

TREĆA

TREĆA, BR. 1-2, VOL. XV, 2013.

SADRŽAJ

TOPIKE NESAMOTNOSTI: LJUBAVNI TRAG

Nataša Govedić: VLADAVINA I OSKUDICA LJUBAVI 5

STUDIJE

Lada Čale Feldman: LJUBAV KAO DRAMSKI DISKURZ 11

Nataša Govedić: FILIJE, FOBIJE I FORIJE: RELACIJSKE SILE IZ DRAMSKE PERSPEKTIVE 21

Iva Kosmos: DRAGULJI I BIČEVI U ZAGRLJAJU PATRIJARHATA:
O FENOMENU *50 NIJANSI SIVE* 31

Stephanie Jug: LJUBAV I ŽENSKO TIJELO: ODNOSI I POSLJEDICE
(IZBOR IZ SUVREMENE EUROPSKE DRAME POVRATNIKA) 43

Svetlana Slapšak: JULKA HLAPEC ĐORĐEVIĆ, *JEDNO DOPISIVANJE*:
SEKSUALNA ETIKA IZMEĐU ISTORIZACIJE I POLITIZACIJE 53

ESEJI

Lana Pukanić: 40 DANA PROLJEĆA 65

Sanja Lovrenčić: ŽRTVOVANJE ČAROLIJE ILI DJELO IVANE BRLIĆ MAŽURANIĆ
U SVJETLU FEMINISTIČKE KNJIŽEVNE KRITIKE 71

RAZGOVOR

Nataša Govedić i Suzana Marjanić: IDEOLOGIJA ROMANTIKE, TEROR EMOCIJA
I KONSTRUKT FATALNOSTI LJUBAVI: RAZGOVOR S TEOM ŠKOKIĆ 85

RECENZIJE

Manuela Zlatar: SOCIOMETRIJSKI NEXUS	96
Nada Kujundžić: PRINCEZA – POTROŠAČICA	101
Melisa Slipac: KADA ŽENA VOLI ŽENU: LEZBIJSKA LJUBAV I HOMOSEKSUALNA ŽELJA	104
Tina Pavlović: SUSRET RODA I TEOLOGIJE: REBEKA JADRANKA ANIĆ VS. GABRIELE KUBY	107
Martina Perić: O MUZAMA IZ(VAN) GETA	110
Anastazija Komljenović: VRIJEME SVIJETA, VRIJEME RAZLIKA I VRIJEME TRENUTKA	113
Valentina Gulin Zrnić: O OBRTIMA I OBRTANJU ILI O PROMJENJIVOJ SLICI GRADA	116
Lidija Bernardić: STANJE BEZUVJETNE LJUBAVI MEĐU VRSTAMA: TRANSVRSISTIČKA SLAGALICA	119

VLADAVINA I OSKUDICA LJUBAVI

Nataša Govedić

Našla sam jabuku.
Crvenu i sjajnu.
Odmah sam je fotografirala.

I na tavan sakrila.
Otvorila sam gornji prozor:
Ah! – uzdahnulo je sunce s divljenjem.

Noću sam pazila da bude sigurna
pod svim tim kikutavim zvijezdama
i prefriganim mjesecom. Moja fora jabuka.

Kako god da je zovete,
Baš me briga.
Šic! Otale s tim ostrim zubima.

Carol Ann Duffy, *Zaljubljena*

Uvijek iznova, ljubav je kontradiktorno skriptirana sila. Kako navodi Wendy Lanford u svojoj knjizi *Revolutions of the Heart: Gender, Power and the Delusions of Love* (London: Routledge, 1999), ljubav kao projekcijski scenarij milenijski bilježi „ogromna očekivanja“ ljudske zajednice po pitanju različitih ideala zajedništva, baš kao i „ogromna razočaranja“ kad se dotaknemo realizacije emocionalnih utopija.

Kako se nosimo s tom rastućom, mnogoglavom sekularnom religijom?

Kako je čuvamo od „oštrih zubi“ desnih i lijevih cenzura?

Koliko joj uistinu robujemo i kako to da cijelu jednu sferu žudnje (onu najkomercijalniju, sadomazohističku) vezujemo upravo za erotizaciju socijalnih neravnopravnosti, kako nas je podučio Foucault?

Prolazi li ljubav, kao i sva naša ponašanja, kroz različite evolucijske promjene: jesmo li danas u stanju biti intimniji i povjerljiviji nego prije dvije stotine ili dvije tisuće godina?

Stvaramo li nove oblike partnerstva?

Koje sve vrste normativnosti krši naš aktualni erotikon?

Ima li ljubav svoju dramsku matricu, kako predlažu čak tri teksta ovog temata (Lade Čale Feldman, Stephanie Jug i Nataše Govedić)?

Ili to sve ponovno ima veze s jabukama, s plodovima lezbijske lirike Carol Ann Duffy citirane na početku ovog teksta, ali i s heteroseksualnim jabukama iz eseja Lane Pukanić koji također objavljujemo u ovom broju:

Postoji jedino strah da će se teško ponoviti poletnost njegovih rečenica, koja je nekad bila skakanje s kamena na kamen preko vode. Preciznost koja se možda događala slučajno, ali ja sam je prepoznala. Bio je to neki poznati osjećaj, presijecanje jabuke popola, ili više mehanički; mali zvuk stvari koja sjedne na mjesto. I jer je sjela sasvim blago protrneš, od zadovoljstva.

Feministička tumačenja ljubavi varirat će od njezine prvotne politizacije u djelu Simone de Beauvoir, preko demonizacije melodramatskih životnih scenarija u sedamdesetim godinama prošlog stoljeća (kad se zaljubljuvanje smatralo *autodestruktivnim činom* ukidanja i političke i osobne slobode te poricanjem bolne istine o ženskoj potlačenosti u obiteljskoj i javnoj sferi), sve novog idealizma ljubavi Luce Irigaray u osamdesetim godina te njezina sustavnog, dvadesetogodišnjeg zastupanja stava o veličanstvenom prvom licu množine i ljubavi kao „pjevanju zajedničkim dahom“¹. Istovremeno, ljubav će biti čitana u ključu središnje podvale patrijarhata i manipulativne iluzije, prema kojoj su si žene stoljećima utvarale da su barem na sentimentalnom planu „glavne junakinje“ postojeće civilizacije, pri tom „prespavavši“ mogućnost istinskog uključivanja u bilo kakvu utjecajnu sferu odlučivanja (usp. posebno knjigu *Love and Politics* Fione MacKay, London: Continuum, 2001). Kritika pretjeranog ljubavnog stapanja egzemplarno je prisutna i u djelu *Autonomy, Gender, Politics* autorice Marilyn Friedman (Oxford: Oxford University Press, 2003), dok se tekst *Love's Vision* Troya Jollimorea iz 2011. godine vraća na ljubav kao naš najproduktivniji i konstitutivno kreativni iracionalitet.

Ovaj broj časopisa *Treća* možda se najotvorenije i nadamo se provokativno bavi rastućim „terorom“ suprotstavljenih ljubavnih interpretacija kroz intervju s antropologinjom Teom Škokić, ujedno i autoricom knjige *Ljubavni kôd: ljubav i seksualnost između tradicije i znanosti*, (Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2011). Uz već spominjane dramatološke studije ljubavi, temat uključuje i podsjećanje na filozofiju te „gramatiku ljubavi“ Julke Hlapec Đorđević iz perspektive filologinje i antropologinje Svetlane Slapšak, dok se „erotikom apstinencije“ u popularnim vampirski kronikama Stephenie Meyer te „žrtvovalačke ljubavi“ u jednako tržišno uspješnom romanu *50 nijansi sive* bavi slovenska kolegica Iva Kosmos. Sanja Lovrenčić tumači opus Ivane Brlić Mažuranić kao osobit strah od stvaralaštva i istovremeni izbor ove pasije, osnažene žanrom čudsnog.

¹ Usp. Irigaray, Luce. 2002. *The Way of Love*, London: Continuum, str. 26.

Iako je poziv za feminističko tematiziranje ljubavi bio otvorenog tipa, bez preciznog omeđivanja teme, uspostavljeni fokusi pristiglih tekstova čine nam se možda i više nego slučajnima. Gotovo je u svakoj studiji prisutna potreba autorica da uspostave neku vrstu afektivne odgovornosti ili odgovorne afektivnosti, odnosno zauzmu se za orijentaciju koju australski kulturolog Sean Slavin u svom tekstu duhovita naslova ovako sažima: „Instinktivno, ja nisam seksualna zvijer“. Partnerska ljubav u 21. stoljeću konačno konkuriра prijateljstvu po pitanjima kultiviranja ranjive međusobne otvorenosti, prisnosti, refleksije i obostrane kritičke raščlambe, kao principa opstanka ljubavnog zajedništva.

Znači li to da je tenzija agape/eros konačno prevladana?

Ne moramo više birati između ljubavi kao mučeničkog samoodricanja („slomljenih krila Erosa“, kako veli teolog Peter Black u istoimenom tekstu) *ili* ljubavi kao egoističnog grabeža inih seksualnih fetiša?

Jesmo li postigli pluralniju motivaciju žudnje?

Je li jabučica zbilja nadigrala izgone iz rajeve užitka?

Primjećujem da ovaj uvodnik vrvi od upitnika.

Kao da je interpunkcija koja prati ljubavnu vladavinu i ljubavnu oskudicu ponovno i ponovno zatečena ljudskim iskustvom, ali u isti mah brižno nadvita nad svoju malu točkicu kontakta.

Možda samo „prerezane“ jabuke precizno sjedaju na svoja mjesta i skladište žudnju kao neku vrstu sjećanja. Svo ostalo voće radije se ljulja na vjetrovima neizvjesnosti, uvijek iznova riskirajući pad. Ima u tome izvjesne naslade rizika. I ekstatičke njihanja nad praznim prostorom za koji još nisu i zasigurno nikad neće biti izmišljene nikakve sigurnosne mreže.

Tko zna, možda je ljubavna strast poput svakog drugog radikalnog izazova: moramo joj posvetiti isto onoliko emocionalne predanosti koliko bi tražio veoma ambiciozni umjetnički, filozofski, društvenoistraživački, matematički, sportski ili pedagoški projekt. Nigdje, dakle, nismo otvorenije na udaru moguće povrede. I neće nas „zaštititi“ nikakva odmjerena filozofija prema kojoj je ljubav pomno izgrađeni most između dvije susubjektivne samoće, kako hoće Badiou u *Pohvali ljubavi* (2012).

Ništa nas neće *zaštititi*.

Ništa nas ni ne treba zaštititi.

Ljubavi je posve svejedno gdje smo odložili Ahilejev štit.

Zanima je što radimo kad odustanemo od samoobrane.

Zanima je nekontrolirano bujanje susretnosti.

STUDIJE

LJUBAV KAO DRAMSKI DISKURZ

Lada Čale Feldman

Filozofski fakultet, Zagreb

Izvorni znanstveni članak

Sažetak >

Članak razmatra različite kulturno-povijesne i teorijske doprinose izučavanju književnoga doprinosa ljubavnome diskurzu (Barthes, Paz, de Rougemont, Luhmann, Škiljan, Agacinski, Badiou), posebice se osvrćući na jedno zanemareno književnoteorijsko pitanje – žanrovsku uvjetovanost različitih koncepcija ljubavi koje se književnošću promiču i koje ulaze u kulturni optjecaj zajedno s raznovrsnim drugim diskurzivnim poprištima izgradnje ljubavnoga koda. Teza o prvenstvu dramskoga modusa u formulaciji dijaloške ljubavne filozofije – filozofije kakvu u svojem djelu *Put ljubavi* zagovara feministička kritičarka Luce Irigaray – nastoji se potkrijepiti analitičkim uvidima u specifičnosti dramskoga duologa (Kennedy), ali i književno-povijesnim primjerima koji bi mogli tvoriti arsenal dramskih „fragmenata ljubavnoga diskurza“, specifičnih tvorbi koje otvaraju zamišljeni prostor za „scenu Dvoga“ (Badiou), za govor iz svijeta Drugog (Luhmann).

Ključne riječi >

Ljubavni diskurz, dramski duolog, feministička kritika, jezični prizor, koreografije dijaloga, scena Drugoga.

*Un homme, une femme,
une pomme, un drame.*

Michel Legrand

*netko govori
drugi se približava
i kaže ne slažem se*

Pascal Rambert, *Zatvaranje ljubavi*

Moj je prvi *motto* (u prijevodu: „muškarac, žena, jabuka, drama“) dvostruka posudba – Legrandova napjeva i istoga citata što također figurira, zanimljivo, kao *motto* jednog hrvatskog priručnika teorije drame, *Uvoda u dramatologiju* Vjerana Zuppe. Dvostih sam izabrala jer uz pomoć aluzije na krunski biblijski mit doziva lapidarnost forme kojom se kanda ponajbolje dade sažeti cjelokupna zapadnoeuropska, točnije judeo-kršćanska avantura, sa svom svojom današnjom možebitnom heteroseksističkom nekorektnošću: kao dramsko prapočelo u muško-ženskom ljubavnom susretu, s jabukom smutnje i razdora u svojem užarenom središtu. I premda se tu riječ „drama“ našla više kako bi sugerirala stanovito prokletstvo – kob žensko-muškog međusobnog nesklada, ali i korijenske neusklađenosti čovjeka sa svijetom, presudne ali i uvelike bespomoćne oboružanosti jabukom spoznaje – istodobno je pritom izronio i „prvotni prizor“, napučen dvama likovima i rekvizitom komunikacijske razmjene, naizgled posve beznačajnog izdanka prirode, kojemu se isprva nije dala ni naslutiti puna značenjska i simbolička protega.

Nešto od tog, neizbježno na dramski način ugođenog, muško-ženskog iskona – ovaj put u ontogenetskom, ne filogenetskom imaginariju – dočarao je i psihoanalitičar André Green kada je uznastojao opisati neobičnu uzajamnu privlačnost drame i psihoanalize, pa u kazališnom gledatelju prepoznati dijete što svjedoči „svakodnevnoj obiteljskoj drami“, nemoćno da protumači „stavove, pokrete, iskaze“ svojih roditelja, osuđeno da samo dopisuje „preostatak“ smisla koji bi mu možda mogao pružiti neki, bolno odsutan, pripovjedač, i tako mu razjasniti „što oni doista misle, što je na stvari“, umjesto da to ono samo pokušava, „na svoj rizik i propast. Svako je kazališno djelo zagonetka, kao i svako umjetničko djelo, ali zagonetka riječi koja se artikulira, iskazuje, izriče i čuje a da nikakva punoća koja bi joj bila strana ne ispunja intervale. Eto zašto je umjetnost teatra umjetnost nesporazuma“ (Green, 1969: 12) – nesporazuma, uočimo, ne samo između dvoje što se pred nama pokušavaju sporazumjeti nego i nesporazuma između njih i nas, uvjerenih da dvojnost njihova sporazumijevanja možemo dokinuti nečim trećim, potpunim razumijevanjem smisla njihova spora.

Drugi pak moj *motto* posuđen je iz jednog suvremenog dramskog predloška, a riječ je o replici jednake autoreferencijske snage, s obzirom na to da, prema neposredno prije izrečenim riječima ženskog lika koji je izgovara, oprimjeruje „nepromjenjivu definiciju teatra“, u koju je uvučen svaki ljubavni par, pa tako i protagonisti Rambertova *Zatvaranja ljubavi*. Riječ je o predlošku predstave što se prošle jeseni našla i na repertoaru Zagrebačkog kazališta mladih, potaknuvši ne samo preliminarno razmatranje što slijedi nego i širu zamisao u koju bi se to razmatranje možda moglo uklopiti, o kakvu, ako ne baš sustavnom, onda barem koliko-toliko reprezentativnom teorijsko-povijesnom obuhvatu, da preuzetno parafraziram jednu Barthesovu sintagmu, *dramskih fragmenata ljubavnoga diskurza*. Poticaj je prerastao u posvemašnju obuzetost, to upornije što me se predstava više doimala nesuvremenom u kontekstu aktualnih kazališnih koprcanja sa statusom teksta na tzv. *postdramskoj* pozornici (usp. Čale Feldman, 2010) – i teorijski nevježa, ako je ipak revni

kazališni posjetitelj, lako će zamijetiti da se današnji otkloni od tradicionalne dramske reprezentacije – i njene, kako se pokazalo, uvelike ipak promjenjive definicije kao susreta nesložnih glasova – uglavnom kreću dvama smjerovima: ili se kazalištarci obraćaju drugim žanrovskim, mahom pripovjednim, predlošcima ili pak radije rabe improvizacijski prinos osobnoga glumčeva tekstovnog „materijala“ što se gomila i trijebi tijekom stvaralačkog procesa, uglavnom zaokupljenog izvedbenom dramaturgijom prije negoli dramaturgijom jezičnog predloška, njegovim retoričkim, stilskim i ostalim diskurzivnim finesama. Dijalog dvaju likova na kakav se oslanja *Zatvaranje ljubavi* – dijalog u kojemu apsolutno dominira obraćanje dvaju likova jednog drugome – rijetka je ptica u suvremenom, osobito istraživački nastrojenom kazališnom krajoliku.

