« (isto: 444).

Opserviranje kulture kao informacije omogućuje da se cjelokupna kulturna datost, u dijakroniji i sinkroniji, promatra kao tekst (hipertekst). Semiosfera se stoga u praksi proučava kao cjelokupnost odnosa tekstualnih i izvantekstualnih (kontekstualnih) semiotičkih struktura (tekstova) u njihovoj sinkronijskoj i dijakronijskoj komunikaciji.

## METODOLOŠKA OGRANIČENJA

Pri razmatranju kulturološkog fenomena prema Lotmanovu semiotičkom ključu uputno je upozoriti na izvjesna ograničenja izabranoga metodičkog postupka. »Svaki naučni opis neophodno mora biti vođen u granicama određenog opisujućeg sistema, dakle, u granicama metajezika i odgovarajućeg teorijskog modela [...] No svaki model ima unapred zadate granice« (isto: 506). Lotman smatra da takva ograničenja postavlja i semiotičko-tipološki pristup izučavanju kulture i umjetnosti, ali u manjoj mjeri nego neki drugi pristupi, stoga što »polazi od kulture čovečanstva kao semiotičko-strukturnog jedinstva [...] Sama ideja tipologije sastoji se u tome da se načini jednoobrazni opis, što znači uporedivo, svi sistemi ljudskih kultura sa jedinstvenim metajezikom naučnog opisa« (isto: 508). Takav metajezik Lotman je ponudio upravo teorijom o semiosferi.

39

## OČITOVANJE KULTURE U UMJETNIČKOM TEKSTU REFERENTNE KULTURE

Budući da se u semiosfernim proučavanjima kultura promatra kao sustav tekstova *kodiranib*<sup>3</sup> izvjesnim znakovnim sustavima, Lotman zapaža da je

---

<sup>3</sup> U domeni kulture *kod* je temelj, zajednička unutarnja logika kulture iz koje se razvijaju svi njezini jezični sustavi te sustav samoopisivanja (Košničar 2011b: 192). U sustavu

»ukupan broj *temeljnih, dominantnih tipova kodova kulture*, prilično malen [...] a znatna raznolikost povijesno datih kultura rezultat je složenih kombinacija tog relativno malog broja tipova dominantnih kodova [...]« (Lotman 1985: 274–275). Lotman zaključuje da:

svaki tip kulture predstavlja hijerarhiju kodova [...]. Tako, *kod* određene epohe nije jedini, nego dominantni, temeljni *ključ za šifru*. On prevladava, pa dok neke fundamentalne tekstove dešifrira, druge tek djelomice organizira. Slijedi da komplementarni kodovi mogu, u načelu, biti posve različiti od dominantnog koda, a da ipak moraju biti komplementarni s njime i podlijegati sličnim pravilima. (isto: 274–275)

40

To stoga što dominantan kod kulture pri samoopisivanju semiosferne jezgre kulture »utiskuje svoj znak, 'kao kodnu matricu' [...]« (isto: 275), analogno »genetskoj matrici, [...] u sveukupni kodni sustav kulture [...] te njezine tekstove« (isto: 275), čineći je, s pozicija *teorije kaosa*<sup>4</sup> s kojom je teorija o semiosferi kompatibilna, relativno predvidivom. Ukratko, rezimiranjem Lotmanova razmatranja, nedvojbeno slijedi da svaki tekst referentne kulture, preko matrice dominantnog koda, u sebi na specifičan način rekonstruira bitne aspekte samoopisivanja semiosferne jezgre kulture kojoj pripada. U vezi s time Lotman zapaža da se, direktno ili indirektno, »dominantni kod, više-manje, očituje u svim tekstovima kulture, pa i u umetnosti [...]« (1974: 520), tako da, primjerice, »literarni tekst pruža više ili manje podataka o kulturi iz koje potiče« (isto: 520). Imajući u vidu njezine specifične disipativne odlike, Lotman tvrdi da je »kultura slična umetnosti i nije isključeno da je treba razmatrati kao jedinstveno umetničko delo čovečanstva« (isto: 520). Uočimo da se osobitosti referentne kulture jasnije očituju u realističkim umjetničkim tekstovima, u historiografskim tekstovima te u onima za koje bi se moglo reći da pripadaju tzv. angažiranoj umjetnosti i književnosti, pa

---

kodova pojedinih kultura u pravilu »postoji jedan glavni, dominantan kod koji je ključ za dešifriranje odgovarajuće kulture« (Lotman 1985: 274). On je u srcu samoopisivanja semiosferne jezgre.

<sup>4</sup> *Kaos* – vrsta reda koji se, primjerice prema Ilji Prigoginu (Ilya Romanovich Prigogine), odvija po posebnim pravilima koja vrijede za složene *disipativne sustave* poput društva, kulture, politike itd. (od lat. *dissipare*: razbacati, razasuti; otuda *dissipative system*). Jedan od matematičkih modela, *efekt leptirovih krila* (*butterfly effect* Edwarda Lorenza), koji se prvobitno primjenjivao samo u tumačenjima kaotičnih sustava u domeni geosfere i kozmosa, u *suvremenoj teoriji kaosa* adaptiran je i za pokušaje znanstvenog tumačenja i prognoziranja promjena disipativnih sustava poput društva, kulture, umjetnosti, politike itd. (usp. Yaneer 2011).

se oni najčešće i rabe kao građa za kulturološka istraživanja. Pri tome se ne dovodi u pitanje niti se osporava autonomnost umjetničkoga teksta u sustavu kulture – respektiranjem, prije svega, autonomnosti estetskog akta i predmeta,<sup>5</sup> kao i specifikuma ukupnog kodiranja i drugostupanjskog modeliranja koji su imanentni umjetničkom tekstu te, s time u vezi, poštivanjem posebnosti redundancije i entropije. Nadalje, istraživači *Tartuske škole* s Lotmanom na čelu nisu osporavali autonomnost i specifikum umjetničkoga teksta kada su došli do značajnih semiotičko-tipoloških nalaza u domeni kulture upravo proučavanjem referentne literarne, likovne i druge umjetničke i kulturne baštine. Naime, »tipološkim izučavanjem kultura, putem izučavanja najrazličitijih tekstova kulture« kao njenih substruktura, »počev od istorijskih do literarnih, likovnih i drugih umjetničkih tekstova« (isto: 510), istraživači *Tartuske škole* zaključuju da »pored dubokih razlika među pojedinim kulturama u dijakronijsko-sinkronijskoj perspektivi [...] postoji niz invarijantnih karakteristika svojstvenih svim kulturama« (isto: 510) koje Lotman naziva »univerzalijama kulture« (1985: 275).

## KULTURA I SAMOOPISIVANJE

41

Zakovitost unutrašnje organizacije semiosfere te njezinih najsloženijih struktura – kultura jest formiranje *jezgre/jezgara* semiosfere i u odnosu na nju (ili više njih) *semiosferne periferije*. U jezgri se očituju dominantni semiotički sistemi, potvrđeni i etablirani institucijama samoopisivanja, a to znači: mehanizmima uređivanja semiosfernog prostora po svim aspektima integriranja konkretne kulture (Lotman 1992a: 16). *Samoopisivanje*, u smislu sveukupne samoidentifikacije, sustavnog i sistematičnog označavanja samo-svojnosti, najviša je forma strukturiranja semiotičkog prostora, a to podrazumijeva stvaranje složene mreže metastrukturnih samoopisa (gramatike) te kodifikaciju običaja, pravnih, etičkih i drugih norma koje su u funkciji samoopisivanja toga semiotičkog prostora (kulture). Kultura, s centrom u svojoj semiosfernoj jezgri, samoopisivanjem ujedno artikulira, formira, izgrađuje, čuva i potvrđuje svoj identitet. Na uzusima samoopisivanja semiosferne kulturne jezgre i na dominantnom kodu kulture ona se izgrađuje

<sup>5</sup> Primjerice, o fenomenu estetskog akta i autonomnosti estetskog predmeta vidi više u Focht, Ivan. 1984. *Uvod u estetiku*. Sarajevo: Svjetlost.

u svojoj samobitnosti. Upravo su te posebnosti markeri identiteta kulture i njezino imanentno obilježje.

