DOI: 10.5281/zenodo.11371718
Originalan naučni rad
Primljen: 18. septembra 2023. Prihvaćen: 27. marta 2024.

Đorđe Stojanović

S ONE STRANE ZAPADNOG OGLEDALA – KONSTRUKCIJA DRUGOSTI BALKANA I ISTOČNE EVROPE U HOROR FILMOVIMA PRVE DECENIJE XXI VEKA

SAŽETAK
Od romana Brema Stokera o vampiru Drakuli pa do savremene pop kulture, Balkan i Istočna Evropa se sa svojim stanovnicima predstavljaju kao drugi u odnosu na Zapadnu Evropu. Cilj ovog rada je da pokaže kako savremeni „realistični" horor filmovi (bez natprirodnih elemenata) nastavljaju tradiciju konstrukcije drugosti jedne regije kroz stvaranje specifične slike ne-zapadne Evrope kao „društvene divljine" – raja za ilegalne prakse tj. kao svojevrsnog društveno numinoznog. To će biti postignuto putem dekonstrukcije strukture filmova odnosno: 1) same lokacije i načina njenog predstavljanja i 2) likova kroz koji se konstruiše distinkcija mi/drugi (pri čemu su drugi lokalno stanovništvo a mi posetioci sa zapada, najčešće žrtve) sa posebnim naglaskom na rodne uloge (stereotipno predstavljanje i konstrukciju muškosti/ženskosti lokalnih žena i muškaraca), s namerom da se otkrije šta je to što Balkan i Istočnu Evropu locira „s one strane društvenog ogledala".

KLJUČNE REČI
horor filmovi, mi/oni, Balkan, Istočna Evropa, rod i popularna kultura, konstrukcija drugosti, numinozno

Uvod

Još od prosvetiteljstva pa sve do danas, postoji uverenje da su izmišljeni svetovi povezani sa onim grupama koje su smatrane za kognitivno inferiorne – žene, deca i niže društvene klase (Saler prema Gavrilović 2016). Nasuprot ovakvom pristupu, antropološke studije su se od samih početaka bavile tzv. „izmišljenim svetovima" (npr. šamanizmom, ritualnim sistemima, snovima australijskih Aboridžina i melanezijskim shvatanjem božanstava) i još važnije, „intimnom, svakodnevno življenom ljudskom realnošću povezanom sa paralelnim i nevidljivim svetovima bića i duhova, koji odražavaju i prate sve što se dešava u svakodnevnom životu" (Marcus prema Gavrilović 2016:30).

Đorđe Stojanović, stipendista pri Balkanološkom institutu SANU: djordje_bg@yahoo.com

CC BY NC ND

Takav pristup omogućio je da se antropologija još kasnih četrdesetih i ranih pedesetih godina XX veka zainteresuje za igrani film (Banić-Grubišić 2013). Tada su antropolozi posmatrali filmove kao „kulturne dokumente" analogne pričama, mitovima i ritualima „primitivnih" društava i pokušavali su da otkriju „šta je kulturna funkcija filmova i u čemu se ogleda njihov uticaj na publiku, kakva je veza filmova sa njihovim kulturnim izvorima, da li i na koji način filmovi 'rasvetljavaju' opšte kulturne obrasce" (Weakland prema Banić-Grubišić 2013:143). Od kraja osamdesetih godina XX veka obavljaju se istraživanja koja filmove posmatraju kao savremenu mitologiju putem koje se „izražavaju ključne kulturne kontradikcije" i koja „'nude' imaginarna rešenja sociokulturnih tenzija" (Traube, Drummond et al. prema Banić-Grubišić 2013:143). Možda najznačajniji doprinos antropologije jeste da istraživanjem svih zamišljenih svetova (uključujući i popularnu kulturu) pokazuje kako: 1) tzv. stvarni stvarni svet zapravo nije toliko stvaran, jer ga svaka kultura i pojedinac na specifičan način „izmišlja" tj. tumači i oblikuje i 2) tzv. izmišljeni svet zapravo nije toliko izmišljen, jer često više govori o stvarnim nego nestvarnim svetovima (Gavrilović prema Gavrilović 2016).

Važan segment zamišljenih svetova jeste i zamišljanje drugog. Kao što Goldsvortijeva navodi, zamišljanje drugog predstavlja svojevrsni proces književne kolonizacije, koja se po svojim stupnjevima i stepenima ne razlikuje mnogo od prave kolonizacije. Njeni začetnici su putopisci, istraživači i pustolovi koji se upuštaju u istraživanje do tada nepoznatih regija, a za njima slede pesnici, dramski i prozni pisci koji se tražeći nove zaplete i mesta radnje oslanjaju koliko na lično iskustvu toliko i na atlase i redove vožnje. Pošto su nove teritorije obeležene na mapi, kreću da ih koriste pisci popularne proze da bi ih na kraju preuzeli stvaraoci filmske industrije. Svi ovi delatnici odlikuju se jednom zajedničkom osobinom: stvaraju zamisli koje povratno deluju i imaju moć da preoblikuju stvarnost (Goldsvorti 2000). U toj književnoj kolonizaciji Balkan i Istočna Evropa imali su svoje mesto. Književna kolonizacija Balkana kao „egzotičnog drugog" koje se koleba između „evropejstva" i „orijentalne različitosti" istorijski se poklapa sa pojavom prvih popularnih novina, razvojem tržišta popularnih romana i nastajanjem i razvojem filmske industrije i vezana je za 19. vek i period oslobađanja balkanskih naroda od Otomanskog carstva koje je definisalo Balkan kao evropsku sferu (dotad se na njega i njegove stanovnike gledalo samo kao na porobljene Evropljane) (Goldsvorti 2000), dok se početak egzotizacije Istočne Evrope vezuje za Voltera koji je pisao o Rusiji kao „malo poznatoj Evropi" i predlagao da se uvede podela na poznatu Evropu i „manje civilizovanu" Evropu o kojoj treba da se sazna (Wolff 1994).

Prema Todorovoj, književna kolonizacija (ili kako je ona naziva „manifestacija/inkarnacija") Balkana može se podeliti u 4 kategorije: 1) Balkan

kao ime, 2) Balkan kao metafora, 3) Balkan kao naučna analitička kategorija i 4) Balkan kao istorijsko nasleđe (Todorova 2006). Kada govorimo o popularnoj kulturi, govorimo o Balkanu kao metafori. Balkan kao metafora raspadom Osmanskog carstva i stvaranjem slabih, ekonomsko zaostalih i nesamostalnih država početkom XX veka dobio je negativne konotacije, kao metafora nečeg agresivnog, netolerantnog, varvarskog, polurazvijenog, polucivilizovanog i poluorijentalnog. Prema Todorovoj, ova metafora je korišćena u politici i taj specifični negativno obojeni diskurs koji stvara određene stavove o Balkanu i proizvodi radnje uperene ka njemu možemo nazvati balkanizmom, po uzoru na Saidov orijentalizam. Međutim, za razliku od Orijenta, Balkan je oduvek postojao i kao analitička kategorija, posebno s obzirom da se vezuje za konkretan geografski region (Todorova 2006). Kada specifično govorimo o horor filmovima i književnosti, govorimo o Balkanu kao metafori jezive drugosti koja počiva s one strane normalnog. Ovaj trend započeo je irski pisac Brem Stoker svojim romanom o vampiru Drakuli iz 1897. godine koji će u narednih 100 godina pratiti više od 500 ekranizacija počevši od Murnauovog „Nosferatua" iz 1922. godine. Stoker je svoju sliku Transilvanije zasnovao na tadašnjim putopisima i istorijskim izvorima koji oslikavaju ovaj region kao mračnu i jezivu nedođiju u kojoj se bilo šta može desiti (Banić-Grubišić 2009).