Pa ipak, Rambertov predložak daleko je od anakrone dramaturške prepoznatljivosti: reklo bi se da svoju inovativnost crpi upravo iz radikalizacije pretpostavki što ih je svojedobno Peter Szondi precizno zacrtao i zatim zauvijek pospremio u dramsku ropotarnicu – pretpostavki naime „svevlada dijaloga, odnosno međuljudskog govora u drami“ (Szondi, 2001: 14) unutar uzorno ostvarena „apsolutnog“ dramskog modela koji se „riješio svega izvanjskoga“ (ibid.) pa se odvija u tzv. „apsolutnoj sadašnjosti“ i „zatvorenosti“ dramskog prizora kako prema autoru tako i prema gledatelju. Taj se model „klasične drame“ – stran dobrom dijelu dramske povijesti, jer se razlikuje „i od antičke tragedije i od srednjovjekovne religiozne drame, od baroknog svjetskog teatra i od Shakespeareovog povijesnog komada“ (ibid.) – na europskoj pozornici održao zapravo razmjerno kratko, u samo nekoliko stoljeća klasicističke poetike, koja je diktirala da „dramska radnja kao i svaka replika u njoj“ bude „izvorna“, da „se realizira izvirući iz same sebe“ (ibid.: 15). Kratko, jer se, kako Szondi sugerira, nastupom modernističke „epizacije“ dramsko „samoprikazivanje“ počelo postupno otvarati kako prikazu vremenskih, pače povijesnih mijena tako i komunikacijskim modusima prekoračenja „četvrtoga zida“ obraćanjem publici, nastupom pripovjedača, i sl. Rambertov tekst, nasuprot tome, na pozornici teži ostvariti upravo uzoran „duolog osobnog susreta“ (usp. Kennedy, 1983), kakvima dramska tradicija vrvi, uz nekoliko bitnih napomena: ta uporno dozivana osovina distinkcije dramskih u odnosu na narativne žanrove rijetko se ipak u dramskoj povijesti, čak i u klasicizmu, javljala kao ujedno i doslovce *jedini* prizor drame, ponajmanje pak kao prizor u kojemu se, kao kod Ramberta, forma „duologa“ napinje do napuknuća, s obzirom na to da se, ironično, formira kroz linearnu jukstapoziciju dvaju monologa, od kojih svaki traje nešto više od pola sata. Napetost ne znači, međutim, i dokinuće: još uvijek je posrijedi neka *razmjena govora*, čak i kad se drugom sudioniku, dok prvi govori, ne dopušta da dođe do riječi ili pak kad se drugi samovoljno odlučuje za šutnju.

Rambertov tekst iznimna je majstorija, kojoj se ovdje ne mogu detaljnije posvetiti, ali dio njene iznimnosti zasigurno dopada i činjenice koja će me ovdje primarno zanimati, da je naime posrijedi *ljubavni* duolog: par se rastaje, možda je u toj *ljubavnoj priči* preostalo i malo toga da se kaže, ali se ipak ustrajno, logoreično govori, objašnjava, napada, razlaže, vrijeđa, rekonstruira, argumentira, opominje, podsjeća, hvali, kudi, otklanja i privlači... u nizu koji je prenapučen onim što bi Barthes zasigurno nazvao *figurama* opsesivnog brujanja i mrmorenja ljubavnoga diskurza (usp. Barthes, 2007), sa svim njegovim, kako i francuski teoretik inzistira, citatnim zagađenostima, sa svim hotimičnim i nehotičnim dozivima cijele genealogije dramskih ljubavnih susreta, od Medejine i Jazonove stihomitije do – barem za mene – Laurine i Križovčeve „konverzacije“, osobito srodnoga Križovčeva „omatanja riječima“ kako bi se izbjegla izravna konfrontacija. No, kad sam već ponovno dozvala Barthesa, ne valja smetnuti s uma da je njegova slavna studija – koliko god bila od potencijalne goleme, a dosad čini mi se neiskorištene ispomoći svakom tumaču dramske ljubavne govorne razmjene – zaokupljena *unutrašnjim* govorom, izričito zagovaranim *solipsizmom* zaljubljenog subjekta, riječima što se sudaraju u njemu „nasuprot drugom (ljubavnom objektu), *koji ne govori*“ (ibid.: 15, istaknula L. Č. F). Barthesov ljubavnik je osamljenik, i onda kada nije napušten – ljubljani drugi ga ne čuje, čak i kada nije odsutan, dapače, u nj zaljubljeni

neprekidno neurotično projicira iritaciju vlastitim neumornim brbljarijama, „bujicom riječi kojom subjekt u svojoj glavi neumorno obrazlaže učinke neke povrede ili posljedice nekog ponašanja“, zbog koje je brbljavi jadnik osuđen uvidjeti kako je, jer ga nitko i ne sluša i ne gleda, „sam svoje kazalište“ (ibid.: 145–146). A od toga je gore samo jedno, istakanje svoje brbljavosti na samo ljubljeno odredište smisla i spoznaja o vlastitoj „čudovišnoj odvratnosti“ (ibid.: 149), o tiraniji svojega govora koji drugoga guši, ne ostavljajući mu „prostora za vlastite riječi pod tom jezičnom lavinom“ na takav način da se brbljavac dakle i nema prava, čak ni kad je u svoj nastup uložio sav svoj zavodničko-razonoditeljski šarm, buniti na sugovornikovu „nijemost“ (ibid.: 151), kad je zapravo tako ustrajno sam proizvodi.

Istina, i Barthes u svakoj svojoj odabranoj *figuri* vidi „jezični prizor“, „malu dramu“, pa i bira „dramsku metodu“ kojom bi ih predočio u njihovoj nehijerarhijskoj hirovitosti, u „horizontalnosti“ diskurza kojemu pripadaju, kako bi izbjegao slaganje tih „solilokvija“ koji u načelu ne „vode nikakvom cilju“ u „ljubavnu priču“, jer taj žanrovski obrazac ljubavne neuralgije za njega i nije doli ustupak socijalnome oku i uhu postraničnih voajera i prislušivača, žednih da „priči“ prikuju neki početak, zaplet i kraj i tako je narativno zarobe nekim pristranim tumačenjem, nekom razvojnom logikom, nekom „filozofijom“ (ibid.: 16–18), možda i nekom ljubavnom ili inom – ideologijom. No i pripovjedno i dramsko poimaju se tu više kao strukturne okosnice, ne kao diskurzivne manifestacije: ljubavne događaje možemo poimati kao „pripovijest koja se ostvaruje“, „program koji se mora proći“, dok je nasuprot tome zaljubljenost primarna „drama“ u onoj mjeri u kojoj taj pojam zahvaća ono što se događa „prije govora i iza proscenija svijesti“: stoga će se i taj doziv drame u „arhaičnom smislu“ kod Barthesa ubrzo žanrovski transformirati u „legendu, malu svetu povijest“ koju zaljubljeni sam sebi „deklamira“ (ibid.: 90). Među nasumično raspoređenim figurama, osim toga, našla se i jedna naslovljena „napraviti scenu“ (ibid.: 180–183), koja bi nas mogla još više približiti teatru strasti – realizaciji onoga što ljubavnik ionako nasamu „zamišlja“ kao „patetičnu scenu koja ga uzbuđuje“ kao „kazalište“ (ibid.: 131) – no i tim se prilikama tek potvrđuje da ni eksplicirani jezični okršaj ljubavnika za Barthesa ne predstavlja intersubjektivni komunikacijski događaj, nego oblik „perverznoг užitka“ jednakovrijedan perverziji svakodnevnih intimnih rasprava sa samim sobom: i tu je jezik postao „uzburkana i nepotrebna stvar“ koja se razbuktava uz ishitren otponac, srljajući svojem zaključku kao prije svega trijumfalnoj „konačnoj riječi“ u nemilosrdnoj bitci uzajamna ušutkivanja te koji i nema predmeta, kao što mu „replike nemaju dokaznu, uvjeravajuću svrhu“ jer im je izvor ionako neposredan, naime ono što je prethodno rečeno. Barthes, koji nesumnjivo, kako bi se Englezi izrazili, dobro poznaje svojeg Marivauxa – zasigurno najvećeg dramskog majstora ljubavne kazuistike, kojemu drugdje autor pripisuje upravo umijeće stvaranja tzv. „govornih situacija“ (Barthes, 2009: 69), upravo one ispražnjenosti i od kakva kondenziranog izvanjezičnog psihološkog sadržaja o kojoj i ovdje niže sublimne retke – u *Fragmentima* dramatičara spominje tek usput, i to, ne slučajno, u još jednoj dramskoj natuknici, naslovljenoj „razgovor“, kao nositelja kičenog stila opsesivne ljubavne autotematizacije, premda bi baš skica o stihomitiji ljubavne „scene“ – skica u kojoj se teoretik poziva na Goetheov roman *Patnje mladoga Werthera* – na vlas odgovarala središnjim prizorima Marivauxove komedije *Serments indiscrets* iliti *Nepromišljenih zakletvi*, gdje se ljubavnici u simetričnoj razmjeni koja doista sliči koreografskim koracima, ako ne i potezima mača u dvoboju, neprekidno hvataju za navodnu neumjesnost prethodno izgovorenih sugovornikovih riječi.

Barthesovo nam ustručavanje da s jedne strane ljubavno iskustvo o kojemu teoretizira prepusti linearnoj logici pripovijedanja, a s druge da svoj tekstovni eksperiment osloni o dramske predloške, otvara međutim zanimljivo književnoteorijsko pitanje: doista, koliko književni obrasci – žanrovi i navlastiti diskurzi poezije, priče ili drame – diktiraju ne samo oblikovanje ljubavnoga osjećaja i događaja nego i naglaske i zatamnjenja unutar svojevrzne „filozofije ljubavi“? Prošla su romantičarska akademska vremena u kojima se – deduktivnom filozofskom metodom koja je polazila od univerzalnih postulata – trima rodovima „epike, lirike i drame“ pripisivao izraz navlastitih duhovnih stanja,

temeljnih ljudskih mogućnosti (objektivnosti, subjektivnosti i sinteze obiju), temeljnih aspekata ljudske egzistencije, pa čak i vremenskih dimenzija prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, ako ne i dobima ljudskoga života, mladosti, zrelosti i starosti, jer su u toj koncepciji posve dominirali sadržaj i smisao nečega što je u osnovi prije svega distinktivna formalna uporaba jezika. Bez obzira na načelne odluke i nezahvalne generalizacije golemoga korpusa tekstova, krenemo li od takva „sadržajnog“ određenja kao što je ljubavna tematika – kao što je Barthes odlučio da, umjesto oslonca na „jezični osjećaj“ koji ravna „nekim postupcima lingvističke struke“, prvenstveno krene od „ljubavnoga osjećaja“ (ibid.: 15) – mogli bismo se ipak zapitati što formulacija toga osjećaja duguje žanrovskom obrascu u kojemu se nastoji dočarati? Bi li se, dapače, mogla sročiti kulturna povijest književnoga doprinosa ljubavnome pojmovlju, razumijevanju i življenju – ako hoćete, kôdu – koja bi vodila računa ne samo o specifičnim žanrovskim odjeljcima diskurzivne prakse nego i o smjeni genoloških preferencija u pojedinim razdobljima, koja bi možda ukazala i na njihov presudan udio u onome što su povijesna razdoblja promicala kao ljubavnu praksu vrijednu sljedbeništva, zalihu možda i za razgranatija i složenija društvena poprišta egzistencijalnih, etičkih ili političkih vrijednosti?

Pretražimo li, naime, mnoge druge znane eseje iz druge polovine 20. stoljeća koji su se odvažili istražiti povijest ideja o ljubavi, jednako ćemo se moći čuditi opisanoj uskrati dramskog duga. Tako i Denis de Rougemontova ambiciozna genealogija srodstva ljubavi i zapadnoeuropske kulture – ta filipika uperena protiv mita ljubavne strasti koji da je sustavno podrivao ljubav kao *agape*, o braku da i ne govorimo – za širenje mita uglavnom optužuje srednjovjekovni „trijumf romana“ i mistične viteške ljubavne poezije: čak i kad se detaljnije stane osvrtni na „mit u književnosti“, smatrajući da „prihvatanje stanovitog konvencionalnog jezika uzrokuje i pogoduje buđenju latentnih osjećaja koji tako postaju sposobniji da se izraze“ (de Rougemont, 1974: 172), autor se ne bavi različitim žanrovskim modalitetima spomenute konvencionalne jezične uporabe: i kad mu pod povećalo dospiju dramatičari poput Shakespearea, Corneillea i Racinea, i njihovi će tragički opusi prije svega za njega oprimjerivati utjecaj mita što su ga zajednički skovali trubadurska tradicija i romaneskna sudba Tristana i Izolde, kao da su ga dramatičari jednostavno usvojili, razradili i nastavili propagirati bez stanovitih ključnih preinaka u njegovim naglascima. Kada Octavio Paz u knjizi *The Double Flame* (1996) govori o neodvojivosti povijesnih ideja o ljubavi od književne produkcije, čini se da i on ponajprije na umu ima svoje omiljeno pribježište, poeziju, baš kao i Dubravko Škiljan u svojim *Vježbama iz semantike ljubavi* (2007), dok Luhmannova *Ljubav kao pasija* (1996) ponajvećma pozornost i opet posvećuje, kada je književnost u pitanju, romanesknim primjerima, tek tu i tamo, kao i Paz, dozivajući „kazalište“ ili pak pokojega dramskog pisca kao već ovdje spomenutog Marivauxa. Svi su ovi analitičari zanimljivi jer književnu profilaciju ljubavnoga diskurza razmatraju u dijakronijskoj perspektivi, neposustalo međutim predmnijevajući da je na jednoj strani kakva, u najmanju ruku naknadno izlučiva, uglavnom zapadnjačka, „semantika ljubavi“, a na drugoj njezina razmjerno provizorno izmjenjiva umjetnička manifestacija, te da specifični žanrovski korpusi na temelju kojih je spomenuti odnos moguće izučavati ne utiskuju njezinim obrisima pečat neke specifične semantičke dimenzije.

Ima li onda istine u tvrdnji francuske filozofkinje Sylviane Agacinski, da je drama povlašteni medij istraživanja ne samo etičkog odnosa između spolova nego i njihovih intimnih sukoba, jer „drama nudi na kontemplaciju suigru između dviju strasti, dajući riječ objema stranama u sukobu“ (Agacinski, 2008: 7)? Koliko pak stoji njezina pretpostavka da je tek „građanska drama“ Ibsena i Strindberga – iznikla u doba „krize odnosa između muškarca i žene, povlaštene figure golema kućanskog prizora koja tada prožima privatni život Europljana: rivalstva, sučeljavanja, scene izgubljene, promašene ljubavi ili mržnje“ (ibid.) – dostojno na pozornicu izvela složene prijevoje ljubavnih prijepora? I što bi feministička kritika u toj relativnoj teorijskoj zapostavljenosti dramske formulacije ljubavi što je Agacinski nastoji rehabilitirati mogla uočiti, osobito prihvatimo li Pazovu pretpostavku kako se uzlazne i silazne putanje prominentnosti ljubavnoga diskurza

u pojedinoj epohi uvijek dadu dovesti u zakonitu vezu sa stupnjem sloboda dodijeljenih ženi (usp. Paz, 1996: 45–47, 70)? Svakako, nezahvalno je vući stroge bilo rodne bilo žanrovske razdjelnice – pjesničke su se figure trubadurskih i petrarkističkih navada, jednako kao i romaneskne avanture o kojima govori de Rougemont, dakako, selile i u dramske replike i zaplete, ali za ovu bi se priliku bilo prikladno zapitati kakvu su diskurzivnu transformaciju pritom doživjele i je li ona nešto bitno izmijenila i u nasljedovanome mitu? Što apsolutnost dramskog prizora – i dijalog, da ne kažemo upravo osobni duolog, kao njegov primarni diskurzivni resurs – donosi percepciji ljubavnoga odnosa, njegovu toliko puta opjevanu, razmatranu i na različite načine nametanu, a opet nedosezivu idealu?