Svaka kultura počinje podjelom svijeta na unutarnji (*naš/moj*) i vanjski (*njihov*) prostor, a osnovni je kriterij te podjele različitost, drugost. Na tome osnovnom kriteriju podjele i razdiobe *našeg i njihova (tuđeg)* svijeta razvija se identitet neke kulture, odnosno individualnost međusobno razgraničenih tekstova semiosfere (npr. kultura) u odnosu na vanjski semiotički prostor (usp. Lotman 1992b: 46). Ono što ne pripada mojemu/našemu semiotičkom prostoru oblikuje neku drugu, »tuđu« semiotičku strukturu semiosfere, drukčijeg identiteta. Kultura, dakle, stvara ne samo svoju unutarnju organizaciju već i *svoj tip vanjske dezorganizacije*,<sup>6</sup> drugosti, kao svojevrsan alteritet u odnosu na sebe. Naime, semiosferna jezgra doživljava kao cjelovitost prostor na kojem je etablirala elemente vlastitog samoopisivanja. U odnosu na svoje cijelo, semiosferna jezgra na svojoj periferiji konstruira svoj tip vanjskog okruženja, koje osjeća kao strano, neorganizirano, kaotično ili barbarsko. Procjena što je unutarnji, a što vanjski prostor semiosfere uvjetna je i relativnate ovisi o aspektu promatranja. Zbog toga se govori o relativnosti *semiosferne dezorganiziranosti* (usp. Lotman 1992a: 23). U kontekstu semiosferne dezorganizacije raznoliki su kulturni identiteti (nečije tuđe, različito u odnosu na moje) i upravo se u tom polju ispisuju razlike među kulturama, čak do stupnja njihova potpunog nerazumijevanja. Valja upozoriti na to da se drugost u mnogim kulturama, osobito u neelastičnim semiosfernim jezgrama, recipira s rezervom, oprezno, često i sa strahom.

42

## ETABLIRANJE SEMIOSFERNE JEZGRE I KULTURALIZIRANI STRAH

Semiosferna jezgra kulture potvrđuje svoju moć tako što »nepravilne« tekstone odstranjuje ili marginalizira, a »nepravilno« ponašanje sankcionira.

<sup>6</sup> Lotman je već u svojim ranijim radovima iz semiotike kulture isticao da kultura »postoji u suprotstavljenosti ne samo Prirodi« (u značenju koje je odredio Claude Lévi-Strauss, a Lotman prihvatio) »nego i *ne-kulturi* – sferi koja funkcionalno pripada Kulturi, ali koja ne ispunjava njena pravila« (Lotman 1974: 444), a pod kojom Lotman, očito, podrazumijeva *dezorganiziranost semiosferne strukture (kulture)*, o kojoj govori u svojim kasnijim radovima posvećenima *teoriji o semiosferi*.

To je jedan od univerzalnih mehanizama kulture. Provodi se, parafrizirajmo Lotmana, instaliranjem institucija samoopisivanja semiosferne jezgre u svim segmentima kulture (Lotman 1992c: 98). Dakle, tu je uvijek riječ o oblicima nasilja jer postoji manja ili veća netolerancija prema drugačijem, alteritetnom – prema strukturama koje nisu u suglasju s pravilima aktualne kulture, uzusima njezina samoopisivanja i etabliranja. Propisujući što je »pravilno« a što »nepravilno«, kultura nas prisiljava da njezina pravila učimo, pamtimo i s njima usklađujemo i svoje prirodno biološko ponašanje i kompletne obrasce stila života u referentnoj kulturi. Tu svojevrsnu prisilu prati nasilje, a njega *strab*!<sup>7</sup> Dakle, jedna je od »univerzalija kulture« (Lotman 1985: 275) kulturalizirani strah. Kultura ga stvara, modelira i podržava. On je dio sustava samoobrane samoopisivanja semiosferne jezgre, s funkcijom zaštite njenih uzusa.

Mada je strah primarna emocija, biološki, prirodno dana, on je podložan i učenju, »naročito u pogledu procjene situacije i procjene veličine odgovora« (Krstić 1991: 550). Kada se govori o strahu koji se uči, treba imati u vidu da je on uvijek u korelativnom odnosu s referentnom kulturom. Tada je, zapravo, riječ o kulturaliziranom strahu. Naime, sve kulture proizvode i odgovarajuću gamu kulturaliziranih strahova. U pravilu, semiosferna jezgra procesom samoopisivanja i etabliranja svojih norma kojima potvrđuje svoje sebstvo, identitet uzrokuje naučeni strah. On se manifestira kao odgovor na isključivost pravila i, često, na manje-više diskriminacijsku prirodu samoopisivanja kulturne jezgre. Strah je ujedno jedan od najefikasnijih i, naravno, najnehumanijih načina upravljanja ljudima i drugim živim bićima. U osnovi, strah je osjećaj depersonalizacije i urušavanja vlastite ličnosti. Dakle, gdje je kultura, tu počinju i kulturalizirani strahovi oblikovani referentnom kulturom. Apstraktnije rečeno, kulturalizirani su strahovi funkcije samozaštite referentne kulture kao semiosfernog teksta. Čovjek, dakle, postaje djelo, kreacija i svojevrsna žrtva vlastite kulture. U dualnosti koja je čovjeku nametnuta kulturom ukorijenjeni su kulturalizirani strahovi. Nastaju u hijatu nesklada između

<sup>7</sup> *Strab* je funkcionalni osjećaj koji, poput boli, štiti organizam od oštećenja svojom intenzivnom neugodnošću koja marginalizira ili isključuje druge stimulanse i okupacije, fokusiranjem tijela samo na obranu od onoga što izaziva strah. Raspon intenziteta straha ovisi o situaciji, uvjetima i socijalnom kontekstu u kojem se čovjek nalazi, pa u skladu s time postoji i amplituda odgovora straha na određenu situaciju i razmjernost reakcije: kad čovjek osjeća da može izbjeći opasnost, u pravilu osjeća *strab*; kad nije siguran u to da može izbjeći opasnost, obuzima ga *panika*; kad je siguran u to da ne može izbjeći opasnost, obuzima ga *užas* (usp. Krstić 1991: 550).

prirodne i kulturalizirane ljudskosti. Tu je, dakle, temelj kulturaliziranom strahu u svim njegovim mnogostrukim i neočekivanim oblicima. Svi su oni pod teretom koji nameće kultura, s fundamentalnim kulturaliziranim strahom od smrti kao krunskim svjedokom čovjekove nemoći uhvaćene u mreže kulture. Iskorištavajući njegov strah od posljedica nepoštivanja uzusa, semiosferna kulturna jezgra drži pojedinca pod kontrolom, zapravo ga pokorava uzusima vlastitog samoopisivanja, nadrastajući tako moć individue i pokazujući da je, slikovito kazano, kultura jača od pojedinca. Da se kultura umnogome doživljava kao teško, prljavo, nametnuto breme, uvjerljivo svjedoči zapažanje literata: »prije nego što sam se pokorio, bio sam poput stijene u velikom blatu« (Gashi 2011: 123).

