

**Бојан Жикић**

*Одељење за етнологију и антропологију  
Филозофски факултет, Универзитет у Београду  
bzikic@f.bg.ac.rs*

## **Вампир као модел културне другости у телевизијској серији „Шта радимо у сенци”\***

**Апстракт:** Вампири из популарне културе разликују се од вампира из наше традицијске културе не само по томе што се хране људском крвљу, већ и по импликацијама другости које представљају. Док је српски вампир пример онтолошке другости – повратник из мртвих, нечовек наспрам човека – али не и социокултурне другости – припадник је исте заједнице као и они на које су усмерена његова недела, вампир из популарне културе пример је тога на који начин се социокултурна другост црпе из онтолошке. Његова нељудскост јасно је означена као суштинска различитост у односу на човека у физичком и психичком смислу: осим тога што је немртав и долази на врх ланца исхране, тело му поседује анималне и протејске карактеристике, а служи се и разноврсним парапсихолошким моћима. Као такав, представља странца у људском свету уопште, али и туђинство у односу на социокултурне средине у које га смештају различита књижевна или филмска дела популарне културе. У америчкој телевизијској серији, „Шта радимо у сенци”, насталој према истоименом новозеландском филму, а у форми ситкома и псеудо-документарца, пратимо заједнички живот троје крволочних вампира, пореклом из Европе и Азије, у кући на Стетен Ајленду, у Њујорку, коју деле са домаћим енергетским вампиром. Њихов изглед, понашање, навике, говор атрибути су њиховог туђинства у Новом свету – и извор сталних неспоразума с околином у коју би да се уклопе. Иако њихови суседи не могу знати да они нису људи, према њима се – уз све куртоазије грађанског друштва и политичке коректности – понашају баш тако: препрека за уклапање вампира у савремено америчко друштво није њихова нељудскост, већ њихова културна некомпетенција. Испоставља се да савремена културна мисао која стоји иза културних представа о онтологији и другости, представља вид Личовог сагедања начина примарне идентификације у већини светских традиционалних култура, у којима се „странци у ствари не убрајају у људска бића”.

**Кључне речи:** другост, културна онтологија, вампир, популарна култура, Дракула, антропологија, савремено друштво

---

\* Реализацију овог истраживања финансијски је подржало Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије у склопу финансирања научноистраживачког рада на Универзитету у Београду – Филозофском факултету (број уговора 451-03-68/2022-14/ 200163).

## Увод

У етнологији и антропологији појам другости повезан је са проучавањем културних идентитета и употребљава се, најчешће, у разматрањима етничких, односно етнокултурних проблема. Дати појам релационе је природе и указује на оно по чему се – у смислу културне идеје – сматра да се „ми” разликујемо од „њих”, односно „они” од „нас”. Конструира се и примењује углавном на оне групе са којима делимо животни простор или већи број заједничких културних одлика, одакле се може рећи да идеја почива на „нарцизму малих разлика”, односно на придавању претераног значаја ономе што би могло да нас одвоји од других, пре свега да бисмо на тај начин одвојили друге и себе, али представља и основу механизма дехуманизације, то јест одрицања људскости другима (Frojd 1969, 321; Žikić 2019). Део нареченог механизма представља дискурзивно одругојачавање, којим се они који се дехуманизују повезују са нељудским животним облицима – означавају се именима животиња попут којих се наводно понашају – или праксама које се сматрају нељудским, попут људождерства, некрофилије, или убиства (Michlic 2006, 36 *et passim*; Goldman 1999).

Тако нешто везује се обично за савремена друштва (повесно гледано, повезује се с идејом нације), међутим, још одавно је у антропологији утврђено да вршење основне идентификације, односно одређивање сопствене заједнице као ми-групе, почива често на идеји „да смо ми људи”, а да се странци, заправо, „не убрајају у људска бића” (Daly 2008; Leach 1982, 60–61). Последња идеја комплементарна је с оном која говори о изједначавању културног поимања сопства с поимањем људскости, пошто узете заједно представљају могуће објашњење тога због чега, по одређеним културним представама (означеним као „перспективизам”), нељудски ентитети – дакле, не само облици живота, попут биљака и животиња, већ и духови, небеска тела итд, а у које конструктори дехуманизације очигледно убрајају људе који нису као ми – сматрају себе људима и понашају се попут њих (Descola 1986, 120; Viveiros de Castro 2012, 46–47). Они који „нису људи”, дакле, имитирају људе.

Оно за шта сматрам да до сада није разматрано детаљније у светлу таквих идеја јесте то како нам оне могу помоћи да разумемо на чему почивају културне представе о себи, то јест о сопству и људскости кључне за самоодређивање неке ми-групе која врши поступак одругојачења, односно конструисања другости неке друге ми-групе. Пример којем је посвећен овај текст сматрам инструктивним у том смислу пошто, слично неким другим примерима из популарне културе, представља готово лабораторијски случај (Žikić 2010): у њему је повучена граница између људскости и нељудскости у дословном смислу, а она, опет, омогућава разматрање различитих идентитетских опозиција које се све могу свести на ону између „нас” и „њих”.

Конструисање другости у телевизијској серији „Шта радимо у сенци” полази од разликовања између људских бића и других бића која то нису, а за која се испоставља да живе међу људима. У првом реду, то су вампири као главни протагонисти, али како ће показати ток серије, биће ту и других нељудских ентитета. Из те основе дистинкције произлазе оне које се односе на статус бића која нису људи у људској заједници, затим на њихове односе према људима, али и способност организовања неке сопствене микрозаједнице, потом на њихове светоназоре, као и на све оно што чине у стварности серије. Другим речима, онтолошки, друштвени, „правни” статус вампира, њихова друштвеност, етика, културне преференце, начин међусобног опхођења и оног према људима и другим нељудским бићима, свакодневне навике и поступци који произлазе из њих итд., постављени су као јасна супротност свему томе у стварном људском свету.

Вампири у серији и све оно чиме се баве, како проводе време и ступају у друштвене односе и културне активности које укључују неприпаднике њиховог круга, односно заједнице, представљају пародију људског света и понашања, заправо. Тај свет је западни свет, првенствено, мада се може спецификовати и као америчко друштво, с обзиром на то да је серија „Шта радимо у сенци” америчке продукције и да се дешава у Њујорку. На тај начин, серија номинално говори о вампирском кругу у људском свету, али заправо говори о било којој људској микросредини која се може назвати аутсајдерском или маргиналном у односу на друштво у којем живи, па самим тим и о том друштву и његовој култури у целини. Кроз све оно шта вампири у серији јесу – а човек није – можемо да сазнамо то како творци серије, а са њима и гледаоци, којима је комуникација серијом намењена, виде човека као социокултурну и културно-онтолошку категорију.

## Вампири на Стетен Ајленду

Телевизијска серија „Шта радимо у сенци” јесте амерички хумористички хорор псеудодокументарац, а настала је на основу истоименог новозеландског филма из 2014. године<sup>1</sup>. Серија прати групу вампира која живи заједно у кући на Стетен Ајленду, у Њујорку, и као таква може да се посма-

---

<sup>1</sup> Серија (у оригиналу *What We Do in the Shadows*) започела је с емитовањем 2019. године на кабловском програму FX (власништво компаније „Волт Дизни”), на којем се емитује у Северној Америци. У остатку света доступна је посредством услуга ХБО канала. До данас су емитоване две сезоне, за 2021. годину најављена је трећа. Аутори серије јесу косценаристи, корежисери и глумци две од три главне улоге у филму према којем је створена, Новозеланђани Џејмс Клемент и Таика Ваитати. Ликови у серији и ликови у филму се разликују, баш као што се разликују

тра и као пародија на савремене серије о пријатељима који деле стан, али и на документарне серије у форми ријалитија, попут „Пријатеља” у првом случају, или готово комплетног програма кабловских канала *Хистори*, *Ди-скавери* и њима сличних у другом случају<sup>2</sup>. Осим уобичајених вампира, да се тако изразим – оних који се хране људском крвљу, ту је и енергетски вампир који може да се креће дању, као и да исисва енергију којом се храни подједнако вампирима и људима. Неформални предводник групе јесте најстарији вампир, Нандор Немилосрдни, некадашњи краљ Ал Каландара (измишљене државе за коју се у серији каже да је „данас у јужном Ирану”) и потом отомански војник познат по храбрости, пљачки и крвожедности. У време краљевања имао је 37 супруга, које су га све напустиле и одвеле децу са собом. Телепата је и пирокинетичар.

Нађа је румунска вампирка чије село је својевремено спалио Нандор, побивши његове становнике. За живота је била сиромашна аликвотна<sup>3</sup> певачица, чија породица је сакупљала магарећи измет и користила га као гориво за грејање. Вампирком ју је начинила неименована вампирка док је певала змијама, након чега ју је породица прогнала из села. Као вампирка је имала бројне љубавне везе са неким од ликова који се појављују у серији, али у једном тренутку је, док су водили љубав, преобратила у вампира „најзгоднијег човека у селу погођеног кугом и лепром”, енглеског племића Ласла Крејвенсворта, са којим је од тада у браку – без обзира на све успутне афере које су обоје имали током векова. Ласло је, са своје стране, познат као љубитељ порнографије, те модел за романе и фотографије, а потом и глумач у филмовима те индустрије у деветнаестом и двадесетом веку, а сам тврди и да је починио убиства приписана Џеку Трбосеку.

Нађа има развијену родну свест и гледа прилично подсмешљиво на мушкарце – били они вампири или људи. У различитим периодима и (његовим) инкарнацијама наилази на свог људског љубавника Грегора, што је веза која се увек завршава његовим обезглављивањем. Током серије открива се да је Ласло увек одговоран за то, често нехотице. Ласло иначе поседује моћ контроле над животињама и промене облика, при чему се најчешће претвара у слепог миша, иако за разлику од других протагониста може да се претвори практично у било коју животињу. Нађа и Ласло кажу

и места радње; за серију је речено да је то Њујорк, а филм се дешава у Велингтону, <https://www.imdb.com/title/tt7908628/>

<sup>2</sup> Постоји и цео субжанр такозваних паранормалних ријалитија који се емитују углавном на америчким кабловским каналима (нешто мање на британским), листа наслова може се видети на [https://en.wikipedia.org/wiki/Paranormal\\_television](https://en.wikipedia.org/wiki/Paranormal_television)

<sup>3</sup> То је резонантно издржавање основне тонске фреквенције током певања која омогућава да се пева више од једног тона у исто време. Аликвотним се називају парцијални тонови који се обликују над основним тоном који се пева.

