

**IGOR
GAJIN**

Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku

gajinigor@gmail.com

Sažetak:

Kao suvremeni medij svakodnevnih narativa, pop kultura odražava i oponaša kolektivne fantazije i uvjerenja, često neselektivno usvajajući, izgrađujući i jačajući stereotipne predodžbe. Stoga ovaj aspekt međusobnog prepoznavanja u komunikaciji popularne ili masovne kulture i njezine publike postaje jedan od temeljnih čimbenika njezine popularnosti, ne samo za ovu vrstu kulture općenito, već i za određene dugovječne miteme čijem stvaranju i održavanju doprinosi industrija masovne kulture. Jedna od manifestacija spomenutog mehanizma u velikoj ponudi popkulturne produkcije je Catwoman. Catwoman je više od običnog lika i još jedne junakinje u mitskoj galeriji Detective Comicsa; ona je središnji simbol različitih projekcija koje ovaj rad želi protumačiti i analizirati. Kao vrlo jasno ilustrirani hibrid žene i mačke, čak i na ikonografskoj razini, Catwoman predstavlja niz kulturoloških interpretacija mačke, ali i predrasuda koje služe kao osnova za konstruiranje jedne od mogućih definicija ženskog spola. Intenziviranjem odnosa između žene i njezina mačjeg alter ega kroz ovaj lik, oboje se premještaju u kategoriju Drugoga, Tuđina, ali i u mjesto žudnje i neukrotivosti. U ovom članku ukazujemo na kulturološki i ideološki prodor u stripovsku reprezentaciju složene, ambiva-

CATWOMAN KAO POPKULTURNA REPRODUKCIJA STEREOTIPA O ŽENAMA (I) MAČKAMA

Izvorni znanstveni članak / UDK: 316.7:141.72

lentne psihologije toga simboličkog odnosa (i posredničke uloge simboličkog motiva mačke) u naizgled infantilnoj ili benignoj i eskapističkoj pripovijesti kao što je (super) junakinja – Žena mačka. Koristeći feminističku teoriju i repertoar kulturnog animizma, rad istražuje strategije reprezentacije koje oslikava ova popkulturna ikona kao reprodukcija dugotrajne patrijarhalne ideologije unutar temeljno nepromijenjenih pogleda na falocentrizam, uljepšan i moderniziran tek pseudofeminističkom emancipacijom u “snažan ženski subjekt” kao što je Catwoman. Zapravo, nastavak stoljetne kulturne prakse reprezentacije žene ovdje je predstavljen u širokom rasponu strateških varijacija: od tehnika divinizacije do mistifikacije Drugoga, što je posebno vidljivo u konstrukcijama arhetipske figure *femme fatale*. U tom smislu, ovdje se kolateralno razotkrivaju duboki mehanizmi ideoloških reprodukcija popularne kulture, koji svoju djelotvornost postižu u sjenama spektakla popularne kulture i zablude da iza plitkog komercijalnog stripa ne stoji složeni kulturni i ideološki pogon koji kobno perpetuira, između ostalog, diskutabilnu patrijarhalnu, pa i mizoginu politiku, potpuno lišenu kritike zbog specifične prirode ovog stripa.

Ključne riječi: pop kultura, Drugi, životinjska priroda, fetiš, feministička kritika

**IGOR
GAJIN**

Academy of Arts and Culture in Osijek
gajinigor@gmail.com

Abstract:

As a contemporary medium of common narratives, pop culture reflects and emulates collective fantasies and beliefs, often indiscriminately adopting, building and reinforcing stereotypical notions. Therefore, this aspect of mutual recognition in the communication of popular or mass culture and its audience becomes one of the basic factors of its popularity, not only for this type of culture in general, but also for certain long-lived mythemes whose construction and maintenance are contributed by the mass culture industry. One of the manifestations of the aforementioned mechanism in the large offer of pop culture production is Catwoman. Catwoman is more than a mere character and another heroine in Detective Comics' mythical gallery, she is instead a focal symbol of various projections that this work aims to interpret and analyze. As a very clearly illustrated hybrid of a woman and a cat, even on an iconographic level, Catwoman represents a range of cultural interpretations of a cat, but also the prejudices that serve as a basis for constructing one of the possible definitions of the female sex. By intensifying the relationship between a woman and her feline alter ego through this character, both are relocated into the category of the Other, the Alien, but also into a place of desire and indomitability. This work demonstrates the cultural and ideological penetration into the comic representation of a complex, ambivalent psychology of that symbolic relationship (and the

CATWOMAN AS POP-CULTURAL REPRODUCTION OF A STEREOTYPE ON WOMEN (AND) CATS

Original paper / UDK: 316.7:141.72

mediating role of the symbolic cat motif) in a seemingly infantile or benign and escapist narrative such as the (super)heroine Catwoman narrative. By using feminist theory and cultural animalism repertoire, the work examines the strategies of representation exemplified by this popcultural icon as a reproduction of a long-lasting patriarchal ideology within the fundamentally unchanged views of phallogentrism, only adorned and modernized by pseudofeminist emancipation into a “strong female subject” such as Catwoman is. In fact, a continuation of a centuries-old cultural practice of female representation here is presented in a wide range of strategic variations: from divinization techniques to the mystification of the Other, which is especially evident in the constructions of the archetypal figure of *femme fatale*. In this sense, the work collaterally exposes the deep mechanisms of ideological reproductions of popular culture, which achieve their effectiveness in the shadows of popular culture’s spectacle attractions and the delusion that behind the shallow commercial comics there isn’t a complex cultural and ideological drive that fatally perpetuates, among other things, a debatable patriarchal and even misogynistic policy, completely devoid of criticism due to the nature of this particular comic.

Keywords: pop culture, Other, animal nature, fetish, feminist critique

CATWOMAN KAO POPKULTURNA REPRODUKCIJA STEREOTIPA O ŽENAMA (I) MAČKAMA

Igor Gajin

O ženama i mačkama: tko koga označava

“Mačka”, uzviknut će jedan negativac kada ga iz zasjede iznenadi Catwoman. “Ne. Ne mačka. Žena. Taj zadnji dio koji se odnosi na ženu prilično je važan”, odgovorit će mu ova heroína (CW 2/2004: 19–20), jedna od markantnijih figura u galeriji popkulturnih ikona, nakon što su je izvorno na stranicama stripa o Batmanu proizveli autorski timovi Detective Comicsa, uz Marvel Comics najveća američka tvornica devete umjetnosti. Catwoman nije samo osoba dvostrukoga života, tijekom dana civil da bi se potom u noćne avanture upustila skrivena iza kostima koji stilizirano naglašava dominantne fizičke karakteristike mačke. Veza između ovih dvaju bića ne temelji se na pukom sviđanju prema ljupkim krznatim stvorenjima ili na želji za potenciranjem atraktivnije pojavnosti zahvaljujući ukrašavalačkom maskiranju tijela obilježjima mačke, nego je u formiranje lika Catwoman uneseno još niz dubljih i snažnijih razloga da se odluči upravo za ovaj alter ego. Naime, cijela biografija Seline Kyle, kako glasi ime i prezime Catwoman prema normama građanskoga identiteta, konstruirana je prema tipičnim epizodama iz mačjega života, čak do te mjere da ju je upraviteljica sirotišta u kojemu je odrasla pokušala likvidirati tako što ju je zavezala u vreću i bacila u rijeku, što je jedan od notornih načina rješavanja viška mačjega okota. Pored toga, Selina Kyle nije se dala ukrotiti i dresirati u raznim institucijama disciplinira-

nja i socijalnoga integriranja (škola, sirotište, itd...), a prije eksplicitne ekspresije mačje strane svoga identiteta preživljavala je vucarajući se po ulicama. Svu tu prepletenost tipičnih elemenata iz egzistencije mačaka sa životnim putem Seline Kyle najiscrpnije nam predstavlja uvodni, nulti broj serije o Catwoman (1993), pokrenute kao prvo samostalno izdanje s ovom junakinjom u glavnoj ulozi, nakon desetljeća i desetljeća periodičnog pojavljivanja u serijalima o Batmanu.

Općenito se stripovi iz žanra superherojskih avantura, naročito u svijetu Marvel i Detective Comicsa, problematski poigravaju i konfliktima dvojnih identiteta te pojednostavljenim prikazom tenzija u dualitetu ljudske prirode. No, ovakva praksa u slučaju Catwoman traži angažiranije reagiranje s obzirom na kontinuitet automatizma kojim se u našoj (popularnoj) kulturi reprezentacija žene u velikoj mjeri, pa i gotovo podrazumijevajuće iz raspoloživoga repertoara animalnih modela izjednačuje također i s figurom mačke, kako vizualno, tako i u generaliziranim interpretacijama psihologije ženskoga spola. Iako ovaj stereotipizirani odnos, građen na mnogobrojnim predrasudnim pretpostavkama o sličnostima žene i mačke, više preteže ka portretnom definiranju ženskoga spola i fiksiranju ženskoga identiteta nego li što osvjetljava narav mačje vrste, posredno se iz takve, skoro refleksne geste i iz logike takvoga mehanizma iščitavanju nudi i dominantna kulturalna perspektiva prema mačkama, ujedno i prema životinjskome svijetu uopće te prema Prirodi kao kategoriji koja je u opreci spram Kulture.

Mada je osobnost Seline Kyle gotovo u cijelosti temeljena na identifikacijskim paralelama s pretpostavljenim karakteristikama mačaka i mada se popularne predožbe o mačkama na mnogobrojnim mjestima u epizodama o Catwoman koriste za uopćene definicije o ženskoj naravi,¹ iz

¹ U jednoj epizodi Catwoman će pitati Batmana što se dogodilo s negativcem pod imenom Two Face. "Zašto bi to bilo važno?", uzvratit će Batman pitanjem. "Znatiželja", odgovara Catwoman: "To je mačja crta" (CW 1/2004: 11). Osim često ističane znatiželje kao karakteristične osobine mačaka, pa tako i Catwoman (koja će, usput rečeno, nerijetko naglašavati "svoju mačju stranu" karikiranim mjaukanjem i pređenjem), mnogi postupci Catwoman tretiraju se kao razumljivi tek ako se objasne karakteristikama mačje prirode. Pored toga, u mnogim neizvjesnim situacijama Batman ili neki drugi likovi poteze Catwoman predviđaju na temelju "poznavanja" mačje vrste. Negativac Bane sumnja u partnerstvo Catwoman jer "obećava da će mi služiti, ali nijedna mačka nije poznata po poslušnosti" (CW 1/1989: 14). Pored znatiželje, nelojalnost i nepredvidivost druge su dvije dominantne crte koje se iz mačjega svijeta prepisuju u portret Catwoman. "Dočekivanje na noge" u svim situacijama također. Dok će patrijarhalna optika u "nelojalnosti i nepredvidivosti" Catwoman vidjeti paralogiku nesukladnu ili neintegriranu prema parametrima tzv. racionalizma domi-

duboke pozadine ove klišeizirane relacije, podno manifestiranog šovinizma, progovaraju mehanizmi odnošenja prema Drugome, Stranome, što čini osnovu po kojoj se reprezentacijski aspekti žena i mačaka kroz prizmu figure kao što je Catwoman gotovo izjednačuje.

