

УДК 791.1(497.11)
821.163.41.09
<https://doi.org/10.18485/godisnjak.2017.12.16>

Срђан П. Гагић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 6. 10. 2017.
Прихваћен: 23. 10. 2017.

НАШЕ НОЋНЕ МОРЕ: ФОЛКЛОРНА ФАНТАСТИКА У ФИЛМОВИМА *ЛЕПТИРИЦА* И *СВЕТО МЕСТО* ЂОРЂА КАДИЈЕВИЋА

У овом раду биће речи о српском филму фантастике који је тек последњих година постао предмет опсежнијих и значајнијих проучавања и његовој вези са књижевном традицијом. У средишту тумачења су филмови *Лептирица* и *Свето место* Ђорђа Кадијевића, засновани на приповеткама *После деведесет година* Милована Глишића и *Виј* Николаја Гогоља. Уочавањем трансформација литерарних предлогака и механизма редитељских интервенција, указујемо на могућности транспоновања фолклорне фантастике у филмовима, те издвајамо значајне елементе Кадијевићеве поетике фантастике и хорора.

Кључне речи: фантастика, хорор, филм, Ђорђе Кадијевић, фолклорни реализам, Глишић, Гогољ, вампир.

1. Српски филм фантастике

У књижевној терминологији под фантастичним се, у ширем смислу, подразумевају оне особине књижевних текстова које одређујемо као чудесно, натприродно и надстварно – од народне бајке до научне фантастике. У ужем смислу, фантастика је посебна врста фикције у којој се у исту раван доводе стварно и нестварно, преплетени тако да се читалац – а неретко и јунаци или наратор – налазе у недоумици у вези са правом

* srdjangagic@gmail.com

природом фантастичног догађаја или лика, те управо из те неодређености проистичу естетске вредности књижевног текста. Редитељ и писац, Ђорђе Кадијевић, чијој је поетици фантастике посвећен овај рад, дефинисао је фантастично као „такву врсту стварности која у категоричном смислу речи одступа од пројекције ординарне стварности”, а филмску фантастику као „такву врсту филмског стваралаштва која тематизује садржаје и фабуле, потекле од побуде људске имагинације, која није и неће да буде зависна од искуства ординарне стварности” (наведено према: Ристић, Јовићевић 2014: 12).

Када говоримо о филмским жанровима, говоримо о категоријама које су засноване на сличности наративних елемената, садржају, теми или на врсти одговора-реакције коју гледалац има на искуство гледања филма. Филм одређеног жанра дочарава „неки очекивано посебан тип свијета, у њему познате типове амбијента, заплета и ликова, предочених претежито на наративно очекиване заплете” (Крагић, Гилић 2003: 775). Жанровске структуре су динамичне, у сталном настајању и нестајању, овисне о захтевима стваралача, филмске индустрије и публике. Многи жанрови старији од филма као медија, преузети су из књижевне традиције, те тако и филмске теорије жанрова најчешће полазе од књижевних. Неки жанрови повезују се у више разреде тзв. наджанрова, какав је случај са фантастиком, у коју се окупљају филмови који приказују „измаштане а не постојеће свјетове, оне чије се законитости косе са нашим искуственим свијетом” (Крагић, Гилић 2003: 775). Тако фантастични филм обухвата научну фантастику, авантуристичку фантастику, епску фантастику, филм страве (хорор), филмске бајке, магијске филмове (фантазије) и друге сродне жанрове.

Да бисмо боље разумели природу и изворе фантастике у српском филму, а нарочито у поетици Ђорђа Кадијевића, потребно је да се осврнемо на присуство фантастике у нашој књижевној традицији. Корени фантастике у српској култури сежу веома дубоко – до старе словенске митологије и у духовна наслеђа Балкана која су нам тек делимично позната. Продор фантастичног у сферу реалног, у миметичку природу народне прозе, долази управо посредством трагова магијске и анимистичке свести, који су се чували у фолклорном наслеђу и постали основа парадигме фантастичног (Палавистра 1989: 15). Фолклорна фантастика остаће главни извор грађе чак и за модерну српску фантастику.

У средњовековној српској књижевности присуство и смисао фантастике зависили су пре свега од библијске митологије и учења цркве. Елементи нестварног и натприродног у овој су књижевности служили

као израз веровања у хришћанско чудо – дакле, као потврда вере, унутар чега фантастично, односно чудесно, није само себи циљ, већ је подређено дидактичкој или моралистичкој сврси књижевног текста.

Са променама културног модела, до којих долази у осамнаестом веку, под утицајем западног хришћанства, мења се и тип фантастике – јављају су нове форме као што су алегорије, басне, готске и гробљанске приче, приче о демонима, аветима, вампирима, али које умногоме зависе од писменог становништва, па је утолико ова традиција и знатно оскуднија. Како истиче Предраг Палавестра „строги рационализам и логички детерминизам историчара књижевности искључио је из српског књижевног наслеђа мноштво популарних, занимљивих, махом наивно писаних, али каткад врло вешто компонованих приповедака и романа који улазе у круг фантастичне књижевности” (Палавестра 1989: 19). Овакав приступ сузио је у значајној мери књижевни корпус, све у настојању да се он обликује према културним моделима који су маркирани реалистичком, рационалном свешћу и фактором утилитарности, што је многа дела која припадају књижевној фантастици избирало из памћења.

Изразита склоност ка фантастичном осећа се у прози предромантичара, најчитанијих писаца тога времена – Атанасија Стојковића и Милована Видаковића – што ће се наставити у наредним епохама – романтизму а нарочито реализму. За разлику од афирмативног става према фантастици, карактеристичног за европски романтизам и ауторе попут Мицкијевича, који у фантастици виде субверзивну природу, антирационалистички код у уметности, Вук Караџић фолклористици приступа пре свега као грађи за историју народа, његове историје и менталитета, те као материјалу за изградњу књижевног и културног система Срба. Српски реализам, који се у великој мери засновао на фолклорном наслеђу патријархалне културе, враћа се на изворе фолклорне фантастике, пре свега у делу Милована Глишића, али и Илије Вукићевића, Симе Матавуља, Светолика Ранковића и других. Јавља се и раскорак између два типа фантастике – чисте фантастике, лишене интенционалности и фантастике писане са извесним критичким, дидактичким или идеолошким побудама.