## KONVENCIJE I STRAH

44

Kodifikacijom sebstva kultura neizbježno razvija i svoje konvencije koje su utemeljene u nepisanim i pisanim standardima samoopisivanja referentne kulture i usko korespondiraju s kulturaliziranim strahom, koji je, u osnovi, povezan s neuklapanjem pojedinca ili grupe u konvencije, ili s negiranjem konvencija odgovarajuće kulture. Stoga slične kulture (one sa sličnim samoopisivanjem semiosferne jezgre) u pravilu razvijaju sličnu ili kompatibilnu konvencionalnost i slične naučene strahove. Naime, sličnim normama samoopisivanja te kulture u mnogim segmentima života formiraju, očituju i razvijaju slične standarde i odnose prema društvenim fenomenima koji, upravo kulturnim normiranjem, postaju ustaljeni, prihvaćeni i prepoznatljivi, svakidašnji i uobičajeni. Suprotno tome, kulture među kojima postoji velika razlika u samoopisivanju semiosfernih jezgara imaju nekompatibilne konvencije, među kojima nije moguća semiotička razmjena, odnosno komunikacija zasnovana na dijalogu. U tom se slučaju govori o *sudaru kultura*. Međutim, to, ne znači da kulture u sudaru nemaju i neke slične konvencije, pa i zajedničke ili slične kulturalizirane strahove, prije svega zato što se takvi strahovi mogu graditi i normirati različitim mehanizmima samoopisivanja referentne kulturne jezgre, dajući pritom slične rezultate.

S obzirom na to da su kulture najkrupniji tekstovi semiosfere, literarni kronotop<sup>8</sup> primarno je kulturološki znak: upućuje na stil i kulturu

<sup>8</sup> Ruski semiotičari terminom *kronotop* označuju jedinstvo i neraskidivost korelacije prostora i vremena kao imanentnog svojstva svega što u ontološkom smislu postoji (usp. Bahtin 1986: 355–357).



življenja (od toga kako se dolazi na svijet, kako se odrasta, živi, kako se djeluje, voli, odmara, komunicira, konzumira hrana, pa sve do toga kako se ispraća na drugi svijet). Kao materijalizacija vremena i prostora, on je centar pojavne konkretizacije, utjelovljenje svake predmetne stvarnosti, ali i oličenje konkretizacija u umjetnosti, literaturi i svim drugim semiosfernim tekstovima, pa i u onima najkrupnijim – kulturama i civilizacijama. Svojstvo kronotopā da funkcioniraju kao kulturološki znak i svjedočanstvo o tipu kulture i njezinoj samobitnosti još više dolazi do izražaja kada su oni visokokonvencionalno kodirani.<sup>9</sup> To su oni kronotopi koji direktno proistječu iz najetabliranijih i najutjecajnijih elemenata samoopisivanja semiosferne jezgre (striktno norme organizacije i funkcioniranja kulturnih sustava i uređenja života, do proksemičkih znakova, etikete, fenomena proceduralnog, protokolarnog karaktera). Zajednička je odlika visokokonvencionalnih kronotopa da su specifični za svoju kulturu i da se u kulturi koja, kako to kaže Lotman, nije moja, već tuđa – doživljavaju kao nepoznanica, kulturološka enigma. Tada referentna kultura pali crveno svjetlo za oprez i često pobuđuje kulturalizirane strahove od drugosti. Kultura koja ne poznaje, ne razumije konvencionalne kronotope druge kulture tu drugu kulturu doživljava kao stranu, kao dezorganiziran prostor u odnosu na svoje kulturno cijelo, i tada je, dakle, riječ o sudaru kultura. Strah kao modelator kulture, ali i strah kao recidiv kulture česta je umjetnička inspiracija i jedna od najfrekventnijih tema u književnostima svih naroda. S obzirom na to da se »svaki ulazak u sferu smislova vrši samo kroz vrata kronotopa« (Bahtin 1986: 355), u radu su sa semiotičkih aspekata razmotreni literarni kronotopi<sup>10</sup> koji svjedoče o naznačenim oblicima straha.

<sup>9</sup> *Visokokonvencionalno kodirani kronotopi* inherentni su tekstovima oblikovanim metajezikom veoma specifične konvencije (primjerice, posebice se očituju u tekstovima koji su produkt kurtoazije, »tajnog jezika« grupe i sl.). Stoga se tekstovi visokokonvencionalne kodifikacije doživljavaju kao nepoznanica, i to ne samo u »tuđoj kulturi« već često i u podsustavima jedne te iste kulture kojima referentni tekstovi nisu namijenjeni; tekstovi visokokonvencionalne kodifikacije zahtijevaju odgonetanje ili posebno, dodatno tumačenje (Košničar 2011b: 193).

<sup>10</sup> Izbor djela često je nezahvalan dio istraživačkoga postupka upravo stoga što je svako biranje uvijek obilježeno ograničenjima koji proistječu iz samoga odabira. Kriterij izbora u ovome radu bila je namjera da se, u dijakronijsko-sinkronijskoj perspektivi, kroki-primjerima (u radu tretiranima kao podrška razmatranjima aspekata kulturaliziranog straha) prezentira funkcioniranje referentnog fenomena kao invarijantnoga tipološkog parametra kulture. Razmotreni kronotopi, dakle, potječu iz literature s izvjesnim zajedničkim obilježjima. Pripadaju anglo-američkoj književnosti 20. stoljeća i angažirano su usmjereni na društvenu i kulturnu praksu. *The Crucible* je reakcija Arthura Millera na izvjesnu političku praksu SAD-a. Naime,

## TISUĆU DEVETSTO OSAMDESET I ČETVRTA: KULTURALIZIRANI EGZISTENCIJALNI STRAH

46

Da bi prinuda bila prihvatljiva, ističe Chaïm Perelman u svojoj teoriji argumentacije, prethodno se mora dobiti suglasnost o njezinoj uporabi, koja se, naravno, postiže neprinudnim sredstvima. Ta suglasnost podrazumijeva pravo svakoga, bez diskriminacije, da se na određen način izjašnjava o državnoj prinudi. Tek se tada može govoriti o legitimnosti odgovarajućih aspekata nasilja koji ulaze u legalnu i legitimnu strukturu mehanizama samoopisivanja kulturne jezgre neke društvene zajednice (usp. Avramović 2003: 336). Tu metodu primjenjuju demokratske kulture u samoopisivanju svoje semiosferne jezgre. Međutim, vlast u totalitarnim kulturama najčešće nije izraz istinske legitimne volje naroda. Svjesna toga, takva vlast zagovara spregu nasilja i straha kako bi održala i očuvala sustav samoopisivanja svoje neelastične kulturne jezgre. Naime, sprega nasilja i straha u totalitarnim kulturama i drugim kulturama s neelastičnom semiosfernom jezgrom – poput deklarativno demokratiziranih sustava čija je praksa u velikom raskoraku s formalnom »papirnatom« etabliranošću demokratskih uzusa – jedan od najperfidnijih načina upravljanja ljudima i zajednicom u cjelini. Svjedoci smo da takve kulture nalaze nove načine i metode permanentnog zastrašivanja, izazivanja game kulturaliziranog straha, panike i užasa, uporabom, primjerice, masovnih medija, virtualne stvarnosti i odgovarajućih pamfleta, a sve s ciljem da se manipulira masama i da se one drže pod kontrolom i u pokornosti.

