

Lada Stevanović*Etnografski institut SANU, Beograd*

lada.stevanovic@gmail.com

Crni humor na filmskom platnu: od narodne do popularne kulture

Apstrakt: Polazeći od različitih definicija crnog humora, rad preispituje ovaj kompleksni fenomen i njegovo folklorno poreklo u grčkoj antici. Kroz prizmu teorija Olge Frejdenberg i Mihaela Bahtina, parodija tj. karneval se uspostavlja kao pogled na svet suprotan ali i paralelan ozbiljnom, oficijelnom i hijerarhijskom poretku. Upravo takva slika sveta, kroz suočavanje sa smrću, generiše u antičkoj Grčkoj pojavu pozorišta i žanr komedije koji se mogu smatrati pretečom crnohumornih filmskih komedija. Ukazavši na isprepletanost smeha i smrti, kao i postojanje crnog humora u narodnoj kulturi grčke antike, zanimljivu vezu između savremenih crnih komedija i srpske narodne kulture predstavljaju izvođačko-predstavjačke obredne igre sa prizorima smrti i oživljavanja. Motive i atmosferu ovih igara lako je prepoznati u domaćim filmskim crnim komedijama, a kao primer analize tj. studija slučaja uzima se film *Maratonci trče počasni krug*.

Ključne reči: smeh, smrt, crni humor, narodna kultura, film

Uvod

Crni humor predstavlja kompleksan fenomen koji se konstruiše kroz spoj smeha i smrti. Iako je teško dati homogenu definiciju crnog humora i to najviše stoga što se prisustvo smrti različito konceptualizuje (u zavisnosti od toga da li je reč o prirodnoj smrti sa jedne strane ili ratu, nuklearnim pretnjama, katastrofama, bolesti i nasilju), ipak o kom god tipu crnog humora bila reč, u osnovi on funkcioniše tako što kroz parodiju, satiru i burlesku, ili kako Maks Šulc (Max Schulz) kaže „negde s one strane satire“ (Schulz 1993, 155) suprotstavlja određenu socijalnu temu (društvenu nepravdu ili pretnju) i smrt, suočavajući aktere iz svakodnevnog života (njihovu sujetu, moć, silu) sa krajnjim metafizičkim pitanjem života – njegovim krajem. U ovom duelu koji se odigrava u komičnom, a katkada i brutalnom tonu, svaka opisana društvena situacija ili osobina suočena sa smrću biva u potpunosti ismejana, a time i poražena.

* Ovaj rad rezultat je istraživanja na projektu Kulturno nasleđe i identitet (177026) koje finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Ali, pođimo najpre od samog pojma *crni humor* i njegove teoretizacije. U uvodu knjige o crnom humoru (*Black Humor*) objavljene 1993. godine, koju je uredio Alan R. Pratt (Alan Pratt), ovaj autor razgraničava tri pristupa i ideje o poreklu crnog humora. Budući da su ovu antologiju napisali, pre svega, američki teoretičari i da je posvećena uglavnom američkoj književnosti i filmu, ne čudi što u teorijskoj klasifikaciji prvoj grupi teorija pripadaju sve one koje poreklo crnog humora pronalaze u Americi i vezuju ga za period između 1950. i 1970. godine. Ova vrsta humora usmerena je ka kritici nuklearnog naoružanja, ratovanja i hemijski orjentisanog sveta.¹ Teoretičari poput Knickerbokera (Knickerbocker) i Maksa Šulca tvrde da je crni humor nastajao paralelno sa nestankom „tradicionalnog“ romana (Pratt 1993, xix-xx), zbog čega se povezuje s idejom da životni smisao ne postoji, a crnohumorni pristup je jedini mogući umetnički pristup besmislu (O’Neill 1993, 63–66). Pa ipak, ne treba izgubiti iz vida da stanovište o crnom humoru kao američkom fenomenu koji je ograničen na dve dekade, zapravo proizlazi iz nastojanja da se crni humor razgraniči od bolesnog humora (*sick humor*), ljutitog humora (*angry humor*) ili pozorišta apsurda (Schulz 1993, 158). U tom smislu, važno je osvrnuti se i na jednu noviju antologiju sličnog tipa pod nazivom *Dark Humor* (2010) koju je uredio Harold Blum (Bloom), a u kojoj termin *dark humor* (*mračni, crni humor*) operiše kao krovni termin, ujedinjujući ovaj fenomen koji je moguće pratiti kroz istoriju književnosti od Aristofana, preko Juvenala, Dantea, Čosera (Chausser), Šekspira (Shakespeare), Svifta (Swift), Džordža Eliota (George Eliot) i drugih (Bloom 2010). Pored toga što terminološka finesa u našem jeziku zapravo ne postoji, smatram da je nepotrebno razgraničavati široku kategoriju crnog humora koja se, bez obzira na potkategoriju crnog humora, uvek konstruiše kroz suočavanje sa smrću funkcionišući, u krajnjoj liniji, upravo kroz apsurd i trijumf koji smrt odnosi nad bilo kakvom društvenom nepravdom i egzistencijalnim besmisлом.

Druga grupa teorija nastoji da ukaže na činjenicu da crni humor nije isključivo američki fenomen, već i evropski, ističući da se sām termin crni humor (*humor noir*) vezuju za tradiciju francuskog nadrealizma, tj. za Andre Bretona koji je osmislio ovu sintagmu tridesetih godina dvadesetog veka kako bi njome označio odavno postojeći subverzivni i pobunjenički fenomen (Pratt 1993, xx).

Treća skupina teorija prepoznaje poreklo crnog humora u narodnoj kulturi, smatrajući da ova vrsta humora nije privilegija XX veka (Pratt 1993, xx-xi) i nije fenomen ograničen na Evropu i Ameriku. To treće stanovište potkrepila je i knjiga grupe autora koju je uredio Peter Narvez (Peter Narváez) pod nazivom

¹ Verovatno jednu od najznačajnijih filmskih crnih komedija, čija aktuelnost ne opada, a satira ne gubi na oštini, predstavlja Kjubrikov (Kubrick) film *Dr Strangelove* sa Piterom Selersom (Peter Sellers) u glavnoj ulozi (Dixon 2015, 16). *Dr. Strangelove or: How I’ve Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. 1964. Directed by Stanley Kubrick. Los Angeles CA: Columbia Pictures and Hawk Films.

