

# “Mislim da sam vidio Micu Macu”: animalna naličja Balkana i popularna kultura

TOMISLAV OROZ

Odjel za etnologiju i antropologiju, Sveučilište u Zadru

*Možeš prevariti sve, ali, draga, ne možeš prevariti mačku.  
(Prodavačica iz trgovine životinjama, Ljudi mačke)*

U radu se promišljaju reprezentacije Balkana kroz analizu lika žene-mačke u specifičnim izričajima popularne kulture: filmskim ostvarenjima Vala Lewtona i Jacquesa Tourneura te raznolikim umjetničkim izričajima domaćih autora. Film *Ljudi mačke* iz 1942. godine, koji reprezentira opskurnu sliku Balkana stigmatiziranu motivom kulturne rudimentarnosti, ujedno je i inspiracija indigenim umjetničkim ostvarenjima koja ironično eksperimentiraju stereotipnim animalnim predodžbama Balkana. Ontološka ambivalentnost koju evocira lik žene-mačke u navedenim ostvarenjima omogućuje promišljanje odnosa prostorne i temporalne podvojenosti Balkana analizom rodnih, političkih i klasnih aspekata.

Ključne riječi: Balkan, *Ljudi mačke*, Val Lewton, balkanizam, film, popularna kultura, mačke

Već sami početci rada poput ovoga, koji u potrazi za “Micom Macom” poseže u prostore kulturne animalistike, čine se dovoljno problematičnima za laika u navedenom području. No gotovo u isto vrijeme *terra incognita* osobnih istraživačkih interesa, koliko god predstavljala izazov, nalaže povratak još uvijek istraživački problematičnom području kulturne antropologije koje izazovi ontološkog obrata čine istraživački relevantnim. Pitanja ontološke ambivalentnosti, etno/euro-centrizma, esencijalizacije, čudovišnosti, egzotičnosti ili reprezentacije iznova se pokazuju kao heuristički poticajni prostori. U kontekstu filma *Ljudi mačke (Cat People)* iz 1942. godine, u produkciji Vala Lewtona i pod redateljskom palicom Jacquesa Tourneura, te filma *Prokletstvo ljudi mačaka (The Curse of the Cat People)* iz 1944. godine, producenta Vala Lewtona, s redateljskim dvojcem Gunterom von Fritscheom i Robertom Wiseom, navedena se pitanja, iz perspektive balkanističkih studija, čine posebice intrigantima. Filmske reprezentacije Balkana intrigantne su ne samo

u kontekstu imaginativnosti Balkana (usp. Todorova 2006) ili dijagnosticiranja njegove fantastičnosti (usp. Goldsworthy 1998), nego i u smislu zazivanja translacijske reforme balkanističkih studija koja zaziva istraživanje razlike kao fenomena "koji se trajno (re)producira u procesu mnogostrukih kulturnih transfera i tranzicija" (usp. Blažević 2012: [s.p.]).

Cilj je ovoga rada ukazati na diskurzivne konstrukcije balkanske Drugosti unutar popularne kulture pri čemu se simbolika mačke u popularno kulturnim izričajima analizira dvojako. S jedne strane, analizirat će se zapadnjačka recepcija i reprezentacija Balkana u filmovima *Ljudi mačke* i *Prokletstvo ljudi mačaka* iz ratnih četrdesetih godina 20. stoljeća.<sup>1</sup> Drugi dio rada posvećen je indigenim umjetničkim odgovorima koji oponiraju zapadnjačkim imaginacijama Balkana nastalima pred klapama holivudskih studija. Odgovori domaćih autora na mačkolike vizije Balkana u holivudskoj optici otvaraju nova područja analize onih prikaza u kojima se autori poigravaju i eksperimentiraju s impostiranom animalizacijom i demonizacijom balkanskog subjekta, nerijetko se ironijski određujući prema slici Balkana i upućujući na njegovu heterogenost. U tom "uzvraćanju udarca" s nekoliko desetljeća zakašnjenja stripovi i umjetničke izložbe propituju naličje animaliziranih vizura Balkana. Stripovi Nine Bunjevac, animirani film i strip Irene Jukić Pranjić, film Dušana Makavejeva, ili slikarski opus Milete Prodanovića nude raznolike odgovore na jednostranu sliku Balkana pritom eksperimentirajući značenjima i prikazima Lewtonovog lika Žene-mačke. Imajući na umu postmodernom inauguriranu atmosferu u kojoj dolazi do "beskonačnog reproduciranja ideala, fantazmi, slika, snova koji su iza nas" (Baudrillard 2001: 163–164), antropološka analiza mačjih otisaka u konfiguriranju višestoljetnih reprezentacija Balkana ne pretendira rješavanju asimetričnosti subjekata uvučenih u igru. U vrijeme kada su ideje kulture, prostora i identiteta izgubile svoju tradicionalnu scenografiju te kada su polovi fantazije i imaginacije združeni kroz masovne medije postali društvenom stvarnošću (usp. Appadurai 1996: 51), propitivati realnost kao "imitaciju viđenog, doživljenog, imaginarnog, zapamćenog" (Baudrillard 2001: 166) na primjeru Balkana znači promišljati zavojite putanje odnosa moći, prostora i vremena uvučenih u asimetričnu igru jeke kolonijalističkog diskursa i interpretativne polifonije karakteristične za postmodernu. Za razliku od prvotnih pokušaja esencijalizacije Balkana u okrilju političkih izvještaja, putopisa, diplomatskih nota ili znanstvenih elaboracija, početkom 20. stoljeća pojava novih medija kao i politička turbulentnost jugoistoka Europe uvjetovali su daljnju difuziju uvriježenih stereotipa o Balkanu u okrilju popularne kulture. Bilo da je riječ o njezinoj "neautoriziranosti" (Parker 2011: 165) ili pak ispraznosti njezine

<sup>1</sup> Istoimeni *remake* Paula Schradera iz 1982. godine, s Nastasjom Kinski u glavnoj ulozi, izlazi iz okvira ovog rada jer je porijeklo glavne glumice zamijenjeno "egzotičnijom" Afrikom kao izvorištem animalnog prokletstva. Iako bi takva analiza možda pridonijela dubljem razumijevanju navedene problematike, zasigurno bi premašila okvire rada narušivši koherentnost cjeline.

konceptualne vizure (usp. Storey 2001: 1), popularnoj kulturi pristupam kao platformi pregovaranja i osporavanja raznolikih značenja i suprotstavljenih interpretativnih polazišta. Promišljanje ontoloških podvojenosti subjekta unutar popularne kulture vidim kao mogućnost promišljanja transformacije, dijaloga, osporavanja, međuprožimanja i dijalogiziranja različitih vizija Balkana. U kontekstu analize motiva i simbolike mačke u raznovrsnim medijima, intermedijalnost i transmedijalnost koristim kao kritički okvir analize medijskih konfiguracija i transformacija u različitim medijskim pojavnostima (usp. Rajewsky 2005: 47; Jenkins 2006: 2–3).

Popularna referenca o Sylvesteru, poznatom mačku animiranih filmova kojeg Tweety misli da je vidio (*I think taw a Putty Tat*), i čiju prepredenost uvijek uspijeva izbjeći u posljednji trenutak, "Mica Maca koju mislim da vidim" u ovom radu implicira nikad završenu igru kulturnih praksi, reprezentacija i imaginacija, realističnosti i iluzija uzduž raznolikih medijskih artikulacija. U dosadašnjim pokušajima balkanističkih studija za dekonstrukcijom imaginarnih krajolika balkanske prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, ili pak sizifovskih napora za činjeničnim ispravkom "netočnih navoda", ovaj rad pleđira promišljanju raznolikosti Balkana kroz mačje oči njegovih umjetničkih personifikacija, pozicije izmještenog, decentriranog i ontološki alterniranog animaliziranog subjekta.

## **MAČJIM KORAKOM PO BALKANU: RODNI ASPEKTI REPREZENTACIJA BALKANA**

*U konačnici, žena koja ne voli mačke nikada neće moći usrećiti muškarca.  
(Orhan Pamuk, Muzej nevinosti)*

Fascinacija Balkanom u popularnoj kulturi i njegovo brendiranje u širem javnom prepoznavanju svoje začetke imaju u čudovišnim reprezentacijama kasnog srednjovjekovlja i ranog novog vijeka, pri čemu je naizgled benigna "balkanska" potka književnih i putopisnih crtica s Balkana veoma brzo pretvorena u gordijski čvor političkih, društvenih, etno(euro)centričnih, kulturnih, klasnih i rodni stereotipa. Imperijalni devetnaestostoljetni diskurs temeljio se na samokonstituiranju prosvjetiteljskog, modernog, zapadnjačkog subjekta te vremenski i prostorno udaljenog i podčinjenog mu balkanskog Drugog. "U zemlji živuće prošlosti" (Durham 1909: 344), koja je za britanski imperijalni subjekt funkcionirala poput muzeja predmoderne kulture<sup>2</sup> s kojom je industrijalizirano Britansko carstvo davno raskinulo

---

<sup>2</sup> "Tako je, po zapadnjačkim autorima, osmanlijska vladavina u velikoj mjeri doprinijela opstanku stoljećima starih tradicija, trajanju i očuvanju, kao u nekakvom 'prostranom etnografskom muzeju', raznih naroda koji su u posljednjim godinama Bizantskog carstva živjeli u jugoistočnoj Europi" (Jezernik 2007: 193).