Totalitarna semiosfrena jezgra Oceanije samoopisuje se i etablira čistom silom, ugrađivanjem i instaliranjem institucionaliziranih represivnih mjera zaštite od svih onih članova zajednice koji norme samoopisivanja krše ili ih ignoriraju. Što reći o kulturi koja svoje podanike drži na oku dvadeset četiri

---

drama u kojoj Miller tematizira povijesni događaj, progon vještica u Salemu daleke 1692, alegorijski korespondira s ranim pedesetim godinama 20. stoljeća, s vremenom makartizma (*McCarthyism*), kada je u Americi pokrenuta tajna istraga protiv velikog broja članova vlade osumnjičenih za špijunažu u korist komunista. Miller je upravo alegorijskim postupkom utemeljenim na sličnosti dvaju realnih događaja premostio povijesni hijat od nekoliko stoljeća, pokazavši, između ostalog, dijakronijsko-sinkronijsku invarijantnost funkcioniranja kulturaliziranog straha u kulturi. Bit Orwellova distopijskoga svijeta (*1984*) koji se prije šezdesetak godina činio gotovo nemogućnim sve se više očituje u suvremenim realnim kulturama, osobito u onima kodiranim globalizacijom i njezinom unifikacijom. »Brokeback Mountain« Annie Proulx svjedoči o suvremenim, aktualnim kulturološkim problemima. U svim navedenim djelima kulturalizirani je strah jedno od njihovih ključih narativnih obilježja.

sata videonadzorom (telekrani); gdje tajna policija, alias »policija misli«, od djece i odraslih stvara doušnike koji potkazuju svoje roditelje i supružnike, u kojoj nema prijatelja ni susjeda jer se svatko svakoga boji i komunicira s nepovjerenjem i nevjericom? To je društvo u kojem se podrazumijeva da podanici znaju što je »zломisao« i da će svaka takva misao koja nije u skladu s »dobromišljju«, odnosno s etabliranim uzusima i vrijednostima Oceanije biti sankcionirana, najčešće smrću, jer u Oceaniji ljudski život nema nikakvu vrijednost (usp. Orvel 2004: 5–32). Dakle, u takvom društvu strah je opće mjesto.

Svet straha, izdajstva i muke [...] će postajati nemilosrdniji [...] Moć znači moć nad ljudskim bićima [...]. Čovjek uspostavlja svoju moć nad drugim [...] primoravajući ga da pati [...] Nije dovoljna samo pokornost. Ako ne pati, kako ćeš znati da se pokorava tvojoj volji, a ne svojoj? Moć se sastoji u nanošenju bola i poniženja. Moć se sastoji u tome da se ljudski duh razbije na komade [...]. (isto: 268–269)

Virtuoz u mučenju, O'Brien je za kraj Winstonu priredio sobu sto jedan gdje žrtvu čeka »najgora stvar na svetu« (isto: 286), simbol najgorih mučenja – prilagođenu za pojedinačnu žrtvu i njezine slabosti, u kojoj se ličnost žrtve razbija do depersonalizacije dovođenjem u stanje panike i užasa. Parafrazirajmo čuvenu rečenicu iz kulturnog filma *Kum 3* Francisa Forda Coppole, kojom je, u replici Ala Pacina, sažeta esencija mafijaške osvete – kada dođu, doći će po ono što najviše voliš.<sup>11</sup> Upravo to čovjeka čini nemoćnim, užasnutim pred uzusima zla samoopisivanja mafije – semiosferne substrukture iz sjene, kodirane vlastitim pravilima u okviru etablirane kulturne jezgre. Soba sto jedan funkcionira upravo prema tome principu – principu užasa, jer u toj se sobi žrtvi oduzima ono što najviše voli. »U tvom slučaju [...] najgora stvar na svetu su pacovi [...] Oni su oblik pritiska kojem se ne možeš odupreti« (isto: 286), ističe O'Brien objašnjavajući Winstonu konstrukciju kaveza sa štakorima, dok se u Winstonu rađa *jeziv strah*:

Maska će ti naleći na lice, ne ostavljajući nikakav izlaz. Kad pritisnem ovu drugu polugu, vrata kaveza će se podići. Izgladnele životinje će izleteti kao meci. Jesi li kad video pacova u skoku? Naleteće ti na lice i odmah zagristi u njega. Neki put idu pravo na oči. Neki put progrižu kroz obraze i navale na jezik. (isto: 286)

<sup>11</sup> *The Godfather Part III*. Redatelj Francis Ford Coppola. Snimljen po istoimenom romanu Marija Puza: »When they come, they'll come at what you love.«

Zavezani Winston, sada već preplavljen *panikom*, ali podsvjesno se nadajući da bi mogao izbjeći tu kaznu, izbezumljeno se naprezao da se otrgne sa stolice. Nije vrijedilo: »svaki deo tela, čak i glava, bili su čvrsto stegnuti [...] Krug maske je već bio toliko blizu da se od njega nije videlo više ništa [...] Maska mu se navlačila na lice. Žica mu se očesa o obraz. [...] Winston vide brkove i žute zube pacova. Ponovo ga zahvati crna panika. Bio je slep, bespomoćan, bez misli [...]« (isto: 287–288). Ta nova faza mučenja, u kojoj Winston postaje svjestan da neće moći izbjeći ono čega se najviše boji, dovodi ga u stanje *užasa*, kada se njegova ličnost razbija i kada više ne vlada sobom, kada izdaje ono što mu je najdraže i što je bilo smisao njegove borbe da opstane u prašumi nasilja:

[...] on beše najednom shvatio da na celom svetu postoji samo jedno biće na koje može preneti svoju kaznu – jedno jedino telo koje može gurnuti između sebe i pacova. I poče izbezumljeno urlati, ponavljati iz sveg glasa: »Džuliji! [...] Svejedno mi je šta ćete joj! Iskidajte joj lice, oderite je do kostiju. Ne meni! Džuliji! Ne meni!« (isto: 288)

48

Užasnut strahom, Winston je, dakle, iznevjerio i ono što mu je jedino preostalo, jedino što je volio, što mu je davalo smisao i snagu da opstane – Juliju! Užasom razbijenog integriteta, izdajom najmilijeg, potpuno ponižen pred samim sobom, onemoćao Winston »padao je unazad, u neizmerne dubine, sve dalje od pacova« (isto: 288).

Dijakronijsko promatranje fenomena kulturnoga nasilja, sve do suvremenih dana, ukazuje na to da je mučenje nepodnošljivim strahom i izazivanjem patnje žrtve, njezino ponižavanje pred samom sobom poigravanjem s njezinim slabostima i urušavanjem njezina integriteta – univerzalno obilježje i specijalnost neelastičnih, totalitarnih kulturnih sustava koji intenziviranim nasiljem teže unificiranju i homogenizaciji svoje strukture po svaku cijenu, najčešće ne birajući sredstva, a ta su sredstva, u pravilu, nasilje i izazivanje straha.

## THE CRUCIBLE: KULTURALIZIRANI STRAH I RELIGIJA

U domeni religije kultura procesom učenja također proizvodi kulturalizirane strahove. U dvojako sinkroniziranom procesu tog učenja etabliraju se vjerski uzusi koji propisuju što je pravilno/po-grešno, dopušteno/nedopušteno; propovjedničkim na(d)govaranjem potencijalna se pastva uči da je sve

po-grešno i nedopušteno – grešno te da se grijeh kažnjava. Tako se stvara kulturološka sprega kulturaliziranog (osjećaja) grijeha, osjećaja krivnje i straha od kazne. Domoroci »uopće nisu shvaćali što je to grijeh. [...] Kršili su božje zapovjesti jednu za drugom, a nisu znali da griješe. Mislim da je najteži dio mog posla bio baš to, da ulijem urođenicima osjećanje grijeha« (Mom 2001: 19), ističe protestantski svećenik Davidson o svome misionarskom radu na polinežanskom otočju. Njegov je zadatak zapravo bio da kompletan sustav etabliranja protestantske vjere, kao izraza visokokonvencionalno kodiranog samoopisivanja kršćanske euro-američke semiosferne jezgre, procesom učenja inkorporira u polinežansku semiosfernu kulturnu jezgru s veoma različitim kodnim sustavom urođeničke politeističke religije i drugim aspektima samoopisivanja njihove kulture. Kada su semiosferne jezgre, primjerice u domeni religijskog samoopisivanja, u sudaru, bez prepoznavanja mogućnosti za dijaloški proces, rezultati mogu biti tragični, čak katastrofalni.