Of Corpse: Death and Humor in Folklore and Popular Culture (2003) u kojoj se problematizuje simbolički odnos smeha i smrti, smeh kao odgovor na smrt u okviru rituala i kao nasleđe narodne kulture, ali i smeh kao reakcija na savremene tragične događaje i katastrofe. O tome da je crni humor postojao još u grčkoj i rimskoj antici svedoče Aristofanove komedije (Cowan 2010), Juvenalove satire (Nagel 2010, 52), kao i brojni antički epitafi i epigrami sa crnohumornom tematikom i snažnom društvenom žaokom, koji ukazuju na činjenicu da ova vrsta humora ne pripada isključivo domenu umetnosti već i narodnoj kulturi (Stevanović 2009, 292–297).

Crni humor: od obredne igre do filmskog platna

U ovom radu ću se baviti crnim humorom u domaćim filmovima nastojeći da ukažem na veze između popularne i narodne kulture, koje ću posmatrati kroz konceptualizaciju odnosa smrti i smeha i to ne isključivo u kreiranju određene vrste humora, već i u ritualu. U domaćoj kinematografiji postoji relativno mnogo filmova crno-humorne tematike. Najpoznatiji među njima svakako je Šijanovo kultno ostvarenje *Maratonci trče počasni krug*² u kome crni humor i politička satira, kao njegov neodvojivi deo, zauzimaju ključno mesto. Pored ovoga, čuvena crna komedija jeste *Sabirni centar*,³ kao i niskobudžetni filmovi *Mrtav 'ladan*⁴ i *Smrt čoveka na Balkanu*⁵. Popularnost ovih filmova, čije se teme i humor uspostavljaju kroz direktnu vezu sa smrću, već generacijama ne opada, a replike iz *Maratonaca* i *Sabirnog centra* deo su svakodnevnih komunikacije.⁶ Ono što je specifično za spomenute domaće filmove, koji potpadaju pod kategoriju *crne komedije*, jeste tematska veza koja se uspostavlja direktno s umiranjem, pogrebnim ritualom i verovanjima vezanim za smrt⁷. Ova napo-

² *Maratonci trče počasni krug*. 1982. Režirao Slobodan Šijan. Beograd: Centar film.

³ *Sabirni centar*. 1989. Režirao Goran Marković. Beograd, Novi Sad, Zagreb: Art film 80, Avala film, Centar film i Maestro film.

⁴ *Mrtav 'ladan*. 2002. Režirao Milorad Milinković. Beograd: Viktorija film.

⁵ *Smrt čoveka na Balkanu*. 2012. Režirao Miroslav Momčilović. Beograd: 3D Vid-eosistem, Brigada, Living Pictures, MediaPlus Belgrade.

⁶ Film *Maratonci trče počasni krug* digitalizovan je i prikazan 20. IV 2018. u Jugoslovenskoj kinoteci.

⁷ U *Maratoncima* porodica Topalović vodi pogrebno preduzeće, u *Sabirnom centru* prikazani su smrt i umiranje arheologa, profesora Pavlovića i slika dva sveta – obostranog i onostranog; u filmu *Mrtav 'ladan* dvojica braće švercuju već preminulog dedu vozom pretvarajući se da je živ zato što su potrošili pare koje im je otac ostavio za prevoz pokojnika, a u filmu *Smrt čoveka na Balkanu* skrivena kamera prikazuje kako se ljudi ponašaju nakon što su pronašli tek preminulog komšiju, koji je izvršio samoubi-

mena važna je utoliko što konstruisanje crnog humora oko teme smrti može da se odvija u tematskim okvirima različitih vrsta i što katkada mogu dominirati različite vrste nasilja i katastrofa poput rata, ubistava, bolesti i slično, zbog čega su crne komedije često daleko brutalnije od navedenih domaćih filmova. Upravo ova tematska nit koja povezuje domaće crne komedije direktno sa ritualima smrti i verovanjima vezanim za smrt, u savremenim, ali često i u hibridnim kulturnim okvirima (kao npr. u filmu *Sabirni centar* gde se slika podzemnog sveta konstruiše na osnovu antičke podzemne geografije ali i evropske istorije), uspostavlja ovaj humor kroz neposrednu vezu između smeha i smrti.

Ako bismo pokušali da ukažemo na moguće genealogije koje su, s jedne strane, dovele do pojave crne komedije u domaćoj kinematografiji, a s druge strane omogućile plodno „tlo“ za njihovu dobru recepciju, bilo bi neophodno osvrnuti se na nekoliko mogućih „izvora“ tj. sfera uticaja. Najpre, moguće je pretpostaviti da se domaće crne komedije nadovezuju na ovaj žanr koji je od 1960ih godina bio popularan u Evropi i Americi. Naravno, u uspostavljanju književne tradicije iz koje su iznikli spomenuti domaći filmovi nužno je spomenuti i Nušičeve pozorišne komade *Ožalošćena porodica* i *Pokojnik*.⁸

Pored navedene filmske i dramske tradicije, sam film se kao vizuelna ali i scenska umetnost razvio iz pozorišta koje je kao književno-scenska forma nastalo u grčkoj antici i čije poreklo je neodvojivo od boga Dionisa i njegovog kulta koji je, kao i crni humor, satkan kroz prožimanje života i smrti, kao i smeha i suza (Budimir 1969, Frejdenberg 1987, Stevanović 2009), te se u tom smislu uspostavlja i nit čitave istorije evropske pozorišne i filmske umetnosti koja se razvila iz rituala. Međutim, aspekt koji me posebno zanima u ovom radu je da, pošavši od teze o folklornom poreklu crnog humora, ukažem na mogućnost pronalaženja paralela i mogućih tragova narodne (lokalne) smehovne kulture u spomenutim filmovima, na šta ukazuje i vrsta crnog humora koja se uspostavlja kroz direktnu vezu sa smrću i sa pogrebnim ritualom. Reč je zapravo o istoj onoj vezi koju je, pišući o *magijskom smehu*, Veselin Čajkanović prepoznao u jednom drugačijem kontekstu – ritualnom – interpretirajući ga kao životvorni smeh koji ima moć i funkciju da se suoči sa silama smrti transformišući ih u novi život (Čajkanović 1994, 1, 292).⁹

stvo, kroz smenu formalizovanih ritualnih radnji i potpunog odsustva poštovanja prema pokojniku.