Filmovi koji su odabrani za analizu nastavljaju u XXI veku stazom koju je Stoker postavio krajem XIX veka, ali sa bitnom razlikom – oruđe strave nisu drevna magija i misticizam koje je „prosvećeni, racionalni" Zapad zaboravio, već slobodno postojanje ilegalnih praksi, poput seksualnog nasilja, trgovine ljudima i organima i nuklearnih katastrofa. Balkan i Istočna Evropa u ovim filmovima više nisu mesta oslobođena od racionalizma i logike, već zakona, prava i ljudskog dostojanstva (najčešće dostojanstva stranih posetilaca). Ono što je važno je da se od 5 odabranih filmova samo 2 dešavaju na Balkanu, 2 u istočnoj Evropi i jedan u centralnoj Evropi (Slovačka). Međutim, kako navodi Goldsvortijeva, „svaki pokušaj da se odrede granice Balkana pokazuje da, kao posebna geografska celina, sam Balkan predstavlja istorijsku konstrukciju, niz preklapajućih zamišljenih prostora u kojima su čitave zemlje određene kao 'Balkan' u nekim prikazima, dok su iz drugih isključene" (Goldsvorti 2000:3). Ono što se može uočiti u uzorku je da su granice između Balkana i istočne Evrope veoma blede i da koliko se Transilvanija proširila na celu istočnu Evropu, toliko je Balkan postao deo istočne Evrope u svojoj vizuelnoj reprezentaciji tj. i jedno i drugo su označeni nedovoljno definisanim i kulturno zamišljenim Istokom.

Drugim rečima, uprkos tome što se odabrani materijal razlikuje u odnosu na originalni Stokerov roman i njegove potonje adaptacije, postoji ista sadržinska matrica koja stavlja znak jednakosti između imaginarne

Transilvanije XIX veka i savremene imaginarne istočne Evrope/Balkana. Naime, u tadašnju imaginarnu Transilvaniju i njenog najpoznatijeg stanovnika bila je upisana konstrukcija drugosti iz ugla viktorijanske Engleske koja se na najširem planu manifestuje u sve većoj neredovnosti vozova kako se junak udaljava od Londona preko slovačkih seljaka pretećeg izgleda do samog Drakule koji „egzistira na granici dvaju carstava, europskog i otomanskog, ali i na granici života i smrti, te na granici, prirodnog i neprirodnog, ljudskog i neljudskog" (Matek i Međedović 2017:145–152) ali uprkos tome ima ljudski oblik i može da se nesmetano kreće po dnevnom svetlu po Evropi, oličavajući tako pretećeg drugog koji se lako infiltrira (Matek i Međedović 2017). Kako će dalji tekst pokazati, odsustvo natprirodnih elemenata ne čini savremenu imaginarnu Istočnu Evropu i Balkan bitno različitim u odnosu na devetnaestovekovnu Transilvaniju, jer sadrži isti nivo preteće i opasne drugosti.

Cilj ovog rada je da pokaže kako savremeni „realistični" horor filmovi (bez natprirodnih elemenata) nastavljaju tradiciju konstrukcije drugosti jedne regije kroz stvaranje specifične slike ne-zapadne Evrope kao „društvene divljine" – raja za ilegalne prakse. Kako Lazarević-Radak navodi: „ovakvi pasusi, poglavlja, ilustracije zasnivaju se na destabilizaciji osećaja za sigurnost, mogućnosti da se poznato učini nepoznatim, preispita ono što se čini svakodnevnim, poput identiteta, kontinuiteta vremena i prostora, da se destabilizuju granice života i smrti, nas i drugih... ova namera se ostvaruje isticanjem prisustva, makar i skrivenog, okrutnog, nasilnog, odvratnog, koje samim svojim postojanjem vrši invaziju na normalnost i ugrožava stabilnost" (Lazarević-Radak 2011:951). Šta je to „skriveno, okrutno, nasilnog, odvratno" što „vrši invaziju na normalnost i ugrožava stabilnost" što Balkan i Istočnu Evropu locira „s one strane društvenog ogledala. Cilj ovog rada biće da to otkrije, a to će postići putem dekonstrukcije: 1) same lokacije i načina njenog predstavljanja i 2) likova kroz koje se konstruiše distinkcija mi/drugi (pri čemu su drugi lokalno stanovništvo a mi posetioci sa Zapada, najčešće žrtve) sa posebnim naglaskom na rodne uloge (stereotipno predstavljanje i konstrukciju muškosti/ženskosti lokalnih žena i muškaraca). Da bi se što bolje predstavila konstrukcija rodnih uloga, tokom opisa uzorka biće namerno naglašeni i preneti originalni dijalozi kojima se opisuju istočnoevropske žene.

Uzorak za ovaj rad čine sledeći filmovi: prva dva dela trilogije *Hostel – Hostel* (2005), *Hostel: Part II* (2007)[1], *Train* (2008), *I Spit on Your Grave 2* (2013)[2], i *Chernobyl Diaries* (2012). Svi filmovi koji su odabrani za analizu

1 Treći deo trilogije ne dešava se na Balkanu/Istočnoj Evropi i stoga neće biti razmatran.
2 Ovaj film žanrovski (ili podžanrovski) odudara od ostalih, međutim slična struktura i smeštenost filma u Bugarsku dozvoljavaju da bude deo uzorka za ovaj rad.

nastali su u američkoj produkciji a njihova radnja ili lokacije snimanja vezane su ili za region Balkana ili centralne/jugoistočne Evrope. Glavni protagonisti su mladi Amerikanci koji dolaze u Evropu očekujući neko novo iskustvo a umesto toga postanu plen predatora u nekom ilegalnom/polulegalnom socio-kulturnom vakuumu.

Uzorak će biti analiziran pomoću analize narativa, u okviru koje postoje tri pristupa, od kojih svaki ima fokus na različite elemente narativa: na sadržaj, strukturu i performans (Elliot 2005). U ovom članku biće primenjen pristup koji se fokusira na strukturu, odnosno na način kako su događaji ispričani (Elliot 2005), zato što, kao što će naredni tekst pokazati, u samom načinu naracije leži srž konstrukcije drugosti Balkana i Istočne Evrope. Struktura će biti analizirana prema shemi strukture filma koju predlaže Dragana Antonijević u svom članku o filmovima o klonovima, koja se sastoji od 1) osnovne situacije, 2) zapleta i akcije, 3) razrešenja zapleta, 4) likova i 5) okolnosti (Antonijević 2012).

Opis i analiza strukture odabranog uzorka

1) Osnovna situacija – prelaz sa druge strane

Od odabranog uzorka, 4/5 filmova počinju na isti način: grupa posetilaca iz Evrope odluči da poseti „istočnu Evropu" gde u potrazi za nečim novim i neuobičajenim skrenu sa već utabanih staza. U filmu *I spit on your grave 2* glavna junakinja skrene sa utabane staze u Njujorku, što je direktno odvede u „duboku Istočnu Evropu" o kojoj će u narednom poglavlju biti više reči.

Hostel: Centralna tema trilogije *Hostel* je tajno lovačko društvo *Elite hunters* čija meta su ljudi koji se posle prodaju bogatoj klijenteli koja ima mogućnost da ih ubije na način koji želi. Prvi film prati sudbinu dvojice američkih studenata i jednog Islanđanina na proputovanju kroz Evropu. U Amsterdamu ih lokalni stanovnik upućuje dalje u hostel na „istoku" uz rečenicu „*You have to go East, my friend. This is were the best girls are. The best!*", na pitanje američkog studenta koliko istočno, on im odgovara: „*You can go as far as Ukraine, around Odessa. But these girls I met in hostel in Slovakia just outside Bratislava... the girls there are so hot that you can not believe it. And they love anyone for it. Especially Americans. They hear your accent and they f**k you... Barcelona – so many Americans but Slovakia no one there. There is so much p***y and because of the war there are no guys. You go to this hostel you will have any girl you want. They go crazy for any foreigner. You just take them.*" I dodaje da taj hostel ne postoji ni u jednom vodiču. Studenti prihvataju predlog misterioznog stranca i upućuju se u pravcu Slovačke.

Hostel II: Drugi deo trilogije počinje ubistvom preživelog studenta iz prethodnog filma. Dalje tok prati tri američke studentkinje u Rimu na času slikanja. Dalje u filmu vidimo studentkinju u raspravi sa ocem u kojoj kaže: „*No dad it's Prague, we are going to be fine. Its not the Ukraine*." Kroz raspravu saznajemo da je iz imućne porodice, jer odbija očevu ponudu da joj rezerviše hotel *Four Seasons*. U vozu sreću ženskog modela kojeg su u Rimu slikale (prema kojoj jedna junakinja oseća privlačnost). Model ih poziva da krenu sa njom u prirodni spa u Slovačkoj (paravan-hostel iz prvog filma) na šta studentkinje pristanu.