U tom smislu atributi mačaka su u ovoj reprezentaciji tek pomoćni označitelji koji tvore mrežu naizgled bliskijih, no stereotipnih uvjerenja o mačjoj vrsti oko praznoga mjesta na kojemu bi se trebala nalaziti misteriozna supstancija ženskoga identiteta. Vidljivo je to, ako nigdje drugdje, u vizualnome aspektu: na svim stranicama stripa o Catwoman mačke kao njene najbližije pratilje prikazane su ovlašno, karikirano, pa čak i anatomski nespretno u usporedbi s energijom uloženom u fetišistički erotizirano crtanje tijela Catwoman. Mačke su na ovim stranicama tek plošna dekoracija, ali bitna je njihova prisutnost u svojstvu znaka, ma koliko on bio ovlaštan.²

Stoga, što mislimo da znamo o mačkama kada mislimo da nam mogu poslužiti u tumačenju ženske prirode? I iz kojeg se razloga iz obilja bestijarija nerijetko preferira mačja vrsta u portretiranju žena, pa se temeljem tog nagnuća kulturalno nadograđuju shematizirane asocijacije duž kontinuirano "njegovane" veze između žena i mačaka? Naizgled bismo raspravu mogli zaključiti već sada uvidom Arnolda Gehlena:

Opterećen zagonetnošću opstanka i vlastitog bića, čovjek je jednostavno upućen na to da svoje samotumačenje nadoknadi putem

nantnoga muškoga uma, feministice će u tome vidjeti izmicanje patrijarhalnome podređivanju i nedopuštanje fiksiranja ženskoga bića na reduktivne interpretacijske sheme falocentrizma. Generalizacija se, na primjer, manifestira kada otac Seline Kyle izjavljuje: "Mačke su nezavisne, Selina... Hladne... Kao tvoja majka, počivala u miru... Pustila bi te k tebi, ali ako bi je stjerao u kut... E, pazi se onda... Ona me uopće nije trebala... Nije trebala ništa..." (CW 0/1994: 3).

2 Treba uzeti u obzir da je u početnoj fazi lik Catwoman bio prikazan tek s krinkom mačje zakašoenih otvora za oči, inače je u ostatku "superherojske opreme" nosila damske kostime. Tek u camp-fazi te sa seksualnom emancipacijom 1960-ih godina Catwoman počinje nositi usko pripijene kostime koji joj ističu fizička obilježja spola (grudi, stražnjica) i priželjkivani ideal ženske ljepote (vitkost, dugonogost). I njena motorika postaje sve "akrobatskija", odnosno više nalik karakterističnim pozama mačjega gibanja. Pri tome treba dodati da se i crtački stil u međuvremenu usavršio: prva desetljeća američkog superherojskoga stripa (1930-e i 1940-e) bila su obilježena plošnim prikazom, neproporcionalnim kadriranjem i sa slabijim osjećajem za perspektivu, da bi se postupno crtačke tehnike razvile do kvaliteta preciznije anatomije, realističnijih detalja, kompleksnije ekspresije lica, sofisticirane igre sjenom... Na liniji tog razvoja, i Catwoman je imala definiranije crte mačke, ali se također i anatomski razvila u odvažniju, slobodniju sliku vamp žene.

nekoj *ne-ja*, putem nečega drugačijeg–no–ljudskog. Njegova je samosvijest neizravna, njegovo nastojanje oko vlastite formule protječe uvijek tako da se izjednači s nečim ne–ljudskim i u tom izjednačivanju ponovno razlikuje (Gehlen 2004: 18).

Međutim, prostor polemike otvara se propitivanjima motivacijske geneze te kulturalno uvjetovane veze baš između mačke i žene, posebice zato što se ta znakovito preferirana relacija ponavljajuće prenosi kao poruka mnogobrojnih (pop)kulturnih ostvarenja, postaviši s vremenom neupitno podrazumijevajuća, štoviše tradicionalna. Ukorjenjujući se u simboličkome repertoaru kao jedna od takoreći uobičajenih jedinica označavanja, slika žene (kao) mačke daleko je više od puke figure, operativna tako što suptilno upisuje u kulturu i psihologiju znatno kompleksnija uvjerenja, inače skrivena u podlozi svoga nastanka i diseminirana automatiziranim prihvatanjem.

Dakle, budući da fluktuiru u kulturi i (svakodnevnom) jeziku kao snažno upisan simbol ili metafora, a zapravo kao konstrukcija izrasla u uvjerenje, treba nam taj uspostavljeni odnos u nastavku temeljito propitati, dijelom i na tragu uviđanja učinka kojeg naoko neproblematične metafore imaju. Prema Zoranu Radmanu, primjerice, metafora nije – istaknimo – samo dekorativna, nego formativna (1995: 196). Nije tek verbalni instrument u smislu pukog retoričkog poigravanja dodatnim kombinatoričkim mogućnostima jezika, nego instrument mišljenja (isto, 68), prije figura uma nego li figura jezika (isto, 16). Funkcija metafore nije estetska, nego spoznajna (isto, 194), ne ilustracijska, nego artikulacijska (isto, 189), izražavajući kroz tipove spojenih parova ili udruženih skupova način doživljaja svijeta. Konstruiranjem metafore proces nije završen, nego se uporabnim kruženjem metafore u komunikacijskom optjecaju slika svijeta nastavlja modelirati i učvršćivati, tako da Zoran Radman u izjavama metaforičkoga karaktera vidi epistemološku evidenciju jedne kulture. Slijedi, stoga, čitanje te kulture kroz jedan od njenih popularnih simbola kao indikativnoga simptoma.

Feminističko čitanje Catwoman

U publikaciji pod naslovom *The Visual Guide to the Feline Fatale*, monografski posvećenoj Catwoman, objavljena je rečenica koja načinom

formulacije uistinu predstavlja eksplicitnu provokaciju feminističkim pozicijama: “Da nije Batmana, možda nikad ne bi bilo ni Catwoman” (Beaty 2004: 21). Autor Scott Beaty kao da je previdio konotacije tako sročene tvrdnje budući da mu je u prvom planu, što se vidi iz rečenica koje slijede, nakana bila retorički efektno poantirati kronologiju i okolnosti nastanka jednog iznimno popularnog lika iz povijesti američke industrije stripa. Ali to ipak ne otklanja značenjsku dimenziju koja se ispisala mimo željenoga i tako eksponirala diskurs kulture koju taj fragment Beatyjevog kazivanja znakovito reflektira, diskurs koji se ravna prema uvjerenju da je žena “konstruirana kao Drugo muškarca”, čime joj je “osporeno (...) pravo na vlastiti subjektivitet” (Moi 2007: 130).³

S druge strane, teoretičarke feminističke orijentacije imaju ambivalentno, katkad i kontradiktorno stajalište o Catwoman, želeći je posvema prigrliti i afirmirati kao feminističku ikonu, ali istodobno se hrvajući s onim (neprihvatljivim) manifestacijama njenoga lika koji su proizvod seksizma. Feministička recepcija, ukratko, odobrava duh neovisnosti kojim se Catwoman odlikuje i u tom aspektu vidi emancipacijsku snagu te junakinje; također se uglavnom blagonaklono analiziraju strategije i modeli funkcioniranja Catwoman u mačističkom svijetu superheroja i njihovih protivnika.

Isto tako, od onih elemenata koji potencijalno diskvalificiraju Catwoman kao feministički uzor mahom se je abolira, bivajući opravdanim

3 Beaty je zapravo posve u pravu, mada je način njegovoga formuliranja nastanka Catwoman grubo lapidaran, kao što je problematična i udarna pozicioniranost te rečenice na sam početak poglavlja, funkcionirajući kao *punch-line* koji bi se čitatelju svojom istaknutošću i efektom sročenošću trebao urezati u kategorični zaključak. Pored toga, Beaty ispisuje tu rečenicu u vrijeme kada je Catwoman već razvila status jedne od feminističkih ikona. Podsjetimo, nastanak Catwoman nije uvjetovan Batmanom samo po logici aktantske strukture u naratološkoj shemi oko Batmana kao centralne figure, nego je autorski tim u kreiranju lika Catwoman uistinu učinio Batmana zaslužnim za njenu biografiju. Naime, Selina Kyle je na ideju o kostimiranju u ženu-mačku došla slučajno vidjevši iz prikrajka Batmana u akciji. Naratorove rečenice u tom prizoru reflektiraju karakterističnu androcentričnu hijerarhiju u kojoj je žena podređena, nesposobna za autonoman čin, a čak joj je i svijest modelirana prema muškarcu kao uporištu vlastitoga konstituiranja. Točnije, narator će u toj sceni reći: “Jedne noći ga je uspjela doista vidjeti... Diveći se njegovoj odlučnosti i zavideći mu na kostimu. Opčinjena njegovom mračnom snagom, nadahnua ju je...” (CW 0/1993: 23). Skoro sav vokabular u ovim rečenicama biran je na liniji kontinuiranoga sugeriranja ženske pasivnosti i instaliranja muškog subjekta u neupitni, karizmatični, divnizirani, dominancijski centar. Feministice će kao jedan od argumenata u isticanju feminističkog karaktera Catwoman u odnosu na ostale heroine iz svijeta stripova navoditi da ona nije puki klon ili preslik herojskog mušjaka (poput Batgirl, Supergirl, i sl.), nego junakinja zasebnog identiteta, neovisna o muškome uzoru, no navedeni prizor o rađanju Catwoman to demantira.

kulturnodruštvenim kontekstom u datom trenutku, kada ni njen lik nije uspijevao biti pošteđen od vladajućih uvjerenja maskulinog društva. No, feministički eseji o Catwoman, iznad svega, nikako ne mogu preboljeti njenu hiperseksualiziranu prezentiranost, lomeći se u toj točki oko pitanja bez konačnoga odgovora (ili okončavajući polemiku relativistički nategnutim, kompromisnim zaključkom) je li Catwoman emancipirani, jaki ženski subjekt koji suvereno živi i diše svoju seksualnost i tjelesnost ili je pak eksploatirani seksualni objekt, u službi manipuliranja degradirajućom slikom žene.

Gladys L. Knight tako će navesti da je Catwoman debitirala kao *femme fatale* u vrijeme kada je samo takvom tipu žene bilo moguće realizirati imalo aktivniju ulogu (2010: 31) te da je po svome karakteru ovaj lik predstavljao pionirku u patrijarhalnom svijetu tadašnjih stripova (isto, 40), dok će kontradiktornosti njenog imidža i ekvibriranja između (ne)tradicionalnih tipova prikaza žene, odnosno (djelomična) odstupanja od patrijarhalno uvjetovane slike žene tumačiti politikom transgresije (isto, 32), kao i onim teorijama identiteta koje subjekt shvaćaju kao mozaik heterogenih, pa i proturječnih obilježja (isto, 39).

Blogerica *comicbookGRRRL* napisat će da se evolucija fikcionalnog lika kao što je Catwoman kroz povijest američkog stripa i (pop)kulture u mnogim etapama podudara s razvojnim putem feminističkih pokreta, no ipak će ostajati skeptična u definiranju feminističkog identiteta ove junakinje. Ta karakteristična feministička kolebanja⁴ oko enigmatičnosti Catwoman kao mogućeg suptilno manipulativnog proizvoda patrijarhalnih centara moći sažet će u retoričko pitanje: “Mogu li kao feministica braniti Catwoman? I gdje je granica između ne–pasivne seksualnosti i seksualne objektivacije”? Autorica navodi da joj je Catwoman nadahnjujuć lik, da se divi njenoj snazi i individualnosti, nadasve demonstracijama njene moći nad muškarcima i ponosnim iskazivanjima seksualnosti, ali sve se te vrline i ukupna karizma – zaključuje – ipak ostvaruju kroz nadređeni proces eksploatacije ženskoga identiteta.