Психолошка учења Фројда, Јунга и Адлера на почетку двадесетог века, продор психологије у просторе индивидуалне и колективне подсвести, архетипова, специфичних душевних стања, дали су важан подстицај књижевности авангарде, што се, између осталог, испољава и радикалним ослобађањем исконских наслага, истицањем несвесног као праве истине, потискивањем разума и рационализма пред халуцинацијим и сном. Елементе књижевне фантастике налазимо код безмало свих најзначајнијих

писаца прве половине двадесетог века – Боре Станковића, Велка Милићевића, Растка Петровића, Момчила Настасијевића, Иве Андрића. „Модерна уметност враћала се праизворима, фантастичним представама и визијама, магијском мишљењу, сновиђењима, визијама, предосећању, слутњама и опсесијама, страховима, отуђењу, сумњи и егзистенцијалној јези, космичком безнађу и метафизичкој нади” (Палавестра 1989: 23–24).

Палавестра типолошки систематизује књижевну фантастику у књижевности друге половине двадесетог века издвајајући следеће моделе: класична прерада фолклорне фантастике (Милисав Савић, Видосав Стевановић), гробљанске приче о утварама и вампирима (Борислав Пекић, Филип Давид), психолошка фантастика с елементима чудесног (Миодраг Павловић, Филип Давид), демонски натурализам (Миодраг Булатовић, Мирко Ковач), метафизичка загонетка и магијски реализам (Милорад Павић, Данило Киш), негативна утопија (Ерих Кош, Борислав Пекић), гротеска (Радомир Смиљанић). У најновијој књижевности развијају се и друге врсте фантастике, често под утицајем узорите лектире из светске фантастике и хорора, долазећи истовремено и до обрнутог утицаја – филмске фантастике на књижевност. Треба овде поменути и ауторе који последњих деценија стварају, скоро искључиво, у домену различитих видова фантастичних поджанрова (научна фантастика, хорор, епска фантастика, апокалиптична проза, антиутопија – неки и са широм рецепцијом и већим комерцијалним успесима и изван српског књижевног простора), као што су: Мирјана Новаковић, Зоран Живковић, Горан Скробоња, Ђорђе Писарев, Ото Олтвањи, Дејан Стојиљковић, Урош Петровић, Павле Зелић, Милош Петковић.

Значајнија истраживања на пољу српског филма фантастике јављају се тек последњих година, пре свега у радовима Дејана Огњановића на подручју хорора. У коауторској књизи *Изгубљени светови српског филма фантастике* Јован Ристић свој преглед фантастичног филма у српској кинематографији почиње тврдњом да „фантастика у српском играном филму има статус изузетка”, она је била „скрајнута вредност (...) али тамо где ју је било, сијала је у свом пуном сјају” (Ристић, Јовићевић 2014: 11). Слично у својој студији *У брдима, хорори*, поводом српског филма страве, истиче и Дејан Огњановић, према коме је „српски допринос хорор књижевности или филму изненађујуће мали ако се има у виду богатство фантастичних и језивих мотива у овдашњој народној традицији” (Огњановић 2007: 11), наглашавајући пак како је, с обзиром на квантитативну сведеност, у квалитативном смислу управо у жанру хорора српска кинематографија добила нека од најбољих филмских остварења двадесетог века. Обојица аутора

као кључну фигуру српског филма фантастике помињу Ђорђа Кадијевића. Огњановић, који је током протеклих година водио серију разговора са Кадијевићем, приредио је и књигу разговора *Више од истине. Кадијевић о Кадијевићу* која обилује значајним (ауто)поетичким исказима којима ћемо се, као смерницама, користити и у овом раду.

Када је реч о малобројним остварењима српског дугометражног играног филма фантастике, примећује се да је већи део заснован на литерарним предлошцима. Такав је случај и са свим фантастичним филмовима Ђорђа Кадијевића, али и другим важним остварењима најшире схваћеног српског филма фантастике, а неки од њих су: *Чудотворни мач* (1950, Војислав Нановић), базиран је на мотивима из српских народних бајки; *Мајстор и Маргарита* (1972, Саша Петровић) снимљен је према класику руске књижевности, *Случај Хармс* (1987, Слободан Пешић) према прози *Случајеви* Данила Хармса, *Нека чудна земља* (1988, Драган Маринковић), према прози Радоја Домановића, *Сабирни центар* (1989, Горан Марковић) по истоименој драми Душана Ковачевића, *Време чуда* (1989, Горан Пакаљевић) према роману Борислава Пекића, који је учествовао и на стварању сценарија, *Свето место* (1990, Ђорђе Кадијевић), према Гогољевој приповеци *Виј, Пети лентир* (2014, Милорад Милинковић), према роману Уроша Петровића. Фантастика се у нашој кинематографији јавља у најразличитијим видовима – од фантастичних мотива у филмским комедијама, преко хорора, до филмских бајки, фантазија и апокалиптичних визија – али најчешће без адекватних (под)жанровских претходника или следбеника, односно без стабилне традиције на коју би се надовезала.

Фантастика у српском филму настала је из фолклорног и књижевног наслеђа, релативно касно у односу на прве фантастичне филмове у историји филма који су реализовани још у последњој деценији деветнаестог века¹. Разлоге за мали број филмова фантастике у нашем филму треба пре свега тражити у скромној филмској производњи како у време Југославије, тако и касније, али и у односу према жанровском филму, те традицији односа према (књижевној) фантастици. Такође, као један од разлога често се наводи и суровост историјског искуства југословенских народа које је пажњу скретало ка конкретним, реалним проблемима и такве захтеве стављало и пред филм. Фантастика ће по први пут, како различити аутори истичу, бљеснути у пуном сјају са телевизијским остварењем *Лентурица* Ђорђа Кадијевића, који се сматра првим правим хорор филмом у српској кинематографији. С обзиром на то да већину Кадијевићевих филмова

¹ Најчешће се као први (научно)фантастични филм у историји филма наводи Механичка месара/*La Charcuterie Mécanique* браће Лимијер.

фантастике сврставамо у жанр филма страве, односно хорора, осврнућемо се накратко и на особености овог поджанра.

Страх је једна од примарних и најснажнијих људских емоција која настаје услед опажања или очекивања стварне или замишљене опасности, или озбиљне претње физичком односно психичком интегритету (Требјешанин 2012: 365). У књизи *Филозофија страха* Свенсен истиче како у страху срећемо нешто ван нас самих, што пориче оно што желимо или видимо као поредак; бојимо се да не буде уништено оно што осећамо као конститутивно за свој живот, као и живот сам. Од најранијег времена теме и мотиви који кореспондирају са осећањем страха присутни су у књижевности и другим уметностима.