Train: Grupa američkih sportista i sportistkinja, njihov trener i njegov pomoćnik su na sportskoj turneji po istočnoj Evropi. Nakon meča u svlačionici istočnoevropski sportista daje američkom pozivnicu za žurku uz komentar: „*Girls here go crazy for American boys like you*". Zbog tuče na žurci grupa sutradan propušta voz za Odesu (Ukrajina). Na stanici susreću ženu koja ih upućuje na alternativni voz. Na molbu trenera da objasni zaposlenoj na šalteru biletarnice koji je to voz, novopridošla im saopštava da za kratke rute ne mora da se kupi karta na biletarnici, već može i direktno u vozu. Ekipa se ukrcava u voz, gde im se na ulazu odmah uzimaju pasoši (sa izgovorom zaštite od lopova) koji potom bivaju uništeni.

Chernobyl Diaries: Grupa američkih turista je na putovanju po Evropi. Dolaze u Kijev da posete brata jednog od turista koji svoj život opisuje sledećim rečima: „*Kyiv baby! I am telling you man, I am not leaving. I love it here. The chicks are f****n amazing! They actually love Americans and they are completely insane!*" Odlučuju da posete zabranjenu zonu Černobilja i Pripjata sa turističkim vodičem Jurijem, nekadašnjim pripadnikom Specijalnih snaga. Kada dođu do zabranjene zone, vojska im zbog nedefinisanog vanrednog stanja ne dopusti da uđu. Na bratovljevo insistiranje, vodič kreće da ih uvede u zonu alternativnim putem.

I spit on your grave II: Ovaj film je nastavak prvog dela iz 2010. godine koji je rimejk istoimenog filma iz 1978. godine. Sva tri filma prate sudbinu žrtve silovanja koja preuzima pravdu u svoje ruke, s tim što drugi deo izmešta radnju iz SAD u Bugarsku, nemajući nikakve veze sa radnjom i likovima prvog dela i originala. U drugom delu mlada manekenka i konobarica iz Njujorka, u nemogućnosti da priušti modnog fotografa i kreira svoj portfolio, odlučuje da kontaktira broj sa oglasa za besplatnu modnu fotografiju, koji je odvede na adresu trojice bugarske braće u Njujorku. Manekenka odbije golu fotografiju i vraća se u svoj stan u kojem je kasnije u toku noći bugarska braća uspavaju i kidnapuju.

2) Zaplet i akcija – otkrivanje zamke i borba za opstanak

Zaplet filma počinje kada su junaci već bespovratno upali u zamku i pred njima je borba za sopstveni život ispunjena brojnim peripetijama. Tokom akcije (s izuzetkom trilogije *Hostel*) saznajemo više o samom zlu koje progoni glavne junake.

Hostel: U neobičnom hostelu junaci dobiju sobu sa dve zgodne lokalne devojke koje ih pozivaju u obližnji spa. Kako film odmiče, erotske avanture se polako smenjuju krvavom realnošću takozvanog hostela, koji je zapravo zamka. Islanđanin i jedan američki student bivaju prodati i brutalno ubijeni, dok drugi američki student ulazi u borbu na život i smrt.

Hostel II: Prilikom dolaska u hostel recepcionar putem aplikacije započinje aukciju za studentkinje koje dobija američki biznismen koji je kupio jednu za sebe, a jednu za svog povučenog prijatelja. Potom njih dvojica dolaze u Slovačku. Za povučenog prijatelja se ispostavilo da je mizogin i da beskrajno uživa u mučenju bogate studentkinje. Shvativši u jednom momentu da mu se sviđa, studentkinja pokuša da ga zavede i tada ga udari, veže i blokira kameru privlačeći pažnju straže.

Train: Nakon večere u bifeu, trener odlazi sa spasiteljem sa stanice u sobu koja se predstavi kao doktorka Velisava i zabada mu uspavljujuću injekciju u vrat. Trener se budi u laboratoriji/ordinaciji/operacionoj sali koja se nalazi u poslednjem vagonu u vozu koji je u stvari zamka za zalutale turiste koji se ubijaju zbog organa, kože, očiju i drugih delova tela koji mogu biti predmet prodaje i transplantacije na crnom tržištu.

Chernobyl Diaries: Nakon obilaska Pripjata grupa se sprema za povratak. Međutim, prilikom paljenja motora vodič shvati da su žice na automobilu presečene i grupa ostaje zaglavljena. Počinje da ih proganja nepoznati napadač/napadači za koje se ispostavlja da su žrtve Černobilja koje su zbog mutacije zatvorene u posebnu bolnicu iz koje su tog dana pobegli i da je zbog njih ceo kompleks bio zatvoren za posete.

I spit on your grave II: Manekenka iz Njujorka se probudi se u mračnom podrumu kao žrtva seksualnog nasilja. Uspe da pobegne, ali shvati da se nalazi u nepoznatom gradu. Na ulici je policijski službenik obaveštava da je u Bugarskoj. Devojka je u psihološkom šoku, pa je policijski službenik upućuje na krizni centar za žrtve silovanja, za koji se ispostavi da vodi majka jednog od trojice silovatelja koja je vraća njenim zlostavljačima. Zlostavljači je nakon novog zlostavljanja zatvore u kovčeg i živu sahrane, ne znajući da je ispod mesta na kojem su je zakopali kanalizacija u koju kovčeg propadne i junakinja preživi.

3) Razrešenje zapleta – povratak u status quo ili ne?

Razrešenje zapleta počinje u trenutku kada neko od junaka odbije da bude žrtva i krene da se bori za opstanak. Tada je njegov/njen karakter testiran tokom borbe u kojoj odbacuje svoju ranjivost i sam/a postane predator. Na kraju filma, jedan junak/inja preživi i kreće dalje. Da li je to povratak u *status quo* ili početak neke nove realnosti?

Hostel: Nakon što se klijent koji je kupio američkog studenta sam slučajno povredi, student ga ubija i uspeva da pobegne. Tokom bega osveti se i lovcima i drugom klijentu – ubici njegovog prijatelja. Ulazi u voz i upućuje se u nepoznatom smeru.

Hostel II: Kada straža uđe, zatekne studentkinju koja je zarobila prijatelja i traži da razgovara sa glavnim čovekom da bi pregovorima došla do slobode. Ispostavi se da je njeno finansijsko stanje ono što će je izvući, jer je u mogućnosti da plati više za svoju slobodu od čoveka koji ju je kupio, ali može da ode pod jednim uslovom – da ubije. Pošto je brat uvredi komentarom *„I should just killed you, you f****n c***t“*, ona ga pred svima kastrira i ubije, postane deo kluba i na kraju otkupi i ubije model, ženu prema kojoj je tokom celog filma gajila istopolnu privlačnost a koja ju je dovela na ivicu smrti.

Train: Junakinja koja je preživela napušta voz pošto pristigne u bolnicu. Međutim, odlučuje da ne beži, već da se vrati i uništi zlo koje joj je oduzelo prijatelje i izbacilo život iz koloseka – voz i članove njegove posade. Nakon brutalne borbe sa dr Velisavom i članovima posade pobeđuje i zapali voz. U poslednjoj sceni vidimo je kako pod zastavom SAD samouvereno nastavlja sportsku karijeru od koje je pre voza htela da odustane.

Chernobyl Diaries: Jedino dvoje preživelih iz grupe u očaju beži ka samom reaktoru. Tu ih pronalazi vojska, koja jednog od članova grupe ubija. U poslednjoj sceni vidimo jedinu preživelu članicu grupe na nosilima i doktore u zaštitnom odelu. Doktori uviđaju da previše zna i stavljaju je u doživotnu izolaciju zajedno sa onima koji su je tokom posete zabranjenoj zoni progonili.

I spit on your grave II: Junakinja živi u kanalizaciji i, da bi se prehranila, obija magacin obližnje pravoslavne crkve, u kojem sretne lokalnog sveštenika koji joj daje hranu, odeću i obuću. Devojka pronađe američku ambasadu, međutim odlučuje da ne beži, već da se osveti. Počinje da proganja, muči i na kraju ubije svoje progonioce. Tek kad završi sa osvetom odlazi u američku ambasadu u Sofiji.

Kao što možemo videti, *status quo* nije moguće vratiti. Da bi junaci i junakinje preživeli, moraju da se oslone na divljinu u sebi tj. potencijal u sebi (Pišev i Ognjanović 2014) koji ih nagoni da shvate da **5) okolnosti u kojima se nalaze** zahtevaju od njih da odbace uobičajena pravila, menjajući osnovnu situaciju, postajući od plena predatori u borbi sa zlom koje u odabranom uzorku nema veze sa natprirodnim, već je svojevrsno „društveno zlo" koje je oličeno u seksualnom zlostavljanju, dozvoljenom ubijanju za nadoknadu, ilegalnoj trgovini organima i strogo čuvanim tajnama o najvećoj nuklearnoj havariji. Drugim rečima, glavna dihotomija koju ovde možemo da primetimo pored dihotomije istok–zapad je društveno dobro–društveno zlo, odnosno nasuprot vladavini zakona i pravila postoji jedan paralelni svet u kojem se zakoni i pravila u korist pojedinaca i njihovih hirova mogu prekršiti.