veze (usp. Michail 2011: 136), stereotipne predodžbe "škratih, podijeljenih, ženstvenih, korumpiranih, razvratnih, delikventnih i razuzdanih Turaka"<sup>3</sup> (Wilson 2003: 50) ili Rumija, odnosno Grka,<sup>4</sup> pogodovala su transformaciji Ilirije, europske Turske, "zadnje zabiti Azije", "stražnjih vrata kontinenta" u imaginarne literarne krajolike *Ruritanije* Anthonyja Hopea, *Hercoslovačke* Agathe Christie, ili Hergéaove strip fantazije *Sildavije* (usp. Jezernik 2007: 204). Do početka 20. stoljeća narativna kolonizacija koja je u zazivanju "balkanskog" pronalazila resurse za tadašnju industriju zabave, slučajeve kraljo-ubojstava, zavjera, hajdučkih pohoda, ratova i neobičnih običaja nije mogla smjestiti nigdje osim u imaginarne i fantastične predjele Balkana. Povijest Balkana, koja je u slučaju Crne Gore bila bliža "maštovitoj romansi, nego stvarnoj povijesti" (Trevor 1911: 239), bila je potka kolonijalnog diskursa zapadnih autora. Takva "dramatizacija geografskog prostora" (Luketić 2013: 56) poslužila je kolonijalizmu mašte, koji Vesna Goldsworthy izjednačuje s bilo kojim drugim oblikom kolonijalizma, a koji je utjecao na diskurzivno oblikovanje stvarnosti. Balkan kao izvoriste kolonijalizma mašte konstituira se na granici imaginacije Zapada i življenog neposrednog iskustva (usp. 1998: 2). Kada je riječ o "istovremenosti neistovremenog" (Bloch 2001) kao odlici balkanističkog diskursa, bilo da je riječ o *Kolumbu* Georgea Gordona Byrona, *Balkanskim gudurama* Karla Maya ili viziji "zemlje živuće prošlosti" Edith Durham, nestabilne granice politički parceliziranog prostora postajale su još poroznije temporalnim alterniranjem. Naoko benigno distanciranje Drugoga u vremenske koordinate različite od autorskih pozicija upozorava na političke implikacije čina koji je antropologija osvijestila kao slijepu pjegu vlastite prošlosti te dijagnosticala sindromom "poricanja istovremenosti" (Fabian 1983: 31). Analize raznovrsnih diskursa o Balkanu koji stvaraju njegove istodobne sličnosti, ali i različitosti, fasciniranosti njime, ali u isto vrijeme otuđenosti, bliskosti, ali uvijek na dovoljnoj distanci (usp. Fleming 2000: 1218–1219) pridonijele su oživotvorenju i uprostorenju fantastičnih prizora u svakodnevicu europskog jugoistoka. Dok je zapadnoeuropska književna produkcija fantastične obrate mogla oživjeti jedino u literarnoj realnosti, a nikako u svakodnevici, prostor Balkana svoju je realnost zatomio u korist diskurzivnih realnosti koje su unaprijed odredile kavez njegove liminalne pozicije između racionalnog i iracionalnog, ortodoksnog i šizmatičnog, modernog i predmodernog, recentnog i historijskog.

<sup>3</sup> Stereotipi su cirkulirali ne samo u jeziku, gdje su bili vezani uz karakteriziranje običaja i praksi stranaca. Tako se nerijetko znalo čuti uvrede da netko *psuje, pije i puši kao Turčin*. Prema Wilson, "škrtoost, razdijeljenost, ženstvenost, korupcija, razvratnost, delinkventnost, ubojiti nagon i razuzdanost često su bile odlike pripisane Turcima, ali nisu štedjele ni njihove najviše vođe" (2003: 50).

<sup>4</sup> "Tko god nije bio 'Turčin' bio je *Rumi* ili 'Grk'; to se odnosilo na Albance, Bugare, Makedonce, Srbe, Vlahe i Grke i samo je podrazumijevalo priznavanje autoriteta konstantinopoljskog patrijarha" (Jezernik 2007: 204).

U propitivanju imaginativne polivalentnosti balkanskog subjekta ne treba zanemariti rodnu perspektivu, koja svoje začetke ima u kasnosrednjovjekovnim putopisima. Kiril Petkov u knjizi *Infidels, Turks and Women: The South Slavs in the German Mind, ca. 1400–1600* (Nevjernici, Turci i žene: Južni Slaveni u njemačkom umu, 1400–1600), analizirajući veliki broj putopisa s njemačkog govornog područja, zapaža određenu tipologiju u reprezentacijama Balkana već od kasnog srednjeg vijeka. Od zapisa hodočasnika, preko *Kozmografije*<sup>5</sup> Sebastijana Münstera iz 16. stoljeća, raznovrsnih izvještaja i putopisnih crtica, Balkan veoma rano figurira kao prostor kojemu je zapadnoeuropska filozofija povijesti, koncentrirana oko ideje progresa i razvoja, predodredila sudbinu kulturne i civilizacijske rudimentarnosti. U Münsterovoj *Kozmografiji*, koja je i dva stoljeća nakon njegove smrti služila kao "priručnik za različite nacije i njihove običaje" (Petkov 1994: 119), opisi naroda na istoku, jugu i sjeveru Europe obilježeni su raznovrsnim stereotipima koji su nudili razumijevanje "slavenske prirode". Uspoređujući karakteristike naroda i geopolitičku situaciju s patrijarhalnom vizurom muško-ženskih odnosa, Münster zaključuje kako je podređenost slavenskih naroda rezultat njihove urođene osobine koja omogućuje da se njima vlada (isto: 122). Prema Münsteru, kao što je žena karakterizirana slabom, podložnom muškarcu i nepotpunom, tako je i politička sudbina slavenskih naroda preslika navedenog odnosa u geopolitičku stvarnost. "Prirodne i urođene osobine" koje su trebale argumentirati opravdanost civilizacijske nazadnosti posebice dolaze do izražaja u četvrtom poglavlju nazvanom "Bugarska", čiji je tekst nadopunjen litografijom s prikazom lika Bugarkinje. "Skromnost", "pobožnost", "poslušnost", "pripitomljenost" samo su neki od pridjeva pridodanih opisu Bugarkinje koja prototipski sažimlje sve kulturne i etničke heterogenosti europskog jugoistoka. S druge strane, izostanak Bugara koji bi upotpunio rodnu binarnost ili muških pripadnika drugih naroda, poput Srba ili Crnogoraca, Petkov tumači kao rezultat diskurzivne feminizacije Balkana (isto: 122–123). Pristup Petkova uvelike kontrira mišljenju Marije Todorove, koja balkanistički diskurs oslikava muškim principom nasuprot Saidovoj koncepciji Orijenta predstavljenog ženskim metaforama (Todorova 2006: 67). Postavka Todorove, u kojoj smjelo pokušava razriješiti gordijski čvor balkanske ambivalentnosti stiješnjene između Orijenta i Okcidenta, upada u zamku prisilne konkretizacije koja u želji oponiranja izvana upisanim značenjima konstruira nove oblike esencijalizma i nove forme "ukroćivanja". Tea Škokić i Andrea Matošević u knjizi *Polutani dugog trajanja: kritike balka-*

<sup>5</sup> *Cosmographie* Sebastiana Münstera objavljena je 1544. godine u Baselu kao rezultat osamnaestogodišnjeg rada. Enciklopedijski karakter *Kozmografije* ogleda se ne samo u višegodišnjem istraživanju autora u knjižnicama i arhivima njemačkih zemalja, već i u "terenskim" istraživanjima koja je proveo u različitim dijelovima Svetoga Rimskog Carstva Njemačkog Naroda. "To je bila enciklopedija tada poznata tog svijeta, predivno ilustrirana sa svim vrstama mapa, planova, karata, portreta" (Petkov 1994: 118).

nističkog diskursa kroz sintagmu "eliptičnog paradoksa kritike balkanizma" (2014: 7) promišljaju pokušaje prisilne vremenske i prostorne konkretizacije (isto: 7–47), zaključujući kako su pokušaji geografske desimbolizacije Balkana kod Todorove višestruko upitni. Petkovičeva rodna impostacija koja oponira mišljenju Todorove temelji se na kritičkom iščitavanju putopisne građe, kod koje primjećuje upisivanje kršćanske i protestantske logike rodnih odnosa u balkanske realnosti. Gubitak suvereniteta balkanskih naroda nad vlastitom zemljom te, u konačnici, "niži" društveni status, nametnuta kulturna inferiornost i prostorna izmještenost, u očima njemačkih autora, prema mišljenju Petkova, koincidirali su s idealom ranonovovjekovne žene prema kojoj je modelirana slika gostoljubivih, podčinjenih, inferiornih i egzotičnih naroda Balkana.<sup>6</sup> Diskurzivna konstrukcija temporalne alternacije i rodne viktimizacije prilagodila se i devetnaestostoljetnoj reprezentaciji Balkana uoči nastanka nacionalnih država. Trop seksualnog nasilja koje je poslužilo političkom diskursu za perpetuiranje mita o konfliktnosti Balkana opravdanog etničkim, rasnim, rodnim i seksualnim stereotipima (Cemil Schick 2007: 274) posebice dolazi do izražaja tijekom Grčkog ustanka za nezavisnost. Irvin Cemil Schick zapaža kako Byron u pjesmama *Hodočašće Childea Harolda* (*Child Harolde's Pilgrimage*) i *Đaur* (*The Giaour*) seksualnu delinkventnost turskog lika nasuprot podjarmljenosti i viktimiziranosti Grkinja vidi kao refleksiju socijalne i političke podjarmljenosti Grčke, koja se nerijetko reprezentira kao dama u nevolji (isto: 281–282).

Konotacije seksualnog nasilja upisane u prostorne opskurnosti Balkana posebice dolaze do izražaja u zbirci litografija koje početkom 20. stoljeća doživljavaju instant-uspjeh. U jeku Balkanskih ratova te svakodnevnih novinskih izvještaja o ratnim stradanjima ponovno se uspostavlja potka feminiziranosti Balkana, vidljiva u litografijama Gottfrieda Siebena, jednog od najcjenjenijih majstora erotskog crteža. *Užasi Balkana* (*Balkangreuel*) objavljeni 1909. godine u Beču nadovezuju se na tada popularne predodžbe Balkana te "ispod stola" vrlo brzo postaju omiljena erotska literatura privilegiranih pripadnika Austro-Ugarske Monarhije. *Užasi Balkana*, koje je sačinjavalo dvanaest velikih litografija s eksplicitnim prikazima seksualnog nasilja nad kršćanskim djevicama, trebali su evocirati sliku Balkana kao "staništa divljeg, etnički heterogenog i međusobno zavađenog svijeta koji je spreman na najrazličitije brutalnosti". Iako su tiskani u ograničenom broju primjeraka, potražnja za "balkanskim okrutnostima" raste i ubrzo se objavljuju piratska izdanja, 1916. godine u Londonu te 1932. godine u Pragu.<sup>7</sup> Original i reprint povezivale su same litografije, koje su identične u sva tri izdanja. S druge

<sup>6</sup> O viziji žene u ranom novom vijeku vidi poglavlje "Žene, robovi i putnici" (*Women, Serfs and Travelers*) u knjizi Kirila Petkova *Infidels, Turks, and Women: The South Slavs in the German Mind, 1400 – 1600*.

<sup>7</sup> Ophillia Pratt autorica je izdanja iz 1916. godine koje nosi naslov *Balkan Cruelties*, dok praško izdanje iz 1932. godine nosi naslov *Eunuch a jiné obrazy z Balkánu*.

strane, različiti su bili konteksti, odnosno predgovori koji su različito interpretirali istovjetne vizualne prikaze seksualnog nasilja. Dok su u zbirci *Užasi Balkana* kao seksualni delikventi i ratni zločinci označene paravojne osmanske jedinice, Albanci i Makedonski revolucionari, evocirajući time etničko, kulturno i nacionalno šarenilo Balkana, reprint Ophillie Pratt navodi Turke kao počinitelje u kontekstu progona Armenaca. Praško izdanje, pak, ekskluzivnim krivcima proglašava Turke u kontekstu Grčkog rata za nezavisnost. Diskurs o Balkanu koji je, prema Kathryn Fleming, "istovremeno diskurs o istom i različitom" (usp. 2001: 13), primjetan u nemogućnosti jasnog razlučivanja balkanskih zemalja i naroda, u *Užasima Balkana* i njegovim piratskim inačicama doživljava svoje tekstualno i vizualno uprizorenje.

