

izdavač
Naklada Jesenski i Turk
Institut za etnologiju i folkloristiku

za izdavača
Mišo Nejašmić
Iva Niemčić

urednik

recenzenti
dr. sc. Tea Škokić
dr. sc. Aleksandar Mijatović

imensko kazalo
Drahomira Cupar

prijelom
Mario Toth

grafički urednik

tisak

www.jesenski-turk.hr
www.ief.hr

ISBN: 978-953-222-815-1

*LIBER MONSTRORUM
BALCANORUM*

ČUDOVIŠNI SVIJET EUROPSKE MARGINE

uredili

Miranda Levanat-Peričić i Tomislav Oroz

Jesenski i Turk i Institut za etnologiju i folkloristiku

Zagreb, 2019.

Naslovnica uredničke knjige inspirirana je slikom Mileta
Prodanovića iz ciklusa Vaspitavanje dečaka u Srbiji.
Zahvaljujemo kolegi na ustupanju motiva za dizajn naslovnice.

Liber monstorum balcanorum

Čudovišni svijet europske margine

Miranda Levanat-Peričić, Tomislav Oroz:

UVOD U *LIBER MONSTORUM BALCANORUM*..... 1

I. Čudovišne granice i susreti na pragu: *Hic sunt Draculae et caetera*

Tomislav Pletenac

KAD BALKAN ZAGRIZE. VAMPIRSKA METAFORA POLUOTOKA.....19

Dejan Ognjanović, Marko Pišev

ČUDOVIŠNI HRONOTOPI U FILMOVIMA ĐORĐA KADIJEVIĆA.....37

Sanja Lazarević Radak

CRNA SMRT: MONSTRUM SA GRANICE56

Josip Zanki

BABA JAGA, ČUVARICA PRAGA.....79

II. Kodiranje slike i funkcije: *monstrare et monere*

Ana Gospić Županović

MONSTRUOZNOST PREJEDANJA I PIJANČEVANJA – MOTIVIKA

HRANE I PIĆA U RELKOVIĆEVOJ I DOŠENOVOJ EPICI 18. STOLJEĆA89

Mirna Sindičić Sabljó

BALKAN U MEMOARIMA JOZE KLJAKOVIĆA.....107

Suzana Marjanić

DISTOPIJA I MONSTRUARIJ KREŽINA *PUTA U RAJ* 127

Miranda Levanat-Peričić

IMAGINARNI CIGANIN – OD JEĐUPKE DO „JERGINE ČERGE“150

III. Čudovišno tijelo: prijevodi, prijenosi, izgubljena i nagomilana značenja

Persida Lazarević di Giacomo

MONSTRA BALCANORUM U RUKOPISNOM REČNIKU CH. F. TEMLERA.....195

Dragana R. Mašović

MAGIJSKI MONSTRUMI: USPON ILI PAD U ŽANR VLAŠKIH DEMONA217

Nevena Daković, Biljana Mitrović

ZAZORNOST BALKANSKE LEPOTE.....239

Mileta Prodanović

MOYA SESSTRA I OSTALE (PRIKRIVENE) NEMANI.....259

IV. Aveti prošlosti – Historia nostra monstra vitae est

Lidija Stojanović

ARHIVI MELANKOLIJE I SMIJEH. ANALIZA PROJEKTA *SKOPLJE 2014*..... 267

Nenad Veličković

USPAVANA LJEPOTICA BOSANČICA (IDEOLOŠKI

PODTEKST PROJEKTA *PIŠEM TI BOSANČICOM*).....277

Mirela Holy

FENOMEN BALKANSKIH NEMRTVIH

I NJIHOVA ULOGA U KULturnOJ PROPAGANDI.....289

Tomislav Oroz

WE'RE NOT IN KANSAS ANYMORE? ČUDOVIŠNOST

SOCIJALIZMA I POSTSOCIJALISTIČKI BIJEG S BALKANA308

Mario Vrbančić, Senka Božić Vrbančić

KAKO SE SPRIJATELJITI S ČUDOVIŠTEM340

BILJEŠKE O AUTORIMA I AUTORICAMA357

KAZALO OSOBNIH IMENA 366

ZAZORNOST BALKANSKE LEPOTE

Nevena Daković

Biljana Mitrović

1. Žene kao balkansko Drugo

Tema rada već u naslovu postavlja trodelnu topiku Balkana, zazornosti i lepote – njihova prožimanja i pozicioniranje u najširem teorijskom i analitičkom polju studija filma i studija kulture – u nastojanju inoviranog tumačenja pojave fatalne lepote, odnosno balkanske *femme fatale*. Ta sudbonosna pojava iz perspektive teorije reprezentacije, teorija nacije i identiteta je zapravo samo nova pojavnost neuhvatljivog i amorfnog balkanskog Drugog,¹⁵⁵ ovog puta određenog u odnosu na patrijarhalnost kulture čija je norma muškarac, a suprotnost žena, uhvaćena u „raskoraku“ između humanog i animalnog, ovostranog i onostranog, Istoka i Zapada, realnog i magijskog. Za razliku od određenja (balkanskog) Drugog iz spoljne perspektive Zapada, pa čak i Istoka (ili Orijenta), na kojoj počivaju radovi Edwarda Saida, Vesne Goldsworthy i Marie Todorove, ovde je reč o figuri koja nastaje kroz „internu apropijaciju, jer postoji i kao samoopažaj, bez odnosa sa Evropom“ i uz svu svest da je to „unutrašnje drugo“ manje zastupljeno u teorijskoj analizi (Daković i Mitrović 2016: 409). Ipak, zapažanja o balkanskom/orijentalnom Drugom izneta u radovima spomenutih autora su nezaobilazna početna tačka istraživanja za stvaranje nove analitičke i teorijske niše kojoj pripadaju studije slučaja.

Maria Todorova primećuje da je balkansko permanentno stanje kompleksne tranzicije i hibridizacije Istoka (Orijenta) i Zapada, stigmatizujuće najpre za same stanovnike Balkana (2009: 58). Stoga je dvoznačnost mesta ekskluzije i getoizacije, ali i tačke susreta – kroz metafore mosta i raskršća (ibid.: 59; Daković 2008) – projektovana u različitim sferama religije, ideologije, rase, klase, emotivne pripadnosti.

¹⁵⁵ U meri u kojoj je i sam Balkan (ne)određeni identitet u stalnom preobražaju.

Vesna Goldsworthy, utemeljujući svoju obuhvatnu analizu reprezentacije Balkana u engleskoj književnosti i, povremeno, filmu, ističe da se evropske predstave o Balkanu „pojavljuju u potpunom obliku tek nakon što se razvio specifičan balkanski identitet, različit od Otomanskog carstva“ (2000: 13) posle oslobođenja od turske vlasti. Referentnost turske kao *islamske* okupacije implicira vekovno ratno i versko neprijateljstvo koje pooštrava i naglašava odvojenost. Tako, tek u novomapiiranoj oblasti van granica turske imperije, radoznali i znatiželjni putnik, avanturista ili umetnik sa Zapada može jasno da uoči identitetske osobenosti – *differentia specifica* u odnosu na Orijent – u višestrukom preplitanju suprotnosti kao novo, balkansko (ipak i dalje orijentalizovano) Drugo (ibid.: 90), koje predstavlja opštu „pretnju za status kvo“ (ibid.). Jednim delom suštastveno, kako želimo da pokažemo, pretnja za društveni poredak i opstanak patrijarhalne zajednice otelotvorena je u figurama žena, njihovoj *uncanny* lepoti, koja uzima brojna obličja i stavlja niz maski. Kao i ostali, i ovaj identitet stvara kompleksne međudnose prepoznate kao interno i eksterno shvatanje balkanskog identiteta kao Drugog u odnosu na istočne i zapadne teritorije, ali i kao pluralizam drugosti unutar samog Balkana, pripadajući obama područjima; ljudskim i animalnim sferama; domenima prirodnog i natprirodnog, običnog i *unheimlich*.