U odnosu prema zlu mogu se kategorizovati i **4) likovi** filma. Naime, sve likove u filmu možemo podeliti u dve kategorije: službitelje „društvenog zla" i žrtve[3], koje dalje možemo razvrstati na istočne Evropljane i zapadnjake, kao u tabeli ispod:

„Društveno zlo"			
Službitelji „društvenog zla"		**Žrtve „društvenog zla"**	
Istočni Evropljani	**Zapadnjaci**	**Istočni Evropljani**	**Zapadnjaci**
Predatori-pružaoci usluga klijentima i njihovi pomoćnici	Klijenti	Turistički vodič Juri	Američki turisti

Tabela 1: tabelarni prikaz likova

Na osnovu ovakve kategorizacije možemo i uvesti glavnu distinkciju između istočnih Evropljana i zapadnjaka a to je aktivnost–pasivnost. Naime, kada pogledamo bolje radnju svakog filma, pokretači radnje nikad nisu istočni Evropljani. „Društveno zlo" postoji nezavisno od naših junaka, oni su samo ti koji ga koriste, tj. drugim rečima koriste šansu koju imaju za ilegalne radnje. Istočni Evropljani, bilo da su predatori ili njihovi pomoćnici, samo su pružaoci usluga klijentima koji mahom dolaze izvan istočne Evrope, sa željom da priušte sebi ono što ne mogu u svojim domovinama. Sa druge strane, njihove žrtve nisu sami istočni Evropljani, već njihovi zapadni

3 Mogla bi se uvesti i kategorija onih koji se bore protiv zla, međutim kako je ona više izuzetak nego pravilo (s obzirom da bi se na nju mogla svesti svega 3 lika: mladića koji pokuša da spase devojku u drugom delu trilogije *Hostel* i dobroćudni pravoslavni sveštenik i policijski inspektor u *I spit on your grave II*), o njoj u daljem tekstu neće biti reči.

sunarodnici[4]. Dakle, „društveno zlo“ ovde samo otvara teren za bitku između zapadnoevropskih klijenata i žrtava, a istočni Evropljani su samo vlasnici i održavaoci arene u kojoj se bitka odvija. Čak i kada govorimo o onima koji rukovode celim ilegalnim projektima, poput Saše iz Hostela ili dr Velisave iz filma *Train*, vidimo da su izvor njihove moći strani klijenti koji bogato plaćaju njihove usluge. Dakle, da sumiramo u jednu rečenicu: cela inicijativa za radnju filma potiče od klijenata koji traže žrtve – svoje sunarodnike u „dubokoj istočnoj Evropi“, u kojoj te žrtve skrenu s puta i upadnu u klopku, koju kontrolišu ili održavaju istočni Evropljani. Iako su u pitanju samo pružaoci usluga zapadnjacima, ipak možemo videti razliku između onih koji kontrolišu i onih koji održavaju. Te razlike se tiču 1) njihove vizuelne pojave i 2) njihove smenjivosti. Kada govorimo o vizuelnoj pojavi, jasno vidimo razliku između moćnog čoveka u odelu, Saše, njegove pomoćnice u kostimu sa elegantnom kratkom kosom i misteriozne i zavodljive dr Velisave i njihovih pomoćnika, čiji prikazi se najčešće kreću od običnog do nakaznog. Tu treba uvesti i rodnu dimenziju, odnosno razliku između pomoćnika i pomoćnica. O tome će biti više reči u narednom poglavlju, međutim bitno je naglasiti da su pomoćnice gotovo skoro u celom uzorku lepe, zgodne i zavodljive žene, dok se prikaz pomoćnika kreće od običnog (koji je prikazan kao izrazito maskulin i mačistički muškarac, sa različitim oblicima i masom tela) do nakaznosti (sa jedne strane fizičke, sa druge psihološke koja se ogleda u sklonosti ka nasilju i seksualnom zlostavljanju). Ovakvi vizuelni prikazi upotpunjeni su i zvučnim, jer skoro svi istočnoevropski likovi govore engleski jezik sa stereotipnim istočnoevropskim naglaskom. Sa druge strane, svi pomoćnici su smenjivi – svaki od njih je samo „jedna cigla u zidu“ koja se lako smenjuje drugom. Najbolje ilustracije za ovo su scene iz filma *Hostel II* i *Train*. U drugom delu trilogije *Hostel*, lovac na terenu na kraju ne samo da je ubijena, već je otkupljuje nekadašnja žrtve a sada novi član lovačkog društva. Sa druge strane, u filmu *Train* i nakon ubistva nekoliko pomoćnika dr Velisave projekat se nastavlja i završava se tek smrću dr Velisave u zapaljenom vozu.

Pre nego što pređemo na bliže određenje šta bi to bilo „društveno zlo“ i da li ono zapravo predstavlja *ključ reprezentacije drugosti Istočne Evrope*, neophodno je da kažemo nekoliko reči o rodnim ulogama u odabranom uzorku. Kao što je već pomenuto, ono što je vidljivo u svim filmovima jeste prenaglašena seksualnost istočnoevropskih žena i njihova seksualna dostupnost neistočnoevropskim muškarcima. Sa druge strane, vidimo i da

4 S izuzetkom vlasnika agencije za ekstremni turizam i vodičem Jurijem iz *Chernobyl Diaries*, čija uloga u filmu skoro u potpunosti nestaje nakon što junaci budu onemogućeni zbog kvara na automobilu da napuste zonu Černobilja, pa i sam Jurij bude prvi ubijen, što čak u filmu nije ni prikazano.

su neistočnoevropske žene takođe seksualizovane i privlače pažnju podjednako i istočno i zapadnoevropskih muškaraca: u drugom delu trilogije *Hostel* jedna od studentkinja ima intimne odnose sa drugom žrtvom zlokobnog hostela u zamci i slobodno prilazi muškarcima, u *Chernobyl Diaries* postoji strast u najavi između brata glavnog junaka i drugarice glavne junakinje, dok je u filmu *Train* jedna junakinja u vezi sa glavnim likom, a druga otvoreno prilazi i flertuje sa zainteresovanim istočnoevropskim muškarcima. Zapadnoevropske žene vidimo i kao žrtve zbog svoje seksualnosti – u filmu *Train* jedna junakinja je prodata kao sredstvo mita vojsci, dok u *I spit on your grave II* glavna junakinja zbog svog atraktivnog izgleda završi kao žrtva kidnapovanja, mučenja i silovanja. Međutim, seksualnost istočno i zapadnoevropskih žena razlikuje se u jednoj veoma bitnoj tački – seksualnost zapadnih žena je seksualnost sama po sebi, dok je seksualnost istočnoevropskih u službi – bilo „društvenog zla" bilo radi prostitucije. Naime, u gotovo svim scenama istočnoevropske devojke su ili prostitutke ili su poput antičkih nimfi koje na otvorenom moru ilegalnih radnji mame (mahom) muške zapadne likove u propast. Uprkos tome što koriste svoj fizički izgled i seksualnost kao oružje, one su daleko od uloge *femme fatale*, jer to ne rade zarad nekog svog cilja već zarad ciljeva i potreba svojih poslodavaca i klijenata. Tako u prvom delu trilogije *Hostel* dve zgodne istočne/centralne Evropljanke (Čehinja i Ruskinja Natalija i Svetlana) odvode svoje „cimere" pravo u ruke njihovih mučitelja, u drugom delu vidimo isti slučaj, čak i sa istopolnom privlačnošću između glavne junakinje i lovca na terenu, dok u filmu *Train* dr Velisava poziva trenera u svoju sobu, ubrizga mu uspavljujuću vakcinu i odvodi pravo u operacionu salu. Sa druge strane, muškarci – istočni Evropljani koji služe zlu – nisu seksualizovani, štaviše njihov fizički izgled najčešće je na ivici nakaznosti a u hvatanju žrtvi služe se fizičkom snagom i nasiljem.