Kulturalizirani strah u *crescendu* panike kao posljedica vjerske diskriminacije i sudara-nerazumijevanja koda jedne kulture u drugoj kulturi predstavljen je primjerima iz drame *The Crucible* Arthura Millera. Njegov dramatski sukob zasniva se na različitoj recepciji jednog te istog visokokonvencionalno kodiranog kronotopa u dvjema kulturama s velikim razlikama u samoopisivanju svojih semiosfernih jezgri na planu religije i vjere. Ta različita recepcija uzrokovala je prvo pojedinačni, a potom i kolektivni strah od drugosti s tragičnim posljedicama. Složeno modeliran kronotop o kojem je riječ reprezentant je identiteta jedne kulture i njezin tipični kulturni znak. Radi se o kronotopu ritualnog plesa s Barbadosa. Evo njegova sažetka: Tituba, robinja svećenika Parisa, koju je doveo s Barbadosa, na molbu Parisove kćeri Betty i njegove nećakinje Abigail izvela je s njima dvjema ritualni ples noću u šumi. Dvije su djevojke svojevotjno i radosno gole plesale oko kotlića na vatri u kojem se kuhala juha od boba i leće, dok je Tituba oko kotlića plesala ritualni ples i nešto govorila i pjevala na barbadoskom jeziku. Zatim je djevojkama ponudila da u duhu barbadoskog obreda piju pileću krv (usp. Miller 1971: 144–145; 175–177). Zabavljajući se, djevojke su bile otvorene za dijalog dviju kultura, otvorene da u svoj kulturni identitet inkorporiraju aspekte drugosti, ili drukčije rečeno, da »ne-tekst« dezorganiziranog prostora svoje kulturne jezgre nenasilno prekidiraju u tekst prilagođen njihovu kulturnom identitetu. Međutim, dio toga diskretnog događaja s ruba šume slučajno je vidio Paris, zgrnuo se i banuo pred djevojke. Njegovoj kćeri Betty tada je pozlilo od straha zbog mogućih posljedica, te se onesvijestila. To je dodatno

zakompliciralo nemilu situaciju jer je izgledalo da je Betty opčinjena. Titubin je ples visokokonvencionalno kodiran kronotop barbadoske kulture i predstavlja tradicionalni ritualni ples utemeljen na samoopisivanju barbadoske kulturne jezgre. Međutim, puritanska sredina Salema s kraja 17. stoljeća protumačila ga je na potpuno drukčiji, negativno konotiran način – kao ples nečistih sila s Luciferom na čelu, upravo u ključu vjerskih visokokonvencionalno kodiranih kronotopa samoopisivanja vlastite kulturne jezgre. Naime, događaj se odigrao u sredini koju karakterizira vjerski kršćanski fanatizam koji zabranjuje svako uživanje, čak i slavljenje Božića. Mještani su bili posvećeni predanom služenju Bogu samoodricanjem, iscrpljujućim radom i molitvom. [...] *The Salem folk believed that the vergin forest was the Devil's last preserve, his home base. [...] To the best of their knowledge the American forest was the last place on earth that was not paying homage to God* (Miller 1971: 139). Abigail je pokušala uvjeriti Parisa da je taj ples bezazlen, da je tek dokona razbibriga kojoj ih je Tituba učila iz mladalačke znatiželje: *It were sport, uncle!* (isto: 144). Paris, međutim, izvodi svoj zaključak: [...] *my daughter and my niece I discovered dancing like heathen in the forest* (isto: 143). On zna da će se to kad-tad proćuti i da će biti protumačeno samo na jedan način – kao đavolja posla u koja su se uplele demonske sile! Zna da sredina to neće tolerirati: [...] *my enemies will ruin me with it* (isto: 143). Budući da je bio zatečen tom situacijom kršenja normi koje su religijom visokokonvencionalno kodirane, a koju nije znao razriješiti, obuzeo ga je kulturalizirani strah. Ponajprije kao roditelja zbog kćeri koja se nije mogla povratiti iz obamrlosti, potom kao svećenika odgovornog pastvi. Tada i Abigail shvaća da Paris ne može razumjeti i prihvatiti njezino objašnjenje, kao što to neće moći ni sredina u kojoj žive. Tog se trenutka pali crveno svjetlo samoobrane jedinke i na snagu stupa kulturalizirani strah od grijeha i njegovih posljedica. Sinergija tih dvaju strahova, Parisova i Abigailina, pokreće lavinu tragičnih događaja čija je posljedica tzv. lov na vještice iz Salema. U kulturološkom smislu riječ je o strahu od drugosti koji je svojstven neelastičnoj semiosfernoj jezgri.

Iz straha za vlastitu poziciju Paris kao svećenik inzistira da se taj događaj raščisti i da se pronade pravi krivac. Iz straha od mogućnih posljedica Abigail odlučuje lagati, manipulirati svojom zajednicom i svu krivnju svaliti na nemoćnu robinju. Izmislila je da je Tituba kao vještica, u dosluhu s đavлом, bacila čini na nju i Betty. Abigail je tako počela funkcionirati po etabliranome vjerskome visokokonvencionalnom kodu svoje zajednice. Njezino je laganje doseglo vrhunac kada je za ritualnu pileću krv tvrdila da je krv umrle novorođenčadi kojoj je đavao, uz Titubinu pomoć, uzeo

dušu! U tom su se trenutku građani Salema uspaničili i pokrenuli lavinu nerazumnog ponašanjakako bi zaštitili svoju djecu i obitelji od demonskih sila. Iz te osnovne Abigailine laži iz straha izrodila se kolektivna tragedija u kojoj su upravo oni koji su lagali postali suci nedužnim ljudima. Tituba se prvo branila istinom: *I don't compact with no Devil!* (isto: 178) i tvrdila da Abigail sve izmišlja. Međutim, nisu joj vjerovali. Sudac joj je prvo zaprijetio teškim bičevanjem ako ne prizna svoju suradnju s nečistim silama: *You will confess yourself or I will take you out and whip you to your death, Tituba!* (isto: 178), a zatim i vješanjem: *This woman must be hanged!* (isto: 178). Pod prijetnjom smrti preplašena Tituba priznaje ono što nije istina, da je ona đavlov sluga! Učinak Abigailine početne manipulacije lažima i ljudima bio je tako silovit da je izazvao val straha iz predrasuda i pokrenuo lov na vještice iz Salema. Presude donesene po kratkom postupku rezultiraju s dvadesetak nevinih žrtava, uglavnom žena osuđenih na smrt vješanjem zbog suradnje s đavlom, kao i socijalnom i kulturnom degradacijom cijele salemske zajednice, koja je opustošena. Dramski sukob ne bi bio moguć da grupica preplašenih ljudi nije prekodirala visokokonvencionalni krontop ritualnog plesa s Barbadosa na kod samoopisivanja vlastite kulturne jezgre i u tome prekodiranom ključu dekodirala sporni događaj u skladu sa shvaćanjima svoje kulture, a ta su shvaćanja neminovno rezultirala strahom (od nečistih sila). Vođena strahom, želeći se zaštititi od mogućeg nerazumijevanja sredine, a potom i iskoristiti tu zgodnu priliku za osobnu osvetu – ta grupica ljudi, u kojoj se koncentrirala sva bezumna moć preplašene vlasti, izmanipulirala je svoju sredinu zloporabom njezine vjerske zaslijepljenosti i praznovjerja.