⁸ Uostalom, Dušan Kovačević je napisao *Maratonce* prvobitno kao pozorišni komad.

⁹ U interpretaciju *magijskog smeha* Čajkanović je srpski folklorni materijal stavio u širi kontekst uporedne religije, objasnivši najpre prvobitno značenje fraze *sardonijski smeh* (*sardonios gelōs*) koji je još od Homera označavao smeh koji je ironičan. Pa ipak, ovu frazu Čajkanović povezuje sa drevnim običajem ubijanja starih ljudi na ostrvu Sardiniji (cepanicom, na ivici otvorenog groba). Tom prilikom smeh nije smeo izostati.

S ovim životvornim smehom u direktnoj vezi stoji spontani smeh koji je nastajao u srpskim narodnim humorističkim igrama i to onim sa motivima smrti koje su se igrale na poselima i za vreme različitih praznika (Vrčević 1889; Obradović 1966; Dopuđa 1966). Dakle, kada je reč o narodnoj kulturi, neosporno je da je i kod nas, kao i u grčkoj antici, veza između smeha i smrti postojala.¹⁰ Zanimljivo je da se upravo u ritualnom i ludičkom domenu, koji je omogućavao ovaj spoj, u grčkoj antici pojavilo pozorište, pa su stoga i veze koje razmatram u filmskim crnim komedijama katkada paralelne i višestruke. Nesumnjivo je takođe da svaki novi kontekst, spoju smeha i smrti daje izmenjeno značenje i često novu dimenziju i osobenost.

Krenimo najpre od Mihaela Bahtina (1895–1975) i njegove interpretacije karnevala i narodne smehovne kulture koja se najčešće prepoznaje kao nužna za razumevanje simboličkog odnosa smeha i smrti, iz čijeg susreta izrasta crni humor.¹¹ U knjizi *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka* (1978) ovaj je autor pokazao da humor Rableovog dela *Gargantua i Pantagruel* zapravo potiče iz narodne ili kako je i sam naziva *neoficijelne* kulture. Bahtinova teza je da osim zvaničnog pogleda na svet koji je satkan od hijerarhije, reda i ozbiljnosti postoji i pogled na svet koji mu je potpuno suprotan i koji je uvek obojen smehom. Ova „smešna strana sveta“ ne pojavljuje se kao odgovor na zvanične vrednosti (iako tako funkcionise), već naprosto postoji naporedo sa dominantnim vrednostima, a to se najjasnije očituje u postojanju paralelnih božanskih kultova, npr. u antici, gde se umesto ukazivanja počasti božanstvu ono ismeva, u karnevalima, u narodnoj parodijskoj književnosti i jeziku psovki (Bahtin 1978, 299–300). Premda su Bahtinova istraživačka interesovanja vezana, pre svega, za srednji vek, ne treba izgubiti iz vida da je ovaj autor prepoznao i istakao antičko poreklo narodne smehovne kulture. Bahtinova teorija postaće

Čajkanović navodi još i primere iz Kartagine (žrtvovanje dece), Misirije kao i atinski ritual žrtvovanja farmaka u kome je vremenom žrtveno ubijanje zamenjeno ritualnim proterivanjem. Zanimljivo je da slične primere i argumentaciju navodi i Vladimir Prop koji, kao i Čajkanović, smatra da je reč o ritualnom, ali životvornom smehu koji ima funkciju da smrt transformiše u novi život (Čajkanović 1994, 292–311; Prop 1984, 199, 237; Stevanović 2012, 183).

¹⁰ Postoje i druge vrste igara koje potvrđuju ovu vezu između smeha i smrti, kako kod nas tako i u antičkoj Grčkoj. Najpre, to su pogrebne igre, poput obrnutog kola tzv. *kolo naopako*, tj. *žalostivo kolo* koje se igra u suprotnom smeru od uobičajenog tj. s desna na levo (desna strana simbolizuje stranu života, a leva smrti). Pored toga, postojala su i nadgrobnna nadmetanja, tj. pogrebne takmičarske igre koje su se odvijale za vreme ili nakon sahrane – kod Slovena za vreme trizne i strave, o kojima piše Zečević ističući da su tragovi ovih nadmetanja u atmosferi obilnih i veselih razuzdanih gozbi zabeleženih i kod nas (Zečević 1966, 37–377; Đorđević 1907, 30). O toj vezi, pogrebnom plesu u antici i agonima tj. nadgrobnim nadmetanjima vidi više u Stevanović 2009, 312–322.

¹¹ Vidi npr. P. Narvaez, prvi spomenuti zbornik isto. Ili Zoja Karanović itd.

jasnija u kontekstu čitanja još jedne, od njega manje poznate, ali ne i manje značajne teoretičarke – Olge Mihajlovne Frejdenberg, koja se upravo bavila ovom temom u antičkom kontekstu. Kakve sve to veze ima sa crnohumornim komedijama o kojima je reč, biće jasno malo kasnije.

Olga Frejdenberg (1890–1955) bila je ruska teoretičarka i Bahtinova savremenica koja je proučavala nastanak i razvoj antičkih grčkih žanrova i njihovo folklorno poreklo, ukazujući na to da su se književne forme pojavile direktno iz ritualne prakse, iz čega proizilazi da je postojala tesna isprepletanost obrednih formi, žanrova i književnih sadržaja (Frejdenberg 1987). Dakle, dok je Bahtin pronalazio u književnosti elemente folklora i narodne kulture, ova teoretičarka se posvetila samom nastanku književnih žanrova u grčkoj antici, pa njena istraživanja zapravo rasvetljavaju poreklo ovih veza i motiva, obogaćujući Bahtinovu teoriju novom perspektivom. Bahtinovom pojmu *karnevala* veoma je blizak koncept *parodijskog* (bez konotacije ismevanja) kojem Frejdenbergova pristupa „arheološkom“ metodom, nastojeći da objasni njegovo poreklo i razvoj kroz istraživanja kognitivnog razvoja ljudi. Prema Olgi Frejdenberg, kognitivne sposobnosti u fazi pretplemenskog društvenog uređenja nisu omogućavale ljudima da naprave razliku između subjekta i objekta, između sebe i drugih, jednog i mnoštva, a sledstveno tome nije bilo moguće napraviti razliku ni između života i smrti, niti između smeha i suza. Reč je o percepciji totaliteta koja se nije zasnivala na binarnim opozicijama kao što mi o njima razmišljamo, već na jedinstvu koje je obuhvatalo istovremeno (a ne u kontradikciji, kao danas) dva pogleda na svet – *ozbiljni* i *parodijski* (Frejdenberg 1997, 64). Frejdenbergova navodi brojne mitske primere svedene na uvek istu peripetiju koju čini tranzicija između života, smrti i preporoda, kao u mitu o Demetri i njenoj ćerci Persefoni.