да су напустили Енглеску због „предрасуда према вампирима” у викторијанско доба, а у кући на Стетен Ајленду са Нандором живе од двадесетих година прошлог века. Уз кућу је дошао и Колин Робинсон, Американац и енергетски вампир.

Он је једини од њих који је запослен, што може да се схвати и као да је он једини аутентичан вампир свог, то јест нашег доба. Ради, заправо, да би се хранио, као и сви други људи, мада је њему могуће да се храни и у свакодневном, узредном контакту са људима, али Колин Робинсон (којег други вампири у серији увек ословљавају именом и презименом) то не чини радо, пошто каже да „исисава енергију људима да би живео, а не живи да би исисавао људе”, због чега одлазак на посао користи као прилику за узимање потребне му људске енергије. За разлику од остало троје вампира, он изгледа као и сваки други човек – и у самој својој појави и по начину облачења, говора, држања, културне компетентности итд. Може се рећи, чак, да је безличан – у колоквијалном смислу означавања људи – и често други „прави” вампири на њега реферишу као на „некога ко сличи Дилберту”, позивајући се на лик из истоименог стрипа и цртаног филма<sup>4</sup>.

Осим вампира, у кући стално живе и њихови људски помоћници, од којих је једини сталан Гиљермо, Нандоров помоћник. Други помоћници не појављују се у серији, практично, осим онда када се на њих реферише посредно, а то је најчешће када Ласло и Нађа изражавају жаљење због тога што су погинули, обично несрећним случајем. Људски помоћници неопходни су вампирима због тога што су потоњи ноћна бића, наравно, и што не могу да обављају све неопходне послове дању, односно због тога што вампири не раде ништа, заправо, осим што се хране и баве собом, да тако кажем (задовољавају интересовања везана за полност, односе са другим вампирима и своје „хобије”). Гиљермо служи Нандора десет година, а мотив му је то што му је господар обећао да ће га претворити у вампира „кад дође време за то”. Време не долази, наравно, што представља извор Гиљермове фрустрације, но остаје одан господару, што је однос за који ће се испоставити да је обостран, онолико колико је то код вампира могуће.

Стални јунаци серије су и чланови телевизијске екипе која снима овај „документарац”, пошто су увек присутни и из њихове перспективе посматрамо све оно шта се дешава у серији, али њих никада не видимо и ретко им чујемо гласове и то у изузетним тренуцима, најчешће онда када су у опасности од стране других вампира или осталих нељудских бића. За неке

<sup>4</sup> Аутор стрипа (по којем су урађене и две сезоне са укупно 30 епизода цртаног филма) је Скот Адамс. Дилберт је лик који ради канцеларијски посао у инжењерској фирми, способан и окружен неспособњаквићима, социјално невешт а окружен углавном наметљивцима. Белац је и самац, има пса, носи кошуљу и кравату, а најупадљивије на њему су наочари (као и код Колина Робинсона), <https://dilbert.com/>

од њих знамо да су настрадали током снимања, у ситуацијама у којима четворка са Стетен Ајленда није могла да их заштити, као у случају посете барона Афанаса, припадника „вамписке аристократије” из Европе, који је појео тонског сниматеља одмах по свом буђењу у Новом свету. Споредни ликови који се појављују чешће укључују људске суседе, вампире са Менхетна, предвођене Сајмоном Суровим (једним од некадашњих Нађиних љубавника), људе са којима ради Колин Робинсон и (у првој сезони) Џену, ларперку<sup>5</sup> коју је Нађа преобратила у вампирку из сажаљења и родне солидарности.

Серија може да се опише и као ситком, пошто не постоји јединствена наративна линија од исходишта до циља, већ једноставно пратимо свакодневни живот и односе групе вампира који покушавају да се уклопе у савремену Њујорк, представљајући се као људска бића, али заправо крећући се више у тајној вампирској и уопште натприродној поткултури – да се тако изразим – него се истински уклапајући у социокултурно окружење. Серија може да се сагледа и као пародија на вампирски фолклор из савремене културе: присутне су бројне комичне референце на више и мање позната дела, од „Праве крви” до „Сумрак саге”, те на одговарајуће моменте који се узимају као део тог „фолклора”, попут тињајућег анимозитета према вукодлацима, укуса за девице у прехрамбеном, емотивном и полном смислу, или осетљивости на сунце и шиљате предмете. Вампири су представљени као бића посебних моћи, али изузетно ограниченог светоназора, што им, наравно, онемогућава да се уклопе у савремено друштво.

Знамо да четворка живи ту где живи готово читав век, али изузев Колина Робинсона, откривамо да се преостало троје понашају као да су јуче дошли у Америку. У првој епизоди прве сезоне, на пример, када се припремају за дочек барона Афанаса, открива се да је он упутио Нађу и Ласла у Нови свет са задатком да „освоје” тај свет. Њих двоје, међутим, као ни Нандор, немају баш јасну представу о томе шта је и колики је тај Нови свет, пошто се испоставља да не знају да ли је Стетен Ајленд село, острво, држава, град, или део града и још веће административне целине. У трећој епизоди друге сезоне, опет, вампире позивају људски суседи на нешто што схватају као прославу Супер Сове, односно светковину у част ноктуралне грабљивице којој се диве, пошто сматрају да су и сами попут ње. Откривамо, међутим, оно што Колин Робинсон одавно зна и што представља извор његовог додатног задовољства, јер му је исхрана људском и вампирском енергијом појачана у свакој ситуацији која изаизва стрес, напетост, збуњеност и томе слично, да се у ствари ради о Супербоул журци.

<sup>5</sup> LARP: live action role-playing game, односно фантазијско играње улога у реалном времену.

Пошто немају никакву представу о професионалном спорту и његовом месту у свакодневном животу Америке, Нандор, Нађа и Ласло израз *Super Bowl party*, односно заједничко гледање финала Националне фудбалске лиге у форми такозваног необавезног дружења и обедовања, тумаче као *Superb Owl party*, свечаност посвећену сови. Слично томе, Нандор у осмој епизоди прве сезоне приступа процесу добијања држављанства САД из сопствене перспективе као из јединог могућег угла гледања: најпре покушава да хипнотише службеника који га интервјуише, али открива да постоје „силе јаче од његове”, односно да је бирократу немогуће хипнотисати „пошто му је душа већ мртва”. Након тога, одговара на питања из позиције бившег апсолутистичког монарха – једине политичке позиције коју познаје, тако да на питање „шта демократска власт чини за своје грађане?” одговара: „угњетава их!”

Са своје стране, Нађа и Ласло пристају да их наговори Колин Робинсон, у осмој епизоди друге сезоне, да наступе јавно са својим музичким репертоаром, не водећи рачуна о његовој садржини, контексту у којем су га изводили некад и онеме у којем то треба да учине сада. Ласло је, наиме, некад писао писме изузетно ласцивног садржаја, које су он и Нађа изводили по лондонским крчмама Вајтчепела и ниједно од њих није свесно тога да политички коректна публика бара, који походи махом средња класа, не дели њихове естетске и хумористичке назоре. Троје старих вампира не сналази се ни у технолошким достигнућима, наравно, тако да у четвртој епизоди друге сезоне, рецимо, када им Гиљермо отвори налоге за електронску пошту, протумаче као клетву ланчану спем-поруку којом се тражи да је умноже и пошаљу на још десет адреса да не би „умрли страшном смрћу”.

Уопштено посматрано, ниједно од троје старовременских вампира не може да се отргне погледу на свет садистички настројеног феудалног аристократе који ником не полаже рачуне и чије се све жеље испуњавају, и показују се да су у стању да функционишу као друштвена бића само онда када је друштвени контекст налик онеме у којем су провели векове свог постојања пре доласка у Америку, попут искључиво вампирског окружења, на пример. Чак и употреба њихове, или било чије магијске моћи има неку заврзламу која не крене добро по њих. Тако се, на пример, у петој епизоди прве сезоне Ласлу десило да буде ошамућен ударцем метле док је покушавао да у облику слепог миша уђе код једног од људских суседа да би га појео, и да заврши у ветеринарској станици у кавезу са другим „спасеним” слепим мишевима, док се посета некромансеру у првој епизоди друге сезоне, с идејом да се изведе ритуал који би оживео Тофера, омиљеног људског помоћника Нађе и Ласла, завршава Тоферовим повратком из мртвих као зомбија.

Енергетски вампир, са своје стране, налик је такозваном обичном човеку: осим што је неупадљив по својој спољашњости, добро је образован, изузетан је посматрач свега што се дешава око њега и социокултурно је компетентан онолико колико и било који други Американац. Сви га избегавају због његових својстава, а и он се труди да се не меша у згоде и незгоде осталих протагониста докле год то није неопходно, али се показује као солидаран садруг кад год је то потребно, спасавајући троје „правих” вампира како у социјално нелагодним ситуацијама – каква је она, рецимо, из друге епизоде прве сезоне када, схвативши да не могу да преузму Стетен Ајленд на силу, покушавају тако што ће преузети општинско веће, при чему испадају смешни, у најмању руку, чиме бивају емоционално повређени, тако и њихове животе – када их, на пример, у седмој епизоди прве сезоне Вампирско веће осуди за убиство другог вампира (које нису починили)<sup>6</sup>.

У другој сезони откривамо, најпре, да Колин Робинсон не зна колико је стар, нити да ли је морао да умре да би постао то што јесте, а затим и да није умро, пошто у другој епизоди те сезоне остали вампири успевају да призову своје духове (односно духове својих људских бића), док он може да призове само своју бабу. У седмој епизоди исте сезоне сазнајемо и то шта Колин Робинсон, као једини информатички писмен вампир у кући, ради по васцели дан за рачунаром – тролује – пошто открива да може да се храни на тај начин, а да не изађе из своје неугледне и скривене собице у подруму. На његовом примеру видимо и то како су вампирске моћи непосредно везане за обилност њихове исхране, да се тако изразим. У петој епизоди друге сезоне, онда када (грешком, наравно), бива унапређен на послу – за који каже да „нема појма” чиме се бави компанија у којој ради – сви они којима је надређен морају да га слушају, односно не могу да у неком тренутку оду од њега када исисавање енергије почне да их замара. Повећавајући знанто количину енергије коју добија од људи, више не може да контролише њено узимање ни у свакодневном, површном сусрету са својим укућанима, а то се одражава на његове физичке и психичке моћи: поново му расте коса (иначе је сасвим ћелав), може да лети (што раније

<sup>6</sup> Вампирско веће је орган неформалне вампирске управе који брине о поретку у вампирском свету (шта год то значило, углавном се не наводе други послови осим решавања међувампирских спорова, у оним делима у којима се наилази то тело), који се састаје и да би судио оним вампирима који прекрше (поново недефисан, а спомињан) вампирски кодекс. Најчешћа дела против тог кодекса јесу убиство другог вампира и претварање у вампире оних који не могу да живе самостално, то јест да се старају сами о себи (попут мале деце или болесника чија је болест толико одмакла да их не може исцелити ни преображај у вампире). Колико ми је познато, тело такве врсте спомиње се први пут у „Вампирским хроникама” Ен Рајс (у њиховој првој књизи, „Интервју с вампиром”, оригинално објављеној 1976. године).