Ako se kulture, čak i one koje egzistiraju na sinkronijskom planu, bitno razlikuju u dominantnom kodu na kojem se izgrađuje njihova materijalna i duhovna pojavnost, one imaju jezgre koje su najčešće u kulturnoj koliziji, odnosno u polju visokoga komunikacijskog šuma, baš kao što je to slučaj s barbadoskom kulturom zasnovanom na mnogobožачkoj slici svijeta s jedne strane i puritanskom kršćanskom kulturom američkih doseljenika u Massachusettsu s druge strane. U pravilu takav komunikacijski šum uzrokuje kulturalizirani strah od nepoznatog, od nekog aspekta alteriteta koji se ne razumije ili se percipira kao potpuno neprihvatljiv.



## »BROKEBACK MOUNTAIN«: KULTURALIZIRANI STRAH I SEKSUALNA ORIJENTACIJA

Mnoge ideologije koje su inkorporirane u samoopisivanje semiosfernih jezgara kultura uzrokuju i modeliraju kulturalizirane strahove. Među njima su vjerske ideologije u sinergiji sa seksizmom u tom pogledu veoma produktivne. Prema učenju većine svjetskih religija, heteroseksualnost je jedini dopušteni oblik seksualnog općenja ili seksualne orijentacije. Monoteističke religije svijeta (kršćanstvo, islam, judaizam) osuđuju homoseksualnost i propisuju heteroseksualnost kao jedini dopušteni oblik seksualne orijentacije.

Nehomogenost semiosferne strukture u pogledu etabliranja i primjene odgovarajućih, primjerice pravnih normi samoopisivanja na cjelovitome referentnome kulturnom prostoru (čak i u postmoderno doba) i s tim u vezi pojava kulturaliziranog straha jasno se ogleda i u nekim suvremenim tradicionalnim, ali i demokratskim kulturama, u vidu neprimjenjivanja legitimizirane referentne (na papiru postojeće) norme, ili njihove tromosti na periferiji jezgre ili u podstrukturama semiosferne jezgre. Koliko god suvremena, čak i demokratski orijentirana semiosferna jezgra inzistira na tome da se legitimne norme samoopisivanja maksimalno humaniziraju, »očiste« od nasilja, da se artikuliraju uzusima koji respektiraju »moderno razumijevanje poštovanja [...] čovjekove ličnosti« i pretpostavljaju »izbjegavanje patnje [...] i smanjenje straha« (Tejlor 2008: 29), praksa u tim semiosfernim jezgrama pokazuje tendenciju povlačenja mehanizama nasilja u substrukturne semiosferne segmente, bilo prema periferiji jezgre bilo prema manje transparentnim, specifično modeliranim strukturama semiosferne, nehomogene jezgre. Tada oblici nasilja postaju vrlo zaoštreni, a njihovo je bitno obilježje »pokrivenost« nepisanim pravilima »interne norme« konteksta-mikrostrukture. Sve to uzrokuje osjećaj nezaštićenosti i snažne kulturalizirane strahove od nekontroliranog, prikrivenog nasilja. Netolerantnost tradicionalnog mentaliteta subkulturne sredine rančerske Amerike prema homoseksualcima u priči »Brokeback Mountain« autorice Annie Proulx dobiva formu zlostavljanja i nasilja nad homoseksualcima. Naime, tragedija homoseksualaca u toj pripovijetci posljedica je nehomogenosti substrukture periferije jezgre u odnosu na samoopisivanje referentne jezgre, prije svega zbog neefikasnosti etabliranja legitimnih uzusa jezgre na periferiji uslijed amortizacija mehanizama samoopisivanja putem tradicionalnih, običajnih norma substrukture, kontekstualnog mikrookruženja, koje na periferiji djeluju mnogo snažnije nego u centru jezgre.



Kronotopski okvir priče o sudbini dvojice homoseksualaca (Ennisa del Mara i Jacka Twista) i njihovoj ljubavnoj vezi osujećenoj tradicionalnim stereotipima konzervativne farmerske sredine obuhvaća period od dvadesetak godina; priča počinje 1963., a završava oko 1983., upravo u praskozorje preispitivanja složenoga kulturološkog pitanja seksualne orijentacije i legalizacije homoseksualnosti. Naime, spomenutih je godina u svijetu, pa i u mnogim državama SAD-a, homoseksualnost još uvijek negativno konotirana u javnome mnijenju, pogotovo na referentnoj periferiji te kulture; ona još uvijek nije legitimizirana niti je legalno pozicionirana samoopisivanjem semiosferne jezgre sjevernoameričkog društva; periferija semiosferne jezgre sjevernoameričke kulture svoje neslaganje s homoseksualnim ponašanjem iskazuje pojačanom netolerancijom, agresivnošću i nasiljem. Takva reakcija osobito je bila izražena u rančerskim i manje intelektualnim sredinama, podložnima tradicionalističkome kulturnom obrascu.

Svoju homoseksualnu sklonost i ljubav Ennis i Jack otkrivaju slučajno, dok u divljini planine Brokeback mjesecima zajedno čuvaju stoku. Međutim, svoju vezu nisu spremni potvrditi u civiliziranom kontekstu svoje tradicionalne kulture upravo zbog kulturaliziranog straha – znajući da je ona temeljno obilježena predrasudama i tradicionalnim klišejima. Da bi prikriili svoju ljubav, obojica se žene *pro forma*, osnivaju obitelj, ali nastavlja živjeti kao biseksualci. Tražeći tajne načine da budu zajedno, Ennis i Jack bježe od bračnih obveza. Manipuliraju svojim suprugama izgovarajući se izmišljenim poslovima i nalaze se u divljini planine Brokeback, gdje su skriveni od očiju javnosti. Taj niz međusobno uvjetovanih manipulacija stvara lanac nesreće Ennisove i Jackove obitelji i njih samih. Oni znaju da je njihova veza moguća samo u tajnosti jer kada bi se nalazili [...] *in the wrong place we'll be dead* (Proulx 1997: 9). Čeznu jedan za drugim, a zbog pritiska i zbog toga što su primorani na tajnost, duboko su nezadovoljni. To ima za posljedicu stalne bračne trzavice. Njih dvojica zaključuju: *We ought a do somethin. We ought a go South. We ought a go to Mexico one day* (isto: 12). Jack, koji uvijek zagovara efikasnija rješenja, predlaže Ennisu da otkrije karte svojoj supruzi: *Tell you what, we could a had a good life together, a fuckin real good life. You wouldn't do it, Ennis, so what we got now is Brokeback Mountain* (isto: 12). Tenzije rastu i Jack sugerira da prijeđu na radikalnu opciju – na zajednički život u tajnosti; predloži da kupe *little ranch together, little cow-and-calf operation, your horses [...] it'd be some sweet life [...]* (isto: 8). Međutim, Ennis ne može pristati na to zbog straha od odmazde sredine. Naime, on je kao devetogodišnji dječak bio svjedokom brutalnog nasilja