Možda upravo ono što – ne zanimajući se međutim posebice za dramu kao književnu formu – u svojoj studiji o *Putu ljubavi* ističe feministička filozofkinja Luce Irigaray kada kritici izlaže sklonost filozofske tradicije da se, govoreći o govoru, obraća prije svega odnosu subjekta i objekta, „jedva i mareći za govorenje drugome, osobito počevši sa slušanjem drugog“, a onda ni za moduse potrage ne samo prave riječi nego i „šutnje“ (Irigaray, 2002: 15). Od jednake će slijepe pjege, zanimljivo, trpjeti i sama teorija drame, koja se, uza sav nominalni oslonac na dijalog kao „idealnotipsku normu“ dramskoga roda, tradicionalno razmjerno malo zanimala za studij verbalne interakcije, kudikamo se više posvećujući tvorbi pojedinih likova, zapletu ili stilu, a onda i načinu na koji oni generiraju umjetničke „slike“ i značenja ili grade neki zajednički smisaoni horizont cjelovitoga djela: i danas, međutim, kada raspoložemo glasovitim Mukaržovskijevim „studijama o dijalogu“ (Mukaržovski, 1981) ili kad se teorija okreće različitim sociolingvistički utemeljenim pristupima kao što je etnografija govorenja (usp. Herman, 1994), unikatnost *razgovora u dvoje* rijetko će – uz neke iznimke kojima ću se domalo pozabaviti – figurirati kao otvoreno pitanje suvremene teorije, možda upravo zbog prije spomenute tradicionalne sklonosti da se dijalog smatra okosnicom žanra, uvelike dovedenu u pitanje već spomenutim suvremenim razgradnjama njegova carstva (usp. Pfister, 1998: 213–214). Najviše je prostora etičkoj i epistemološkoj vrijednosti dijaloškog *dramativiteta* dosad u nas posvetila Nataša Govedić, no i u njezinu se pristupu razvidi pretežit naglasak na subjektu kao polivalentnoj rezultanti vrlo široko i razgranato zamišljenog dijaloškog procesa – subjektu prisiljenom da se u mnogoglasju što ga prožima izbori za svoju komunikacijsku vlastitost – manje na neizbježnim i za autoricu nepobitno važnim, ali ipak za njezin pristup nužno ne i teorijski razdvojivim, „stvarnim ili zamišljenim partnerima“ (Govedić, 2007: 26), kojih može biti više jer je distinkcija poliloga i dijaloga autorici ovom prilikom bila sekundarna. Dometnemo li opisanoj razmjernoj zasjenjenosti dramskog duologa ne samo teorijsku nego i kulturološku i etičku reputaciju što ju je pojam dijaloga, zahvaljujući Bahtinovim uvidima, stekao u studiju pripovjedne, međuknjiževne i opće kulturne „polifonije“ – gdje figurira kao dvostruka usmjerenost koja može prožimati svaku riječ, i onu koja nužno i ne nailazi na odaziv konkretnog sugovornika – teorijska vrijednost dijaloga shvaćenog isključivo kao unaprijed neuračunljiva razmjena dramskih replika dvaju različitih i tjelesno su-prisutnih sugovornika posvema će se istančiti – a krhki će, u osnovi socijalno izolirani ljubavni duolog od toga posebno trpjeti, barem u onoj filozofskoj implikaciji do koje je Irigaray toliko stalo.

No, kao što rekoh, ima i iznimaka: za razliku od Pfisterove matematičke pretpostavke da svako „kvantitativno diferenciranje dijaloga u duologu, razgovoru dvaju likova, i u polilogu, razgovoru triju ili više likova“, nužno mora voditi u zaključak kako su „poliloz i semantički potencijalno složeniji od duologa“ (ibid.: 215), Andrew Kennedy obratio se upravo potonjemu, „duologu osobnoga susreta“, sferi u kojoj se posebice intenzivira prostor *između* dviju osobnosti, onkraj ne samo svijeta stvari nego i društvenog svijeta koji te osobnosti okružuje i neizbježno se u njihov razgovor upleće. Razlog za svoj izbor takva teorijskog fokusa Kennedy nalazi u pretpostavci kako je riječ o povijesno dovoljno prominentnom dijaloškom modusu da bi zavrijedio zasebno proučavanje, a i kako je posrijedi posebno „koncentrirana dijaloška struktura“ koja „uprizoruje susret – krizu ili razmjenu vrijednosti – unutar koje se stapaju i preobrazuju

ljudski odnos i jezik“ (Kennedy, 1983: 27), najčešće, dakako, ljubavni odnos, posebice, kako Barthes hoće, neshvaćen, prezren i izopćen iz ostalih prostora jezične razmjene upravo zbog toga što se on teško, kako čusmo, odcjepljuje od svojih specifičnih kodova i konvencija, svojega navlastitog diskurza.

Izdvajanje dramskog duologa što ga provodi Kennedy od presudne je važnosti za naše razmatranje o zamišljenom, feminističko-kritički osvjetljenom nizu dramskih fragmenata ljubavnoga diskurza: ljubavno govoriti za Irigaray naime upravo stoga – stoga što je riječ o posebnoj vrsti duologa – ne znači tek govorenjem referirati na neka stanja stvari, nego putovati do drugog, pa je tad „smjer kojim valja krenuti važniji od onoga što se kaže“, kao što je i govoriti nužno da bi se „stvorila šutnja unutar koje bi se pristupilo drugome“ (Irigaray, 2002: 15). Štoviše, Irigaray nam je ovdje dragocjena i stoga što u nje (ljubavna) riječ nužno „utjelovljuje tijelo i tjelesnost koja se drugome teži prenijeti“ ili s njim „razmijeniti“: na tome bismo tragu i mi ovdje mogli ustvrditi kako je dramski diskurz temeljno različit od pjesničkog ili pripovjednog ne samo po tome što ne može ostati tek unutrašnjim, neiskazanim ako ne i neiskazivim mrmorenjem – jer se nužno mora povanjštiti, izgovoriti pred drugim, barem pred publikom – ili pak po tome što dijalog nije nužno tu da pokreće neku radnju, ostvaruje hod zapleta, nego i stoga što je uvijek u nj ugrađena tjelesnost glumca koji će ga izgovoriti pred nekim drugim tijelom, zorno dočaravajući ljubavnu govornu razmjenu upravo u njenu svojstvu „transmutacije fizičkog koja dopušta komunikaciju prije ili poslije neposrednog tjelesnog dodira“ (ibid.: 16). Na dodiran će način srodnost ljubavi i kazališta u svojoj *Pohvali ljubavi* opisati i Alain Badiou:

Mislim da me u kazalištu, kad sam kao mlad stao na pozornicu, fascinirao izravan osjećaj da je nešto u jeziku i u pjesmi na gotovo neobjašnjiv način vezano za tijelo. U stvari, kazalište je za mene možda već bilo figura onoga što će kasnije biti ljubav, jer je bilo onaj trenutak u kojem su misao i tijelo na neki način nerazlučivi. Izloženi su drugome tako da ne možete reći: ‘ovo je tijelo ili ‘ovo je ideja’. Tu je mješavina oboga, zahvaćanje tijela jezikom, upravo kao kad nekome kažemo ‘volim te’: kažemo to njemu, živom pred nama, ali obraćamo se i nečemu što ne možemo svesti na tu jednostavnu materijalnu prisutnost, nečemu što je istovremeno i apsolutno izvan nje i u njoj. A kazalište je u izvornom smislu baš to, ono je misao u tijelu, tjelesna misao“ (Badiou, 2011: 78).

Dapače, sam govor postaje tjelesni čin, „koji osjetilno napućuje na nesvodivost drugog, i nesvodivost na drugog: bojom, tonom glasa, taktilnim odabirom riječi, pukom vibracijom“ (Irigaray, 2002: 16). Srodno u tome smislu napominje i Kennedy kad u dramskom dijalogu vidi prikaz „neizbježne potrebe da se obratimo i, u neku ruku, odgovorimo drugome govorniku“ (Kennedy, 1983: 5) i tako ostvarimo „interaktivnu funkciju, potpunu dijalošku funkciju jezika susreta“ (Kennedy, 1983: 7–8), ali onkraj puka verbalizma, dakle pri punoj svijesti o „vizualnim/auditivnim/taktilnim učincima izvedbe“, o „ovisnosti replika o glumačkim stilovima, glasu, tonu i intonaciji glumca“ (ibid.: 5). Povrh svega, ljubavno je dijeljenje zajedničkoga govora za Irigaray etički ideal: ono ne poništava dvoje sudionika u „neko nazovi zajedničko treće, neutralno, koje bi razvlastilo sam odnos“, nego je stvar ponude, poziva, otvaranja mogućnosti da se govor dijeli u nekom „između-dvoje“, ne kao komunikacija unutar već uspostavljenog ili kodiranog značenja, nego kao markiranje „djevičanskog“ teritorija, unutar kojeg je moguć tek pristup, „na putu prema sebi i prema drugome“, jer govoriti već znano i rečeno nije doli ponavljanje u kojemu se „značenje gubi“ u „non-sensu“, kakav obično dominira govorom (ibid.: 16–17). Žudnja nasuprot tome iziskuje „da ostanemo povezani i s postajanjem i sa sadašnjosti – sadašnjosti koja iščekuje postajanje koje će općenito ostati bez budućnosti budemo li neprikladno govorili“, jer „jezik kao kôd, filozofija kao koncept lišeni su značenja u sadašnjosti, osim onog koje uspostavlja genealogiju u kojoj tko god već zna značenje jest učitelj“ – a između učitelja i učenika, kao i oca i sina, prema Irigaray, „nema razmjene“ (ibid.: 17–18).

Taj dakle kreativni, događaju i slučaju otvoreni odnos prema kako jezičnome kodu općenito, a ljubavnome napose, to jezično „iskušavanje svijeta iz perspektive različitosti“ (Badiou, 2011: 22) teško se dočarava znanstvenim jezikom a da – unatoč svim početnim deklaracijama kakve, primjerice, nudi Luhmann kad odriče ljubavnome kodu ikakvu doli hipotetsku, pače tek teorijski hipostaziranu stabilnost – ne dođe do neke, koliko god provizorne, „učiteljske“ stabilizacije, koja će u osnovi nepredvidljive ishode ljubavnih poruka i razgovora zamrznuti u naknadno racionalizirane a svojedobno uhodane zalihe ljubavne semantike. Zato je Barthes tako odlučan kad odbija posegnuti za „metajezičnim“ zahvatima (Barthes, 2007: 15) i radije se priklanja „prvotnome jeziku“ kako bi očuvao njegovu neponovljivu intervenciju u ono što se „pročitao, reklo, čulo“ – u sve ono što postaje „omeđeno (kao znak)“ što se „pamti (kao slika ili priča)“ (ibid.: 15) – ovisno već o posebnostima nečije osobne povijesti. Uza sav priklon idealima ljubavne razmjene kakve je dočarala Irigaray, a kakvi se, kako zagovaram, otvaraju upravo i samo unutar „apsolutnog“ dramskog prizora, lišenog nadzora pripovjedne perspektive, probijanja prema publici, pa čak i otvaranja prema polilogu – ni naša (eventualna, ovdje tek uvodno zamišljena) studija *dramskih fragmenata ljubavnoga diskurza* ne bi tako mogla zanemariti danak što ga ti fragmenti u svojoj povijesnoj šarolikosti plaćaju različitim krhotinama uspostavljena ljubavnoga koda u drugim diskurzima, bilo književnim bilo filozofskim, sociološkim, antropološkim, psihološkim ili seksološkim (usp. Škokić, 2011: 7–68).

Ali od intertekstnog će pretraživanja uvijek biti zanimljivije razvidjeti što od svega toga dramski diskurz svojim parametrima prilagođuje, što preinačuje, koliko svojom otvorenosti i nepredvidljivošću osobnog duologa dani ljubavni kôd krši, ako ne i podriva. Nije li, primjerice, zanimljivo ustvrditi da utemeljiteljski spis zapadnoeuropskog ljubovanja, Platonova *Gozba*, premda sam sročen upravo u formi dijaloga, malo toga dijeli s antičkom grčkom pozornicom – možda i zato što je u Platona nesvodivost ljubljenog drugog zapravo nevažna, tek sredstvo dospjeća do metafizičkih uvida? Nasuprot tome, za Irigaray u ljubavnome razgovoru „transcendentno može postojati ... a da ostane konkretno, osjetilno, nešto što se dijeli s drugim“ (2002: 23). Stoička je filozofija bila puno pesimističnija u svojem zazoru nad prepuštanjem kontrole bilo čemu što bi bilo izvanjskome jastvu – nekmoli prepuštanje kontrole drugom, pojedinačnom ljudskom biću – odrekavši zaljubljenima sposobnost rasudne moći, ako ne i pripisavši im razorne, ubilačke sklonosti. No zato je, u liku Senekine Medeje, njihovoj plemenitosti i neustrašivoj kolebljivosti između strasti i moralnih obveza podarila herojsku tragičku snagu (usp. Nussbaum, 1994: 439–483), utemeljivši reklo bi se usporednu ljubavnu liniju zapadnjačke književne riječi u kazališnoj tradiciji ljubavnoga fatuma što će voditi sve do romantizma, nerijetko baš sa snažnim ženskim junakinjama u dramskom središtu. Seneka će se utkati i u višestruko nasljedstvo impozantne Rojasove ranonovovjekovne *Celestine*, razgranate „tragične priče“ u dramskome modusu koja prkosi žanrovskom smještaju već i svojom raspodjelom na čak dvadeset i jedan čin iznimno složena zapleta, u kojem će tragovi Ovidijeva *Umijeća ljubavi*, pa retorike udvorne, kršćanske i hedonističke ljubavi u međusobnom ironijskom srazu i okruživati i prožimati diskurz dvoje ljubavnika, i teško će tu biti presuditi kojoj se „ideji“ ljubavi raspra između mladića i djevojke konačno priklanja. Već višekratno ovdje nazočni i nezaobilazni Marivaux izdanak je pak usporedne, komediografske linije, no i on kao prijenosnik „elegantnoga koda“ ljubavnoga nadmudrivanja i njegovih što retoričkih što tjelesnih gesti, koji preko komedije *dell'arte* i opet, vidi vraga, seže do ženskoga petrarkističkog pjesnikovanja, a u francuskoga rokoko dramatičara daje svojeglave i prkosne djevojke što se opiru braku na polemičkim osnovama koje uvelike odudaraju od klasicističkog sukoba između strastvene ljubavi i moralne dužnosti te lojalnost pokazuju upravo one što Irigaray ističe kao punopravan pronalazak vlastita bića u sudaru s drugim (ibid.: 17). Romantičarski par Büchnerovih *Leonce i Lene* baštinit će žanrovsku nastambu bajke, istražujući odnos između sudbine i slučaja, no i tu će susret s prethodno ugovorno dodijeljenom djevojkom od koje se na početku bježi uroditi preustrojem junakove melankolije i cinizma, odustankom od htijenja da se bude netko drugi i povratkom sebi preko *druge* u zajedničkom svijetu snovita poništenja političko-pragmatičnih okvira. Pojava modernističke drame Ibsena i Strindberga, već smo čuli od Agacinski, prijelomno je mjesto zapadnoeuropske ljubavne dramatike, zasigurno

dobrim dijelom neodvojivo od Weiningerovih i Freudovih „doprinosa psihologiji ljubavi“, ali jednako tako i ženskih emancipacijskih zahtjeva. Wilde će pak u isto vrijeme preuzeti salonsku komediografsku palicu, i on međutim kako bi u simetričnim i naglim „značenjskim preokretima“ (Mukaržovski, 1981: 270) što ih dijalog omogućuje rasprostro patrijarhatu nepoćudne – zrcalne, androgine, homo i heteroseksualne – partnerske odnose. Premda uvelike izlazi iz okvira ove diskusije, i nastup žanra filmske „romantične komedije“ u Hollywoodu tridesetih godina, kako pokazuje Stanley Cavell, jednako je povezan s političkim tonovima krize građanskoga braka i nastupom smjelih, neovisnih i brbljavih ženskih likova (usp. Cavell: 1981). Od hrvatskih Begovića, Krleže i Marinkovića, do Becketta, Pintera i Stopparda, ljubavni će duoloz i druge polovine 20. stoljeća u teatru intenzivno istraživati diskurzivne stranputice svih novovjekih bolji progresivne liberalizacije ljubavnih formi – preljube, promiskuitet, zajedničko starenje i rastave – i uvijek će se sudar s *alternativnim* pogledom na ljubav ispostavljeti kao eksplozivno ishodište ljubavne jezične neuralgije...