Popularne predodžbe Balkana povezanog s nasiljem, brutalnošću i seksualnim izopačenostima svoju akademsku artikulaciju doživljavaju i u znanstvenim krugovima tijekom prve polovice 20. stoljeća. Neravnopravni odnosi moći, prostorâ i ideologija, koji su nerijetko pridonosili viktimizaciji i tribalizaciji Balkana, vidljivi su i u knjizi *Seksualna povijest Prvoga svjetskog rata* (*The Sexual History of the World War*) dr. Magnusa Hirschfelda, ravnatelja Instituta za seksualnu znanost.<sup>8</sup> Adresirana na učenu gospodu, a zamišljena kao katalog seksualnih prijestupa interpretiranih u Freudovom psihoanalitičkom ključu, Hirschfeldova *Seksualna povijest* dotiče se i "patologije" balkanskih naroda. U dijagnozi kulturne patologije generirane specifičnošću prostora i vremena, Hirschfeld seksualnu delinkventnost pa i ratne zločine poput silovanja tumači kao odraz "neciviliziranosti slavenskog duha". Za Hirschfelda, "ti ljudi koji su zaostali za ostatkom Europe u smislu civiliziranosti te pritom zadržali primitivne tradicije" (1941: 304), tek su sudjelovanjem u Prvom svjetskom ratu "zakoračili u etapu svjetske povijesti" (isto). Hirschfeldova akademska interpretacija seksualnih delinkventnosti ne samo da jasno esencijalizira kulturnu heterogenost europskog jugoistoka, pri čemu Ruse, južne Slavene, Turke i Kurde izjednačuje i naziva primitivnim zajednicama (usp. isto: 302), nego ujedno i konstituira subjekt civiliziranog, obrazovanog građanina kojemu namjenjuje knjigu i s kojim se poistovjećuje (isto: 21). Dušan I. Bijelić i Lucinda Cole u članku "Sexualizing the Serb" Hirschfeldovu *Povijest*, kao i radove njegovih prethodnika i suvremenika, tumače kao pokušaje upisivanja feminiziranog predznaka balkanskim narodima pridodanog funkciji seksualnosti (2002: 286).

---

<sup>8</sup> Iako se djelo Magnusa Hirschfelda smatra pionirskim poduhvatom u smislu demokratizacije seksualnih sloboda osoba drukčije seksualne orijentacije, njegova razmišljanja izazivaju kontroverze još i danas. Dok ga je medijska propaganda promovirala kao "Einsteina za seks" prve polovice dvadsetog stoljeća, sam vodnik djela ga opisuje kao "najvećeg svjetskog sanitarnog djelatnika, psihoseksualnog liječnika i tvorca seksualnih znanosti", te kao "istaknutog predavača u svakoj civiliziranoj zemlji Istoka i Zapada". Jedan od najvećih stručnjaka u svakom polju seksualnih studija poput "seksualne biologije, seksualne patologije, seksualne sociologije, seksualne etnologije" (Hirschfeld 1941: [s.p.]).

Hegemonijski diskursi o Balkanu u kojima se izvorno geografski pojam nadopunjavao političkim, ideološkim, rodnim, klasnim i historijskim značenjima uvjetovali su njegovu prostorno-temporalnu alternaciju i paralaktičnu egzistenciju. Uz već spomenute esencijalizirajuće učinke raznovrsnih stereotipizacija, nerijetko zaodjenutih u romantizirano infantiliziranje kao primjerice kod Edith Durham ili G. G. Byrona, ili pak prosvjetiteljsku korekciju fantazmagoričnih geografija vidljivih kod Karla Maya, sindrom "balkanskog" zaodjenut u animalistički trop unutar popularne kulture može se razumjeti kao nastavak diskursa egzotizacije Balkana. Iako metafora mačjeg koraka po Balkanu insinuira detektiranje animalnog u reprezentacijama Balkana, od Andrićevih opaski o psima lualicama bez kojih je nemoguće doživjeti Bosnu, do Pamukove literarne scenografije Istanbula uvijek začinjene motivima mačke u prodavaonicama i na ulicama prijestolnice, u ovom radu to nije slučaj. Pripisivanje životinjskih karakteristika kulturama, geografskim prostorima ili narodima iz rakursa filmskih imaginacija Balkana, predstavlja pokušaj radikalnog ontološkog odrugovljenja već alterniranog i esencijaliziranog subjekta. Metafora *mačjeg koraka* predstavlja analitički okvir za promišljanje dinamičnog zrcaljenja lica i naličja Balkana i Zapada kroz vizuru animalnog i humanog.

Za razliku od pseudoznanstvenih tipologija detekcije balkanskog sindroma u, primjerice, Hirschfeldovoj *Seksualnoj povijesti*, ili pak putopisnih reprezentacija kulturološki i temporalno odstranjenog Drugoga, popularna kultura nastavlja i produbljuje radikalnu drugost Balkana animalizacijom fikcionalnog filmskog lika, prigušujući eksplicitni hegemonijski diskurs kontekstom zabave u filmskim dvoranama. S druge strane, imperijalni diskurs prisutan u filmskoj reprezentaciji Balkana upućuje na radikalizaciju balkanskog Drugog egzotiziranjem popularnih predodžbi Balkana u ozračju mističnosti srednjovjekovlja. Srednjovjekovna crkvena dogma smatrala je da "zli duhovi kao što su *bonae mulieres, lamias, strigae, incubi, sylvani* i *panes* mogu biti utjelovljeni u mačkama" (Engels 1999: 157; Atwood Lawrence 2003). U sigurnosti prostorno i vremenski alterniranog Balkana kao Drugog, u kojem je mačkolika pojavnost insinuacija njegove dijaboličnosti (usp. Gettings 1989: 146), nerijetko povezane sa ženskom seksualnošću (usp. Darnton 1999: 92), filmovi *Ljudi mačke* i *Prokletstvo ljudi mačaka* pokazuju se kao zahvalni mediji za razumijevanje konstrukcije monstroznosti Balkana. Thomas Argiro film *Ljudi mačke* vidi kao pokušaj "reinskripcije već poznatih koncepcija dijaboličnosti zla kao neotkupljive Drugosti, perverzne i monstrozne transformacije ljudi i životinja koja postaje generacijski prenosiva" (2015: 11), dok se zazivanje mačjih prokletstava i aktualizacija srednjovjekovne mističnosti u optici holivudskog studija, prema mišljenju Alexandra Dotyja i Patricije Clare Ingham, može promatrati kao pokušaj pozicioniranja



“srednjovjekovne opskurnosti” kao nesvjesnog markera američke povijesti (2004: 226).

## MAČKOLIKE VIZURE BALKANA U FILMOVIMA VALA LEWTONA I JACQUESA TOURNEURA

Film *Ljudi mačke* iz 1942. godine, proizišao iz holivudskog studija RKO,<sup>9</sup> gotovo je neizostavno referenca filmskih kritičara u većini prikaza filmske povijesti. Enciklopedijska izdanja posvećena filmu ne zaobilaze taj klasični američki *noir*, naglašavajući njegov značaj u čitavoj filmskoj povijesti, bilo da je riječ o prvoj filmskoj artikulaciji “tragedije izmještenosti” (Ward 2009: 78), “opskurnosti srednjovjekovnog u američkoj imaginaciji” (Doty i Clare Ingham 2004: 226) ili, pak, tehničkim novitetima poput efekta *Lewton’s bus*<sup>10</sup> (Bansak 1995; Ward 2009: 76; Maltin 2010: 224; Newman 2003: 562; Newman 1999). Unatoč različitim elementima koji taj film izdvajaju iz mnoštva ostalih smještajući ga u antologijska ostvarenja Hollywooda, pitanja o balkanskoj potki filmskog klasika uglavnom ostaju marginalne bilješke kod većine autora. Za razliku od perpetuirajućih, medijski raznovrsnih reprezentacija Balkana većinom ostvarenih u sigurnosti naslonjača zapadnih autora koji *balkanskost* imaginarnih zapleta ostvaruju na “tlu balkanskog”, Lewtonovi *Ljudi mačke* Balkan izmještaju na ulice New Yorka, približavajući ga neposrednosti iskustva publike (usp. Bansak 1995: 125; Matthews 2009: 146). Drugim riječima, naslanjajući se na “historijske, etničke i predajne predodžbe Istočne Europe već dobro koncipirane [...] kao mjesta tajanstvenih misterija, premodernih vjerovanja i hermetičkih praksi” (Argiro 2015: 8), Lewton je diskurzivno stvorenu sliku Balkana učinio bliskom, neposrednom i gotovo opipljivom. Slike iracionalnog, egzotičnog, divljeg i ontološki ambivalentnog Balkana s “misterioznom ženom-mačkom iz Jugoslavije” (Sarris 1994: [s.p.]) kojom Lewton navodi gledatelja na “prihvatanje nadnaravnog” (Everson 1974: 183), dovodi u pitanje mogućnost asimilacije Drugog u okrilju racionalnog Zapada (usp. Argiro 2015: 3–4). Emanacije Balkana izmještenog na njujorške ulice pritom su obilježene ontološkom ambivalentnošću subjekta rasplnutog između životinjskih nagona i civilizacijskih uzusa, bez jasne “distinkcije između čovjeka i životinje” (Telotte 1985: 31).

---

<sup>9</sup> RKO skraćena je od Radio Keith Orpheum. Riječ je o poznatoj filmskoj kući u Hollywoodu koja je posjedovala jedan od pet najvećih studija u prvoj polovici 20. stoljeća.

<sup>10</sup> *Lewton’s bus effect* predstavlja tehničko-umjetnički novitet tadašnjeg vremena kojim se postizala izrazita napetost i iščekivanje kod gledatelja. U slučaju filma *Ljudi mačke* riječ je igri sjene i zvuka, te iščekivanja nesretnog događaja koji se u najnapetijem trenutku odgađa. Više o efektu vidi u knjizi Kima Newmana *Cat People* (1999).