Sa razvojem društva i ljudske misli odvijao se i kognitivni razvoj koji je omogućavao diferencijaciju u opažanju sveta. Ovaj proces konkretizacije na unutrašnjem nivou (jer jednoobraznost o kojoj je bilo reči postojala je svakako samo na semantičkom, ne i morfološkom planu) Frejdenbergova objašnjava kao proces metaforizacije, a metafora je postepeno postajala precizna slika koja je uobličavala ono što je prethodno bilo amorfnu u ljudskoj svesti, kroz individualizaciju spoljnih fenomena. Tako su se metafore menjale i transformisale u različitim fazama u toku razvoja, a ovaj razvoj pratile su i ambivalencije, te je često dolazilo do preplitanja predstave jedinstvene slike sveta iz rane faze mišljenja, sa konkretizovanim osobenostima koje su se postepeno razvijale (Frejdenberg 1997, 83). S druge strane upravo mitovi i rituali su zbog svoje formalne strukture očuvali u tragovima mnoštvo metafora i značenja koja pripadaju različitim etapama razvoja, zadržavajući spomenutu kontradikciju.¹² Jedna od takvih me-

¹² Napraviti jasno razgraničenje i diferencijaciju između epoha moguće je, kako tvrdi Frejdenbergova, isključivo formalno, budući da se prošlost i budućnost preklapaju

tafora odnosi se na preplitanje smrti i smeha, spoja koji je omogućio nastanak crnog humora.

Sa kognitivnim razvojem došlo je i do razdvajanja suza od smeha, što se najočiglednije dešavalo u pogrebnim ritualima i u karnevalskim svečanostima, s tim da su karnevali očuvali veće bogatstvo u manifestacijama smehovne kulture. Nalik pogrebnom obredu i karnevalski se sastojao i od oplakivanja i od smeha, ali u skladnoj proporciji (u pogrebnom obredu oplakivanje je odnelo prevagu). Dakle, dok je prva etapa bila posvećen postu i oplakivanju umrlog božanstva, po njenom okončanju sledilo je razuzdano, opsceno slavlje u kome je sve bilo izvrnuto naglavačke vodeći preporodu, ili kako je to definisao Rože Kajoa „radali smo se kao starci, a umirali kao deca“ (Kajoa 1986, 47). Ovo obredno suočavanje sa silama života i smrti omogućavalo je, bar na izvesno vreme, osvajanje slobode i suprotstavljanje strahu od smrti. Osim za Demetru, boginju plodnosti, ova vrsta karnevala bila je vezana i za Dionisa, boga u čijem se kultu (Velikih Dionizija) pojavilo pozorište. Verovalo se da se za vreme dionizijskih svečanosti uspostavlja veza sa svetom mrtvih, koji se tada vraćaju kao seni među žive. Takođe, karnevalsko vreme je dopuštalo odbacivanje svih konvencija svakodnevice, otvarajući vrata apsolutnoj slobodi. Isti principi koji su važili za karneval, primenjeni su i na pozorište, s tim da su žanrovi i glasovi u pozorištu postali drugačije kanalisani. Izokretanje poretka naglavačke kada je bilo moguće smeјati se svakome i svačemu, razvilo se u kritički humoristički glas dobijajući socijalnu žaoku, naročito u Aristofanovim komedijama.

Frejdenbergova naglašava da pojavljivanje komedije kao odvojenog žanra označava institucionalizaciju *parodijskog* pogleda na svet, a to je podrazumevalo i uspostavljanje kontrole nad njim. Tu pojavu nužno je posmatrati u okviru celovite pojave antičkog pozorišta i njegovih žanrova – komedije, tragedije i satirske igre (u okviru Velikih Dionizija dramski pisci su se nadmetali predstavljajući uvek tri tragedije i jednu satirsku igru), koje su na različite načine suprotstavljale gledaoce silama života i smrti, omogućavajući kroz katarzu afirmaciju života. Nastankom pozorišta kreativne moći karnevala i kulture, koja kroz suze i smeh kreira novi život poništavajući sve norme svakodnevice, postali su jedna od najznačajnijih atinskih institucija. Reč je o jedinstvenoj pojavi rađanja scenske umetnosti iz narodne kulture. Paralelno s ovim procesom i s institucionalizacijom pozorišta, polis nad njim uspostavlja kontrolu. S druge strane, iako pojavljivanje tragedije, komedije i satirske igre nužno prate razgraničavanje dva spomenuta svetonazora, njihova nekadašnja isprepletanost ostaje prepoznatljiva.¹³ I upravo ovaj preplet ozbiljnog i tragičnog je isti onaj čvor u kome nastaje crni humor, u susretu smeha i smrti. U antici i danas.

i stoga metafore i ideje koje se vezuju za različite epohe opstaju u folkloru naporedo i izmešane (Frejdenberg 1987, 238).

¹³ Frejdenberg 1987, 330.

Dakle, ne samo da je crni humor postojao još u antičkoj Grčkoj, već je, kako tvrdi Olga Frejdenberg, on izrastao upravo iz istog pogleda na svet i odnosa prema životu i smrti sa kojim je direktno povezan nastanak antičkog pozorišta iz kojeg se razvila evropska scenska umetnost, a posredno i film. Ono što me u nastavku teksta zanima je može li se trasirati sličan koncept odnosa smeha i smrti u srpskoj narodnoj kulturi, tj. da li je tip crnog humora iz spomenutih filmova njegov odraz.