Stoga, kada uporedimo istočne Evropljane i Evropljanke, služitelje i služiteljke zla, vidimo da istočne Evropljanke koriste svoju seksualnost i fizički izgled, dok istočni Evropljani koriste nasilje i fizičku snagu, a i jedno i drugo su podjednako oružja u službi klijentu-poslodavcu koji je zapravo svojevrsni žetelac na polju nad kojim lebdi „društveno zlo". Drugim rečima, glavna razlika između zapadnih i istočnoevropskih karaktera može se objasniti putem razlike između reljefnih i ravnih likova, koju uvodi Porter Abot. Dok reljefni karakteri poseduju dubinu i složenost, ravni karakteri nemaju nikakvu dubinu niti složenost, nemaju „nikakvih tajanstvenih procepa, jer ono što vidimo je ujedno i sve što postoji" i nalaze se „na površini priče i u nekom smislu izjednačeni su sa predmetima i mašinama" (Abot 2009:214). Drugim rečima, svojim jednodimenzionalnim prikazom koji je sveden samo na njihov posao (hvatanje zalutalih zapadnih putnika)

koji obavljaju svojim oružjem (seksualnošću ili fizičkom snagom), istočnoi Evropljani se mogu smatrati samo jednim elementom pejzaža konceptualizacije Istočne Evrope i Balkana, zajedno sa socijalističkom arhitekturom i dostupnošću ilegalnih radnji, nasuprot zapadnim karakterima koji se od početka do kraja filma (ili do svoje smrti) transformišu i menjaju.

S one strane civilizovanog: „Društveno numinozno" zlo kao drugost Balkana i Istočne Evrope

> *Slika je, zato što je slika o Drugom, kulturna činjenica; uostalom, govorimo o kulturnom imaginariju. Moramo je proučiti kao predmet, kao antropološki postupak. Ona ima svoje mjesto i funkciju u simboličkom svijetu nazvanom „imaginarno", koji je neodvojiv od društvene i kulturne organizacije jer se kroz njega neko društvo vidi, o sebi piše, razmišlja i sanja.*
>
> (Pageaux 2009:130)

Kao što iz kratkog opisa možemo videti, svih pet filmova imaju sledeće glavne karakteristike: 1) kulturno zamišljanje jednog ogromnog geografskog prostora (nove Stokerove Transilvanije koja se proteže od centralne Evrope, preko Balkana do istočne Evrope) kao mesta drugosti i mesta straha, 2) specifičan prikaz ljudi tj. glavnih i sporednih likova i 3) posmatranje čitavog toka radnje kao svojevrsnog obreda prelaza, iz koga jedini preživeli izlazi u novom, promenjenom stanju svesti. Međutim, i dalje ostaje da se definiše šta je to „društveno zlo" koje se poput nekog „nesvetog duha" nadvija nad junake filma i proizvodi njihovu nesreću, kojim se svi negativni likovi služe i koje konstruiše drugost istočne Evrope. Da bismo to objasnili, neophodno je da razmotrimo dva nivoa (površinski i dubinski) putem kojih se slika drugosti konstruiše.

Granice pojmova kao što su Balkan, jugoistočna Evropa i slično nikad nisu bile jasno određene, već su se kroz istoriju često menjale (Todorova 2006). To možemo videti kroz opisani uzorak. Ako bismo se rukovodili apsolutnom geografskom preciznošću kao merilom, pun naslov ovog rada bi verovatno trebalo da bude: „Balkan, centralna i Istočna Evropa kao mesta strave". Međutim, to nije neophodno. Ono što možemo da vidimo jeste binarna opozicija *Amerika–Evropa* i potom *Istočna Evropa–Zapadna Evropa*[5]. Za početak, u skoro svim filmovima glavni likovi odlaze iz Amerike u Evropu, koja je prikazana kao različita u odnosu na njihovu domovinu.

5 U uzorku možemo videti da i sami junaci u više navrata postavljaju binarnu opoziciju dve Istočne Evrope (*Hostel I* i *II*), jedne u koju sme i druga u koju ne sme da se ide. Međutim, kako ta granica ne igra nikakvu ulogu u daljem toku radnje, o njoj neće biti reči.

Zapadna Evropa je prikazana poput razglednice i/ili turističkog prospekta, sa manje-više klasičnim turističkim destinacijama i istorijskim celinama koje Amerika ne poseduje. Tu vidimo da je binarna opozicija Evropa–Amerika mahom zasnovana na opoziciji novo–staro (ili drugim rečima savremeno–istorijsko). Možemo videti da se ta opozicija odnosi podjednako i na istočnu i na zapadnu Evropu: sve scene snimane u Češkom Krumlovu, Sofiji i „Kijevu" (tj. Beogradu) odvijaju se u istorijskim gradskim jezgrima. Međutim, Istok se razlikuje od Zapada u dve tačke: 1) socijalističkom arhitektonskom nasleđu i 2) postojanju „divljine" koje nema u zapadnoj Evropi. Na osnovu ove dve vizuelne reprezentacije drugosti možemo izdvojiti i dva nivoa na osnovu kojih su autori filma konstruisali sliku drugačije Istočne Evrope, koji su u međuzavisnom odnosu kao duboki i površinski internet. Prvi nivo se manifestuje kroz vizuelnu reprezentaciju i podudara se sa opozicijom novo–staro, koja se jedino razlikuje od slika Zapadne Evrope po već pomenutoj socijalističkoj arhitekturi[6]. To je „površinska" Istočna Evropa, koja je svakome iz Amerike ko ode na putovanje dostupna. Drugi nivo odgovara dubokom internetu, odnosno onom delu Istočne Evrope koga putnik-namernik ne može naći „pretragom preko Gugla", odnosno krećući se već definisanim turističkim stazama, već je neophodno da krene alternativnim putevima. To možemo da vidimo kroz početnu situaciju u svakom filmu: grupa američkih državljana ulazi (voljno ili nevoljno) u „duboku Istočnu Evropu" kada „skrene sa rute": u triologiji *Hostel* preko neformalne preporuke, u filmu *Train* kada zakasne na voz pa poslušaju nezvaničnu preporuku za alternativni polazak, u *Chernobyl Diaries* nakon što zatvore zvanični ulaz idu ilegalnim, koga ne obezbeđuje vojska, dok u *I spit on your grave II* žrtva biva dovedena kidnapovanjem u Bugarsku zato što u Njujorku nije htela da plati modnog fotografa, već se javila na oglas za besplatno fotografisanje modela, čime je upala u zamku silovatelja. Drugim rečima, kao i za ulazak na dubinski internet, neophodno je poznavati alternativne i nefornalne izvore da bi mu se pristupilo.

Ovakva postavka „dubinske Istočne Evrope" dostupne jedino putem specifičnih kanala navodi nas na ideju da je možemo posmatrati kao svojevrsnu „socijalnu" divljinu u kojoj boravi zver „društvenog zla" i kao glavnu postavku horora koji se dešavaju u istočnoj Evropi uzeti „strah od divljine". Strah od divljine i sam koncept divljine mogu se ispoljavati u više oblika: 1) divljina kao prirodno ne-ljudsko okruženje koje nije prijateljski

6 Sa dodatkom pravoslavne arhitekture i nasleđa u samo nekoliko scena: jedne u filmu *Train* u kojoj preživela devojka dolazi vozom u bolnicu koja je smeštena u nečemu što liči na manastir kojim dominira velika pravoslavna ikona i u filmu *I spit on your grave II* u kojoj je jedan od pozitivnih likova dobroćudni pravoslavni sveštenik i deo radnje se dešava u pravoslavnom hramu u Sofiji.

nastrojeno prema ljudima (npr. guste šume pune predatora), 2) divljina kao mesto ne-ljudske duhovne borbe (iskušenja đavola i demonskih sila), 3) divljina kao stanište neprijateljski nastrojenih „divljaka" – domorodaca i 4) divljina kao potencijal u samom čoveku, koji kada se probudi natera čoveka da odbaci svoju ljudskost i pretvori se u divljaka, kanibala, ubicu itd. (Pišev i Ognjanović 2014). Prvi pogled na ovakvu kategorizaciju divljine mogao bi nas navesti na ideju da je Istočna Evropa u stvari nova divljina, kao nekada nenaseljeni američki kontinent sa istočnim Evropljanima kao „novim domorocima". S jedne strane, putnici sa zapada u filmovima nisu samo žrtve koje su slučajno zalutale s one strane društvenog ogledala. Naprotiv, dobar deo njih dolazi i kao korisnici-surferi duboke Istočne Evrope. Sa izuzetkom *I spit on your grave 2* (u kojem su svi antagonisti-predatori istočni Evropljani), u svakom filmu se zapadnjaci javljaju kao korisnici usluga, donekle i kao pokretači celokupnog malignog mehanizma – od tri naručioca ubistva u trilogiji *Hostel* kojima je naglašena nacionalnost jedan je Nemac, a dvojica su Amerikanci, isto to važi i za putnike paravan-voza – potražioce ilegalnih organa u filmu *Train*, dok vlasnik agencije za ekstremni turizam i vodič Juri u *Chernobyl Diaries* nezakonito ulazi u zabranjenu zonu Černobilja i Pripjata na insistiranje američkog klijenta. Stoga možemo zaključiti da istočni Evropljani nisu glavno preteće antagonističko drugo.