Страх није увек утемељен и рационалан – често је изазван *натприродним* појавама, односно веровањем у натприродно порекло оних аспеката природе и феномена који човеку нису познати, спознатљиви и логични. У митологији и фолклору народа света постоје различите фантастичне представе о бићима застрашујуће природе која изазивају страх на различитим нивоима – било да је реч о чулно-естетском доживљају застрашујуће појавности, било о осећању непосредне физичке угрожености од њиховог присуства или активности.

Овакве мотиве бележе све класичне књижевности и, уопште, историја књижевности, како је већ било речи, неодвојива је од фантастичних мотива, па и мотива страве. У осамнаестом веку у Енглеској ће се појавити цела једна књижевна традиција *готског романа*, у којем страва више нема епизодни, већ централни статус. Појам хорора, који је данас посредством англосаксонске теорије присутан у многим језицима, потиче од латинске речи *horre* са значењем „бити напострешен, најежен”, дакле, имплицира телесно манифестовање осећања страха, што је главни ефекат на који овај жанр рачуна.

У обимној студији *Поетика хорора*, која се бави поетиком хорор жанра у англо-америчкој књижевности, Дејан Огњановић даје преглед главних дефиниција и појмовних одређења хорора, издвајајући оне заједничке, темељне тачке важне за разумевање жанра. Хорор је жанр чија је доминантна одлика естетска намера да се код читаоца изазове страх што се остварује двојачко – тематиком и приповедном техником. Тема хорор наратива је углавном суочавање с демонским или монструозним *Другим*, где монструозно створење може да буде фантастично биће, али и човек без фантастичних атрибута, а страва проистиче из његове способности односно склоности да чини монструозна дела. Зато у оквиру хорора разликујемо оне подтипове који спадају под поетику фантастичног, али и оне који остају изван таквог жанровског одређења.

Када је реч о техникама и реторици којом се приповедач хорора служи, она је углавном заснована на произвођењу осећања страха, језе, страве, слутње, неизвесности, стрепње, nelaгоде, изненађења, гађења и шока. Ова осећања се за читаоца јављају као истовремено и непријатна и привлачна, што је учинило хорор веома популарним жанром, нарочито на филму, где су визуелно-аудитивне могућности медија допринеле целовитијем доживљају и још „стварнијим” ефектом страве.

Иако се традиционално хорор жанр сводио на разумевање које сугерише да је у његовој основи једноставна поларизација добра и зла, борба светлости и таме, ствари су ипак комплексније утолико што хорор ове концепте и преиспитује, и помера границе њихове перцепције, и релативизује фигуре негативног и позитивног јунака, монструма и жртве. На пример, у неким наративима, у којима је поредак којем припадају „нормални” јунаци – тј. *наш свет* – непријатељски постављен према *страшним* бићима само на основу њиховог физичког изгледа или припадања *Другом*, иако никакво стварно зло од њих не прети, значајно се деапсолутизују позиције доброг и лошег, светлости и таме. Хорор неретко садржи и различите видове одговора на проблеме друштва и система. Један од најзначајнијих савремених писаца фантастике и хорора, Стивен Кинг, хорор види као инструмент којим се мери шта је оно од чега једно друштво страхује (Голдштајн 1998: 146).

2. Фолклорна фантастика и филм: *Лептирица* и *Свето место*

Кадијевић је пионирски и храбро, у времену у којем у југословенској филмској јавности није са симпатијама гледано на овај жанр, реализовао озбиљне филмове фантастике и хорора чији је статус остао до данас постојан не само у контексту српског филма страве, већ и југословенске и српске кинематографије уопште. Сваки од ових филмова базиран је на литерарним предлошцима, које је, често уз драматуршку помоћ Филипа Давида, Кадијевић адаптирао у филмске сценарије, вршећи веће или мање интервенције. На почетку овог опуса стоји телевизијски филм реализован према приповеци *Дарови моје рођаке Марије* Момчила Настасијевића. Филмови *Лептирица*, *Штићеник* и *Девичанска свирка* засновани су редом према приповеткама: *После деведесет година* Милована Глишића, *Михаел и његов рођак* Филипа Давида и *Алтураријска свирка* Ивана Раоса, док је целовечерњи филм *Свето место* базиран на мотивима Гогољеве приче *Виј*. Уочавамо два кључна модела фантастике важна за поетику Кадијевићевих

филмова: фантастично у вези са мотивом лудила и фантастично у вези са фолклором. У наставку рада бавићемо се другим моделом, конститутивним за филмове *Лептирица* и *Свето место*.

Поводом *Лептирице* и *Светога места*, које убрајамо у најбоља остварења српског филма фантастике, обратимо најпре пажњу на реалистичку приповетку и њену везу са фолклорном фантастиком, како бисмо боље разумели механизам фантастичног у реалистичкој поетици и могућности његовог транспоновања у филм. Фолклорни дискурс присутан је на више нивоа у књижевности епохе реализма. Његово присуство омогућено је новонасталим окретањем писаца ка новим социјалним просторима – позорница на којој се реализују наративи постаје сеоска средина, односно сфера колективног која у себи носи значајно наслеђе фолклорне традиције, обичаја, веровања и специфичне народне миотлогије.

Натприродни мотиви били су „предодређени” за народне бајке и предања, док је у писаној литератури, још од Вуковог времена, подупирана реалистичка тематика с нагласком на просветитељским тенденцијама. У епохи реализма ситуација се мења. Бајке и предања јављају се у улози деривата фантастичног у делима српских реалиста. Бајка, као изразито канонизован усмени жанр, трпи извесне трансформације у процесу транспоновања у писану прозу. Та се трансформација пре свега огледа у прелазу фантастичног дискурса бајке у алегорични дискурс, праћен моралистичким наравоученијима. Насупрот бајке стоји предање, чија је фантастика одговарала „помодном укусу публике склоне причама страве и ужаса” (Вукићевић 2006: 76). Као што смо већ приметили, хорор (страва и ужас) не спада у обичајену врсту уметничког израза код Словена, а трагови таквих мотива могу се наћи управо инкорпорирани у књижевну фантастику. Они се, међутим, најчешће реализују у сатиричном контексту или као симболички изрази поремећене психе у реалистичком амбијенту.

