

Балканолошки институт, САНУ

DOI 10.5937/kultura1650271L
УДК 791.221.9(497.1)"1973/1990"
791.43(497.1)"1973/1990"

оригиналан научни рад

ДРУШТВЕНИ АСПЕКТИ ХОРОР ЖАНРА У ЈУГОСЛОВЕНСКОМ ФИЛМУ ОД 1973. ДО 1990. ГОДИНЕ

Сажетак: *Издавајући десет југословенских филмова који користе ефекте хорора, указујем на могућности њихове класификације ослањањем на жанрове са којима се преплићу, крећући се од тематизације демонске сексуалности жене, кокетирајући са филмом апокалипсе, социјалне драме, онтолошке драме, слешер филма и великог наратива о геополитичкој судбини ови филмови испишу ауто-репрезентативни наратив чије читање открива само-критику, преинспирисање историјских наратива и вредности социјалистичког друштва. Читање социјалног подтекста југословенског хорора заснива се на комбиновању антрополошких приступа и психоанализе филмског наратива.*

Кључне речи: *Југословенски хорор, филмски дискурс, антрополошки аспект, психолошки аспект, вредносни систем*

У потрази за дефиницијом југословенског хорора¹

Ако се занемаре ретки покушаји књижевне класификације српског хорора праћени термиолошким недоумицама

¹ Чланак је настао у оквиру пројекта *Дунав и Балкан: културно-историјско наслеђе* 177006 Балканолошког института САНУ који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

и одсуством јединствене дефиниције овог жанра, једина обухватнија студија о „филму страве”, остаје *У брдима хорори, српски филм страве*, Дејана Огњановића.² Аутор се усмерава на естетику српског хорора и условљеност његовог садржаја економским и историјским контекстом, ретко употпуњујући своју анализу психоаналитичким углом, али надокнађујући је кретањем у просторима књижевне историје и теорије филма. Сиромашан избор литературе на пољу анализе филма одређен је чињеницом да хорор у југословенској кинематографији није доживео експанзију и није нашао погодно тло за комерцијализацију. Предности наведеног препознају се у могућности откривања нове тачке гледишта и предлагања нове аналитичке методе, уместо продубљивања и настављања већ постојећих анализа.³ Одиста је мало југословенских филмова страве који се могу сматрати жанровским. Неке од њих одликују укрштања и поигравања карактеристична за постмодерни хорор који допушта додире, сусрете и преплитања са драмама, ратним филмовима, или њиховим опозицијама попут комедија, чиме се релативизују категорије и иронизују једнозначни погледи на свет. Иако је смештен на гранично подручје између европског филма и треће кинематографије, југословенски филм данас налази пуноправно место на листама љубитеља страве. Он се препознаје као екранизовани готски наратив; филм апокалипсе; социјална драма са елементима хорора; психолошки хорор и хорор-комедија, често се приближавајући комплексним, вишеслојним филмским наративима.

Теорија (хорор) филма

Између друштвене стварности и филма као естетског производа, постоји чврста веза утемељена на потреби за критичким сагледавањем односа између појединца и ширег друштва. Пре формалног настанка структурализма, Барт је анализирао идеолошке манифестације оличене у различитим врстама текстова доказујући да и филм преноси значење и вуче корене из семиологије. Каснија схватања упућују на филм као простор писања и простор искуства гледаоца. За њим следи Лаканово уочавање везе између семиологије филма и психоаналитичке теорије, те читање филма на начин на који се то чини са несвесним и увођење појма субјекта на место колоквијалног „гледаоца”. Примена психоанализе у анализи филмова долази из повезаности семиологије филма и психоаналитичке теорије. „Логика означитеља” омогућује процену до које мере је гледалац као субјект

2 Ognjanović, D. (2009) *U brdima horori*, Niš: Niški kulturni centar.

3 Omon, Ž. i Mari, M. (2007) *Analiza fimova*, Beograd: Clio, str. 79.

укључен у филмски текст. Приступи блиски феминистичкој парадигми анализују репрезентације жене и мушкарца, затварајући први талас приступа који се усмерава на родно разумевање везе између појединца и друштва. Они се усмеравају на филмове са манифестном или латентном психолошком поруком, а као нарочито апликативни показали су се у анализи хорор филмова. Уколико се сваки наратив може деконструисати и поново реконструисати, то се може чинити и са филмским наративом. Ово нас доводи до Деридиног приступа који одбија да приступи сваком устаљеном и коначном значењу текста. Стара претпоставка да се у гласу остварује веза између звука и смисла, у Деридином читању постаје део слободне игре деконструкције и увек отворене могућности поновног читања. У том смислу, нема коначног и јединственог, недвосмисленог значења филма. Он се може читати увек изнова. Марксисте занима анализа друштвених снага које одређују продукцију дела, тачне структуре продукционог апарата, колико и идеолошка одређења која утичу на његов настанак. Идеолошки аспект филмске уметности, узима се у обзир приликом расправљања о политичком потенцијалу филма.⁴ Стога је теоријска перспектива радова о филму усмерена на везу између идеологије и естетског производа, будући да она подразумева изношење става о садржини и садржајности политичког дискурса филма. У том смислу, филм „говори” о друштву. Из овог разлога анализа филма се не бави само естетским, већ и симболичким аспектом дела. У контексту „филма страве и ужаса” однос између појединца и друштва, преносили су Франкенштајн и Дракула за чије су редитеље и гледаоце, први критичари веровали да стрепе од индустријализације и електрификације, а откривају неурозу друштва у којем је сексуалност потиснута. Седамдесетих и осамдесетих година, овај жанр се грана у новим правцима, чинећи све изразитијим присуство социопатских профила, уљеза, ванземаљаца, вируса који представљају разноврсне облике другости. Деведесетих и раних двехиљадитих то су растуће популације оностраних бића нео-готских особина, које на крају миленијума сумирају досадашње резултате „цивилизације” представом апокалипсе и патњама последњег човека. Данас то чине зомбији као критичке фигуре политичког естаблишмента и масовне културе.⁵ Уколико доминантна, холивудска кинематографија видљивим чини страх од инвазивног другог; од апокалиптичног конзумеризма, а европски филм страве од пораста

