

Sanja Lazarević Radak¹

Balkanološki institut SANU

POKRETNE SLIKE UŽASA: DRUŠTVENI ASPEKTI JUGOSLOVENSKOG HOROR ŽANRA (1973–1990)*

Apstrakt: Izdvajajući deset jugoslovenskih filmova koji koriste efekte horora, ukazujem na mogućnosti njihove klasifikacije oslanjanjem na žanrove sa kojima se prepliću. Krećući se od tematizacije demonske seksualnosti žene, koke-tirajući sa filmom apokalipse, socijalne drame, ontološke drame, slešer filma i velikog narativa o „geopolitičkoj sudbini“ ovi filmovi ispisuju auto-reprezentativni narativ čije čitanje otkriva samo-kritiku, preipsitivanje istorijskih narativa i vrednosti koje vladaju društvom. Čitanje socijalnog podteksta jugoslovenskog horora zasniva se na kombinovanju antropoloških pristupa i psihoanalize filmskog narativa.

Cljučne reči: jugoslovenski horror, filmski diskurs, antropološki aspekt, psihološki aspekt vrednosni sistem.

Uvod: jugoslovenski horor film

Ako se zanemare retki pokušaji književne klasifikacije srpskog horora, praćeni terminološkim nedoumicama i odsustvom jedinstvene definicije ovog žanra, jedina obuhvatnija studija o „filmu strave“, ostaje *U brdima horori, srpski film strave*, Dejana Ognjanovića (Ognjanović 2007). Autor se usmerava na estetiku srpskog horora i uslovljenost njegovog sadržaja, ekonomskim i istorijskim kontekstom retko upotpunjujući svoju analizu psihoanalitičkim uglom gledanja, ali nadoknađujući je kretanjem u prostorima književne istorije i teorije filma. Si-

¹ sanjalazarevic7@gmail.com

* Istraživanje sprovedeno tokom rada na projektu: Dunav i Balkan: kulturno-istorijsko nasleđe 177006, Balkanološkog instituta SANU koji finansira Ministarstvo prosvete i nauke RS.

romašan izbor literature na polju analize filma određen je činjenicom da horor u jugoslovenskoj kinematografiji nije doživeo ekspanziju i nije našao pogodno tlo za komercijalizaciju. Međutim, mali broj filmskih analiza omogućuje otkrivanje nove tačke gledanja i predlaganje nove analitičke metode, umesto produbljiivanja i nastavljanja već postojećih analiza (Omon, Mari 2007, 79).

Odista je malo jugoslovenskih filmova strave koji se mogu smatrati žanrovskim. Neke od kratkih televizijskih drama koje se opredeljuju za narativ „strave i užasa“, do danas su ostale relativno nepoznate široj publici, dok su brojni hibridni filmovi koji kombinuju psihološku dramu i različite oblike fantastike ostvarili zapažene uspehe. Iako je smešten na granično područje između evropskog filma i treće kinematografije, jugoslovenski film danas nalazi punopravno mesto na listama ljubitelja strave. On se prepoznaje kao ekranizovani gotski narativ, film apokalipse, socijalna drama sa elementima horora, psihološki horor, horor-komedija, često se približavajući kompleksnim, višeslojnim filmskim narativima.

Ka teoriji (horor) filma

Film se razmatra kao umetničko delo koje se može čitati poput teksta i koje svoja značenja zasniva na narativnim strukturama, na vizuelnim i zvučnim podacima, izazivajući poseban učinak kod gledalaca. Pre formalnog nastanka strukturalizma, Bart je analizovao ideološke manifestacije oličene u različitim vrstama tekstova dokazujući da i film prenosi značenje i vuče korene iz semio-logije. Kasnija shvatanja upućuju na film kao prostor pisanja i prostor iskustva gledaoca. Za njim sledi Lakanovo uočavanje veze između semiologije filma i psihoanalitičke teorije, te čitanje filma na način na koji se to čini sa nesvesnim i uvođenje pojma subjekta na mesto kolokvijalnog „gledaoca“. Potom, Derida podstiče dekonstruktivističku analizu, dok feministička teorija filma analizuje reprezentacije žene i muškarca, zatvarajući prvi talas pristupa koji omogućuju razumevanje veze između pojedinca i društva i problema sa kojima se društvo suočava. Marksiste zanima analiza društvenih snaga koje određuju produkciju dela, tačne strukture produkcionog aparata, koliko i ideološka određenja koja utiču na njegov nastanak. Ideološki aspekt filmske umetnosti, uzima se u obzir prilikom raspravljanja o političkom potencijalu filma (Omon 2006, 103). U filmološkoj analizi koriste se rezultati do kojih su došle književna kritika i teorija, uzimajući u obzir znanja iz psihoanalize, antropologije i istorije književnog dela. Lakanova teorija subjekta se eksplicitno oslanja na lingvističke modele, dok je psihoanaliza odigrala značajnu ulogu u interpretaciji fikcije. S obzirom na značaj kontekstualizacije filma i uzimanje u obzir istorijskih okolnosti, ni savremena analiza nije zanemarila marksističke uticaje.

Kombinujući različite pristupe; od usmeravanja na narativ, preko pokušaja dekonstruisanja/demontiranja filma, uključenja marksističkog naglašavanja važnosti istorije i psihoanalitičkog pristupa, izdvojeni su jugoslovenski horor filmovi čiji podtekst govori o društvenim okolnostima i anticipira društvene tenzije. S obzirom da, do danas, u okvirima filmske analize, nisu uspostavljeni čvrsti okviri i definisani „ispravni“ putevi, istraživačima koji se opredele za ovo polje aktivnosti, ostavljen je relativno slobodan izbor teorije i metodologije. Uzimajući u obzir tematizaciju socijalnog aspekta filma, ovom radu nedostaju klasični filmološki osvrti i dublje refleksije o estetici. Umesto njih, kritika, analiza i interpretacija kao tri nivoa na kojima se film razmatra, zadržavaju rečnik humanističkih disciplina i usmeravaju se na socijalno-psihološki i društveni aspekt ovog stvaralačkog polja.

Prilikom analiza pojedinih filmova akcentovan je psihoanalitički pristup, najpre zbog svoje zastupljenosti u kritici i interpretaciji horor filma koja se obrazlaže vezom između horor žanra i emocije straha. Naime, horor film se služi efektima koji izazivaju strah i strepnju, a oni se do danas, uprkos interdisciplinarnosti koja dopušta da ove emocije budu predmet istraživanja filozofije, sociologije, antropologije, smatraju primarno, psihološkim fenomenima. Drugi razlog, oslonjen je na mišljenje uticajnih francuskih teoretičara filma Žaka Omona i Mišela Marija po kojima se psihoanaliza više od bilo koje druge teorije bavi pitanjem odnosa gledaoca i imaginarnih produkcija, poput pozorišnog komada i filma. Kako ističu: „*prva sistematska poređenja filmskog dispozitiva kao predstave i strukture subjekta mogli smo čitati napisane upravo iz pera psihoanalitičara Frojdove škole (društva koje je osnovao Lakan) poput Andre Grina i Žan-Luj Bodria* (Omon, Mari, 2007, 198).

U dvadesetom veku se učvrstio koncept o otvorenom karakteru umetnosti i njenoj uslovljenosti kreativnošću. Međutim, sloboda stvaranja nikada nije ograničena jer pojedinac kao stvaralac nikada nije sasvim slobodan od skupa pravila i vrednosti koje mu društvo nameće, niti od ukupnog konteksta u kojem se društvo nalazi. „Delo i predstavljajući svet ulaze u stvarnost i obogaćuju je, dok stvarni svet ulazi u delo i u njemu predstavljeni svet“ (Dragović, 2006.15). Film, dakle, ne može biti slobodan od šireg društvenog konteksta jer je stvarnost kreativnog pojedinca određena njegovom svakodnevicom. U tom smislu, film kao i druga umetnička dela ostaju proizvod pojedinca i društva u onoj meri u kojoj su subjekt i društvo međusobno zavisni.