Стога се и приповетке српских реалиста могу проучавати као саставци дискурса хорор приче која је ницала на темељима фолклорне традиције, али такве хорор приче која је претрпела извесне жанровске модификације условљене позицијом из које сам приповедач приступа фантастичној грађи. Тако је нпр. Глишићева приповетка *После деведесет година*, као „најпознатија српска хорор прича” (Огњановић 2007: 17), заправо сатира на сеоско сујеверје из извесне здраворазумске позиције, са иронијском дистанцом према самом предмету. Одатле се ова прича тек маргинално може сврстати у жанр хорор-приче и у редитељском читању Ђорђа Кадијевића тек ће захваљујући визуелној компоненти филма: маски, костимима, музици, те другим, семантичким интервенцијама редитеља,

овај филм добити смисао хорора, макар то и није било у основи првобитне редитељске намере². И у остатку Глишићевог дела, мотиви везани за фолклорну фантастику третирају се са много ироније, у сатиричном тону и са изразитом жељом аутора да буде: 1) друштвено ангажован на пољу преиспитивања/ критике колективне рецепције тематике којом се бави (сујеверје) и 2) дидактичан у односу на читаоца. Иако Глишић, као ни други српски реалисти, не показује истински осећај и смисао за потенцијал страве и ужаса као самосталног уметничког жанра, може се рећи да је управо он први међу реалистима (осим што је осетио унутрашња иронијска својства фантастике) доживео фантастично као „дио свијести сеоског становништва” (Иванић 1976: 181).

Додир са ирационалним и тајанственим представља својеврстан иницијални поступак уласка у сферу душевних немира, било као изазивач истих или као последица већ постојећих немира људског духа оптерећеног страховима и празноверјем. У овом другом случају отвара се простор тумачења теме лудила у фолклорној фантастици српских реалиста, те тумачења фантастичног искуства као последице *разореног ума*. Овде ћемо се присетити још једне Глишићеве приповетке која је добила телевизијску екранизацију 1991. године, у режији Дејана Ђорковића. Реч је о приповеци *Глава шећера*. Глишић остаје готово неутралан у приказивању сусрета јунака са натприродним бићем, представљајући сцену кроз оно што сам Радан проживљава или мисли да проживљава. За Глишића се, стога, каже да је аутор који истовремено гради и разграђује фантастично. Он поставља ову невелику епизоду у чисто реалистички оквир, у којем се функција саме фантастичне сцене минимализује, ставља по страни и у таквим околностима намеће идеју да би читава сцена са црним дететом могла, заправо, да буде третирана на чисто симболичкој равни. У том случају, Раданов сусрет с црним дететом могао би да се тумачи као тренутак растројства када, услед душевног немира, митска свест и сујеверје избијају на површину и осећај тескобе и страха се у Радану манифестују као натприродан сусрет, а заправо делују на нивоу симболичких представа као одраз његовог душевног стања. Режијер филма *Глава шећера* тако је и приступио фантастичном искуству, лишавајући сцену сусрета са црним дететом потенцијала страве. Насупрот томе, Кадијевић ће управо

²У разговору који је са њим водио Дејан Огњановић за своју књигу *У брдима, хорори. Српски филм страве*, Кадијевић истиче како је почетком седамдесетих година, након ратних филмова снимљених у духу југословенског црног таласа, пожелео да сними комедију и трагајући за добрим предлошком у прози српских реалиста, дошао до приче „После деведесет година”.

тај потенцијал Глишићеве приповетке *После деведесет година* извести у први план.

Своја два најзначајнија хорор остварења – *Лептирицу* и *Свето место*, Кадијевић је, као што је већ речено, засновао на литерарним предлошцима приповедача који се, у књижевноисторијским и компаративним проучавањима наше реалистичке приповетке, често доводе у везу. Реч је о приповеткама двојице писаца који су значајан део стваралаштва посветили сеоској приповеци, која је у контексту обе словенске културе, била тесно везана за фолклорну традицију и њене приповедне облике, али и теме и мотиве. Поетичке сродности између Глишића и Гогоља су бројне и на њих је у више наврата указивано у српској и руској науци о књижевности. Глишић је био и преводац Гогоља, те је, преведећи његова дела на српски језик усвајао и нове приповедачке технике, али и теме, које је потом са ауторском самосвешћу преносио и у свој наративни свет.

Да би се реализовао фантастичан мотив у једном књижевном тексту, потребни су, с једне стране појава натприродног које је необјашњиво и логички и емпиријски, а с друге стране, средина која функционише по законима реалности и која такву појаву искључује. Међутим, фантастичне приповетке које су изграђене на фолклорној основи, а какве су карактеристичне за бројне словенске књижевности, не доводе натприродне појаве у сукоб са средином, већ сама натприродна бића управо потичу из духовне климе средине у којој се јављају и подржавају схватање света и живота какво у тој средини функционише. Као прво од могућих и, са разумске позиције коју реалистички приповедачи радо заузимају, најутемељенијих (расветљујућих) објашњења, чији је задатак да демистификују фолклорну фантастику, јавља се лудило, тј. помрачење ума као стање, тренутак или искуство које се објашњава различитим психолошким механизмима, а који су, сами по себи, рационално утемељени. У другом случају – фантастично искуство се не демистификује, признаје му се егзистенција и натприродно постоји као претећи део реалности. Утолико је поменута *Глава шећера* прича о помућеној свести и фантастично се разрешава у сфери халуцинације и савести, док у причи *После деведесет година* фантастично из фолклорне традиције има статус реалитета.

Ако говоримо о теми лудила у контексту фантастике, у најопштијем смислу говоримо о два типа лудила: у готској прози оно је повезано са израженом сензитивношћу, лудак је онај који зна више од других људи и то знање води га ка напуштању разума, јер је оно прометејско, кобно је за човека. У овом смислу, „сићи с ума” значи проћи кроз пролаз који води у просторе који су за човека чулно недодирљиви. Други тип моти-

ва лудила у вези је са књижевним дидактизмом који, притом, не треба схватити искључиво као поучну литературу, карактеристичну за доба просветитељства, већ као књижевност која у свом средишту има извештај етички идиом око кога се обликује тема. Дидактизам је позиција коју заузима велики део приповедача реалистичког опредељења у српској књижевности, односећи се према (фолклорној) фантастици. Обликовање ове теме мотивисано је дубоко рационалним објашњењима. Као једно од могућих и, са разумске позиције, најутемељенијих, расветљујућих објашњења, чији је задатак да демистификује фолклорну фантастику, јавља се лудило, тј. помрачење ума као стање, тренутак или искуство које се објашњава различитим психолошким механизмима, а који су, сами по себи, рационално утемељени – па тако и фантастично искуство условљено њиме. Иако оба модела претпостављају лудило фантастичном искуству – први то искуство афирмише, а други га негира. Филмови *Дарови моје рођаке Марије* и *Штићеник*, базирани на прози Момчила Настасијевића и Филипа Давида – одговарају првом моделу.