4 Omon, Ž (2006) *Teorije sineasta*, Beograd: Clio, str. 103.

5 Giroux, H. (2011) *Zombie Politics and Culture in the Age of Casino Capitalism*, New York, Peter Lang, str. 4.

насиља у породици, намеће се питање шта је тематизовао југословенски хорор који је кокетирао са истим жанром.⁶

*Антрополошки и психолошки аспект
хорор жанра*

Дуже од три деценије хорор је један од главних облика масовне естетике који омогућује ослобађање од страха његовим пројектовањем на текст и слику. Хорор филмови изазивају негативне емоције попут страха и гађења; експлицитним чине кршење табуа, одговарају на историјски и културно одређене стрепње: душевне болести, нуклеарног рата, епидемије, насиља које потенцијално свако носи у себи. Хорор настаје тамо где је нарушен систем који појединцу омогућава избегавање узнемирујућих питања о смислу егзистенције. Функција хорора је наизглед супротна ономе што нуде религија и идеологија, те наликују анти-идеологији у којој престаје да функционише једна врста ирационалних моћи зарад друге. Како то примећује Јулија Кристева, ужас настаје на рубовима, тамо где систем више не досеже са својим мерама предострожности, заштите и утехе човека, те тамо где се рађа сумња у неприкосновеност и монолитност онога што заједницу држи на окупу. Хорор филм прелази границу коју је друштво успоставило табуима и идеологијом како би се заштитило од властите немоћи и незнања, од немогућности да пружи одговор на питања која ће се човеку, током егзистенције, увек изнова враћати. Дакле, како то формулише Јулија Кристева, зазорност достиже врхунац „када се смрт која ће нас свакако убити помеша са оним што би требало да нас од ње избави.“⁷ Граница између зазорног и сабласног је тешко одредива. Док је у зазорном нагласак на „гадном“, „социјално недопустивом“, „табуисаном“, у сабласном се препознају тајанствено и све оно што измиче рационалном сагледавању.⁸ Но, за оба је заједничко преиспитивање могућности да будемо убијени, поједени, одведени у подземни свет и подвргнути „неправедном крају“. У том смислу и зазорно и сабласно увек вребају, а на њих нас подсећају призори из свакодневице, примери из историје, те укупног људског искуства. Као и други културни феномени, као и сродне естетике, хорор има свој социјални и политички подтекст. Он садржи упозорење на оне аспекте система који се истањују и који постају исувише крхки да би држали

6 Bishop, W. (2010) *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (And Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, North Carolina: McFarland & Company, Inc, p. 20.

7 Kristeva, J. (1999) *Moći užasa*, Zagreb: Naprijed, str. 11.

8 Daković, N. (1993) *Ogled o sablasnom*, Novi Sad: Svetovi, str. 40.

појединца. У југословенском контексту укупну естетику и социјалну подлогу овог жанра јединственим чини како преиспитивање вредности на којима је друштво засновано, тако растуће осећање приближавања краја епохе благостања и доласка ужаса који се метафорички преображава у различите феномене и објекте, од вируса до социопатских профила.⁹ Међу првим мотивима који обликују наратив „страве и ужаса” препознаје се демонизација жене. Психоаналитички приступ ослоњен на динамске концепте, једнострано држи да овај зазор долази из спознаје о родној разлици између мушкараца и жене.¹⁰ Ова анализа се заснива на претпоставци да је типични гледалац хорор филма мушкарац и адолесцент суочен са променама на свом телу и у својој психи, често занемарујући значајне социјалне аспекте који се могу приписати овом жанру.