Čini se, naime, da je upravo dramski duolog krunsko utjelovljenje nesporazuma nastala „razdvajanjem djelovanja i promatranja“, naime sukoba između samopercepcije onoga tko djeluje i opservacije u oku drugog što je Luhmann iznalazi u osnovi „intimne komunikacije“, u sumnjičavu ispitivanju ljubavnikova „stava prema propisima koda za intimne odnose“, u pitanju „djeluje li drugi tako da kao osnovu uzima moj svijet (a ne svoj)“, koje neprekidno nagoni na nova pojašnjenja (Luhmann, 1996: 37–38). Sam sociolog, uostalom, taj „dinamični ulog identiteta“ koji idealno iziskuje da partneri „rastu uz ljubav“, izričito dovodi u vezu sa „čestom izmjenom pozicija kao ego odnosno kao alter, uz zgušnjavanje interakcija“, unutar koje se „interakcija ljubavnika mora osamostaliti skupa s posebnostima koje su za njih povoljne“, pa je „za to naročito prikladna forma razgovor“ (ibid.: 38). Je li tu „naročitu prikladnost“ u jednakoj mjeri zastupala bilo koja književna vrsta ili je svaka njegovala ipak svoju hijerarhiju sastavnica ljubavnog osjećaja, erotskog ceremonijala, oblika koda i „obrazloženja“ kojima se nastanak ljubavi pravda, društvenih „problema“ koje kôd prilagodbom u sebe uvlači, napose antropologije (tj. koncepcije čovjeka) koju uza se prišiva (ibid.: 43–45), osobito znademo li koliko je ona u zapadnjačkoj kulturi robovala seksističkim premisama? Bismo li, dakle, previše zastranili kada bismo postavili sljedeću hipotezu, da dramski duolog u povijest književne semantike ljubavi i njene „samoreferencijske geneze“ ipak utkiva nešto zasebno – uvelike zapretane, podzemne niti neke polemične, dijaloške ljubavne „filozofije“, otvarajući mogućnost nepredvidljiva, neuračunljiva i nesložna – govora, i to ne samo, kako bi Badiou rekao, na „sceni Dvoga“ nego i govora iz svijeta Drugog?

BIBLIOGRAFIJA

- Agacinski, Sylviane. 2008. *Drame des sexes*. Paris: Editions du Seuil.
- Badiou, Alain. 2011. *Pohvala ljubavi*. Prev. M. Kramer. Zagreb: Meandarmedia.
- Barthes, Roland. 2007. *Fragmenti ljubavnoga diskurza*. Prev. B. Brlečić. Zagreb: Pelago.
- Barthes, Roland. 2009. *Mitologije*. Prev. M. Čale. Zagreb: Pelago.
- Cavell, Stanley. 1981. *Pursuits of Happiness, The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press.
- Čale Feldman, Lada. 2011. „Dramatic versus Postdramatic Textuality – Paradoxes of a False Opposition?“, u: *Dramatic and Postdramatic Theater Ten Years After*, ur. I. Medenica. Belgrade: Faculty of Dramatic Arts, 97–108.
- Govedić, Nataša. 2007. *Subjekt ili okrenutost prema Tebi: filozofija dramativiteta*, Zagreb: Tvrdi i Hrvatsko društvo pisaca.

- Irigaray, Luce. 2002. *The Way of Love*. Prev. H. Bosnic i Stephen Pluhaček. London i New York: Continuum.
- Kennedy, Andrew. 1983. *Dramatic duologue, the dialogue of personal encounter*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Luhmann, Niklas. 1996. *Ljubav kao pasija, o kodiranju intimnosti*. Prev. D. Domić. Zagreb: Naklada MD.
- Nussbaum, Martha C. 1994. *The Therapy of Desire, Theory and Practice in Hellenistic Ethics*. Princeton i Oxford: Princeton University Press.
- Paz, Octavio. 1996. *The Double Flame, Essays on Love & Eroticism*. Prev. H. Lane. London: The Harvill Press.
- Pfister, Manfred. 1998. *Drama, teorija i analiza*. Prev. M. Bobinac. Zagreb: ITI.
- Rougemont, Denis de. 1974. *Ljubav i zapad*. Prev. M. Dobrović. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Škiljan, Dubravko. 2007. *Vježbe iz semantike ljubavi*. Zagreb: Antibarbarus.
- Škokić, Tea. 2011. *Ljubavni kôd, ljubav i seksualnost između tradicije i znanosti*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Zuppa, Vjeran. 1995. *Uvod u dramatologiju*. Zagreb: Antibarbarus.

SUMMARY

Love as dramatic discourse

The text examines various cultural, historical and theoretical contributions to the study of literary contributions on the discourse of love (Barthes, Paz, de Rougemont, Luhmann, Škiljan, Agacinski, Badiou), particularly with reference to a neglected question in literary theory – that of genre's conditionality of different concepts of love that are promoted through literature and which enter into cultural circulation together with various other discursive sites constructing the code of love. The idea of the precedence of dramatic mode in formulating dialogical philosophy of love – a philosophy that feminist critic Luce Irigaray advocates in her work *Way of Love* – is supported by analytical insights into the specifics of dramatic duologue (Kennedy), but also by literary-historical examples that could form an arsenal of dramatic "fragments of a lover's discourse", specific formations that open up an imagined space designed for the "scene of Two" (Badiou), for the speech from the world of the Other (Luhmann).

Key words:

lover's discourse, dramatic duologue, feminist criticism

FILIJE, FOBIJE I FORIJE: RELACIJSKE SILE IZ DRAMSKE PERSPEKTIVE

Nataša Govedić

Akademija dramske umjetnosti, Zagreb

Izvorni znanstveni članak

Sažetak >

Tekst tumači strast(venost) kao socijalnu i stvaralačku metodologiju sa specifičnim vokabularom afekata, uspostavljenih još Aristotelovom *Retorikom*, baš kao i semiotikom strasti A. J. Greimasa i J. Fontanillea. Strast omogućuje **nezaklonjenost** i **neozakonjenost** subjekta, zbog čega je izrazito politična. Njezino inzistiranje na kontinuitetu specifičnog iracionalnog ponašanja ili „stiktne akrazije“ nije neodgovorno, već – kako tvrdi i Martha Nussbaum – istinski investirano u transformativne teorije i prakse zajedništva. Feministička dimenzija izlaganja inzistira na „rušilačkom patosu“ (termin Morane Čale) tekstova, kao i na značaju necenzuriranih afekata, koje nam omogućuje upravo ostavština grčke tragedije i komedije, ali i Aristotelovo tretiranje afekata kao primarnih interakcijskih performativa.

Ključne riječi >

Retorika, strast, filije, forije, fobije, antička drama, kontrola nad izvedbenom ili retoričkom situacijom, etika strasti, emocionalna odgovornost, akrazija, striktna akrazija, afektivno prekomjerje.

*Što nas stavlja pred osobit problem: na koji način
osoba prosuđuje kad se ponaša nekontrolirano?*

Aristotel, *Nikomahova etika* (1145b21-22)

U Drugoj knjizi *Retorike* Aristotel bilježi prvu sustavnu „etiku strasti“ kao sustav definiranja i monitoriranja afekata koji dovodi do naklonosti (filija) ili pak do nenaklonosti i uzmaca/straha (fobija) zajednice, pri čemu je zajednica shvaćena bitno šire od kazališne publike. Čitavu bismo *Retoriku*, nadalje, mogli tumačiti kao pomno razrađeno stupnjevanje napetosti (forija) u procesu izlaganja argumenata u javnosti. Premda Aristotel ne rabi spomenute pojmove filije, fobije i forije, terminologija „forije“ (ili tenzije, napetosti) ovdje je posuđena iz *Semiotike strasti* (1992) A. J. Greimasa i Jacquesa Fontanillea, dok su „filija i fobija“ korištene kako bi signalizirale relacije sile privlačenja ili odbijanja, nužno prisutne u svakom protokolu obraćanja. Namjera Aristotelova retoričkog priručnika, pretpostavljamo učeničke rekonstrukcije učiteljevih predavanja, izravno je vezana za pitanje *kako* politički subjekt odlučuje i kakvim se emocionalnim i karakternim premisama služi da bi utjecao na svoje bližnje, odnosno na koji je način svako djelovanje i svako promišljanje djelovanja povezano s relacionim statusom afekata, kao i s političkim statusom javnog zajedništva. U tom je smislu riječ o instruktivnom i važnom tekstu, čije premise valja promisliti iznova, služeći se privilegijom feminističke analitike, baš kao i rodno inkluzivnijim teorijama i filozofijama afekata. Kako ističe Lou Agosta (2010: 148): „U *Bitku i vremenu* Heidegger je zapisao slavnu rečenicu o tome kako je analiza afekata (pathé) jedva učila jedan korak naprijed od druge knjige Aristotelove *Retorike*“. Katkad je, međutim, izbor vraćanja određenom tekstu također moguće shvatiti kao aktivnost redefiniranja našeg odnosa prema predmetu, ili, terminologijom Waltera Benjamina iz *Teza o filozofiji povijesti* (1940), kao praksu historijskog materijalizma. U skladu s Benjaminom, uzaludno je i pokušati koračati „pravocrtno naprijed“. Okretanje i zaokretanje (*versus*) klasični su retorički trop mišljenja, baš kao i mišljenja o afektima.

Već prva Aristotelova definicija afektivnog djelovanja naglašava njegovu transformativnu, apelativnu, interakcijsku i transformativnu moć. Aristotel (*Retorika*, 1378e): „Osjećaji [páthe, affectus, duševna stanja, strasti, emocije] su uzbuđenja duše pod čijim utjecajem ljudi **mijenjaju mišljenje** u pogledu odluke“ [isticanje NG]. U svjetlu recentnog interesa čitavog niza društvenih disciplina za afektivno programiranje (govorim o „afektivnom zaokretu“ koji se zbiva unutar kulturalnih studija, politologije, geografije tj. geopolitike emocija, kao i u čitavom nizu znanosti o umjetnostima te u teorijama medija, u rodnim studijima, arhitekturi i ekologiji, usp. posebno Gregg i Seigworth, 2010), Aristotelova se podjela pokazuje ne samo još uvijek orijentacijski temeljnom, nego i faktički operabilnom, jer njegov pojmovnik emocija, sastavljen za potrebe *Retorike*, u psihologiji ostaje u uporabi do današnjih dana – nevezano za to na koji su način spomenute afektivne sile u međuvremenu re/definirane (usp. posebno Ekman, 2003). Nadalje, Aristotel je prvi koji otvara raspravu na temu jesu li osjećaji interpretacijske konstrukcije i evaluacije koje **ne postoje izvan točno određene situacije** u kojoj ih pokreće vrlo specifična kontekstualna mreža (za što se, primjerice, danas reprezentativno zalaže utjecajan filozof Robert C. Solomon) ili su ipak posrijedi visceralne sile, izboji, fluksevi i zarazni naboji ljudskih biomašina (u čemu prepoznajemo stavove psihologa poput Silvana S. Tomkinsa, filozofa poput Gillesa Deleuzea ili kulturologa Briana Massumija). Obje strane spektra, međutim, bazično prihvaćaju aristotijansku teoriju o svojevrsnim (malobrojnijim ili mnogobrojnijim) „programima afekata“, koji se, poslužimo li se tekstem *Retorike*, svode na sparene opreke ljutnje/smirenosti, ljubavi/mržnje, straha/neustrašivosti, stida/bestidnosti, zahvalnosti/nezahvalnosti, samilost/pravedne ljutnje te zavisti/plemenitog nadmetanja. Negdje na kompromisnoj sredini nalaze se teoretičari poput Erica Shousea (2005) ili Marthe Nussbaum (1986; 1990; 2001) koji ponajprije zagovaraju vokabular preciznijeg razlikovanja između emocija, afekata

i osjećaja, a prema kojemu su *emocije* osobne i biografske, *osjećaji* socijalni, a *afekti* predsocijalni i predindividualni intenziteti, to jest teoretičari koji priznaju mogućnost da za neke aspekte svojih reakcija jesmo odgovorni (emocije i osjećaje), a neki nam energetski impulsi potpuno izmiču kontroli (afekti). Martha Nussbaum (2001: 498-499), štoviše, uspoređuje Aristotelov i Platonov pristup ljubavi, ističući prednosti *manje strastvenog*, ali zato suptilnijeg ili barem emocionalno manje restriktivnog filozofa:

Aristotelov koncept *filije* dobar je primjer pristupa koji kombinira snaže emocije s uzajamnošću i međusobnim poštovanjem ljubavnika. Ljubavničke emocije same po sebi stvaraju odnose, jer jedni drugima želimo dobro radi dobra samog, pri čemu svaki od ljubavnika vidi drugu osobu kao aktivni čimbenik ljubavi, odnosno kao tvorca zasebnog života. Upravo zato Aristotel smatra da su osobni odnosi, premda privlačni sami po sebi, ujedno obećavajuća osnova općenitog društvenog boljitka. Tome nasuprot, Platonov ljubavnik promatra objekt svoje ljubavi kao zbirku vrijednih osobina, stoga pogodan za naše vlastito unapređenje, ali pri tom zanemarujući upravo tuđe djelovanje i tuđe izbore, što je ujedno prigovor koji je Platonu uvjerljivo postavio Gregory Vlastos, smatrajući ga ujedno središnjom manom platonističke teorije i glavnim mjestom njezine ranjivosti, na kojoj je upravo kasnije i podignuta kršćanska doktrina. (...) Voljeti druge, kako točno ističe Vlastos, samo zato što su nositelji dobra i privlačnosti znači da ih ne volimo po tome kakvi doista individualno jesu. Više ne vidimo njihove razlike, jer nakon nekog vremena sve nam zbirke vrline izgledaju kao međusobno slični spremnici (...).

Otidimo i korak dalje. Pretpostavke s kojima računa Aristotel, tražeći od nas **punu odgovornost za sve svoje emocionalne izbore**, kao i naglašavajući njihove **posljedice**, prvenstveno inzistiraju na emocijama kao **istovremeno intimnoj i socijalnoj praksi**, za koju je itekako potrebno teorijsko reflektiranje. I to ne samo u sudskom govorništvu, nego i u drami. Kako to formulira teatrolog Malcolm Heath (1987: 90):

... svrha tragedije vezana je za najučinkovitiji način na koji se ostvaruje određena emocionalna praksa. *Telos* tragedije je emocionalni efekt, a ono što sa sobom nosi najkonkretniju i najmoćniju emocionalnu silinu sigurno je *praxis* kao takva.

Upravo zato što „emocionalna praksa“ do 21. stoljeća na različite načine „uspješno“ izmiče reflektiranju, filozofi poput Alphonsa Lingisa (2000) u stanju zagovarati – opet po svemu *aristotelijansku* – tezu kako su emocije „opasne“, odnosno praktično uvijek nužno do neke mjere ekscesne, (previše) razotkrivajuće, prijestupničke, gotovo vapajno lišene kontrole. Lingis smatra da je strastvena samo ona relacija u kojoj se svekoliko obnažujemo pred drugima, skidamo socijalne uniforme, ukidamo poznate kategorije. Pristajemo na *neograničeno* razotkrivanje. Lingis (2000: 94):

Strast zahtijeva unutarnju goloću. Naš osjećaj samovažnosti, naše samopoštovanje i naše ispunjavanje funkcija u mehaničkom društvenom okolišu, naše dostojanstvo uspostavljeno brojnim konfrontacijama, suradnjama i ispunjenim zahtjevima – sve se to rasplinjava; ego gubi svoj fokus kao centar evaluacija, odluka, inicijativa.

No daleko je zanimljivije što se, čak i nakon najpotresnijeg prepuštanja emocionalnom intenzitetu, subjekt pasije ipak vraća diskurzivnosti i njezinim tumačenjima afektivnih izboja. Ako su *Bakhe* drama Pentejeva samoobuzdavanja koje se iz posvemašnje cenzure (fobija) pretvara u radikalnu suprotnost općeg orgijanja (euforija), trenutak buđenja ili

diskurziviranje strasti nastupa u trenutku kad Agava u rukama drži glavu svog raskomadnanog sina, a ne očekivanog „lava“, čime se krug afekata ponovno vraća fobičnom ili zazornom momentu užasa nad destruktivnom moći afekata. Mogli bismo, stoga, utvrditi da je Pentej ubijen dvostruko *mahnitim* baždarenjima afekata: ponajprije opasnim ekstremom suzdržavanja ili samoobuzdavanja, potom i podjednako zazornim ekstremom posvemašnje razuzdanosti, čime ujedno Euripid *dvaput* potvrđuje Aristotelov apel za izbjegavanje emocionalnih krajnosti. I premda nema osobe koja ne bi prepoznala opravdanost Aristotelova opreza, *Bakhe* su ujedno i kronika višestruke uzaludnosti odmjeravanja afektivnih forija. Pa i više od toga, kako upozorava Terry Eagleton (2006: 24): „Euripidova drama, koja nikad ne prestaje promišljati ideju običaja i normi, vidi da **ima nečeg normativnog u određenoj vrsti prijestupa**“. Uvijek iznova, *Bonnie i Clyde* (red. Arthur Penn, 1967) ili *Thelma i Louise* (red. Ridley Scott, 1991), odlučit će se na neku vrstu kriminalnog maksimuma svoje *filije*, prijestupnički se odcijepivši od (zakonom uspostavljene i čuvane) „zajednice“ te jureći faktički istim afektivnim putem kao i Euripidova drama: od slobode erosa kao ekstatičnog kršitelja svih temeljnih uvažavanja tuđih granica, do finalnog uskakanja u ralje najrigidnije granice smrti. Od su-narcističke ekstaze do surovog obuzdavanja gargantueskne žudnje. I premda bismo mogli raspravljati o tome zašto kultura proizvodi toliko postojanu spregu cenzure i anarhije, možda je još zanimljivije razmisлити o tome zašto *prekršajnost* strasti stalno iznova remeti priručnik ove ili one „odmjerenosti“, postižući svoj **antiregulacijski kontinuum**.