није могао за разлику од „правих” вампира) и чак да се умножи у више истоветних особа.

Основна својства људских помоћника вампира у серији јесу да су одани свом господару, предани у послу који обављају и да сви желе да постану вампири, односно да им је то основни мотив служења. Вампири се махом односе добро према њима, ако ни због чега другог, зато што без њих куће у којима живе изгледају дословно као кланице, али као што је већ речено раније, између њих постоји извесна емотивна узајамност, као у случају Нандора и Гиљерма. Гиљермов омиљени „фиктивни” вампир, иначе, јесте Арман, из филма „Вампирске хронике”. Гиљермо је изузетно способан помоћник и једино што га чини нерасположеним јесте то што никако не бива претворен у вампира. Не скрива своју зловољу у таквим случајевима, попут онога у којем Нађа претвара Џену у вампирку, пошто сматра то чашћу коју треба заслужити.

Гиљермо има и „тајни живот”, међутим, пошто на крају прве сезоне сазнаје да је потомак Ван Хелсинга и да му баратање зашиљеним кочевима изузетно добро иде од руке. Гиљермо је, иначе, одговоран за смрт барона Афанаса, за коју Вампирско веће оптужује Нандора, Ласла и Нађу, али та смрт је последица случајности. Гиљермо своје способности убице вампира показује у различитим епизодама друге сезоне када успева да убије сваког вампира којег је Вампирско веће послало да убије његове укућане, а те способности посебно долазе до изражаја у десетој епизоди те сезоне (и за сада последњој у серији), у којој спасава укућане од сигурне смрти од стране Вампирског већа, побивши сам готово све његове чланове и вампире који је требало да присуствују погубљењу четворке са Стетен Ајленда. С друге стране, онда када напусти свог господара привучен обећањем некадашње људске помоћнице других вампира, а садашње наводне вампирке, да ће га брзо преобратити – па се испостави да је у питању претварање те особе које доводи до гнева њене вампирске господарице и живот му бива у опасности – од смрти га спасава Нандор, те обојица признају да им је најбоље једном с другим у односу таквом какав јесте.

Остали присутнији вампири у серији ту су да би потцртали особине „правих” вампира. Новонасталка вампирка Џена у прво време није у стању да одреди какве посебне моћи поседује, док не открије да је њено својство да постане невидљива, што одговара њеном друштвеном статусу из времена док је била људско биће – особа на коју нико није обраћао пажњу, нити чак примећивао да се налази поред ње. Сајмон Сурови, „господар” Менхетна, изразито је нарцисоидан, вођен је сујетом и ситничаво му је стало да исправи сваку „неправду” за коју сматра да му је нанео неки други вампир било када у прошлости. Барон Афанас је крвожедно, сексуално потентно и настрано чудовиште, док су чланови Вампирског већа карикату-

рални традиционалисти у погледу начина живота вампира, њихових међусобних односа, као и односа према људима и њиховом свету, истовремено лицемерно користећи све погодности тог света. Људи који се појављују у серији, баш као и друга нељудска бића – вукодлаци, вештице, духови итд. – ту су махом ради заплета појединачних епизода и најчешће немају никакве посебне психолошке или социокултурне карактеристике битне за радњу серије.

## Хумор и другост

Телевизијске серије представљају својеврстан медијски феномен првих деценија овог века, с обзиром на то да су преузеле примат од филмова не само у гледаности, већ и у жанровској и тематској разноврсности, а могуће је и у квалитету свеукупне реализације<sup>7</sup>. Њихов успон започиње крајем прошлог века порастом утицаја и значаја за гледање посебно плаћених, кабловских филмских канала, а нарочито канала ХБО, који се сматра најзначајнијим за постојање данашње културе телевизијских серија, како то називају поједини аутори. Сигурно је да тако нешто одговара променама у начину провођења слободног времена до којег доводе нове технологије, односно могућности да се користе различите медијске платформе да би се, најпре од своје куће, а затим, са било којег места које има интернет везу, гледало оно што се хоће – и онда када се хоће (упор. Laugier 2018; Kovačević i Vrujić 2014).

Наречено одговара, међутим, и феноменолошком одређивању појма људског развоја као потенцијала одраслих особа да се мењају, те учествовања тога да популарна култура, а пре свега њени визуелни аспекти, попут филмова и телевизијских серија, представља значајн чинилац тога (Cavell 1981, 136; 2004, xiv). Индивидуална унутрашња промена појединца није предмет етнологије и антропологије, свакако, али инсистирање на променљивости као на социокултурној вредности јесте. Управо у српској етнологији и антропологији променљивост и устаљеност разних социокултурних категорија око којих постоји (манифестна или стварна) сагласност или дебата – од етницитета и поимања економије, до норми и вредности самих

<sup>7</sup> Ту мислим пре свега на буџете који су им на располагању за ангажовање глумца и глумица који су у стању да одиграју најсложеније профилисане ликове – било да су они измишљени у потпуности, било да се ради о глумачким портретима стварних особа – затим за сценографију, костимографију, специјалне ефекте и музику, као и за дуготрајно снимање на различитим локацијама било где у свету, практично, в. нпр. <https://www.mentalfloss.com/article/579628/game-of-thrones-by-the-numbers>

по себи – представља својеврсни предметни оквир досадашњег проучавања телевизијских серија, пре свега домаћих, а упоредиво са конкретним предметом овог текста, хумор који се користи у тим серијама представља, на извештан начин, средство друштвеног коментарисања оних културних nelaгодности које настају у ситуацијама када се такозвани обични људи не сналазе у структурно, вредносно или на било који други начин промене-ном социокултурном контексту (в. нпр. Trifunović 2009a, b; Krstić 2009a, b; Cviјetiћanin 2010).

Протагонисти серије „Шта радимо у сенци” нису људи, међутим, будући да све време свог нељудског постојања живе у људском свету, радња серије усредсређена је на немогућност или ограничену могућност усклађивања њихових животних навика са променама које се дешавају у том свету. Другим речима они живе *као* да су људи – прикривених идентитета, што такође представља људску социокултурну особину – тако да се серија њима и бави као да су људи, онако како би се посматрало сналажење или несналажење било којег људског бића у изнова измењеном социјалном окружењу. Чињеница да нису људи, са своје стране, представља темељну окосницу свих неспоразума које имају с друштвеним установама, културном мисли и праксом итд. Сво четворо вампира са Стетен Ајленда оличење су другости, заправо, што се у серији приказује кроз њихове појаве и одевање, телесне особине, емотивне реакције, навике, знања, потребе и томе слично.

Форма ситкома одговара такозваним широким наративима, односно одржавању наративне конзистентности и тематске кохерентности кроз већи број радњом неповезаних, или лабаво повезаних епизода и сезона. Она је наративни екосистем сама по себи – као и било која творевина сличне врсте – настањена ликовима чији карактери су профилисани, али не и фиксирани, у истом таквом свету. Чињеница је да свако наративно дело представља свет по себи и за себе, било да је у питању филм, телевизијска серија, кратка прича или роман, али форма и структура телевизијске серије појачава то, омогућавајући разматрање готово неисцрпног броја тема, ликових, односа међу њима итд (Harrigan and Wardrip-Fruin 2009, 4; Innocenti and Pescatore 2017; Re 2017). С друге стране, посматрање догађаја из псеудодокументаристичке перспективе има сврху да пренесе наводно право искуство везано за одређене догађаје, значи да постави гледаоце у позицију да о томе размишљају као о нечему аутентичном, а не као о нечему измаштаном, иако знају да је у питању фикција (Steetskamp 2008). Другост вампира и људско искуство повезани су, на тај начин, у културну комуникативну целину која, преносећи информације о нељудским ликовима, шаље поруке о људском свету, у ствари.

И поред тога што се у медијима описује као хорор-комедија, или комедија о натприродном<sup>8</sup>, телевизијска серија „Шта радимо у сенци” у основи је хумористичка серија, то јест комедија<sup>9</sup>. Културна комуникација која се врши њоме почива на хумору, односно на два основна вида шаљивих односа: први је онај који гледаоци треба да стекну према протагонистима и уопште ликовима, али и социкултурном контексту дешавања радње серије, а други је онај који се развија између самих протагониста и често ликова који су представљени као њихови антагонисти – а што се односи на нека од нељудских бића, најчешће, попут вукодлака или вештица. У првом случају, комично се јавља као супротност узвишеном и трагичном – од Аристотела до последња два века (Прор 1984, 19–20). То значи да у ствари имамо на делу опозицију озбиљно/неозбиљно као културни когнитивни оријентир. Због тога, приказивање „озбиљних” тема на „неозбиљан” начин може да има тежину друштвене критике, или барем друштвеног коментарисања одређених тема на начин који би се иначе сматрао неприкладним доминантом социокултурном дискурсу о њима. То може да се односи на било који дискурс, па би тако, у смислу општих културних вредности, приказивање тога како људска бића бивају поједена свакако било непримерено, док у дискурсу хорора као жанра приказивање вампира као немоћних и несналажљивих противречи њиховој омнипотентности.

У другом случају, онда када је на делу приказивање шаљивих односа између ликова у серији, у питању је најчешће међусобно задиркивање, зачикавање, спочитавање ранијих догађаја у којима се није прославио лик на чији рачун се шали, шаљиво омаловажавање и томе слично. Другим речима, између протагониста серије, али и њих као групе и њихових потенцијалних антагониста, постоје односи шегачења. У стварном свету односи шегачења представљају културну установу присутну у великом броју култура Северне Америке, Африке и Океаније, где се, у виду амалгама непријатељства и пријатељства, односно такозваног дозвољеног непоштовања, јављају као елемент културне праксе проистекле из сродничких односа (Redklif-Braun 1982, 127, 144–145).