farmera nad dvojicom homoseksualaca (Earl i Rich). Earl je pronađen [...] *dead in a irrigation ditch. They'd took a tire iron to him, spurred him up, drug him around by his dick until it pulled off, just bloody pulp. What the tire iron done looked like pieces a burned tomatoes all over him, nose tore down from skiddin on gravel* (isto: 9). Da bi žig straha zauvijek obilježio dječakovu dušu, Ennisov otac, koji je baš kao i ostali rančeri u okruženju imao izuzetno negativan stav prema homoseksualcima i odobravao barbarsko nasilje koje je ta enklavirana zajednica provodila nad njima, primorao je Ennisa da gleda tu zastrašujuću scenu smrti! Ennis s užasom i gađenjem kazuje Jacku: *Dad made sure I seen it. Took me to see it. Pri tome Dad laughed about it* (isto: 9). Taj je okrutni događaj kod Ennisa stvorio nepremostiv strah i nepokolebljivo uvjerenje da konzervativno društvo u kojem živi nije spremno tolerirati homoseksualnu vezu. On ne želi da i njih dvojica budu žrtve neelastičnog, konzervativnog mentaliteta i zato kaže: *Two guys livin together? No! [...] Can't get out of it. Jack, I don't want a be like them guys you see around sometimes. And I don't want a be dead* (isto: 9). Ennisov strah od odmazde sredine koja bi, kako pokazuje iskustvo, sigurno uslijedila da su on i Jack objelodanili svoju vezu blokira sva potencijalno bolja rješenja, i za njih dvojicu i za njihove obitelji. Taj *status quo* i nemogućnost da riješe svoj zajednički, tajni problem u svojoj sredini čini ih sve nesretnijim i razdražljivijim. Bježeći od jedne svade sa suprugom, Jack, uzrujan i neoprezan, pogiba u prometnoj nesreći. Jackovi roditelji, koji također osuđuju homoseksualnu orijentaciju kao devijantan fenomen etablirane kulture kojoj pripadaju, ali koji su u manifestaciji svog otpora diskretniji, vele Ennisu: *Jack use to say he wanted to be cremated, ashes scattered on Brokeback Mountain* (isto: 14). Ennis razumije suštinu te želje. Naime, Jackova ljubav prema njemu bila je toliko snažna i istinska da je želio da se njegov pepeo poslije kremacije prospe u divljini Brokebacka, mjestu njihove ljubavi, gdje su njih dvojica bili istinski sretni i slobodni. Znao je da bi taj čin bio posljednji pozdrav njihovoj ljubavi. Međutim, Jackovi roditelji osjećaju da se iza te želje krije ljubavna poruka Enisu i zato odlučuju spriječiti taj čin. Ne dopuštaju da [...] *Jack's ashes go [...]. We got a family plot and he's goin in it* (isto: 15). Jackovi roditelji perfidno manipuliraju posljednjom željom svog sina i tako, zapravo, psihički maltretiraju Ennisa, koji zbog toga veoma pati. Tvrda teksaška farmerska sredina obojicu je indirektno dotukla. Ennis ostaje sam i usamljen, izgubljen, duboko nesretan, pateći za Jackom, s grižnjom savjesti što ga zbog straha nije poslušao da u tajnosti nastave zajednički život, pateći što mu nije dopušteno da ispuni Jackovu posljednju želju. To ga peče kao žig podmukle pobjede netolerantne sredine na koju je životom

osuđen; u kojoj su norme samoopisivanja mikrozajednice onemogućavale i osuđivale drugačuju seksualnu orijentaciju.

Angloamerički i europski kulturni prostor postmodernog doba revidira svoj odnos prema seksizmu.<sup>12</sup> Europska unija u legitimnost samoopisivanja vlastitoga kulturnog identiteta uvodi pravo pluralizma različitosti, pa i različitosti u seksualnoj orijentaciji.<sup>13</sup> Međutim, seksualno je ponašanje u svim kulturama pod budnim okom javnog morala, koji je uvijek temeljito prožet tradicijom i vjerskom doktrinom, pa se u praksi kultura javljaju veliki otpori etabliranju novih tendencija u razumijevanju seksualne orijentacije. Dakle, osim norma samoopisivanja semiosferne jezgre, i javno mnijenje svojim stavovima te odobravanjem ili osporavanjem određenog ponašanja također bitno utječe na kreiranje kulturaliziranih strahova u mnogim kulturnim segmentima, a osobito u domeni seksualnosti. Općenito, postmoderno doba revidira kulturalizirane strahove tradicionalnih kultura oslanjajući se na uzuse postmodernog shvaćanja čovjeka i njegova položaja u svijetu. To je doba nastalo kao svojevrсна reakcija na modernizam, kojem se suprotstavlja negiranjem koncepcije samo jedne istine i kao svoje osnovno obilježje naglašava – pluralizam mišljenja. Temeljito narušava i preispituje vrijednosti proistekle iz kršćanske tradicije, mijenja životni stil, koji teži ravnopravnosti različitih izbora u sferi mišljenja, pogleda na svijet, stila života, sustava vrijednosti i svega drugog što strukturira kulturni pluralizam. Pri tome ta osobitost postmodernoga doba uvodi u igru pluralizam mišljenja kao legalnih i legitimnih elemenata koji se manje-više dijaloškom procedurom ugrađuju u strukturu samoopisivanja i etabliranja njezinih jezgara kulture. Tako dijaloški diskurs postaje *modus procedendi* kultura postmodernoga doba i njihovih semiosfernih jezgara. Otvorenost postmodernog doba spram polifonije mišljenja i drugosti omogućila je i drugačije shvaćanje homoseksualnosti te njezino manje-više legitimno etabliranje u

<sup>12</sup> *Queer teorija* od početka 1990-ih nastoji redefinirati tradicionalno poimanje seksualnosti (rod, spol, seksualna orijentacija, heteronormalnost...). Zalaže se za legitimnost razdvajanja »spolnog identiteta« od »spolnog ponašanja«, što je neprihvatljivo u mnogobrojnim kulturama. Taj je pristup često kontroverzan, ali je njegova vrijednost u tome što se zalaže da se na znanstvenim i objektivnim temeljima revidira stav prema tom veoma složenom kulturološkom fenomenu.

<sup>13</sup> Članom 13 Amsterdamskog ugovora Savjeta Europe pristup Europskoj uniji uvjetovan je antidiskriminatornim zakonima kada su u pitanju prava LGBT-populacije. U Europi je takvo javno afirmiranje homoseksualnosti posljednji put zabilježeno u staroj Grčkoj i Rimu.

mnogim suvremenim kulturama. Prisjetimo se, Lotman naglašava da dok »prirodno ponašanje« ne može imati sebi suprotstavljeno »nepravilno« prirodno ponašanje, »kulturno ponašanje« obavezno podrazumijeva barem dvije mogućnosti, od kojih samo jedna istupa kao »pravilna« (Lotman 1974: 444). Koja je pravilna, a koja nije – propisuje referentna kultura, a ona ih i mijenja! Kultura se, dakle – uči. Spomenuta fundamentalna invarijanta kulture u formiranju kulturnih obrazaca svakako se može zorno sagledati u odnosu kulture spram homoseksualnosti.