Analiza posvećena filmskim tekstovima čini neophodnim pominjanje preliivanja „balkanskosti“¹⁵⁶ na hipotetični „balkanski filmski žanr“ kao korpus filmova koji se bave temom Balkana.

¹⁵⁶ U potrazi za najboljim prevodnim terminom pojma *balkaness* u nizu heteroklitnih odrednica kao što su *balkanština* (što zvuči pežorativno); *balkanizam* (po osnovnom značenju to je /zapadni/ diskurs o Balkanu); *balkanizacija* (kao širenje negativnog i destabilizujućeg uticaja Balkana na Zapad), „[k]ao moguće rešenje ukazao se i Krležin termin ‘balkanskost’. Ispražnjen od tradicionalnog negativnog određenja koje Gabrijela Šubert u Zastavama nalazi kao ‘esejistički intonirane “fenomenološke opise”, pre svega, balkanskih mentaliteta, moralne bede, jeftinog političkog konvertitstva’ vodi promeni od negativnog ka pozitivnom značenjskom obuhvatu.“ (Daković 2008: 22). Ukazujući na značenjski pomak Nedžad Fejzić (2000: 134–138) konstatuje: „Iako je Miroslav Krleža svojim stvaralaštvom, ali i životom, bio svojevrstan antipod negativnoj paradigmi *homo balcanicus*, njegov diskurs o Balkanu nipošto nije jeremijadna ‘evropejska’, ‘izvanjska’ retorika, koja unaprijed sve zna i ‘postavlja’ kao da ispija čašu vode, već je, naprotiv – složeni proces demistificirajuće i demitologizirajuće duhovne geologije zasnivanja i potvrđivanja vlastitog kreativnog identiteta. Svoj stvaralački humus, antropologiju *sui generis*, Krleža, dakle, pronalazi, među ostalim, i u svojoj ‘balkanskosti’“ (Daković 2008: 21–23).

Dinamični identitet našao je svoj odraz u trans, post i meta dimenzijama filma na polju produkcije (koprodukcije), žanra (hibridizovani, kontaminirani, koje posebno koriste nove generacije stvaralaca, čija dela uključuju elemente vesterna, horora, istorijske metafikcije i melodrame), diskursa (multikulturni, intertekstualni, transmedijalni) i teorije (od projektovane apropiacije do dijalogizma) (Daković 2008: 204 i dalje), potvrđujući skliskost i ambivalentnost.

Vekovno prisustvo Orijenta, koje je ostavilo obuhvatne tragove na identitetskim obrascima, argumentuje višeznačni odnos Balkana i Orijenta kada je na jednoj strani Istok/Orijent referentno „spoljašnje“ veliko Drugo.¹⁵⁷ Na drugoj strani, pak, Balkan je „usvojeni, asimilovani“ deo Orijenta, koji sa istim, u očima Zapada, često koalescira u jedan entitet; a u procesu samoidentifikacije služi kao reperno Drugo interne orijentalizacije – reprezentacijom figura muslimana/Turaka ili Rumija kao orijentalnog Drugog (Todorova 2009: 58). Izbor orijentalnog kao malog Drugog suština je preklapanja sa procesom „izmeštanja Orijentalizma“: nalaženje malog Drugog u odnosu na Balkan, koji sada postaje veliko Drugo. Balkan je pojmljen, dakle, kao porozna kulturno-politička granica Orijenta i prostor mešanja evropskog i orijentalnog.

Nadasve kao „škola mišljenja“ Balkan je objekat *balkanizma* iznedrenog iz Saidovog orijentalizma kao škole „interpretacije, čiji je materijal slučajno Orijent, njegova civilizacija i lokaliteti“ (2000: 271) viđen kao sistem „reprezentacija koje su stvorili čitavi nizovi sila“ (ibid.), dok, dalje, Maria Todorova definiše polje proučavanja Balkana naspram prethodne odrednice. U devetnaestovekovnim kulturnim i naučnim izvorima Orijent je pojmljen kao zaostao, izdvojen, čudljiv, podložen uticajima, osvajanju i kolonizaciji, dakle kao nosilac ženskog principa (ibid.: 275–276), dok Balkan Todorova vidi kao grub, raspojasan, odbojan i nepristupačan, odnosno kao nosioca muškog principa (Todorova

¹⁵⁷ U filmskim tekstovima, stvaranje identiteta počiva na lakanovskoj beskrajoj igri i razmeni pogleda i konkretno Lakanovoj „ogledalnoj fazi“. Identitet se ostvaruje i uspostavlja kroz odnos sa Drugim, a zajedno sa procesom stvaranja Drugog/drugosti razvija se razmenom pogleda između subjekta i objekta (Daković 2008: 49). U ovom slučaju, dijalektički odnos spoznaje Drugog i samospoznaje može se pojmiti kroz odnos sa Orijentom (Said) (ibid.: 50, fn 57).

2009: 14–15).¹⁵⁸ Eksplikacija teme (*Zazornost balkanske lepote*), pak, objedinjuje ove principe potragom za orijentalnim lepoticama Balkana, ženskim principom kao drugosti muškog principa, dodatno proširenog činjenicom da je muški princip/Balkan već pozicioniran kao Drugi. Ženski princip se tako ispostavlja kao mesto nagomilavanja drugosti, podređenosti i nemoći subalterna, ali i umnoženo mesto otpora i subverzije koliko i zaštitne projekcije dominantnog identiteta.

Razvijanje sistema razlika vodi oblikovanju stigme,¹⁵⁹ koja je u ovom slučaju pojmljena i kao apriorna i kao aposteriorna u odnosu na fenomen zazornosti.¹⁶⁰ Stigma Balkana markira etničku, nacionalnu, religijsku i lokalnu identitetsku različitost i specifičnost, sramno i inferiorno odstupanje od norme koje nanosi bol i poniženje nosiocu stigme (ibid.: 38–60) kada potonju prate, ali i konstruišu „strah, stvaranje stereotipa i društvena kontrola kao odgovor na različitost, odnosno drugost“ (Lerita M. Coleman prema Todorova 2009: 61).