Plakat za film *Ljudi mačke* (1942)

Producentsko-redateljski dvojac, Val Lewton i Jacques Tourneur, radnju filma smješta u prvu polovicu 20. stoljeća u New York, u kojem se modna dizajnerica iz Srbije Irena Dubrovna susreće s Oliverom Reedom. Mjesto susreta – zoološki vrt, ispred kaveza s crnom panterom. Koincidencija susreta dvoje ljudi uskoro je prekinuta odlaskom glavnih aktera iz zoološkog vrta i njihovim daljnjim upoznavanjem, te usputnom scenom bacanja papira na kojemu je Irena crtala ispred kaveza. Vjetrod odnesena odbačena skica mačem probodene crne pantere gledateljima otkriva prve naznake mističnog. Simpatičan strani naglasak glavne junakinje gotovo da je nespojiv brutalnošću crteža s prikazom probodene pantere. Pretkazanje uznemirujućeg u prvim minutama filma nagovještaj je Ireninih problema: njezine prošlosti, balkanskog podrijetla, nemogućnosti uklapanja u američko društvo. Daljnja nas radnja pobliže upoznaje s Irenom Dubrovnom, koja pred invazijom nacista iz Srbije bježi u Sjedinjene Američke Države, pritom pokušavajući ostvariti normalan život, udati se za prosječnog Amerikanca i pobjeći od vlastite prošlosti. Njezine namjere osujećene su prošlošću, koja svojom nelinearnošću i fantastičnošću prekida uobičajenu svakodnevicu njujorških dana. Osobna prošlost, isprepletena sa stoljetnom prošlošću njezine zemlje, upravo je moment koji je najviše utjecao na glavnu junakinju, onemogućavajući njezinu integraciju u američko društvo. Kako u daljnjem tijeku radnje filma Oliver i Irena započinju vezu koja na kraju završava i brakom, prošlost glavne junakinje isprječuje se u ostvarenju "normalnog američkog života" glavnih junaka.

Već pri prvom upoznavanju Oliver saznaje predaju koja je za Irenu integralni dio njezine svakodnevice. Kip kralja Johna na konju s kopljem na kojem se nalazi probodena mačka vezuje se uz predaju o ljudima-mačkama iz rodne joj Srbije, vješticama koje se klanjaju Sotoni i koje se mogu transformirati u mačke. Ta osobitost ljudi-mačaka rezultat je dugotrajne okupacije Irenine domovine koju su Mameluci civilizacijski unazadili te uslijed koje je narod zastranio od kršćanstva. Imaginarni kralj John, koji se nalazi na stolu u Ireninom stanu, simbolizira prošlost kojoj Irena ne uspijeva pobjeći, a u kojoj on nastupa kao osloboditelj okupiranih teritorija i istinski promicatelj kršćanskih vrijednosti. U želji da vrati Srbiju na "pravi put", John u svom križarskom pohodu iskorjenjuje poganstvo, ubijajući stanovnike koji su se odmaknuli od kršćanskih vrijednosti. Prema predaji, dio odmetnutih stanovnika, koje Irena naziva ljudi-mačke, spašava se bježeći u planine. Njihov potomak je i Irena, koja predaju shvaća vrlo realno, dok mačkoliki izgled glavne glumice Simone Simon evocira ontološku ambivalentnost udaljenog Balkana čiji je Irena predstavnik. Trzaji imaginarnog i fantastičnog provlače se kroz čitav film, pa tako i u trgovini kućnim ljubimcima u kojoj se naslućuje Irenina animalna strana divljim glasanjem životinja koje uznemireno reaguju na Irenino prisustvo. Za vrijeme svadbenog slavlja u restoranu Beograd, u kojem orijentalnu aromu Balkana začinjuje glazbeni sastav Mameluka, gošća mačkolikog izgleda prilazi Ireni upućujući pitanje: "Moja sestra?". Irena ubrzo mijenja raspoloženje shvaćajući opasnost koja nimalo ne ide u prilog njezinoj želji za normalnošću. Sestra s kojom dijeli zajedničko porijeklo opominje Irenu na prokletstvo koje bi se prve bračne noći moglo ostvariti. U slučaju seksualnog uzbuđenja Irena će se pretvoriti u divlju mačku i ubiti vlastitog supruga te time dovesti u pitanje izgradnju svog "normalnog američkog života".

Ispreplitanje Ireninih životinjskih nagona i želje za normalnim životom u konačnici završava pokušajem medicinskog discipliniranja njezinih strahova. Odlaskom psihijatra Irenu se pokušava uvjeriti u fantastičnost balkanskih legendi, koje ne mogu pronaći utemeljenje u realnosti. Taj sraz uvjerenosti pacijentice u fantastične legende te medicinskog pandana u vidu dijagnoze likantropije,<sup>11</sup> možda je najsnažnija točka u filmu, u kojoj dolazi i do sraza različitih svjetova. U tom su smislu likovi liječnika i pacijentice, prema mišljenju Andrewa Sarrisa, projekcija "civiliziranog europskog senzibiliteta, odnosno uznemirujućih reprezentacija dekadentnosti Staroga svijeta" (1994: [s.p.]), koji pritom kontrira općeprihvaćenoj autopredodžbi "normalnosti" američkog društva. James Roberts Ireninu podvojenost tumači u duhu koncepta *rizoma*, kojim Gilles Deleuze i Félix Guattari predlažu odbacivanje modernističke logike metaforičkih sažimanja, kauzalnosti, hijerarhijske strukture, linearnosti. Roberts Ireninu Drugost tumači kao želju za

---

<sup>11</sup> Medicinski argumentirana psihička deluzija o pretvaranju u vuka ili neku drugu životinju. Više u Lecouteux (2003).

ostvarivanjem mnogostrukosti: želju za realiziranjem Drugosti u ontološkom smislu, ali i drugosti koja bi dokinula represivni sustav u kojem živi. Drugost, prema Robertsu, predstavlja "politički otpor sustavu moderniteta koji kontrolira i zarobljava Irenu" (1997: [s.n.]). Zapadnjački medicinski tretman, koji u filmu personificira snagu znanosti nasuprot iracionalnim uvjerenjima potenciranim fantastičnim Drugim, ipak na kraju ne uspijeva pa i sam psihijatar dr. Louis Judd postaje žrtva Irenine životinjske predatorske prirode. Tijekom terapije doktor Judd nasrće na Irenu, potencirajući njezino pretvaranje u crnu panteru od koje na kraju pogiba. Linda Paige Rohrer simboliku Irenine podvojenosti i mogućnosti transformacije u divlju mačku tumači kao pokušaj odbacivanja nametnutih diktata patrijarhalnosti. Sam čin pretvorbe u mačku, za Paige Rohrer, predstavlja čin pobune protiv patrijarhata utjelovljenog u liku racionalnog i nasrtljivog dr. Judda (1997: 298). Razrješenje svih nedoumica, koje se u filmu naslućuje, ali se tek na kraju realizira, odvija se u zoološkom vrtu u kojem film i započinje. Irena otvara kavez s crnom panterom simbolički naznačujući oslobađanje od svih strahova koje je potiskivala. Oslobođena crna pantera u bijegu iz kaveza okrzne Irenu, koja pri padu stradava od mača koji je probada. Skica probodene divlje mačke na početku filma te konačna scena Irenine smrti ispred kaveza zaokružuju samu naraciju, ali i uprizoruju neodrživost njezine ontološke ambivalentnosti. Citat iz *Anatomije atavizma* na početku filma,<sup>12</sup> koji nagoviješta mistične dubine nesvjesnog, grešnog i mističnog, nakon Irenine smrti u zoološkom vrtu zaokružen je fragmentom iz soneta Johna Donnea *Holy Sonnet (Sveti sonet)*, koji nagoviješta neizbježnost kraja Irenine situacije.

Iako su *Ljudi mačke* snimljeni s relativno malim budžetom, posjećenost filmskih dvorana iznenadila je i same filmske kritičare, koji nisu predviđali uspjeh filmu<sup>13</sup> (Newman 2003: 550). Uspjeh filma nagnao je RKO da 1944. godine snimi film *Prokletstvo ljudi mačaka* kao svojevrsni nastavak popularnog horora. Pod redateljskom palicom Guntera von Fritscha i Roberta Wisea, te Valom Lewtonom kao producentom, *Prokletstvo ljudi mačaka* upoznaje nas sa životom Olivera i Alice nekoliko godina nakon tragične smrti Irene Dubrovne. Za razliku od filma *Ljudi mačke*, u kojem je radnja smještena na njujorške ulice, ovoga puta radnja se odvija u idiličnom američkom pred-

<sup>12</sup> "Even as fog continues to lie in the valleys, so does ancient sin cling to the low places, the depression in the world consciousness" (I dok magla počiva u dolinama, tako i drevni grijeh prijanja uz nizine, uz depresije svjetske svijesti) izvadak je iz knjige *Anatomija atavizma*, kojoj je autor dr. Louis Judd. Knjiga filmskog lika čiji citat već na početku filma upozorava gledatelje na "depresije svjetske svijesti" zaokružena je na kraju filma fragmentom soneta Johna Donnea "But black sin hath betrayed to endless night. Holy world, both parts and both parts must die" (No, crni grijeh bijaše izdan u beskrajnim noćima. Uz sveti svijet, njegova oba dijela koja moraju umrijeti).

<sup>13</sup> Sam film spasio je studio RKO od financijske propasti koja mu je prijetila zbog visokih ulaganja u prethodni filmski projekt, gledateljima poznatiji pod nazivom *Gradanin Kane*. Istodobno, film je inspirirao i Hitchcocka za njegovo kultno ostvarenje *Ptice* (Newman 1999).

građu. Slike uređenih okućnica i neokolonijalnih vila odaju dojam neproblematičnog života glavnih likova, iako sjenoviti zakutci i mističnost okolnog drveća evociraju *noir* atmosferu. Ovoga puta nemir nagoviješta crna mačka na drvetu, kao i Goyina slika *Manuel Osorio Manrique de Zuñiga* iz 18. stoljeća, koja prikazuje dječaka s mačkom. Ista slika nalazila se u Ireninom stanu, dok se u filmu *Prokletstvo ljudi mačkaka* nalazi u domu Reedovih. Naizgled idiličnu atmosferu američkog sna prekida maštovita, nerijetko zamišljena i socijalno neprilagođena šestogodišnja Oliverova kći Amy, koja teško stječe prijatelje i još teže se prilagođava realnosti na kojoj inzistira njezin otac. No osim nekoliko kratkih scena s duhom Irene koji posjećuje malenu Amy, te mačkolikog izgleda susjedine kćeri, sam nastavak kritika je ocijenila razočaravajućim, dok insinuacije Irenina balkanskog podrijetla u potpunosti nestaju.