Jasno je da naše *filije* lako prerastaju u *forije* i da na kraju razvijamo i *fobije* od neobuzdanosti (svojih i tuđih) afekata. Antika nam, međutim, nudi i humorističan pristup istom problemu: Aristofanove su *Žabe* komedija stvaralačkih strasti, baš kao i zaseban pogled na božanstvo *obezglavlivanja*. Svog nam središnjeg protagonista Dioniza u prvim prizorima Aristofan predstavlja kao izrazito ridikuloznu figuru, da bismo nakon njegova silaska u Had i uprizorenog natjecateljstva među mrtvim pjesnicima ipak stekli poštovanje prema tom božanstvu u „ženskoj haljini, s koturnima ili visokim petama na nogama (kako nose tragički glumci), te s prebačenom lavljom kožom preko glave“ (usp. didaskalije za početak Aristofanove drame, ovdje cit. prema Aristofan, 1947: 469). Poštovanje izaziva upravo Dionizova sposobnost rasuđivanja i prosuđivanja, osporavanja, propitivanja i pretresanja kvalifikacija izabranih kandidata za „popravljanje grada“ tragičkim umijećem dramske pedagogije, a ne divljanja. Dioniz je prvi glumac Aristofanova teatra upravo zato što strastveno ne pristaje ni na kakve silovite apele, prijetnje i ucjene.

U Aristofanoj komediji, Dioniz kao da najavljuje filozofiju strasti Roberta Mangabeire Ungera (1984: 145):

Osobnost koja može preživjeti svoje strasti je osobnost sposobna za samorefleksiju. Samorefleksija ili svjesnost (koristim ove pojmove kao sinonime) predstavlja sposobnost da se krećemo između različitih doživljaja svog jastva. I to tako da nijedno od njih ne potisne ili ne izbriše do kraja ovo drugo, niti da se naša jastva ikada stope u jedinstvu i koherentnu shemu.

Čini se da strast koja traje ima svoja pravila, u skladu sa Spinozinom *Etikom* (usp. poglavlje „O ljudskoj povezanosti li snaga emocija“, Prop. VI), praveći razliku između „pasivnog prepuštanja“ nagonskim silama nasuprot žudnje koja je posljedica intelektualne aktivnosti pa samim time „ne može biti pretjerana“ (Prop. LXI). Pogledamo li, međutim, dramsko svjedočanstvo Sofoklova *Kralja Edipa* ili renesansnog Marloweljeva *Doktora Faustusa* ili romantičarskog Goetheova *Fausta*, prilično je izvjesno da strast za saznavanjem, kao vrlo specifična kombinacija filije i forije, može biti isto onoliko fatalna koliko je to i djelovanje Afrodite nad impulzivnim tijelima Shakespeareova *Romea i Giuliette* izloženima u zajedničkoj grobnici ili pak pohotne Venere koja će znati što učiniti sa „znojnim dlanom“ lovca Adonisa u vlastitoj ruci (usp. Shakespeareovu poemu *Venera i Adonis*), prije no što ga pogubi.

I u ljubavnoj i u filozofskoj domeni, višak je sinonim strastvenosti, čijem djelovanju ne izmiče čak ni poslovično vedri, ironijski potkovan i emocionalno disciplinirani Sokrat, ipak gubeći glavu ne samo zbog svjesnog izbora da nauči Atenjane kako je ogoljenost njegove ispitivačke izvedbe traganja za „najmanjom neistinom“ dugoročno mnogo vrednija od kratkoročnog progona filozofa ovom ili onom dogmom, nego i zbog odbijanja da uvaži *retorička*, posebice afektivna pravila isljedničke igre (čak i odbijanja da iskoristi pravnu mogućnost izmjene svoje smrtne kazne, umjesto toga ponosno zahtijevajući da mu se naprosto priznaju zasluge za narod; usp. Platonovu *Apologiju*). Sokratova smrt definitivno je posljedica napregnutog, strastvenog odlučivanja, posve suprotnog umjerenim i odmjerenim savjetima i prijatelja i onodobnih pravnika. Štoviše, riječ „mržnja“ (zajednice) kotira u *Apologiji* gotovo poput Sokratova refrena, na koji filozof stalno iznova vraća pozornost sudaca, tvrdeći kako ga na optuženičku klupu nisu doveli konkretni tužitelji, već dva vrlo jaka socijalna afekta atenskih građana: mržnja i zavist (usp. posebno *Apologija*, 28a). Ni Sofoklova *Antigona* nije samo drama „spontane“ filije jedne sestre prema zaraćenim i ubijenim vojnicima/braći, već drama kompleksne prosudbene retorike, u kojoj se riječ „ljubav“ upotrebljava kao pažljivo uspostavljena protuteža ratnog zakona međusobne mržnje među sukobljenim stranama, s naglaskom na Antigonin izbor *pretjeranosti* one rjeđe socijalne emocije: ljubavi. Ipak, snaga mržnje i tu se pokazuje nadasve mjerodavnom društvenom silom, zbog koje broj mrtvih na kraju tragedije povećava, a ne smanjuje. Empatijska sila djeluje egzemplarno, ali ne i normativno.

U aristotelovskoj tradiciji, grčka kultura respektira **strast kao posebnu vrstu izbora, procesa i uvida**, a ne kao melodramatski zaplet oko seksualnih privlačnosti. S druge strane, onostrana dimenzija strasti zabilježena je u Platonovu *Fedru* (244A), dijalogu u kojem upravo Sokrat inzistira na emocionalna silina služi nečemu onkraj ekstaze:

To bi bilo istina kad bi *mania* bila jednostavno loša. Ali u stvari najviša nam dobra dolaze kroz *maniu* kad nam ona stiže kao dar bogova. U nastupu ludila svećenice u Delfima učinile su mnogo dobra za države i pojedince. Pri zdravom razumu nisu učinile ništa ili tek vrlo malo.

Platonov *Fedar*, dapače, pobrojava četiri vrste strasti: vjersku ili proročku koju šalje Apolon, mističku ili dar samozaborava koji poklanja Dioniz, poetsko ili dar Muza te erotsko koje dobivamo od Afrodite. Svaka od navedenih pasija može nas stajati života, za što, po Sokratu, nikako ne možemo biti odgovorni, budući nadahnuća dolaze od bogova. Dio suvremenih teorija afekata također prikazuje strasti kao „neurokemijske smjese“ ili turbulentne fiziološke reakcije nad kojima nemamo nikakvu mogućnost uvida i kontrole, na taj način nastavljajući veoma staru, akoprem i „olakotnu“ tradiciju manjka odgovornosti za vlastite afekte. U svojoj knjizi *Eksplzivna tijela* feministička teoretičarka Elizabeth Grosz (1994: 160-197) kritizira spomenutu mistifikaciju strasti, zamjerajući joj ponovno platonsku gestu univerzalizacije i zamjenske jednakovrijednosti veoma raznovrsnih tjelesnih mikrointenziteta, fluida i izboja, koji se ipak ne mogu realizirati bez pretpostavke pokojeg „integriranog“, a ne posve dezintegriranog tijela (usp. Grosz, 1994: 174).

Ako istu mapu relacionih forija ponovno pogledamo iz perspektive Aristotelovih razmišljanja o tome koliko važnu ulogu u bilo kakvom osjećanju ima vrlina, preciznije rečeno naše razmišljanje o vrlini drugih, vidjet ćemo da se ljubav definira kao vrsta prijateljske privrženosti, s time da je grčko prijateljstvo mnogo bliže današnjem poimanju intimnosti negoli suzabavljenosti ili veoma opuštenog savezništva. Grčku filiju osjećamo prema osobama „kojima želimo nešto dobro – i to ne radi sebe, nego radi drugoga“ (*Retorika*, 1380), što je možemo tretirati i kao mjernu jedinicu *per definitionem* „prekomjernog“ altruizma, suprotstavljene „pravoj mjeri“ osobne koristoljubivosti. Iz Aristotelove (ib.) perspektive, volimo nenametljive, plemenite, darežljive, nesklone pretjeranom kritiziranju tuđih mana, razborite, one koji znaju i zadati i primiti šalu, uputiti i primiti žalac smijeha, koji nisu zlopamtila i ne kleveću nas. Volimo, nadalje, one koji se pred

nama ne pretvaraju i pred kojima se ni mi ne pretvaramo, one pred kojima se ničega ne stidimo, one u koje se možemo pouzdati i koji nam ne ulijevaju strah. Znamo li koliko dosljedno Aristotelova etika strasti na svim razinama zagovara umjerenost i odmjerjenost, bolje rečeno višestruku obazrivost (usp. Garva, 1995), očekivano je i da će ljubav prije biti formulirana kao filija nego kao manija, odnosno da će se ljubav tumačiti kao ponajbolja vrsta uzajamnosti, poštovanja i međusobnog uvažavanja, a ne kao Fedrina strast.

No čak će se i Fedrina strast posve uklopiti u Aristotelova razmišljanja o akraziji ili „besnažici“, manjku kontrole nad sobom, nedostatku „voljnog“ upravljanja ponašanjem. Za razliku od Sokrata koji u *Protagori* (349D-E) tvrdi da „Nitko mudar ne može pretpostaviti da itko ikada može namjerno griješiti“, odnosno namjerno nemati snage da učini nešto dobro (ovaj je manjak ispravnog djelovanja za Sokrata uvijek i nužno tek posljedica neznanja), Aristotel u Sedmoj knjizi *Nikomahove etike* smatra da je akrazična ona osoba koja djeluje protiv svoje volje, premda *zna* da si time šteti, što uopće nije tako rijedak slučaj kao što Sokrat tvrdi. Uostalom, protiv svoje koristi, kako smo već rekli, djeluje i sâm Sokrat, dobro znajući da u sudski proces kojim je optužen i za bezbožništvo i za kvarenje mladeži ulazi pravno nepripremljen i još k tome odbijajući govor koji mu je sročio ponajbolji atenski sudski retoričar. Očito postoji **razlika između akrazije kao moralne slabosti i akrazije kao neke vrste namjernog moralnog prijestupa**, da ne kažem moralnog *zahtjeva*. Kako upozorava Daniel P. Thero (2006: 103-115), grčka kultura ne bilježi samo fenomen slabog ili nereflektiranog podlijevanja porocima, već i *striktne* akrazije, shvaćene kao vrste pasivnog otpora ili propitivanja čija je opće „racionalnost“ i na osnovu čega je proglašava normativnom. Sudimo li po *Apologiji*, Sokratova akrazija sasvim je sigurno posljedica kompleksnog samopropitivanja i pažljive evaluacije brojnih političkih posljedica ispijanja kukute – i to u ime *bezgranične* ljubavi prema filozofiji.

Time dolazimo do pitanja zašto bismo protestnu autodestruktivnost, zašto bismo *nezaštićenost*, zašto bismo prekomjernost, zašto smo spremni sebi činiti loše u ime nečega što nas zanosi te zašto (na užas Aristotela) još i ustrajemo u toj neumjerenosti i *samoobmani*? Riječima Pierrea Destréea (2007: 147):

Drugačije govoreći i dopuštajući si mali odmak od doslovnog Aristotelova značenja, znanje akrazične osobe može se usporediti sa stanjem spavača – ono je u cjelosti *in potentia*, ali k tome još istovremeno i nemoćno i neučinkovito. I ništa neće pomoći kad podsjetimo nekoga da bi se trebao suzdržati od ovoga ili onoga ukoliko želi prestati samome sebi nanositi štetu. Da, spavač bi se trebao probuditi, luđak bi trebao doći zdravoj pameti, pijanac bi trebao prespavati prije nego što uspije povratiti, na ovaj ili onaj način, znanje koje je ‘izgubio’ tijekom trajanja *pathosa*.

No očito je, kako apostrofira Ivana Sajko u drami *Rose is a rose is a rose*, da spavač na odustaje od svog hipnotičkog transa. Sajko (2010)¹ je oko spomenutog izbora veoma gorka, posve na tragu Sokratova tumačenja Atene kao uspavanog konja koga je potrebno *buditi* stalnim ubodima obada:

A njima se spava.
Zaspat će prije no što se odvezu kućama.
S glavom na prozoru i novinama u krilu. Kao idioti.
(...) A nije još ni petak.

¹ Citirano prema rukopisu.

Nije ni četvrtak.
No sad će. Svaki čas.
I opet ih nitko neće ništa pitati.
Ući će. Sjet će. Zaspao će.
I neće se probudit.
Neće se probudit.
Neće se probudit.
Neće se probudit.
Neće se probudit.
Neće se probudit.
Neće se probudit.
Neće se probudit.
Neće se probudit.
Neće se probudit.
Neće se probudit.
Neće.
Možda su zaista idioti?
Možda već spavaju?
Psss...

Forije grčke drame mnogo su finije nijansirane, definitivno potvrđujući da kognitivno „znanje“ o *pogubnosti strasti* – svejedno govorimo li o Antigoninoj strasti za pravičnošću i dostojanstvom procesa žalovanja ili Medejinoj strasti za osvetom čitavom političkom sustavu degradacije ženskog/majčinskog tijela ili Fedrinoj strast prema Hipolitu – ne sprečava svoje protagonistice da istraže najveću moguću napetost „ekscitiranih“ afektivnih forija, ignorirajući pogodnosti *isplative* „životne računice“. Je li, dakle, moguće da nam strasti trebaju upravo zbog *poremećaja* budnosti koje unose u funkcionalnu obrednost socijalne dramaturgije? Ne bismo li i uzaludne strasti Čehovljevih heroína i heroja, uporno usmjerene prema nekome tko nije u stanju uzvratiti osjećaje, također mogli shvatiti kao neku vrstu namjernog *odbijanja* poretka racionalnosti?

Prema mišljenju feminističke teoretičarke Frome Zeitlin (1996: 352), strast menada, bakantica, furija i drugih pokretačica ekstaze nije slučajno određena kao „ženska“ domena:

U ovoj primitivno regresiji, žene rastvaraju tijela, njihova struktura više nije održiva, udovi su raspušteni, tako da maskulino jastvo, originalno veoma čvrsto u odluci da se suprotstavi bilo čemu femininom, završava fragmentirano i rastrgano na komade.

Unatoč milenijskim predrasudama o ženskoj *nepouzdanosti* i *prevrtljivosti*, podlijevanje nereflektiranim strastima prvenstveno je karakteristika muškog patrijarhalnog Panteona, počevši od Zeusova promiskuiteta, preko Orfeja koji nije u stanju obuzdati svoju žudnju za Euridikom do samog izlaska iz Hada (okrećući se na samom izlazu poput kakva nestrpljivog školarca), sve do pustopašne bakantice Penteje, Tezeja reduciranog na očinski i reputacijski krah zbog nevjere Medeji, Filokteta koji godinama nije u stanju kontrolirati svoju ogorčenost ili Edipa čija se spontana incestuozna žudnja pretvara u samokažnjavanje te stigmatu sljepila. Riječima Nancy Sorkin Rabinowitz (1993: 159): „Žene mogu stvoriti i razoriti kulturu“, upravo zato što strpljivije pristaju na tjeskobni *višak* afekata, na ono što još jedan slavni retoričar,

povijesno atribuiran kao kao Longinus ili Pseudo-Longinus, u svojoj raspravi *O sublimnom* naziva uzvišenim gubitkom racionalnosti, koristeći kao najblistaviji primjer grčku pjesnikinju Sapfo. Longinus (*Subl.* 10.3):

Nismo li zadivljeni kako pjesnikinja u istom trenutku izvrće dušu, dijeli s nama sluh, jezik, pogled i kožu kao da su je svi zajedno napustili i postali nešto izvanjsko; kako se u kontradikcijama istovremeno prži i smrzava, iracionalna je i razumna, uplašena je i umalo mrtva, tako da kod nje nikad ne pratimo jednu izoliranu, već pravo izobilje emocija?

U tekstu „*Idem* prema *ipse*: performativ pripovjednog identiteta“ Morana Čale (2008) naglašava potrebu pojedinih pisaca (Kreleže, Pirandella, Barthesa) da uistinu pređu preko tog kategorički nadziranog i nadasve maskulinog *ruba pameti*, upustivši se u isto ono Sapfino ili Medejino „prekomjerje“ s kojim se kultura može i raščiniti i sačiniti. Morana Čale (2008: 85): Rušilački patos u jurišu na sve „konstrukcije“ u oba će slučaja i „drugima“ i samome pripovjedaču „kao drugome“ izgledati kao destruktivno ludilo, ali to je lucidno ludilo bolesti koja je uvjet zdravlja (...).