Psihološki mehanizam objašnjava stigmatizaciju kao sramno žigosanje nastalo nerazumevanjem ili projekcijom sopstvenih (zapadnih) strahova degradacije, primitivizma „zore čovečanstva“ (Todorova 2009: 41) na malo Drugo (Orijent i Balkan). Komplementarni pojam auto ili samostigmatizacije sledi kao posledica odnosa sa lokalnim, unutrašnjim represivnim autoritetom (ibid.: 57–58), često namesnikom velikog Drugog, ili normom od koje odstupa. Druga mogućnost je spontano indukovano nastavljanje autostigmatizacije kroz nekritičku perpetuaciju zapadno stvorenih stereotipa u lokalnim tekstovima radi

¹⁵⁸ Iz druge perspektive, može se uočiti „diskurzivna feminizacija Balkana“ (Petkov prema Oroz 2016: 12) koja se ogleda u prototipskom sažimanju osobina balkanskog stanovništva u opisu bugarske žene, koju odlikuje skromnost, pobožnost, pripitomljenost (ibid.).

¹⁵⁹ Etimologija koja višeznačno obuhvata znak potčinjenosti i patnje (od Hristovih rana do žigosanja robova) ali i znak srama i krivice (od Kainovog znaka do prakse označavanja zločinaca i krivaca), koji istovremeno znači i bolnu ranu i osudu i krivicu, ali i beleg kao znak prepoznavanja i posebnosti.

¹⁶⁰ Izraz *zazornost* označava oprez ili odbojnost sa strahom i prevodni je termin francuske i engleske reči *abjection*, koja ima šire značenje obrazloženo psihoanalitičkim teorijama Julije Kristeve. U nedostatku izraza ekvivalentnog semantičkog opsega, u ovom razmatranju koristiće se termin *zazornost* sa značenjem proširenim na sve pojave koje podrazumeva „abjection“. Takođe, važna je i direktna veza ovog pojma sa glagolom *zazirati* (koji obuhvata i oklevanje, ustručavanje, pribojavanje i uzdržavanje).

obežbeđenja prihvatanja i razumljivosti na globalnom tržištu. U naznačenom složenom kontekstu jasno je argumentovano da je balkanska lepotica žrtva višestruke stigmatizacije – kao figura sa Balkana, kao žena i kao objekat/subjekat dodatne samostigmatizacije kojoj podleže zbunjena i sluđena spoznajom sopstvene seksualnosti, bunta, nemoći i očaja.

Žena na Balkanu – globalni spoj izmeštenosti i prepoznatljivosti (Goldsworthy 91 :2000) – idealni je pokretač spektra narativa, od pustolovnih melodrama do romantičnih avantura ili od gotskih romansi do horora, koji okončava neočekivano i misteriozno putovanje. Kao što se već naslućuje, atraktivni žanrovski obuhvat pojačava vaskoliku zavodljivost balkanskih lepotica koje postaju čvorište sublimacije erosa (ljubavi, romanse, melodrame) i tatanosa (smrti, pustolovine, strave) (ibid.), destruktivnosti i autodestruktivnosti te derožmonovske „strasti oivičene smrću“ u obličju vampirica, leptirica ili ukletih utvara, koje ćemo kasnije analizirati.

2. Zazornost: psihoanaliza i (ženska) čudovišta na filmu

U izvrsnoj, inicijalnoj studiji (*Powers of Horror: An Essay on Abjection / Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, 1980 / *Moć užasa: esej o zazornosti*, 1989) koja je uvela pojam, Julija Kristeva zazornost definiše kao pobunu bića protiv onoga što ga ugrožava iz spoljnog ili iz unutrašnjeg sveta, te što je „dvogubo“ povezano sa afektima (kao obuhvatnijim i aktuelnijim izrazom od emocija) straha, mučnine i gađenja ali i privlačnosti, priželjkivanja; zavodljivim i zabranjenim „drugde“ (1989: 7–15), odnosno, u našem slučaju, sa, „drugaćijim“ i „drugim“. Zazornom je tako imanentna dvosmislenost (ibid.: 16) pripadanja sferi koju podrazumeva „ja“ i onoj suprotnoj, stranoj i pretećoj u odnosu na sopstvo koja je carstvo nečistog i odvratnog (ibid.: 8). Objekat zazornosti je, dakle, na razmeđu subjekta i objekta, svesnog i podsvesnog, života i smrti, uznemiravajući i remeteći (monolitni i sigurni) identitet (ibid.: 10).

Kao posebnu podvrstu, francuska teoretičarka izdvaja fenomen zaziranja od sebe ili „uvodni gubitak“ (ibid.: 11), kao spoznaju osnovnog manjka sopstva ili bića, smisla, jezika i želje.

Fenomen manjka (slobode, društva, društvenih normi, jasan u eksplicitno pobuđenoj seksualnosti) praćen potiskivanjem – uz simptomatske telesne manifestacije mučnine, uzmicanja, jeze – povezuje zazorno sa sublimacijom, koja omogućava artikulaciju, imenovanje i time obuhvatanje pojma (ibid.: 17–18), pretvarajući se na planu simboličnog „u znak ljubavi, mržnje, zanosu ili prokletstva“ (ibid.: 59). Konačno, konceptualizacija pojma u odnosu na fenomen (balkanske) ženske lepote ostvarena je definisanjem suodnosa zazornog i uzvišenog kada je „zazorno [...] oivičeno uzvišenim“ (ibid.: 18). Iako ne nastaju u isto vreme, oba pojma imaju isti subjekat, pa uzvišeno predstavlja nešto prekomerno i vodi opčinjenosti (ibid.: 18–19), dok zazorno uvodi strah, gađenje i vodi odbojnosti i eliminaciji. Konsekventno, u okvirima kulturalnog poretka, zazorno predstavlja „sublimaciju objekta koji se još ne može odvojiti od nagona“ i želje, prelazeći na teritoriju animalnoga (ubistvo i seksualnost) (ibid.) i podrazumevajući izuzimanje i tabu (ibid.: 24). Prizivajući animalnost, Drugo – povezano sa polom, ali i sa klasom, nacijom ili konfesijom – implicira tradiciju ekskluzije i uspostavljanja vlasti i moći nad različitim. Navedene odrednice obezbeđuju proučavanje fenomena ženskog kao fizički (telesno u svom bogatstvu značenja) i kulturno Drugog, koje je subjekat privlačnosti i straha (usled opasnosti koju predstavlja za patrijarhat) u liminalnom balkanskom prostoru.

Balkanska lepotica – subjekat zazornosti – koja izaziva mešavinu želje i gađenja opisujući trajektoriju transformacije od uvodnog gubitka do apsolutnog manjka (društvene svesti i identitetske pozicije) junakinja je filma *Sofka*. U okruženju u kome je sve podložno propadanju (ugled, psihofizička superiornost i bogatstvo njene porodice), ali i repozicioniranju moći (novi sloj imućnih i moćnih seljaka), Sofka je istovremeno i predmet želje i divljenja, zazornosti iz strahopoštovanja prema njenoj lepoti i poreklu, kao i prezira i stigme zbog novog poretka. Uhvaćena u niz dužnosti i međuzavisnosti patrijarhalne sredine i (samo) stigmatizovana sopstvenom seksualnošću, junakinja neminovno strada.