За Глишићево стваралаштво маркантан је однос према фолклорној фантастици, али њено присуство у Глишићевом делу није једнострано и, у том смислу, није фиксно за неки јединствен тематски круг. Глишић је у своме стваралаштву смештао фантастичне мотиве из српског фолклора у дијаметралне стилске и семантичке равни. Фантастична бића из народних предања налазила су своје место у свим видовима прозе: од страве, преко дидактизма, до хумористичке прозе, а нарочито је упечатљиво прожимање оноземалске и социјалне (не)правде као врло „успешна синтеза фолклорних и социјалистичких интерпретација света” (Вукићевић 2006: 62). Натприродне силе јављају се у односу симболичке једнакости са поретком власти, силе и искоришћавања. У свим тим случајевима, међутим, намера аутора била је дистанцирање од фантастичног света и то тако што су фолклорни знаци пропуштени кроз призму реалистичког, чиме је преиспитана њихова знаковност. У другим случајевима, фантастично и страшно јавља се у хумористичком регистру, те тако настају приче попут *После деведесет година*.

С истом намером је, чини се, трагајући за предлошком сеоске комедије, за приповетком *После деведесет година* посегнуо и Ђорђе Кадијевић, с идејом да се народна веровања у натприродне силе преиспитају и хуморизују. Међутим, резултат је био значајно другачији. „Ја сам себи тада саопштио да сам код Глишића доживео највећу своју заблуду и направио највећу своју грешку. Уместо комедије испао је то један страшан филм који је чак некога одвео у смрт: приликом премијерног ТВ емитавања

један човек је умро од страха. Тако да сам ја на неки начин и убица” (Огњановић 2007: 41–42).

Кадијевић се држи духа Глишићеве приповетке, преноси њен ироничан однос према сујеверју које је пристуно у патријархалној сеоској заједници. Међутим, његова нарација значајно одступа од приповедног тока Глишићеве прозе. Прва сцена Кадијевићевог филма, упућује нас већ на почетку да остварење које је пред гледаоцем неће бити само хумористички приказ сељачког сујеверја, већ филм страве. Филм почиње нападом вампира на сеоског воденичара и његовим убиством, које је снимљено коришћењем крупних планова, а сцена у којој се крв из врата слива на белу масу брашна, док вампир још увек уједа живу жртву, достојна је најбољих *giallo*³ хорора. Кадијевић задржава хумористички тон, нарочито у приказивању српског сељака, њихових размишљања, вредности и реакција. Тако ће за сценом убиства следити сцена у којој сељак открива леш воденичара и уплашен призором више пута посрће и пада у маниру физичке комедије, што има функцију ублажавања и опуштања гледаоца инстинктивним хумором – да би га већ следећим призорима поново шокирао и вратио у осећање страве. Како филмска нарација одмиче, тако је удео хумора мањи, а према крају – *Лептирица* постаје чистокрвни хорор.

У приповеци *После деведесет година* главни јунак Страхиња, сиромашни момак са села, заљубљен је у лепу Радојку, кћерку богатог газда Живана, који одбија да руку своје кћерке да Страхињи и протерује га из села, те он одлази у друго село како би нашао некакав посао. У почетку приповетке паралелно пратимо збивања у малом селу које има проблем са уклетом воденицом у којој ниједан воденичар више неће да ради ноћу, због језивих збивања и насилних смрти. Страхиња се сусреће са сеоским главешинама – кметом, попом и још неколико сељака који, окупљени под орахом, расправљају о проблему који имају са сеоском воденицом, што им прави проблеме у прехрањивању села. Страхиња пристаје да буде воденичар и успева да преживи ноћ скривен на тавану, откривши тајанственог посетиоца – вампира Саву Савановића који већ деведесет година посећује воденицу и убија воденичаре. Страхиња заједно са сељанима, а уз помоћ памћења најстарије жене у селу, проналази гроб Саве Савановића, у којем

³ *Giallo* је аутентични италијански тип хорора и трилера – у књижевности и на филму, који спаја елементе мистерије, слешера и психолошког трилера или хорора. Иако је и раније у другим кинематографијама било филмова инспирисаних овом естетиком, првим правим *giallo* остварењем сматра се филм *Девојка која је превише знала* Марија Баве, који је уз Дарија Арђента најзначајнији представник овог поджанра. Седамдесете су златна епоха *giallo* хорора. Једна од визуелних карактеристика овог хорора јесу живописне боје, бизарни углови камере, призори насилних убиства и крви, фетишистички крупни кадрови делова тела и предмета.

проналазе вампира. Они га прободу, међутим, из уста вампира излази лептир који је потом још неко време плашио децу по околини док сасвим не нестане. Страхиња на крају добија девојку за жену.

У Кадијевићевом филму највећи одмак тиче се лика Радојке, која постаје главна јунакиња *Лептирице*. Док је у приповеци Милована Глишића њен лик епизодан и у функцији мотивисања главног јунака (као што је у бајкама сиромашан младић пред искушењима које треба да савлада како би добио руку краљеве кћери), у филму Радојкин лик добија размере „анђеоско-демонског аспекта женског, са еротизмом” (Огњановић 2007: 35). Еротизам је, видећемо то касније и поводом филма *Свето место*, главни елемент који Кадијевић уводи у фабулу фолклорне фантастике. Огњановић примећује да то ипак није експлицитни еротизам типичан за традицију вамприских филмова, већ суптилнији, по духу ближи класицима фантастичне прозе деветнаестог века.

Кроз обликовање лика Радојке Кадијевић ће на крају филма у потпуности одступити од приповетке. Онде где завршава Глишићева приповетка – пробадањем Саве Савановића и венчањем Страхиње и Радојке – долази до преокрета у радњи *Лептирице*, онога што се у филмској терминологији назива *plot twist*. Након свадбе, Страхиња се ушуња у собу у којој Радојка наизглед спава, и полако јој раскопчава хаљину, да би открио да се на њеном стомаку налази велика крвава рана (ово се може тумачити двојачко: рана је од пробадања коцем или је последица напада вештице/море које, према веровањима, својим жртвама распоре груди и поједу срце). Она устаје, постепено се трансформишући у вампирицу. Процесуалност трансформације постигнута је смењивањем крупних кадрова – Радојкиних делова тела и Страхињиног уплашеног лица. Најпре се виде њени оштри зуби, у следећем кадру, лице јој постаје црно, длакаво и наказно и покушава да угризе Страхињу за врат. Потом му скаче на леђа и јаше га све до шуме, до Савиног гроба. Он чупа глогов колац из гроба и она пада на земљу и чини се да умире. Међутим, из ковчега у гробу излази њена вампирска двојница, која га напада и он је пробада коцем. У завршној сцени, на лицу мртвог Страхиње у шуми, стоји бела лептирица.