U tom smislu, naročito zanimljivu pojavu predstavljaju narodne humoriističke igre sa motivima smrti i izraženim dramsko-mimičkim elementima. O njima je u knjizi *Srpske narodne igre* pisao Vuk Vrčević (1868), a vek nakon njega su o ovoj pojavi na području Bosne i Hercegovine pisale Jelena Dopuđa (1966) i Milica Obradović (Dopuđa 1966; Obradović 1966). Ove igre odigravale su se ili kroz fingirani duel ili kroz prerašavanje u mrtvacu ili samrtnika (sa ili bez maskiranja) kroz komično tj. parodirano i iskarikirano izvođenje pogrebnog rituala. U jednom trenutku došlo bi do preokreta i prevare, tj. do „oživaljavanja“ mrtvacu, što je među okupljenima izazivalo provale smeha i izraženu veselost. U ovim igrama, koje su se izvodile o praznicima i na kućnim poselima, najčešće su učestvovali mladići, ali su mogli da se uključe i prisutni stariji muškarci i žene, deca i devojke što je unosilo dodatnu dinamiku, dobro raspoloženje i smeh. Najpoznatije među ovim igrama u Bosni bile su „Mrtvog Turčina“, „Dizanja mrtvacu“, „Živog mrca“ isl. (Obradović 1966, 371–373). Milica Obradović citira Vrčevića i opisuje kako u igri „Živog mrca“ krene družina da unosi mladića u kuću i požali se prisutnima da im je prijatelj umro u toku putovanja, a oni su se umorili od nošenja. Okupljeni bi im ponudili da pokojnika unesu u prostoriju, poljube u čelo i oplaču kako dolikuje, ali kada bi prva osoba prišla da ga poljubi u čelo, rekla bi da je vruć kao da nije odavno umro, pa bi dunula, a mrtvac bi se prevrnuo u stranu. Tada bi i drugi krenuli da ga ljube i da duvaju da se ohladi, a pokojnik bi svakoga ko mu priđe udario po glavi ili licu. Nastala bi graja i povici da je to vukodlak i da treba naći kolac, a mrtvac bi tada ustao i krenuo među devojke i žene, koje bi bežale pred njim, kikoćući se uz povike. Ova igra označena je i dozom razuzdanosti i slobodom koja zavlada među mladićima i devojka kada se mrtvac umeša među devojke (Obradović 1966, 372–373; Vrčević 1889, 61). Vrčević spominje i druge igre sa sličnim motivom, poput *Mrca* u kojoj se muškarac umije vodom, zažmuri praveći se mrtav, a drugi ga posipa brašnom koje se lepi po mokrim obrazima. Ovaj se posle ogrne u belu plahtu, zaveže na glavu belu krpu i stavi između usana nekoliko češnjeva belog luka da izgledaju kao vampirski zubi. Posle mrtvac ide sa svećom i ljubi okupljene pa starima govori da su uskoro njegovi, a mladima da će ih pojesti ako ne budu dobri. Sve se to odvija u veseloj atmosferi ispunjenoj smehom i razdraganošću, a šale

se razmenjuju na sve strane. Mladi šalju smrt na stare, a stari na neposlušnu omladinu (Vrčević 1868, 19–20).¹⁴

Ova kombinacija igre, smeha, smrti i lascivnih elemenata o kojoj pišu i Bachtin i Frajdenbergova, zapravo je prepoznatljiva i u crnom humoru filmskih komedija, a prva asocijacija je deda Pantelija (najstariji član porodice Topalović) i njegov lascivni odnosa prema medicinskoj sestri koja ga neguje. Pored ove konkretne paralele, važno je ukazati i na jedan opšti stav prema smrti koji je nesporno dodirna tačka između ovih igara i spomenutih crnih komedija, a to je da smrt nije tabu i da se sa smrću sme šaliti, a mrtvih se sme igrati.

Maratonci trče počasni krug

U malenoj kinematografiji Srbije u vreme postajanja SFRJ, ali i nakon njenog raspada, srazmerno veliki broj filmova posvećen je temi smrti kojoj se prilazi sa humorom. Neki od njih, poput *Maratonaca*, ili *Sabirnog centra*, ne samo da su veoma popularni, već su dobili kulturni status, a replike koje mnogi ljudi znaju napamet ne prestaju da zasmeyavaju generacije gledalaca. Nije li reč o humoru koji se konstruiše oko istih motiva kao humorističke narodne igre o kojima je bilo reči?

Ključna razlika između ovih igara i razvijenog humora sa kraja XX veka u filmskom žanru je taj što u spomenutim obrednim igrama ova veza između smrti i smeha predstavlja povod za zabavu i šalu, provokaciju smeha i lascivnosti koji svakako osnažuju sile života pred silama smrti. Za razliku od toga, crni humor predstavlja jedan složeni društveni fenomen koji ne samo da se vrti oko smeha i smrti, već se upravo konceptualizuje kroz egzistencijalni apsurd života koji je neizbežno uvek osuđen na smrt. Pred ovom činjenicom sve i svi mogu biti ismejani i poraženi što je naročito pogodno za društvenu kritiku.

Nadaleko najčuvaniji film *Maratonci trče počasni krug* režirao je Slobodan Šijan prema scenariju Dušana Kovačevića. Ovu crnu komediju Kovačević je još kao student napisao najpre za pozorište. U Ateljeu 212, u režiji Ljubomira Draškića, komad je postavljen 1973¹⁵, a prema rečima autora, filmski scenario je malo izmenjen tako što su političke žaoke postale eksplicitne u aluzijama na preminulog Tita kroz lik upokojenog najstarijeg člana porodice, Pantelije, dok njegovi potomci oslikavaju ambijent tadašnje Jugoslavije i političkih

¹⁴ Različit, ali blizak tip predstavljaju igre koje na simboličkom planu označavaju smenu života, smrti i preporoda poput igre *Laste prolas' te* u kojoj svako provlačenje ispod isprepletanih ruku označava spuštanje u simbolički domen smrti, a ponovno uspravljanje vodi preporodu tj. obnavljanju života. (Dopuđa 1966, 366–367)

¹⁵ <http://www.yugopapir.com/2015/01/maratonci-trce-pocasni-krug-svasta-se.html>.