Povezanost egzotične heroine sa krvlju – film nastaje adaptacijom romana *Nečista krv* Bore Stankovića – kao oznakom porekla i identiteta, nečistom i kontaminiranom, potpunije čitanje

dobija kroz teorije Barbare Creed. U knjizi *The Monstrous Feminine*, Creed primenjuje teorije zazora u studijama filma, fokusirajući se na horor, odnosno strašno generisano iz zazornosti imanentne ženskom polu, pre nego rodu. Marker i *maker* zazornosti je biološka veza ženske telesnosti i krvi kao znaka nastanka i nestanka života: isticanje krvi iz tela koje ukazuje na smrt – asocira na leš odnosno telo bez duše, dalje povezano sa vampirizmom – ali i krvarenje pri porođaju/rođenju, koje označava život. Složenije značenje odnosi se na prelazak u drugu životnu fazu, kroz menstrualnu krv ili krvarenje prilikom prvog seksualnog odnosa, tj. ulaskom u seksualno aktivnu fazu života, reprodukcije i majčinstva. Krv je nedvojbeni znak inicijacije ženske lepote i zrelosti, pa nova životna etapa ne pokazuje se samo, iako zasigurno prevashodno, fizički već i kroz praktikovanje ženskog aktivnog principa uništavajućeg za pravila i zakone, postajući čvorište zazornog vidljivog kao *uncanny* ženska lepota. „Ženska krv“ je iskorišćena kao motiv, „ključ“ misterije, odnosno (magični) sastojak začudne nijanse – vizantijsko plave boje, koja joj obezbeđuje trajnost i nepromenljivost u filmu *Vizantijsko plavo* (1993, Dragan Marinković), nastalom prema motivima proze Milorada Pavića.

Direktan primer endemske balkanske lepote, označene animalnim transformacijama praćenim prolivanjem krvi, predstavljaju filmovi o vampirima i utvarama, čije se zlokobno prisustvo mitski nadvija nad vanvremenskim Balkanom. Monstruozno je upisano kroz erodiranu razdelnicu ljudskog i neljudskog, čoveka i životinje [*Leptirica* (1973, Đorđe Kadijević)], prirodnog i natprirodnog [Jasmina (Jasmina Ćorović), koja postaje avet, suprotno vampiru, duh bez tela u filmu *Šejtanov ratnik* (2006, Stevan Filipović)], dobrog i zlog [ambivalentne uloge žena u filmu Čarlston za Ognjenku (2008, Uroš Stojanović), koje svoje magijske veštine i druge sposobnosti koriste za prizivanje smrti, mrtvih, bacanje prokletstva i vradžbine pomoću kojih vide budućnost i utiču na nju]. Figura žena – zarobljena u cikličnom nastanku magičnog tela vampira/životinje/ne-ljudskog – mesto je konstrukcije linije razdvajanja u horor filmu i „upravo zato [...] podrija odnose muškaraca i žena koji su ključni za konstituisanje patrijarhalnog društva“ (Creed 1993: 61). U alternativnom obličju životinje inače pokorna balkanska žena postaje figura bunta, remećenja

stabilnog poretka i subverzije odnosa moći među polovima. Na nešto savremeniji način, uz drugost oslonjenu na ne-balkansko poreklo, lepota većito „zatočena“ kao ukleta vladarka Balkana, žena neuhvatljivog mnoštva oblića, pojavljuje se u filmu *Lavirint* (2002, Miroslav Lekić). Suzana Lojtes (Maja Sabljčić) kao potomak došljaka sa zapada, fatalno zavodljiva za slabašne i iskušenju podložne balkanske muškarce, potomak je svih zavojevača Balkana – od mistične arijevske sekte do austrougarskog plemstva. Lavirint – simbol nedokučivog identiteta kolenke/staništa – metafora je i balkanske podsvesti, mitske istorije večite (i samo ponekad odsutne) borbe sa podmuklim Drugim, koji je povrh svih etno (centralnoevropskog, austrougarskog porekla), religioznih (drevna sekta i katolkinja), klasnih (građanska klasa) razlika i žensko. Kada se kamera na kraju filma izmiče u visine, u kadru iz „ptičje perspektive“ obrisi ruševina Kalemegdana pretvaraju se u mozaik lika žene koja je većiti uzrok ratova, pobuna i oluja; koja je krvopija istorijskog, muškog i ratničkog principa *élan vital*. Ona je i vampirica i bogomoljka i leptirica, mitska *femme fatale*, koja kao predatorka Balkana naknadno postaje bizarna balkanska lepota.

Savremene priče, *la jeunesse désaffectée*, zazornost prepoznaju kao inverziju težnje ka „čistom i pristojnom telu“, telu koje gubi lepotu gubitkom digniteta i integriteta raskalašnim izlaganjem pogledima ljudi i objektivu digitalnih medija. Lepo telo junakinja isprazne generacije odbija da se pokori standardima patrijarhalne zajednice. Slobodno i besramno izloženo (golo) telo koje dominira umnoženim ekranima jeste objekat koliko i subjekat seksualnosti. Autodestruktivno devalviranje tela (*Klip*, 2012, Maja Miloš; *Pored mene*, 2015, Stevan Filipović; *Panama*, 2015, Pavle Vučković) pretvara junakinje u savremene utvare, lišene duhovnosti i afektivnosti.

3. Sedam zapovesti balkanske lepote

Ukoliko je balkanska lepota kao drugost u potpunosti objašnjena tradicionalnim teorijama u spektru od orijentalizma do zazornosti, određeni izazov pojavljuje se sa trenutno *en vogue* teorijama animalizma, čudovišnosti (pa čak i kao vidova

posthumanizma) kao implicitnih temelja drugosti. Stoga umesto klasične studije slučaja, korpus filmskih tekstova „provlačimo“ kroz postulate o čudovištima i njihovoj pojavnosti prema tezama koje Jeffrey Jerome Cohen izlaže u tekstu „Monster Culture (*Seven Thesis*)“ (1996) kao indikativne odrednice monstroznosti u kontekstu globalne kulture. Ovako koncipirano razmatranje studije slučaja spaja prethodno iznetu problematizaciju Balkana i balkanske drugosti/Drugog na Balkanu te razmatranja o zazornosti u čitanju čudovišta svedenog u prostore interkulturalne limine Evrope.

3.1. Telo čudovišta je telo kulture

Telo čudovišta – koja inače nastaju na metaforičkim raskršćima kao mestima sučeljavanja vremena, osećanja ili prostora – predstavlja kulturu i njena značenja i pomera granice (Cohen 1996: 4) kako bi omogućilo, na drugi način nemoguću, akomodaciju i upis nedozvoljene želje, anksioznosti i fantazije. Ženska lepota, podjednako primerena ženskom licu i telu kao objektu želje, dakle, kao fizička lepota u spoju sa nezavisnošću duha, samosvojnošću i samosvešću postaje tačka kulturalnog pripisivanja čudovišnosti.