⁴ Za usporedbu, feministička pisanja o Catwoman pogledati, primjerice, i u tekstovima i/ili knjigama: “Caught In Between Good and Bad: Catwoman’s Feminism” Kaitlin Tremblay; “The Many Faces of Catwoman” Amande Rodriguez; *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape–Revenge Cycle* Jacinde Read; *Black Women in Sequence: Re–inking Comics, Graphic Novels and Anime* Deborah Elizabeth Whaley; *Batwoman and Catwoman: Treatment of Women in DC Comics* Kristen Coppess Race, itd...

Popkulturno čitanje Catwoman

Prijepor je li Catwoman glasnogovornica feminističkih strujanja ili agent falocentrizma dijelom je uzrokovan i nejasnoćom koju općenito šire ambivalencije popkulture, nesvodive na jednoznačno definiran mehanizam proizvodnje imaginarija u tom segmentu industrije simboličkoga. Jean-Pierre Esquenazi će, primjerice, s namjerom suprotstavljanja prijeziru francuske intelektualne elite prema “umjetničkim” formama masovne kulture analizirati američke televizijske serije kao jedan od važnih “prosvjetiteljskih” medija za demokratizaciju društvenoga mnijenja u smislu postupnog senzibiliziranja za Razliku i Drugo. Esquenazi će, naime, posebnu pozornost posvetiti statusu diskriminiranih skupina u popularnim američkim serijama, odnosno mapirat će prezentaciju žena, crnaca i homoseksualaca, konstatirajući da su spomenute populacije diskretnim taktikama subverzije i invencije prešle reprezentacijski put od kategorije isključenih, negiranih do stupnja uvažavanja i integriranja u društvo. U počecima, svaka američka serija koja si nije htjela rasističkim skandalom upropastiti tržišnu perspektivu pozicionirala je lik Afroamerikanca u skladu s podrazumijevajućim “prirodnim poretkom” američkog društva, odnosno takav lik bi nijemo ili skromnim replikama statirao u pozadini kadra i istupao u prvi plan isključivo kao obnašatelj uloge sluge bijelome gospodararu.

Je li promjena društvene klime labavila konvencije serija ili su pak serije reformirale društvo? Riječ je o uzajamnom procesu: ono što je otpočela politička borba Martina Luthera Kinga, dovršava se serijama i sličnim proizvodima na kulturnom planu kako se Kingove ideje ne bi samo tolerirale, nego i saživjele u novi kulturni standard. Stoga je Afroamerikanac od nijemog sluge, kao anonimni kućanski aparat bjelačkoga doma, postupno evoluirao, primjerice, u simpatičnog, duhovitog susjeda koji svojim epizodnim nastupima smekšava predrasudne barijere, da bi se promovirao u ravnopravnog partnera kroz, recimo, *buddy-buddy* policijske komedije, dok danas prikazivanje Afroamerikanca kao nadređenoga bijelcu u ekranizaciji nekakvoga profesionalnoga miljea (policijska stanica, bolnica, korporacija...) ne predstavlja više nikakvu sablazan. Isto tako, teoretičarska frakcija, slijedeći Johna Fiskea, etablirala je tezu ne-pasivnoga preuzimanja kulturnodruštvenih stavova kao parcijalnih izraza vladajuće ideološke interpretacije poretka, nametane zavodljivim, no indoktrinirajućim slikama masmedijske produkcije, pa *fiskeovci*



Catwoman, tabla stripa, 1950-e. DC Comics (fair use)



Catwoman, tabla stripa, br. 3 (1989). DC Comics (fair use)

dopuštaju mogućnost da se konzervativni i ideološki opresivni sadržaji masovne kulture u trenutku konzumacije prekodiraju u subverzivno čitanje koje zapravo podriva propagiranu ideološku sliku.

Po tim osnovama, Catwoman iz mačastičkog svijeta superheroja, iako skrojena po mjeri seksističkog uma u autorskim timovima Detective Comicsa, ipak pregovara s feminističkim taborom i maše joj se pristupnicom. Sadie Plant u jednom će intervjuu izjaviti:

To je veliki rascjep između namjera i ostvarenja. (...) To je bio vrlo nepredvidljiv proces. Muški autori su stvorili vrlo seksi uloge za žene, iako nisu imali nikakve feminističke agende pri tome. Jaki ženski likovi u filmovima, knjigama itd. mogu jedino koristiti feminističkim ciljevima. Ti autori su efektivno pripomogli feminističkom pokretu (RosieX, u: Marković 1999: 23).

Uistinu, feministički intonirane izjave Catwoman postaju sve učestalije, deklarativne, odvažnije, pa i grublje, tako da će, na primjer, negativcu Enigmi reći: “Ono što ti znaš o ženama, stalo bi u mali prst, u kojem bi bilo još podosta mjesta i za tvoj mozak” (CW 6/2004: 16). Već letimično *googlanje*⁵ izlistava pregršt tekstualnih jedinica kojima je zajednički nazivnik aplaudiranje glumici Anne Hathaway za uonošenje feminističke note u ulogu Catwoman, a u ponekim tekstovima taj istup biva ocijenjen i kao revolucionaran čin. “Catwoman Finally Rises” udarni je naslov koji varira većina medija.

Svi ti evidentni pomaci, paradoksalno, dovode u pitanje postupke transgresije na koje je mislila Gladys L. Knight, a za kojima, uostalom, popkultura nerijetko poseže kao atrakcijskim faktorom u pridobivanju publike. Iako se na proizvode popkulture s jedne strane gleda kao na izrazito konzervativne forme, sklone standardizaciji i zazorne prema eksperimentu, invenciji i odstupanjima od konvencija, mahom se držeći tendencije da “sadrže vrijednosti i stavove koje (...) publika želi vidjeti potvrđenima” (Mrakužić 2010: 23), evolucija popkulturnih žanrova uveliko se postizala upravo na konstitutivnim momentima transgresivnosti uslijed usmjerenosti na zadovoljavanje one psihologije koju Slavoj Žižek

⁵ *Uguglati* u Googleovu tražilicu pojmove *anne hathaway catwoman feminism* ili *uni-jeti* sljedeći link: https://www.google.hr/search?q=anne+hathaway+catwoman+feminism&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=v5SWVumPO6aqywP2nZbYCA.



Catwoman, naslovnica stripa, br. 31 (2018), DC Comics (fair use)

opisuje kao ironični učinak Zakona ili Zabrane: umjesto da rigorozno zastrašuje kaznom i disciplinira društvo u odnosu na proskribirani čin, Zakon ili Zabrana zapravo stimulira užitek prekršaja.

Moglo bi se konstatirati da stupanj iskazanoga feminizma u aktualnim prezentacijama Catwoman pokazuje kako je i tu perspektivu tržišna logika masovne kulture kooptirala u svoju eksploatacijsku mašinu. Zato će blogerica *comicbookGRRRL* biti sumnjičava prema činjenici da je Catwoman možda feminističkija nego ikad, zapažajući da je demonstirani feminizam u većini franšiznih proizvoda o Catwoman površan, pa i karikiran. Spomenutu blogericu naročito provociraju nejasnoća, pomičnost i krivudavost granica koje bi pomogle jednoznačno svrstati fenomen kao pozitivan ili negativan. Uistinu, kada je transgresija u proizvodu popkulture provedena kao pionirski iskorak radi revolucioniranja mentaliteta, a kada je riječ o taktičkoj procjeni da je sazrelo vrijeme za osvježavanje pohabanoga klišeja ne bi li se održao *rejting*? Pa kada nam već dojade uloge, primjerice, kompetentnih policajki u strogo muškome svijetu i kada se potroše svi scenariji takve situacije, onda se taj prototip tržišno spašava dodavanjem, recimo, lezbijskih sklonosti.

Tko ili što govori kroz (dvojnost) Catwoman

Govorimo, dakako, o onome što se u rječniku ekonomije naziva marketinškim mamcem. U tom smislu, najnovija “vruća” vijest iz svijeta stripa jest da se u novom ciklusu epizoda iz serijala Catwoman ova heroína razotkriva kao biseksualka.⁶ Isto tako, nevjerovatno oduševljenje

⁶ To je samo još jedna u nizu dvojnosti Catwoman, u tradiciji njenoga nejednoznačnoga identiteta. To je prije svega bilo manifestirano na etičkom planu budući da je kriminalka koja ipak čini dobra djela, a kada se čini preobraćenom, počini kriminalno djelo. Temeljna je njena dvojnost, dakako, balansiranje između ženske i mačje prirode. Čas će poricati svoj animalni identitet i isticati da je žena, ne dopuštajući da je se svodi na životinjsko biće, kao u već citiranom primjeru s početka teksta kada negativcu koji ju je oslovio samo riječju *mačka* uzvratila naglašenim isticanjem: “No. Woman”. A čas će bježati upravo u poredak animalnoga kako bi izmakla disciplinirajućem uvrštavanju pod dominirajući hegemonijski diskurs temeljen na patrijarhalnoj optici kada osjeti da je se pokušava obuhvatiti značenjskom mrežom koja bi prekrivala konvencionalno shvaćanje žene. “Dama ili tigrica”, opcije su ženskoga identiteta koje Selini Kyle nudi njena sestra. “Ma hajde, Maggie, jesam li ikada bila dama?”, uzvratit će Catwoman (CW 4/1989: 16). Nije na odmet napomenuti da je sestra Seline Kyle časna sestra, što je još jedna arhetipska binarna varijacija u prezentiranju polova ženskoga bića u djelima kulture, odnosno riječ je ponovno o dualitetu na rela-

feminističkom izvedbom Anne Hathaway stoga se može razumijevati i kao senzacionalistička retorika pseudosubverzije (u društvu spektakla, naravno), u kontekstu tumačenja kapitalizma kao sile koja je prinuđena izmišljati i samopostavljati si granice ne bi li se premjestila s iscrpljenih terena na eksploataciju novih resursa (vidi: Hardt, Negri 2010). Dio će teoretičara kulture pak u navedenim praksama kooptiranja feminizma u stripovski svijet Catwoman zacijelo vidjeti strategiju neutralizacije i otupljivanja feminističkih ideja (tj. upravo ono što blogerica *comicbookGRRRL* vidi kao površnost i karikiranje) ili zahvat kojim liberalnost popkulture zapravo prekriva stvarnu diskriminiranost žena u društvu (više u: Storey 2008), dijelom i u smislu osnaživanja poretka povratkom u regulirane odnose nakon što je represivni karakter tako ustrojelog društva ublažen *paузom*, utrošenom na eskapističku konzumaciju mimikrijskog svijeta s daškom feminističkih sloboda.