naslednika Josipa Broza.¹⁶ Radnja se dešava u srpskoj provinciji, a smeštena je u 1934. godinu¹⁷, nedugo nakon što je u Marseju ubijen kralj Aleksandar, a ovo ubistvo i ispraćaj kralja ujedno predstavljaju i uvodne scene, što samom filmu daje početni politički štimung. Prateći šest generacija porodice Topalović i njihov porodični biznis koji se vrti oko pogreba i pogrebnih usluga, film ismeva licemerje i sitne interese kako u porodici (najmanjoj društvenoj zajednici), tako i u poslu. Topalovići su predstavljeni kao prevaranti koji nikoga i ništa ne poštuju, pa ni u smrti. Oni špijuniraju varošane kako bi što pre stigli da ponude pogrebne usluge i uz pomoć lokalnog lupeža otkopavaju sanduke u kojima je već neko sahranjen, da bi ih ponovo prodali. Nedugo nakon što najmlađi Topalović odluči da napusti porodični posao, najstariji član porodice, deda Pantelija, umire. U iščekivanju nasledstva najpre su pročitana dva falsifikovana testamenta, da bi se iz trećeg, originalnog, saznalo da je Pantelija odlučio da porodični biznis ostavi u nasledstvo – samome sebi, jer u potomke nije imao dovoljno poverenja.¹⁸ Humor se u filmu konstruiše u nekoliko miljea – smrti, društvene hijerarhije i autoriteta, kao i poslovne preduzimljivosti. A kako kaže jedan od Topalovića: „Sve može da propadne, da nestane, samo je smrt siguran posao.“¹⁹ Ismevanjem ovih profesionalca prikazanih bez emocija u apsurdnim situacijama, ismejane su sve vrste prevaranata i profesionalaca zaslepljenih ličnim interesom, ali i nedostatak emocija u svakodnevici čak i kada je u pitanju smrt.

Crni humor je u filmu usmeren na društvenu presiju – kako političku tako i porodičnu (patrijarhalnu), povezanu sa pritiskom da se održavaju snažne formalne veze koje nisu zasnovane na ljubavi i poštovanju, već na hijerarhiji, strahu i nepoverenju. Ljudske slabosti i društveni mehanizmi koji ih podupiru su na meti crnohumornih šala koje se zbijaju pred licem smrti pred kojim sve slabosti deluju smešno i beznačajno. Ono što je sam autor u više navrata naglasio jeste da zapravo najstariji član porodice oličava Josipa Broza, a crnohumorno ismevanje autoritarnog deda Pantelije i njegovih naslednika kritički je osvrt na odnose i političare u SFRJ nakon Titove smrti u kojoj starije generacije ne daju

¹⁶ <http://www.tportal.hr/kultura/kazaliste/409907/Maratonce-je-nekad-inspirirao-Tito-danas-su-to-mafijaske-obitelji.html>.

¹⁷ Ova godina je zanimljiva i zato što je te godine napisana komedija Branislava Nušića *Ožalošćena porodica* koja ismeva pohlepu i borbu oko nasledstva bogatog rođaka, koju većina njegovih potomaka nije ni poznavala i svakako predstavlja deo iste tradicije dramskih tekstova sa crnohumornom tematikom. Ova komedija je i dva puta ekranizovana 1960. i 1990. godine.

¹⁸ Nagrađen na montrealском filmskom festivalu 1982.

¹⁹ Marcijal, Epigrami 1.47 (30) prema Guy Halsall, *Humor, History and Politics in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, 27.

prostor mladima²⁰. Osim društvene kritike koja je jedna od najvažnijih odlika crnog humora još od antike, smeh koji ovakav humor izaziva ima još jedan efekat: naime smejući se situacijama pred licem smrti mi takođe osvajamo sposobnost da se smejemo smrti samoj, prevazilazeći, bar na trenutak, strah koji ona pobuđuje. Smeh koji crni humor izaziva oslobađa i daje ogromnu životnu moć, ili kao što je Dušan Kovačević nedavno izjavio u intervjuu za zagrebačke novine *Večernji list*: „Izgleda da sam se na vreme našalio svemu što nas neizbežno čeka i što nema leka osim smeha.”²¹

Kada je reč o smeju koji je neizostavni pratilac humora, postoje tri osnovne klasifikacije koje smeh shvataju u vezi sa 1. osećajem superiornosti, 2. sa olakšanjem ili sa 3. inkongruencijom, tj. različito ispunjenim očekivanjima. (Critchely 2002, 2) Prva grupa teorija imala je naznake već u Platonovim spisima, a kasnije kod Hobsa, ostajući dominantna tradicija sve do devetnaestog veka (Propp 1984, 130). Što se druge grupe teorija tiče, njene osnove postavio je Herbert Spenser (Spencer), a najčuvenija verzija je Frojdova, argumentovana u knjizi *Šale i njihova veza sa nesvesnim* (prvi put objavljena 1905). Osnovna teza je da smeh nastaje u trenutku oslobađanja prethodno nakupljene energije (Frojd 1973, 122–123). Treća grupa teorija, čiji je najznačajniji zagovornik Anri Bergson (Henri Bergson), proširuje perspektivu, ukazujući na značaj društvenog konteksta i stavlja akcenat na to da do smeha dolazi kada dođe do neočekivanog obrta, tj. izneverivanja očekivanja. U tom slučaju smeh koji se javlja mora imati veze i s određenim društvenim restrikcijama (Bergson 1958, 83).

Kada je reč o humoru u filmu *Maratonci trče počasni krug*, sve tri spomenute teorije imaju značaja. Najpre, u savremenom shvatanju smrti, ludičnost, komični elementi i parodiranje ne mogu se shvatiti nikako drugačije nego kao inkongruencija. Naše suočavanje sa smrću, razmišljanje o kraju, ali i o društvenim nepravdama, strahotama ili katastrofama, koje su tema crnog humora, svakako izazivaju tenziju koja se kroz smeh može osloboditi u skladu sa drugom teorijom. I na posletku, što se tiče teorije superiornosti, ona je dvostruko prisutna. Smejući se smrti, moguće je ismejati ne samo nevolje koje nas tište, već i trijumfovati, barem na trenutak, nad smrću. Tako ovaj film, pored toga što nas navodi da se zamislimo nad pojedinim društvenim nepravdama, donosi zabavu i osnažuje život, poigravajući se sličnim motivima kao u obrednim šaljivim igrama sa motivima smrti.