Радојкин отац добија такође посебну улогу у филмској верзији: он се јавља као стварни негативац и носилац злокобног и хтонског. Према Огњановићу у филму је он оличење Танатоса, а одређене сцене, попут оне у којој пре брачне ноћи своје кћерке и Страхиње шета шумом и хвата лептира, указују на то да је он и виновник њеног преображаја. Могућа су различита тумачења очеве улоге, које је редитељ оставио замагљеним, а једна од могућих значења злокобне фигуре оца можда је садржано у

веровању како вампир „може наставити да и даље одржава сексуалне односе са својом женом, а деца рођена из таквих односа постају вампир” (Јовановић 1992: 109), те да је управо „главни” вампир *Лептирице* заправо Радојкин отац. Но такво тумачење остаје на нивоу претпоставке, потврђујући значењску omnipotentност којом је, својим интервенцијама, Кадијевић обогатио Глишићеву приповетку.

Опис вампира у приповеци одговара представи вампира у нашој митологији. Вампир је митолошко биће које се везује углавном за словенску митологију Балкана, који преживљава тако што се храни животном енергијом људи, углавном крвљу. Иако је као концепт постојао у разним културама хиљадама година уназад – сам појам вампира постао је познат у осамнаестом веку, продревши у западноевропску културу из култура Балкана и источне Европе. Од деветнаестог века вампирски жанр је пронашао своје место у књижевности, а касније и на филму и телевизији. Нови талас популарности доживљава и у двадесет и првом веку.

У нашој митологији, вампир се обично враћа у току првих 40 дана након смрти – али и касније. Вампир најчешће посећује своју кућу, а указује се и на јавним просторима сеоске средине, као што су путеви, воденице и амбари. Стечене демонске особине испољава према члановима колектива у којем је живео, а разлог „повратка” углавном се тумачи рђавим поступцима током живота или лоше изведеним погребним обредом. Тако се Сава Савановић указује у млину, а јунакиња *Светог места* у свом дому, имању, цркви – просторима за које је вежу трауматичне успомене.

У Глишићевој приповеци вампир је описан у складу са фолклорном представом:

(...) уђе у воденицу повисок човек црвена као крв лица; уђе нечујно, рекао би врата се и не отворише. Претурио преко рамена крпу платна, па му се спустила низ леђа чак до пета (Глишић 1983: 163) [или] Лежи читав читавцит човек, као год да су га јуче ту спустили. Само што је претурио ногу преко ноге, руке пружио поред себе, надувен као мешина, сав црвен, чини ти се сама је крв, једно око склопио а друго му отворено (Глишић 1983: 175).

Кадијевићеви вампири имају другачија својства и другачије се откривају пред гледаоцем. За разлику од експлицитности у Глишићевој причи, вампир се први пут појављује тако што му се не види читава фигура. Кадрови показују поједине сегменте његовог тела остварене употребом крупног и гро-плана. План је оно што на филму одређује нашу представу о простору, односно просторним одредницама: велико – мало; близу – далеко; високо – ниско итд. Померањем камере добијају се слике различитих величина, удаљавањем или приближавањем у односу на објекат

приказивања. Филм разликује неколико врста планова: тотал (далеки пејзаж и људске фигуре које се у њему налазе), општи план (реално растојање од мене, посматрача), први план (камера види горњи део човека онако како би га око видело да стоји испред мене), крупан план (лице), гро-план (детал – у видном пољу је само део лица) (Лотман, Цивјан 2014: 116). Најпре видимо очи вампира и део длакавог лица кроз процеп међу даскама на воденици, потом руке са канцама док пролазе кроз брашно, а на послетку, када у крупни план дође лице вампира – виде се само уста са вампирским зубима, док је остатак лица покривен црном капуљачом (за разлику од платна код Глишића које упућује на покров). Још једна разлика утиче на саму естетику филма: Глишићев вампир дави људе, а Кадијевићев сиса крв, на чему су засноване неке од најефектнијих хорор сцена *Лептирице*.

За Радојкин лик везује се нови мотив: преображај у вампира који се дешава парцијално од, наизглед, живог човека у чудовиште, а који је у филмском језику остварен крупним кадровима лица. Лице вампира код Кадијевића је црно и испијено, обрасло длакама, за разлику од црвеног и подбулог лица вампира у Глишићевој приповеци и у фолклорној традицији. Специфична употреба камере, њено реалистичко кретање и комбиновање са *slow motion* ефектима чини посебно страшном последњу сцену, иако се дешава по дану – сцену јахања и устајања из гроба. Сам Кадијевић у разговору с Дејаном Огњановићем истиче како у финалу *Лептирице* то више заправо није прича о вампиру – за такву појаву не постоји дискурзивни израз, она је „инкарнација метафизичког негативитета” (Огњановић 2007: 155) и управо у чињеници да њена трансформација изневерава сва очекивања и знања гледалаца, да је немогуће логички објаснити овакву подвојеност, разлучити феномен *doppelgängera*, појмити живог вампира који нормално функционише у људском свету у лику невине девојке – представља праву потенцију шока и стварну вредност Кадијевићеве страве, а највише њену оригиналност.

Уочљиво је, дакле, да се Кадијевић одмиче од уобичајене представе о вампирима која постоји у српској фолклорној традицији. Мотив вампира комбинује са одликама неких других фантастичних женских демонских бића из словенске митологије као што су вештица, сукуб и мора, а понајвише ствара аутентична филмска чудовишта заснована на митским предлошцима сачуваним у фолклорним веровањима. Иако је основа *Лептирице* Глишићева приповетка о вампиру, Кадијевићева јунакиња има све битне особине вештице и море. У зависности од средине, сматрало се да жена може постати вештица тек након удаје или да се већ тако

рађа; у периоду девојштава, које се сматрало прелазним добом, девојке би постајале море.

Као и вештица, мора живи нормалним животом, али ноћу лута и у сну притиска људе, отежавајући им дисање. По веровању, мора није могла бити ни девојчица ни удата жена, већ само зрела девојка која је прешла степен инцијације, достигла полну зрелост, али која још није остварила брачну везу. (...) Мора је, као и вештица, при својим ноћним кретањима невидљива. Мислило се да њена душа тада лута у облику муве, лептира, кокоши, мачке и неких других животиња, па и предмета (Зечевић 1981: 146).