Subjekt strasti želi svoju nezaklonjenost. Našavši se pred Drugim ili Drugom, subjekt strasti prihvaća punu mjeru uznemiravajuće izloženosti. U svim vrstama prekomjernosti koje je mogu obuzeti, heroina želi iskoračiti iz okvira poznatog, obilježenog, provjerenog. Onog vlastitog i još više onog sebi sličnog. Luce Irigaray (2002: 53): „Ali svi ovi putevi neće postojati bez potonuća u sebe, sve do razine na kojoj se duh i tijelo posve prožimaju, gdje su materijalnost daha i energija našeg postojanja još uvijek nevini, slobodni od informacija koje su uistinu i omogućile ovo potonuće.“ I strasti doista jesu *virginalne*, u smislu namjernog pristanka uz neku mjeru socijalne neobilježenosti.

Ali što je s „libidalnom ekonomijom“, kako je naziva Jean-François Lyotard (1974), koja strast pretvara u komoditet, u žudnju za intenzitetom koji stalno kolabira u vlastitu odsutnost, jer ova žudnja lakonski preuzima zgotovljene emocionalne sheme, zazirući pred *stvarnim* alteritetom strasti? Riječ je o foriji ili, Lyotardovim riječima, „tenziji“, koja više ništa ne riskira, samo ponavlja zgotovljena afektivna skriptiranja, uvijek stojeći „umjesto nečega drugoga i samim dajući nužno *manje* od onoga što reprezentira“ (Lyotard: 1974: 71)? Fantazmatska zamjena za zbiljski disruptivan susret s Drugom/ Drugim stvara traumatski ciklus iz čije je zatvorenosti veoma teško istupiti. I čitav se Trojanski rat može tumačiti kao dugi lanac supstituta na relaciji *ljubavna fantazma – materijalno zgrtanje*, pri čemu ljubav i novac stoje u tragički jednakovrijednom, zamjenjivom odnosu.

Nasilje spomenute identifikacije, međutim, nastoji prekinuti još Euripid, upozoravanjem koliko je strast kao „transakcija“ i fantazma nesposobna ispuniti ma čiji „san“ o ljubavnom zajedništvu. Umjesto progonjenog ženskog fetiša, niz grčkih junaka dobiva samo *pričin* Helene, koja pak ovako, iz Euripidove perspektive, prosuđuje svoju himeričnu kôb (Euripid, 1920: 6):

A Hera ljuta, što prvenstva ne dobi,
Aleksandru o braku mom otpirnu san
I ne da mene; živ od zraka stvori lik
Na mene nalik, sinu kralja Prijama
Njeg preda. A on luda misli: Ima me,
A nema.

Menelajev je zadatak shvatiti da pred sobom više ne vidi „maglu“ i ratnu valutu ženskog tijela, već stvarnu žensku osobu, sposobnu, štoviše, za lukavi plan bijega iz Egipta. Pripremajući tobožnji pogreb za mrtvog muža Menelaja (još jednu himeru koju ostali likovi komada smatraju znatno „mrtvijom“ od stranca iz Grčke čiji identitet ne prepoznaju), Helena bježi sa živim mužem, iznova s njim gradeći odnos rizika i povjerenja. Time opet stižemo do grčke filije kao ekscentrične i nadasve rizične, nepredvidljive emocionalne prakse, u kojoj uvijek iznova treba zaboraviti sve što „pretpostavljamo“ da znamo o drugom/drugoj i pristati na zajedništvo koje, među ostalim, ima težinu međusobne pedagogije oko nepovjerenja i fobija, baš kao i oko probijanja granica ekstatične intimnosti. Filija je od antike do danas prostor u kojem se najžešće debatiraju granice privatnog i javnog jastva (usp. Foley, 2001), upozoravajući nas da nitko nije toliko „privatan“ da ne bi bio na udaru različitih relacionih napetosti čitave zajednice. I možda je upravo taj nezbacivi, neizbježni dar (koliko i teret) zajedništva odgovoran za našu potrebu da strast oblikujemo kao da još ne vladamo nijednim *službenim jezikom*, kao da za svaki pojedini intenzitet tražimo novu, neponovljivu, od konvencija slobodnu mogućnost odgovora. To ne znači da strast uspijeva ili da treba uspjeti u nakani da trajno izmakne refleksiji. Ali važan dio njezina „protuznanja“ sastoji se u kratkotrajnoj cezuri i jezika i racionalnosti; u onome što Helena i Menelaj, baš kao i Ahilej i Patroklo, ili Sapfo i Filanija, nisu u stanju izustiti, ali u stanju su podijeliti jedan s drugim. I možda baš zbog te glazbeno zgusnute i združene tišine, forije strasti stalno usložnjavaju, inoviraju, proširuju i produbljuju čin imenovanja. Jer strastveni će višak vremenom sigurno proći kroz različite oblike retoričke organizacije, možda i instrumentalizacije. Ali da odgovorimo na Aristotelovo pitanje s početka teksta: osoba koja se ponaša „nekontrolirano“ prosuđuje na načine koji su usredotočeni na (privremeno) ukidanje, a ne uspostavljanje granice/distinkcije/distance. Samim time, izvedba strasti stvara polifoni, simultani vokubalar afekata čiji smisao nije u raščlanjivanju, već u emocionalnoj pismenosti koja nadilazi *ratio* poznate kvalitete i izmjerive količine. Odnosni ili *međutni* karakter strasti i od nas zahtijeva nove metodologije teorijskog suučesništva, baš kao i oslonac na nekonvencionalni karakter afektivnog svjedočanstva. Antika se, začudo, po pitanju dramskog iskaza o intenzitetu afekata pokazuje daleko bogatijim vrelom iskustava negoli je to apatična pozornica suvremenog teatra.

BIBLIOGRAFIJA

- Agosta, Lou. 2010. „Clearing of the Affects Using Aristotle's Rhetoric“, *Philosophy Today* (Dec), vol. 54, no. 4.
- Aristotel. 1989. *Retorika* (prev. Marko Višić). Zagreb: Naprijed.
- Čale, Morana. 2007. „Idem prema ipse: performativ pripovjednog identiteta“, u *U kanonu*, Lada Čale Feldman i Mora Čale. Zagreb: Disput.
- Destrée, Pierre. 2007. *Akrasia in Greek Philosophy. From Socrates to Plotinus*, ur. Christopher Bobonich i Pierre Destrée. Leiden: Koninklijke Brill NV.
- Eagleton, Terry. 2006. *Sveti teror*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Ekman, Paul. 2003. *Emotions Revealed*. New York: Times Books.
- Foley, Helene P. 2001. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Garver, Eugene. 1994. *Aristotle's Rhetoric: An Art of Character*. Chicago: Chicago University Press.
- Gregg, Melissa i Seigworth, Gregory J. 2010. *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press.
- Greimas, Algirdas Julien i Fontanille, Jacques (1992). *Semiotics of Passion. From States of Affairs to States of Feelings*, Minneapolis: Un. of Minnesota Press.

- Heath, Malcolm. 1987. *The Poetics of Greek Tragedy*. London: Dockworth.
- Irigaray, Luce. 2002. *The Way of Love*. London: Continuum.
- Lingis, Alphonso. 2000. *Dangerous Emotions*. Berkeley: University of California Press.
- Nussbaum, Martha. 1986. *The Fragility of Goodness*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nussbaum, Martha. 1990. *Love's Knowledge*. Oxford: Oxford Un. Press.
- Nussbaum, Martha. 2001. *Upheavals of Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rabinowitz, Nancy Sorkin. 1993. *Anxiety Veiled. Euripides and the Traffic in Women*. Ithaca: Cornell Un. Press.
- Shouse, Eric. 2005. „Feeling, Emotion, Affect,“ *M/C Journal* 8 (Dec.), journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php
- Thero, Daniel P. 2006. *Understanding Moral Weakness*. Radopi.
- Unger, Roberto Mangabeira. 1984. *Passion. An Essay in Personality*. London: Collier Macmillan Publishers

SUMMARY

Phalias, phobias and phorias: relational forces from a drama perspective

Passion is a social and dramatological, transformational language of actions and affects, with a quite specific vocabulary, already established with Aristotle's *Rhetoric* and developed in A. J. Greimas and J. Fontanille's *The Semiotics of Passions*. Passion enables a subject to lose various "shelters" of social control and surveillance, therefore allowing her/him to become vulnerable, unpredictable and extremely political. Passion's insistence on the continuity of specific irrational behaviour or "strict akrasia" is not irresponsible, but rather – as Martha Nussbaum claims – truly vested in transformative theories and community practices. The feminist dimension of the text insists on "explosive pathos" (a term used by Morana Čale) present in many plays and performances, as well as on the importance of uncensored affects, which is enabled not only by the legacy of Greek tragedy and comedy, but also by Aristotle's treatment of affects as primary interactive performatives.

Key words:

rhetoric, passion, phalias, phorias, phobias, control over the performed or rhetorical situation, ethics of passion, emotional responsibility, akrasia, strict akrasia, affective excessiveness

DRAGULJI I BIČEVI U ZAGRLJAJU PATRIJARHATA: O FENOMENU *50 NIJANSI SIVE*

Iva Kosmos

Ljubljana

Izvorni znanstveni članak

Sažetak >

Rad se bavi kulturološkom analizom fenomena *50 nijansi sive* i suvremenih erotskih romansi. Fenomen proučavam iz izdavačkog i tržišnog aspekta, zatim u kontekstu žanra romanse i S/M literature. U prvi plan stavljam pitanje naizgled neobjašnjive popularnosti ovog štiva te njegovih vrlo tradicionalnih junaka koji su privukli milijune suvremenih žena. Pri tome ovaj roman uspoređujem sa srodnim tinejdžerskim fenomenom, vampirskom romansom *Sumrak*, a odgovor na pitanje odakle proizlazi čitalački užitek pronalazim u kontradiktornim ideološkim porukama romana. Na kraju upozoravam i na pitanje recepcije te mogućnost različitih čitanja, od hegemonijskih do opozicijskih i pregovaračkih.

Ključne riječi >

50 nijansi, *Sumrak*, romansa, BDSM, ideologija, žanrovska literatura.

Prijatelj, teoretičar književnosti, kupio ju je za rođendanski dar osamdesetogodišnjoj baki. Petnaestogodišnja sestra izvještava da je već čitaju najpopularnije školske kolegice. Čak i majka, literarna aristokratkinja, koja ne voli ni primirisati plebejskoj literaturi, kaže da mora provjeriti u čemu je draž romana koji je tako privukao njezine suvremenice. Svi čitaju *Pedeset nijansi sive*. Kao i drugi popkulturni fenomeni, i ovaj je prerastao književne korice, preselio se u druge medije, nadahnuo različite proizvode. Trebate li ideju za nadolazeću godišnjicu veze ili braka, možete svoju/eg dragu/og razveseliti priručnikom za izvođenje seksualnih eskapada *à la 50 nijansi*, setom bičeva, lisica ili štipaljki za bradavice, parfemom, donjim rubljem, presvlakama za postelju... pa čak i majicom za bebe na kojoj piše da za strastvenim začecem stoji upravo omiljena knjiga.

Erotična romansa (eng. *erotic romance*) autorice E. L. James, objavljena 2011., i dalje ne silazi s vrha europskih i američkih prodajnih ljestvica pa su je u Velikoj Britaniji već lani proglasili najprodavanijom knjigom svih vremena. Tajna uspjeha te trilogije skriva se u tome da je (kao *Harry Potter* i *Sumrak*) prekoračila granice svoje ciljane publike – ne čitaju je samo čitateljice erotskih i ljubavnih romana već i one koje uopće nemaju čitateljskih navika. Kako se točno dogodilo da je tekst, koji brojni kritičari ocjenjuju kao ispodprosječan, zadobio status svjetskog fenomena, uveo subverzivne erotske prakse u *mainstream*, a na književnu pozornicu vratio već zaboravljenog alfa-muškarca? Čini se da se sve dogodilo preko noći. Ali, kao što to obično biva, i ovaj se fenomen pripremao neko vrijeme. Za početak se moramo vratiti u 2005. godinu, kada je izašla nedužna tinejdžerska romansa *Sumrak*.

50 nijansi: Sumrak za odrasle

Sumrak Stephenie Meyer čine četiri knjige (2005–2008) koje u maniri suvremene hibridizacije žanrova prepleću vampirske i gotičke romane s tinejdžerskim romansama. Glavna junakinja je obična, prosječna djevojka, Bella Swan, koja se zaljubi u Edwarda Cullena – prekrasnog, bogatog sto-i-nešto-godišnjeg vampira. Glavni je problem u tome što Edward vapi za njezinom krvlju te uspijeva suzbiti želju da je ugrize, ali je zato tjelesni kontakt između njih skoro pa nemoguć. Protuteža hladnom i posesivnom vampiru je Jacob Black, „vrući“ vukodlak egzotičnih indijanskih korijena. Bella se zatim odlučuje bi li prvog ili drugog, upada u svakoake nevolje, a muški je spašavaju. Na kraju izabere bijelog bogatuna, uda se, rodi, postane vampirica i dobije vječni *hepiend* besmrtnog života.

I *Sumrak*-histerija prešla je granice romana. Dio su fenomena i ekranizacija, brojni stripovi, cijela franšiza proizvoda te gomila materijala koji su s temom *Sumraka* izradili fanovi:¹ različiti blogovi, forumi i fanovske internetske stranice, fanovske konferencije (Comic-con), fanovska likovna umjetnost (fan art) i raznovrsna paleta videa na YouTubeu: od jednostavnih hommagea seriji i amaterskih parodija do obrada u stilu bollywoodskog mjuzikla.² I ono što je za nas najzanimljivije: fanovska literatura (fan fiction ili fanfic) – to jest amaterska književnost koja nastaje na temelju već poznatih fantazijskih svjetova i literarnih likova popularnih pisaca. Na primjer: čitate *Sumrak* i nezadovoljni ste jer nakon nekoliko stotina stranica niste dobili ništa više od poljupca? Željeli biste da Edward divlje povali Bellu na livadi, umjesto da se neprestano mršti i krevelji? Ništa lakše: sjednete, napišete svoju verziju s istim junacima, objavite je na internetu³ i podijelite sa zajednicom fanova.

¹ Valja upozoriti da spomenute korisničke sadržaje ne možemo tretirati (samo) kao nekritično izražavanje fanovske naklonosti. Određeni sadržaji doista služe svrsi izražavanja očaranosti serijom, drugi se pak nad njom zgražaju, a najzanimljiviji su treći, koji u naivnoj romansi istovremeno uživaju, ali je i kritiziraju, ironiziraju te promatraju s određene distance. Više o ambivalentnim odazivima mladih čitateljica u Mercer, 2011 i Jones, 2011.

² Po svojim obradama filmske verzije *Sumraka* (i drugih popularnih filmova) u stilu holly-/bollywoodskog mjuzikla posebno je poznat sestrinski duo koji djeluje pod imenom Hillywood Show: <http://www.thehillywoodshow.com/>.

³ Jedna od najpopularnijih stranica za fanovsku prozu je <http://www.fanfiction.net/>.

Upravo to napravila je korisnica Snowqueen's Icedragon koja je napisala seksualno eksplicitnu verziju priče o Belli i Edwardu pod naslovom *Master of the Universe* (Gospodar svemira). Poslije je junake preimenovala u Christiana Greya i Anastasiju Steele te priču besplatno objavila na internetu. Odaziv čitateljstva bio je nevjerojatan pa je anonimnu autoricu preuzeo australski izdavač The Writer's Coffee Shop specijaliziran za e-knjige. Uspjeh elektroničke verzije privukao je 2011. izdavačkog diva Random House (Vintage books) koji je knjigu tiskao i lansirao kao trilogiju: *Pedeset nijansi sive*, *Pedeset nijansi mračniji* i *Pedeset nijansi slobodniji*. Ostalo je, kako se kaže, povijest.

O čemu je uopće riječ u *50 nijansi*? I on je savršen: 27 mu je godina, a već je izuzetno bogat, zgodan, obrazovan, svira klavir, govori francuski, vozi helikopter te redovito šalje pomoć u Darfur. Njoj su 23 godine te je djevica kojoj manjka samopouzdanja. Zaplet nastaje kad otkrijemo da njegov seksualni i životni stil najbolje možemo opisati kraticom *BDSM* koju sastavljaju početna slova engleskih naziva za niz erotskih praksi: *bondage and discipline* (B/D) (ropstvo i disciplina), *dominance and submission* (D/S) (dominacija i pokoravanje) te *sado-masochism* (S/M) (sado-mazohizam). U erotskim, ali i neerotskim odnosima glavni junak preuzima ulogu dominantnog te zahtijeva da mu se junakinja pokorava. Zato joj nudi ugovor i popis pravila koja bi trebala odrediti njihov odnos, a kako Ana ne želi i ne može prihvatiti ponuđeno, priča se nastavlja u smjeru traženja kompromisa – u krevetu i izvan njega. Na cilju su vjenčanje, rođenje djece i zajedničko kućanstvo.