²⁰ Kovačević je scenario napisao u trenucima beznađa koje je osetio kada je kao mlad i talentovan student ostao bez stipendije, suočen sa povratkom u provinciju iz koje je potekao.

²¹ Večernji list 18.12.2015, <http://www.vecernji.hr/kazaliste/inspiracija-za-lik-panelije-bio-mi-je-tito-uz-kompletno-partijsko-rukovodstvo-1045918>. Intervju je dat povodom postavljanja predstave u zagrebačkom pozorištu Kerempuh decembra 2015 godine u beogradsko-zagrebačkoj pozorišnoj koprodukciji (rediteljka je Iva Milošević). Radnja je pomerena u sadašnjost, pa je i društvena kritika savremena, a pre svega se odnosi na dominaciju starije generacije, a politička žaoka je usmerena ka kriminalu.

Umesto zaključka

U ovom radu namera mi je bila da uspostavam veze između crnog humora, tj. odnos između smeha i smrti u savremenoj popularnoj ali i u narodnoj kulturi. Pošto sam za studiju slučaja kao primer popularne kulture uzela film *Maratonci trče počasni krug*, što se narodne kulture tiče odabrala sam da se usredsredim na humorističke igre sa temom smrti zabeležene u XIX i XX veku, povezavši na taj način predstavljačko-scenski karakter i ludičnost koja je osobena za oba primera. Neosporno je, svakako, da između popularne i narodne kulture postoji ne samo kontinuitet već i poneke paralele i to pre svega u tome što obe predstavljaju snažan izraz „duha vremena“, s tim da narodna kultura, za razliku od popularne, ne poznaje autorstvo koje se smatra kolektivnim. Usmeni karakter narodne kulture ogleda se i u njenom prenošenju koje ne zavisi od novih medija kao što je to slučaj sa savremenom popularnom kulturom.²²

U vezi sa spomenutim kontinuitetom i paralelama, zanimljivo je da se u engleskom Bahtinov termin narodni (koji tako glasi i u ruskom jeziku) prevodi rečju „popular“²³, pa se tako i savremena i moderna i srednjovekovna popularna kultura označavaju istim terminom. Ipak, uprkos naznačenoj sličnosti, neophodno je biti obazriv u definicijama koje se razlikuju u zavisnosti od epohe i prostora kome popularna kultura pripada (a iznijansirano postoji čak i u savremenoj kontekstu).

U knjizi *Popular Culture in Early Modern Europe* Peter Burke se bavi popularnom (tj. narodnom) kulturom rane moderne Evrope, ističući da je to kultura u koju zapravo mogu biti uključeni svi (uključujući i elitu), s tim da nasuprot njoj stoji visoka, elitna kultura koja je isključivo privilegija manjine (Burke 1978, 24). Danas je pojam popularne kulture širok i višeznačan (i u antropologiji i u studijama kulture)²⁴, pa se i različito definiše. Prema definiciji studija kulture ona se uvek smešta u okvire potrošačkog društva, s tim da to nije, kako se dugo smatralo, isključivo masovna kultura kojom se moć sprovodi odozgo, veći može delovati subverzivno u odnosu na dominantnu kulturu pružajući svojim učesnicima prostor za aktivno učestvovanje (Đorđević 2009, 251). Osobnost savremene popularne kulture svakako je fluidnost, a katkada i nepostojanje gra-

²² U studijama kulture, popularna kultura se vezuje pre svega za kapitalistička društva.

²³ Uostalom, engleska reč *popular* potiče od latinske imenice *populus*, i. m. – narod, kao njeni sinonimi u kontekstu XIX veka u engleskom se koriste termin *folklor*. Kod nas se kao sinonimi za narodni koriste pučki, ali i folklorni. Ne treba izgubiti iz vida da i termin narodni ima više slojeva značenja o kojima se u različitim kontekstima mora voditi računa.

²⁴ O konceptu *popularne kulture* u okviru etnologije i antropologije vidi Lukić-Krstanović (2005, 187–197), a o promenljivosti značenja u studijama kulture vidi više u (Đorđević 2009, 244–251).

nica između elitne i popularne kulture. Primer toga je i film *Maratonci trče počasni krug* snimljen prema dramskom tekstu Dušana Kovačevića, koji po karnevalskom duhu, psovka i lascivnim šalama nesumnjivo pripada popularnoj i narodnoj kulturi, dok ga u visoku kulturu svrstava sam dramski žanr koji, kako sam pokazala, potiče iz antičkog kulta boga Dionisa, koji se formirao u domenu u kome se kroz slavljenje obnove života susreću smrt i smeh. Upravo kroz ovaj koncept nastao je i crni humor koji je bez sumnje povezan podjednako sa popularnom kao i sa narodnom kulturom iz koje izvire njegov subverzivni potencijal.

Literatura

- Bahtin, Mihael. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Preveli Ivana Šop, Tihomir Vučković. Beograd: Nolit.
- Bergson, Henri. 1985. *O smijehu*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Bloom Harold. 2010. Introduction. In *Bloom's Literary Themes: Dark Humor*. Edited by Harold Bloom, xv-xvi. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Burke, Peter. 1978. *Popular Culture in Early Modern Europe*. New York: New York University Press.
- Budimir, Milan. 1969. „Poreklo evropske scene”. U *Sa balkanskih istočnika*. Beograd: SKZ.
- Critchley, Simon. 2002. *On Humour*. London & New York: Routledge.
- Cowan, Louise. 2010. “The Plays of Aristophanes”. In *Bloom's Literary Themes: Dark Humor*, edited by Harold Bloom, 1–27. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Čajkanović, Veselin. 1995. „Magični smeji”. U *Studije iz srpske religije i folkloru 1910–1924*. (Sabrana dela iz srpske religije i mitologije, knj. 1) 292–315. Beograd: SKZ, BIGZ, Prosveta, Partenon.
- Dixon, Wheeler Winston. 2015. *Dark Humor in Films of the 1960s*. New York: Palgrave and Macmillan.
- Dopuđa, Jelena 1966. „Narodne igre u vezi sa smrću”. *Rad XI-og kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Novom Vinodolskom 1964*, 361–369.
- Frojd, Sigmund. 1973. Dusetka i njen odnos prema nesvesnom. Preveo Tomislav Bekić. Novi Sad: Matica srpska.
- Đorđević, Jelena. 2009. *Postkultura. Uvod u studije kulture*. Beograd: Clio.
- Đorđević, Tihomir. 1907. *Srpske narodne igre*. Beograd: Srpska kraljevska akademija.
- Frejdenberg, Mihajlovna Olga. 1987. *Mit i antička književnost*. Prevela Radmila Mečanin. Beograd: Prosveta.
- Frejdenberg, Mihajlovna Olga. 1997. *Poëtika sjužeta i žanra*. Moskva: Labirint.
- Halsall, Guy. 2002. *Humor, History and Politics in Late Antiquity and the Early Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kajoa, Rože. 1986. „Teorija praznika”. Prevela Jasenka Tomašević. *Kultura* br. 73–75, 33–60.
- Lukić-Krstanović, Miroslava. 2005. „Čitanje popularne kulture: muzičke scene u ideološkom prometu”. *Etnologija i antropologija: stanje i perspektive*. Ur. Dragana Radojičić, 187–197. Beograd: Etnografski institut SANU.