Filmovi koji su općenito zadirali u presjecišta kulture, povijesti i politike, a koji su prema naputcima Ratnog ureda za film (OWI)<sup>14</sup> trebali izbjegavati kulturološku pristranost (usp. Argiro 2015: 2), u Lewtonovom filmu *Ljudi mačke* ipak su se priklonili esencijalizirajućoj vizuri Balkana koja je jamčila zaradu u kino dvoranama. Različite su spekulacije o Lewtonovom zanimanju za žene-mačke kao i upisivanju čudovišnih stvorenja u istočnoeuropski prostor. Kada je riječ o motivu mačke, Lewton je patio od ailurofobije,<sup>15</sup> o čemu svjedoči i intervju koji je dao Jacquesu Tourneur. Naime, kada je 1934. godine Lewton putovao vlakom njegov suputnik David O. Selznick svjedočio je čestom prekidanju sna noćnim morama u kojima su ga proganjale mačke.<sup>16</sup> Lewtonova supruga nerijetko se referirala na njegov strah od mačkaka, prenoseći anegdote o radu na scenariju koji bi u kasne noćne sate prekinulo iznenadno zavijanje mačkaka u susjedstvu. Strah je bio toliko snažan da bi Lewton odmah krenuo spavati kako bi pobjegao od samoće radne sobe (usp. [s.n.] 1992: 543–545). Unatoč tome, Lewton je tijekom pisanja scenarija s DeWitt

<sup>14</sup> OWI Bureau of Motion Pictures ili Office of War Information federalna je agencija u Sjedinjenim Američkim Državama koje je tijekom Drugog svjetskog rata cenzurirala filmsku proizvodnju, a poseban naglasak u radu agencije bio je na izbjegavanju prikazivanja negativnih karakteristika etničkih skupina. U svrhu pridobivanja potencijalnih saveznika u Europi, imperativ djelovanja OWI-a bio je na uklanjanju karakterizacija pojedinih naroda koje bi bile etnocentrične (poseban naglasak bio je na izbjegavanju nazadnosti i praznovjerja kao etničkih atribucija) (usp. Argiro 2015: 3, prema Worland).

<sup>15</sup> Ailurofobija (*ailouros* – mačka + *fobia* – strah) stručni je termin kojim se označava strah od mačkaka. Srodni nazivi su felinofobija te elurofobija.

<sup>16</sup> Njegova fascinacija životinjskim dolazi posebice do izražaja u već navedenim filmovima, ali i u filmu iz 1943. godine *Čovjek leopard* (*The Leopard Man*), u kojem se granica ljudskog i životinjskog dodatno propituje. U filmu iz 1943. godine vlasnik noćnog kluba unajmljuje dresera crne pantere koja će nastupati zajedno s njegovim zaposlenicima kako bi se povećala posjećenost. Vrlo brzo pantera nestaje i događaju se sumnjiva ubojstva. Lewton uvodi paranoju kao sredstvo psihološkog pritiska i straha jer nije jasno jesu li žrtve ubijene u napadu pantere ili čovjeka. U neprestanom bacanju sumnje na različite aktere u filmu, ubojica se profilira kao čudovišna kreacija koja može biti čovjek, ali i ne mora. Nakon što je pantera pronađena mrtva, saznaje se da je uginula prije zadnjeg ubojstva. Ubojica kojeg pronalaze pred sam kraj filma priznaje da je njegov nagon za ubijanjem bio potenciran prvim napadom pantere čiju je animalnu bestijalnost želio osvijestiti.

Bodenom studiozno proučavao literaturu u kojoj su prikazivane mačke.<sup>17</sup> Kada je riječ o balkanskoj scenografiji čudovišnih pojavnosti, neki su autori opravdanje pronalazili u ranom djetinjstvu koje je Vladimir Ivanovič Leventon proveo na Jalti te lokalnim predajama koje je mogao čuti (Bansak 1985: 8). Imperijalna Rusija u kojoj je Lewton rođen ostala je, prema Alexanderu Nemerovu, važan izvor imaginacije koji se reflektirao u njegovim filmovima (2005: 19). Istočnoeuropske predaje o bićima koja nastanjuju svijet živih i mrtvih te koja se u stanju transa mogu transformirati u ubojite demone životinjskog izgleda (usp. Pòcs 2006: 523), reflektirale su se u filmovima poput *Ljudi mačke* ili *Otok mrtvih* (*The Isle of the Dead*). S druge strane, sam Lewton je, pak, bio opčinjen carskom Rusijom, o kojoj je mogao pričati satima (isto: 25), a njegova inspiracija istočnoeuropskim legendama o mačkama dolazi do izražaja i prije uspjeha samih filmova.

Naime, 1930. godine u sklopu časopisa *Weird Tales* (*Čudne priče*) Lewton objavljuje priču *The Bagheeta* s podnaslovom "A fascinating tale of the Caucasus Mountains and a Curious Superstition about a Were-leopard".<sup>18</sup> Bagheeta, fantastično biće kavkavskih planina, prezentirana je kao čudovišno stvorenje, "crno kao ugalj, veće od normalnog leoparda" (Lewton 1930: 33), odnosno kao "napola leopard, napola žena, reinkarnacija djevice koja je umrla od ruke grješnog muškarca" (isto: 34). Lewtonovu Bagheetu koja je napala selo, može poraziti samo muškarac koji nije mišlju i djelom sagriješio, te koji će moći odoljeti Bagheetinoj zavodljivosti u trenu kada se pretvori u ženu. Kao "biću dubokog grijeha" (isto: 38), Bagheeti je uspio odoljeti jedino Kolja, koji uspijeva pokoriti čudovišno stvorenje. Kraj priče pokazuje kako je stvorenje bilo sasvim običan planinski leopard čija je monstroznost kreirana pridavanjem nadnaravnih moći. Kolja, koji je uvidio kako je cijela priča oko Bagheete izmišljena, ipak se odlučio potvrditi postojeće predaje o Bagheeti, smatrajući kako je mit o Bagheeti puno uzbudljiviji od istine. Napetost i fama oko Bagheete protežu se kroz čitav tekst, kroz pjesme koje lovci pjevaju o čudovišnoj Bagheeti na putu kroz mračne zakutke kavkavskih šuma ili kroz priče uoči lova u samom selu. Ono što je indikativno u Lewtonovoj noveli jest upravo monstroznost bića koje je napola žena, napola leopard i koje se može kao takvo jedino utjeloviti u imaginarnim predjelima istočne Europe.

Lociranje fantastičnog i nadnaravnog, kao još uvijek integralnog dijela svakodnevice za koji je zapadna civilizacija ostala zakinuta, dolazi do izražaja u filmu *Otok mrtvih*, gdje već na samom početku Lewton locira mistično na Balkan, točnije u Grčku, gdje je "poraženi i podčinjeni narod Grčke dozvolio rastakanje vlastitih legendi u praznovjerja: božica Afrodita svoje je mjesto

<sup>17</sup> Riječ je o djelima Algernona Blackwooda *Ancient Sorceries*, Ambrosea Biercea *The Eyes of the Panther*, Margaret Irvin *Monsieur Seeks a Wife* (usp. [s.n.] 1992: 543–545), kao predaji o masakru mačaka u Francuskoj 18. stoljeća (Darnton 1999: 75–107).

<sup>18</sup> "Fascinantna priča o kavkavskim planinama i čudnovatim praznovjerjima o čovjeku-leopardu".

ustupila Vorvolki". Film upozorava kako je "ta strašna figura još uvijek bila živa u vjerovanjima grčkih seljaka tijekom grčkog rata 1912. godine". Kroz igru svjetla i tame, u maniri *noir* filma, Lewtonova vizija strašnog artikulira se u neiskazivom i odsutnom. Za razliku od većine svojih kolega koji su horor kao filmski žanr razumijevali i prakticirali kroz vizualno iskazivo čudovišno, Lewtonova koncepcija horora zasnivala se na "odsutnom kao supstanci koja stvara temelj distinktivne estetike fantastičnog" (Telotte 1985: 22). Osjećaj strave koji je Lewton želio pobuditi kod gledatelja u filmovima *Ljudi mačke* i *Prokletstvo ljudi mačaka* temeljio se na induciranju osjećaja zastrašujućeg koji bi često izostajao ili bi nestao u samoj kulminaciji radnje. Sam Tourneur je u intervjuu danom godinama nakon filma konstatirao kako je zastrašujućoj atmosferi filma pridonio i kontekst američkog iskustva rata u kojem se strah neprestano inducirao (Newman 2003: 571) s obzirom na to da se ratna drama odvijala izvan SAD-a. Smatrajući da je "najveći strah ljudi ujedno strah od nepoznatog", Lewtonovo vizualno neiskazivo, prema J. P. Telotteu, označava "crnu rupu slobodnog značenja u fizičkom svijetu, koja unatoč želji da bude ispunjena svjesnim i značenjski koherentnim, konzistentno ostaje otvorenom" (1985: 22–23). Lewton evociranjem simbola mačke u filmu ukazuje na mračne prostore životinjskog i ljudskog, realnog i fantastičnog, zapadnog i istočnog te nejasne granice među njima. Ann E. Kaplan zaključuje kako je Irenina životinjsko-ljudska podvojenost posljedica njezine kulturološke Drugosti koja reflektira latentnu ratnu paranoju američkog društva. Drugost kao takva rezultat je rasnih stereotipa koji Židove, Azijate i Crnce stavljaju pod isti orijentalistički kišobran (Kaplan 1998: 188).

Refleksija snažne ontološke podvojenosti u Ireninom liku ujedno otkriva "čudovišnost Drugosti" (Schneider 2002: 126), koja se može topografski, kulturološki, društveno i ideološki pozicionirati. Preduvjet takvih pozicioniranja i čudovišnosti uopće jest dehumanizacija, koja u intervencionističkoj maniri civiliziranog Zapada "djeluje iz pozadine i obezvređuje njihove živote" (Lazarević Radak 2014: 43).

## **MAČKE NA DOMAĆEM TERENU – EKSPERIMENTALNI PRIKAZI BALKANA IZ RAKURSA UMJETNIČKIH OSTVARENJA NA BALKANU**

Za razliku od zapadnjačkih imaginacija Balkana na filmskom platnu, pogled iz "domaće" perspektive u raznovrsnim izričajima popularne kulture otkriva značenjski slojevit prostor heterogenih reprezentacijskih vizura i medijskih artikulacija Balkana. Jedan od prvih koji je na filmskom mediju s balkanske adrese problematizirao seksualnost u kontekstu Balkana bio je Dušan Makuvejev. *Balkanski Godard*, ujedno i predvodnik filmskog crnog vala u Jugosla-

viji šezdesetih godina, nerijetko se kritički osvrtao na društvenu i političku situaciju u Jugoslaviji, ismijavajući "trećerazredne likove, aparatčike, oficire, policajce i policijske doušnike" (Mortimer 2009: 259). Oštrica njegove crno-humorne kritike nije pošteđjela ni stvarne ličnosti izvan filmskog platna u postjugoslavenskom kontekstu, koje Makavejev naziva "totalnim kameleoni-ma" (isto). Utjecaj Lewtonovih *Ljudi mačaka* potvrdio je i sam Makavejev, koji je u nastupima ukazivao na značaj filma i mističnost Lewtonovih Mameluka i imaginarnog kralja Johna. Tako se u intervjuu britanskoj televiziji 1993. godine, u jeku ratnih stradanja u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini, osvrnuo na "ostatke Jugoslavije" i Lewtonove *Ljude mačke* kao upozoravajuću činjenicu (usp. Newman 1999: 24). S nekoliko desetljeća "zakašnjenja", ali još uvijek s dovoljno aktualnosti, Makavejev se referirao na lewtonovsku viziju Srba, aktualizirajući psihologiju totalitarizma Wilhelma Reicha. Irenini sunarodnjaci, smješteni u "opskurne predjele" te "progonjeni zlom" i potencijalom da poput divljih zvijeri napadnu one koji su ih povrijedili, prema Makavejevljevoj su interpretaciji devedesetih prisutni na planinskim uzvisinama oko Sarajeva, nastavljajući njegovu višegodišnju opsadu (isto: 258–259). Reichova inspiracija animalnom stranom ljudi ujedno je i razlog Makavejevjevog korištenja životinja u filmovima te pobuđivanja snažne simbolike njihovom pojavom. Potiskivanje animalne strane ljudske osobnosti, prema Makavejevu, ispoljava se nasiljem, koje u devedesetim godinama 20. stoljeća poprima ratne razmjere (isto).