Жена-демон у српском и југословенском филму

Класични приступ репрезентацији жене у хорор филму држи да је њихова трансформација у бића попут монструма и вештица пука пројекција мушкарчевих сексуалних жеља и нелагодности у вези са родним разликама.¹¹ Сва друштва деле концепте женске монструозности, те онога што је шокантно, застрашујуће и одбојно у жени. О томе сведочи укупна митологија родних чудовишта: ту је Медуза са својим „злим очима” и змијама уместо косе, Дурга у чијој се чељусти налазе остаци сажваканих људи – њене деце, а мотив демонске сексуалности, посесивног и фалусног мајчинства постаје нешто попут универзалног наратива о жени.¹² Но, хорор филмови чије су протагонисткиње жене, или чији наратив покреће феминино, откривају конзервативизам потенцијално субверзивног жанра, те се могу грубо поделити у две категорије: оне у којима је жена жртва и оне у којима се преображава у монструма.¹³ Док је већина монструма осмишљена да понуди моралну дилему, женски монструм открива друштвене притиске и коментарише животне стилове. С обзиром да хорор филм одражава стрепње које су

9 Kristeva, J. (1999) *Moći užasa*, Zagreb: Naprijed, str. 99.

10 Frojd, S. (1969) *O seksualnoj teoriji i Totem i tabu*, Novi Sad: Matica srpska, str. 34.

11 Greven, D. (2011) *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The Woman's Film, Film Noir and Modern Horror*, London: Palgrave Macmillan, p. 181.

12 Creed, B. Horror and the Monstrous-Feminine: An imaginary Abjection, in: *The Dread of Difference: Gender and Horror Film*, ed. Keith Grant, B. (2010), Austin: University of Texas Press, pp. 35-65.

13 Brophy, P. (1986) Horrority: the Textuality of Contemporary Horror Films, *Screen* 27, pp. 36-50.

нормиране и културно кодификоване, женско тело у контексту југословенског филма има властита значења. Лептирица, госпођа Сибила и госпођица Катарина, као Кадијевићев трио из различитих деценија, преображавају се на својој култури својствене начине, задржавајући неке од холивудских клишеа.

Сексуалност и смрт

Инспирисан приповетком *После деведесет година*, Милована Глишића, филм *Лептирица* Ђорђа Кадијевића (1973) сматра се првим југословенским хорором. Иза наизглед површне приче о „живој смрти” која се храни људском крвљу, открива се наратив који помера зазирање од ружног и несместивог ка лепом и заводљивом, указујући на његове моћи трансформације. Емоционална драма која доводи до највеће напетости када се пробуђена сексуалност жене представља сценом јахања те опонашања сексуалног чина. Филм открива сексуалну слободу жене која прети да наруши заједницу, угрожавањем власти по очевој линији.¹⁴ Трансформисано биће задржава особине вампира, карактеристичну деформисаност која је прилагођена тадашњим филмским могућностима и уметничкој слободи. Ужас љубави између живог младића и мртве девојке садржи психолошки подтекст и одржава напетост током читавог филма остављајући гледаоца у ишчекивању трагедије. Уобичајена готска тема лиминалног, ни-живот-ни-мрвог бића смештеног у фолклорне оквире открива слојевитост значења „лептирице” која је заробљена у „традиционални” текст српског села. Жена-вампир која од прве половине двадесетог века, на биоскопском платну оваплоћује стрепње и нелагоду у вези са сексуалношћу, седамдесетих година постаје монструм. Оно што га чини привлачним је својеврсна хибридна, могућност да мртво (оно што је било угашено, поништено и блокирано) изнова оживи ојачано новом, деструктивном снагом која угрожава маскулинистичке вредности.

Демон родних односа

Исте, 1973. године Кадијевић потписује режију за адаптацију приче Алпураријска свирка Ивана Раоса која је у својој екранизованој форми названа „Девичанском свирком”. Сусрети између светлости и мрака, изазивање узмицања и наговештаји необјашњивог постижу се звуком који прати драмски ефекат радње. За готику карактеристична близина сексуалности и смрти, љубави, убиства и ускрснућа указује

14 Daglas, M. (2001) *Čisto i opasno*, Beograd: XX vek, str. 127.

на наратив о негативној Аними – несрећној, ћудљивој, хистеричној, промискуитетној жени која, у потрази за љубављу, заводи и потом убија своје партнере.¹⁵ Путник – Иван је један од „кандидата” за вечну љубав. Сибила треба да обухвати архетипске фигуре сирена, Дијану или Артемиду, сва женска митолошка бића која убијају заљубљење мушкарце. Оне означавају заробљену сексуалност, чему доприноси присуство замка као женског симбола, његове затворености и његов „девичански” звук. Девичанску свирку производе крици заробљене сексуалности, оне која се није остварила у браку и остаје потиснута у љубавним авантурама током којих Сибила тражи емоционално и сексуално испуњење.¹⁶ Седамдесетих година се, под утицајем постструктурализма, на род све учесталије гледа као на инхерентно нестабилну дискурзивну творевину која саму себе разграђује. Наглашавање рода као друштвене и културне конструкције омогућило је да се скрене пажња на занемаривање женских историја и географија и помогло да се укаже на дуализам мушко/женско као на производ конкретних друштвених односа. Идеје о роду као друштвеној конструкцији која се мења у зависности од места и времена у европским земљама попут Француске и Велике Британије постаје експлицитан четрдесетих и педесетих година, што може објаснити потребу за естетизацијом стрепњи у вези за позицијом жене у друштву. Уместо наратива о „женској сфери куће и кућних односа, чедности, крхкости и потреби за заштитом”, хорор филм открива експлозивност потискиване сексуалности и опасности које стоје у вези са једностраним режимом који искључује жену из јавне сфере.¹⁷

Демонски троугао

Филм „Девичанска свирка” је везивно ткиво између првог Кадијевићевог хорор остварења и филма „Свето место” (1990) где развија мотив негативно Аниме.¹⁸ По филмским критичарима овај филм је снимљен по Гогољевој приповеци „Виј” из 1835. попут филма Црна недеља (*Black Sunday* из 1960. године) и одликује се јасним жанровским елементима који га сврставају у ред хорор филмова. Иако се делови филма могу препознати као гогољевска сатира усмерена на неукост свештенства, акценат је постављен на вези између породичне патологије, душевне болести и оностраног.