Od mitološkog do političkog

Jugoslovenski film strave je moguće podeliti u nekoliko grupa koji slede prevladavajuće trendove u ovoj vrsti estetskog izraza od sedamdesetih godina dvadesetog veka. Do 1973. godine, kada je snimljen film *Leptirica* nije se govorilo

o „domaćem hororu“. Uprkos sporadičnim negativnim kritikama, on do danas ostaje označen kao „prvi srpski i jugoslovenski“ horor i nesumnjivi predstavnik ovog žanra. 1. Ovaj film se razvija kroz rediteljevu karijeru da bi dvadesetak godina kasnije postalo jasno da je jedna od njegovih preokupacija tematizacije ženske, demonske seksualnosti čije se poreklo može tražiti u društvenim napetostima; 2. U drugoj grupi, prepoznaju se ontološki horori, poput *Prokletinje* (1975) i *Štićenika* (1973) snimljenih u formi kratkih televizijskih drama. Iza narativa o ljudskim osobinama, prepoznaje se diskurs o intelektualnoj jednostranosti društva, neelastičnosti obrazovanja koje proizvodi ideološka rigidnost, opasnost od birokratije koja preuzima ulogu velikog socijalnog super-ega. 3. Za njima slede, fantastična *Kičma* (1975) i realistična *Variola vera* (1982) koje, svaka na svoj način prikazuju propadanje društva i nagoveštaje njegovog sloma. Pridružuje im se *Izbavitelj* (1976) koji ispod manifestnog narativa o Velikoj Depresiji i izopačenosti buržoazije, sugerise paralele između kapitalističkog i socijalističkog društva. 4. Film *Čovjek koga treba ubiti* (1979), otvara novo poglavlje u jugoslovenskom hororu, sarkastično prikazujući stravičnost „geopolitičke“/geosimboličke situacije, stvarnu i simboličku zavisnost Balkana od „velikih sila“ i relativnost dobra i zla, izmestivost raja i pakla uz mogućnost da se hrišćanska ideologija na liminalnim prostorima može čitati na različite načine. 5. Iako, naizgled tipičan predstavnik psiho-horora, film *Već viđeno* (1987) sadrži politički podtekst i uvod je u dramatični socijalni procep koji će u narednoj deceniji zahvatiti Srbiju.

Antropološki i psihološki aspekt horor žanra

Više od tri decenije horor je jedan od glavnih oblika masovne estetike koji omogućuje oslobađanje od straha njegovim projektovanjem na tekst i sliku (Noel 1987). Horor filmovi izazivaju negativne emocije poput straha i gađenja; eksplicitnim čine kršenje tabua, odgovaraju na istorijski i kulturno određene strepnje: duševne bolesti, nuklearnog rata, epidemije, nasilja koje potencijalno svako nosi u sebi. No, ma koji pojedinačni strah da eksploatiše, on gledaocima obezbeđuje katarzu i opuštanje kroz manifestaciju kolektivnih i individualnih strahova. Specifičnim odabirom ambijenta, likova i zapleta, njihovim podređivanjem efektu tajanstvenosti, užasa i strave, potencira se atmosfera koja izaziva strah, užas, ili gađenje, a korišćenjem liminalnog prostora kakve su šume, groblja, napuštene kuće i njihovi podrumi, te zasnivanjem zapleta na „arhetipskim“ strahovima, među kojima je najizrazitiji, onaj od smrti, čitalac/gledalac je podstaknut na promišljanje krhkosti svoje egzistencije (Ognjanović 2008, 23). Stoga, horor nastaje tamo gde je narušen sistem koji pojedincu omogućuje izbegavanje uznemirujućih pitanja o smislu egzistencije. Dok bajke i srodni fantastični žanrovi, izbegavaju „nepravedni kraj“ u kojem čovečanstvo nestaje; u kojem je

pojedinaac sveden na krhku telesnost u čeljustima zveri ili u rukama psihopate, horor gledaoca suočava sa mogućnošću da svako može postati žrtva nuklearnog rata, epidemije, ili monstruma. Kako to primećuje Julija Kristeva, „užas nastaje na rubovima, tamo gde sistem više ne doseže sa svojim merama predostrožnosti, zaštite i utehe čoveka, te tamo gde se rađa sumnja u neprikosnovenost i monolitnost onoga što zajednicu drži na okupu“. Kako Kristeva ističe, zazornost dostiže vrhunac „kada se smrt koja će nas svakako ubiti pomeša sa onim što bi trebalo da nas od nje izbavi“ (Kristeva 1999, 11). Granica između zazornog i sablasnog je teško određiva. Dok je u zazornom naglasak na „gadnom“, „socijalno nedopustivom“, „tabuisanom“, u sablasnom se prepoznaju tajanstveno i sve ono što izmiče racionalnom sagledavanju (Daković 1993, 40). No, za oba je zajedničko preispitivanje mogućnosti da budemo ubijeni, pojedeni, odvedeni u podzemni svet i podvrgnuti „nepravdom kraju“. U tom smislu i zazorno i sablasno uvek vrebaju, a na njih nas podsećaju prizori iz svakodnevice, primeri iz istorije, te ukupnog ljudskog iskustva. Poput drugih estetskih proizvoda, horor je višeznačan i ne može se svoditi isključivo na funkciju preispitivanja egzistencije, ali su strah i nelagodnost koje izaziva ono što ga u značajnoj meri određuje. Kao i drugi kulturni fenomeni, kao i srodne estetike i drugi „žanrovi“, horor ima svoj socijalni i politički podtekst, on sadrži upozorenje na one aspekte sistema koji se istanjuju i postaju krhki. U jugoslovenskom kontekstu ukupnu estetiku i socijalnu podlogu horora, čini kako preispitivanje vrednosti na kojima je društvo zasnovano, tako rastuće osećanje približavanja kraja epohe blagostanja i dolaska užasa koji se metaforički preobražava u različite fenomene i objekte, od virusa do sociopatskih profila (Kristeva, 1999, 24).

Među prvim motivima koji oblikuju jugoslovenski narativ „strave i užasa“ prepoznaje se demonizacija žene. Psihoanalitički pristup oslonjen na dinamske koncepte, jednostrano drži da ovaj zazor dolazi iz spoznaje o rodnoj razlici između muškaraca i žene. (Frojd 1969, 34). No, globalna kinematografija u poslednjih dvadesetak godina, proizvodi protagonistkinje horor filmova koje se znatno razlikuju od svojih prethodnica i dovode u pitanje ovo binarno pozicioniranje uloga, proizvodeći junakinje koje nisu pasivne žrtve onostranih sila i monstruma, već koje se kao borci i vođe punopravno uključuju u survivalističke narative.

Žena-demon u srpskom i jugoslovenskom filmu

Klasični pristup reprezentaciji žene u horor filmu drži da je njihova transformacija u bića poput monstruma i veštica „puka projekcija muškarčevih seksualnih želja i nelagodnosti u vezi sa rodnom razlikama“ (Greven 2011, 181). Sva društva dele koncepte ženske monstroznosti, onoga što je šokantno, zastrašujuće i odbojno u ženi. O tome svedoči ukupna mitologija rodni čudovišta:

Meduza sa svojim „zlim očima“ i zmijama umesto kose, Durga u čijoj se čeljusti nalaze ostaci sažvakanih ljudi – njene dece, a motiv demonske seksualnosti, posesivnog i falusnog majčinstva postaje nešto poput univerzalnog narativa o ženi (Creed, 2003). No, horor filmovi, do sredine sedamdesetih godina dvadesetog veka, čije su protagonistkinje žene, ili čiji narativ pokreće feminino, otkrivaju konzervativizam potencijalno subverzivnog žanra, te se mogu grubo podeliti u dve kategorije: one u kojima je žena žrtva i one u kojima se preobražava u monstruma (Brophy 1986). Filmovi koji viktimizuju ženske karaktere slede stereotipni obrazac: njeno telo je izloženo voajerističkom oku kamere, a potom, postaje žrtva serijskog ubice, intrudera, ili demonske sile pred kojom je nemoćna. No, ženski monstumi pokazuju raznovrsnost. Dok je većina monstruma osmišljena da ponudi moralnu dilemu, ženski monstrum otkriva društvene pritiske i komentariše životne stilove. Iako granica između monstruma i žrtve ostaje porozna, od tridesetih i četrdesetih godina kada nastaju neki od najpoznatijih ženskih monstruma, poput *Frankenštajnove neveste* (1935); *Drakuline ćerke* (1936) i *Nevidljive žene* (1940) preko pedesetih godina kada se počinju javljati prve figure krvi žednih žena i šezdesetih godina kada nastaju *Gorgona* (1964) i *Reptil* (1966), sedamdesetih godina, kada dominira slešer podžanr razvijaju se kompleksniji narativi o ženi-vampiru, povezujući smrt i seksualnost i čineći eksplicitnom anksioznost koja se javlja u vezi sa emancipovanom, nezavisnom ženom, sposobnom da učestvuje u nizu društvenih uloga. *Grofica Drakula* (1972), *Iza vrata* (1974), *Keri*, 1976 samo su neki od filmova čiji narativi će biti inspirativni i za jugoslovenske reditelje. S obzirom da horor film odražava strepnje koje su normirane i kulturno kodifikovane, žensko telo u kontekstu jugoslovenskog filma ima vlastita značenja. Leptirica, gospođa Sibila i gospođica Katarina, kao Kadrijevićev trio iz različitih decenija, preobražavaju se na svojoj kulturi svojstvene načine, zadržavajući neke od holivudskih klišea šezdesetih.