Razrješavanju dilema izazvanih vrtloženjem centrifugalnih sila kapitalizma, masovne kulture i falocentrizma možda potpomažu tek razmišljanja s radikalno ekscentriranih pozicija sada već kanonskih autorica feminističke teorije – Cioux, Kristeva, Irigaray, među inima. Polazeći od evidencije da se “‘žensko’ ograničava na strukturalni položaj obezvrijeđenog ‘drugog’” (Braidotti, u: Marković 1999: 37), odnosno od tvrdnje da se mjerila muškarčevog shvaćanja svijeta uspostavljaju kao norma spram koje se određuju i definiraju sve ostale kategorije i razlike,⁷ navedene se autorice domišljaju kako prevladati pat–poziciju (ne)mogućnosti autentičnog, posve autonomnog feminističkog zborenja. Budući da je androcentrizam postavljen kao univerzalna instanca i sinonimno je “općem,

ciji svetica – kurva. Znakovito, Catwoman je uistinu bila prostitutka jedan dio svoga života u jednoj od biografskih rekonstrukcija njenoga lika (CW 1/1989). I nekoliko biografskih verzija o prošlosti Catwoman te njeno naknadno otkrivanje novih i novih identiteta (npr. da su njeni roditelji zapravo usvojiteljski par kod kojih ju je sklonio biološki otac, inače mafijaški bos, kako bi je zaštitio od suparnika) dio je trajnog tvorenja identitetske nesigurnosti i nedefinitivnosti koje “podgrijava” autorski tim ovoga serijala. To ekvilibriranje ili dvostruko ponašanje Catwoman nerijetko se tumači njezinom mačjom prirodom, opet, na temelju stavova da su i mačke podjednako dvostruke naravi: iako domaće, ipak nisu u potpunosti podložne ljudskoj volji i zadržavaju nepredvidljivost te niz drugih izvornih animalnih crta. ⁷ Budući da je i pozicija Drugog, ma koliko potencijalno emancipirajuća kada je se osvjesti, zapravo konstituirana u relaciji spram represivnog Subjekta koji diktira tko ili što potpada pod Drugost, pa je ta hijerarhijska ovisnost uvijek imanentno prisutna i konotira inferiornost Drugoga bez obzira na današnji stupanj afirmiranosti ove kategorije, feministice predlažu da se umjesto (relacijskog) termina Drugo koristi izraz Dva kako bi se sugerirali samostalnost i zasebnost (usp. Gržinić 2005: 64–66).



Batman prosi Catwoman, scena iz stripa *Batman*, br. 24. DC Comics (*fair use*)

ljudskom”, cjelokupni je “simbolički (...) poredak patrijarhalan poredak kojim upravlja Zakon Oca” (Moi 2007: 29). Derrida će, štoviše, utvrditi identičnosti između logocentrizma kao temeljnog oblikovnog načela zapadnokulturne misli i faličke konstrukcije “pozitivnih” vrijednosti, tj. normi (prema Moi 2007: 98), dok će elementarnu shemu racionalističkoga

zapadnoga uma, binarnost,⁸ dekonstruirati kao ideologiziranu hijerarhizaciju represivnog odnosa prema drugom, negativnom članu (primjericice, muškarac/žena, racionalno/iracionalno, red/nered, Sunce/Mjesec, svjetlo/tama, i sl...). U tom smislu je za spomenute autorice već ulazak u jezik ujedno i ulazak u patrijarhalan, falocentrični svijet, “u opresivnu mrežu hijerarhijskih binarnih opreka koje promiče patrijarhalna ideologija” (Cioux, prema: *Moi* 2007: 146). Ključni problem međusobnog isključivanja u spomenutoj pat–poziciji sažima Irigaray: “žena u patrijarhату (...) ne posjeduje vlastiti jezik” (prema: *Moi* 2007: 94). Ali, “ako ne želi da joj diskurz bude primljen kao nerazumljivo brbljanje, mora kopirati muški diskurz” (isto). Prevedeno, um pripada falokraciji, a govor koji bi bio neovisan, izvan radijusa te sile i dosega njenih moći, bio bi bezuman. Pojednostavljeno rečeno (ili čak banalizirano), feminizam Cioux, Kristeve i/ili Irigaray kao da se ne zadovoljava kulturnodruštvenim postignućima, recimo, na planu suzbijanja fizičkog nasilja nad ženama ili kampanjama širenja profesionalnih perspektiva žena sve dok su jezik i modusi mišljenja ženskoga spola kontaminirani patrijarhalnim diskursom i falocentričnim sustavom vrijednosti, ne omogućujući im zbog te “usađenosti” dopiranje do supstancijalnog ženskoga u svome identitetu i progovoranje gramatikom ženskoga bića. Naizgled feminističke retorike

8 Catwoman je takoreći cijela sazdana na binarnostima, kako u strukturi njene unutarnje prirode ili psihologije (v. fusnota 6), tako i na planu relacijskoga i statusnog pozicioniranja naspram ostalih protagonista i društvenih mjerila u stripu. Osim tipične podjele svetice–kurva (uzevši u obzir da joj je sestra časna sestra, a Catwoman se jedno vrijeme bavila prostitucijom), na djelu je opreka i pravednik–kriminalka tumačimo li Catwoman na relaciji prema Batmanu. U redu animalnoga Batman je šišmiš, a Catwoman mačka. Na ovoj razini oprečnosti čini se da je riječ o izjednačenosti u smislu svrstavanja oba protagonista u animalni poredak, ali razlika je u tome što je Batman izabrao alter ego šišmiša arbitrarno, kao simbol. U epizodama koje tematiziraju genezu Batmana, on doista projektno i konceptualno promišlja i traži koji bi simbol bio najučinkovitiji u njegovoj misiji. Odabir alter ega za Catwoman je, kako navode autori na mogim mjestima, bio prirodan. Ona jest dijelom svoje prirode mačka. Batman odabire i šišmiša s ciljem ovladavanja, zaposjedanja i postajanja Gospodarom – kako vlastitog straha (najviše se boji šišmiša, to mu je jedna od najdubljih trauma iz djetinjstva), tako i radi stvaranja psiholoških preduvjeta za pobjeđivanje negativaca tako što će provocirati svojom pojavom njihovu iracionalnu stranu budući da figura Batmana aludira i na vampira. Posložimo li te opreke, kategorija svetica, pravednik i šišmiš pripadaju kriterijima falocentričnog poretka, dok je Catwoman definirana kategorijama naspram toga, kao opozicija (kurva, kriminalka, mačka). Mogući pravac iščitavanja temeljen na odnosu mačke kao lovca na miševe otvara prostor za potvrđivanje projekcije žene (mačke) kao ugroze patrijaralnoga muškoga subjekta. Catwoman jest lovac, kako na kriminalce, tako i na materijalne vrijednosti u posjedu muškaraca, a ljubavni odnos Batmana i Catwoman često će biti komentiran kao igra mačke i miša.

i ponekad “amazonka”, Catwoman ne registrira dubinski interioriziran diktat patrijarhata. Ona će u jednom kvadratu stripa izjaviti: “Što najviše mrzim kod muškarca? To da ga nikad nisam srela” (CW 1/1989: 16). Dakako, treba razlučiti progovara li kroz tu rečenicu neka vrsta jed-nopotezne verbalne kastracije kojom osnaženi feminizam Catwoman poništava mit o koji se oslanja legitimacija muškarčeve dominacije u poretku ili se i na ovom mjestu popkultura ponovno razotkriva kao “ideološka mašina koja s više ili manje lakoće reproducira prevladavajuću strukturu moći” (Storey 2008: 9), pa se sav feminizam Catwoman u toj rečenici demantira kao puko nezadovoljstvo nenalaženjem istinskoga gospodara, onoga koji bi joj utopijski ispunio ideale autoritativne patrijarhalne dominacije. U svakom slučaju, navedena teorijska promišljanja pridonose mogućem kutu razumijevanja podvojenih feminističkih osjećaja prema Catwoman. Naizgled je čudno da Catwoman objedinjuje opreke koje bi trebale biti radikalno suprotstavljene i fundamentalno nepomirljive, odnosno da je Catwoman kao neovisni, superiorni, jaki ženski subjekt zapravo proizvod seksističke kulture koji se s pozicija feminističkoga svjetonazora redovito na trenutke vraća normama patrijarhalnoga poretka tako što latentno žudi za dominantnom figurom u liku Batmana (pa i ponekad mašta o braku). Ali Braidotti navodi da je jedna od strategija falusa “ikonična ženskost” (u: Marković 1999: 37). Kate Millet će razjasniti taj postupak: dominantna grupa nerijetko svog podređenog uzdiže na pijedestal i galantno mu, s visoka, ustupa dio svoje potpune, neprikosnovene moći, između ostalog i da bi se postigao “učinak prikrivanja patrijarhalnoga karaktera” (prema: Moi 2007: 49). U praksi se to razvija do mjere pripisivanja nemogućih vrlina objektu divinizacije, po istoj shemi kao što se u kolonijalnome diskursu podređena kultura “divljaka” istodobno i obezvrjeđuje i egzotizira, i eksploatira i romantizira. Sve dosad izrečeno zapravo stremi opisu politike i psihologije odnosa prema Drugom.

Izvori fantazijskoga prema Catwoman – Priroda, Žena i Mačka kao Drugo

Bez obzira je li patrijarhalni poredak uspostavljen kao obrambeni mehanizam protiv izvorne, zastrašujuće drugosti žene ili je žena postajala u sve većoj mjeri (ono)strano kako ju je poredak u želji za održavanjem uspostavljene dominacije kao realizirane volje za moći dislocirao u opo-

ziciju podjarmljivanjem i isključivanjem, u konačnici “sistematskim nasiljem” (Braidotti, u: Marković 1999: 37), u nastavku ovoga rada slijede iščitavanja motivacijske pozadine onih gesti koje su, vođene kriterijima odnosa prema kategoriji Drugoga, uspostavile indikativno izjednačujući, svakako međusobno reflektirajući odnos između kulturalno uvjetovanih slika žene i mačke.

Naime, kako god rotirali perspektivu radi rasvjetljavanja (ne)ginocentričnog identiteta Catwoman, osnova njenog karaktera modelirana je “spram kulturnih uzoraka” (Mrakužić 2010: 9), uzoraka koji se artikuliraju, odnosno oprimjeruju u jasnu predodžbu i ovakvim tipom simplificiranog umjetničkoga prikaza žene kao mačke. Jer: “da bi ti uzorci mogli djelovati, oni moraju biti utjelovljeni u likovima, ambijentu i situacijama” (isto, 11). Lik Catwoman u mnogobrojnim je franšizama i *merchandising* proizvodima, od stripa i animiranog filma preko *blockbuster* ekranizacija i video igara, kao i u obnovljenim serijama Detective Comisca, tzv. *relaunch* ili *restart* izdanjima, doživio raznovrsne transformacije imidža, a za potrebe priče bila su konstruirana razna biografska porijekla Catwoman, tako da geneza njene superherojske karijere ima nekoliko verzija. No, uvijek je bila i ostajala žena-mačka.⁹ Uzmemo li u obzir da Catwoman nije originalna pojava te da stripovi i pop kultura, kao i kultura, od mitologije naovamo, općenito vrve prikazima žena kao “mačkastim” stvorenjima, posebice kada ih treba predstaviti kao heroine, vampove ili *femme fatale*, opravdano je konstatirati da množina i popularnost takvih reprezentacija¹⁰ dijelom predstavlja i izraz kolektivnih fantazija, “artikulaciju, u prurušenome obliku, kolektivnih (no potisnutih) želja i žudnji” (Storey 2008: 9).

9 Pregledan uvid u povijest popkulturnog publiciranja Catwoman, kao i iscrpan katalog svih strip izdanja o Catwoman nudi se na internetskoj stranici www.comicvine.com, posvećenoj novostima iz strip industrije, ali služeći i kao kolekcionarsko pomagalo.

10 Tigress, Hellcat, Black Cat, itd... To su samo neke od brojnih heroína iz stripova kojima je atraktivan imidž inspiriran mačjom vrstom. U stripu o Spidermanu Black Cat ima istu ulogu, pa čak je i podjednako karakterizacijski koncipirana kao Catwoman u stripu o Batmanu, očito predstavljajući Marvelov rivalski odgovor konkurentnima iz Detective Comicsa. Zacijelo prvi superherojski strip na našim prostorima također odlučuje debitiranje ovoga žanra otpočeti upravo junakinjom čija se (seksualna) atraktivnost potencira mačjim moćima: riječ je o stripu Cat Claw s kraja osamdesetih. Cat Claw, nastavši na rubu američkog kulturnog utjecaja, zapravo je izvrsno kritičko čitanje mitologije koju proizvodi američki mainstream u superherojskim stripovima, pa “iskošena” poetika Cat Claw u velikoj mjeri nudi odgovore na dileme koje feministice imaju o Catwoman. Naime, kako zapaža anonimni blogger na portalu www.stripovi.com, “pretakanje muškog šovinizma u uvrnuti feminizam je u stripu o Cat Claw redovna pojava i često izvrgava ruglu i jedne i druge”.