Односима шегачења сматрају се у антропологији такви односи који нужно укључују слободно, фамилијарно изражавање између особа које заузимају тачно одређене положаје у сродничкој структури једне у односу на друге (Barnard 2010). Присуство такве врсте хумора у серији, која се јавља

<sup>8</sup> В. нпр. <https://www.vox.com/2019/3/27/18274703/what-we-do-in-the-shadows-fx-show-memes>, <https://www.vulture.com/2020/06/what-we-do-in-the-shadows-season-2-review.html>

<sup>9</sup> О односу између хорора и хумора, а чиме се не бавим у овом тексту в. Trifunović 2008, а за дефиниције хумора и шале – што је изван опсега овог текста, такође, в. Trifunović 2011.

као последица изговорених речи између ликова у њој, а која произлази из односа шегачења, упућује на основна својства структурног положаја вампира у њој: с једне стране, наглашено је њихово неприпадање људском свету, док с друге стране, не само што се појављују као јасно издвојена поткатегорија категорије нељудских бића у том неприпадању, већ се и четворо вампира са Стетен Ајленда дефинишу као јединствена, дистинктивна група у оквиру шире вампирске заједнице. Њихово нарочито карактерисање хумором, које је упадљиво мање присутно код њихових нељудских антагониста, или чак недостају другим вампирима у серији, битан је елемент конструкције њихове другости, пошто представља својство које их чини сличнијим људима. Хумор проистиче из говора, неопозивог људског својства, а говор, било увредљив или ласкав, користан или погрдан, носилац је животне, културотворне снаге (Griaule 1948).

Посматрање серије „Шта радимо у сенци” као у суштини хумористичке серије упућује на битан аспект сваке друштвене и културне другости, на постојање тензија – отворених или прикривених – између група које са самоодређују, односно одругојачавају. Што је више идентитетских елемената сваке од њих који су слични или исти, јаче су и тензије у односима међу њима, пошто ти односи произлазе често из потребе да се повуче јасна граница након које престајемо „ми” а започињу „они”, а коју се лако заборавља или превиђа без сталног подсећања и наглашавања. У попкултурним и уопште уметничким формама, баш као и у животу, хумор почива на двосмислености изражавања и претераном наглашавању неке особине – на пример физичке карактеристике индивидуалног тела, или културног својства колективног, националног тела. Хумор не служи, међутим, решавању недоумица, противречности или сукоба које произлазе из међугрупних односа набијених тензијом (Tavory 2014).

Хумор служи показивању њихове апсурдности и тиме позивању на оно што колоквијално називамо здравим разумом. Шала о друштвеним односима, животу, структури и томе слично могућа је зато што у њима постоји „шала”, односно зато што се од људи захтева такво понашање које би било контраинтуитивно. Она позива на преиспитивање сваког уобичајеног понашања које се коси са нашом представом о уљудности (Douglas 1968). Због тога је смешан вампир који улази у продавницу и лепо замоли продавца да му дода са полице артикал који хоће да купи, захвали му се и плати. Уобичајено, односно очекивано понашање вампира било би да уђе и узме шта му треба, па чак и да направи покољ у продавници. То се може показати у комичном контексту, такође, тако да дато понашање испадне смешно – зато што је непотребно, на пример, као што троје „правих” вампира подучава госта из Европе, бескомпромисног крволока, барона Афанаса.

Онда када се вампири у серији понашају као људи то испада смешно, често, због тога што је приказано јасно као имитација: вампири, који се могу представити као да су наизглед људи, подражавају људе, али без друштвених знања и вештина, или емоција које су потребне за то да у њиховом понашању било који човек не би приметио ништа необично (упор. Lempert 2014). С друге стране, онда када се у људском окружењу понашају као вампири, то је, јасно, социокултурно непримерено и шаљивост произлази из чињенице да су они свесни тога, или што то схватају накнадно. То важи, разуме се, и за понашање људи у њиховом друштву, пошто људи нису свесни тога с ким имају посла, наравно, па или испадају смешни (тачније, чешће – наивни) из перспективе вампира, или повређују осећања вампира не уважавајући њихове културне преференце, идеје и томе слично, а ови то морају да подносе као да су људи, с увиђајношћу за ставове својих саговорника.

Комика серије почива на пародији, у великој мери, вампира и људи подједнако. То пародирање, у суштини, засновано је на извртању улога и ситуација, како оних из стварног живота, тако и оних из образаца вампирског понашања, тема и и мотива из популарне културе, због чега се може рећи да серија умногоме има и карневалескни карактер (упор. Ristivojević 2009). Пародирање је преувеличавање у подражавању одређених особина неке особе, околности, установе, односа и томе слично, чиме се то што се пародира своди на свој појавни облик, односно одриче му се унутрашњи смисао (Прор 1984, 74, 75). Вампири са Стетен Ајленда – нарочито троје „правих” – бивају приказани на тај начин као гротескне креатуре, које не само што нису људи, већ не треба да имају места у људском свету, међутим, на сличан начин је приказано и америчко друштво, као лабава међуповезаност фриволних појединаца, незаинтересованих истински ни за шта осим за себе, с установама које, опет, служе самима себи пре неголи људима.

Деловање енергетског вампира показатељ је управо такве ситуације. Начин на који исисава енергију из људи (и вампира) јесте то што детаљно говори о безначајним свакодневним ситуацијама, односно што се ангажује – често укључивши се у већ постојећи разговор других људи (или вампира) – у међуљудско саобраћање којим би људи требало да се наводно повезују, упознају и зближавају, а које је, мало је рећи тривијално, и након којег сва познанства остају површна иако се сматрају пријатељствима, а да се „пријатељ” заиста суштински не познаје. Он, такође, сублимира живот вампира и људи у серији подједнако речима „једноставно постојим”, а његова појавна безличност испоставља се као предност кад год треба обавити неки посао везан за друштвене установе.

Пародичност серије показује се као такозвани егзистенцијалистички хумор који циља на проблеме које људи имају с идентитетима – својих

и других људи, а у контексту серије се то односи на вампире, такође, као и практично на цео социокултурни систем САД (в. нпр. Trifunović 2007). У основи, могло би да се каже да се обично исмева, односно пародира, оно што је друго, страно, туђе и томе слично. У серији се, међутим, американизација појављује као пародија саме себе. Државне установе САД и њихове бирократске процедуре приказане су како врше дехуманизацију људског субјекта у систему који себе сматра најхуманијим, било да се односи на захтев за држављанство, добијање возачке дозволе, одлучивање у општинском већу итд. Стављање перпективе вампира, дакле нељудских других у такав контекст, са своје стране, упућује поново на то да и поред различитих видова могуће културне другости, која произлази из покушаја уклапања вампира у људски свет, основна димензија другости јесте онтолошка, а што значи да је смисао хумора у серији, па самим тим и културне комуникације која се остварује на тај начин, разматрање појма људскости, односно тога шта он укључује, шта искључује и које су му границе.

### Другост вампира

Треба обратити пажњу на то да вампир у серији јесте попкултурна творевина, а не митско биће: представља деривацију концепта вампира каквог је осмислио Стокер, на којем су градили други аутори. Као такав, сличнији је стрип јунацима, рецимо, неголи вампиру из српске културе. Стокеров Дракула у потпуности је књижевно обликован лик, односно ауторско дело. Стокер јесте био заинтересован за источноевропски фолклор и макабрично, али као што никада није посетио Трансилванију (нити Румунију уопште, кад смо већ код тога), већ је податке о „земљи Секеља” црпео из Бедекера и библиотеке Британског музеја, тако је и главног јунака свог најпознатијег романа и својеврсног родоначелника вампирског поджанра у оквиру страве и ужаса, обликовао имајући у виду сопствене, односно културне идеје свог окружења о полу и роду, техници и технологији, етици и моралу, друштвеним односима и културним нормама, а све то у поредбеној перпективи „цивиллизованог света” и других култура (упор. Akeroyd 2009).

Због тога и сматрам да се о вампиру из популарне културе може говорити као о моделу културне другости. Слично мумији, рецимо, у истим контекстима – викторијанске Британије, па затим популарне културе – Стокеров вампир, најпре, па за њим и остали вампири из хорор књижевности и филмова, туђинци су у западном свету. Њихово порекло је из источне Европе, подручја које је у деветнаестом веку у британским, али и немачким и француским друштвима сматрано као дивље, тајанствено и непознато; њихова физичка појава одудара од појаве цивилизованог, западног човека телом, одевањем и манирима; њихове навике бизарне су, наравно,

али и исто такво им је и социокултурно залеђе – подједнако оно у којем су живели као људи, и оно у којем обитавају у свом немртвом облику. Напокон, поново слично као и мумије, отелотворавају викторијанску културну идеју могућности савладавања физичке смрти, чинећи другост коју представљају мистично моћнијом и самим тим потенцијално опаснијом (упор. Arata 1990; Halberstam 1993; Žikić 2016).

Својства која је Стокер дао Дракули почели су да употребљавају други књижевни и филмски аутори као унутрашња категоријална обележја вампира, тако да су од почетка двадесетог века наовамо уобличена као својеврсни стандарди изгледа, понашања и унутрашњег живота тих бића, од изразитог бледила коже и упалих очију, преко осетљивости на свете хришћанске предмете и сунчеву светлост, као и потребе физичке везаности за земљу свог порекла и сахране, до агресивности и заводљивости – између других особина – те се третирају као обрасци, практично, онда када се вампири појављују у делима популарне културе (в. нпр. Walker 2005, 287; Peterson 2007, 93). Телесне особине, психичке – тачније парапсихолошке моћи, као и протејска својства, јесу парадигматске разлике између вампира и људи у хорор књижевности и филму. Као категоријалне особине вампира могу им се додати обрасци њиховог уништавања и оно по чему се суштински разликују од вампира из наше традиционалне културе – индивидуалност, развијена често до егоманије.