Ovakvo saznanje otvara pitanje šta je to drugo, što privlači zapadne žrtve i progonioce? Govoreći o mogućoj kategorizaciji pretećeg drugog u horor filmu, Ognjanović piše o tri paradigme horora: paradigma 1 predstavlja strah od sebe, paradigma 2 strah od drugog, dok paradigma 3 predstavlja tzv. strah od numinoznog (Ognjanović 2016). Prva paradigma nalazi svoje uporište u „pojedinačnoj psihi, u podeljenom, obmanama vođenom ili na neki drugi način nepouzdanom jastvu koje je, svesno ili nesvesno, štetno po druge i, u krajnjoj instanci, po sebe samo" (Ognjanović 2016:352). Kao jedan od najpoznatijih primera, autor navodi film *Psiho* Alfreda Hičkoka (Ognjanović 2016). Druga paradigma se orijentiše ka spoljnom svetu – drugima tj. „uzrok straha su drugi ljudi ili druga stvorenja (vampiri, zombiji, vanzemaljci) koja nameravaju da zaposednu određeni ljudski mikrokosmos (kuću, seoce, predgrađe, grad)" (Ognjanović 2016:353). Kao poznatije primere ove paradigme autor navodi *Drakulu* Brama Stokera i *Kraljivce tela* Džeka Finija (Ognjanović 2016). Na kraju, u trećoj paradigmi „koren straha je uglavnom neka spoljašnja pretnja, ali njen oblik je amorfan, ambivalentan i nespoznatljiv" dok je „ „čudovište" neretko bezlično; dotiče se primarnih sila, božanskog/demonskog, i kao takvo situirano je na samoj granici unutrašnjeg/spoljašnjeg (Bog, ili Demon, ili Priroda nalaze se i u nama, i tamo negde, izvan nas), tako da zapravo potire ovu distinkciju" (Ognjanović 2016:353). S obzirom na pomenuto određenje likova kao ravnih, filmovi

se nikako ne mogu svrstati u prvu paradigmu. Međutim, slično kao u prethodnoj analizi, prva pomisao bi nas možda vodila da filmove definišemo putem druge paradigme. Na takav zaključak posebno bi nas moglo navesti to što autor kao primer uzima roman *Drakula* i njegove filmske adaptacije. Sam Brem Stoker je odabrao Transilvaniju u kojoj nikad nije bio zato što je tada Transilvanija „bila jedna daleka nedođija", „zemlja s one strane šume" u kojoj se „sve može desiti" kao i „periferna, premoderna i nedodirnuta zapadnim progresom i racionalnošću", te je stoga bila pogodna da u književnom imaginarijmu postane „mračno, daleko i zaostalo mesto, gde vladaju natprirodne sile" (Banić-Grubišić 2009:97). Međutim, ko su ti drugi ljudi i druga stvorenja koji pokušavaju da zaposednu mikrokosmos mladih Amerikanaca – protagonista i žrtvi filmova? Ovim pitanjem se već bavila Vesna Trifunović analizirajući odnos horora i humora u prva dva dela trilogije *Hostel* i komediji *Euro trip*. Autorka postavlja pitanje ko je/su čudovište/a u trilogiji *Hostel*? Da li su to bogataši-ubice ili nešto drugo? Autorka zaključuje da čudovište ne mora nužno da bude neka ličnost ili stvorenje, već i „ono što izaziva sentimente užasa, straha, jeze i pretnje", a to je „vizuelizacija sedišta tajnog društva, njegovog 'osoblja' i, na kraju, njegovih mušterija" (Trifunović 2006:106–109) kao i osećaj gađenja koje proizvode prostor i ljudi koji borave u njemu, što autorka opisuje sledećim rečima: „napušten, ruinirani prostor, prekriven đubretom doprinosi utisku nekompletnosti i bezobličnosti, dok su oni koje u ovom prostoru nalazimo kategorijalno kontradiktorni, budući da naizgled žive običnim, svakodnevnim životima, a da su zapravo, u najmanju ruku, socijalno problematični tipovi" (Trifunović 2006:106–109). Takođe, Trifunović posvećuje pažnju i vizuelnoj reprezentaciji geografske lokacije (Slovačke) gde se osećaj užasa proizvodi kroz slike puste stanice, sivih i opustelih pejzaža, kaldrmisanih ulica i niskih kuća istorijskog jezgra Češkog Krumlova praćenih jezivom muzikom (Trifunović 2006). Dakle, vidimo da nema konkretnog čudovišta, već je u pitanju neko zlo koje nema definisani oblik, koje je vezano za istočnoevropska društva, koje ima svoje delatnike-službenike, koje se konstruiše putem vizuelnih predstava i muzike, koje nije javno, već se do njega voljno ili nevoljno dolazi skrivenim putevima i, na kraju, čija priroda do kraja ostaje nepoznata. Čak i u trilogiji *Hostel* u kojoj je zlo lovačkog udruženja manje-više osvetljeno, i dalje ne vidimo detalje kako oni funkcionišu, ko ih pokriva, ko lovi žrtve kad pobegnu i kako saznaju njihovu lokaciju niti kako objašnjavaju policiji nebrojene nestale slučajeve u Evropi. Samo vidimo da socio-kulturno-ekonomski kontekst Istočne Evrope, poput neke socijalne divljine, dopušta postojanje ilegalnih radnji. Drugim rečima, uprkos tome što nema ničeg natprirodnog, postoji mnogo toga tajanstvenog i nejasnog, zlog tj. nekadašnja stokerovska Transilvanija „s one

strane šume“ u kojoj se „sve može desiti“ (Banić-Grubišić 2009:97) i dalje postoji, samo što se ona više ne odlikuje natprirodnim vampirima već ljudima koji naručuju/praktikuju ilegalne radnje na drugim ljudima, a iznad svega toga bdi zlo čiji oblik je „amorfan, ambivalentan i nesaznatljiv; on nije personalizovan i antropomorfan; pozicioniran je na samoj granici spolja/unutra tako da umnogome razara tu dihotomiju; njegovi uplivi su široko rasprostranjeni ako ne i globalni“ (Ognjanović 2016:360). Dakle, možemo videti sličnost između „samog straha kao posebne manifestacije čudovišta“ o kojem piše Trifunović i straha od numinoznog o kojem piše Ognjanović. Strah od numinoznog Ognjanović deli u tri grupe: 1) strah od prirode, 2) strah od Boga i đavola i 3) kosmička strava (Ognjanović 2016:360). Da li možemo smatrati da „društveno zlo“ o kojem je bilo reči u prethodnom poglavlju zapravo predstavlja svojevrsno „društveno numinozno“ koje postoji kao sama suština drugosti Istočne Evrope? Ideja o tome da bilo šta društveno (posebno socio-kulturno-ekonomski kontekst) može biti istovremeno i numinozno, može sablazniti mnoge čitaoce ovog članka, posebno ako su školovani u društveno-humanističkim naukama. Međutim, ovde ne govorimo o kontekstu kao analitičkoj alatki, već kao onome što u filmovima stoji iza nesrećnih događaja koji prate glavne junake. Glavna fatalna greška svih junaka nije što su bili na pogrešnom mestu i u pogrešno vreme, već što su odstupajući od nekih društvenih normi i utabanih staza ušli u duboku Istočnu Evropu, u kojoj važi pravilo da nema pravila i gde je veliki broj ilegalnih aktivnosti dozvoljen. Za glavne junake, taj društveni kontekst se kao nešto misterozno, maliciozno i nesaznatljivo nadvija nad njima onog momenta kad uđu u duboku Istočnu Evropu. Preživeo je samo onaj ko ga je delimično razumeo, međutim, kao što neko ne može pobediti i uništiti prirodu, Boga/đavola ili kosmos, tako isto ne uništava „društveno zlo“, već dobije jednu bitku i preživi dok ono numinozno što zastrašuje i dalje postoji i čeka nove žrtve. Da bi se ovo bolje objasnilo, može se ponovo podvući paralela sa dubokom mrežom i to sa njenim najmračnijim delom – mračnom mrežom (eng. *dark web*). Svaki posetilac duboke mreže koji dođe do njenog mračnog dela srešće sve ono što su i junaci filmova sreli u dubokoj Istočnoj Evropi – trgovinu ljudima, organima, seksualno nasilje itd. Koliko god da programeri mogu da naprave strukturu i dekodiraju algoritme dubokog veba, koliko god da osobe koje upražnjavaju ilegalne aktivnosti imaju svoje ime, prezime i svakodnevni život i koliko god da sve ilegalne aktivnosti postoje i na drugim mestima, sam prostor mračnog interneta sa svojom tajnošću i malicioznošću je ono što će njegovom posetiocu stvoriti strah od nečega što će za njega/nju imati oblik numinoznog – amorfnog, ambivaletnog i nesaznatljivog. Tako se i junaci filmova (a indirektno preko njih i gledaoci) susreću sa amorfnim, ambivaletnim i