Naizgled se čini da je riječ o željama i žudnjama koji se odnose na erotsku izazovnost takvoga tipa lika. Sandra M. Gilbert i Susan Gubar iznose patrijarhalnu definiciju ženstvenosti koja uključuje ljupkost kućnoga anđela, tako da je "idealna (...) žena pasivno, poslušno te prije svega *nesebično* stvorenje" (prema: Moi 2007: 87), ali to ujedno znači i "biti mrtvom" (isto), pa ne čudi da naspram statičnosti tako disciplinirane žene biva atraktivniji onaj tip žene "čija je svijest neprovidna muškarcu, čiji um neće dopustiti da ga muška misao penetrira svojim faličkim sondiranjem" (isto).¹¹ Negativac Enimga će u tom smislu reći: "Žene su kao zagonetka: kada ih riješiš, više nisu zanimljive" (CW 6/2005: 16). No, ono što je zapravo potisnuto i potom preoblikovano izbija na površinu kroz sliku žene-mačke odnosi se na kompleks koji imamo prema Drugom, u smislu da nam želju i žudnju izaziva nemogućnost totalizacije ženskoga identiteta, Drugoga općenito, pa je stoga "naš odnos prema tom nedokučivom traumatičnom elementu koji nas u slučaju Drugog 'muči' strukturisan (...) fantazijama" (Žižek 2008:314).

Jedan tip fantazija o ženama gradi se na relaciji prema animalnome, kako bi se nepronična strana ženskog identiteta smjestila u prostor koji je nominalno izvan Kulture, na poziciji suprotnosti u binarnoj relaciji Kulture i Prirode, ujedno i u sferu neobjašnjivoga ili djelomično objašnjivog,¹² s paradoksalnim učinkom da takvo isključivanje pridonosi pojačanoj

11 Batman trajno pokušava reformirati Catwoman, odnosno prevesti je na stranu dobra, a također je i izluđen od neshvaćanja njezinog ponašanja, točnije od njezinog nepredviđanja Batmanovim kognitivnim shemama. Kada osamljeno u svojoj pećini razmišlja o Catwoman, iritira ga taj osjećaj inferiornosti, odnosno nekontrolirana emocionalna zaočupljenost Catwoman, kao što se i grize zbog postupaka koji su izraz njemu neshvatljive slabosti kada popušta i oprašta Catwoman njezine postupke. Prema jednom zanimljivom popkulturnom tumačenju, Batman bi trebao imati temeljito negativan stav prema ženama jer je za smrt njegovih roditelja – na osnovu Batmanovih konstrukcija tog traumatičnog događaja – kriva upravo majka: ona je nosila bisernu ogrlicu koju je ubojica odabrao za svoj plijen. Nakon tog inicijalnog događaja, prema svim značajnim ženama u svom životu Batman ima ambivalentan stav privlačnosti i odupiranja jer ga žene ometaju u izvršavanju misije (DiPaolo 2011: 66).

12 Radikalnija verzija Catwoman je negativka po imenu Cheetah, koja se periodično pojavljuje u raznim DC-jevima serijama (Catwoman, Wonder Woman, Batman, itd...). Cheetah je prikazana kao podivljala i zamračena zvijer s minimalnim ostacima ljudskoga. Za tu "pojavu", eksplozivnu mješavinu ludila i agresivnosti, reći će se da je "više mačka, a manje žena" (CW 6/2005: 3). Cheetah je krajnja projekcija istih onih pogleda koji i u Selini Kyle vide istodobno privlačnu i užasavajuću crtu animalnoga, s tim da je Catwoman "kultivirana" i svoju animalnu stranu više-manje funkcionalno balansira u okvirima socijalne realnosti, bivajući stoga više dohvatljivom/prihvatljivom ili se barem doimajući takvom, no još uvijek izmičućom. To ekvilibriranje na mjestu granice čini Catwoman intrigantnijim likom i više

atraktivnosti u smislu žudnje za uspostavljanjem veze ili, točnije rečeno, potpunosti s onostranim, egzotičnim, izvornim, izgubljenim... Ukratko, s Prirodom, svakako s Drugim, čijim bi se ovladavanjem dokinula tenzija necjelovitoga Subjekta. "Priroda je upravo (...) biti–kod–kuće", kaže Terry Eagleton (2002: 118), no kada bismo se vratili u to stanje – napominje Eagleton – ne bismo više bili Subjekt, kartezijanski *homo cogitans*. "Priroda je poredak od kojega se (subjekt, op.a.) emancipirao", prenosi Habermas (1988: 289), a "unutrašnja i vanjska priroda u njezinu neotuđenom liku, pojavljuju se još samo u preteritu, kao arhajski iskon" (isto). Mnogi autori prijelomnom točkom projekta moderniteta smatraju gubitak organske veze s prirodom, nakon čega slijede surogatni, no neadekvatni oblici izgubljene i neobnovljive komunikacije, koje Paul Wells opisuje kao "preživjeli podsvjesni imperativ da se uspostavi neki oblik veze" (Wells 2009: 64).¹³ "Modernitet je u srcu podijeljenosti kulture i prirode", tvrdi Wells (2009: 32), a Habermas navodi da je već prvo ritualno prinošenje životinjske žrtve bio početak toga razlaza, "reakcija na gubitak intimnog jedinstva čovjeka s prirodom" (Wells 1988: 215). Kako priroda figurira u projekcijama racionalističkoga uma moderniteta i prosvjetiteljstva slikovito govore Foucaultovi primjeri odnosa društva prema neovladivim i neintegrirajućim pojavama, tj. prema luđacima, bolesnicima i kriminalcima, tako što ih se "deportiralo", tj. dislociralo izvan kulturom reguliranih prostora da bi bili prepušteni poretku prirodnih zakona dok se nisu postupno ipak razvile institucije kontrole, nadzora i kazne kao međuprostori uvjetne integriranosti.

Paul Wells dodaje da je modernitet proces u kojem se nestanak životinjskoga zamjenjuje reprezentacijom istoga, a ta prividna ekvivalentnost dodatno je dovedena u neravnotežu reduciranjem životinje na znak ili

ženom, dok Cheetah – zvijer u ljudskoj figuri – već je jednoznačno, neprofilirano definirana kao potpuni negativac i smještena je s one strane granice: u nepoznato, divlje – u prirodu. **13** Možda "krizu" naše komunikacije najbolje oslikava fenomen slavnog "šaptača psima", Cesar Millan. Isprovocirani tako bliskim suživotom i dijeljenjem svakodnevice sa svojim ljubimcima, a ujedno ne uspijevajući premostiti komunikacijsku barijeru, pa i ontološki jaz između humanog i animalnog poretka, obraćamo se guruu, navodnom mediju za realizaciju kontakta, odnosno za uspostavu učinkovitije komunikacije nas sa psima. No, naspram naše nemoći, otkriva se ni da Cesar Millan nije izniman te da je sav njegov "show" spektakl prikriivanja podjednake nemoći: njegove metode su upitne, nerijetko agresivne i zlostavljачke te nije riječ o komunikaciji u onom idealnom, plemenitom smislu ravnopravnosti, nego o komunikaciji Gospodara u skladu s mehanizmima moći prema kojima se ispostavlja da je rješenje u shvaćanju komunikacije kao dominacije.

simbol koji više govori o estetskim, političkim i kulturalnim uvjerenjima, nego li o prirodi (Wells 2009: 9–10). “Modernitet se može definirati kao nestanak divljine iz ljudskoga staništa i njeno ponovno pojavljivanje tek kroz čovjekovu refleksivnost”, piše Wells (isto), podcrtavajući tom izjavom da i naizgled uspjele prakse obnavljanja čovjekove integralne veze s prirodom uslijed modernitetu usporednog procesa sentimentalnosti za izgubljenim porijeklom zapravo predstavljaju povratak prirodi tek u posredovanom, dakle neautentičnom obliku, zbog diferencije koju neukidivo obavlja čovjekov refleksivni um.

Vrlo zoran primjer u prilog ovim teorijskim stajalištima o (ne)ovladavanju entitetskim prostorom objektivne zbilje praksama simboličkoga označavanja iznosi Zdravko Radman kada ukazuje na činjenicu da se životinje od kulture do kulture različito glasaju. “Mada se pijevci kulturno ne razlikuju, (...) mi im u različitim kulturama (...) podarujemo različito kukurikanje”, kaže Radman (1988: 91), uz to se i čudeći ili engleskim pijevcima ili engleskom sluhu s obzirom da za tu kulturu kukurikanje zvuči kao “cock-a-doodle-do” (1988: 91). Metafora životinje stoga je u jeziku takve kulture uveliko korištena ne samo kao sredstvo reduktivnog esencijaliziranja radi ekonomije kognitivnog ovladavanja zbiljom u identifikacijskom mapiranju i kategoriziranju u pregledan “red”, nego je u odnosu na dualitet priroda–kultura životinja kao označiteljsko služilo biti mjerilom ili znakom razlike tko ili “što nije čovjek” (Bernardić 2011: 10–11). “Ti si kučka! Vrag! Demon s licem mačke!”, imenovat će Catwoman jedan negativac kada se nenadano suoči s nejasnom, no prijetećom figurom (CW 3/1993: 6). Znakovita je u toj rečenici gradacija kategorija: zbog moralne diskvalifikacije (kučka), odnosno zbog neuklopljenosti u moralističku shemu poretka, Catwoman je izvan, isključena, ona je s onoga svijeta, iz pakla, vrag, Sotona. Ipak, fizički, ona je tu, u našem svijetu, dakle ona je nešto kombinirano, onostrano što se pojavljuje na ovom svijetu prikriveno u jedan od oblika koji kroče ljudskim svijetom. Dakle, mačka.

Status graničnog u funkciji označavanja animalnim

U takvoj konstelaciji odnosa rukovođenih kriterijima moderniteta priroda stječe poziciju Drugoga i predstavlja izvanjskost u odnosu na univerzum simboličkoga, onkraj naših kulturnih konstrukcija i granica spoznajnoga, u dimenziji iracionalnoga (budući da u racional-

nome aspektu moderniteta Priroda ima status pokorenog resursa) te postaje prostor straha, prijetnji, nepoznatoga, nesigurnosti i nadasve sfera Realnog, ono što daleko više i ekstremnije u odnosu na Catwoman simbolizira Poison Ivy.¹⁴ Potonja je dijaboličini (ekološki) medij osvetoljubive Prirode u cijelosti, pa životinja u simboličkome lancu služi kao *semiotic device* (Burt, u: Wells 2009: 10), instrumentalna metafora (Radman 1995: 68). Daniel M. A. Freeman reći će da životinja postaje “transferni objekt” (u: Akhtar–Volkan 2014: 34) u svrhu demaskiranja tipova ljudske prirode i čovjekovih osobina, tj. životinja se uvodi u relacijske prakse koje Bernardić sumira formulacijom da je životinja “čovjekov prvi Drugi” (2010: 10–11) te se postavlja u odnos međusobnoga ogledanja u svrhu određivanja našega identiteta. Budući da se identitet supstancijalizira razlikom, a razlika se gradi na priželjkivano definiranoj liniji razdvajanja, životinju se u takvom postupku “upreže” u posao označitelja granice.