Kontroverzna scena iz filma *Ljubavni slučaj: Ili, tragedija službenice PTT* prikazuje razodjevenu glavnu glumicu Evu Ras s crnom mačkom. Golotinja u filmu bila je razlog nepoćudnosti filma i cenzuriranja pojedinih kadrova.



Animalna strana ljudskosti, posebice ona vezana uz seksualnost, žene i mačke, dolazi do izražaja u njegovu filmu *Ljubavni slučaj: Ili, tragedija službenice PTT* iz 1967. godine. Antologijsku scenu glumice Eve Ras u ulozi mlade telefonistice Izabele, koja nakon sastanka s ljubavnikom leži gola s crnom mačkom, ne treba olako odbaciti ili je, pak, pripisati isključivo senzacionalizmu. Scena u kojoj je seksualnost povezana sa simbolom mačke te zbog koje je Eva Ras u *New York Timesu* proglašena "simbolom jedinstvene ljepote suvremene europske žene" (Crowter 1967: [s.p.]), može se povezati s Lewtonovim *Ljudima mačkama*. Naime, radnja filma u čijem je fokusu odnos između dvoje ljubavnika reflektira svjetonazorski suprotstavljene vrijednosti iz kojih se oslikava čitav niz raznovrsnih klasnih, rodni, ideoloških, kulturnih i društvenih čimbenika. Zapadnjačke, progresivno prikazane ideje seksualne slobode prikazane su kroz lik Izabele, dok su vizija i očekivanje tradicionalnog balkanskog patrijarhalnog sustava prikazani u liku Ahmeda.

Jeka zapadnjačkih animalističkih pretenzija u esencijalizirani balkanski subjekt glasno je odjeknula i u stripovima, animiranim filmovima i umjetničkim djelima. No za razliku od holivudske vizije Balkana utjelovljene u ambivalentnosti Irene kao žene-mačke, distorzija s "domaćeg tla" kritički propituje i eksperimentira s filmskom stvarnošću adresiranom u balkanske realitete. U provociranju naličja animalnog Balkana ističe se uredničko izdanje Irene Jukić Pranjić i Nine Bunjevac *Ženski strip na Balkanu*, koje okuplja brojne autorice stripova koje vizualno propituju raznovrsne identitete pod zajedničkim nazivnikom Balkana. Ivana Mance u predgovoru izdanju koncept ženskog stripa na Balkanu definira kao "histeričan ispad subjekta koji se odbija svrstati u politički korektnu gabarite, namjerno birajući nezgrapnu, provokativnu, pomalo kontroverznu formulaciju ne bi li obratio pozornost na sebe, odnosno na ono što radi" (2010: 374).

Upitnost sintagme "ženski strip" smještene pod balkanskim krovom najavljena je i ilustracijom *Balkanica* Nine Bunjevac na naslovnici monografije, koja ironično poentira ontološku rasplinitost predstavljenu likom žene-mačke. Kanadska strip umjetnica srpskog porijekla, inspirirana filmom *Ljudi mačke*, eksperimentira s Lewtonovom predodžbom Balkana artikuliranom u liku Irene Dubrovne. *Noir* atmosfera ilustracije, u kojoj žena-mačka u zatamnjenom podrumu veze lik Mickyja Mousea, odgovor je Nine Bunjevac na Lewtonov pečat stereotipima o Balkanu. Ilustracijom dominiraju prikazi konspirativnog ambijenta skloništa, *džezve* za kavu na stoliću, radija i gas maske koji, prema Michaeli Precup, evociraju ratno stanje karakteristično za Balkan i djelovanje ženskih autorica balkanskog podrijetla u egzilu (2013: 181–182). *Underground* scenu upotpunjuje lik žene-mačke, u visokim kožnim čizmama, kožnom korzetu, s podvezicama i s upaljenom cigaretom, koja ravnodušno obavlja tradicionalni ženski posao vezenja, koji je, prema Patriciji Kiš, "nedvosmislena parodija na shvaćanje ženskog stvaralaštva

i ženske umjetnosti" (2012: [s.p.]). Rep i poput njuške zatamnjen nos in-sinuiraju animalnu stranu heroine koja se poigrava s mišem. U ediciji koja je u inozemstvu poznata pod nazivom *Heartless*, odnosno *Hladna kao led* u srpskom izdanju, Bunjevac mačju prevrtljivost upisuje u fizičkih izgled lika Zorke Petrović u stripu *Bitter tears of Zorka Petrović*.<sup>19</sup> Zorka Petrović, prema riječima autorice, je "napola mačka, napola žena [...] satirični hibrid Goofyja, Mickeyja Mousea i Irene Dubrovne".<sup>20</sup> Kako obrazlaže sama autorica:

Veoma se radujem novom liku kojeg sam kreirala za strip na kojem trenutno radim – lik se zove Zorka Petrović i ona je žena-mačka, prema klasičnom "noir" filmu "The Cat People", kojeg je režirao Jacques Tourneur. Film predstavlja Balkance (naročito Srbe) kao seksualno devijantne predatore koji prete da unište miran život normalnih Amerikanaca. U mom stripu, Zorka je usamljena devojka opsjednuta idejom da pronađe svog muškarca. Ona radi u industriji prerade mesa, i voli da jede brzu hranu gledajući američke tv programe. Na neki način, ona je danas postala žrtva, a ne neprijatelj, američke medijske mašinerije.<sup>21</sup>

Kritika je u Zorki Petrović odmah prepoznala upečatljiv motiv Lewtonovog filma *Ljudi mačke* pri čemu je mačji lik Zorke Petrović, doživljen kao lik "ulične mačke bez jednog uha", interpretiran kao odraz "simboličke fetišizacije" koja se ostvaruje kao "svojevrsni ironični komentar ustaljenih totalizirajućih predodžbi".<sup>22</sup> Koristeći travestiju kao suptilnu autoironiju koja otvara prostor dvosmislenosti (usp. Đukanović 2011: 9), Zorka Petrović svoju slobodu i američki san zaogrnut migrantskim iskustvom ostvaruje u polusvijetu noćnog kluba *Exotica fantasy*, koji okuplja ljude poput nje – društveno marginalne i isključene, seksualno devijantne i kulturno neopredijeljene. Bi-seksualni striper Chip, kojeg Zorka upoznaje u noćnom klubu, personificira njezinu želju za "normalnošću". Dok se u Lewtonovom filmu Irenina težnja za "normalnošću" pokušava ostvariti izbjegavanjem prokletstva koje je proganja, Zorka Petrović Nine Bunjevac svoju mačkolikost smatra preduvjetom slobode, koja, prema Mance, omogućava podlijeganje "konzumerističkim iluzijama slobode nad vlastitim životom i tijelom" (usp. 2010: 376). Mačkoliki izgled Zorke u maniri starog Hollywooda u stripu je indikator hibridnosti kulturnog iskustva, obiteljskog podrijetla, nemogućnosti uklapanja u postojeću kulturnu sredinu i društvene norme te, prema riječima Laure Pearson, "etničke drugosti" (2014: [s.p.]).

<sup>19</sup> *Gorke suze Zorke Petrović* Nine Bunjevac inspirirane su filmom *Gorke suze Petre von Kant* iz 1972. godine Reinera Wernera Fassbindera.

<sup>20</sup> <http://rishaproject.org/int13.html> (pristup travanj 2016.).

<sup>21</sup> <http://www.aleksandarzograf.com/writes/ninabunjevaint.html> (pristup travanj 2016.).

<sup>22</sup> <http://www.stripovi.com/recenzije/strip-album-album-omn-2-hladna-kao-led/1573/> (pristup travanj 2016.).

Lewtonovska stigma žene-mačke nije bila inspiracija samo usamljenom liku Zorke Petrović. Iako ne primarno orijentiran prema problematici Balkana, strip *Crna Mica* Irene Jukić Pranjić, kao i animirani film *Požuda* propituju ustaljene norme muško-ženskih odnosa. Irena Jukić Pranjić ironično prikazuje stereotipizirane predodžbe žene, zaljubljenosti i društveno prihvatljivog ponašanja kroz lik Crne Mice, koja je, za razliku od animaliziranih heroína, ovoga puta antropomorfizirana mačka koja ljubav pokušava ostvariti u naručju dresera u lokalnom cirkusu.



Crna Mica – protagonistica filma *Požuda* Irene Jukić Pranjić

Ideju da se lik junakinje filma prikaže u mačjem obliku, ali sa svim nijansama ljudskih emocija, autorica pronalazi u društvenoj marginaliziranosti žena kroz povijest. Podređenost žena autorica prepoznaje u širokom povijesnom okviru ženskog iskustva: od *Kama Sutra* u kojoj je žena uglavnom “prikazana u podređenom položaju”, do suvremenih aktualizacija bajki koje životnu potragu za srećom artikuliraju kroz sliku idealnog muškarca (usp. Hrgović 2014: [s.p.]). Animalna obilježja Crne Mice ističu njezinu Drugost, dok se njezine ljudske osobine reflektiraju kroz “njenu maznu, zavodljivu i intuitivnu stranu ujedinjenu s nagonskom animalnošću kakva već jeste svojstvena mačkama” (isto). Rodna problematika artikulirana mačjim obličjem, koje, prema autorici, opravdava nagonske odluke, otvara pitanja emocionalnosti, instinktivnosti i kapricioznosti kao nehumanih karakteristika koje se nerijetko pripisuju ženama. Humaniziranje takvih karakternih i rodničkih osobina moguće je jedino animalizacijom koja nudi racionalno objašnjenje rodničkih razlika. Nezanemariv je i utjecaj Tourneurove Irene kao primjera “povijesnog demoniziranja ženskog bića” (isto) kojemu lik Crne Mice oponira time što

ne predstavlja opasnost za druge "osim za sebe samu" (isto). Ontološko zamagljivanje granice omogućava artikuliranje rodnih, klasnih i povijesno kodificiranih odnosa retorikom drugosti. Pritom ironija Crne Mice progovara o doslovnom, nagonsko progovara o ljudskom, životinjsko o podređenosti ženskog.