Кадијевић обједињује својства различитих народних веровања, стварајући фантастично биће – лептирицу, која се опире класификацијама и постаје амблемско чудовиште српског филма страве.

Сличан принцип Кадијевић примењује и у *Светом месту*, које је засновано на читању Гогољеве приповетке *Виј*, чији је смисао још радикалније реинтерпретиран, а с намером редитеља да на темељу овог сижеа створи аутентичан српски готски хорор (Огњановић 2007: 114).

У Гогољевој приповеци сусрећемо све елементе карактеристичне за фолклорну фантастику реалистичке прозе: сатирични оквир, мотиве из народне митологије, сусрете с натприродним силама. Гогоља, као и друге словенске писце, није нарочито интересовао језиви аспект приче, те није надрасла оквире фолклорног реализма и значајније се приближила жанру хорора. Исто видимо и у руским екранизацијама ове приповетке, које су верно пратиле књижевни предложак, што је резултирало филмовима које спадају у поджанрове фантазије и авантуристичке фантастике, те у којима је елемент страве споредан и није жанровски конститутиван.

Граница између два света јасно је код Гогоља потцртана већ првим сценама кретања студената кроз простор. Када се изгубе и усред пустиње пронађу имање и бабу која на њему живи – граница је већ прекорачена, два света: свакодневни и онај хтонски су се спојили. Међутим, такве јасне разлике код Кадијевића нема. Његово ће чудовиште – иако се јавља са оног света – ипак бити много више условљено својом људском природом. Њега више занима човек са демонским особинама и могућност да се разорне мрачне силе у човеку обнове и после смрти, него демон сам.

Кадијевић Гогољевом тексту приступа радикалније него Глишићевој приповеци, одстрањујући из *Вија* све елементе текста који су му се чинили сувишним и неподесним за филмску наративу и жанр којем је тежио, а додајући елементе демонског ероса, који ће причи дати потпуно нов смисао. Мотив Вија као натприродног бића потпуно је изостављен, а у средиште приче долази нови – мотив фаталне жене која је заводница и вештица, и чија су личност, фаталност, лепота и мистичност епицентар око којег се

окупљају сва збивања и значења. Као и у *Лептирици*, Кадијевић из другог плана приповетке повлачи фигуру жене као централну, као стварно стециште демонског и хтонског којем се не може супротставити чак ни сакрални простор цркве, а суптилни еротизам *Лептирице* у *Светом месту* прераста у целовит дискурс сексуалних нагона, ексцеса и перверзија. Лепота се, као и у *Даровима моје рођаке Марије*, јавља као усуд и коб која иницира трагику судбине оне која је поседује. Инцестуозна привлачност према мртвој рођаки у *Даровима моје рођаке Марије* и неприродан однос оца и кћерке у *Светом месту*, означавају укидање још једне границе – оне између културе и природе. Једна од темељних културних забрана, посредством мотива фаталне лепоте, лудила и мрачних наслага колективног искуства, бива код Кадијевићева укинута, а метафизичка природа страве формира се управо у том процепу.

Лепота као усуд води у гордост, лудило и смрт – али ни након смрти она није лишена своје привлачне, демонске снаге. Фатална прилачност као квалитет Маријине лепоте и лепоте јунакиње *Светог места* остаје активна и делатна чак и кад та лепота више не може да буде чулно спозната, већ се о њој говори. Збивања се великим делом одвијају управо на основу поверења у реч; речима се даје и магијско својство, односно могућност да кроз њих оживљавају чулне и менталне сензације. У лику девојке сабирају се карактеристике вампира, вештице и море. Чини се тако да *Свето место* сабира у себи сва она искуства фантастике и страве, која је Кадијевић формулисао у претходним филмовима, двадесет година раније.

У уводној сцени филма, тројица студената заврше на салашу усред пустиње и ту једног од њих, Тому, усред ноћи напада вештица. Њен напад, за разлику од оног у приповеци, садржи елементе еротске мотивације, а приказ јахања (елемент митске море), док му рукама растеже уста, евоцира завршну сцену *Лептирице*. Тома успева да се ослободи, и каменом убија вештицу, да би се она, умирући, трансформисала у прелепу девојку. Потом бива позван на имање њеног оца да три ноћи бди крај њеног леша и боравећи тамо, градацијски, сазнаје њену мрачну прошлост – од завођења и понижавања слуге, лезбејског завођења служавке (што уједно доноси и ретку хомоеротску сцену у српском филму), до родоскврног, инцестуозног односа са оцем. Треће ноћи свог бдења, Тома октирва празан сандук. Вештица се појављује иза њега, он пада у сандук, а она се пење на њега и почиње да га гази. Када властелин ујутру дође у цркву, затекну их загрљене у сандуку. Тома бежи, а један од сељака га убија. У последњој сцени двојица Томиних другова поново заноће код бабе на салашу, а њен напад се понавља.

Три слике из девојчине прошлости дате су парцијално, једна по једна, поредане према некаквом унутрашњем степену бизарности. Сваки од ових еротизованих призора, али и патолошких појава (инцест, некрофилија), добијају код Кадијевића смисао оностраног, демонског и архетипског. Главна јунакиња је мора, али и измучен женски лик, како примећују аутори књиге *Изгубљени светови српског филма фантастике*, чија је измученост последица трауматичног односа са оцем, који резултира мизандријом. Други женски лик је лик мајке која такође – према причи сељака – лута као немирна душа, јер је умрла сазнавши за недозвољену везу између оца и кћерке, и као вештица напада путнике намернике.

У својој студији о еротизму, Жорж Батај поставља тезе о неодвојивости ероса од бола и смрти; смисао је еротизма према Батају *потврђивање живота чак и у смрти*, будући да сексуална жеља подразумева и сензуалност и задовољство и није везана само за плодност, за стварање живота. Као две крајности у испољавању сексуалности, Батај наводи архетипове страсника и светице. Обоје, према Батају имају исте нагоне, само их различито усмеравају – он ка телесном, путеном и карналном задовољству, а она ка Богу, који би овде требало да буде схваћен и као апсолут, чиста духовна љубав која се достиже у одрицању од телесног. Ако се у простор еротског и сексуалног уведе мрачно и демонско, онда говоримо о жељи која није везана за плодност, али ни за љубав – она је усмерена ка уништењу, односно ка простору који је део неке друге стварности, који се прижељкује а који је заправо одраз слутње, па и жудње за смрћу, као разрешењем властитог положаја у свету. Из таквог осећања, а не из натприродног ентитета, проситиче прави ужас Кадијевићевог *Светог места*.