Uništavanje ženskog tela, stoga, nosi ozdravljenje i obnavljanje starih granica kulture. Čudovišno telo pobune, otpora i subverzije napada granice višestrukih dominantnih normi, pa zarad restoracije harmonije mora biti eliminisano. Pobuna se završava konkretnom tragičnom smrću [*Anikina vremena* (1956, Vladimir Pogačić); *Hanka* (1955, Slavko Vorkapić), a verovatno i Tisa (*Skupljači perja*, 1967, Aleksandar Petrović)]; porobljavanjem kao simboličkom smrću (Sofkin gubitak lepote) ili eliminacijom iz narativa usled nedorečenih razloga (*Panama, Pored mene, Čarlston za Ognjenku*). Jelena (*Pored mene*) opsenjujućim lažnim imidžom predstavlja se kao suverena, samosvesna gospodarica situacije, tinejdžerska *femme fatale* samo da bi ceo njen konstrukt bio surovo „oboren“. Njeni vršnjaci razotkrivaju loše materijalno stanje, život na periferiji grada, lažno predstavljeno bogato seksualno iskustvo i formalnu vezu sa najpopularnijim učenikom, pa ona tragično ispašta zbog društvenih i socijalnih

okolnosti, što je čini uporedivom sa neizvesnom sudbinom Tise (*Skupljači perja*). U svim ovim slučajevima čudovišnost je proizvod neposrednog socijalnog okruženja, a njeni nosioci direktno stradaju upravo od svojih bližnjih i kulturnog miljea koji se grčevito trudi da održi *status quo*.

3.2. Čudovište uvek pobegne [od značenja]

Telo čudovišta je u permanentnom menjanju,¹⁶¹ istovremeno postojeći kao fizičko i simboličko, korporalno i nekorporalno. Čudovište zato uvek uspeva da pobegne samo da bi se vratilo u drugim kulturnim ili društvenim okolnostima, inovirajući matrice čudovišnosti (Cohen 1996: 5). Hankin i Anikin nezavisni duh osvešćene seksualnosti ponavlja se u liku Maje (Jovana Stoiljković, *Panama*) u sasvim drugim vremenima i socijalnom okruženju (selo s početka 20. veka naspram grada na početku 21. veka). Zasigurno nagoveštena promiskuitetna (ne)moralnost – na nivou one koju ispoljavaju muškarci – teško je i tragično savladiv poremećaj patrijarhalne zajednice. Hanka (Vera Gregović) lažno predstavlja svoju vanbračnu vezu sa Mušanom (Mihajlo Mrvaljević) da bi „uzvratila“ za muževljevo neverstvo. Sejdo (Jovan Milićević), kome je neshvatljiva mogućnost ženskog neverstva, ubija Hanku, koja je ostala u domenu opsene (neverstvo) i simbolike (simbolično ubistvo kada mu uništava čast). U filmu *Anikina vremena* prema motivima istoimene Andrićeve pripovetke (1931), Anika (Milena Dapčević) delatno narušava *status quo* u mirnoj bosanskoj kasabi, sa istim tragičnim posledicama. Gotovo jednako koncipirane odnose nalazimo u savremenom beogradskom okruženju (*Panama*) (pre)zasićenom novomedijskim sadržajima i društvenim mrežama, u kome se Majino buntovno i slobodno ponašanje – iako ne nedvojbeno naznačeno – smatra neoprostivim prestupom, dok je istovrsno ponašanje njenog partnera, Jovana (Slaven Došlo), lični uspeh samopotvrđivanja i dosezanja statusa među vršnjacima.

¹⁶¹ Čudovišna obličja imaju funkciju sekundarnih tela kao prakse istraživanja (Cohen 1996: 18) onoga u granicama i iza granica zamislivosti. Cohen ponavlja poređenje sa bumerangom – koje koristi Julija Kristeva i/za frejdovsko-lakunovski povratak potisnutog – opisujući put čudovišta, koje se uvek vraća.

Takođe, (ne)ostvarena seksualna inicijacija – čime se domaća produkcija usaglašava sa tezama o hororu generisanom prekoračenjem granica normiranih rodni uloga i seksualnosti (*Psycho/Psiho*, 1960, A. Hitchcock; *Dressed to Kill/Obučena da ubije*, 1980, Brian de Palma; *The Hunger/Glad*, 1983, Tony Scott; *Cat People/Ljudi mačke*, 1982, Paul Schrader) koje navodi Creedova – pokretački je motiv delanja ili nedelanja i kod Ognjenke (Sonja Kolačarić) i Male Boginje (Katarina Radivojević) (Čarlston za Ognjenku), čiji duh traje kroz potomke. Najdirektniji primer je svakako film *Leptirica*, u kome se vampir u vidu leptira seli iz tela, neuhvatljivo najavljujući povratak čudovišta, kao i Jasminin duh (*Šejtanov ratnik*), koji ostaje da večno luta po beogradskim lagumima i dovodi nove žrtve demonu. U filmu *Lavirint* Suzana beži dvoznačno – nerazjašnjeno odlazi iz lavirinta, kao predznak njenog vraćanja, izmičući jednoznačnoj karakterizaciji predatora, koju podriva uloga žrtve (silovanja).

3.3. Čudovište je predznak krize

Čudovište je opasno (zazorno) jer pripada ontološkoj granici te izaziva krizu, ali se i pojavljuje u doba kriza i problematizuje postojeće stanje.¹⁶² Ovom opisu odgovaraju ženski likovi sa socijalne ili geografske-urbane margine, čija pojava i socijalno delovanje intenzifikuju postojeću ili najavljuju neočekivanu krizu koja će se tek razbuktati. Tisa (Gordana Jovanović, *Skupljači perja*) podstiče razuzdanu destruktivnost Belog Bore (Bekim Fehmiu) označenu kultnom scenom kafanskog derta, čiji je neposredni povod opet čudesna kafanska pevačica, „bela Ciganka“ Lenče (Olivera Katarina / Olivera Vučo). Krv koja teče iz Bornih šaka, kojima je razbio čaše – i koja se može povezati i sa Hristovim ranama na šakama i stopalima – zapečaćuje početak kulminacije

¹⁶² Transformacija u leptira, mačku i vampira je okosnica romana *Poljubac leptira* Džejmisa Lajona (2014) (James Lyon, *Kiss of the Butterfly*, 2012): „U deliću sekunde vrati mu se sve što je saznao o leptirima u balkanskim narodnim predanjima. Duša pokojnika preobražava se u leptira [...] vampiri se preobražavaju u leptire“ (2012: 220); „oči joj se razrogačiše od iznenađenja i počеше da crvene i poprimaju mačji oblik, koji mu je sad već bio dobro poznat“ (ibid.: 331). U romanu, balkanske lepotice progone glavnog junaka vodeći ga ka sve novijim balkanskim bojištima i poprištima krvoprolića građanskih ratova (Hrvatska, Bosna, Srebrenica...).

krize koja će razoriti likove, porodice i romsku zajednicu. Sasvim pogodno, kriza izazvana demonima koji obuzimaju ljude naznačena je na samom početku filma citatom iz Jevanđelja po Luki, freskama na zidu crkve i animalnim motivom svinja koje su zaposeli *besovi*.¹⁶³ Slično tome, u savremenom, urbanom getu Jasna (*Klip*) – poput marginalaca britanskog *kitchen sink realisma*, kome pripada i znakovito naslovljen komad *Žive kao svinje* (*Live Like Pigs*, 1958, John Arden) – podstiče da svi fragmenti njenog života skliznu iz šina prenoseći krizu i na porodicu, školu itd. Mala Boginja i Ognjenka (*Čarlston za Ognjenku*) sa transtekstualno potcrtanim imanentnim magijskim sposobnostima žene, gospodarice matrijarhata (imanentan Kusturičinim *Ciganima* ili nametnut u *Čarlstonu*), svesne nadolazeće krize, pokušavaju da je preduprede samo je još jače obznanjujući (ispijanje rakije paukovače i kršenje zabrane kupanja u slanom jezeru nastalom od čukunbabinih suza isplakanih za mužem koji se nije vratio iz rata). Sa druge strane, neizbežna privlačnost žena, koje intencionalno izazivaju dalju krizu, razorno deluje na muške junake, koji će ispaštati zbog pogubnih odnosa: „Krstinica – demonska žena koja junaka vodi u propast“ (Perić 2012: 204) u *Anikinim vremenima* ili Suzana, koja smišljeno uvlači u zamku ljubavnih odnosa ali i fizičke opasnosti, zaokružujući svoju osvetu (*Lavirint*).