15 Jung, K. G. (2000) *Psihologija i alhemija*, Beograd: Narodna knjiga, Alfa.

16 Исто.

17 Jackson, P. (2008) „Rod“, *Kulturna geografija: kritički rečnik ključnih pojmova*, ur. Atkinson, D. i Jackson, P. Zagreb: Disput, Zagreb, str. 143-151.

18 Jung, K. G. (1977) *O psihologiji nesvesnog*, Novi Sad: Matica srpska.

Еротизован однос између оца и ћерке (налик на онај који препознајемо у Лептирици) заправо је рефлексивна општег промискуитета на имањима где су слуге сексуални објекти својих господара, а кћери постају сексуални објекти својих очева, бирајући даље слуге и слушкиње за објекте демонстрације социјалне моћи, постајући парадигма ширег друштва заснованог на експлоатацији. Кадијевићево „Свето место”, премда класичан хорор који комбинује елементе митологије и фолклора, постаје још један палимпсест за критику садржаја које вредносни систем потискује или негира. Као и претходна два филма, он тематизује женску сексуалност, улазећи у психолошке дубине промискуитета, а овај наратив користи као платформу за увод у сложеније проблеме. Снимљен 1990. године, непосредно пред почетак рата на простору СФР Југославије, он је алегорија друштва које се слама у општој патологији, ишчекујући смрт и буђење у новом, демонском облику. Уколико је породица основна ћелија друштва, односи који у њој владају постају метафора читавог система, у којем се чине видљивим симболички чинови „јахања”, кршења норми, симболичког промискуитета и слично. Снимљен у лиминално време, пред завршетак једног система вредности, он указује на порозност једних и скори долазак других.

Ужас егзистенцијалне драме и онтолошки хорор

Приповетка *Проклетиња*, Емброуза Бирса (1852-1913?) екранизована је у режији Бранка Плеше, 1975. године као класична хорор прича. Седамдесетих година јавља се нови интелектуални тренд – постструктуралистичка сазнања се налазе на врхунцу, подстичући релативизацију марксистичког погледа на друштво и доводећи у питање ауторитет науке. Овоме претходе интелектуални покрети и нова идеолошка струјања која постају видљива касних шездесетих година. Време (прошлост, садашњост, будућност) и простор (стварност, сан, халуцинација) више нису чврсто успостављене категорије у овим филмовима, чиме се доприноси осећају дестабилизације норми, те свега што се узима здраво за готово. Екранизација ове приповетке може посведочити о уздрманом темељу науке, о порозности ставова о цикличности историје и објективног сазнавања које доводи до напретка друштва. У том смислу, она је, најпре критика марксистичких поставки које се намећу у југословенским образовним установама. У мало викторијанско место долази лекар. Упркос застрашивању које долази од мештана, он улази у траг „Проклетињи” у коју се смешта све што наука није успела да савлада и што препушта домену незнања и празноверја: интуиција, синхронизитет, дежа ви, реализација

сна у будном стању. Страх изазива оно што се не може именовати и о чему се стога, не може говорити. Пратећи трагове „проклетиње”, лекар гине, а истрага се спроводи у присуству леша, карикатурално обучених и нашминканих „сељана”, наравно иследника и судије о чијој провинцијалности сведоче одећа и сличност са поротом искежених стараца. „Објективно знање”, „просвећени ум”, „бинарне опозиције”, опстају и поред судијиног сазнања о онтологији проклетиње. У напетом атмосфери црно-белог филма, оно што изазива страх нису толико викторијански амбијент, догореле свеће и присуство леша, колико застрашујућа и гротескна насилност малограђанштине усмерена на немогућност признања Другости. Овако се успоставља опозиција између агресивног приступа Другоме које се окончава његовом негацијом, са једне, и могућности његовог препознавања и релативизације са друге стране. Док се Бирс сатирично поиграва сеоским карактерима, екранизација његове приповетке сведочи о критици малограђанштине и буђењу самокритичности друштва у којем приповетка доживљава адаптацију. Његова новела је усмерена на критику друштва у ком сам живи, а одабир ове новеле у југословенском контексту сведочи о потреби да се укаже на ограниченост духа чији су производи самоуверена рационалност, поверење у интелект, догматичност и диктатура бирократије. Попут викторијанских фигура које се ругају свему што је Друго и другачије, друштво се слепо придржава материјалистичког погледа на свет.