Кадијевић је у разговору са Огњеновићем објаснио да је желео да представи ђавола као лепог – зато је демонско у његовим филмовима оличено кроз женску лепоту, а само у једном филму – у *Штићенику* – у лику мушкарца. Утолико се као кључан заједнички мотив свих Кадијевићевих филмова страве, укључујући и филм *Девичанска свирка*, чија је анализа изостала у овом раду, јавља фатална лепота као сигнал зле коби која отвара простор натприродног искуства са ивице разума, фантастичних трансформација и егзистенцијалне језе, што чине основу Кадијевићевог страха.

Фантастика је код Кадијевића на трагу филма страве и поетске фантастике, али је Кадијевићев хорор *метафизички хорор*. Циљ ових филмова, према редитељском признању, није само да уплаше, већ да кроз представљање алтернативног света проговоре о метафизичком и есхатолошком страху. У томе важну улогу игра и њихова визуелна естетика.

Демонско је код Кадијевића нужно повезано са лепотом. О већини његових филмова можемо говорити као сукобу мушког и женског које се очитује као сукоб рационалног и стварносног са подсвесним, интуитивним, мрачним. Дубинске садржаје људског духа и ума, слично Настасијевићу, Кадијевић види као мрачне и хтонске, те утолико свако искуство прекорачења разума постаје искуство страве и ужаса пред демонским, претећим, злим које је, на крају, отеловљено у самом човеку. Тако фантастика у Кадијевићевом филму, закључили бисмо на крају, нема смисао алтернативног фантастичног, него алтернативног унутрашњег света, а филм страве постаје могућа просторно-временска манифестација унутрашњег чији продор у стварно отвара могућности доживљаја и интерпретације фантастичног, страшног и језивог.

ЛИТЕРАТУРА

- Батај 2009: Ж. Батај, *Еротизам*, Прев. Иван Чоловић, Београд: Службени гласник.
- Вукићевић 2006: Д. Вукићевић, *Писмо и прича*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Глишић 1983: М. Глишић, *Изабране приповетке*, Београд: Вук Караџић.
- Гогољ 2001: Н. В. Гогољ, *Виј*, Прев. Станислав Винавер, Београд: Дерета.
- Голдштајн 1998: J. Goldstein, Ed.: *Why we watch. The Attractions of Violent Entertainment*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Дабровска Партика 1989: М. Дабровска Партика, Фолклорно и фантастично. Еволуција суодноса, у: *Српска фантастика. Натприродно и нестварно у српској књижевности*, (ур.) П. Палавестра, Београд: САНУ.
- Живковић 1985: Д. Живковић, (ур.) *Речник књижевних термина*, Београд: НОЛИТ.
- Зечевић 2007: С. Зечевић, *Култ мртвих код Срба*, Београд: Службени гласник.
- Зечевић 1981: С. Зечевић, *Митска бића српских предања*, Београд: Вук Караџић, Ентографски музеј.
- Иванић 1976: Д. Иванић, *Српска приповијетка између романтике и реализма (1865–1875)*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Иванић 2002: Д. Иванић, *Свијет и прича*, Београд: Народна књига.
- Јовановић 1992: Б. Јовановић, *Српска књига мртвих*, Чачак: Градина.

Кадијевић, Огњановић 2017: Д. Огњановић, Ђ. Кадијевић, *Више од истине. Кадијевић о Кадијевићу*, Нови Сад: Орфелин издаваштво.

Карол 1990: N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, Routledge, New York, London.

Крагић, Гилић, 2003: Б. Крагић, Н. Гилић, (ур.) *Филмски лексикон*, Загреб: Лексикографски завод Мирослав Крлежа.

Лотман, Цивјан 2014: Ј. Лотман, Ј. Цвијан, *Дијалог са екраном*, Прев. Зорислав Паунковић, Београд: Филмски центар Србије.

Маширевић 2008: Љ. Маширевић, *Филм и насиље*, Зрењанин: Градска народна библиотека.

Огњановић 2014: Д. Огњановић, *Поетика хорора*, Нови Сад: Орфелин издаваштво.

Огњановић 2007: Д. Огњановић, *У брдима, хорори. Српски филм страве*, Ниш: Нишки културни центар.

Омон, Мари 2007: Ж. Омон, М. Мари, *Анализа филм(ов)а*, (прев.) Ј. Видић, Београд: СЛЮ.

Палавестра 1989: П. Палавестра, Одлике српске фантастике, у: *Српска фантастика. Натприродно и нестварно у српској књижевности*, (ур.) П. Палавестра, Београд: САНУ.

Поповић 2007: Т. Поповић, *Речник књижевних термина*, Београд: Logos Art.

Ристић, Јовићевић 2014: Ј. Ристић, Д. Јовићевић, *Изгубљени светови српског филма фантастике*, Београд: Филмски центар Србије.

Свенсен 2008: Х. Фр. Свенсон, *Филозофија страха*, (прев.) Љ. Рајић, Београд: Геопоетика.

Стојнић 1989: М. Стојнић, Модели фантастике у руској и српској симболистичкој прози, у: *Српска фантастика. Натприродно и нестварно у српској књижевности*, (ур.) П. Палавестра, Београд: САНУ.

Тодоров 2010: Ц. Тодоров, *Увод у фантастичну књижевност*, (прев.) А. Манчић, Београд: Службени гласник.

Требјешанин 2012: Ж. Требјешанин, *Лексикон психоанализе*, Београд: Завод за уџбенике.

Srđan P. Gagić

OUR NIGHTMARES: FOLKLORE FANTASY IN ĐORĐE KADIJEVIĆ'S FILMS:
THE SHE-BUTTERFLY/LEPTIRICA AND A HOLY PLACE/SVETO MESTO

Summary

This paper examines the problem of Serbian fantasy and horror film genres as an insufficiently explored and undervalued tradition within Serbian culture. The centre stage take Đorđe Kadijević's films: *Leptirica/The She-Butterfly* and *Sveto mesto/A Holy Place*, both of which are based on literary works belonging to folklore-based fantasy genre, more precisely, short stories by Glišić and Gogol. Through the comparative analysis of Kadijević's films and the short stories they are based upon as well as by comparing mythological creatures in mythology, folklore-based literature and film, we have attempted to demonstrate the way folklore model was transposed to film as well as the mechanisms behind their transformation and through such interpretations establish the key elements of Kadijević's poetics and his understanding of fantasy and horror.

Key words: fantasy, horror, film, Đorđe Kadijević, folk realism, Glišić, Gogol, vampire