- Nagel, James. 2010. "Catch-22 and Angry Humor: A Study of the Normative Values of Satire". In *Bloom's Literary Themes: Dark Humor*, edited by Harold Bloom, 47–56. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Narváez Peter, ed. 2003. *Of Corpse: Death and Humor in Folklore and Popular Culture*. Logan, Utah: University Press of Colorado.
- Obradović, Milica 1966. „'Mrtvac' u nekim društvenim igrama na području Bosne i Hercegovine“. *Rad XI-og kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Novom Vinodolskom 1964*, 371–374.
- O'Neill, Patrick. 1993. "The Comedy of Entropy; The Contexts of Black Humour". In *Black Humor; Critical Essays*, edited by Alan R. Pratt, 61 –88. New York and London: Garland Publishing, Inc.
- Pratt Alan. 1993. Introduction. *Black Humor; Critical Essays*, edited by Alan R. Pratt, xvii-xxv. New York and London: Garland Publishing.
- Schulz, Max. 1985. Black Humor. *Encyclopedia of World Literature in the Twentieth Century*. Eds Frederick Ungar and Lina Maineiro, 4 vol., 271–272. New York: Ungar.
- Stevanović, Lada. 2009. *Laughing at the Funeral: Gender and Anthropolgy in the Greek Funerary Rites*. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Stevanović, Lada. 2012. „Magična moć opscenih reči u ženskoj reveni“. *Poznańskie Studia Slawistyczne 3 (18)*: 176–186. DOI 10.14746/pss.2012.3.11
- Vrčević, Vuk. 1868. *Srpske narodne igre koje se zabave radi po sastancima igraju*. Biograd: Srpsko učeno društvo.
- Vrčević, Vuk. 1889. *Srpske narodne igre*, knj. II. Dubrovnik: D. Pretner.
- Zečević, Slobodan. 1966. „Igre našeg posmrtnog rituala“. *Rad XI-og kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Novom Vinodolskom 1964*, 375–383.

Lada Stevanović

Institute of Ethnography SASA, Belgrade, Serbia

Black Humor on the Film Screen: From Folk to Popular Culture

The paper is dealing with the complex phenomenon of black humor. Starting from different definitions about its origin, the author questions its folklore origin in Greek antiquity. Through the prism of the theories of Olga Freidneberg and Michael Bakhtin, *parody* and/or *carneval* appear as a worldview contrary and at the same time parallel to the serious, official, hierarchical order. Exactly this image of the world, and conceptualization of death on its grounds, lead in ancient Greece to the appearance of the theatre and comedy, that is regarded to be the predecessor of black film comedies. Pointing out the intertwinement of laughter and death, as well as the existence of black humor in the Greek antiquity, the author also deals with interesting connection between film black comedies and Serbian performative ritual games with motives of death and the dead.

Such motives and the atmosphere that they provoke are easily recognized in the Serbian black comedies. As an example, i.e. a case study is taken the film *Marathon Family*. Apart from that, the paper offers an insight into the theoretical approaches to the phenomenon of *black humor* in literature and film, which opens the space to trace two more intertwined paths of influence on the mentioned black comedies. One path is literary and goes back to comedies by Branislav Nušić – *The bereaved family* and *The deceased*, while the other leads to the whole genre of films with the dark humour that has developed since the 1960s in Europe and the USA. In spite of the undoubtable influences, the short insight into the subgenres of dark humour in the mentioned films reveals the specificity of the black humor in the Serbian cinematography that might be related to folk humoristic games with the motive of death.

Key words: laughter, death, black humor, popular culture, film

*L'humour noir sur le grand écran:
de la culture du peuple à la culture populaire*

En prenant pour point de départ les différentes définitions de l'humour noir, l'article réexamine ce phénomène complexe et son origine folklorique dans l'Antiquité grecque. À travers le prisme des théories d'Olga Freidenberg et de Mikhaïl Bakhtine, la parodie, c'est-à-dire le carnaval s'instaure comme une vision du monde contraire mais à la fois parallèle à l'ordre sérieux, officiel et hiérarchique. C'est exactement cette vision du monde là, à travers sa confrontation avec la mort, qui génère dans la Grèce antique l'apparition du théâtre et du genre de la comédie qui peuvent être considérés comme ancêtres des comédies cinématographiques d'humour noir. Après avoir rendu compte de l'entremêlement du rire et de la mort, ainsi que de l'existence de l'humour noir dans la culture populaire de l'Antiquité grecque, il s'agit de montrer un lien intéressant existant entre les comédies contemporaines noires et la culture populaire serbe sous forme des danses rituelles accompagnées des spectacles de la mort et de la ranimation. Les motifs et l'atmosphère de ces danses sont facilement reconnaissables dans les comédies cinématographiques noires serbes, et c'est à titre d'exemple qu'a été analysé le film *Les marathoniens courent leur tour d'honneur*.

Mots clés: rire, mort, humour noir, culture populaire, film

Primljeno / Received: 17.09.2019

Prihvaćeno / Accepted: 27.10.2019