3.4. Čudovište boravi na vratima razlike

Kao dijalektičko Drugo – prepoznatljivo u razlikama ugrađenim u temelje drugosti – čudovište predstavlja ono što je spolja ili iza, udaljeno i posebno, ali deluje Unutra. Označujućoj razlici (telesna mana ili izuzetna lepota) pridružuju se raznovrsne drugosti, koje su ekscesne u odnosu na društvo. Stoga Cohen iznosi tvrdnju da čudovište, metaforički govoreći, boravi na vratima razlike, dok je banalno s obe strane granice prostor-vremena. Koristeći primer deformisanog tela Ričarda III kao čudovišne urođene datosti na koju je samo dograđena devijantna moralnost, zaključuje se da je „njegovo deformisano telo [...] tekst koji se

¹⁶³ U poredivo sa upotrebom istog citata na početku i pri kraju romana *Zli dusi* Dostojevskog, koji oslikava jednako poražavajuću i bezizlaznu životnu i društveno-kulturnu situaciju, demonskih i demonizovanih pojedinaca i zajednice.

može čitati“ (Marjorie Garber prema Cohen 1996: 9). U studiji slučaja ovog rada, rođenjem stečena lepota pokorena je u skladu sa društvenom normom – udajom i bespogovornom predajom u slučaju Sofke, Hanke, Jasmine ili Tise ili podređenog položaja pasivnog, nedelatnog lika, na nivou objekta – u savremenim ostvarenjima. Ako lepota pređe na stranu opasnog i izopačenog ili „prekorači granice svoje rodne uloge rizikuje da postane Scila, veštica, Lilit, Bertha Mason ili Gorgona“ (Cohen 1996: 9). Jasnin (*Klip*) radikalni iskorak u svetove nespутane seksualnosti i droga je polisemični autodestruktivni čin – objava nemogućnosti snalaženja u porodici i društvu; generacijski krik nemoći komunikacije, pre nego samosvesno osvajanje slobode. Tako taj lik (p)ostaje čudovišni konstrukt u polju percepcije filma pre nego paradigma monstroznosti u svetu dela među drugim, ne manje čudovišnim likovima.

Rasa kao katalizator razlike koja stvara čudovišta (ibid.: 10), u balkanskom slučaju, otelotvorena je u figurama Roma, kao izgnanika i otpadnika, „sa beskonačnom strašću prema životu i smrti“, obeleženih pozicijom na društvenoj margini, siromaštvom i raznim vidovima kršenja zakona (Daković 2010: 391). U kontekstu ovog rada, posebno je zanimljiv u filmovima prikazan oblik matrijarhata, u kome majka ili baba predstavljaju figuru moći, mudrosti i oslonca u romskoj zajednici (*Skupljači perja; Dom za vešanje*, 1988, Emir Kusturica; *Bela mačka, crni mačor*, 1998, Emir Kusturica), gde su mudrost i postojanost dopunjene *umheimlich* praktikovanjem magije i proricanjem budućnosti. Dok mlade, lepe žene po pravilu stradaju, starije, „oslobođene“ podrivačke lepote i seksualnosti, predstavljaju temelj i oslonac zajednice (Daković 1997). Glavna junakinja drame Borislava Stankovića *Koštana*, čiji su motivi prepoznatljivi u nekim od filmskih tekstova, predstavlja obličje čudovišta slobode – drugi (romski) identitet, drugi način života, raskinutih moralnih stega i zbačene predvidljivosti „elitnog“ društva.

Prostorna projekcija „vrata razlike“ pozicionirana je u spletu diverzifikovanih spacijalnih i temporalnih granica: u prostorima izvan sela, vodenicama i lugovima priče strave (*Leptirica*) u čijem je središtu žena; orijentalizovanim izolovanim prostorima Srbije tek oslobođene od Turaka (usamljeno imanje kneza Miloša na teritoriji Beograda s početka 19. veka gde živi Jasmina (Šejtanov

ratnik)) ili selima usred nigdine i pustopoljina nastanjenim isključivo ženama s početka 20. veka (*Čarlston za Ognjenku*), te vanvremenski mističnim prostorima laguma beogradske tvrđave (*Lavirint*). Varijacija su društveno-ekonomski getoizirani prostori gradske/seoske periferije (od *Skupljača perja* do *Klipa*), gde namesto motiva natprirodnog i užasa, motiv socijalnog dna ostvaruje isti značenjski efekat zračeći istom depresijom i bezizlaznošću.

Osobeni primer vaskolikih razlika je film *Čarlston za Ognjenku*, kao „etno horor mizoginijska priča“ i „subvertovani kriptomatrijarhat“ (Daković 2008: 208), oneobičen postavkom kafane, sa odlikama saluna na Divljem zapadu, u kome su „žene u tipičnim muškim ulogama (‘kafedžija’, lokalna pijanica, lik koji svesno ide u smrt sledećeg dana itd.)“ (Mitrović 2014: 124). Nedostatak muškaraca stradalih u ratovima doveo je do nastanka isključivo ženske zajednice u kojoj se zazornost lepote ukazuje u ravni opreznosti, ljubomore i podozrenja, kao izdvojeni primer međuženskog sameravanja žena pozicioniranih i kao subjekat i kao objekat.

Vremenska vrata razlike odškrinuta su u Srbiji tek stečene nezavisnosti, još uvek identitetski polupovezanoi sa turskom kulturom u filmovima *Sofka* i *Hanka* i donekle *Šejtanovom ratniku*. Prelazni periodi obeleženi mešanjem lokalnog i turskog načina života, društvenih odnosa i menjajućih socijalnih slojeva (dramatično propadanje gradskog i naglo bogaćenje seoskog stanovništva) kontekstualno tvore značajni dodatni sloj međuodnosa i pozicija. *Sofka* potiče iz trgovačke porodice koja je za vreme turske vlasti pripadala bogatom sloju domaćeg stanovništva, a koje sada čeka neumitni sunovrat; u filmu *Hanka* ocrtava se društvena struktura iz turskog perioda i mešavina muslimanske i romske kulture; dok kratka, ali za zaplet ključna scena otkriva sudbinu Jasmine (*Šejtanov ratnik*), „princeze Istoka“, zatočene u Srbiji upravo u vreme ustanka za oslobođenje od Turaka, gde je lokalno stanovništvo, uključujući i kneza Miloša, identično otomanskom miljeu. Usamljeni primer preciznog određenja doba *femme fatale* javlja se već u naslovu Andrićevog dela i potonje ekranizacije – *Anikina vremena*. Kako primećuje Vesna Perić:

„nije u pitanju jedno vreme, jedna epoha, u pitanju su Anikina vremena, kao trajna, večna kategorija, to su vremena svih žena [...]

koje svojim postojanjem i lepotom predstavljaju večni strah svakog muškarca. Te su žene i Anika, i Krstinica, prva Mihajlova ljubavnica, i davna Tijana koja je takođe zavodila i opčinila višegradske muškarce“ (2012: 199).