Seksualnost i smrt

Inspirisan pripovetkom *Posle devedeset godina*, Milovana Glišića, film *Leptirica* Đorđa Kadrijevića (1973) smatra se prvim jugoslovenskim hororom. U prvom planu odvija se filmski narativ o navodnim napadima vampira Save Savanovića na seoske vodeničare. Dok seljani razloge za smrt vodeničara traže u mogućnosti da je, nekada prek čovek, Sava Savanović postao vampir, uporedo se odvija niz događaja u vezi sa mladim parom, Radojkom i Strahinjom. Već na početku filma, najpre na narativnom planu, uspostavlja se simbolička veza između leptira i zaljubljene devojke, gde leptir figurira kao duša umrlog koja se kreće između lika Radojke i, za smrt vodeničara, osumnjičenog vampira Save.

Simbolička veza će se sa narativnog, preneti na vizuelni plan, tek na kraju filma, upotrebom jednominutnog prvog plana u kojem je beli leptir.

Seoski gazda, Živan je Radojkin poočim koji ne odobrava brak između dvoje mladih ljudi, što ih dovodi do emocionalnih poteškoća i privremene razdvojenosti (Lampić 2000, 77). Iza naizgled površne priče o „živoj smrti“ koja se hrani ljudskom krvlju, otkriva se narativ koji pomera zaziranje od ružnog i nesmetivog ka lepom i zavodljivom, ukazujući na njegove moći transformacije. Emocionalna drama koja dovodi do najveće napetosti, nastaje prve bračne noći, kada Strahinja otkriva ranu na devojčinom stomaku, identičnu onoj koju treba načiniti na telu pokojnika koji se povampirio. Rana se prepoznaje kao simbol defloracije koji devojku može preobratiti – od lepotice načiniti vešticu; probuditi mrtvo i usnulo u njoj. Njena probuđena seksualnost sažeta je u sceni jahanja Strahinje, te oponašanja seksualnog čina. Ona naslućuje seksualnu slobodu žene koja pretili da narušiti zajednicu. Jednovremeno, od rane se zazire jer ukazuje na sposobnost reprodukcije, a stoga i od narušavanja vlasti po očevoj liniji. Mogućnost da je devojčin poočim jednovremeno i ljubavnik, bilo uz njenu saglasnost ili uprkos njenom protivljenju ukazuje na nered koji remeti obrazac, ili pretili da kršenjem tabua vezanih za srodničke odnose proizvede liminalne objekte, bića i situacije (Daglas 2001, 127). Transformisano biće zadržava osobine vampira, karakterističnu deformisanost koja je prilagođena tadašnjim filmskim mogućnostima i umetničkoj slobodi. Neuhvatljivost granice između života i smrti koja pojedinca prati kroz čitavu egzistenciju naglašava dimenziju strepnje i užasa. Užas ljubavi između živog mladića i mrtve devojke sadrži psihološki podtekst i održava napetost tokom čitavog filma ostavljajući gledaoca u iščekivanju tragedije. Uobičajena gotska tema liminalnog, ni-život-ni-mrtvog bića smeštenog u folklorne okvire otkriva slojevitost značenja „leptirice“ koja je zarobljena u „tradicionalni“ tekst srpskog sela. Žena-vampir koja od prve polovine dvadesetog veka, na bioskopskom platnu ovaploćuje strepnje i nelagodu u vezi sa seksualnošću, sedamdesetih godina postaje monstrem. Ono što ga čini privlačnim je svojevrsna hibridnost, mogućnost da mrtvo (ono što je bilo ugašeno, poništeno i blokirano) iznova oživi ojačano novom, destruktivnom snagom koja ugrožava maskulinističke vrednosti.

Demon rodnihi odnosa

Iste, 1973. godine Kadijević, potpisuje režiju za adaptaciju priče Alpurarijska svirka Ivana Raosa koja je u svojoj ekranizovanoj formi nazvana *Devičanskom svirkom*. Susreti između svetlosti i mraka, izazivanje uzmicanja i nagoveštaji neobjašnjivog, postižu se zvukom koji prati dramski efekat radnje. *Devičanska*

svirka se koristi kao lajtmotiv filma, a sastoji se iz kombinacije teme vezane za svečani čin i pozadine ambijentalnih šumova.

Filmska radnja prati događaje na putovanju čoveka koji nakon što je upozoren da ne ide dalje, put nastavlja ka mračnom zamku iz kojeg se čuje zlosutni zvuk. Klasični gotski narativ nagoveštava pogibija dečaka preko koga prelazi kočija vlasnice zamka gospođe Sibila i koja će poslužiti kao neposredni povod da misteriozna žena punika odvede u zamak. Ambijent zamka otkriva gospodaričinu opsednutost smrću, njenu okruženost artefaktima poput samrtnih postelja, sveća, skrivenih kutaka u kojima čuva tela ubijenih muškaraca. Prostor se širi kombinovanjem igre perspektive i dubine polja, što se postiže umnožavanjem vrata i ogledala.

Za gotiku karakteristična blizina seksualnosti i smrti, ljubavi, ubistva i uskrsnuća ukazuje na narativ o negativnoj Animi – nesrećnoj, ćudljivoj, histeričnoj, promiskuitetnoj ženi koja, u potrazi za ljubavlju, zavodi i potom ubija svoje partnere (Jakobi, 2000, 166). Putnik – Ivan je jedan od „kandidata“ za večnu ljubav i jedan od onih čiji bi skelet trebalo da se zanjiše na kuli zamka, te tako proizvede „devičansku svirku“. Sibila treba da obuhvati arhetipske figure sirena, Djanu ili Artemidu, sva ženska mitološka bića koja ubijaju zaljubljenje muškarce. One označavaju zarobljenu seksualnost, čemu doprinosi prisustvo zamka kao ženskog simbola, njegove zatvorenosti i njegov „devičanski“ zvuk. Devičansku svirku proizvode krici zarobljene seksualnosti, one koja se nije ostvarila u braku i ostaje potisnuta u ljubavnim avanturama tokom kojih Sibila traži emocionalno i seksualno ispunjenje (Jung, 2000). Upravo će gospodaričin kočijaš – Bartolomeo, sa svim simboličkim značenjima koja se vezuju za konja, jahanje i kretanje kočija biti jedini koji može da je oslobodi bilo u životu ili smrti. Kočijaš kao simbol oslobođene seksualnosti sada ubija (davljenjem) njenog nosioca i na taj način oslobađa poslednjeg ljubavnika i poslednju žrtvu ove gotске sirene.

Sedamdesetih godina se, pod uticajem poststrukturalizama, na rod sve učestalije gleda kao na inherentno nestabilnu diskurzivnu tvorevinu koja samu sebe razgrađuje. Naglašavanje roda kao društvene i kulturne konstrukcije omogućilo je da se skrene pažnja na zanemarivanje ženskih istorija i geografija i pomoglo da se ukaže na dualizam muško/žensko kao na proizvod konkretnih društvenih odnosa. Ideje o rodu kao društvenoj konstrukciji koja se menja u zavisnosti od mesta i vremena u evropskim zemljama poput Francuske i Velike Britanije postaje eksplicitan četrdesetih i pedesetih godina, što može objasniti potrebu za estetizacijom strepnji u vezi za pozicijom žene u društvu. Ovako se kult „ženskog smisla za ljubav i dom“ utemeljen na pojmu „slabijeg pola“ srušio poput drugih konstrukata. Predstava o odvojenim sferama muškaraca i žena osporena je kao krhka osnova na kojoj je bio režim rodnih odnosa koji je obuhvatao mnoge aspekte života. Umesto narativa o „ženskoj sferi kuće i kućnih odnosa, čednosti, krhkosti i potrebi za zaštitom“, horor film otkriva eksplozivnost potiskivane

seksualnosti i opasnosti koje stoje u vezi sa jednostranim režimom koji isključuje ženu iz javne sfere (Jackson 2008).