nesaznatljivim „društvenim zlom“ Istočne Evrope koje dozvoljava nekima da pružaju ilegalne usluge (uz pomoć svojih asistenata koji hvataju žrtve fizičkom snagom ili izgledom), a nekima da te usluge koriste, hraneći tako ono numinozno što u odabranom uzorku stvara sliku drugosti nove Transilvanije koja postoji s one strane društvenog ogledala.

Za kraj, bitno je naglasiti da filmovi koji su obrađeni predstavljaju jedan od imaginarijuma savremene američke popularne kulture, koji je usmeren na druge van teritorije Sjedinjenih Američkih Država. Paralelno sa tim postoje i imaginarijumi usmereni na druge unutar same američke kulture, žanrovski određeni kao „južnjački gotik“ (eng. *Southern Gothic*). Ako se imaginarijum nezapadne Evrope koji je obrađen u ovom članku može pohvaliti brojnošću geoografskih regija koje obuhvata (skoro polovinu evropskog kontinenta), onda se imaginarijum južnjačkog gotika može pohvaliti brojnošću drugih: od američkih domorodaca (npr. u filmovima *The Night of the Hunter* i *Deliverance*) preko Amerikanaca evropskog porekla koji žive u ruralnim predelima američkog juga (*Teksaški masakr motornom testerom*) do lAfroamerikanaca Lujzijane (*The Skeleton Key*) (Greven 2016). Međutim, tu se ne završava sva sličnost između nezapadnih Evropljana i „drugih Amerikanaca“. Analizirajući južnjačke gotik filmove od zlatnog doba Holivuda pa sve do prve decenije XXI veka, Greven uočava njihovu dvojakost. S jedne strane, još od književnih početaka južnjački gotik jasno iskazuje strah od „američkih drugih“ koji mogu ugroziti formiranje stabilnog i hegemonog američkog identiteta, dok sa druge strane ima potencijal da tom drugom dâ glas (posebno onim drugim koji su marginalizovani, kao što su žene, žrtve religijskog fundamentalizma, Amerikanci kojima engleski nije maternji i Afroamerikanci, koji se javljaju i kao reditelji i kao glavni junaci filmova) (Greven 2016). Na osnovu ovih Grevenovih zaključaka, možemo uočiti da, iako se oba imaginarijuma bave drugim, ipak postoji velika razlika. Dok južnjački gotik može i da osnaži drugog, u horor filmovima iz uzorka je drugi pasivan, preteći i deluje isključivo po naređenju „više komande“ (bilo „društvenog zla“ bilo zapadnih poslodavaca). Uprkos osnažujućem prikazu glavnih junakinja koje same pobeđuju zlo, ne možemo isključiti degradirajući i inferiorni prikaz istočnih Evropljanki. Na kraju, južnjački gotik stavlja glavni fokus na same „druge Amerikance“, dok je fokus obrađenih filmova dominatno na glavnim likovima koji su Amerikanci evropskog porekla.

Zaključak

Bilo da je u pitanju natprirodna Transilvanija grofa Drakule ili „društveno numinozna“ Istočna Evropa i/ili Balkan trgovaca ljudima, organima, silovatelja ili skrivenih nuklearnih havarija, „druga“ Evropa nastavlja da bude

zvezda-čudovište horor filmova, rame uz rame sa Majklom Majerosom, Džejsonom Vorhizom, Lederfejsom i ostalima. Njena spoljna reprezentacija se menja poput njenih granica i svojstava u političkom, naučnom (i pseudonaučnom), novinarskom i književnom diskursu, ali se suština ne menja – njena konstruisana i/ili stvarna drugost podjednako se koristi za zastrašivanje gledalaca kako u 19. tako i u 21. veku.

Na početku rada pomenuto je da je raspadom Otomanskog carstva Balkan bio metafora nečeg agresivnog, netolerantnog, varvarskog, polurazvijenog, polucivilizovanog i poluorijentalnog (Todorova 2006). Takođe, navedena je i fluidnost granica kao skupa zamišljenih prostora koji stalno menjaju svoj oblik (Goldsvorti 2000). Na osnovu uzorka, možemo da vidimo kako je ceo jedan prostor Balkana, centralne i istočne Evrope postao jedan jedinstveni prostor Istoka, koji je zamišljen kao opasan i jezovit. Na osnovu čega je ta jezovitost konstruisana? Možemo govoriti o površinskom i dubokom nivou. Površinski nivo se oslanja na vizuelnu reprezentaciju drugosti koja se ogleda kroz pejzaže socijalističke arhitekture, ravne likove sa specifičnim zadacima i naglascima i ilegalnim radnjama. Na ovom nivou, horor blokbasteri XXI veka ne razlikuju se od ranijih putopisa u kojima je prikaz otomanske vladavine bio prepun: „nabijanja na kolac, odsecanja glava, kanibalizma, oholosti, gordosti i arogancije otomanskih vladara, uz pojačavanje napetosti naglašavanjem njihovih hedonističkih sklonosti, od uživanja u duvanu i slatkišima, do seksualne moći koja se neretko manifestuje na brutalan način, mahom silovanjima porobljenih mladića i devojaka“ (Lazić-Radak 2011:953). Drugim rečima, i tada je postojala ideja da postoji deo Evrope koji predstavlja raj za nedozvoljene i nemoralne aktivnosti. Međutim, na dubljem planu se ispoljava treća paradigma horora o kojoj piše Ognjanović, u kojoj je „koren straha uglavnom neka spoljašnja pretnja, ali njen oblik je amorfan, ambivalentan i nespoznatljiv“ (Ognjanović 2016:353). To numinozno je čudovište o kojem piše Trifunović, koje nije ličnost ili stvorenje, već „ono što izaziva sentimente užasa, straha, jeze i pretnje“ (Trifunović 2006:106–109) – pretnja od drugog u novoj stokerovskoj Transilvaniji „s one strane šume“ gde se „sve može desiti“ (Banić-Grubišić 2009:97), koja se sada, kao svaka zamišljena granica, proširila na ceo istok.

Kao što se nadam da je ovaj rad pokazao, popularnu kulturu možemo da posmatramo kao mesto u kojem binarna opozicija stvarno–zamišljeno bledi, jer stvarno i zamišljeno u popularnoj kulturi nikada nisu dve paralelne prave koje idu u beskonačno ne dodirujući se, već se neprestano prožimaju konstatnom interakcijom. Kao u nekadašnjim putopisima i popularnim romanima, tako i u sadašnjim horor filmovima koji se dešavaju „na Istoku“ postoji isti proces književne kolonizacije koja utiskuje nove granice na svetskoj duhovnoj mapi, koje, kada povratno deluju, mogu preoblikovati

stvarnost kakvu poznajemo (Goldsvorti 2000), stvarajući sliku čitave jedne regije kao metafore (Todorova 2005).

Za dalja istraživanja ostaje otvoreno pitanje: na koji način i u kojoj meri sadržaji odabranih filmova među gledaocima van Istočne Evrope i Balkana stvaraju imaginarijum drugosti ovog dela sveta u interakciji sa „stvarnim" izvorima (novinarskim reportažama, dokumentarnim filmovima i serijama, neposrednim susretom sa regijama i njihovim stanovništvom itd.)? Kako na ove predstave reaguje samo stanovništvo Balkana i Istočne Evrope? Da li možemo posmatrati stvar i sa druge strane ogledala – da li horor filmovi koji se dešavaju na zapadu utiču na stvaranje slike „ne-zapadnom" stanovništvu o jezivom, drugom zapadu? Ova i bezbroj drugih pitanja koje ova tema otvara ukazuju na važnost proučavanja i razumevanja mesta i uloge popularne kulture u savremenom društvu i kulturi.