“Očuvanje distinkcije i granica presudno je za održavanje integriranosti (društvenog, op.a.) univerzuma”, navodi Freeman (u: Akhtar–Volkan 2014: 23), pa će stoga niz umjetničkih djela tematizirati primjere čovjekova balansiranja između ljudskoga i životinjskoga kako bi se ta granica iza koje slijedi pad u animalno permanentnim upozoravanjem aktualizirala i osnaživala. Stevensenov *Neobični slučaj dr. Jekylla i mr. Hyde* paradigmatki je primjer takve produkcije kojom se društvo regulira spram animalnoga u vlastitoj prirodi. Ali toj praksi u svrhu konsolidiranja zajednice pripada i ona kreativna produkcija koja slavi oslobođenje animalnoga, vršeći zadaću kanaliziranja potisnute animalne energije u kontrolirane prostore, trenutke i aktivnosti, što rezultira dionizijskim formama naspram sublimnih. Na poslijetku, za Rosanne Stone priroda je tek puki konstrukt koji služi detektiranju što je “neprirodno” u kulturi određene zajednice. “Umjesto da se odnosi na bilo koji predmet ili kategoriju u svijetu”, priroda (ili ono što se zamišljeno definira kao priroda) služi kao “uređivački faktor”, “način tvorbe značenja” (u smislu referentne točke spram koje se određuje identitet) i “strategija za održavanje granica” (u: Marković 1999: 108). Držeći se pravca postavljenog dosad izrečenim, treba podsjetiti da

¹⁴ Poison Ivy je akođer jedna od kulturnih negativki iz stripova o Batmanu, podjednako kompleksan fenomen kao i Catwoman po pitanju simboličke reprezentacije Žene i Prirode, pa bi zaslužila analitičan rad podjednako opsega kao i ovaj.

dobar dio stripovskih junaka iz galerije superheroja, kao i njihovi zli suparnici, svoje nadljudske moći i iznimne vještine nerijetko duguju potenciranim životinjskim osobinama, što je i dodatno, vidljivo istaknuto sukladno stiliziranom kostimografijom. U tome se može vidjeti gesta koju Freeman tumači kao iskorištavanje negativnih kulturalnih predodžbi o životinjama za “instrumente socijalnog zastrašivanja i kontrole putem straha, ili instrumente socijalizacije” (u: Akhtar-Volkan 2014:20), utoliko vjerodostojnija ukoliko ovakav tip stripova čitamo kao svijet u kojem su poluljudski-poluživotinjski negativci (do)nositelji zla, terora, užasa i prijetnje u društveni poredak, dok superheroji potenciranih animalnih moći kažnjavaju svaki prekršaj, pa su, dakle, u funkciji očuvanja moralne besprijekornosti društva i stabilnosti zajednice. Međutim, moguće je i pozitivno aspektirano tumačenje, nasuprot negativnim implikacijama pojma granice. Ako fantazijskom karakteru superheroja pristupimo u kontekstu razumijevanja popkulture kao javnom iskazu kolektivnih snova sa svim freudističkim značenjima uloge i važnosti sna u psihologiji mentalne ravnoteže, tada spomenimo i da Krasniewicz (prema Wells 2009: 70) navodi kako su priče o transformacijama imaginarno sredstvo prevladavanja granica te služe simboličkom ujedinjenju onoga što je u realnosti razdvojeno. Odnosno, takve priče grade svoju privlačnost na alternativnom razrješavanju i privremenom “defrustiranju” kompleksa ili traume koji proizlaze iz našega osjećaja ograničenosti, sputanosti i nemoći. Ta potreba konzumiranja iluzije, poznato je, naziva se eskapizmom, što je ključna kvalifikacija u generalno negativističkom odnosu prema fenomenu popkulture kao konformističkom prostoru bijega od zbilje. Ali trajnost eskapističkog poriva traži ne osuđivanje, nego razumijevanje kao indikativnog kulturnodruštvenog simptoma koji nas vodi do spomenutog kompleksa ili traume u motivacijskoj jezgri takve kulturne proizvodnje. Paul Wells će u popkulturnom tretiranju životinja i prirode prepoznati izraz tjeskobe i otuđenosti uzrokovan modernom, urbanom i tehnologiziranom civilizacijom. Učestala sklonost referiranja na predodžbe o životinjama i prirodi te njihovo upisivanje u tekući tekst naše kulturne proizvodnje “priznavanje su izgubljenosti i znak društvene otuđenosti od skladnijeg poretka” (Wells 2009: 76). Priroda se u takvoj perspektivi pretpostavlja, pa i idealizira kao moralno čistiji prostor, transparentnije definiranih uloga, autentičnijih ekspresija i nadasve harmoničniji. Tj., jasno je, ovdje se Priroda formira kao sociokulturno

neiskvareni, neuprljani kontrapunkt, pa kao takav predstavlja kritičko sredstvo usmjereno na anomalije modernističkog razvoja, dok su pri tome naši načini pokušavanja komuniciranja sa životinjama inzistiranje na mogućoj “preostaloj vezi s davno izgubljenim (prirodnim, op.a.) poretkom za čovječanstvo” (isto).

Obrnutim smjerom – Kultura kao Drugo

Iako se superherojske avanture zbivaju u hiperurbanim ambijentima megalopolisa te se visoko razvijeni urbani centri predstavljaju kao žarište mnogobrojnih atrakcija i dinamičnih iskustava, u podlozi ovih naracija vrtloži se zapravo doživljaj Kulture i modernog društva kao Drugog, kao otuđujućeg, stranog, protivnog ljudskoj prirodi i prijetećeg, dok su superheroji iznimni upravo kao protagonisti koji su iznijeli na površinu svoju animalnu crtu. “Životinje funkcioniraju kao izraz slobode”, navodi Wells (2009: 76). Ipak, vodeći računa o ranije spominjanim granicama spram animalnoga kao obliku društvene samoregulacije te o potencijalnim posljedicama poruka o psihosocijalnom benefitu oslobođene animalnosti, negativci koje je obuzela animalnost po pravilu bivaju pobijeđeni, a superheroji pak svojoj oslobođenoj animalnosti “drže mjeru” parolom da “s velikom moći dolazi i velika odgovornost”. Akcijski stripovi ovakvoga tipa ne vraćaju nas samo u naše djetinjstvo, u doba kada smo za društveni svijet pretpostavljali da je razlučen na jasne strane dobrog i zla s definiranim identitetima pozitivaca i negativaca, nego nas vraća i u djetinjstvo čovječanstva, u doba primitivnoga vjerovanja da se ritualom ili inicijacijom (postajanjem superjunakom) mogu prisvojiti snaga, vještina, kvalitete i moći određene životinjske vrste.

Popkulturne forme nisu konzervativne samo po strukturi žanrovsko-pripovjedne organizacije, nego su nerijetko takve orijentacije i svjetonazorski, ponajprije na etičkom planu, glede pitanja dobra i zla, ali i na planu odnosa prema modernističkom progresu. Gradovi su leglo kriminala, nasilja i pohlepe kojemu treba pošast u obliku moralno pročišćujućeg superherojskog *vigilantea*. Isto tako, znanost zalučena nehumanim eksperimentima proizvodi čudovišta (Hulk) i kolateralne žrtve (Daredevil, Spiderman) te fantastičnim dosezima tehnološkog napretka ujedno generira civilizacijsku propast (Terminator). U takvom

narativu vojska, odnosno vojno-znanstveni kompleks, konkretizirana je slika birokratski krutog, hiperracionalistički ustrojenoga društva koje teži osvajanju i dominaciji do stupnja dehumanizirane zasljepljenosti, proizvedeći kiborge i slična pomahnitala bića što su trebala služiti kao superiorno živo oružje. Agresivan progres preokreće se u autodestrukciju ili je barem trajni generator konflikata i nestabilnosti. Ukoliko se čini nekonzistentnim tvrditi da stripovi o kojima govorimo čas “sotoniziraju” Prirodu, čas Kulturu (sinonimnu modernističkome progresu), možda onda treba pojasniti da je upravo ta ambivalencija ono što formalnoj plošnosti stripova i sličnih popkulturnih proizvoda daje dubinu vrijednu iscrpnije kulturološke analize. Iako su protagonisti s takvih pozicija naizgled jednodimenzionalni, monomanski identificirani s totemom svoje egzistencije (Batman sa šišmišem, Spiderman s paukom, npr., itd...), zbog nužnosti ikakve psihološke karakterizacije i induciranja zapleta njihov unutarnji konflikt ili konflikt s okolinom građen je barem na jednoj binarnoj opreci, recimo, spram konstitutivnog nedostatka ili na osnovama sukoba dviju strana unutarnje prirode. Zato u okviru takvih preduvjetnih postavki Superman u dijelu recepcije biva ocijenjen kao najmanje intrigantan lik s obzirom da je predstavlja apsolutno, monolitno biće. S druge strane, Wolverine se često iz izopačenoga društva sklanja u divljinu, no tamo provodi vrijeme nehumanomano, u predatorskome istrebljivanju. Isto tako, epizode u kojima je Wolverine stjecajem okolnosti sveden isključivo na životinjsku dimenziju svoga postojanja predstavljene su kao tragedija i gubitak. Međutim, kada se vrati u civilizaciju, vizualno predstavljen kao nekakva varijanta vukodlaka, njegovi masakrirajući istupi su brutalno agresivni i šokantni. Znakovito je pri tome da njegovu bestijalnost društvo želi tehnološki poboljšati, aproprirati i instrumentalizirati. U svakom slučaju, to Wolverinovo ekvilibriranje stremlji poantirati kako nema razlike između bestijalnosti u prirodi i društvu. Također, Conan, znakovito dopisane apozicije *The Barbarian*, biće je instinkta, humanoidna karika koja nedostaje u čovjekovoj vezi između Kulture i Prirode. Kao lik čija priroda još nije atrofirala djelovanjem civilizacije, Conan se iskazuje superiornim u manevriranju kroz izopačeno društvo tako što sa sobom u Kulturu donosi radikalizirane kvalitete prirodnoga nagona za opstankom, što podrazumijeva da je beskrupolozniji, neomotivniji, elementarniji i siroviji. Naprosto ima onoliko više animalizma od drugih koliko ništa manje surova Kultura to zahtijeva.

Danny Fingeroth upitao će se da li iz takvog reflektiranja prirode i kulture progovara *friendly fascism* (Fingeroth 2004: 21), a “flertovanje s fašizmom” u stripovima o Batmanu zapazit će i Marc DiPaolo (2011: 69), što će postati naročita tema rasprave nakon pojave diskutabilne e(ste)tike Franka Millera. Osim što je sporna autonomna etika koju superheroji samozvano, pod ruhom kulta individualizma (usamljena borba protiv nepravde), prakticiraju u provođenju zakona, tj. u suđenju članovima društva, teoretičare ponajviše uznemiruju konotacije termina *prirodni poredak* s obzirom na način na koji je izrečen u stripovima ovakve vrste, odnosno promoviranje fizičke snage na liniji prevođenja darvinističkih zakona pod geslom *survival of the fittest*¹⁵ kao istinskog kriterija ili poželjnog ideala društvene organizacije (Wells 2009: 76), vizualno potkrijepljenog hipertrofiranom miškulaturom i fetišističkom uniformiranošću.