Demonski trougao

Film *Devičanska svirka* je vezivno tkivo između prvog Kadijevićevog horor ostvarenja i filma *Sвето mesto* (1990) gde razvija motiv negativne Anime (Jung 1977). Po filmskim kritičarima ovaj film je snimljen po Gogoljevoj pripovesti *Vij iz 1835*, poput filma *Crna nedelja* (*Black Sunday* iz 1960 godine) i odlikuje se jasnim žanrovskim elementima koji ga svrstavaju u red horora. Iako se delovi filma mogu prepoznati kao gogoljevska satira usmerena na neukost sveštenstva, akcenat je postavljen na vezi između porodične patologije, duševne bolesti i onostranog. U tom smislu, filmovi *Leptirica*, *Devičanska svirka* i *Sвето mesto* nalikuju trilogiji koja se razvija do eksplicitne tematizacije odnosa između oca i ćerke, sa jedne strane, i preobražaja žrtve u demona, sa druge. Bogoslov Toma sa svoja dva prijatelja, noći u kući starice koja ga preobražena jaše onako kako Radojka jaše Strahinju u *Leptirici*. Kada padne sa njega, mladić vidi lice lepe devojke koja umire pred njim. Praćen osećanjem krivice za devojčinu smrt, saznaje da je pred smrt zatražila da joj baš on čita „očenaš tri dana i tri noći za redom“. Toma ubrzo postaje svedok tajanstvenih događaja i žrtva isprepletanih porodičnih patologija. Erotizovan odnos oca i ćerke (nalik na onaj koji prepoznajemo u *Leptirici*) zapravo je refleksija opšteg promiskuiteta na imanji-ma gde su sluge seksualni objekti svojih gospodara, a ćerci postaju seksualni objekti svojih očeva, birajući dalje sluge i sluškinje za objekte demonstracije svoje finansijske, stoga socijalne a tek manifestno seksualne moći. Ono je jednovremeno paradigma šireg društva zasnovanog na eksploataciji, do krajnosti manifestovanoj u robovlasništvu.

Kadijevićevo *Sвето mesto*, premda klasičan horor koji kombinuje elemente mitologije i folklora, postaje još jedan palimpsest za kritiku sadržaja koje vrednosni sistem potiskuje ili negira. Kao i prethodna dva filma, on tematizuje žensku seksualnost, ulazeći u psihološke dubine promiskuiteta, a ovaj narativ koristi kao platformu za uvod u složene društvene probleme koji će uslediti tokom iste decenije.

Ovo je period kada se prepoznaju nemogućnosti istočno-evropskih zemalja da uspostave solidne društvene sisteme nakon rušenja diktatura i promena režima. Snimljen 1990. godine, pred opšti slom društvenih vrednosti, neposredno pred početak rata na prostoru SFR Jugoslavije, on je alegorija društva koje se slama u opštoj patologiji, iščekujući smrt i buđenje u novom, demonskom obliku. Ukoliko je porodica osnovna ćelija društva, odnosi koji u njoj vladaju

postaju metafora čitavog sistema, u kojem se čine vidljivim simbolički činovi „jahanja“, kršenja normi, simboličkog promiskuiteta i slično. Snimljen u limitirano vreme, pred završetak jednog sistema vrednosti, on ukazuje na poroznost jednih i skori dolazak drugih.

Razum kao tamničar

Sedamdesetih godina poststrukturalistička saznanja su na vrhuncu, podstičući relativizaciju marksističkog pogleda na društvo i dovodeći u pitanje autoritet nauke. Ovome svakako prethode intelektualni pokreti i nova ideološka strujanja koja postaju vidljiva kasnih šezdesetih i koja su od 1968. godine pokrenula značajan deo studentske i akademske populacije. Ontološki horor koji prati sudbinu pojedinca izloženog nedoumicama, strepnjama, osećanjem nepotpunosti postaje refleksija nesigurnosti u društvu, upitanosti o smislu i dovođenja u pitanje temeljnih vrednosti na kojima je zajednica uspostavljena. Vreme (prošlost, sadašnjost, budućnost) i stanje svesti (saglasna realnost, san, halucinacija) više nisu čvrsto uspostavljene kategorije u ovim filmovima, čime se doprinosi osećaju destabilizacije normi, te svega što se uzima zdravo za gotovo. Godine 1973. Branko Pleša potpisuje režiju za film *San doktora Mišića* gradeći pozitivistički karakter koji se protivi svemu što bi se moglo protiviti „zdravom razumu.“ Doktor Mišić dolazi u malo mesto i useljava se u dvor Jabukovačkih (Jabukocijevih) koji je na glasu kao kuća duhova, prikaza, plamenih jezika i različitih utvara. No, priče o takozvanoj četvrtoj dimenziji, o dvorcu u kojem stanari sanjaju prediktivne snove, za ovog lekara, je tek puka maštarija uma koji je neuk ili, „se ne zna na pravi način zaokupiti“ onim što on prepoznaje kao stvarne probleme poput bolesti. Utvarni dom će postepeno početi da proganja i samog doktora Mišića, sve dok sasvim ne ovlada njime. Počinjući da sumja u svoj razum, Mišić halucinira vlastito podvajanje u samozadovoljni i komformistički-racionalni lik i, svog anksioznog i uplašenog dvojnika. Kroz snove koji u serijama prikazuju moguću ishod dana koji sledi, izroniče pojava mlade žene i postepeno ga uvodi u događaje koji za rezultat imaju pogibiju mlade plesačice. Telo žene koju sanja i halucinira će se naći na obdukcionom stolu doktora Mišića koji će ubrzo i sam umreti. Dve godine kasnije, na osnovama jedne pripovetke, Pleša režira film o antipodu doktora Mišića, lekaru koji sumnja u razum i postulate koje nameće doba u kojem živi. Ovo je jedan od klasičnih narativa koji se poigravaju znatiželjom putnika i vezom između kuće i onostranog.

U zemljama smeštenim iza gvozdene zavese, horor je potisnuti žanr, a američka književnost uglavnom ostaje nedostupna širokoj čitalačkoj publici. Uprkos tome, u Jugoslaviji se književnost „zapada“ prevodi i publikuje u iz-

davačkim kućama svih republika, te je pripovetka *Prokletinja*, Embrouza Birska (1852–1913?) ekranizovana u režiji Branka Pleše, 1975. godine kao horor priča. Sedamdesetih godina, javlja se novi intelektualni trend – poststrukturalistička saznanja se nalaze na vrhuncu, podstičući relativizaciju marksističkog pogleda na društvo i dovodeći u pitanje autoritet nauke. Ovome svakako pretihode intelektualni pokreti i nova ideološka strujanja koja postaju vidljiva kasnih šezdesetih i koja su od 1968. godine pokrenula značajan deo studentske i akademske populacije. Ontološki horor koji prati sudbinu pojedinca izloženog nedoumicama, strepnjama i osećanjem nepotpunosti, postaje refleksija nesigurnosti u društvu, upitanosti o smislu i dovođenja u pitanje temeljnih vrednosti na kojima je zajednica uspostavljena. Vreme (prošlost, sadašnjost, budućnost) i prostor (stvarnost, san, halucinacija) više nisu čvrsto uspostavljene kategorije u ovim filmovima, čime se doprinosi osećaju destabilizacije normi, te svega što se uzima zdravo za gotovo. Ekranizacija pripovetke „Prokletinja“ američkog satiričara i pisca fantazije svedoči o uzdrmanim temeljima nauke, o poroznosti stavova o cikličnosti istorije i objektivnog saznavanja koje dovodi do „napretka u društvu.“ U tom smislu, ona je, najpre kritika marksističkih postavki koje se nameću u jugoslovenskim obrazovnim ustanovama.