Суперего као мрачни прогонитељ

Филм *Штићеник*, заснован на причи Филипа Давида *Михаел* и његов рођак из збирке приповедака *Бунар у тамној шуми* (1964) режирао је Ђорђе Кадиевић 1973. године. Овај филм се одликује ликовношћу, иконичан је и креће се у правцу пластике којом се стварају ефекти страве и емоционални ефекти. Сlike мора, песка и стења, светло и начин кадрирања наглашавају језовитост и претњу смрћу.¹⁹ Осећање напетости и nelaгоде изазивају шумови, фијук ветра, споро кретање камере између снега и песка, фотографије дрвета које прерастају у чудовишта и најзад, свест о онтолошкој нестабилности психолошких садржаја који прогоне човека. Млади бегунац прогоњен самопрокламованим старатељем налази уточиште у душевној болници. У ноћи када лекар треба да донесе коначну одлуку о младићевом премештају у другу болницу, суочава се са приказом која прогони његовог пацијента. Суочен са смрћу уплашеног бегунца, лекар

19 Omon, Ž. (2006) *Teorije sineasta*, Beograd: Clio, str. 127.

наилази на антропоморфизовану савест леденог израза. Мотиви попут мрачног прогонитеља, сенке које се протагониста плаши, амбијента душевне болнице, пустиње и поломљеног дрвећа, али и преплитања Суперега са Сенком, или савести са Ђаволом, доприносе слици порозности психолошких концепата. Могућност извртања нормалности и лудила, преокретање улога које показује меру у којој несвесни садржаји продиру у свесне, изазива стрепњу код појединца и губитак егзистенцијалног ослоња. Пораст интересовања за хорор филмове седамдесетих година сведочи о општој кризи којој је, логично изложена и Југославија. У тој деценији препознају се прве пукотине на површини система, на слабости реалног социјализма и на његову структурну ограниченост. Истовремено, седамдесетих година и у Југославији долази до „песимистичког” преображаја интелектуалних ставова у друштвеним и хуманистичким наукама. Модернистички и марксистички појам напретка који је прожимао медицину, науку, друштвени и технолошки напредак, био је неизоставни део изградње друштва. Оптимизам деветнаестог века и прве половине двадесетог века нарушило је скептично преиспитивање прошлих постигнућа и све јача свест о слепим мрљама које су пратиле постулирање развоја. Након што је Други светски рат успео да спасе оптимизам, он је коначно устукнуо седамдесетих, а потом се урушио петнаестак година касније, после пада Берлинског зида.

Настала је коначна дистанца између неиспуњених чежњи деветнаестог и њихових последица током двадесетог века. Форме које су уливале стабилност – социјалистички прогрес, демократија, реторика плана, срећна будућности, препознати су као безвредна помагала у општем преживљавању. Јасноћа и општост појмова само су прикривали незадовољавајућу стварност и стрепњу од неизвесне будућности.²⁰

Од социјалне драме до апокалипсе?

Страх не изазива само могућност мучне смрти и неправедног краја колико непоштовање тела које смо током живота неговали и у којем смо уживали. Уколико оно постане тек број који треба уништити, а једино што од њега преостане „неподношљив смрад”, читава егзистенција као да је обемишљена, па се страх од његовог уништења шири изван граница биолошког. Иако се не поиграва мутантима и улезима, југословенски филм се кроз социјалну драму приближава телесном хорору манифестујући стрепњу од поништења

20 Strohmayr, U. Poststrukturalizam, u: *Kulturna geografija: kritički rečnik ključnih pojmova*, ur. Atkinson, D. i Jackson, P. (2008) Zagreb: Disput, str. 29-35.

људскости. У филму *Кичма*, Влатка Гилића из 1975. преплићу се елементи социјалне драме и хорора, откривајући наратив који манифестно указује на опасности од еколошке катастрофе, болести коју производе лабораторије; контроле коју успостављају бели мантили опремљени иглом и седативом да би латентно и постепено откривао своју критичку страну усмерену на ремећење друштвених односа кроз отуђење и моралну деградацију. Овај филм је тешко уврстити у неки од хорор поджанрова јер се алегоријски усложњава ширећи се у неколико наративних праваца подстакнут потрагом протагонисте за оним што изазива „еколошку катастрофу”. Упоредо са смрадом који постепено захвата читав Београд, сазнаје се за све учесталија самоубиства, како у самом граду, тако у читавом свету. Мирис који „плаши”, заправо је смрад „спаљених лешева”, тела оних који су починили самоубиство, а не смог како то саопштавају дневне новине и информативне емисије. „Ваздух се претвара у убицу“. Живот као и смрт губе смисао у свету којим господаре шприцеви, игле, индустријска постројења, где мртви имају само бројеве и где је бирократизација достигла степен у којем чак и „Мртви имају обавезе”; „Није предвиђено да мртви иду на састанке”; „али тачно у 10:45 морају бити у обдукционој сали”. У отуђеном свету у којем се смрт производи у лабораторији, мешају се свет живих и свет мртвих. Крећући се између франкфуртовске критике отуђења и пораста насиља, са једне стране, и критике хладног и срачунатог, клиничког погледа на свет и циничног односа према животу/смрти, Гилић гледаоца задржава у застрашујућој и мучној атмосфери убистава, самоубистава и крематоријума. Уосталом, о овом виду контроле говори нам и Фуко, описујући распореде тела, кретњи, понашања и говора који сведоче о увођењу дисциплинског поретка у медицину.²¹ Гилићеви лекари и медицинско особље као да илуструју Фукоово схватање о двосмислености болничког домена који је у теорији слободан и отворен, а пун обавеза и ограничења. Жанровски хибридан филм који комбинује социјалну драму и хорор, и показује стравичност друштвених односа, дотиче футуристичке представе о вирусима који се могу манифестовати као најнеобичнији и најчудовишнији симптоми, попут жеље за самоубиством. Уосталом, чини се да није могуће побећи из система који непрекидно надзире и контролише. Када сам протагониста постане жртва такве социјалне и физичке болести, гледалац је препуштен атмосфери „неправедног краја.”