Slika Milete Prodanovića



Slika *Autoportret sa strijelcem* Milene Pavlović Barilli iz 1936.

Opaska Donne Haraway o kiborzima kao bićima postmodernog, postrod-nog i postpolitičkog svijeta koja nastupaju kada granica između čovjeka i životinje biva prekoračena, a bestijalnost zadobiva novi status u braku tih dvaju polova (2000: 293), možda najbolje dolazi do izražaja u postmodernim konceptualnim umjetničkim promišljanjima akademskog umjetnika Milete Prodanovića. *Moya Sesstra* naziv je izložbe koja je 2012. godine predstavljena u spomen zbirci Pavla Beljanskog u Novom Sadu, a kojom se autor direktno referirao na Lewtonov i Tourneurov film *Ljudi mačke*. Filmsku svadbu Irene i Olivera u restoranu Beograd, koja je dramatično prekinuta upitom "Moja sestra?" mačkolikog lika, Prodanović vidi kao podsjetnik na prokletstvo *Ljudi mačaka*, koje intertekstualno propituje nizom vizualnih instalacija, crteža, fotografija i akrila. Pritom fantastične imaginacije Hollywooda povezuje s porijeklom i profesijom akademske slikarice Milene Pavlović Barilli.

Nežnost i seta koje podjednako čitamo sa slika Milene Pavlović Barilli i iz glume Simone Simon u filmu "*Cat People*" nagone nas da barem na trenutak pomislimo da one jesu naše sestre, da delimo istu sudbinu. Da ćemo se, pre ili kasnije, pod teretom naše prošlosti i uz blagotvorno dejstvo stereotipa, pretvoriti u crne pantere. I potom biti odstreljeni ili zatvoreni u kavez zoološkog vrta gde, uostalom, film počinje i završava se. Jedini način da izbegnemo tu sudbinu jeste da se podjednako beskompromisno suočimo kako sa stereotipima koji čuče u nama i našim samohvalisavim mitovima, tako i sa onima kojima nas obasipaju spolja.<sup>23</sup>

Fuziju biografskih elemenata Milene Pavlović Barilli i filmske imaginacije Irene Dubrovne Prodanović vidi kao prostor u kojem je moguće promišljati balkanske realnosti kao splet monstruočnosti i stereotipizacija. Monstruočnost kao obilježje ontološke hibridnosti, prema Donni Haraway, odlika je četvrte velike rane humanocentrične teleologije,<sup>24</sup> koja upućuje da "govore o transgresiji granica, potentnim fuzijama i pogubnim posljedicama [...] progresivni pojedinci mogu iskoristiti za istraživanje kao dio političkog plana" (2000: 295).

Društveno i politički angažirana umjetnost Milete Prodanovića ontološku liminalnost detektiranu u filmu *Ljudi mačke*, kojom Lewtonova stereotipizacija Balkana općenito i Srbije posebice još uvijek odjekuje, problematizira u vizualnom eseju. Okarakteriziran kao "najizrazitiji umjetnik postmoderne na umjetničkoj sceni Srbije" (Merenik 2011: 449), odnosno "najagilniji, najaktivniji i najduhovitiji postmodernista u vizualnim umjetnostima" (Vučković 2012: [s.p.]), Prodanović ironično problematizira višestruke identitete, upućujući na "potrebu sučeljavanja sa stereotipima i mitovima, prije svega o Srbiji i Balkanu" (isto). Smatrajući kako "umjetnik koji ne citira nije umjetnik", Prodanović interpolira animalnu stigmatu filmske naracije u vlastiti umjetnički izričaj. To je posebice vidljivo u diptihu *Cat Painter* iz 2011. godine, u kojem legendu o Mamelucima, koja je integralni dio filma, organski povezuje s autoportretom Milene Pavlović Barilli. Objedinjujući u liku mačke koja slika breme "antologijske" aure Milene Pavlović Barilli i Lewtonove žene-mačke, Prodanović propituje reprezentaciju Balkana utemeljenu na kulturnoj i društvenoj Drugosti. Osim *Cat Painter*a i drugi radovi poput *Autoportreta sa strijelcem* ironično propituju reprezentacije Balkana kroz

---

<sup>23</sup> <http://www.seecult.org/vest/moya-sesstra> (pristup travanj 2016.).

<sup>24</sup> U knjizi *When species meet* Donna Haraway parafrazira Freudovu opasku o tri rane antropocentrične teleologije zadane od strane znanosti. Freud prvu ranu antropocentričnog poimanja svijeta prepoznaje u kopernikanskom obratu, kojim je decentrirana pozicija Zemlje kao središta svemira. Darwinovsku ranu prepoznaje kao drugi veliki obrat, kojim je revidirano povlašteno poimanje čovjeka kao bića onkraj ostalih živih bića. Kao treća rana s teškim posljedicama za teleologiju navodi se Freudovska rana, kojom je pojam nesvjesnog revidirao modernističko poimanje razuma kao ekskluzivističkog poimanja humanog. Tim Freudovim tezama Haraway pridodaje četvrtu ranu koju naziva "informatičkom" ili "kibernetskom", a kojom se "organsko i tehnološko sljubljuju pritom brišući granice Velike podjele" (2008: 11–12).

igru životinjske i ljudske simbolike, filmske naracije i antologijskog značaja autorice. Simbolično srodstvo Irene i njezine sestre, nagoviješteno upitom "Moja sestra?" koji je lajtmotiv Prodanovićeve vizije Balkana, upućuje na promišljanje opaske Donne Haraway kako "svijet kiborga može nagoviještati življene socijalne i korporalne realnosti u kojima se ljudi ne boje zajedničkog srodstva sa životinja i strojevima, parcijalnih identiteta i kontradiktornih polazišta (2000: 295)

## ZAKLJUČAK

Intermedijalna analiza filmskog ostvarenja Vala Lewtona i Jacquesa Tourneura te umjetničkih ostvarenja Dušana Makavejeva, Irene Jukić Pranjić, Nine Bunjevac i Milete Prodanovića, kontekstualizirana u slojevitom tkivu balkanističkih diskursa, ukazuje kako platforma popularne kulture kanalizira raznovrsna značenja koja nerijetko oponiraju jedna drugima. Tournerov i Lewtonov filmski klasik nastavlja se na prvotne, najčešće tekstualno posredovane, reprezentacije Balkana, radikalizirajući njegovu Drugost isticanjem ontološke ambivalentnosti lika Irene Dubrovne. Nemogućnost izmirenja njezine ljudske i animalne prirode reflektira sliku liminalnosti Balkana te balkanske iracionalnosti, nepredvidljivosti, kapricioznosti, brutalnosti i opasnosti. Za razliku od holivudske vizure koja se s filmom *Ljudi mačke* nastavila na jednosmjerno hegemonijski intoniran, esencijalizirajući narativ balkanske drugosti, suvremeni pokušaji reaktualizacije filmskog narativa unutar stripa, umjetnosti i animiranog filma decentriraju normativ jednostrano uspostavljene slike Balkana. Oštrica radikalne Drugosti Balkana u umjetničkim se ostvarenjima "domaćih" autora otupljuje eksperimentalnim propitivanjem impostiranih predodžbi Balkana, nerijetko zaodjenutih nazglednom benignošću popularne kulture, njezinim izvaninstitucionalnim ishodištima i statusom stranputice *mainstream* kulture. Stripovi Irene Jukić Pranjić i Nine Bunjevac kao i umjetnički angažman Milete Prodanovića ironično promišljaju stereotipne predodžbe Balkana inducirane filmom *Ljudi mačke*, stavljajući pritom u prvi plan narative kulturne, rodne i temporalne izmještenosti. Kroz igru simboličkim potencijalom filmskog ostvarenja koje je balkanske stvarnosti dijagnosticiralo kao rezultat historijske i civilizacijske disrupcije, autori, s nekoliko desetljeća odmaka, razlažu ili ironično perpetuiraju nametnute slike Balkana dovodeći ih do apsurdna. Dodatnim potenciranjem prenaplašenih drugosti Balkana, ontološku ambivalentnost Balkana istaknutu likom mačke iskazuju kao apsurdnu, komičnu i ironijsku impostaciju. Utoliko su pokušaji radikalne Drugosti istaknuti filmom u umjetničkim djelima ironijski predočeni intertekstualnim prenaplašavanjem kritičkih točaka samoidentifikacije.

## NAVEDENA LITERATURA I IZVORI

- [s.n.]. 1992. *Cinéma. Les Films Paris* 3: 543–545.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Argiro, Thomas Robert. 2015. "Mapping the Unassimilable. The Balkan Other as Meme in Val Lewton's *Cat People*". *European Journal of Cultural Studies* 10: 1–16.
- Atwood Lawrence, Elizabeth. 2003. "Feline Fortunes. Contrasting Views of Cats in Popular Culture". *Journal of Popular Culture* 36/3: 623–625. [https://doi.org/10.1111/1540-5931.00024]
- Bansak, Edmund G. 1995. *Fearing the Dark. The Val Lewton Career*. N.C., London: Jefferson.
- Baudrillard, Jean. 2001. *Simulacija i zbilja*. Zagreb: Hrvatsko sociološko društvo, Jesenski i Turk.
- Bierce, Ambrose. 1897. "The Eyes of the Panther". *San Francisco Examiner*.
- Bjelić, Dušan I. i Lucinda Cole. 2002. "Sexualizing the Serb". U *Balkan as a Metaphor. Between Globalization and Fragmentation*. Dušan I. Bjelić i Obrad Savić, ur. London, Massachusetts: MIT Press, 279–311.
- Bjelić, Dušan I. i Obrad Savić, ur. 2002. *Balkan as a Metaphor. Between Globalization and Fragmentation*. London, Massachusetts: MIT Press.
- Blackwood, Algernon. 1927. *Ancient Sorceries and Other Stories*. Blackwood Collection.
- Blažević, Zrinka. 2012. "Globaliziranje Balkana. Prolegomena za nove Balkanske studije". Dostupno na: <http://www.balkansinstitute.com/casopisSR.php> (pristup 18. 1. 2016.).
- Bloch, Ernst. 2001. *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt am Main.
- Bunjevac, Nina. 2011. *Hladna kao led. Strip priče Nine Bunjevac*. Beograd: Omnibus.
- Bunjevac, Nina. 2012. *Heartless. Comics*. Greenwich: Conundrum.
- Buturović, Amila i Irvin Cemil Shick, ur. 2007. *Women in the Ottoman Balkans. Gender, Culture and History*. London, New York: I. B. Tauris.
- Cemil Shick, Irvin. 2007. "Christian Maidens, Turkish Ravishers. The Sexualization of National Conflict in the Late Ottoman Period". U *Women in the Ottoman Balkans. Gender, Culture and History*. Amila Buturović i Irvin Cemil Shick, ur. London, New York: I. B. Tauris, 273–307.
- Crowther, Bosley. 23. 9. 1967. "Movie Review. The Switchboard Operator (1967)". *New York Times* [s.p.]
- Darnton, Robert. 1999. *The Great Cat Masacre and Other Episodes in French Cultural History*. New York: Basic Books.
- Doty, Alexander i Patricia Clare Ingham. 2004. "The 'Evil Medieval'. Gender, Sexuality, Miscegenation, and Assimilation in *Cat People*". U *Bad. Infamy, Darkness, Evil, and Slime on Screen*. Pomerrance Murray, ur. New York: State University of New York Press, 225–239.
- Durham, Edith. 1909. *High Albania*, London: Edward Arnold.
- Đukanović, Zoran. 2011. "O hladnoći ljubavi, samoći i samilosti. Strip priče Nine Bunjevac". U *Hladna kao led*. Živojin Tamburić, ur. Beograd: Omnibus, 4–11.
- Engels, Donald W. 1999. *Classical Cats. The Rise and Fall of the Sacred Cat*. London, New York: Routledge.
- Everson, William K. 1974. *Classics of the Horror Film*. Secaucus: N.J.
- Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press.