U malo mesto kojim vlada viktorijansko uverenje u kartezijsku logiku, jasne veze između uzroka i posledice, sposobnost čoveka da savlada prirodu, stiže lekar čija uverenja o postojanju nesaznatljivog, nedokučivog, nevidljivog, remete provincijski um. Dok traga za onostranim bićem i sam u procepu između potrebe da, sa jedne strane, sazna, klasifikuje i sistematizuje, a sa druge, prizna ograničenost ljudskog uma, meštani nastoje da ga zastraše i prognaju. Napetosti doprinose nefonetski i nefonički zvuci, oni koji nisu ljudskog porekla i koji nagoveštavaju prisustvo onoga što je nemoguće razumeti i definisati. Viktorijansko selo postaje paradigma provincijalizma i isprazne samouverenosti čoveka, ona je slika agresivnog neznanja i straha od remećenja čvrsto uspostavljenih normi. Lekar ulazi u trag *Prokletinji* u koju se smešta sve što nauka nije uspela da savlada i što prepusta domenu neznanja i praznoverja: intuicija, sinhronicitet, de ja vu, realizacija sna u budnom stanju. Strah izaziva ono što se ne može imenovati i o čemu se stoga, ne može govoriti. Prateći tragove „prokletinje“, lekar gine, a istraga se sprovodi u prisustvu leša, karikaturalno obučenih i našminkanih „seljana“, naravno islednika i sudije o čijoj provincijalnosti svedoči odeća i sličnost sa porotom iskeženih staraca. „Objektivno znanje“, „prosvetljeni um“, „binarne opozicije“, opstaju i pored sudijinog saznanja o ontologiji prokletinje. U napetoj atmosferi crno-belog filma, ono što odražava strah nisu toliko viktorijanski ambijent, dogorele sveće i prisustvo leša, koliko zastrašujuća i groteskna nasilnost malograđanštine usmerena na nemogućnost priznanja Drugosti. Ovako se uspostavlja opozicija između agresivnog pristupa Drugome koje se okončava njegovom negacijom, sa jedne, i mogućnosti njegovog prepoznavanja

i relativizacije sa druge strane. Dok se Birs satirično poigrava seoskim karakteristikama, ekranizacija njegove pripovetke svedoči o kritici palanke i buđenju samokritičnosti društva u kojem pripovetka doživljava adaptaciju. Njegova novela je usmerena na kritiku društva u kom sam živi, a odabir ove novele u jugoslovenskom kontekstu svedoči o potrebi da se ukaže na ograničenost duha čiji su proizvodi samouverena racionalnost, poverenje u intelekt, dogmatičnost i diktatura birokratije. Poput viktorijanskih figura koje se rugaju svemu što je Drugo i drugačije, društvo se slepo pridržava materijalističkog pogleda na svet.

Superego kao mračni progonitelj

Film *Štićenik* je zasnovan na priči Filipa Davida *Mihael i njegov rođak*, iz zbirke pripovedaka *Bunar u tamnoj šumi* (1964) režirao je Đorđe Kadijević 1973. Ovaj film se odlikuje likovnošću, ikoničan je i kreće se u pravcu plastike kojom se stvaraju efekti strave i emocionalni efekti. Slike mora, peska i stenja, svetlo i način kadriranja naglašavaju jezovitost i pretnju smrću (Omon 2007, 172).

Mladi begunac progonjen samoproklamovanim rođakom – starateljem nalazi utočište u duševnoj bolnici. Premda bolnički lekar, najpre pretpostavlja da je mladićevo bekstvo simptom duševne bolesti, ubrzo se i sam suočava sa mračnim progoniteljem. Osećanje napetosti i nelagode izazivaju šumovi, fijuk vetra, sporo kretanje kamere između snega i peska, fotografije drveta koje prerastaju u čudovišta i najzad, svest o ontološkoj neuhvatljivosti progonitelja. No, u noći kada treba da donese konačnu odluku o Mihailovom premeštaju u drugu bolnicu, suočava se sa prikazom koja progona njegovog pacijenta. Već u tom trenutku postaje jasno da Mihaila prati superego/savest koja će u jutro kada kočije dođu po njega, biti povod njegovom samoubistvu. Kočije koje su došle da ga odvedu u drugu bolnicu, postaju pogrebna kola. Suočen sa smrću uplašenog begunca, lekar nailazi na mračnu savest ledenog izraza. Saopštivši progonitelju da je njegov štićenik mrtav i sam će biti izložen ponovnom preispitivanju vlastitih postupaka: Lekar: „Vaš štićenik je mrtav. Savest: Znam, Vi ste ga ubili“. Film *Štićenik* je oslonjen na neke od klasičnih motiva horor romana i priča. Motivi poput mračnog progonitelja, senke koje se protagonist plaši, ambijenta duševne bolnice, pustinje i polomljenog drveća, ali i preplitanja Superega sa Senkom, ili savesti sa đavolom, doprinose slici poroznosti psiholoških koncepata. U tom smislu, ono što društvo predstavlja kao ispravno, etički uzvišeno može poprimiti osobine demonskog i postati čovekov progonitelj, a na taj način nestaje podloga na kojoj je izgrađen čitav sistem vrednosti, te opozicije dobro/zlo. Mogućnost izvrtanja normalnosti i ludila, preokretanje uloga koje pokazuje meru u kojoj nesvesni sadržaji prodiru u svesne, izaziva strepnju kod pojedinca i gubitak

egzistencijalnog oslonca. Porast interesovanja za horor filmove sedamdesetih godina svedoči o opštoj krizi kojoj je, logično izložena i Jugoslavija. U toj deceniji prepoznaju se prve pukotine na površini sistema, na slabosti realnog socijalizma i na njegovu strukturnu ograničenost. Istovremeno, sedamdesetih godina i u Jugoslaviji dolazi do „pesimističkog“ preobražaja intelektualnih stavova u društvenim i humanističkim naukama. Modernistički i marksistički pojam napretka koji je prožimao medicinu, nauku, društveni i tehnološki napredak, bio je neizostavni deo izgradnje društva. Optimizam devetnaestog veka i prve polovine dvadesetog veka narušilo je skeptično preispitivanje prošlih postignuća i sve jača svest o slepim mrljama koje su pratile postuliranje razvoja. Nakon što je Drugi svetski rat uspeo da spase optimizam, on je konačno ustuknuo sedamdesetih, a potom se urušio petnaestak godina kasnije, posle pada Berlinskog zida. Nastala je konačna distanca između neispunjenih čežnji devetnaestog i njihovih posledica tokom dvadesetog veka. Forme koje su ulivale stabilnost – socijalistički progres, demokratija, retorika plana, srećna budućnosti, prepoznati su kao bezvredna pomagala u opštem preživljavanju. „Jasnoća i opštost pojmova samo su prikrivali nezadovoljavajuću stvarnost“ i strepnju od neizvesne budućnosti (Strohmayr 2008, 29–35).

Od socijalne drame do apokalipse?

Strah ne izaziva samo mogućnost mučne smrti i nepravednog kraja koliko nepoštovanje prema telu koje smo tokom života negovali, u kojem smo uživali i u ulagali. Ukoliko ono postane tek broj koji treba uništiti, a jedino što od njega preostane „nepodnošljivi smrad“, čitava egzistencija kao da je obesmišljena, pa se strah od njegovog uništenja širi izvan granica biološkog. Iako se ne poigrava mutantima i intruderima, jugoslovenski film se kroz socijalnu dramu približava telesnom hororu manifestujući strepnju od poništenja ljudskosti. U filmu *Kičma*, Vlatka Gilića iz 1975. prepliću se elementi socijalne drame i horora, otkrivajući narativ koji manifestno ukazuje na opasnosti od ekološke katastrofe, bolesti koju proizvode laboratorije; kontrole koju uspostavljaju beli mantili opremljeni iglom i sedativom da bi latentno i postepeno otkrivao svoju kritičku stranu usmerenu na remećenje društvenih odnosa kroz otuđenje i moralnu degradaciju. Ovaj film je teško uvrstiti u neki od horor podžanrova jer se alegorijski usložnjava šireći se u nekoliko narativnih pravaca podstaknut potragom protagoniste za onim što izaziva „ekološku katastrofu“. Beogradskim soliterom u kojem živi mikrobiolog, širi se smrad nepoznatog porekla koji plaši stanare i podstiče ih na nasilje. Uporedo sa smradom koji postepeno zahvata čitav Beograd, saznaje se za sve učestalija samoubistva, kako u samom gradu, tako u

čitavom svetu. Mikrobiolog ispituje krv samoubica ne bi li pronikao u njihove razloge, te najzad i sam postaje žrtva istog čina. Miris koji „plaši“, zapravo je smrad „spaljenih leševa“, tela onih koji su počinili samoubistvo, a ne smog kako to saopštavaju dnevne novine i informativne emisije. „Vazduh se pretvara u ubicu“. „Žrec“ iz krematorijuma otkriva da treba spaliti heroje, Amazonke, lepe žene i sve junake“. Premda se čini da su žrtve junaci i oni koji „imaju kičmu“, filmski narativ otkriva da je društvo obesmyslilo „herojstvo.“ Život kao i smrt gube smisao u svetu kojim gospodare špricevi, igle, industrijska postrojenja, gde mrtvi imaju samo brojeve i gde je birokratizacija dostigla stepen u kojem čak i „Mrtvi imaju obaveze; Nije predviđeno da mrtvi idu na sastanke; ali tačno u 10: 45 moraju biti u obdukcionalnoj sali“. U otuđenom svetu u kojem se smrt proizvodi u laboratoriji, mešaju se svet živih i svet mrtvih.