21 Fuko, M. (2005) *Psihijatrijska moć*, Novi Sad: Svetovi.

Вирус /Исток

Десет година након претње од стварне епидемије великих богиња у Београду, (1982) Горан Марковић је снимео филм „Вариола Вера“. Иако је најпре реч о филму катастрофе и социјалној драми, у филму се користе елементи хорора, очућавањем наратива о старој, наводно искорењеној болести. Тематизација Вариоле вере и њена репрезентација испуњена наговештајима нечега непознатог, древног, искорењеног што долази са Истока, деформише тела и односи најслабије, доприноси атмосфери зазорног и оностраног. Наука најпре претпоставља да је реч о пеницилинском шоку, а када се открије да је Београд место на коме треба зауставити древни вирус, епидемију за коју се веровало да ју је медицина победила, шири се страх, несигурност, стрепња да је оно што долази „из другог дела света“, нашло тло погодно за размножавање и ширење по читавом континенту. Сцене у којима маскирана лица улазе у болницу, дезинфикују и закључавају простор; сцене обољевања праћене појавама пликова, деформисања тела и најзад умирања у најјачим боловима доприносе језовитости атмосфере. Наратив прати ишчекивање следеће смрти и сазнање о људској патњи, о разноликости карактера који се крећу од племенитости и пожртвовања до себичности и кукавичлука. Тематизација епидемије која је обновљена крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година како у романима, тако на филму, умногоме оживљава страхове који су владали Европом након окончања епидемије куге. Она подсећа на закопане вирусе колере, на стално вребајуће опасности од ширења страног, другог. Београд постаје лиминални простор, велики карантин од кога Европа очекује заустављање болести која долази од другог јер уколико болест означеног другог уђе у тело Окцидента.²² Утолико су могуће незамисливе мешавине, хибриди, непредвидиве последице по читав континент и најзад, читав свет. Својим одношењем према болести, власт треба да оповргне евентуалну Другост Југославије, а докаже њену истост са Европом. Страх од смрти у незамисливим мукама, страх од мутација или генетских промена, од абнормалности и асиметрије, заправо је страх од манифестације хибридности у културама и абнормалности у људским односима. У том смислу, филмски наратив о епидемији служи као полазиште за преиспитивање друштва и постаје рефлексија о њему.

22 Lazarević Radak, S. (2013) *Otkrivanje Balkana*, Pančevo: Mali Nemo, str. 945-965.

Људи-пацови

Филм *Избавитељ* (1976) у режији Крста Папића снимљен је према причи „Ловац на штакоре”, Александра Грина. Иако је близак широко схваћеној фантастици, поједини кадрови и сцене убистава га приближавају хорору. Радња је смештена у градски амбијент касних двадесетих и раних тридесетих година двадесетог века захваћен Великом депресијом, те порастом незапослености и стога социјалним проблемом сиромаштва. Како се економска криза продубљује, повећава се број људи који прелазе на страну пацова, метафоре конзумеризма, експлоатације и моралне деградиције. Уосталом, људи-пацови су хибридне творевине. Оне настају приликом грешке, непоштовања правила, а препознају се као монструозне мешавине два претпостављено неспојива организма. Они ремете таксономије, класификаторне шеме; за њих се претпоставља да се не могу размножавати и зато означавају крај човечанства. У класификацијама деформисаних тела, препознаје се и псеудонаучни концепт дегенерације који се јавља у медицинском дискурсу осамнаестог, деветнаестог и раног двадесетог века. У оквирима теорије о дегенерацији препознаје се стрепња од нарушавања најпре прогреса, а потом, уништења читавог човечанства.²³ Наиме, филмски наратив открива да се пацови размножавају у време криза, „краду и богате се на начин неразумљив обичном човеку“; „они носе одела и људска лица“: „једу и пију а изнад свега воле власт“. Крајем седамдесетих година двадесетог века, у Југославији и читавом свету, уверење у општи прогрес и благостање је уздрмано свешћу о могућој економској кризи. Будућност се више не чини једнозначно блиставом попут оне у атмосфери после Другог светског рата, а у Југославији се почињу по први пут препознавати проблеми попут незапослености која је, између осталог, последица запошљавања „по кључу“.

Геосимболички хорор:

Ђаво између Истока и Запада

Да се политички живот може упоредити са хорором, а историјска фикција представити као егзистенцијална драма показује филм Вељка Булајића *Човек кога треба убити* (1979). Инспириран драмом у стиховима Петра Петровића Његоша, *Лажни Цар Шћепан Мали*, филм се поиграва друштвеном критиком смештеном у онострани амбијент

23 Chabot, K. (2013) *Bodies without Borders: Body Horror as Political Resistance in Classical Hollywood Cinema*, Ottawa, Ontario: Carleton University Press, p. 63.