Без обзира на друга својства која су приписивана вампирима у традицијској култури Срба – и суседних народа – те неvezано за тематску или теоријску перспективу њиховог проучавања, наиме, заједничко својство им је припадност заједници и везаност за њу. Појам „заједница” може да се односи на микросоцијалну средину попут села, на пример, на инокосну породицу, или на ширу сродничку групу, али увек је оквир деловања „домаћег” вампира (в. нпр. Đorđević 1953; Bandić 1980; Kovačević 1992; Radulović 2006). Насупрот томе, у хорор филмовима и књижевности вампир је представљен најчешће као нарцисоидна личност, неко ко је заокупљен искључиво самим собом и сопственим прохтевима, ко ствара своје сроднике (претварањем у вампире), а не рађа се међу њима<sup>10</sup> (Walker 2007, 257). Осим тога, вампир је усамљеник, обично искорењен из социокултурног контекста у којем је постојао као човек, често са жељом да се уклопи у неки нови такав контекст (попут самог Дракуле из истоименог романа), али без неке нарочите жеље за социјализацијом. Сам је свој господар, онако како је моделовано да је некада био господар неке далеке, тајанствене земље, те самим тим тежи да господари свиме око себе, али у ауторитарном и аутохтоном маниру, пошто представља несоцијализовану личност.

---

<sup>10</sup> У Стокерово доба постојао је културни модел таквог нечега, то су били уживаоци опијума, који су узимани за пример антисоцијалног понашања.



Може да се каже, дакле, да је вампир из популарне културе биће које је некад било човек, а које се разликује од човека не само по томе што је физичком егзистенцијом превазишло смрт, већ и по биофизичким и социокултурним карактеризацијама. Модел је оно што се сматра онтолошком другошћу управо због тога што је моделован као физички, психички и културни други. Вампир се јавља као телесни граничник људскости у смислу поседовања неких „претераних” физичких карактеристика, попут јачих вилица, кошчатије грађе, маљавости итд, као и превеликог апетита за храном и сексом, што се у викторијанско доба, подједнако у Великој Британији и САД, сматрало не до краја људским својствима, односно таквим да превазилазе границе онога што би требало да је човек и човечно у физичком, али и духовном смислу (упор. Chamberlain 1893).

Такве теме развијане су током прошлог века пре свега на филму, где је било једноставније и упечатљивије представити такозвану демонску личност и чудовишна телесна својства због визуелне природе тог медија. Филмски вампири, а чије пародије јесу троје појавом незграпних „древних” вампирских становника куће на Стетен Ајленду у серији „Шта радимо у сенци”, застрашујући су у свом изгледу било због превеликог тела, било због изузетно дугачких ноктију, било због вечито гладног погледа управљеног ка људским бићима и њихова појава у кадру, чак и онда када није посебно наглашена ниједна од њихових чудовишних, нељудских карактеристика, мора бити застрашујућа (в. Quaresima 1996, 161). За разлику од вампира из наше и традицијских култура овог дела света, вампир из популаре културе, уобличаван у филмским и књижевним делима по узору на Стокеровог Дракулу, јесте биће које се налази изнад човека на лествици исхране.

Као такав, поседује одређене духовне, то јест паранормалне моћи, које су се вековима на Западу сматрале демонским, односно нељудским и таквима које морају бити зле саме по себи, чим их Бог није дао људима. Основна таква вампирска моћ јесте моћ контролисања људских бића (касније у популарној култури развијено и у могућност контролисања других вампира, то јест сопственог порода, као у телевизијској серији „Сој”, рецимо). Својеврсна психичка суштина вампиризма манифестује се, заправо, као болест поседнућа, заузимање људског тела од стране туђинског бића. Стокеров Дракула поседује такозвани емотивни магнетизам (који је осмишљен, вероватно, према идеји „животињског магнетизма” викторијанског доба), којим беспоговорно привлачи себи људска бића која намерава да користи у различите сврхе. Природа тог магнетизма таква је да не само што је вампир у стању да управља људском особом, практично, већ и та особа осећа изузетну емотивну приврженост вампиру (в. нпр. Lisboa 2011, 34–35; Pyrhönen 2017, 347–348).

Анималност, односно нељудскост вампира наглашава се и њиховом могућношћу преображаја из људског у животињски облик. У популарној култури то је слепи миш, најчешће, али Стокер је Дракулу повезао с различитим животињама, поредивши његове физичке (кретање, јачину гласа, рецимо) и културне особине (немар за хигијену, на пример) с онима гуштера, вука или пацова, што је до данас такође коришћено у књижевном или филмском обликовању вампира. Поред тога, понашање вампира, односно његова мисао, па самим тим и личност, асоцирају се са лудилом, односно менталном дегенеративношћу, док у социокултурном смислу његова нељудскост бива оцртана тиме што се храни сировом храном (крвљу и сировим месом), али и на тај начин, да се стави до знања да претварање људске особе у вампира значи њено искључивање из моралног поретка заједнице којој је припадала до тада и прелажење у окриље неког злог, људскости страног етиолошког поретка (Youngs 2013, 74; Pedlar 2006, 134–135; Masing-Delić 2013, 139).

Вампир није само нељудско биће, дакле. Такође је и непријатељ човеку, самим тим што се храни њиме. Моћ вампира је сирова, што се односи и на психичку и физичку моћ подједнако, пошто је усмерена на задовољавање неких од такзованих основних потреба организма, оних везаних за исхрану и полност, пре свега. То већ упућује на њихову подљудскост, то јест на гледиште да су ближи животињама неголи људима; уосталом, немају душу, то јест одрекли су се унутрашњег атрибута, али и детерминанте људскости. То значи да се на вампире може гледати као на некомплетне људе: недостаје им душа – то јест духовни аспект човечности; немају самилости, односно социопате су, а већином и психопате – што би био психолошки аспект људскости; имају животињске физичке карактеристике – што значи да нису људи ни са физичког аспекта (упор. Cheyne 2019, 28). Због тога се могу сматрати ознаком ултимативне нељудскости, као културни појам који се – нарочито у популарној култури – користи као парадигматично за означавање зла, ружноће, болести, анималности, смрти итд, наспрам доброг, лепоте, здравља, људскости, живота и томе сличног.

Вампир представља другост у онтолошком смислу. Замишљену у ауторској уметности, свакако, али такву која се користи као културно когнитивно средство разликовања људскости и нељудскости. Из онтолошке другости, међутим, могу се развити различите димензије социокултурне другости, као што је то учињено у серији „Шта радимо у сенци”. На страну то што у ствари нису људи, ликови „правих” вампира са Стетен Ајленда уобличени су тако да покажу да се они разликују од средине у коју би да се уклопе. О томе сведоче њихова имена, њихов нагласак и начин одевања, дакле она својства на која већином прво обраћамо пажњу онда када упознајемо нове људе. Без обзира на мултикултуралност засновану на мултиетничности у

САД, имена „Нађа”, „Ласло” и „Нандор” означавају особе којима Америка није домовина. Једноставно, „звуче европски”, како се то каже у серији. Нађин и Нандоров нагласак нешто је што такође упућује на људе којима енглески није матерњи језик, док је Ласлова мешавина кокнија и говора југоисточне Енглеске<sup>11</sup> јасно различита од било којег америчког социолекта.

Основни елемент „вампирског шика” за сво троје представља плашт и када им се каже да би требало да се одену свечаније за неку прилику у односу на свакодневну одећу, одмах помисле на то. Нандор се одева, иначе, попут феудалног властелина, најчешће, користећи одевне предмете попут дугачког крзног капута, кожуха, чојаних панталона које подсећају на јахаће и широких кожних каишева. Нађа преферира струкиране хаљине са чипкама, карнерима и високим оковратницима, или панталоне и дугачке чизме, док Ласло углавном носи капуте попут реденгота или мундира, сакое од твида или вунене џемпере, свилене кошуље и мараме за врат. Захваљујући одећи, њихова појава деконтекстуализована је у односу на социокултурну средину у коју би да се уклопе просторно и временски. Споредни људски ликови у серији, попут суседа или државних службеника, реферишу на њих због тога као на „Европљане”, онда када не знају како другачије да их назову, то јест означе или позиционирају у културном смислу.

Троје „правих” вампира фигуришу у серији као јасни други у односу на америчко друштво и културу. Зову се различито, говоре различито и изгледају различито од своје околине, при томе већим делом немајући појма о начину живота те средине, као што је то већ раније изнето. Вероватно је могуће поставити питање изазивају ли они амерички интегративни потенцијал, то јест декларативну спремност тог друштва да „упије” у себе сваки иницијално страни туђински културни квалитет докле год су његови носиоци спремни да се придржавају америчких закона, али рекао бих да то није намера творца серије, сама по себи, пошто са друге стране – они који, такође декларативно, изражавају жељу за интеграцијом, тај процес схватају као прилагођавање средине у којој су нови њима, а не обрнуто. Све оно шта „прави” вампири нису спремни да промене код себе – тачније за шта сматрају да нема потребе да промене – појављује се као део конструкције њихове другости у оба смисла: из перспективе окружења и из њихове перспективе о томе колико се окружење разликује од њихових навика, погледа на свет и томе слично.

---

<sup>11</sup> Кокни је говор који се повезује са лондонским Ист Ендом, односно сиромашнијим и слабије образованим становништвом британског главног града; говор југоисточне Енглеске оно је што се узима као стандардни енглески образованих Британаца, којим се служе на Бибисију, на пример. Занимљиво је то да Ласло у серији користи кокни претежно онда када описује своје сексуалне подвиге или порнографску каријеру, док се говором југоисточне Енглеске служи махом у приликама које сматра формалнијим.

Поврх свега, старовременски вампири у серији разликују се од својих људских америчких суграђана – али и од енергетског вампира и својих људских помоћника – по одсуству потребе да раде, то јест да делатно допринесе заједници у којој живе. То одсуство потребе за радом двојако је, у основи: иако се не каже одакле им средства за живот, наглашено је да им она не представљају проблем, а осим тога, нико од њих не исказује никакву жељу за радом као таквим. Нандор, Ласло и Нађа у потпуности су непродуктивни, што је у оштрој супротности са продуктивношћу као мериторним начелом културе друштва у којем живе и у које би да се уклопе. Склонији су веровању у судбину, неголи планирању својих активности, време проводе присећајући се догађаја из прошлости у којима су се (по свом мишљењу) прославили, изнова наглашавају јуначност и насилно решавање конфликта као особине које цене док, с друге стране, исказују сажаљење према људима и њиховим „тривијалним” животима, манифестно се жале на доколицу а у ствари уживају у њој чиме јасно издвајају себе из свог социокултурног окружења и истичу своју супериорност у односу на њега<sup>12</sup> (упор. Veblen 1966, 272, 248, 313, 94 и даље; Scott and McMahan 2017).