Prema takvim interpretacijama, Darth Vader, ali i Batman, po svome su dizajnu ikonografska varijacija nacističke uniforme, a sado-mazo kostim Catwoman aludira i na seksualnost kao polje moći i pitanje dominacije. Suštinski fašistoidna poruka prekrojenog darvinizma u ovako prezentiranom svijetu glasi da unošenje prirodnog nasilja kriježi zajednicu i moralno preporuča trulo društvo. Ukratko, i na toj ideološkoj osnovi može se graditi interpretacijski smjer u odnosu na simptomatično preferiranje animalističkog kulta u genezi superheroja, ali i tehnoznanstvene idolatrije u (eugeničkom) kreiranju superbića.

Mobilizacija mitske svijesti u sparivanju žene i mačke u amblem vještice

U kontekstu dosad rečenog impliciranje bliskosti žene i mačke u čestim figurama različitog stupnja hibridnosti između ovih dviju “vrsta” reflektira kompleksnost dosad opisanih relacija u odnosu između Kulture i Prirode kroz psihologiju i politiku označavajućeg Subjekta prema Društvu. A bogata tradicija posezanja upravo za mačkom kao jednog od

15 Ova fraza se često izriče u stripovima u Batmanu, na uvodnim stranicama, kada narator predstavlja Gotham City kao poprište radnje koje slijedi. Ta fraza je često u funkciji ekonomičnog panoramskog prezentiranja klime koja vlada u urbanom ambijentu. Također je prisutna i u razmišljanjima superheroja kada s vrha nekih od megalopolisnih *scrapera* melankolično promišljaju smisao svoje misije ili pokušavaju shvatiti zajednicu o kojoj herojski brinu.

popularnijih “transfernih objekata” iz šarolikog repertoara “raspoloživog bestijarija u oslikavanju ženske prirode ukazuje na logiku koja nije proizvoljna, nego svojom trajnošću manifestira kulturalno oblikovan izraz jedne fundamentalizirane asocijacije. Roland Barthes navodi da ponavljanje omogućava odgonetavanje: “Upornost nekog ponašanja odaje (...) namjeru” (Barthes 2009: 151), dok će Mrakužić napisati: “Žanrovske formule postaju kolektivni kulturni produkti zato što uspješno artikuliraju uzorak fantazije barem prihvatljiv, ako ne i preferiran od kulturnih grupa” (Mrakužić 2010: 30).

Kako konkretizacija univerzalnog uzorka funkcionira u praksi izvrsno se demonstrira izjavom tvorca Batmana, Boba Kanea, o autorskim vodiljama u kreiranju lika kao što je Catwoman. Ta izjava ujedno po razmjerima simplificiranog, no samozadovoljnog shematiziranja te po količini stereotipa i predrasuda predstavlja eklatantan primjer logike koja uspoređivanje žena s mačkama smatra utemeljenim i učinkovitim:

Vjerujem da su žene mačke, a muškarci su poput pasa. Dok su psi vjerni i prijateljskog karaktera, mačke su hladne, nevezane i nepouzdana. (...) Mačke je teško shvatiti, nestalne su, poput žena. Muškarci se osjećaju sigurnije u muškom društvu, nego li u ženskom. Ženu uvijek morate držati na odstojanju. Ne želimo da nam itko preuzme dušu, a žene imaju naviku to činiti (Andrae – Kane 1989: 108).

Nominalno autor, tvorca, otac jednoga lika, Kane zapravo nije stvaralački subjekt, nego objekt kulturnoformacijskih sila, “proizvod predaja” (Habermas 1988: 282), tek instalirajući samo jednu varijaciju univerzalne slike i reproducirajući bez ikakvoga kritičkoga odmaka notoran mit doslovno po onim pravilima koje je u mehanizmu djelovanja mit-skoga mišljenja rasvijetlio Roland Barthes: “Čitatelj uspijeva nevino konzumirati mit zapravo zato što on u njemu ne vidi semiološki, nego induktivan sustav. (...) Odnos označitelja i označenoga u njegovim je očima prirodan. (...) Mit čita kao činjeničan sustav premda je on samo semiološki sustav” (Barthes 2009:160).

Prema Barthesu, “tu dospijevamo do samoga načela mita; on povijest preobražava u prirodu” (Barthes 2009: 158), pri čemu se povijest u ovom kontekstu referira na “zacementiranu” tradiciju nakupljenih, nasljeđivanih i potvrđivanih asocijacija i predodžbi o mačkama da bi se na

koncu ekvivalentnost ženske i mačje prirode naturalizirala. Mačka postaje označitelj, ispomoć u označavanju onoga neprevedivog dijela ženske prirode, da bi se potom asocijativne veze između žena i mačaka reducirale na puki operativni znak, tj. žene i mačke postaju sinonimi, *alter ego*, te u mitu kao drugotnom semiološkom sustavu (isto, 147) žena-mačka se učvršćuje u neupitnu, podrazumijevanu činjenicu, u jezičnu jedinicu koju govor mita rabi u tvorbi svojih naracija na ovu temu, u “početni član mitskoga sustava” (isto, 149). “Njihovo jedinstvo (žene i mačke kao znakova, op.a.) je u tome što se sve svode na položaj obične jezične upotrebe” (isto, 147). Institucionalizacija i automatizacija tog procesa rezultira prevođenjem pisma u sliku, odnosno narativa o sposobnosti vještica da se transformiraju u mačke u sliku žene-mačke, postajući “*ta* slika koja se nudi za *to* značenje” (isto, 144), i tako ikonički konotirajući žene kao vještice istim onim “nevidljivim” mehanizmom ili perfidno nametanim podtekstom kojim se, prema glasovitom Barthesovom primjeru, francuska imperijalna veličina konotira u salutiranju dječaka-vojnika-crna.

Značenski, simbolički, asocijativni spektar koji se slikom mačke unosi u vezu sa ženom naglašeno je negativan i u funkciji je mizoginije. Mačje osobine koje se atribuiraju ženama crpe se i prikupljaju tobože neposrednim, empirijskim uvidima, odnosno iz iskustava kontakta s mačkama kao domaćim i familijariziranim životinjama s kojima dijelimo svakodnevicu, pri čemu zaključke o mačjoj prirodi iz tog izvora “spoznaje” smatramo mjerodavnima kako zbog autoriteta “iskustvenog dokazivanja”, tako i zbog vjerovanja da je životinjska priroda jednostavnija, elementarnija, stoga čitljivija, pa zaključke o onome što je “shvatljivije” (mačja, životinjska priroda) analogno prepisujemo onom nepoznatom (ženska priroda) kako bi nejasnost nepoznatoga bila objašnjena relativno sličnim, analognim i poznatim. Drugi skup stavova o mačjoj naravi gradi se na poredbenoj razlici, najčešće prema psu, pri čemu su pas i mačka dovedeni u poredbenu relaciju po skali djelomičnih sličnosti, najčešće u smislu podjednake statusne ili strukturalne pozicioniranosti u simbiotičkome svijetu ljudi i životinja. I na posljatku, treći resurs gradnje i učvršćivanja predodžbi o mačkama jest kulturna proizvodnja imidža mački, u zapadnoj kulturi naročito uvjetovana kršćanskom interpretacijom mačke.

Samo za ilustraciju, u on line glasilu Jehovinih svjedoka o mački kao neprihvatljivoj životinji za “odane i predane slugе Božje”, navodi se niz

nevjerojatnih “argumenata” o demonskom karakteru mačke i povezanosti sa Zlom tako da se simpatiziranje mačaka interpretira kao zavedenost i posredan oblik štovanja Sotone ili barem onih koji su proganjali kršćane bacajući ih lavovima (a mačke su “iz iste proklete životinjske obitelji”). *Rječnik simbola* navodi da negativističkome odnosu prema mački pridonosi njena dvostruka priroda, “istodobno umiljatim i podmuklim ponašanjem” (Chevalier–Gheerbrant 1983: 375).

Osim što je veza žene i mačke za kršćansku mizoginiju identifikacijski amblem vještice, čini se da je temeljni motivacijski okidač u asocijativnom povezivanju žena s mačkama u spomenutoj dvostrukosti mačje prirode. Prevladavajući dojam o mačkama jest da nikad nisu u potpunosti integrirane u domaćinstvo, ne dopuštajući apsolutno pripitomljavanje i izdresiranje, tek djelomično bivajući na dispoziciji čovjekovih zahtjeva i stoga sklone iznevjeravanju uloženoga u odnos. Drugim riječima, i žena i mačka dijele poziciju graničnoga, jednom se dimenzijom svoga identiteta odupirući ovladavanju totalitetnim označavanjem.

Za Slavoju Žižeka, tragom Lacanovog nauka, “nemogućnost da se (...) otkrije konzistentan subjekt” u “užasu ženske nedoslednosti” potiče uznemirujuću svijest o “ženskoj tajni” koja je “nedostupna muškoj falusnoj ekonomiji” i “izmiče vladavini” (Žižek 2008: 82–83). “Da, žena nije u potpunosti integrisana u falusni poredak, tako da postoji nešto u ženi što čini kao da je ona jednom nogom u tom poretku”, kaže Žižek (2008: 79), no provocirajuće je ono “neizrecivo, misteriozno ‘izvan’, isključeno iz simboličkog poretka” (isto, 80). I te kako je to vidljivo u silnim Batmanovim nastojanjima da “reformira” Catwoman i izvede je na pravi put, odnosno da je podvrgne svojim shvaćanjima dobrog i lošega, kao i služenju njegovom sustavu vrijednosti, bivajući s druge strane izluđen nediscipliniranim otimanjima Catwoman i njenom vraćanju kriminalu, kao i njenim zavaravanjima i manipuliranjima. U publikaciji *The Visual Guide to the Feline Fatale* bit će navedeno da Catwoman pokreće osjećaj krivnje i inferiornosti, što je, dakako, opet falocentrična racionalizacija neobjašnjivog ženskog, dok će najrecentnija DC-jeva serija o Catwoman u pogovoru postaviti retoričko pitanje: “Što pokreće Catwoman? Ne zna ni ona sama...” (CW 0/2012: 21). Osim što je time ciljano ostavljen otvoren prostor za narativna dopisivanja raznih motivacija ove superjunakinje, time je zapravo priznata i nemogućnost jednoznačnog definiranja njene paralogike.

Za razliku od Slavoja Žižeka, koji misterij ženskoga subjekta smješta s one strane poretka, iz poretka izvjesnoga u prostor neizvjesnoga i destabilizirajućega Drugog, Julia Kristeva naglasak stavlja na samu graničnu poziciju, zbog koje će žene “poprimiti (...) uznemirujuća svojstva svih granica: niti će biti unutar niti izvan, niti poznate niti nepoznate” (prema: Moi 2007: 229). Upravo ta graničnost navodit će na dvostruke, ambivalentne i naizgled oprečne reakcije u prezentaciji žena, ali i mačaka, koje su, napomenimo, “bliske”, domaće, no također su i na pragu mističnog, okultnog, crnomagijskog, sotonskog ili su barem veza s paganskim, pa će se žene i mačke čas smještati s one strane granice, sotonizirati i isključivati, a čas će ih se prihvaćati i divinizirati. “U prvom se slučaju rub promatra kao dio kaotične divljine izvanjskog, a u drugom kao inherentni dio unutarnjeg” (isto), tako da će i Catwoman istodobno biti neukrotiva i nedohvatljiva te s druge strane seksualnom eksploatacijom njenoga vizualnoga identiteta u potpunosti biti podvrgnuta muškom pogledu (*male gaze*). Istodobno će biti pripitomljena, paternalistički tretirana kao “mačkica”, bit će plijen muškoga lovačkoga nagona (“mačka” u smislu označavanja erotskih kvaliteta) i bit će mačka u smislu označavanja nedokučive prirode, neprevedive u diskurs racionalnoga. “Upravo poput Meduzine glave, užasno žensko može se osvojiti pretvaranjem u simbol, naime fetišiziranjem”, navest će Braidotti (u: Marković 1999: 32).