Prirodni zakoni, onako kako ih shvaćaju znanstvenici, razlikuju se od ljudskih zakona kojima se samoopisuje i uređuje kultura. Prvi su isključivo deskriptivni, dok su drugi preskriptivni. Prirodni su zakoni, kako ističe Burton M. Leiser, deskriptivni u tome smislu što opisuju i tumače prirodne fenomene i što, za razliku od primjerice državnih zakona, ne propisuju način ponašanja. Za razliku od ljudskih zakona prirodne zakone nije donijelo nikakvo zakonodavno tijelo; oni nisu predloženi da bi u nekom sljedećem trenutku stupili na snagu; oni nikoga ni na što ne obvezuju; njihovo »kršenje« za posljedicu nema nikakve »sankcije« niti je predviđena bilo kakva nagrada za njihovo »poštivanje« ili ponašanje »u skladu« s njima. »Osnovna razlika između prirodnih i ljudskih zakona jest činjenica da ove potonje periodično revidira grupa zakonodavaca čiji zadatak nije da opiše ljudsko ponašanje, već da propiše kakvo bi ono trebalo biti« (Leiser 2010: 79). Pri tome, da bi propisani državni zakoni postali legitimni, da bi, dakle, prinuda bila prihvatljiva – ističe Perelman – prethodno se mora, naravno, neprinudnim sredstvima postići suglasnost o njezinoj uporabi (usp. Avramović 2003: 336). Ta suglasnost podrazumijeva pravo svakoga, bez diskriminacije, da se na određen način izjašnjava o državnoj prinudi. Tek se tada može govoriti o legitimnosti referentnih aspekata nasilja koji ulaze u legalnu strukturu mehanizama samoopisivanja kulturne jezgre neke društvene zajednice. Ako kultura ne sadrži sve te aspekte, ona je u osnovi nehumana i, naravno, »neprirodna«. Što onda reći, primjerice, o kulturnoj poziciji onih čija je seksualna orijentacija drugačija od one koju je referentna kultura propisala kao jedino legitimno ponašanje? »Kada moralisti zastupaju stav da je homoseksualnost neprirodna – znači li to da je ona vještačka [...]«, stvorena čovjekovim radom kao, primjerice, »moj pisači stroj [...]« (Leiser 2010: 79). Leiser lucidno primjećuje: »Budući da su ljudski zakoni vještačke konvencije koje za cilj imaju određenu kontrolu nad čovjekovim prirodnim sklonostima, i oni se mogu smatrati neprirodnima« (isto: 79). Primjerice, kada teolozi i moralisti govore o homoseksualnosti, kontracepciji, abortusu i drugim oblicima ljudskog ponašanja kao o nečemu

neprirodnom i tvrde da zbog toga ta ponašanja treba smatrati pogrešnima, u kojem značenju oni upotrebljavaju pridjev *neprirodno* – pita se Leiser? »Teško da se homoseksualno ponašanje može okvalificirati kao neprirodno [...] u tome smislu. U takvom ponašanju nema ničeg vještačkog. Naprotiv, vrlo je prirodno za one koji ga prakticiraju. Ali čak i da nije tako, čak i da je ono potpuno vještačko, to samo po sebi ne bi bilo dovoljno za njegovu osudu« (isto: 79).

Bez obzira, dakle, na tromost inkorporiranja postmodernoga polifonog mišljenja o mnogobrojnim »tabu«-pitanjima euro-američke tradicionalističke kulture prošloga stoljeća, dakle i o seksualnoj orijentaciji, u samoopisivanje kulturnih jezgara postmodernoga doba, etabliranje legitimnosti takvih pitanja i njihovo pozitivno razrješavanje postaje sve očiglednije. Postupnim uvođenjem i tih fenomena u legitime tokove samoopisivanja postmodernih kultura mnogi kulturalizirani strahovi zasnovani na diskriminaciji, dakle i na diskriminaciji na osnovi seksualne orijentacije ako nikako drugačije – naposljetku će odumrijeti.

## LITERATURA

- Avramović, Sima. 2003. *Ars rhetorica – veština besedništva*. Beograd: Službeni list SCG.
- Bahtin, Mihail. 1986. »Jedinstvo hronotopa«. U: *Polja*, 28: 355–357.
- Gashi, Zoran. 2011. *Kameo - Autoportret straha u jednom kadru*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Košničar, Sofija. 2011a. »Semiosfera«. U: *Pregledni rečnik komparativističke terminologije u književnosti i kulturi*. Prir. B. Pantović, M. Radović i V. Gvozden. Novi Sad: Akademska knjiga: 347–352.
- Košničar, Sofija. 2011b. »Kod, kodovi kulture«. U: *Pregledni rečnik komparativističke terminologije u književnosti i kulturi*. Prir. B. Pantović, M. Radović i V. Gvozden. Novi Sad: Akademska knjiga: 191–195.
- Krstić, Dragan. 1991. *Psihološki rečnik*. Beograd: Savremena administracija.
- Lejser, Barton. 2010. »Homoseksualnost i argument o 'neprirodnosti'«. U: *QT, časopis za kvir teoriju i kulturu, godina I*, 1–2, Beograd: Gayten-LGBT. 79–88.
- Lotman, Jurij M. 1974. »Ogledi iz tipologije kulture«. U: *Treći program Radio Beograd*, 4: 439–489.
- Lotman, Jurij M. 1985. »Razne kulture, različiti kodovi«. U: *Polja*, 318: 247–275.
- Лотман, Юрий М. 1992а. *Статьи по семиотике и типологии культуры. О семиосфере // Избранные статьи в трех томах*, Том I, Таллин: Александра. Internet. 6. veljače 2010.
- Лотман, Юрий М. 1992б. *Асимметрия и диалог // Избранные статьи в трех томах*, Том I, Таллин: Александра. Internet. 6. kolovoza 2009.

- Лотман, Юрий М. 1992с. *Динамическая модель семиотической системы // Избранные статьи в трех томах*, Том I, Таллин: Александра. Internet. 7. kolovoza 2009.
- Miller, Arthur. 1971. »The Crucible«. U: *The portable Arthur Miller*. Ur. Harold Clurman. New York: The Viking Press.
- Mom, Vilijem Somerset. 2001. *Kiša i druge pripovetke*. Beograd: Ušće.
- Orvel, Džordž. 2004. *1984*. Beograd: Libretto.
- Proulx, Annie. 1997. »Brokeback Mountain«. U: *The New Yorker Magazine*, Issue of 1997-10-13: *Posted 2005-12-05*, 9.
- Tejlor, Čarls. 2008. *Izvori sopstva, stvaranje modernog identiteta*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- The Godfather-3*. Red. Francis Ford Coppola. PARAMOUNT PICTURES (SAD). 1990. DVD.
- Yaneer, Bar-Yam. 2011. »Concepts: Butterfly Effect«. Internet. 18. lipnja 2012.

## Abstract

### FEAR AS CULTURAL AGENCY IN THE LIGHT OF THE THEORY OF SEMIOSPHERE

This paper focuses on fear as an elementary emotion which plays a role of moulding of culture, as well as fear as a recurrent element in culture within the framework of the theory of semiosphere. Culture can surely produce fear by itself. This fear is then a consequence of either harnessing human nature through the rules of self-description, or of the application of the mechanisms of violence due to the lack of respect for self-description of the semiospheric core in question. This is a reversible effect. A man is moulded by his/her culture, and fear is an important part of this. These are mostly fears created by a type of culture which forces a natural way of life into appropriate cultural moulds. The process of cultivation, as an inevitable taming of human nature, by using the norms of self-descriptions of the cultural core, during which an individual is 'introduced' into the identity of the culture in question, also manipulates original emotions, even that of natural existential fear. It reshapes it into new forms of fear, such as fear of punishment and other phenomena which are used to frustrate authentic human nature, natural needs and behaviour. Culturised fears, therefore, begin with the culture that has shaped them. Culture develops them through the mechanisms of self-descriptions which are based on the causality of the negative consequences of disregard for the established norms of self-description. These very mechanisms are a breeding ground for culturised fears. This is the framework in which some current types of fear—*culturised existential fear and interaction of existential fear with religion and sexual orientation (homosexuality)*—are critically analysed in the corpus consisting of George Orwell's novel *Nineteen Eighty-Four*, Annie Proulx's short story »Brokeback Mountain« and Arthur Miller's play *The Crucible*. All these fears testify that culturised fear is an important and traumatic moulding mechanism of cultivating natural human nature into human nature with the identity of the culture in question.

**Key words:** culture, fear, semiosphere self-description, semiosphere periphery and substructure