- Fleming, Kathryn. 2001. "Orientalizam, Balkan i balkanska historiografija". *Filozofija i društvo* 28: 11–31.
- Gettings, Fred. 1989. *The Secret Lore of the Cat*. New York: Carol.
- Goldsworthy, Vesna. 1998. *Inventing Ruritania. The Imperialism of the Imagination*. London, New Haven: Yale University Press.
- Haraway, Donna. 2000. "A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-feminism in the Late Twentieth Century". U *The Cybercultures Reader*. David Bell i Barbara M. Kennedy, ur. London, New York: Routledge, 291–324.
- Haraway, Donna. 2008. *When Species Meet*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Harte, Jeremy. 1997. "Pussycat, Pussycat, Where Have You Been?" *At the Edge* 6: 30–7. Dostupno na: <http://www.indigogroup.co.uk/edge/pussycat.htm> (pristup 17. 3. 2016.).
- Hirschfeld, Magnus. 1941. *The Sexual History of the World War*. New York: Falstaff Press.
- Horton, Andrew. 1991. "The Mouse Who Wanted to F--k a Cow. Cinematic Carnival Laughter in Dusan Makavejev's Films". U *Comedy/Cinema/Theory*. Edward Horton, ur. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 222–251.
- Hrgović, Maja. 26. 1. 2014. "Intervju Irena Jukić Pranjić: Strip je umjetnost koja ruši predrasude o divljem Balkanu". *Novi List*. Dostupno na: <http://www.novolist.hr/Kultura/Ostalo/Cooltura/Irena-Jukic-Pranjic-Strip-je-umjetnost-koja-rusi-sterotipe-o-divljem-Balkanu> (pristup 4. 2016.).
- Ježernik, Božidar. 2007. *Divlja Evropa. Balkan u očima putnika sa Zapada*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Jukić Pranjić, Irena i Marko Šunjić, ur. 2010. *Ženski strip na Balkanu*. Zagreb: Fibra.
- Kaplan, Ann E. 1998. "The 'Dark Continent' of Film Noir. Race, Displacement and Metaphor in Tourneur's *Cat People* (1942) and Welles' *The Lady from Shanghai* (1948)". U *Women in Film Noir*. Ann E. Kaplan, ur. London: Palgrave Macmillan, 183–202.
- Kiš, Patricija. 18. 12. 2012. "Moćne žene stripa na Balkanu". *Jutarnji list* [s.p.]. Dostupno na: <http://www.jutarnji.hr/mocne-zene-stripa-na-balkanu--talent-je-njihovo-oruzje/1073094/> (pristup travanj 2016.).
- Lazarević Radak, Sanja. 2014. *Nevidljivi Balkan. Prilog istoriji postkolonijalnih geografija*. Pančevo: Mali Nemo.
- Lecouteux, Claude. 2003. *Witches, Werewolves, and Fairies. Shapeshifters and Astral Doubles in the Middle Ages*. Rochester: Inner Traditions.
- Lewton, Val. 1930. "The Bagheeta. A Fascinating Tale of the Caucasus Mountains and a Curious Superstition about a Were-leopard". *Weird Tales* 16/1: 32–41.
- Luketić, Katarina. 2013. *Balkan. Od geografije do fantazije*. Zagreb, Mostar: Algoritam.
- Maltin, Leonard, ur. 2007. *Leonard Maltin's Movie Guide*. New York: Plume Books.
- Mance, Ivana. 2010. "Pod navodnicima. Ženski strip na Balkanu". U *Ženski strip na Balkanu*. Irena Jukić Pranjić i Marko Šunjić, ur. Zagreb: Fibra, 373–379.
- Matthews, Melvin E. 2009. *Fear Itself. Horror on Screen and in Reality During Depression and World War II*. North Carolina, London: McFarland & Company Publishers.
- Merenik, Lidija. 2011. "Mileta Prodanović". *Sarajevske sveske* 35/36: 459–474.
- Michail, Eugene. 2011. *The British and the Balkans. Forming Images of Foreign Lands 1900–1950*. London, New York: Continuum.
- Mortimer, Lorraine. 2009. *Terror and Joy. The Films of Dušan Makavejev*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.



- Nemerov, Alenxander. 2005. *Icons of Grief. Val Lewton's Home Front Pictures*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Newman, Kim. 1999. *Cat People*. London: British Film Institute.
- Newman, Kim. 2003. "Cat People". U *British Film Institute Film Classics*. Edward Buscombe i Rob White, ur. London, New York: Francis & Taylor, 550–576.
- Paige Rohrer, Linda. 1997. "The Transformation of Woman. The 'Curse' of the Cat Woman in Val Lewton/Jacques Tourneur's *Cat People*, Its Sequel, and Remake". *Literature/Film Quarterly* 25/4: 291–299.
- Pamuk, Orhan. 2009. *Museum of Innocence*. New York: Vintage International.
- Parker, Holt N. 2011. "Toward a Definition of Popular Culture". *History and Theory* 50: 147–170. [<https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2011.00574.x>]
- Pearson, Laura A. 2014. "Alternative Paradoxes in *Heartless*. Reading (Un-)Love in Nina Bunjevac's 'Bitter Tears of Zorka Petrovic'". *Comics Forum*. Dostupno na: <https://comicsforum.org/2014/05/27/alternative-paradoxes-in-heartless-reading-un-love-in-nina-bunjevacs-bitter-tears-of-zorka-petrovic-by-laura-a-pearson/> (pristup travanj 2016.).
- Petkov, Kiril. 1997. *Infidels, Turks and Women. The South Slavs in the German Mind, ca. 1400–1600*. Frankfurth am Main i dr.: Peter Lang.
- Pócs, Eva. 2006. "Hungary and Southeastern Europe, Magic". U *Encyclopedia of Witchcraft. The Western Tradition*. R. M. Golden, ur. Santa Barbara: ABC-CLIO, 520–526.
- Precup, Mihaela. 2014. "Felines and Females on the Fringe. Feminity and Dislocation in Nina Bunjevac's *Heartless*". U *Between History and Personal Narrative. East European Women's Stories of Migration in the New Millenium*. Maria-Sabina Draga Akexandru, Madalina Nicolescu i Helen Smith, ur. Berlin: Lit Verlag, 177–194.
- Rajewsky, Irina. 2005. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality". *Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* 6: 43–64.
- Roberts, Jim. 1997. "Becoming Cat, Becoming Irena. Deleuze, Guattari, and *Cat People*". *Enculturation. An Electric Journal for Cultural Studies, Rhetorics, and Theories* 1/1: [s.n.]. Dostupno na: <http://enculturation.net/> (pristup travanj 2016.).
- Sarris, Andrew. 1994. "Val Lewton. RKO's Prince of Darkness". *TPV Archives* 5/20: [s.p.].
- Schneider, Steven Jay. 2002. "Barbara, Julia, Carol, Myra and Nell. Diagnosing Female Madness in British Horror Cinema". U *British Horror Cinema*. Steve Chibnall i Julian Petley, ur. London, New York: Routledge, 117–131.
- Storey, John. 2001. *Cultural Theory and Popular Culture*. London i dr.: Pearson/Prentice Hall.
- Škokić, Tea i Andrea Matošević. 2014. *Polutani dugog trajanja. Kritike balkanističkih diskursa*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Telotte, J. P. 1985. *Dreams of Darkness. Fantasy and the Films of Val Lewton*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Todorova, Marija. 2006. *Imaginarni Balkan*. Beograd: XX vek.
- Trevor, Roy. 1911. *My Balkan Tour. An Account of Some Journeyings and Adventures in the Near East, together with a Descriptive and Historical Account of Bosnia & Herzegovina, Dalmatia, Croatia & the Kingdom of Montenegro*. London: John Lane the Bodley Head.
- Vučković, Maja. 2012. "Moya Sesstra – Vizuelni esej Milete Prodanovića. Kritika stereotipa o Balkanu". U *Centar – vodič kroz kulturni život Novoga Sada* 16/17. Nedjeljko Mamula, ur. Petrovaradin: Futura [s.p.].
- Ward, Simone. 2009. "Cat People". U *Fifty Key American Films*. John White i Sabine Haenni, ur. London, New York: Routledge, 74–79.

Wilson, Bronwen. 2003. "Reflecting on the Turk in the late Sixteenth-Century Venetian Portrait Books". *Word & Image* 19: 38–58. [<https://doi.org/10.1080/02666286.2003.10406222>]

### **Filmografija**

*Cat People/Ljudi mačke*, SAD, Jacques Tourneur, 1942.

*Leopard Man/Čovjek leopard*, SAD, Jacques Tourneur, 1943.

*Ljubavni slučaj ili tragedija službenice P.T.T./Love Affair: Or the Case of a Missing Switchboard Operator*, Jugoslavija, Dušan Makavejev, 1967.

*Požuda*, animirani film, Hrvatska, Irena Jukić Pranjić, 2014.

*The Curse of the Cat People/Prokletstvo ljudi mačaka*, SAD, Gunther von Fritsch i Robert Wise, 1944.

## **"I THINK I TAW A PUDDY TAT": REVERSE FACES OF THE BALKANS AND POPULAR CULTURE**

### **SUMMARY**

This paper is an attempt to re-think various representations of the Balkans through the analysis of the cat-woman figure in various aspects of popular culture: from Val Lewton's and Jacques Tourneur's film *Cat People*, to diverse artistic expressions by artists from the Balkans. The film *Cat People* from 1942 presents an often stigmatized, obscure image of the Balkans, unlike artistic expressions several decades later that experiment with ethnocentric notions of the Balkans. Ontological ambivalence evoked by the character of Irena Dubrovna, the cat-woman offers a place for the re-negotiation of spatial and temporal alterity of the Balkans by analyzing its gender, political and class aspects.

Keywords: the Balkans, *Cat People*, Val Lewton, balkanistic discourses, film, popular culture