3.5. Čudovište čuva granice mogućeg

Kako ističe Cohen, čudovište ukazuje i na granicu koja se ne sme preći kako bi se održao poredak. Različiti Drugi obuzdavanjem i razornim potiskivanjem razbuktalih nagona i želja čuvaju – unutrašnje i spoljašnje – granice društva. U prostoru bezbednog kretanja nalazi se omeđen zabran eksplicitne seksualnosti, perverzne erotičnosti, kršenja tabua i zakona (Cohen 1996: 13–16), prateći predstavu društva kao panoptikona (Michel Foucault), u kome se bezbedno izoluje zabranjena i podrivačka seksualnost, ograničena na čudovište (Cohen 1996: 14). Iz toga proističe topografija podvojenih narativnih prostora: spolja/unutra, javno/privatno, ruralno/urbano, sakralno/profano...

U filmu *Lavirint*, čudovišnost egzistira u okvirima drevne hrišćanske sekte, „odomaćenog tuđina“; u mreži prolaza lavirinta ispod „normalnog sveta“ jasno odvojenog od dozvoljenog i socijalno prihvatljivog. Komplikovani međuodnosi krivice i uzroka iz prošlosti, društvene i moralne krize (silovanje, konzumiranje droge i alkohola i pretpostavljeni, ali nepočinjeni incest), šire zamku čudovišnosti u koju su uvučeni svi učesnici, kao zatočenici u fizički postojeći lavirint.¹⁶⁴

U filmu *Sofka*, i još jasnije u romanu *Nečista krv*, motiv autorefleksije probuđene seksualnosti glavne junakinje podržane jasnim osećajem superiornosti nad svojim okruženjem dobija i prostorni iskaz. Sofka na prozoru, inače tradicionalnom mestu pasivnog čekanja primerenog ženama, gleda svet sa sprata kuće, istovremeno izolovana od sveta u zatvoreni prostor kuće, ali i izdignuta na pijedestal, sa čije visine prezirno posmatra prizore primitivnog života (seoski vašar). Izdvojenim položajem, ona se od nedosegnutog objekta želja i žudnje, ali i subjekta samodovoljne

¹⁶⁴ Ovo potvrđuje Cohenov citat Judith Butler o određenju mesta na kome se ne može živeti, koje se ne može pojmiti, ali koje ograničava polje razumljivosti (Cohen 1996: 20).

nedodirljivosti pretvara u razlog užasa i samogađenja okončanih samoodricanjem.

Interesantno je da je čuvanje granica mogućeg i neutralizacije opasnosti u romanu Bore Stankovića, kao sjajnom primeru modernističke proze, rešeno intervencijom koja se iz vizure savremene teorije označava kao „virtuelni narativ“:¹⁶⁵

„Virtuelni narativ udvaja Sofkin lik [...], aktuelizujući jednu želje-
nu, ali, zapravo, nemoguću i nikad ostvarivu realnost. Neoroman-
tičarska, odnosno modernistička tema dvojnika, prisutna i u Stan-
kovićevim pripovetkama, ima svoj narativni ekvivalent upravo u
ovoj paralelnoj priči. Erotska scena Sofkinog „dvogubog“ sopstva,
između ostalog ukazuje i na to da junakinjin put do samospozna-
je vodi iz realnog ka imaginarnom i izmaštanom. Uvođenje jedne
drugačije, moguće, ali (kasnije saznajemo) nerealizovane stvarno-
sti, širi tematske rukavce primarnog narativa za čiju interpretaci-
ju upravo postaju značajne i takve neostvarene mogućnosti. [...] Upravo na toj osujećenosti počiva i psihološki efekat i snaga ova-
kvog virtuelnog narativa, jer ga u susretu sa njim junaci doživljava-
ju kao realnost“ (Milosavljević Milić 2013: 98–99).

3.6. Strah od čudovišta je vrsta želje

Čudovište je povezano sa zabranjenim praksama, ali je i privlačno, usled njegove slobode, fantazije, agresije, dominacije i inverzije iskazanih u slobodi margine i ekscentričnosti. Na taj način čudovište je prostor formiranja zametka alterega utemeljenog na balkanskim žudnjama za identitetom nekog drugog, željom da se bude „onaj koji nije“. U slučaju balkanskih mnogostrukih „kreolizovanih identiteta“ (Daković 2008), gde su neki od njih potisnuti u korist dominantnih, poželjnih i društveno prihvaćenih, Drugo je neupitni nosilac potisnutog, nezaboravljenog, nedosežnog ali uvek očajnički željenog. Žene, kao gotovo ontološki Drugi, postaju dvostruki objekat projekcije tabu želja i subjekat željenog ali transgresivnog identiteta, upravo zbog izuzetne lepote i usuda.

¹⁶⁵ Pojam „virtuelno“ nije vezan samo za digitalno, već i za moguće, izmaštane, mentalne svetove u kojima je jedino dozvoljena realizacija želje i identiteta junaka.

Poželjna vampirica kao varijacija *femme fatale* (*Leptirica*) jeste „metafor[a] zapadnog odricanja balkanskog evropejstva kao 'nečistog'“ (Goldsworthy 2000: 100–101), ali i odbacivanja strasti kao zavodljive, primamljive i nedozvoljene, koja je jedino dozvoljena u prostorima Drugog i fikcije vezane za nju. Kao što je Drakula¹⁶⁶ „evropsko 'Drugo' preteće seksualnosti“ (ibid.: 102), Radojka (Mirjana Nikolić) lokalno je Drugo – vampir. Pretnja predatorske seksualnosti, čija drugost potiče od toga što je žena,¹⁶⁷ dovodi do ekstrema ono što predstavlja „animalna strana ljudskosti, posebice ona vezana uz seksualnost“ (Oroz 2016: 25), dobijajući predznak „dijaboličnog karaktera kada se radi o ženskoj seksualnosti“ (ibid.: 16).

3.7. Čudovište se nalazi na pragu... nastanka

Zakružujući razmatranje čudovišnosti, Cohen sedmom tačkom retorički zaključuje kako čudovišta sadrže celokupno ljudsko znanje i znanje o svom sopstvu, preispitujući način opažanja sveta. Funkcija čudovišta u kulturi, prema Cohenu, jeste da pozovu na reevaluaciju kulturno prihvaćenih stanovišta identiteta i njihovih uloga, percepciju razlika i toleranciju prema njihovom iskazivanju. „Ona nas pitaju zašto smo ih stvorili“ (1996: 20).