Fenomen *50 nijansi* ovdje ne završava. Već je 2012. obilježilo masovno izdavanje novih romana koje članovi čitateljskih zajednica na Amazonu i Goodreadsu zovu „BDSM romanse“, „knjige s dominantnim milijunašima“ ili jednostavno „knjige u stilu *50 nijansi*“.⁴ Najpoznatija je još uvijek nezavršena pentalogija poznate spisateljice romansi Sylvie Day, *Crossfire* (tri postojeća dijela već su prevedena na hrvatski), a uz to su izdane i tri nove fanovske priče nastale s temom *Sumraka*, i to kod velikih izdavača: Harper Collins izdao je *Dark heroine* (Tamna heroina) Abigail Gibbs, Berkley Books (Penguin USA) *Gabriels's inferno* (Gabrielov pakao) Sylvaina Reynarda, a Simon&Schuster *Beautiful bastard* (Predivni podlac) Christine Lauren. Iako se pomama za takvim štivom polako smiruje, čini se da ćemo na erotsko-romantičnom valu jahati još neko vrijeme.

Treba upozoriti na nekoliko promjena koje je djelo *50 nijansi* unijelo u tradicionalni književni i izdavački sistem. Promijenio se status fanovske literature: ako se prije smatralo da je to amaterska djelatnost, sada se profilirala i kao potencijalno polje za novačenje novih autora. Pregrada između profesionalnih autora i amatera time je urušena jer sada su i velike kuće spremne regrutirati na internetu, i to amatere s nevještim tekstovima. Druga je zanimljivost korelacija između porasta uporabe e-knjige te potražnje i potrošnje određenih žanrova, konkretno erotske literature. Mnogi su, naime, uvjereni da je upravo privatnost koju nude „korice“ e-čitača omogućila popularnost seksualno eksplicitnih sadržaja kod ženskog čitateljstva. I zadnje, fenomen *50 nijansi* je u društvu koje zovemo postfeminističkim popularizirao neočekivanu mješavinu: spojio je tradicionalne junake s nekonvencionalnim seksualnim praksama koje do prije nekoliko godina sigurno nisu bile dio prevladavajućeg (malo)građanskog ukusa.

U nastavku će nas zanimati upravo ta treća karakteristika, koju ćemo analizirati unutar žanra romanse. Jer, kao što *Sumrak* nije vampirski roman, nego romana s utjecajima gotičke proze i fantazije (eng. *fantasy*), tako ni *50 nijansi* nije erotski roman, već romana (ili ljubavni roman) s

⁴ Možemo nabrojiti neka izdanja, većinom su to trilogije, neke među njima još nisu završene: *Eighty Days* Vine Jackson, *Divna propast* Jamie McGuire, *Breathless* Maye Banks, *The Edge of Never* J. A. Redmerski, *Up in the Air* R. K. Lilley, *Anything He Wants* Sarah Fawkes, *On Dublin Street* Samanthe Young, *Because You Are Mine* Beth Kery, *This Man* Jodi Ellen Malpas, *After Dark* Sadie Matthews, *Inside Out* Lise Renee Jones, *The Hart Family* Elle Fox, *Finding Anna* Sherri Hayes (takoder nastala kao fanovska literatura s temom *Sumraka*), *Fade* Kate Dawes, *For His Pleasure* Kelly Favor idr.

erotskim elementima. Spolnost, naime, ovdje nije prikazana (samo) s namjerom uzbuđivanja čitatelja, odnosno zbog uživanja u samoj erotici, već je prije svega u funkciji razvoja i produbljivanja ljubavnog odnosa. I sada pitanje: kako je moguće da je iz nedužnog svijeta tinejdžerske romanse nastao fenomen seksualno eksplisitnih romana sadomazohističkog sadržaja?

Platonska romansa i erotske fantazije

Timesov kritičar Lev Grossman (2008) bio je među prvima koji su „moć *Sumraka*“ locirali u tome da su na površini „štreberski čistunci, ali odmah ispod toga posve i slasno prljavi“. Erotiku Stephenie Meyer, inače deklarirane mormonke, opisao je kao „erotiku apstinencije“ i snažne samokontrole: „Nikada nije posve jasno želi li Edward spavati s Bellom ili joj želi rastrgati grkljan ili oboje, ali on nešto želi, i to želi jako, i to toliko više osjećamo upravo zato što to nikada ne dobije“. Po mišljenju mnogih teoretičara, upravo je ta dvojnost, spoj platonske ljubavi i erotskih fantazija, istovremeno privukla i odrasle i mlade čitatelje.

Lydia Kokkola (2011) tvrdi da je *Sumrak* nastao kombiniranjem različitih žanrova i njihovih formalnih i ideoloških zakonitosti: tinejdžerske literature (koja uključuje potiskivanje tjelesne požude), romansi za odrasle (otkuda dolazi element ljubavnog trokuta), dječje literature (s mitom o vječnom djetinjstvu) te čak kršćanskih mitova i priča. Ali, što je najvažnije, kaže L. Kokkola, jest to da su navedeni žanrovski elementi izvan svoga primarnoga konteksta, a time gube svoje prvotno značenje. Epizoda o Bellinoj preobrazbi u vampiricu neodoljivo podsjeća na priču o Kristovoj mucu (mučenje i tiho podnošenje patnje, trodnevna koma i uskrsnuće iz mrtvih) koja se u ovom slučaju ne provodi samo u kontekstu žrtvovanja za druge, kako veli kršćanska tradicija, već se veže i za „valorizaciju mladosti unutar kulta ljepote“ (Kokkola, 2011: 178). Još jedan primjer: Jacobovu (nevinu) zaljubljenost u Bellinu kćer Renesmee L. Kokkola povezuje s kršćanskom tradicijom *agape* (božanske ljubavi) i štovanjem Isusića (ibid., 172) iako ne može zanijekati da cijela epizoda ima i pedofilske implikacije. Sposobnost *Sumraka* da privuče različite čitatelje tako je u tome da generira poruke koje ne možemo poistovjetiti ni s kršćanskom/tradicionalnom ni s liberalnom/feminističkom ideologijom.

Natalie Wilson razmišlja u istom smjeru. Po njoj je *Sumrak* proizvod suvremenog društva koje se temelji na ambivalentnim zahtjevima te konfliktnim ideologijama – privlačnost romana je, naravno, u tome da tu ambivalentnost odražava u svojim porukama. „Mi smo postrasno društvo opsjednuto rasom i etnicitetom, postfeminističko društvo koje pokušava unazaditi ženska prava, sekularno društvo koje ima fanatičan odnos prema religiji“, tvrdi Wilson (Wilson, 2011: 9). Jedan je najočitiiji primjer te dvojnosti tretiranje žene: „Upravo Bella utjelovljuje kulturne nekonzistentnosti u poimanju spola; ona je s jedne strane odgovor na divlju seksualizaciju žena, a s druge na opsesiju apstinencijom i čistoćom“ (ibid.). Bella je čista i nevina, a istovremeno požudna, s jedne je strane skromna tatina curica koja ne voli shopping, kratke suknje i visoke potpetice – simbole ženstvenosti u potrošačkom društvu – dok je s druge strane „primorana“ sudjelovati u tome kada postane dio bogate vampirske obitelji. U nastavku ću pokušati dokazati da i *50 nijansi* uspjeh duguje ambivalentnosti svojih poruka. Proučimo zato osnovne karakteristike novih romantičnih junaka, a zatim i razvikane eksplisitno erotske elemente.

„Everygirl“ i alfa-muškarac

Another useful expression, though, is the pathetic appealing look, which brings out a boy's protective instinct and has him desperate to get you another drink/help you on your coat/give you a lift home. It's best done by opening your eyes wide and dropping the mouth open a little, looking (hanging your head slightly) directly into the eyes of the boy you're talking to. Practice this. (Jackie Magazine, 1974)

Gornji citat navodi Angela McRobbie u jednom od temeljnih kulturalnih tekstova u kojem je analizirala romantične stripove u časopisu *Jackie* (McRobbie, 2000). To su bile nevine, čistunske priče s porukama u službi patrijarhalne ideologije, zaključila je A. McRobbie. Ono što je zanimljivo za nas jest to da isti citat odlično opisuje suvremene heroine: izgubljenu janjad koja traži zaštitu.⁵ McRobbie je tada definirala još nekoliko poruka tzv. koda romanse: jedini način za postizanje sreće jest ljubavna veza; ne smiješ vjerovati drugim ženama; djevojke se moraju međusobno boriti da dobiju muškarca. Definirala je i „pravilo glavne junakinje“: ona je djevojka bez izrazite osobnosti, posebnih sklonosti, karakternih ili tjelesnih značajka. Takva je i suvremena junakinja, ona je „everygirl“ kojoj se ostvare snovi svake tinejdžerice: priča o ružnom pačetu koje je postalo labud. Ona odjednom postaje sunce i sve se vrti oko nje: proganjaju je najprivlačniji muškarci, postaje objektom pogleda i zavisti, u Bellu bulji cijela škola, a u Anu, preko žutoga tiska, cijela država. Ukratko, ispunjenje fantazije suvremenog narcisa.

Tko je pak idealni On? Alfa-samac, pravi muškarac. Dominantan, mišićav, izuzetno bogat. Hijerarhija moći jasno je određena: on je direktor, ona studentica/zaposlenica. On je princ na bijelom konju, ali ujedno i tamni vitez: njegova je prošlost grešna, njegove sklonosti također. Krajnje je zaštitnički nastrojen, posesivan i ljubomoran: brine se za sigurnost odabranice pa i onda kada ona to ne želi. Prati njezin telefon, skuplja njezine osobne podatke, od rodnog lista do životopisa, dodjeljuje joj tjelesnog čuvara i vozača, organizira njezine ginekološke preglede, poklanja joj nov automobil i zabranjuje upotrebu staroga, kupuje poduzeće u kojem radi i zahtijeva da posjećuje samo one klubove i restorane koji su u njegovu vlasništvu. U zamjenu za svoju ljubav i zaštitu zahtijeva njezinu cjelokupnu pažnju i prekid odnosa sa svim heteroseksualnim muškarcima s izuzetkom oca.

No, u čemu je privlačnost naše prosječne junakinje? Upravo u tome da se alfa-muškarcu – odupire. No, odupire se uzalud i bezrazložno, s obzirom na to da se na kraju razotkrije kako je njegova opsesivna kontrola ipak utemeljena. Christian/Edward zapravo štiti Anu/Bellu od psihotičnih žena, ubojica i silovatelja koji vrebaju iz njegove tamne prošlosti. Osim toga, tu je i drugi razlog njegove posesivnosti: on je ranjena duša koja duboko pati i njegovo je ponašanje izraz unutarnje nesigurnosti. U *Sumraku* ga muči vlastiti vampirizam, u erotskim romansama to su duboke traume iz djetinjstva. Ako se podsjetimo na kršćansku retoriku *Sumraka*, možemo vidjeti kako se naš junak pojavljuje u ulozi grešnika koji traži oprost i čeka spasenje – spasiti ga može, naravno, samo prava žena. U iluziji da je njegovo ponašanje izraz ljubavi i da će se s vremenom promijeniti, junakinja dopušta i opravdava različite oblike kontrole:

„Ne dopuštam ti da sama izlaziš iz kuće! Je li jasno?“ prasne.

„Okej.“ *Isuse – smiri se.* Ali njegova reakcija izmamљуje mi smijeh. Ponosim se samom sobom – to je muškarac kojeg poznajem, dominantan i prgav. Već prije tjedan dana potpuno bi me prestrašio ovakvim nastupom. Ali sada ga mnogo bolje razumijem. On se tako suočava sa stvarima. Pod velikim je pritiskom zbog Leile, voli me i samo me želi zaštititi.⁶

⁵ I Bellu i Anu već na prvim stranicama umalo pregazi automobil/biciklist, žrtve su pokušaja spolnog nasilja, a spašavaju ih muški junaci.

⁶ James, E. L. *Fifty Shades Darker*. The Writer's Coffee Shop, e-knjiga, 2011. (prev. I. K.).

50 nijansi evocira staru romantičnu priču o ženi koja se žrtvuje i trpi – jer ga voli/ jer ju voli. Njezina tolerancija i predanost bit će nagrađeni, i to ne samo ljubavlju već i pozivom u svijet luksuza i bogatstva, visoke mode, dobrotvornih plesnih zabava i dijamantnih naušnica. I iako Ana, pripovjedačica u prvom licu jednine, na sav glas tvrdi da joj novac, prestiž i status ne znače ništa, njezina podsvijest očito misli drukčije pa je pozamašan dio romana namijenjen detaljnim opisima nekretnina, dizajnerskog pokućstva, različitih interijera i prestižnih materijala (mahagonij, srebrna kaligrafija itd.) koji utjelovljuju eleganciju, uzvišenost i društvenu moć.

Kao što smo već prije ustanovili u slučaju *Sumraka*, *50 nijansi* omogućuje istovremeno djelovanje različitih poruka: po jednoj strani nalaže odricanje (od vlastite slobode) zbog obiteljske sreće, a po drugoj omogućuje uživanje u svim blagodatima suvremenoga potrošačkog društva. Konzervativna patrijarhalna ideologija i ideologija potrošačkog liberalizma djeluju zajedno: s jedne se strane odričemo osnovnog prava na odluku o vlastitom životu, podređujemo se i žrtvujemo, dok si s druge strane možemo priuštiti ama baš sve u materijalnom smislu.

Šibanje, batinanje i dominiranje

Ono što *Sumrak* nema i što *50 nijansi* naravno ima jest seks. I to ne običan, nego „prljavi“ seks s igrama dominacije i pokoravanja te otkrivanjem novih praksi kao što su šibanje i batinanje, vezanje, upotreba vaginalnih kuglica i analnih čepova te ekshibicionističke i druge radosti. Upravo zbog takvih radosti Ana se može iskazati kao idealna žena. Naša djevica, koja nikada nije masturbirala, već prvi dan nakon spolne inicijacije pruža vrhunsku felaciju, nema refleks gušenja, postiže višestruke orgazme, neprestano je vlažna i spremna za svoga muškarca. Ana je sjajan splet klasičnih ženskih uloga: istovremeno je pohotna prljavica i djevičanska sramežljivica koja seksualne eskapade opisuje jezikom djeteta, eufemizmima i neerotskim izrazima. Svoju vaginu na primjer naziva „tamo dolje“ i pri tome nedužno pocrveni. I opet imamo preplet ideologija: Ana s jedne strane odgovara konzervativnim imperativima čistoće, monogamnosti i spolne suzdržljivosti, s druge iskorištava naslijeđe feminizma i spolne liberalizacije, dok se s treće odaziva na suvremeni potrošački imperativ neprestanog samoudovoljavanja. Ni Christian nije samo klasični patrijarhalni muškarac. I on, kao što E. L. James neprestano naglašava, brojne stvari čini „prvi put“. Prvi put vodi ljubav (prije je samo jebao), prvi put spava s djevojkom u svojem krevetu, prvi ga put žena dotakne po trupu jer se zbog traume iz djetinjstva boji dodira. Suvremeni alfa dakle nije samo neslomljivi mačo nego i sam utjelovljuje kontradiktorne karakteristike, pa je i nježan, krhak i senzibilan muškarac novog stoljeća.

Pogledajmo sad i drugu stranu Christianova i Anina erotskog odnosa s ulogama Dominantnog (eng. *Dom*) i pokorne (eng. *sub*) koja je zgrozila brojne kritičare,⁷ po kojima takve prakse ponižavaju i podređuju ženu, pri čemu je dodatno šokantno to da junakinja u tome uživa. Mislim da je takav zaključak moguće izvesti samo površnim čitanjem koje proizlazi iz tradicionalnog poimanja sado-mazohizma kao oruđa za discipliniranje žene. Po mojem mišljenju, privlačnost *50 nijansi* upravo je u činjenici da na pitanje tko kime dominira u krevetu ne možemo dobiti jasan odgovor. Prije nego što zagrizemo u implikacije takvog odnosa u *50 nijansi*, promotrimo nakratko sado-mazohizam⁸ kao društveni fenomen te njegovu tematizaciju u književnosti. U suprotnosti s klasičnom feminističkom kritikom, suvremeni autori tretiraju sado-mazohizam kao igru uloga koja ne reproducira odnose moći u stvarnom životu. Jednostavnije: ako netko igra uloga mazohista/pokornog, to ne znači da je

⁷ Na primjer u britanskom dokumentarcu *50 Shades of Grey*: <http://www.youtube.com/watch?v=61x5MvMoyn8>.