обојен сабласним, гротескним и еротским. Својеврсна критика профане и црквене власти смештена на простор између пакла и земље метафорички је представљена политичким превирањима у Црној Гори осамнаестог века подстакнутих питањем ко ће преузети власт после смрти Петра III У проблем се мора умешати власт пакла, па стога и сам Ђаво који ће на географској карти света лако препознати Црну Гору, те у њу послати испрва субмисивног учитеља демонске науке – Фарфу. Радња се одвија на неколико планова. Најпре, производњом геосимболичког/политичког хорора, потом тематизацијом легендарне теме о странцу који се лажно представља као краљ те тако долази до престола и најзад, фокусирајући се на егзистенцијалну драму и судбину појединца који од рођења до смрти остаје потчињен моћи институција. Егзистенцијалној драми доприноси успостављање опозиције између световне власти, било да је она локална, или долази од моћника: Истока/Запада, и Цркве чији представници необично личе на фигуре из пакла. Јарчева брада, гротескно увеличани зуби и грохотни смех доприносе стравичности црквених великодостојника који настоје да оповргну сујеверје народа увереног у идентичност Шћепана (Фарфе) и „покојног” Петра III. Фарфа који постаје све хуманији и приврженији становништву, налази се у процепу између властитих осећања, властитог разума и надређених: Ђавола и његовог пакла са једне, и Цркве и њених, наводно „хришћанских принципа”. У том смислу, егзистенцијална превирања употпуњена су елементима карактеристичним за хорор, а фантазија се користи као облик критике институција. Појединац не може побећи од друштва, а стога ни од правила која су представљена роговима, реповима, ватром, трозупцем, справама за мучење, силовањем. Ужас долази из немогућности да појединац оствари слободну вољу: „Одлучио си се за нешто треће, а трећег на земљи нема. Са неким мораш бити”. Одлучи се за страну, Шћепане.” На југословенском микроплану, појединац не може сам. Он не може остати политички и идеолошки неутралан, већ се мора одредити за „страну”. Егзистенцијална драма зачињена фантазијом претвара се у хорор и експлицитно или имплицитно открива не тек историјске недоумице, већ стрепње друштва изложеног поновљивости историјског, замрзнутости политичког и немоћи пред бирократијом која прети да прогута слободу. На макроплану, препознаје се естетизација геополитике као објективног односа између географских формација и политичких структура. Тај однос који се концептуализује као однос између фиксних и иминарних географија сугерише значај дихотомије: Исток/Запад; Запад/Остали. Ови наративи полазе од редуктивног

читања људске историје ослањањем на такозвану гео-моћ као географско знање. С обзиром на преовлађујући мит о Балкану и Југославији као граници између Истока и Запада, или полуострву смештеном између два дела света, Фарфина драма одражава политичку драму становника Југославије и читавог Балканског полуострва. Ослоњени на митове о значају границе, прелазности, моста и медијатора, становници овог дела света одбијају да се „определе за страну“. Попут Фарфе, остајући „из-међу“, они плаћају високу цену своје геосимболичке позиције.

*Психолошки хорор, слешер филм и
цикличност историје*

Портретишући унутрашњу драму пијанисте Михајла и представљајући окончање те драме бруталним убиством неколико људи, филмом *Већ виђено* (1987) Горан Марковић постепено улази у деценију деведесетих када се почињу релативизовати представе о предратном/послератном Београду, левичарима/десничарима; капиталистима/социјалистима; народним непријатељима издајницима/ослободиоцима. Поигравајући се идејом да су слике које прогоне пијанисту дежа ви, филм подстиче на преиспитивање могуће цикличности историје и деловања културе сећања на садашњицу. Заплет настаје једним осећањем „већ виђеног“ јер чини се да време није оно што мислимо да јесте, па се историја може исправљати, поново исписивати, изнова саопштавати, док се сећања показују као непоздана, прогањајућа и потенцијално опасна за онога ко није у стању да их потисне. Иако манифестно користи поступке психолошког хорора како би представио масакр, редитељ заузима амбивалентне перспективе, уводећи гледаоца у нове начине сагледавања прошлости и садашњости. Михајлова сећања на догађај флукутирају од сна, феномена дежа ви, халуцинације и флешбекова у чему учествује и гледалац. Покретне слике и покретно време нас воде кроз фрагменте простора, односа, обресе ликова. Слике се крећу између референтних објеката, субјективних, објективних, реалних или имагинарних углова гледања. Представљање времена изван рационалних интервала гледаоцу омогућује специфично филмско искуство. На тај начин настаје контрадикторно осећање времена које слике ослобађа терета наратива и доприноси експресивности, пре него дескриптивности. Ма колико настојао да одржи психолошку целовитост, у Михајлу живе сећања на време и вредносни систем којег више нема, те филм проблематизује поделу на „стару“ и „нову“ власт, „старе“ и „нове“ Београђане. Драматизација грађанског друштва; рурализација учесника у рату и изазивање саосећања са жртвама

послератног режима доприносе настанку психолошког процепца у њему. Ово је један од раних покушаја осамдесетих да се социјализам, партија, ситне марионете и чин успона у друштву, прикажу сатирично. Једновремено, оно одражава нови, политички „дух времена” и нову критичку моду која ће на кратко завладати југословенском, а потом се угнездити у српској кинематографији.