Potencijalni odgovor rekapitulira i analitičke premise o izmeštanju potencijalne rupture stvarnosti u eksces fikcije kada eksces kao višak čudovišnosti znači manjak norme, sigurnosti,

¹⁶⁶ Interesantan recentan primer spoja drugosti, ženskosti, Balkana i sveta u konfliktu sa neočekivano podeljenim ulogama nudi narativ romana Dena Simonsa (Dan Simmons) *Deca noći* (*The Children of the Night*, 1992). Američka doktorka – uz pomoć katoličkog sveštenika – u postkomunističkoj Rumuniji i oronulom, korumpiranom Bukureštu spasava dete – vampira iz ruku Vlada Cepeša, strigolja, i njihovih pomoćnika, romske, rumunske i mađarske provenijencije.

¹⁶⁷ Ne lokalno, već globalno Drugo je pojava žene kao divlje mačke, pantera (*Ljudi mačke*) ili tigra. U romanu Tee Obreht *Tigrova žena* (Téa Obreht, *The Tiger's Wife*, 2011), Natalija, u pokušaju da otkrije istinu o smrti svog dede negde na Balkanu, nailazi na izlizani primerak Kiplingove *Knjige o džungli* i na neobično predanje o tigrovoj ženi koja zbližava orijentalne fantazije istinskog Orijenta i Balkana. „Ko joj je smislio to ime? Ne znam reći – nikad nisam uspeła da saznam. Sve do trenutka kad je Luka nestao, znali su je kao 'gluvonemu' ili 'muhamedanku'. [...] Prozvali su je i tigrovom ženom – i to ime joj je ostalo. Njeno prisustvo u selu, onako osmehnute, bez modrica, odjednom je nagoveštavalo jednu uzbudljivu i neopozivu pretpostavku šta se desilo Luki, pretpostavku koje će se Galinjani držati i čitavih sedamdeset godina potom“ (2011: 234).

prihvatljivosti i iskazivosti. Čudovišta nastaju jer ljudi mrze da se sećaju kako su izgledali u necivilizovano doba pre prosvetiteljstva i zato što ne žele podsećanje na mračnu stranu ličnosti koja pretila egzacerbacijom.

4. Zaključak

Ujedinjujući ravni društvenog, psihološkog i umetničkog – u ovom slučaju filmskog i književnog teksta – u sferi zazornosti, Julija Kristeva daje odgovor da umetnost ima pročišćujuću ulogu kulture, odnosno katarze (od) zazornog (1989: 25). U takvom čitanju naše studije slučaja, uočavamo duboko prožimanje lokalnih odlika kroz složene mreže drugosti na Balkanu, koje nalaze svoje etničko, religijsko, društveno-tradicijsko i psihološko čvorište u ženskoj lepoti – fizičkoj pojavnosti i mladosti, ali i nezavisnom duhu, zajedno tvoreći fenomen *femme fatale*, koji tek zaokružen subverzivno deluje na postojeći poredak. Ako je i sama neophodan deo društva sa striktno određenom ulogom, svakim odstupanjem od definisanih pozicija ženska lepota budi podsvesne i atavističke težnje, koje aktiviraju zazornost, ali istovremeno stvaraju krizu pojedinca i društva. U takvoj situaciji, balkanska *femme fatale* nužno strada (fizički ili psihički) ili, kao demonizovani predator koji prelazi u sferu onostranog, uspeva da pobjegne, u oba slučaja napuštajući zajednicu. Fenomen zazorne lepote je stabilan, opstaje bez obzira na istorijski i društveni kontekst i nominalno veće slobode savremenog doba, u kome pojava novih tehnologija i urbanog okruženja samo menja, odnosno proširuje oblast zazorne lepote i njene tragičnosti, prelivajući se u svet digitalnog.

LITERATURA

- Cohen, Jeffrey Jerome. 1996. „Monster Culture (Seven Theses)“. U *Monster Theory*. Jeffrey Jerome Cohen, ur. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 3–25.
- Creed, Barbara. 1993. *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London, New York: Routledge.

- Daković, Nevena. 1997. „Mother, Myth, and Cinema. Recent Yugoslav Cinema“ .U *Film Criticism* 21/2 [Special issue on Post-Communist Cinema (Winter, 1996–7)]: 40–49.
- Daković, Nevena. 2008. *Balkan kao (filmski) žanr*. Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Daković, Nevena. 2010. „Love, Magic and Life. Gypsies“. U *Yugoslav Cinema in History of the Literary Cultures of East-Central Europe Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*, 4. *Types and Stereotypes*. Marcel Cornis-Pope i John Neubauer, ur. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 391–401.
- Daković, Nevena i Biljana Mitrović. 2016. „Balkanska krv. Balkanski vampiri i Drakula“. U *Krv, književnost, kultura*. Mirjana Detelić i Lidiya Delić, ur. Beograd: Balkanološki institut SANU, 407–426.
- Goldsworthy, Vesna (Goldsvorti, Vesna). 2000. *Izmišljanje Ruritaniije. Imperijalizam mašte*. Beograd: Geopoetika.
- Kristeva, Julija. 1989. *Moć užasa. Ogled o zazornosti*. Zagreb: Naprijed.
- Lyon, James (Lajon, Džejms). 2014. *Poljubac leptira*. Beograd: Samizdat B92.
- Milosavljević Milić, Snežana. 2013. *Otpori i prekoračenja, poetika pripovedanja Bore Stankovića*. Niš: Filozofski fakultet.
- Mitrović, Biljana. 2014. „Fantastika kao diskurs sećanja i pamćenja, studija slučaja. Filmovi Šejtanov ratnik i Čarlston za Ognjenku“. U *Zbornik radova sa naučnog skupa Menadžment dramskih umetnosti i medija – izazovi XXI veka*. Mirjana Nikolić, ur. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 119–128.
- Obreht, Tea. 2011. *Tigrova žena*. Beograd: Laguna.
- Oroz, Tomislav. 2016. „’Mislím da sam vidio Micu Macu’. Animalna naličja Balkana i popularna kultura“. *Narodna umjetnost* 53/2: 9–34.
- Perić, Vesna. 2012. „Anikino vreme i Mentin prostor. Bahtinovi pojmovi hronotop i hronotop susreta u Andrićevoj prozi i filmskim adaptacijama“. U *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, 22. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 195–206.
- Said, Edvard. 2000. *Orijentalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Simmons, Den. 2016. *Deca noći*. Beograd: Laguna.
- Todorova, Maria. 2009. *Imagining the Balkans* [dopunjeno izdanje]. Oxford, New York: Oxford University Press.

FILMOVI

- Anikina vremena* (1954, Vladimir Pogačić)
Crna mačka, beli mačor (1988, Emir Kusturica)
Čarlston za Ognjenku (2008, Uroš Stojanović)
Dom za vešanje (1988, Emir Kusturica)

Hanka (1955, Slavko Vorkapić)
Klip (2012, Maja Miloš)
Lavirint (2002, Miroslav Lekić)
Leptirica (1973, Đorđe Kadijević)
Otac na službenom putu (1985, Emir Kusturica)
Panama (2015, Pavle Vučković)
Pored mene (2015, Stevan Filipović)
Šejtanov ratnik (2006, Stevan Filipović)
Skupljači perja (1967, Aleksandar Petrović)
Sofka (1948, Radoš Novaković)
Vizantijsko plavo (1993, Dragan Marinković)