Krećući se između frankfurtovske kritike otuđenja i porasta nasilja, sa jedne strane, i kritike hladnog i sračunatog, kliničkog pogleda na svet i ciničnog odnosa prema životu/smrti, Gilić gledaoca zadržava u zastrašujućoj i mučnoj atmosferi ubistava, samoubistava i krematorijuma. Uostalom, o ovom vidu kontrole govori nam i Fuko, opisujući rasporede tela, kretnji, ponašanja i govora koji svedoče o uvođenju disciplinskog poretka u medicinu (Fuko, 2005, 13). Gilićevi lekari i medicinsko osoblje kao da ilustruju Fukoovo shvatanje o dvosmyslenosti bolničkog domena koji je u teoriji slobodan i otvoren, a pun „obaveza i ograničenja usled prećutnog ugovora koji povezuje čoveka sa bolešću u njenoj univerzalnoj obliku“ (Lazarević-Radak 2013, 128). Žanrovski hibridan film koji kombinuje socijalnu dramu, *science fiction* i horor, i pokazuje stravičnost društvenih odnosa, dotiče futurističke predstave o virusima koji se mogu manifestovati kao najneobičniji i najčudovišniji simptomi, poput želje za samoubistvom. Uostalom, čini se da nije moguće pobeći iz sistema koji se neprekidno nadzire i kontroliše. Kada sam protagonist postane žrtva takve socijalne i fizičke bolesti, gledalac je prepušten atmosferi „nepravednog kraja“ koja potvrđuje nemogućnost bekstva iz socijalnog besmisla.

Virus sa Istoka

Deset godina nakon pretnje od stvarne epidemije velikih boginja u Beogradu, (1982) Goran Marković je snimio film *Variola Vera*. Iako je najpre reč o filmu katastrofe i socijalnoj drami, u filmu se koriste elementi horora, očuđavanjem narativa o staroj, navodno iskorenjenoj bolesti. Tematizacija Variole vere i njena reprezentacija ispunjena nagoveštajima „nečega nepoznatog, drevnog, iskorenjenog što dolazi sa Istoka“, deformiše tela i odnosi najslabije, doprinosi atmosferi zazornog i onostranog (Sanja Lazarević-Radak, 2013. 137–138). Nauka najpre

pretpostavlja da je reč o penicilinskom šoku, a kada se otkrije da je Beograd mesto na kojem treba zaustaviti drevni virus, epidemiju za koju se verovalo da ju je medicina pobedila, širi se strah, nesigurnost i strepnja da je ono što dolazi „iz drugog dela sveta“, našlo tlo pogodno za razmnožavanje i širenje po čitavom kontinentu. Scene u kojima maskirana lica ulaze u bolnicu, dezinfikuju i zaključavaju prostor; scene oboljevanja praćene pojavama plikova, deformisanja tela i najzad umiranja u bolovima doprinose jezovitosti atmosfere. Narativ prati iščekivanje sledeće smrti i saznanje o ljudskoj patnji, o raznolikosti karaktera koji se kreću od plemenitosti i požrtvovanja do sebičnosti i kukavičluka.

Tematizacija epidemije koja je obnovljena krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina kako u romanima, tako na filmu, umnogome oživljava strahove koji su vladali Evropom nakon okončanja epidemije kuge. Ona podseća na zakopane viruse kolere, na uvek vrebajuće opasnosti od širenja stranog, drugog. Beograd postaje liminalni prostor, veliki karantin od koga Evropa očekuje zaustavljanje bolesti koja dolazi od drugoga jer ukoliko bolest označenog drugoga uđe u telo Okcidenta (Lazarević-Radak 2011, 945–965), utoliko su moguće nezamislive mešavine, hibridi, nepredvidive posledice po čitav kontinent i najzad, čitav svet. Svojim odnošenjem prema bolesti, vlast treba da opovrgne eventualnu Drugost Jugoslavije, a dokaže njenu istost sa Evropom. Strah od smrti u nezamislivim mukama, strah od mutacija ili genetskih promena, od abnormalnosti i asimetrije, zapravo je strah od manifestacije hibridnosti u kulturama i abnormalnosti u ljudskim odnosima. U tom smislu, filmski narativ o epidemiji služi kao polazište za preispitivanje društva i postaje refleksija o njemu.

Ljudi– pacovi

Film *Izbavitelj* (1976) u režiji Krsta Papića snimljen je prema priči *Lovac na štakore*, Aleksandra Grina. Iako je blizak široko shvaćenoj fantastici, pojedini kadrovi i scene ubistava ga približavaju hororu. Radnja je smeštena u gradski ambijent kasnih dvadesetih i ranih tridesetih godina dvadesetog veka zahvaćen Velikom depresijom, te porastom nezaposlenosti i stoga socijalnim problemom siromaštva. Prve scene nezadovoljnog i gladnog proletarijata, propadanja sitne buržoazije, najzad i opšteg bankrota ostaju makroplan u koji je smešten narativ o životu siromašnog pisca. Njegovo slučajno prisustvo gozbi pacova u napuštenim prostorijama Centralne banke, iniciraće poznanstvo sa naučnikom koji, u svojoj laboratoriji, nastoji da dobije agens za prepoznavanje ljudi-pacova. Kako se ekonomska kriza produbljuje, povećava se broj ljudi koji prelaze na stranu pacova, metafore konzumerizma, eksploatacije i moralne degradacije. Uostalom, ljudi-pacovi su hibridne tvorevine. One nastaju prilikom greške, nepošto-

vanja pravila, a prepoznaju se kao monstruozne mešavine dva pretpostavljeno nespojiva organizma. „Oni remete taksonomije, klasifikatorne šeme; za njih se pretpostavlja da se ne mogu razmnožavati i zato označavaju kraj čovečanstva“ (Cruz 2011, 161–168). U klasifikacijama deformisanih tela, prepoznaje se i pseudonaučni koncept degeneracije koji se javlja u medicinskom diskursu osamnaestog, devetnog i ranog dvadesetog veka (Grant 2008, 355–60). U okvirima teorije o degeneraciji prepoznaje se strepnja od narušavanja najpre progresa, a potom „uništenja čitavog čovečanstva“ (Chabot 2013, 63). Hibridnost koja remeti kategorije podstakla je narative o igri između genetičke nauke i eugenike (Gender 2003, 33–44). Da su pretpostavke o postojanju ljudi-pacova, zapravo činjenice, otkriće četiri stotine godina stari spis koji naučnik predaje piscu. Naime, pacovi se razmnožavaju u vreme kriza i kako autor spisa svedoči: „kradu i bogate se na način nerazumljiv običnom čoveku“; „oni nose odela i ljudska lica“: „jedu i piju a iznad svega vole vlast“. Iako se centralni narativ širi oko Velike Depresije, otkrivajući prilagodljive figure i karakter buržoazije; premda se čini da je „izbavitelj pacova“ jasna aluzija na ličnosti poput Adolfa Hitlera koji okupljaju moralno sumnjive karaktere, jugoslovenske vlasti su u ovom filmu prepoznale poigravanje dvoslojnog narativa sa problemom birokratije i moralnim padovima kakve podstiče socijalizam. Krajem sedamdesetih godina dvadesetog veka, u Jugoslaviji i čitavom svetu, uverenje u opšti progres i blagostanje je uzdrmano svešću o mogućoj ekonomskoj krizi. Budućnost se više ne čini jednoznačno blistavom poput one u atmosferi posle Drugog svetskog rata, a u Jugoslaviji se počinju po prvi put prepoznavati problemi poput nezaposlenosti koja je posledica ekonomskih reformi, dve decenije zakasneloj reakciji na liberalizaciju tržišta i najzad, zapošljavanja „po ključu“.