Завршна разматрања

Хорор се налази свуда. Он је контрадикторан, парадоксалан, дестабилизујући и изазован, како психолошки и социолошки, тако политички. Зато је део људског искуства. Он може бити део свакодневице, или конструкт који плаши, изазива гађење, открива оно од чега стрепимо и шта тајно прижељкујемо.²⁴ Заснован је на идејама о различитим облицима насиља који нарушавају оно што појединац сматра „природним”, „нормалним”, „разумним.”²⁵ У том смислу, нераскидиво је повезан са друштвом. Одражавајући страхове појединца, он естетизује страхове шире заједнице и открива њене кључне проблеме. Стога се са закашњењем које рефлектује нелагоду, појавио и на простору СФР Југославије, пре нешто више од четрдесет година. С обзиром да је и сам ретко жанровски једносмеран, југословенски хорор је нарочито хибридан и заснован на преплитању са другим жанровима који су преовладали у тадашњој кинематографији. Додирујући и мешајући се са социјалном, онтолошким, егзистенцијалном драмом, филмом апокалипсе, фолклорним наративом и класичном готском новелом, он одражава како праћење трендова прве кинематографије, тако вишеслојност стрепњи са којима се југословенско друштво суочавало. Рани наративи о могућности ремећења родних улога које би могло довести до њиховог измештања, осећање егзистенцијалног страха, презасићености и умора од бирократског система, степња од погубности великих наратива и наговештаји дубоке кризе у коју је ово друштво запало, омогућују сагледавање хорора, не као површног производа који служи пуким потребама забаве, већ као сложенем психолошком и социјалном наративу који рефлектује оно неизговорено и оно што се у датим друштвеним условима не сме изговорити. Југословенски хорор са својим специфичним смислом за дубоко промишљање онтолошких проблема и суочавање са егзистенцијалним кризама, осећајем за наговештаје политичке

24 Wisker, G. (2005) *Horror Fiction: An Introduction*, New York: The Continuum International Publishing Group, p. 6.

25 Duchaney, B. (2015) *The Spark of Fear: Technology, society and horror film*, North Carolina: McFarland and Company, Inc Publishers.

и економске кризе, нестаје упоредо са самом политичком и административном целином, исписујући визуелни контекст њеног нестанка. Од деведесетих година, ужас престаје да фигурира као фантазија и премешта се из домена оностраног, флуидног и нестабилног у стварност. Када је филм „страве и ужаса” једном постао свакодневица његови кадрови, питања која поставља сликом, његова филозофска и психолошка дубина, нестали су са платна као производ прошлости иза које су остале наивне недоумице. Упркос томе, југословенски хорор живи на филмским тракама, интернет страницама и пиратским сајтовима, исписујући своје наслове на светским листама посвећеним овом жанру.

ЛИТЕРАТУРА:

Bishop, K. (2010) *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (And Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, North Carolina: McFarland & Company, Inc. 2020.

Briefel, A. (2005) Masochism: Menstruation and Identification in Horror Film, *Film Quarterly*, Vol. 58, Issue 3, p. 16-27.

Brophy, P. (1986) Horrality-the Textuality of Contemporary Horror Films, *Screen* 27, p. 36-50.

Chabot, K. (2013) *Bodies without Borders: Body Horror as Political Resistance in Classical Hollywood Cinema*, Ottawa, Ontario: Carleton University Press.

Creed, B. Horror and the Monstrous-Feminine: An imaginary Abjection, in: *The Dread of Difference: Gender and Horror Film*, ed. Keith Grant, B. (2010), Austin: University of Texas Press, p. 35-65.

Daglas, M. (2001) *Čisto i opasno*, Beograd: XX vek.

Daković, N. (1993) *Ogled o sablasnom*, Novi Sad: Svetovi.

Duchaney, B. N. (2015) *The Spark of Fear: technology, society and horror film*, North Carolina: McFarland and Company, Inc Publishers.

Fuko, M. (2005) *Psihijatrijska moć*, Novi Sad: Svetovi.

Fuko, M. (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, p. 60-69.

Frojd, S. (1969) *O seksualnoj teoriji i totem i tabu*, Novi Sad: Matica srpska.

Giroux, H. (2011) *Zombie Politics and Culture in the Age of Casino Capitalism*, New York, Peter Lang.

Gender, P. (2003) 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*.

Sanja Lazarević Radak

Institute of Balkan Studies, Serbian Academy of Science and Arts, Belgrade

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

Abstract

Analysis of Yugoslav horror subgenres enables reading film contexts. This form of fantasy reveals the fears, anxieties, hopes and objectives of the society. Serving as a means of distorting the dominant values, it also figures as their criticism. Flirting with the subgenre of apocalypse, drama, slasher movie, ontological film and even comedy, horror films show the reverse side of social reality. In this sense, the Yugoslav horror indicates fear of disrupting social relations, porosity of values built during 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.

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



Рајко Р. Каришић, Фотографија из
циклуса *Венчићи*, 2012.