Zaključak: žena i mačka kao drugarice po sablasnosti

“Mačka”, viknut će jedan negativac kada skupinu kriminalaca zaskoči naša junakinja. “Ne. Žena”, odgovorit će Catwoman, inzistirajući da joj se identitet ne reducira na ono čemu mačka u definiranju/označavanju žene u ovakvoj diskurzivnoj politici služi. Ovaj dijaloški fragment, citiran na početku teksta, primjer je tipičnog pretezanja između polova mačka–žena koji se provodi u radnjama i konverzijama stripova o Catwoman te na neki način sugerira i da je mačka slika “*sablasne utvare koja ispunjava šupljinu realnog*”, kako navodi Žižek (2008: 288, italic S.Ž.) jer “sablasi otelovljuje ono što izmiče” (isto).

Nalazimo jednu izvrsna epizodu stripa (CW 1/1993: 22–23) u kojoj bogati aristokrat u poluzamračenoj spavaćoj sobi čeka suprugu da izađe iz kupaonice. Umjesto supruge izlazi gola žena (ni mi čitatelji još ne znamo

da je to Catwoman), točnije silueta graciozno oblikovane žene, zatamnjene zbog protusvjetla koje dolazi iz kupaonice. “Nemoj paliti svjetla, volim sjenovitost”, reći će Catwoman, i tako progovoriti o statusu žene u strukturi patrijarhalnoga poretka, a tu će diskriminacijsku poziciju, dakako, za ovu prigodu preokrenuti u svoju korist. “Zaboga, nisi ni odjevena”, šokirat će se suprug. “Želim biti savršena za tebe”, odgovara Catwoman. “I jesi”, kaže suprug i uzima je u zagrljaj. Ne razlikujući suprugu (koja bi mu s obzirom na godine braka trebala biti isuviše poznata) od potpune neznanke, u ovoj sceni evidentira se ona konstatacija da je muški spol u odnosu prema ženskome uvijek zatvoren u svoje fantazijske projekcije,¹⁶ ne uspijevajući tako doprijeti do pravoga bića suprotnoga spola, u čemu je dijelom i geneza falocentričnog hrvanja s kategorijom Žene kao Drugoga. Zlorabeći fantazijske stereotipe muškaraca u perfidnoj taktici zavodjenja putem iluzija, Catwoman iskorištava taj noćni susret s bogatim aristokratom da pokrade nakit. Kako se kasnije razotkriva, budući da je bila gola, jedino u što se Catwoman prurušila kako bi prevarila aristokrata i držala ga u uvjerenju da razgovara sa svojom bračnom družicom – jest suprugin parfem.

Dobar je to primjer predstavljanja Žene kao sablasti. Epizoda zorno predstavlja onaj uistinu siromašan minimum elemenata potrebnih da bi se konstruirao identitet žene na temelju kojega vjerujemo da znamo to biće (suprugu). Primjer je to funkcioniranja sablasti (žene): misteriozna do stupnja i jeze i erotske privlačnosti te ujedno bivajući sivom, sjenovitom plohom u koju upisujemo fantazije, i pozitivne i negativne, tako da je ujedno i objekt žudnje i izvor generiranja strahova.

Na ovom mjestu doista se demonstrira ona često citirana Lacanova tvrdnja da “Žena ne postoji”, odnosno – pojednostavljeno rečeno – da je sve ono što se predstavlja znanjem i identitetom žena te u diskursu i kulturi figurira kao označeno Žene zapravo konstrukt falocentrizma. U tom kontekstu, sa svim strahovima koje je proizvelo kršćanstvo kao

¹⁶ U jednoj epizodi (CW 1/1989: 13) koja tematizira prostitucijske dane Catwoman, makro Selini Kyle nalaže da radi ukusa jedne mušterije odjene kostim mačke (sic!). Selina Kyle se još uvijek oporavlja nakon što su je pretukli u jednoj mračnoj gothamskoj uličici, pa pokušava objasniti makrou da zbog modrica po licu nije baš reprezentativna za erotske susrete. “Njega ne zanima tvoje lice, Selina. Ionako će ga maska zakloniti”, odgovara makro ovom definicijom muško-ženskoga odnosa kao izraza (povrjeđujuće) politike označavanja dominantnim diskursom falocentrizma koji otuđuje i isključuje autentični ženski identitet. Falocentrična orijentacija na eksploataciju i profit, zbog čega se svi resursi svode na objekt, u ovom primjeru je krajnje jasna.

pratnju mačjem kroćenju ovim svijetom i uzimajući u obzir sposobnost mačke da nečujnim *šuljanjem* izazove reakcije kakve imamo u susretu sa sablastima, pri čemu je zapravo riječ o susretu s projekcijama vlastitih strahova, a uračunavajući i stav da mačka, ma koliko bila udomaćena, uvijek čuva u sebi jednu tajanstvenu dimenziju nepoznatosti i nedostupnosti, nije li onda posve razumljivo užasavajuću nelagodnost mračnih mjesta ženskog Drugog “pokrpati” i “prekriti” zavaravajućim svođenjem na sliku “jezovite” mačke, ali mačke kao ipak nešto poznatije vrste, te tako nepronichnost toga mraka učiniti barem djelomično, makar iluzorno, opipljivim, dati mu konture?

Obrambeni su to mehanizmi nesigurnog, no arogantnog falocentričnog subjekta koji je označiteljski zagospodario nepoznatim te onime što izmiče iz njegovih aspiracija ka totalitetu, ne bi li barem retorički, simbolički i diskurzivno podredio Drugo i na tome gradio iluziju vladanja prostorima Žene, Životinje, Prirode. Faktična neostvarivost te ambicije u totalitetu, trajna nepotpunost toga nastojanja, generira nove i nove narative matricom po kojoj je stvorena i Catwoman.

Stripografija:

Catwoman (mini-serial). 1989. New York: DC Comics.

Catwoman (volume 1). 1994. New York: DC Comics.

Catwoman: When in Rome (mini-serial). 2004. New York: DC Comics.

The New 52!: Catwoman (volume 3). 2012. New York: DC Comics.

Filmografija:

The Dark Knight Rises. 2012. Christopher Nolan, red. Warner Bros.

Literatura:

rthes, Roland. 2009. *Mitologije*. Zagreb: Pelago.

Beaty, Scott. 2004. *The Visual Guide to the Feline Fatal*. New York, London: DK Publishing, Inc., Dorling Kindersley Limited.

Bernardić, Lidija. 2011. "Animalistika u etnologiji/kulturnoj antropologiji". *Zarez* 320:10–11.

Braidotti, Rosie. 1999. "Cyberfeminizam s razlikom". U *Cyberfeminizam*. Igor Marković, ur. Zagreb: Centar za ženske studije, 25–43.

Chevalier, Jean i Alain Gheerbrant. 1983. *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod MH.

DiPaolo, Marc. 2011. *War, Politics and Superheroes*. Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, Inc., Publishers.

Eagleton, Terry. 2002. *Ideja kulture*. Zagreb: Jesenski i Turk.

Esquenazi, Jean-Pierre. 2013. *Televizijske serije*. Beograd: Clio.

Fingerroth, Danny. 2004. *Superman on the Couch*. New York, London: The Continuum.

Freeman, Daniel M. A. 2014. "Cross-Cultural Perspectives on the Bond Between Man and Animals". U *Cultural Zoo*. Akhtar, Salman i Vamik D. Volkan, ur. London: Karnac, 3–43.

Fuko, Mišel (Foucault, Michel). 2013. *Istorija ludila u doba klasicizma*. Novi Sad: Mediterran Publishing.

Gehlen, Arnold. 2004. *Duša u tehničkom dobu*. Zagreb: AGM.

Gržinić, Marina. 2005. *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*. Zagreb, Sarajevo: Multimedijalni institut, Košnica.

Habermas, Jürgen. 1988. *Filozoski diskurs moderne*. Zagreb: Globus.

Hardt, Michael i Antonio Negri. 2010. *Imperij*. Zagreb: Arkzin, Multimedijalni institut.

Kane, Bob i Tom Andrae. 1989. *Batman and Me*. Forestville, San Francisco: Eclipse Books.

Knight, Gladys L. 2010. *Female Action Heroes*. Santa Barbara: ABC-CLIO, LLC.

Moi, Toril. 2007. *Seksualna/tekstualna politika*. Zagreb: AGM

Mrakužić, Zlatan. 2010. *Književnost eskapizma*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.

Race, Kristen Coppers. 2013. *Batwoman and Catwoman: Treatment of Women in DC Comics*. Dayton: Wright State University.

Radman, Zdravko. 1988. *Simbol, stvarnost i stvaralaštvo*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.

Radman, Zdravko. 1994. *Metafore i mehanizmi mišljenja*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.

Read, Jacinda. 2000. *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*. Manchester, New York: Manchester University Press.

RosieX. 1999. "Intervju s dr. Sadie Plant". U *Cyberfeminizam*. Igor Marković, ur. Zagreb: Centar za ženske studije, 21–24.

Stone, Allucquère Rosanne. 1999. "Neka stvarno tijelo ustane, molim!". U *Cyberfeminizam*.

Igor Marković, ur. Zagreb: Centar za ženske studije, 99–121.

Storey, John. 2008. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Harlow: Pearson Longman.

Wells, Paul. 2009. *The Animated Bestiary*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.

Whaley, Deborah Elizabet. 2016. *Black Women in Sequence: Re-inking Comics, Graphic Novels and Anime*. Washington: University of Washington Press.

Žižek, Slavoj. 2008. *Ispitivanje realnog*. Novi Sad: Akademska knjiga.

Internet:

"Cat Claw". <http://www.stripovi.com/enciklopedija/strip/cat/cat-claw/> (pristup 10.11. 2015.).

comicbookGRRRL. 2011. "Catwoman: The Hyper-Sexualisation of a Sexual Woman". <http://www.comicbookgrrrl.com/2011/06/12/catwoman-the-hyper-sexualisation-of-a-sexual-woman/> (pristup 10. 11. 2015.).

Miller, Julie. 2015. "Catwoman Writer Confirms Selina Kyle is Bisexual". <http://www.vanityfair.com/hollywood/2015/02/selina-kyle-catwoman-bisexual> (pristup 10. 11. 2015.).

Rodriguez, Amanda. 2013. "The Many Faces of Catwoman". <http://www.btchflicks.com/2013/12/the-many-faces-of-catwoman.html#.VpaKN-k9iT5k> (pristup 13. 1. 2016.).

"Smiju li kršćani imati mačke". <http://www.svjedoci.net/index.php?fn-c=Art&aid=M90> (pristup 10. 11. 2015.).

Tremblay, Kaitlin. 2013. "Caught In Between Good and Bad: Catwoman's Feminism". <http://goodcomics.comicbookresources.com/2013/08/11/caught-in-between-good-and-bad-catwomans-feminism/> (pristup 13. 1. 2016.).

Wilson, Natalie. 2012. "Catwoman Finally Rises". <http://msmagazine.com/blog/2012/07/20/catwoman-finally-rises/> (pristup 10. 11. 2015.).

www.comicvine.com (pristup 10. 11. 2015.).