Оно шта Нађа, Ласло и Нандор сматрају нормалним у свом понашању, у најмању руку се доживљава као ексцентрично од стране „обичних” Американаца и обрнуто, начин на који живе Американци изгледа чудно вампирима. Суседи примећују, рецимо, да не виђају Ласла, Нађу и Нандора током дана, као и то да их ови не зову у кућу никад, што такође приписују њиховом туђинству у Америци. С друге стране, вампирима је тешко да схвате, на пример, зашто међу толиким светом који их окружује има тако мало девица – чија крв је на посебној цени, наравно, или им није јасно због чега се као љубимци држе „бескорисне” животиње попут паса, мачака, корњача или птица, а не ласице, сове, јарчеви или крокодили. Највише их погађа, међутим, то што им изгледа као да се од њих очекује да указују поштовање свакоме на кога наиђу, док нико нема обавезу да њима исказује поштовање.

У последњем случају бркају, наравно, оно што се може назвати уљудним понашањем и хијерархију, пошто за њих пристојност и одговарајуће опхођење произлази из структурно дефинисаних односа неравноправности: сви су рођени као људи и настали као вампири у оваквом или онаквом феудалном окружењу, те на свет гледају из перспективе која, најпре,

<sup>12</sup> Жеља за нерадом и доколицом као начином и смислом живота није само у супротности с оним што се уобичајено назива „протестантском етиком”, већ се на њу наилази дубоко у повести западне културе мисли о суштеству човека и његовом месту у свету: „Неуморни рад, непрекидна борба са природним силама има цивилизаторску улогу. Сам Јупитер – вели Вергилије – тако је хтео: једино напором, радом човек бива човек” (Flašar 1964, 24).

надређује вампире људима, затим познаје односе моћи међу вампирима засноване на њиховој старости, то јест вампирском постојању (физичке, психичке и друштвене моћи вампира пропорционалне су њиховој старости), потом узима у обзир социоекономски статус људи унутар њиховог друштва, те напослетку њихову доб и пол. Тако, на пример, угоститеље виде као крчмаре, разносаче хране и пакета, те поштаре као теклиће и татаре, државне службенике као великашке писаре итд, те покушавају да се опходе са њима на такав начин. Кажем „покушавају”, пошто било који савремени човек не трпи ничије одношење са висине према себи, а поготово не онда када му се тако обраћа особа коју доживљава као корисника својих услуга.

Њихово понашање у саобраћању са другим људима, дакле, недвосмислено је понашање које је страно – барем манифестно, односно у културно нормативном смислу – социокултурном контексту у којем се дешава. Исто важи и за очекивани начин решавања спорова или сукоба. Вампири то чине својеврсним надметањем, онда када млађи од њих неће да призна ту статусну, то јест старосну предност старијем: вербалним вређањем уместо аргументацијом, извођењем керефека – попут подизања ствари у ваздух и њиховог разбацавања по соби телекинетички или претварања једног „противничког” предмета у неки други (штапа у шешир, на пример), или једноставно физичким сукобљавањем, пре којег обавезно плаше „противника” жежењем и режањем. Њихова анималност користи се, дакле, и за показивање тога да насупрот људској културној норми решавања расправа аргументацијом и евентуално законима, као и људској нормативној социокултурној егалитарности, њихова несоцијализираност почива, поново, на њиховој суштинској нељудскости.

Да је другост вампира – односно одругојачавање као социокултурни поступак који произлази из онтолошке перцепције – моделована у серији „Шта радимо у сенци” на нељудскости као на њиховој суштинској одлици, показују и примери који се могу означити као гранични у погледу тога. Први се односи на енергетског вампира, Колина Робинсона. Као што је то изнето раније, он се може сматрати човеком по свему изузев по начину на који се храни и самим тим, на који опстаје. Изгледа и понаша се као човек, поседује културну компетенцију као и било који други Американац, једино што га одваја од њих јесте то што се храни њима, мада не на начин који им угрожава животе, као што је то случај са „правим” вампирима. Колин Робинсон, међутим, може да се посматра као прототип другачије другости од оне „правих” вампира: самотњак је, не труди се посебно око свог изгледа, рекло би се да је „штреберски тип”, пошто не само што зна свашта, већ су му и знања о свему темељна, а нема неких посебних интересовања. Особењак је, дакле, што свакако представља унутрашњу другост у сваком социјалном окружењу.

Поред тога, његов начин исхране не можемо да назовемо у потпуности нељудским, уколико га не схватимо исхраном у нутритивном смислу. Постојање особа које други људи избегавају због тога што на њих делују онако како Колин Робинсон делује на своје жртве, да се осећају безвољно, исцрпљено, уморно и томе слично, обрађивано је и раније у уметности као феномен „душевног храћења”, односно као доживљавање унутрашњег задовољства енергетским или емотивним исцрпљивањем других особа (Fischer 1988, 103; Tornqvist 2000, 30, 44, 47; Gemünden 2008, 79). Такве особе доживљавају се, слично особењацима, као унутрашњи туђини социјалном окружењу којем и сами припадају. Слично важи и за други гранични пример – људске помоћнике вампира у серији. Они су људи, наравно, али такве особе које се не уклапају у свет у којем живе, било због тога што их окружење не прихвата због њихових индивидуалних одлика (често сличним онима Колина Робинсона), било зато што се сами сматрају одрођеним од њега.

Нандоров помоћник, Гиљермо де ла Круз, најспособнији је од свих људских помоћника у серији у погледу обављања свакодневних послова (који укључују чишћење куће након вампирског храћења и закопавање лешева у башти), али и као својеврсни заштитник свог господара и осталих станара куће на Стетен Ајленду. Одгојен је као католик који је одрастао у хиспано-америчкој средини и радио као пекар пре садашњег занимања, а Арманов лик га је опчинио још у детињству, од када жели да постане вампир. Пре ступања у Нандорову службу, учествовао је у разним косплеј догађајима као Арман. На Гиљерма, па самим тим и на остале људске помоћнике, може се гледати као на добровољне изгнанике из људског рода, пошто им је свима циљ да служењем вампирима заслужи да постану вампири. Њихов циљ, заправо, јесте поништавање сопствене људскости и стицање нељудског онтолошког статуса. Први корак који чине у томе – попут Гиљермеа – јесте напуштање њиховог микросоцијалног окружења, односно њихове непосредне заједнице. Да би престали да буду људи у онтолошком смислу, прво престају да то буду у социокултурном.

Својеврсна амбивалентност онтолошког статуса људских помоћника – да јесу људи, али као и да нису људи, те да се свакако труде да то не буду – потцртана је у серији на више начина. На првом месту, ту је њихова жеља за бесмртношћу, која је неприродна са људског становишта, свакако. Потом, свима им је својствено бављење косплејом, тако да се може рећи како службе у којима су виде као прилику да остваре стварну емотивну и физичку трансформацију у вампирске ликове које подражавају косплејом<sup>13</sup>. Напокон, за њих се користи израз „*familiar*”, који се користио у контексту додиром људског света са паранормалним изворно за означавање живо-

<sup>13</sup> О културном трансформабилном потенцијалу косплеја в. Lamerichs 2018.

тињског помоћника вештица<sup>14</sup>, што све упућује на то да на њих треба гледати као на некога ко је започео одмицање од људскости ка нељудскости – барем у теорији, пошто постоје обећања њихових вампирских господара датих свакоме од њих да ће их преобразити у вампире.

Статус људских помоћника вампира у извесном смислу обрнут је у односу на енергетског вампира: они желе да престану да буду људи, док се он труди да се понаша као човек када и колико год је то могуће. Људски помоћници желе да живе вечним и гламурозним животом вампира, док енергетски вампир живи скроман и неупадљив живот такозваног обичног човека. Желећа да се буде вампир свакако значи да ће се једног дана хранити људском крвљу, то јест људима, док – како је то изнето раније – исисавање људске енергије представља потребу на коју се не може утицати и која се не злоупотребљава. Желећи да се буде вампир исказује се тежња да се буде нешто што се доживљава као да је више од човека, у ствари је показатељ отуђености од сопствене људскости. Настојање да се никоме зблија не науди, а да се задовољи сопствена потреба за храном, с друге стране, представља знак постојања елемената људскости код бића које није човек – или барем то није у потпуности.

Оно што је заједничко људским помоћницима вампира и енергетском вампиру, јесте повезаност њиховог онтолошког и социокултурног статуса: онолико колико су људи у суштаственом смислу, толико су мање Други у социокултурном, а што се види по степену њихове интегрисаности у шире окружење. Људски помоћници вампира мање су део људског света, у ствари, од Колина Робинсона. Њима је туђ начин на који функционише у друштвеном, културном, технолошком итд. смислу, он га добро познаје; у њему се не осећају као своји, док се енергетски вампир сналази савршено; нису у стању да успоставе квалитетне односе са другим људима, док Колин Робинсон (делимично) јесте – уосталом, од тога му зависи живот и томе слично. На први поглед би се могло рећи да људски помоћници вампира у серији имају више сличности са својим господарима од енергетског вампира, но та сличност је декларативна: они желе да буду (као) вампири, али нису то.

Енергетски вампир и људски помоћници вампира уобличени су у серији тако да нагласе да онтолошки статус дефинише социокултурни статус, а не обрнуто. Људскост почива на ономе шта се културно доживљава као њена суштина, а из тога произлази друштвено дефинисање, као и културно нормирање и објашњење односа којима се устројава заједница. „Прави” Други јесу они који су странци у средини чији припадници врше конструкцију другости, а примери тога у серији јесу Нандор, Нађа и Ласло, као „прави” вампири и истовремено „прави” странци, то јест они који нису рођени и одгојени у Америци.

<sup>14</sup> О томе детаљније в. нпр. Wilby 2005, 59 *et passim*.