Geosimbolički horor: Đavo između Istoka i Zapada

Da se politički život može uporediti sa hororom, a istorijska fikcija predstaviti kao egzistencijalna drama dokazuje film Veljka Bulajića *Čovjek koga treba ubiti* (1979). Inspirisan dramom u stihovima Petra Petrovića Njegoša, *Lažni Car Šćepan Mali*, film se poigrava društvenom kritikom smeštenom u onostrani ambijent obojen sablasnim, grotesknim i erotskim. Svojevrсна kritika profane i crkvene vlasti smeštena na prostor između pakla i zemlje metaforički je predstavljena političkim previranjima u Crnoj Gori osamnaestog veka podstaknutih pitanjem ko će preuzeti vlast posle smrti Petra III. U problem se mora umešati vlast pakla, pa stoga i sam Đavo koji će na geografskoj karti sveta lako prepoznati Crnu Goru, te u nju poslati, isprva submisivnog učitelja demonske nauke – Farfu. Radnja se odvija na nekoliko planova. Najpre, proizvodnjom

geosimboličkog/političkog horora (Randel 2003), potom tematizacijom legendarne teme o strancu koji se lažno predstavlja kao kralj te tako dolazi do prestola i najzad, fokusirajući se na egzistencijalnu dramu i sudbinu pojedinca koji od rođenja do smrti ostaje potčinjen moći institucija. Egzistencijalnoj drami doprinosi uspostavljanje opozicije između svetovne vlasti, bilo da je ona lokalna, ili dolazi od moćnika Istoka/Zapada, i Crkve čiji predstavnici neobično liče na figure iz pakla. Jarčeva brada, groteskno uveličani zubi i grohotni smeh doprinose stravičnosti crkvenih velikodostojnika koji nastoje da opovrgnu sujeverje naroda uverenog u identičnost Šćepana (Farfe) i „pokojnog“ Petra III. Farfa koji postaje sve humaniji i privrženiji stanovništvu, nalazi se u procepu između vlastitih osećanja, vlastitog razuma i nadređenih: Đavola i njegovog pakla sa jedne, i Crkve i navodno „hrišćanskih principa“. U tom smislu, egzistencijalna previranja upotpunjena su elementima karakterističnim za horor, a fantazija se koristi kao oblik kritike institucija. Pojedinaac ne može pobeći od društva, od pravila koja su predstavljena rogovima, repovima, vatrom, trozupcem, spravama za mučenje, silovanjem. Užas dolazi iz nemogućnosti da pojedinac ostvari slobodnu volju: „Ne pišaj uz vjetar Šćepane, sa istim žarom se boriš i protiv raja i protiv pakla Odlučio si se za nešto treće, a trećeg na zemlji nema. Sa nekim moraš biti. Odluči se za stranu, Šćepane.“ Na jugoslovenskom mikroplanu, pojedinac ne može biti sam. On ne može ostati politički i ideološki neutralan, već se mora opredeliti za „stranu“. Egzistencijalna drama začinjena fantazijom pretvara se u horor i eksplicitno ili implicitno otkriva ne tek istorijske nedoumice, već strepnje društva izloženog ponovljivosti istorijskog, zamrznutosti političkog i nemoći pred birokratijom koja preti da proguta slobodu. Na makroplanu, prepoznaje se estetizacija geopolitike kao objektivnog odnosa između geografskih formacija i političkih struktura. Taj odnos koji se konceptualizuje kao odnos između fiksnih i imaginarnih geografija sugerise značaj dihotomije: Istok/Zapad; Zapad/Ostali. Ovi narativi polaze od reduktivnog čitanja ljudske istorije oslanjanjem na takozvanu geo-moć kao geografsko znanje. Konkretna struktura, oblik i funkcionisanje geo-moći zavise kako od objektivnih okolnosti, tako od već uspostavljenih konstrukata poput Orijenta/Okcidenta. S obzirom na preovlađujući mit o Balkanu i Jugoslaviji kao granici između Istoka i Zapada, ili poluostrvu smeštenom između dva dela sveta, Farfina drama odražava političku dramu stanovnika Jugoslavije i čitavog Balkanskog poluostrva. Oslonjeni na mitove o značaju granice, prelaznosti, mosta i medijatora, stanovnici ovog dela sveta odbijaju da se „opredele za stranu“ (Lazarević-Radak 2011, 278). Poput Farfe, ostajući „iz-među“, oni plaćaju visoku cenu svoje geosimboličke pozicije. U slučaju protagoniste filma to je patnja koja se okončava smrću, sugerisući da u svetu zasnovanom na binarnim opozicijama nije moguće opstati neopredeljen i smešten na graničnu zonu, u procepu između Istoka i Zapada.

Psihološki horor, slešer film i cikličnost istorije

Portretišući unutrašnju dramu pijaniste Mihajla i predstavljajući okončanje te drame brutalnim ubistvom nekoliko ljudi, filmom *Već viđeno* (1987), Goran Marković postepeno ulazi u deceniju devedesetih kada se počinju relativizovati predstave o predratnom/posleratnom Beogradu, levičarima/desničarima; kapitalistima/socijalistima; narodnim neprijateljima izdajnicima/oslobodiocima. Poigravajući se idejom da su slike koje progone pijanistu *deja vu*, film podstiče na preispitivanje moguće cikličnosti istorije i delovanja kulture sećanja na sadašnjicu. Zaplet nastaje jednim osećanjem „već viđenog“ jer čini se da vreme nije ono što mislimo da jeste, pa se istorija može ispravljati, ponovo ispisivati, iznova saopštavati, dok se sećanja pokazuju kao nepouzdana, proganjajuća i potencijalno opasna za onoga ko nije u stanju da ih potisne. Iako manifestno koristi postupke psihološkog horora kako bi predstavio masakr, reditelj zauzima ambivalentne perspektive, uvodeći gledaoca u nove načine sagledavanja prošlosti i sadašnjosti. Mihajlova sećanja na događaj fluktuiraju od sna, fenomena *deja vu*, halucinacije, u čemu učestvuje i gledalac. Pokretne slike i pokretno vreme gledaoca vode kroz fragmente prostora, odnosa, obrise likova. Slike se kreću između referentnih objekata, subjektivnih, objektivnih, realnih ili imaginarnih uglova gledanja. Predstavljanje vremena izvan racionalnih intervala gledaocu omogućuje specifično filmsko iskustvo. Na taj način nastaje kontradiktorno osećanje vremena koje slike oslobađa tereta narativa i doprinosi ekspresivnosti, pre nego deskriptivnosti. U Mihajlu se odigrava psihološka i moralna borba između emocionalnog prihvatanja manekenke Olgice koja simbolički predstavlja nove vrednosti u društvu (površnost, odanost sistemu kroz odglumljenu predanost socijalističkoj ideologiji) i privrženost tada pokojnoj majci i vrednostima građanskog/buržoaskog Beograda. Ma koliko nastojao da održi psihološku celovitost, u Mihajlu žive sećanja na vreme i vrednosni sistem kojeg više nema, te film problematizuje podelu na „staru“ i „novu“ vlast, „stare“ i „nove“ Beograđane. Karikaturalizacija socijalističkog sistema; dramatisacija građanskog društva; ruralizacija učesnika u ratu i izazivanje saosećanja sa žrtvama posleratnog režima doprinose nastanku psihološkog procepa u njemu. Ovo je jedan od ranih pokušaja osamdesetih da se socijalizam, partija, sitne marionete i čin uspona u društvu, prikažu satirično. Jednovremeno, ono odražava novi, politički „duh vremena“ i novu kritičku modu koja će na kratko zavladata jugoslovenskom, a potom se ugnezdi u srpskoj kinematografiji. No, kada je reč o žanrovskim postulatima horora, oni postaju uočljivi tek u poslednjih dvadesetak minuta filma, iako čitav narativ uspeva da održi napetost i nagoveštaj jezovitog. Poslednji kadrovi pokazuju da je *deja vu* pobedilo, sasvim nadvladavši Mihajla koji jedne noći ulazi u Olgičinu kuću, sekirom ubija njenog oca, potom njenog novog ljubavnika i najzad je davi, dok dečak, njen brat, uspeva da se spase. Da

progonjeni postaje progonitelj; žrtva ubica i da je politička istorija Jugoslavije ciklična smena ovakvih događaja pokazuje scena u kojoj dečak ubija Mihajla.