Literatura

Abot, Porter (2009), *Uvod u teoriju proze*, Beograd: Službeni glasnik.

Antonijević, Dragana (2012), „Sanjaju li klonovi ljubav? Predstave o klonovima u popularnoj kulturi", *Etnoantropološki problemi* 7 (2): 359–380.

Allison, Anne (2001), "Cyborg Violence: Bursting Borders and Bodies with Queer Machines", *Cultural Anthropology* 16 (2): 237–265.

Bakić-Hayden, Milica (2006), *Varijacije na temu 'Balkan'*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.

Banić-Grubišić, Ana (2013), „Antropološki pristup medijima – kratak pregled (sa posebnim osvrtom na igrani film", *Antropologija* 13 (2): 135–155.

Banić-Grubišić, Ana (2009), „Drakula kao kulturni konstrukt u turističkoj ponudi Rumunije", *Етнолошко-антрополошке свеске* 14 (14): 93–104.

Battaglia, Debbora (2001), "Multiplicities: An Anthropologist's Thoughts on Replicants and Clones in Popular Film", *Critical Inquiry* 27 (3): 493–514.

Weakland, John (1995), "Feature Films as Cultural Documents" u P. Hockings (ur.), *Principles of Visual Anthropology*, New York: Mouton de Gruyter, str. 45–67.

Wolff, Larry (1994.), *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford: Stanford University Press.

Gavrilović, Ljiljana (2011a), *Svi naši svetovi. O antropologiji, naučnoj fantastici i fantaziji*, Beograd: Etnografski institut SANU.

Gavrilović, Ljiljana (2016), *Stvarnije od stvarnog – antropologija Azerota*, Beograd: Etnografski institut SANU.

Goldsvorti, Vesna (2000), *Izmišljanje Ruritanije: Imperijalizam mašte*, Beograd: Geopoetika.

Greven, David (2016), *The Southern Gothic in Film: An Overview*, The Palgrave Handbook of the Southern Gothic, str. 473–486.

Drummond, Lee (1996), *American Dreamtime: A Cultural Analysis of Popular Movies, and Their Implications for a Science of Humanity*, Lanham: Rowan and Littlefield Publishers.

Dukić, Davor et al. (prir.) (2009), *Kako vidimo strane zemlje – uvod u imagologiju*, Zagreb: Srednja Europa d.o.o.

Đerić, Gordana (2009), „Stereotip i studije o Balkanu“, *Antropologija* 9 (9): 11–26.
Elliot, Jane (2005), *Using Narrative in Social Research*, London: SAGE Publication.
Krasniewicz, Louise (2006), “Anthropology goes to the Movies”, *Expedition* 48 (1): 8–14.
Lazarević Radak, Sanja (2011), „Unutrašnja Drugost kao izvor straha: elementi horora u putopisnom izveštaju sa Balkana“, *Etnoantropološki problemi* 6 (4): 949–965.
Marcus, George (2012), “Foreword” u Tom Boellstorff, Bonnie Nardi, Celia Pearce, and T. L. Taylor, *Ethnography and virtual worlds: a handbook of method*, Princeton, Woodstock: Princeton University Press.
Matek, Ljubica. i Sabahudin Međedović (2017), „Drakula u zrcalu: Upisivanje ideologije u gotički roman“, *Anafora* 4 (1): 143–161.
Ognjanović, Dejan (2016), „Tri paradigme horora“, *Etnoantropološki problemi* 11 (2): 351–372.
Ognjanović, Dejan i Marko Pišev (2014), „Ruralni gotik i narodna religija Srba: konstrukcija sela kao mesta straha u srpskoj fantastičnoj prozi“ u L. Radulović i I. Erdei (ur.),
Etnos, religija i identitet: naučni skup u čast Dušana Bandića, održanog 11. i 12. aprila 2014. godine, str. 217–237.
Pageaux, Daniel-Henri (2009), „Od kulturnog imaginarija do imaginarnog“ u D. Dukić (ur.), *Kako vidimo strane zemlje – uvod u imagologiju*, Zagreb: Srednja Europa d.o.o.
Radulović, Lidija B. i Ildiko Erdei (prir.) (2014), *Etnos, religija i identitet: zbornik radova* [*sa Naučnog skupa Etnos, religija i identitet: naučni skup u čast Dušana Bandića, održanog 11. i 12. aprila 2014. godine*], Beograd: Službeni glasnik.
Saler, Michael (2012), *As If: Modern Enchantment and the Literary Prehistory of Virtual Reality*, New York: Oxford University Press.
Sutton, David and Wogan, Peter (2009), *Hollywood Blockbusters: The Anthropology of Popular Movies*, New York: Berg.
Todorova, Marija (2006), *Imaginarni Balkan*, Beograd: Biblioteka XX vek.
Traube, Elizabeth (1989), “Secrets of Success in Postmodern Society”, *Cultural Anthropology* 4 (3): 273–300.
Trifunović, Vesna (2008), „Odnos horora i humora: primer filmova ’Hostel’ i ’Euro Trip’“, *Etnoantropološki problemi* 3 (1): 103–121.

Zahvalnica:

Praistorija ovog rada vezana je za proleće 2018. godine kada sam sa kolegama i koleginicama pohađao program kustoske obuke pod nazivom *Praktikum za studente* u Muzeju afričke umetnosti u Beogradu. U želji da testiram predmet svog master rada („Odnos religije i masovnih medija“) u jednom drugačijem okruženju, odabrao sam temu pod nazivom *Afrička magija u blokbaster filmovima* sa ciljem da posetiocima muzeja pokažem kako jedna religija koja čini svakodnevicu velikog broja afričkog i afroameričkog stanovništva putem filmskog medija postaje nešto opasno i zastrašujuće za

gledaoce[7]. Autorke programa i mentorke Ivana Vojt i Emilia Epštajn svima su dale značajan savet – ključno mesto vođenja treba da bude ona tačka sa kojom se slušaoci mogu lično identifikovati. Dugo sam razmišljao šta bi to moglo biti i u jednom momentu shvatio sam da iza slike drugosti Balkana/Istočne Evrope i afričkog nasleđa stoji isti obrazac. Pozitivna reakcija publike tokom javnog tematskog vođenja na Afro festivalu 2018. godine postavila je kamen-temeljac ovom radu, stoga se najiskrenije zahvaljujem kustoskinjama Emiliji Epštajn, Ivani Vojt, Ani Knežević i celom MAU na konstruktivnim savetima, kritikama i sugestijama koje svojom dubinom i univerzalnošću prevazilaze okvire jedne studentske obuke.

Đorđe Stojanović

THE OTHER SIDE OF THE WESTERN MIRROR – CONSTRUCTION OF THE OTHERNESS OF BALKAN AND EASTERN EUROPE IN THE HORROR FILMS OF THE FIRST DECADE OF THE 21ST CENTURY

SUMMARY

Ever since Bram Stoker published his famous novel about the vampire Dracula, the region of the Balkan peninsula and Eastern Europe and its population have been represented as "other" compared to the West. The main goal of this paper is to deconstruct how contemporary "realistic" horror movies (with no supernatural elements) continued the tradition of constructing the region's otherness by creating the image of Balkans/East Europe as a "social wilderness" – a paradise for illegal practices. The emphasis will be on the deconstruction of visual and narrative elements that push Balkans/Eastern Europe to the other side of social reality such as 1) the images of the region and its environment and, 2) the characteristics of the main, supporting, and episode characters through the glances of their origin (western tourists/victims vs eastern hosts/perpetrators) and gender ((western and eastern) male vs (western and eastern) female).

KEYWORDS: horror films, us/other, Balkans, Eastern Europe, gender and pop culture, construction of otherness, numinous

7 Pun program svih tematskih vođenja dostupan je na adresi: http://mau.rs/sr/praktikum-za-studente/praktikum-2018.html .Tada su bili odabrani sledeći filmovi i serije: franšiza *Child's play*, *The Serpent and the Rainbow*, *American horror story – Coven*, *The Hot Chick* i *The Skeleton Key*.