## Закључак

Вампири из популарне културе могу бити страшни или смешни, али увек су Други, како у погледу њиховог неприпадања људском роду, тако и у погледу њиховог неприпадања социокултурном контексту у којем их затичемо у одговарајућим књижевним делима, филмовима или серијама. Прототип вампира из популарне културе јесте Стокеров Дракула, претежно крволочно чудовиште израженог либида и изузетних седуктивних моћи, које из своје дивље источноевропске постојбине долази у цивилизовану Енглеску. Такав Дракула представља другог, на првом месту, зато што се у неком тренутку одрекао своје људскости (и постао оно што јесте, а што је непријатељ људима, којима се храни, или у бољем случају, потпуно господари), али представља и културног Другог, неприпадника окружења у којем би да обитава. Његов начин говора, одевања, манири, фасцинација стварима које су уобичајени део свакодневног живота припадника тог окружења (возним редом железнице, на пример, или електрицитетом, фонограмом итд.) ауторски су уобличени тако да од њега јасно чине странца у Великој Британији.

Нандор, Ласло и Нађа су бледи одрази таквог Дракуле. Разлог томе је суштинска неделотворност свих споменутих Дракулиних својстава у свету који се разликује од викторијанске Енглеске онолико колико се она разликује од Трансилваније свог времена. Они такође могу да мењају облик, хране се људском крвљу, исказују полну жељу претерану у односу на такозваног обичног човека, којег могу да контролишу умом, додуше, међутим све то не функционише онако као код Дракуле у друштву које придаје велику пажњу надзору над животињама и пажњи према њима, које има развијен систем друштвеног надзирања подједнако у институционалном и индивидуалном смислу, у којем су полни односи само још једна животна тривијалност и у којем изгледа да свако може да једноставно приступи свакоме, а чији чиновници (и не само они) су толико затворених умова да им је тешко усадити било коју туђу идеју.

Дракулин Лондон космополитско је место у којем се стичу људи жељни знања и показивања својих достигнућа из свих делова тадашњег света, и у којем се престаје бити странац са туђинским особинама када се једном уђе у његове високе кругове. Њујорк у којем се дешава радња серије „Шта радимо у сенци” требало би да буде све то, међутим његова егалитаристички оријентисана култура, бришући номинално разлике које потичу од нечијег порекла, социоекономског статуса, вере и томе слично, доводи до тога да „уклопити се” значи „уклопити се у просек”, у ствари, што троје вампира дошљака у Нови свет не могу да схвате, одакле им није јасно зашто појавом, говором, навикама толико штрче у средини чији припадници изнова тврде да је различитост онај квалитет којем та средина тежи.



Дракули и вампирима са Стетен Ајленда заједничко је то да је њихова другост манифестно приказана као социокултурна, али да произлази из њиховог онтолошког статуса, заправо. Разлика између страве и ужаса („Дракула”) и комедије („Шта радимо у сенци”) у томе је што серија ублажава – да се тако изразим – конструкцију другости моделовањем вампира. Дракулина другост је застрашујућа, интрузивна и освајачка, док је Нандорова, Ласлова и Нађина другост смешна, незграпна и неприлагођена. Оба начина представљања другости, међутим, могу да се сагледају као два вида исте културне мисли, оне Личове, споменуте на почетку овог текста, о томе да је основна идеја сваке ентокултурне идентификације да смо „ми људи”, а да се „они”, то јест странци, не убрајају у људска бића. Лич је то написао, додуше, имајући у виду традицијска друштва, али рекао бих да постоји довољан број показатеља који упућују на барем неки облик такве културне мисли у савременом свету, односно у западним друштвима конкретно (али не само у њима).

Расизам пада на памет најпре, свакако; аберантност мисли која стоји иза њега препозната је у данашњем свету барем институционално – што не значи да је одбачена и од стране многих такозваних обичних људи (в. нпр. Žikić 2014). Постоје други видови савремене институционализације тога да се странци „не убрајају у људска бића”, односно да се не сматрају људима попут нас. Визни режими за путовање у друге земље, могућност или немогућност добијања здравствене неге и других видова социјалне заштите, као и права на рад, школовање итд. у зависности од степена формалне укључености у друштвени и правни систем окружења у којем се живи, праксе су које произлазе из идеје неопходности разграничења „нас” од „њих” као суштинског елемента организовања сваког друштва. Као и мисао на којој почивају, социокултурне су природе, али последице по оне које на основу њих бивају искључени из окружења у којима живе такве су да они практично не бивају више сматрани истоветним људима као што су они који одлучују о категоријалној искључености или укључености у заједницу. Уосталом, категоријална дехуманизација основни је предуслов физичког уништавања Других (Žikić 2015, 2019).

Социокултурна конструкција другости мора бити повезана с представама о онтолошкој различитости, а културни модел вампира установљен у популарној култури пример је тога. Такав вампир је модел културне другости због тога што је Други туђин сам по себи: неприпадник је заједнице која нас дефинише, а она је увек социокултурне природе, али идеја њеног постојања укореењена је у културним представама о онтологији. Укључивање у њу или искључивање из ње почива на идејама које имамо о томе на који начин смо људи. Вампир, онако како је замишљен у делима популарне културе, налик је човеку онако како су људски странци налик једни

другима, заправо, али није човек зато што му се нека битна физичка и психичка својства разликују од људских. Управо та својства представљала су (или можда представљају још увек) окосницу тврдњи о наводној суштинској различитости људи на основу њихове националне или варијететске припадности – пренаглашена физичка снага Африканаца или „незрелост” аустралијских домородаца, на пример (упор. Žikić 2018, 99). Вампири нису стварни, међутим, одакле се њихово одругојачавање може узети за менталну вежбу начина на који се социокултурна другост изводи из (у случају људи: наводне) онтолошке. То нам говори да је сврха сваког таквог поступка – у стварности, када су у питању људи, а не измишљена нељудска бића – својеврсна денунцијација људскости оних на којима се примењује.

### Референце

- Akeroyd, John. 2009. „The Historical Dracula: Monster or Machiavellian Prince?” *History Ireland* 17 (2): 21–24.
- Arata, Stephen D. 1990. „The occidental tourist: ‘Dracula’ and the anxiety of reverse colonization”. *Victorian Studies* 33 (4): 621–645
- Bandić, Dušan. 1980. „Vampir u religijskim shvatanjima jugoslovenskih naroda”. *Kultura* 50: 81–103.
- Barnard, Alan. 2010. „Joking and Avoidance”. In *The Routledge Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*, eds. Alan Barnard, Jonathan Spencer 393–394. London and New York: Routledge
- Cavell, Stanley. 1981. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Cavell, Stanley. 2004. *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of Moral Life*. Cambridge, Mass: Belknap/ Harvard University Press
- Chamberlain, A. F. 1893. „Human Physiognomy and Physical Characteristics in Folk-Lore and Folk-Speech.” *The Journal of American Folklore* 6 (20): 13–24.
- Cheyne, Ria. 2019. *Disability, Literature, Genre: Representation and Affect in Contemporary Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press
- Cvijetičanin, Tijana. 2010. „Čiji ‘Rođak sa sela’? Ideološko čitanje jednog medijskog teksta”. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 58 (1): 57–68.
- Daly, Mary E. 2008. „Cultural and Economic Protection and Xenophobia in Independent Ireland, 1920s–1970s”. In *Facing the Other: Interdisciplinary Studies on Race, Gender and Social Justice in Ireland*, edited by Moynagh Sullivan, Borbála Faragó, 6–18. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Descola, Philippe. 1986. *La Nature domestique: symbolisme et praxis dans l’écologie des Achuar*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme.
- Douglas, Mary. 1968. „The Social Control of Cognition: Some Factors in Joke perception”. *Man (New Series)* 3 (3): 361–376, DOI: 10.2307/2798875
- Đorđević, Tihomir R. 1953. „Vampir i druga bića u našem narodnom verovanju i predanju”. *Srpski etnografski zbornik* 56: 3–73.

- Fischer, Lucy. 1988. „Sunset Boulevard: Fading Stars”. In *Women and Film*, edited by Janet Todd, 97–113. New York/ London: Holmes and Meier.
- Flašar, Miron. 1964. „Prostor i svet Vergilijeve poezije”. U *Eneida*, Publije Vergilije Maron, 7–67. Beograd: Prosveta.
- Frojd, Sigmund. 1969. *Iz kulture i umetnosti*. Novi Sad: Matica srpska.
- Gemünden, Gerd. 2008. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*. New York: Berghahn Books
- Goldman, Laurence R. 1999. „From Pot to Polemic: Uses and Abuses of Cannibalism”. In *The Anthropology of Cannibalism*, edited by Laurence R. Goldman, 1–26. Westport, Ct: Bergin & Garvey.
- Griaule, Marcel. 1948. „L'alliance cathartique”. *Africa* 18 (4): 242–258. DOI: <https://doi.org/10.2307/3180447>
- Halberstam, Judith. 1993. „Technologies of monstrosity: Bram Stoker's 'Dracula.' (Victorian Sexualities)”. *Victorian Studies* 36 (3): 333–352.
- Harrigan, Pat, Noah Wardrip-Fruin. 2009. „Introduction”. To *Third Person: Authoring and Exploring Vast Narratives*, edited by Pat Harrigan, Noah Wardrip-Fruin, 1–10. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Innocenti, Veronica, Guglielmo Pescatore. 2017. „Narrative Ecosystems: A Multi-disciplinary Approach to Media Worlds Chapter”. In *World Building Book*, edited by Marta Boni, 165–183. Amsterdam: Amsterdam University Press, doi: 10.5117/9789089647566/ch09
- Kovačević, Ivan. 1992. „Prikoljiš”. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 39: 107–112.
- Kovačević, Ivan, Marija Brujić. 2014. „'Ljubav na prvi pogled' – TV serije: uvod u antropološku analizu. „Etnoantropološki problemi 9 (2): 395–415, DOI <https://doi.org/10.21301/eap.v9i2.7>
- Krstić, Marija. 2009a. „Srbi, narod najluđi – humoristička serija „Kursadžije” Grand produkcije”. *Etnoantropološki problemi* 4 (1): 87–105, DOI <https://doi.org/10.21301/eap.v4i1.4>
- Krstić, Marija. 2009b. „'Kursadžije' – terapijska uspavanka? Analiza popularne domaće humorističke serije”. *Antropologija* 7: 137–152.
- Lamerichs, Nicolle. 2018. *Productive Fandom: Intermediality and Affective Reception in Fan Cultures*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Laugier, Sandra. 2018. „Spoilers, Twists, and Dragons: Popular Narrative after Game of Thrones Chapter”. In *Stories Book*, edited by Ian Christie, Annie van den Oever, 143–152. Amsterdam: Amsterdam University Press,
- Leach, Edmund. 1982. *Social Anthropology*. Glasgow: Fontana.
- Lempert, Michael. 2014 „Imitation”. *Annual Review of Anthropology* 43: 379–395, doi: 10.1146/annurev-anthro-1023 13-030008
- Lisboa, Maria Manuel. 2011. *The End of the World Book Subtitle: Apocalypse and its Aftermath in Western Culture*. Cambridge, UK: Open Book Publishers
- Masing-Delić, Irene. 2013 „Black Blood, White Roses: Apocalypse and Redemption in Blok's Later Poetry”. In *Shapes of Apocalypse: Arts and Philosophy in Slavic Thought*, edited by Andrea Oppo, 134–152. Boston, Mass: Academic Studies Press. (2013),
- Michlic, Joanna B. 2006. *Poland's Threatening Other: The Image of the Jew from 1880 to the Present*. Lincoln: University of Nebraska Press.