Završna razmatranja

Horor se nalazi svuda. On je kontradiktoran, paradoksalan, destabilizujući i izazovan; psihološki, sociološki, politički i zato je deo ljudskog iskustva. On može biti deo svakodnevice, ili konstrukt koji plaši, izaziva gađenje, „otkriva ono od čega strepimo i šta tajno priželjkujemo“ (Wisker 2005, 6). Zasnovan je na idejama o različitim oblicima nasilja koji narušavaju ono što pojedinac smatra „prirodnim“, „normalnim“, „razumim“ (Duchaney 2015, 65). U tom smislu, povezan je sa društvom. Odražavajući strahove pojedinca, on estetizuje strahove šire zajednice i otkriva njene ključne probleme. Stoga se, možda sa zakašnjenjem koje reflektuje nelagodu, pojavio i na prostoru SFR Jugoslavije, pre nešto više od četrdeset godina. S obzirom da je i sam retko žanrovski jednosmeran, jugoslovenski horor je naročito hibridan i zasnovan na preplitanju sa drugim žanrovima koji su preovladali u tadašnjoj kinematografiji. Dodirujući i mešajući se sa socijalnom, ontološkom, egzistencijalnom dramom, filmom apokalipse, folklornim narativom i klasičnom gotskom novelom, on odražava kako praćenje trendova prve kinematografije, tako višeslojnost strepnji sa kojim se jugoslovensko društvo suočavalo. Rani narativi o mogućnosti remećenja rodni uloga koje bi moglo dovesti do njihovog izmeštanja, osećanje egzistencijalnog straha, prezasićenosti i umora od birokratskog sistema, stepnja od pogubnosti velikih narativa i nagoveštaji duboke krize u koju je ovo društvo zapalo, omogućuju sagledavanje horora ne kao površnog proizvoda koji služi pukim potrebama zabave, već kao složenom psihološkom i socijalnom narativu koji reflektuje ono neizgovoreno i ono što se u datim društvenim uslovima ne sme izgovoriti. Jugoslovenski horor sa svojim specifičnim smislom za duboko promišljanje ontoloških problema i suočavanje sa egzistencijalnim krizama, osećajem za nagoveštaje političke i ekonomske krize, nestaje uporedo sa samom političkom i administrativnom celinom, ispisujući vizuelni kontekst njenog nestanka. Sa raspadom države, estetika horora se umanjuje, ostajući zatvorena u pojedinačnim republikama gde se najpre prepoznaje opsesija antiratnim temama, da bi se tek petnaestak godina po završetku ratova iznova javila nekadašnja žanrovska složenost i raznolikost. Horor gubi svoju višeslojnost i transformiše se u čisti žanr kojim vlada odsustvo ontološke i egzistencijalne upitanosti, dok se učvršćuju žanrovski postulati i efekti karakteristični za ovu vrstu filma. Od devedesetih godina, užas prestaje da figurira kao fantazija i premešta se iz domena onostranog, fluidnog i nestabilnog u stvarnost. Kada je film „strave i užasa“ jednom

postao svakodnevnica njegovi kadrovi, pitanja koja postavlja slikom, njegova filozofska i psihološka dubina, nestali su sa platna kao proizvod prošlosti iza koje su ostale naivne nedoumice. Uprkos tome, jugoslovenski horor živi na filmskim trakama, internet stranicama i piratskim sajtovima, ispisujući svoje naslove na svetskim listama posvećenim ovom žanru.

Literatura

- Bishop Kyle William. 2010. *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (And Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, North Carolina: McFarland & Company, Inc. 2020.
- Briefel, Aviva. 2005. Masochism: Menstruation and Identification in Horror Film, *Film Quarterly*, Vol. 58, Issue 3, 16–27.
- Brophy, Philip. 1986. „Horrority-the Textuality of Contemporary Horror Films“, *Screen* 27, 36–50.
- Chabot, Kevin. 2013. *Bodies without Borders: Body Horror as Political Resistance in Classical Hollywood Cinema*, Ottawa, Ontario: Carleton University Press.
- Creed, Barbara. 2010. „Horror and the Monstrous-Feminine: An imaginary Abjection“, In: *The Dread of Difference: Gender and Horror Film*, ed Barry Keith Grant, 35–65, Austin: University of Texas Press.
- Daglas, Meri. 2001. *Čisto i opasno*, Beograd: XX vek.
- Daković, Nenad. 1993. *Ogled o sablasnom*, Novi Sad: Svetovi.
- Dragovi, Nono. 2006. *Poetika filmske režije*, Pančevo: Mali Nemo.
- Duchaney, Brian N. 2015. *The Spark of Fear: technology, society and horror film*, North Carolina: McFarland and Company, Inc Publishers.
- Fuko, Mišel. 2005. *Psihijatrijska moć*, Novi Sad: Svetovi.
- Fuko, Mišel. 2009. *Rađanje klinike*, Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Fred V. Randel, „The Political Geography of Horror in Mary Shelley’s Frankenstein“, *ELH*, Vol. 70, No. 2. 60–69.
- Frojd, Sigmund, 1969. *O seksualnoj teoriji i Totem i tabu*, Novi Sad: Matica srpska.
- Giroux, Henry. 2011. *Zombie Politics and Culture in the Age of Casino Capitalism*, New York, Peter Lang.
- Gender, Patrick, „Like a Monstrous Jigsaw Puzzle: Genetics and Race In Horror Films of the 1950’s“, *Velvet Light Trap: A Critical Journal Of Film and Television*, 2003.
- Greven, David. 2011. *Representations of Femininity in American Genre Cinema-The Woman’s Film, Film Noir and Modern Horror*, London: Palgrave Macmillan.

- Jakobi, Jolanda. 2000. *Psihologija Karla Gustava Junga*, Beograd: Dereta.
- Jung, Karl Gustav. 2000. *Psihologija i alhemija*, Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Jung, Karl Gustav. 1977. *O psihologiji nesvesnog*, Novi Sad: Matica srpska.
- Kristeva, Julija. 1999. *Moći užasa*, Zagreb: Naprijed.
- Lampić, Mario. 2000. *Mali rečnik tradicionalnih simbola*, Beograd: Libretto.
- Lazarević, Radak Sanja, 2013. *Otkrivanje Balkana*, Pančevo: Mali Nemo.
- Lazarević Radak, Sanja. 2011. „Unutrašnja Drugost kao izvor straha: elementi horora u putopisnom izveštaju sa Balkana“, *Etnoantropološki problemi*, god. 6, 4. 949–965.
- Michael Grant. 2004. „Body Horror“, In: *The Cinema Book*, 3.rd ed. Ed. Pam Cook. London: British Film Institute.
- Noel Carrol, 1987. „The Nature of Horror“, *The Journal Aesthetics and Art Criticism*, Vol 46.
- Jackson, Peter. 2008. „Rod“, *Kulturna geografija: kritički rečnik ključnih pojmova*, ur. D Atkinson, P. Jackson, Zagreb: Disput, Zagreb, 143–151.
- Omon Žak, Mari Mišel. 2007. *Analiza fimo*, Beograd: Clio.
- Omron Žak. 2006. *Teorije sineasta*, Beograd: Clio.
- Ognjanović, Dejan. 2007. *U brdima horori, srpski film strave*, Niš: Niški kulturni centar.
- Ognjanović, Dejan. 2008. *Studija strave*, Pančevo: Mali Nemo.
- Ronald Allan, 2011. Lopez Cruz, „Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror“, *Journal of Popular Film and Television*, December, 6. (2)
- Spadoni, Robert. 2007. *Uncanny Bodies, the coming of sound film and the origins of genre*, California: University of California Press.
- Strohmayr, Ulf, 2008. „Poststrukturalizam“, *Kulturna geografija: kritički rečnik ključnih pojmova*, ur. D Atkinson, P. Jackson, Zagreb: Disput.
- Wisker, Gina. 2005. *Horror Fiction: An Introduction*, New York: The Continuum International Publishing Group.

Primljeno: 10. 02. 2015.

Prihvaćeno: 23.11.2015.

Sanja Lazarević Radak

THE MOVING PICTURES OF TERROR: SOCIAL ASPECTS OF YUGOSLAV HORROR GENRE (1973–1990)

The analysis of Yugoslav horror subgenres enables reading film texts. This form of fantasy reveals the fears, anxieties, hopes and objectives of the society. Serving as a means of distorting the dominant values, it is also figures as their criticism. Flirting with the sub-genre of apocalypse, drama, slasher movie, ontological film and even comedy, horror film show the reverse side of social reality. In this sense, the Yugoslav horror indicates fear of disrupting social relations, porosity of values which built socialism, anxieties of economic meltdown, the relativity of concepts such as progress, freedom, and a better future. While the narrative of some films can be read as a critique of the present, others anticipate future conflicts and point out political problems in the rise of ethnical and confessional conflicts. With the disintegration of the state, the aesthetic value of horror subsides, and fantastic side of the genre is suppressed with war and anti-war theme. Fifteen years later, horror was transformed into a pure genre lacking ontological and existential depth.

Key words: Yugoslav horror, film discourse, anthropological aspects, psychological aspect, value system.