- Pedlar, Valerie. 2006. *The Most Dreadful Visitation Book Subtitle: Male Madness in Victorian Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press
- Peterson, Mark Allen. 2007. „From Jinn to Genies: Intertextuality, Media, and the Making of Global Folklore”. In *Folklore/Cinema: Popular Film as Vernacular Culture*, edited by Sharon R. Sherman, Mikel J. Koven, 93–112. Boulder, Co: University Press of Colorado/ Utah State University Press.
- Prop, Vladimir. 1984. *Problemi komike i smeha*. Novi Sad: Dnevnik/ Književna zajednica Novog Sada.
- Pyrhönen, Heta. 2017. „Love under Threat: The Emotional Valences of the Twilight Saga”. In *Writing Emotions: Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*, edited by Ingeborg Jandl, Susanne Knaller, Sabine Schönfellner, Gudrun Tockner, 347–362. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Quaresima, Leonardo. 1996. „Homunculus: A Project for a Modern Cinema”. In *A Second Life: German Cinema's First Decades*, edited by Thomas Elsaesser, Michael Wedel, 160–167. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Radulović, Lidija. 2006. „Vampir: osujećeni mitski predak i simbol osujećenog muškog seksualnog potencijala.” *Etnoantropološki problemi* 1 (1): 181–202, DOI <https://doi.org/10.21301/eap.v1i1.8>
- Re, Valentina. 2017. „The Monster at the End of This Book Metalepsis, Fandom, and World Making in Contemporary TV Series”. In *World Building Book*, edited by Marta Boni, 321–342. Amsterdam: Amsterdam University Press, doi: 10.5117/9789089647566/ch18
- Redklif-Braun, A. R. 1982. *Struktura i funkcija u primitivnom društvu. Ogledi i predavanja*. Beograd: Prosveta/ XX vek.
- Ristivojević, Marija. 2009. „Bahtin o karnevalu”. *Etnoantropološki problemi* 4 (3): 197–210, DOI <https://doi.org/10.21301/eap.v4i3.10>
- Scott, David, Kelli K. McMahan. 2017. „Hard-Core Leisure: A Conceptualization”. *Leisure Sciences* 39 (6): 569–574, DOI: 10.1080/01490400.2017.1325800
- Steetskamp, Jennifer. 2008. „Found Footage, Performance, Reenactment: A Case for Repetition”. In *Mind the Screen: Media Concepts According to Thomas Elsaesser*, edited by Jaap Kooijman, Patricia Pisters, Wanda Strauven, 333–344. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Tavory, Iddo. 2014. „The situations of culture: humor and the limits of measurability ...” *Theory and Society* 43 (3/4): 275–289, DOI 10.1007/sll 186–014–9222–7
- Tornqvist, Egil. 2000. *Strindberg's Ghost Sonata*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Trifunović, Vesna. 2007. „Bazične tehnike humora po Arturu A. Bergeru”. *Etnoantropološki problemi* 2 (2): 221–249, DOI <https://doi.org/10.21301/eap.v2i2.11>
- Trifunović, Vesna. 2008. „Odnos horora i humora: primer filmova 'Hostel' i 'Euro Trip.'” *Etnoantropološki problemi* 3 (1): 103–121, DOI <https://doi.org/10.21301/eap.v3i1.5>
- Trifunović, Vesna. 2009a. „Konceptualizacija gubitnika i dobitnika tranzicije u popularnoj kulturi”. *Etnoantropološki problemi* 4 (1): 107–121, DOI <https://doi.org/10.21301/eap.v4i1.5>
- Trifunović, Vesna. 2009b. „Tipizacija privatnika u periodu prve tranzicije: primer domaćih serija”. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 57 (1): 135–146.

- Trifunović, Vesna. 2011. „Šala – jedna (ne)bitna humoristička forma.” *Etnoantropološki problemi* 6 (2): 319–332, DOI <https://doi.org/10.21301/eap.v6i2.2>
- Veblen, Torsten. 1966. *Teorija dokoličarske klase*. Beograd: Kultura.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2012. *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere. Four lectures given in the Department of Social Anthropology, Cambridge University, February–March 1998*. HAU Masterclass Series Volume 1, Manchester: University of Manchester.
- Walker, Michael. 2005. *Hitchcock's Motifs*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Walker, Richard J. 2007. *Labyrinths of Deceit Book Subtitle: Culture, Modernity and Identity in the Nineteenth Century*. Liverpool: Published by: Liverpool University Press.
- Wilby, Emma 2005. *Cunning Folk and Familiar Spirits: Shamanistic Visionary Traditions in Early Modern British Witchcraft and Magic*. Brighton: Sussex Academic Press
- Youngs, Tim. 2013. *Beastly Journeys: Travel and Transformation at the fin de siècle*. Liverpool: Liverpool University Press
- Žikić, Bojan. 2010. „We are Me, and They are Hive. Individual and Collective Identity as a Relational Characteristic of Humans and Aliens in Science Fiction”. *Antropologija* 10 (1): 111–122.
- Žikić, Bojan. 2014. „Dva tela, ili jedno? Ponovno promišljanje antropološke ideje o dihotomizaciji kao osnovnom mehanizmu kulturne misli o telu”. *Etnoantropološki problemi* 9 (4): 849–878, DOI <https://doi.org/10.21301/eap.v9i4.2>
- Žikić, Bojan. 2015. „What Makes People Good or Bad? (Mis)Anthropological Essay on Searching for Social/ Cultural Reasons on Judging the Other People”. *Etnoantropološki problemi* 10 (4): 927–943, DOI <https://doi.org/10.21301/eap.v10i4.8>
- Žikić, Bojan. 2016. „Užasnutost i opčinjenost večitim telom: mumija u ranoj horor književnosti.” *Etnoantropološki problemi* 11 (2): 373–392, DOI <https://doi.org/10.21301/eap.v11i2.3>
- Žikić, Bojan. 2018. *Antropologija tela*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta i Dosije studio.
- Žikić, Bojan. 2019. „Konstruisanje drugosti kao mizantropičan postupak: primer televizijske serije ‘Metalna zvezda’,,”. *Antropologija* 19 (2): 9–35.

Bojan Žikić  
Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Serbia  
bzikic@f.bg.ac.rs

*The Vampire as a Model of Cultural Otherness  
in the Television Series „What We Do in the Shadows”*

Vampires in popular culture differ from vampires in Serbian traditional culture not only in that they feed on human blood, but also in the implications of

otherness they represent. While the Serbian vampire is an example of ontological otherness – a revenant, a non-human as opposed to a human, but not of sociocultural otherness, being a member of the same community as those against whom its misdeeds are directed – the vampire in popular culture is an example of the way that sociocultural otherness derives from ontological otherness. Its non-human nature is clearly designated as the essential difference between it and man in the physical and psychological sense: besides being undead and being at the top of the food chain, its body possesses animal and protean characteristics, and uses various parapsychological powers. As such, it represents an alien in the human world generally, but also alienness with regard to the sociocultural environments in which different works of fiction and films, i.e. works of popular culture, situate it. This alienness is depicted in different ways, all of which can basically be traced to Bram Stoker's shaping of *Dracula*. In the US TV series *What We Do in the Shadows*, which is based on the eponymous New Zealand film and takes the form of the sitcom and mockumentary, we follow the lives of three bloodthirsty vampires from Europe and Asia who live together in Staten Island, New York City, in a house they share with a local energy vampire. Their appearance, behavior, habits, speech, etc. are an attribute of their alienness in the New World – and a source of constant misunderstandings with the environment into which they wish to integrate. Although their neighbors cannot know they are not human, they treat them as such, with all the courtesy of middle-class society and political correctness: the obstacle to the vampires' integration into contemporary US society is not their non-humanness, but rather their cultural incompetence. Hence it turns out that the contemporary cultural thought behind the cultural concepts of ontology and otherness is a form of Leachian perception of the manner of primary identification in the majority of traditional cultures in the world, in which „foreigners are in fact not counted among human beings”.

*Key words:* otherness, cultural ontology, vampire, popular culture, *Dracula* (Stoker), anthropology, contemporary society

*Le vampire comme modèle de l'altérité culturelle  
dans la série télévisée «What we do in the shadows»*

Dans la série télévisée américaine, *What we do in the shadows*, créée d'après le film néo-zélandais éponyme, sous forme d'un sitcom et d'un pseudo-documentaire, nous suivons la vie commune de trois vampires sanguinaires, originaires d'Europe et d'Asie, dans une maison à Staten Island, à New York, qu'ils partagent avec un vampire énergétique local. Leur apparence, leur comportement, habitudes, façon de parler etc. sont des attributs de leur altérité dans le Nouveau Monde – et source de malentendus continuels avec l'entourage dans

lequel ils voudraient s'assimiler. Bien que leurs voisins ne puissent pas savoir qu'ils ne sont pas des humains, ils se comportent – avec toute la courtoisie de la société bourgeoise et de la correction politique – envers eux justement de cette manière: l'obstacle pour l'intégration des vampires dans la société américaine contemporaine n'est pas leur inhumanité, mais leur incompétence culturelle. Il s'avère alors que la pensée culturelle contemporaine qui est derrière les représentations culturelles sur l'ontologie et l'altérité, représente un aspect de l'analyse de Leach du mode d'identification primaire dans la plupart des cultures traditionnelles du monde, dans lesquelles « les étrangers ne comptent en réalité pas parmi des êtres humains ».

*Mots clés:* altérité, ontologie culturelle, vampire, culture populaire, Dracula (Stoker), anthropologie, société contemporaine

Primljeno / Received: 15.09.2021

Prihvaćeno za objavljivanje / Accepted for publication: 29.10.2021