⁸ Ovdje upotrebljavam riječ „sado-mazohizam“ zato što je BDSM noviji termin kojeg u starijim literarnim i sociološkim tekstovima nisu upotrebljavali. Jedan je od razloga suvremene uporabe izraza BDSM i pokušaj da se taj fenomen odvoji od asocijacija na povijesne osobe markiza de Sadea i Leopolda von Sacher-Masocha po kojima je dobio ime.

i inače, izvan igre, doista pokoren. „Stvarnost“ sado-mazohističke igre za Steara je slična „stvarnosti“ fikcije, kazališta ili dječje igre: sudionicima nudi mogućnost igranja uloga i uživljanja u fiktivnu, odglumljenu scenu koju ne možemo izjednačiti s vanjskom realnošću (Stear, 2009). Inače, popularan mit kaže da ljudi u sado-mazohističkim igrama traže ono što ne mogu iskusiti u životu: zato osobe s velikom društvenom moći, kao što su direktori ili političari – navodno među njima i Hitler – prakticiraju ulogu mazohista, u kojoj se mogu osloboditi tereta odgovornosti i odlučivanja. Možda je zbog toga i u popkulturnom imaginariju raširena slika senzualne i stroge Domine iako u praksi velik broj ljudi koji prakticiraju BDSM nastupa u obje uloge.⁹ Da sado-mazohistička igra nije određena društvenim ili biološkim spolom, potvrđuju i lezbijske teoretičarke koje tvrde da kontekst lezbijske sado-mazohističke igre omogućuje rekodiranje spolnih uloga (Grae Cook, 2006).

Mazohizam, koji u očima tradicionalne kritike izražava žensku podređenost, u književnosti je više puta djelovao subverzivno, osobito kada je u ulozi Domine nastupala žena, kao i kod Leopolda von Sacher-Masocha u *Veneri u krznu* (1870). Da je riječ o kompleksnom fenomenu s dugom poviješću, govori i prvi britanski erotski roman *Fanny Hill* (1748) Johna Clelanda u kojem prostitutka i glavna junakinja najprije bičuje klijenta, a zatim zamijene uloge. Zadnji razvikani erotski roman o ženskom mazohizmu, *Priča o djevojci O* (1954) Pauline Reage, isto tako ne možemo izjednačiti s „reprodukcijom patrijarhata“, s obzirom na to da je doživio vrlo kompleksne interpretacije te su ga, među ostalim, povezivali i s kršćanskim spiritualizmom, kultovima bičevanja i mučenja tijela te iskustvom religijskog transa (Shullenberger, 2005).

Brojni istraživači upozoravaju da je i odnos između pokornog/e i Doma/Domine puno kompleksniji nego što se čini na prvi pogled. Psiholog Selman Repišti to formulira na sljedeći način: „Ne zadovoljavaju samo sadisti potrebu za moći i slobodom. To čine i mazohisti: njihova moć je [...] da ograniče sadistički opredijeljenog partnera u njegovoj seksualnoj igri. Partner u ulozi mazohiste poručuje: ‘Ja imam tu moć i slobodu da ti naredim dokle smiješ ići. A to je: dok to meni pričinjava zadovoljstvo.’“ (Repišti, 2010: 93). Na isti je način uloga pokorne prikazana i u *50 nijansi* kada Christian piše Ani: „Mislim da ne shvaćaš da je u odnosu Doma i pokorne, pokorna ta koja ima svu moć. U našem odnosu si to ti. Ponovit ću – ti si ta koja ima svu moć, ne ja. [...] Ne mogu te dirati ako mi to zabraniš – zato i imamo ugovor, da odredimo stvari na koje pristaješ i one na koje ne pristaješ. Ako nešto isprobamo i ne sviđi ti se, možemo promijeniti ugovor. To je do tebe, a ne do mene“ (James, 2013: 381).

I junakinja *50 nijansi* točno to i radi: provodi svoju volju. Iako je jasno da Christianov životni stil uključuje radikalne BDSM prakse, Ana prihvaća samo ono što joj odgovara. Kada Christian na kraju prve knjige prekorači granicu, ona ga privremeno napušta pa si tim činom osigura daljnu dominaciju u krevetu te joj Christian obzirno servira samo one aktivnosti u kojima uživa. I tu dolazimo do druge poruke: Ana dopušta da je šiba, batina i veže, ali usprkos tome nije u podređenom položaju, upravo suprotno. Radi ono što sama želi i zato je u krevetu ona gospodarica.

Ali pričekajmo trenutak prije nego što Anu proglasimo suvremenom amazonkom. Važno je primijetiti da junakinja *50 nijansi* ima moć i provodi svoju volju, ali isključivo na određenim područjima. Zapovijeda u krevetu, unatoč Christianovu protivljenju zadržava dijete, nadgleda i gradnju zajedničke kuće. Na području privatnosti očito ima prava, dok u sferi javnosti u najtradicionalnijoj maniri dominira

⁹ O tome ne postoje statistički podaci, ali zato sam zanimljive, iako ne posve pouzdane podatke pronašla na forumu BDSM kluba Slovenija. Ondje su popisali svoje članove u 2010. godini glede uloge u BDSM odnosu. Rezultati su, ne glede spola, upućivali na podjednaku zastupljenost „Domova“, „Subova“ i „switcheva“ (onih koji preuzimaju obje uloge). Rezultati za muškarce: 33 % Domova, 35 % subova, 32 % switcheva. Rezultati za žene: 41 % domina, 29 % subica, 30% switchica. <http://www.bdsm-slovenija.com/forum/topic/263-malo-dolgeasne-statistike/page-2> (Posjećeno u prosincu 2013).

njezin muškarac. I tu se nalazimo u zanimljivoj situaciji: seksualnu emancipaciju u umjetnosti već smo tradicionalno povezivali s oslobođenjem od društvenih okova. Ipak, ne i ovaj put. U našem slučaju ne vrijedi čak ni glasoviti feministički slogan „Privatno je političko“. Seksualna emancipacija u *50 nijansi* nije nimalo politički subverzivna: po novom se vrlo dobro slaže s patrijarhalnom ideologijom. I tu smo opet na polju harmoničnog prepletanja dviju različitih i na prvi pogled posve nespojivih poruka.

Patrijarhat + seksualna liberalizacija = odlična kombinacija

Moć *50 nijansi* i srodnih erotskih romansi po mojemu mišljenju izvire iz obrade starog romantičnog mita o djevi koju spašava princ na bijelom konju. To je mit koji ženama već stoljećima pripovijedaju kroz priče o Pepeljugi, Trnoružici, Snjeguljici i muškarcu koji osmisli njihov život, okruži ih nježnošću, pažnjom, ljubavlju i djecom te hepiendom do kraja života. Ali, ako je tradicionalna junakinja živjela u društvu koje je na želje koje se nisu uklapale u romantični mit odgovaralo s: „Ne smiješ!“, današnja čitateljica živi u drukčijem okruženju. Društveni je imperativ odjednom postao: „Razmazi se!“ ili „Zadovolji se!“ Zašto bi se zadovoljila kućicom i prljavim pelenama, kad možeš imati adrenalinski seks, vječnu mladost, dizajnersku odjeću i putovanja na egzotične destinacije, jer, kao što kaže poznati slogan: „Ti to zaslužiš!“ Kao što je više puta naglasio Žižek, problem nije u tome da nam vladajuća ideologija zabranjuje skrivene užitke, već u tome da nam neprestano zapovijeda da moramo stalno uživati. Novu društvenu zapovijed Žižek je ilustrirao sloganom za nemasne mesne proizvode u Njemačkoj: „Du darfst!“ – Smiješ! (Žižek, 2006: 352). Usporedba lijepo odgovara i u našem slučaju, s obzirom na to da i Ana sada „smije“ uživati u svemu što je prije bilo zabranjeno a pri tome ipak neće zagristi u masnu kobasicu punu kolesterola, već u nemasni proizvod konzumacija kojeg nema negativnih posljedica. U *50 nijansi* tako možemo uživati u „perverznom“ seksu i u najluksuznijim restoranima i haljinama, a sve to bez ikakvih rizika i neugodnosti te *unutar* sigurnih okvira romanse i patrijarhata.

Romansa je, po Janice Radway (1991), temeljno vezana za žensko iskustvo patrijarhata: istražuje mogućnosti adaptiranja i mijenjanja uloga ženske seksualnosti, ali unutar tradicionalnih institucija i struktura. Cilj romanse tako nije prikaz ove ili one seksualnosti, već potvrda patrijarhalnog zakona kao jedinog načina za realizaciju zrele ženske osobe – pa i u suvremenom kontekstu. Ako nastavim u smjeru koji je zacrtala J. Radway, mogla bih reći da je upravo integracija novih seksualnih praksi i obrazaca ponašanja u instituciju heteroseksualnoga monogamnog braka dokaz a) trajnosti tradicionalnih struktura koje prožimaju naše „emancipirano“ društvo i b) opstojnosti samoga žanra romanse koji je primanjem novih i do jučer stranih elemenata uspio zadržati svoje temeljne karakteristike.

I potrošačko društvo poznato je po logici integracije u vlastiti sistem elemenata koji ga potencijalno ugrožavaju. *50 nijansi sive* lijep je primjer takve integracije. Kroz taj roman čitateljice mogu istodobno izživjeti fantazije o tradicionalnoj, „čistoj“ ljubavi i dominantnom muškarcu, fantazije o ženskoj seksualnoj liberalizaciji i dominaciji te one o žrtvovanju za obiteljsku sreću, dok istovremeno odgovaraju na imperativ zadovoljenja svih čulnih i potrošačkih želja. *50 nijansi* prepleće konfliktne ideologije i zahtjeve suvremenog društva te tako oslovljava izuzetno široku i raznoliku čitateljsku publiku, suvremene obrazovane i zaposlene žene kao i nešto tradicionalnije kućanice, koje različito reagiraju na tekst, ali očito i jedne i druge ipak nalaze užitak u opisanoj igri ideologija.

A što kaže publika?

Premda smo analizu utemeljili na dekodiranju različitih diskursa, zaključili smo da je dominantna ideologija *50 nijansi* ipak ona patrijarhalna, iako osuvremenjena porukama seksualnog liberalizma i konzumerizma. Ipak, kako objasniti da suvremene žene uživaju u fantazijama patrijarhata? Smijemo li pretpostaviti da žena koja uživa u takvoj fantaziji u stvarnom životu prakticira identične uloge i zagovara ista stajališta? Da nije tako, pokazao je niz istraživanja, od J. Radway nadalje.¹⁰ Recepcija publike zapravo je ključni dio kulturoloških i feminističkih analiza jer nalaže brisanje dogme o pasivnoj publici koja zaslijepljeno i nekritički prima posredovane ideološke poruke. Po Hallu (Hall, 1973: 507-517), postoje tri pozicije s kojih se izvodi čin čitanja: dominantna, pregovaračka i opozicijska. Sve brojnije teoretičarke „ženskih žanrova“ zato upozoravaju na mnogostruka čitanja naizgled monolitnih tekstova. Među ostalima je i McRobbie u kasnijem razmatranju uloge djevojačkih časopisa u fusnotu „ugurala“ primjedbu da su pod utjecajem drugog vala feminizma i „obične djevojke“ počele s negodovanjem reagirati na traženja hegemonijske kulture (McRobbie, 2000).¹¹ Slične djevojačke reakcije i ironijsku distancu u „fanovskoj“ umjetnosti s temom *Sumraka* i sami smo dokumentirali u jednoj od prijašnjih fusnota ovog članka. Jedno od utjecajnijih istraživanja s tom temom provela je Jackey Stacey (2003) koja se bavila recepcijom hollywoodskih ženskih zvijezda kod britanskih žena u 40-im i 50-im godinama prošlog stoljeća. Stacey je odbacila univerzalistička čitanja u kojem sve hollywoodsko možemo izjednačiti s mačizmom te je naglasila važnost konteksta: imidž hollywoodske heroine i njezina „američkost“ u tom su razdoblju za tu publiku označavali individualnost, autonomiju i neovisnost, pa je obožavanje i imitiranje zvijezda predstavljalo i pobunu protiv britanskoga malograđanskog morala te normi čestitosti, primjerenosti i aseksualnosti (Stacey, 2003: 238).¹²

Za naš je slučaj važna i Len Ang (1985) koja proučila čitanja popularne TV sapunice *Dallas* te zaključila da užitak u patrijarhalnim fantazijama ne isključuje istovremeno kritičko propitivanje produkcijskog i ideološkog konteksta te serije. Upravo suprotno, mnoga čitanja govorila su o zbunjenosti gledatelja koji su svjesni da se ideologija *Dallasa* protivi njihovim svjetonazorima, a ipak se nisu mogli otrgnuti od serije koja ih je htjela-ne htjela totalno očarala. Ja ne raspolazem sličnim podacima, s obzirom na to da nisam napravila strukturirano istraživanje, ali na temelju razgovora sa ženama koje me okružuju, praćenja odaziva u medijima te neformalnih reakcija na moje bavljenje ovom temom,¹³ mogu pretpostaviti da postoje (barem) tri moguća načina čitanja *50 nijansi* – i ona nisu ništa novo, već odgovaraju obrascima koje su detektirali Hall i Ang. Prvi način je opozicijski, nalazimo ga unutar akademije i obrazovanih slojeva (i onih koji se takvima smatraju), čine ga radikalne osude koje se donose s visoke moralne pozicije, vehementno i bez konkretne analize, često sa strane onih koji nisu pročitali knjigu. Osuđivanjem *50 nijansi* pojedinac potvrđuje svoj kulturni kapital, legitimira se kao vlasnik dobrog ukusa, poznavatelj kulture itd. Ang je to prozvala ideologijom masovne kulture koja naturalizira kvalitativno razlikovanje visoke i niske kulture te nudi unaprijed strukturiranu argumentaciju za prihvaćanje prve i odbacivanje druge (to je kič, loše, zatupljujuće, regresivno, stereotipno...). Nasuprot „hejterima“ nalaze se „fanovi“, odnosno oni koji otvoreno, iskreno i nekritički obožavaju tekst. Takva čitanja Ang naziva i ideologijom

¹⁰ Ruku na srce, J. Radway nije naišla na opozicijska čitanja, ali je zato detektirala ponešto subverzivnu funkciju čitanja romansi: zahtijevajući slobodno vrijeme za čitanje, žene su barem privremeno odbile imperativ neprestane skrbi za kućanstvo i obitelj te se posvetile isključivo sebi. Mala pobuna protiv simboličkog reda nato je kontrastirana time da ih romanse opet vraćaju u patrijarhat kao jedini način ženske samorealizacije.

¹¹ Zahvaljujem anonimnoj recenzentici na upozorenju na ovaj komentar Angele McRobbie.

¹² I utjecaj potrošačke kulture (prije svega utjecaj kozmetičke i modne industrije) može se promatrati na dva načina, tvrdi Stacey. Prelako ga je otpisati kao poticanje nadzora nad ženskim tijelima i pretvaranje žena u objekte žudnje, budući da je ta ista kultura – opet u specifičnom kontekstu Velike Britanije sredinom 20. stoljeća – služila i kao način bijega od kućanstva i majčinstva.

¹³ Skraćenu verziju teksta predstavila sam na simpoziju Žanrska literatura (Žanrovska literatura) koji je održan u veljači 2013. u Trubarjevoj hiši literature u Ljubljani u organizaciji Literarno-umjetničkog društva Literatura.

populizma koja je antiintelektualistički nastrojena i temelji na liberalističkom pravilu da se o ukusima ne raspravlja pa su stoga svi kulturni izbori jednakopravni i neupitni.

Uz ove radikalno suprotne stavove najzanimljivija je treća, pregovaračka pozicija. To su čitateljice koji uživaju u *50 nijansi*, a znaju da ne bi „smjele“ jer im tekst nudi tradicionalne ideale ženstvenosti i uloge majke, kućanice i ljepotice, jer ih smješta nazad u sferu privatnosti i pasivnosti te kao jedini način za ostvarenje sreće nudi patrijarhalni zakon i brak. Nemam statističkih podataka kojim bih to dokazala, ali kako je golem broj žena pročitao i očito uživao u *50 nijansi*, među njima su sigurno brojne zaposlene i obrazovane „emancipirane“ gospođe i gospođice koje u stvarnom životu ne prihvaćaju rigidne patrijarhalne uloge. Neke od njih poznajem, pažljivo skrivaju vlastiti užitak i kimaju glavom na spomen jeftinoće ovog štiva, iako su *50 nijansi* progutale u dahu drhtureći nad pitanjem hoće li ipak sve sretno završiti (kao što se, ne biste vjerovali, zbilo i autorici članka). Otkuda dakle taj užitak u fantaziji o vlastitoj bespomoćnosti i utopiji patrijarhata? Ang kod svojih ispitanika nije našla odgovor pa je na samom kraju knjige pozvala na razlikovanje sfere fikcije od drugih sfera društvene realnosti (društvene prakse, moralne i političke svijesti). Fikcija je, naime, relativno neovisna i ne podliježe istim pravilima kao druga društvena područja (na isto smo upozoravali i kod analize BDSM praksi). I upravo zato što je riječ o području koje je odrezano od stvarnosti, u njemu možemo „nekažnjeno“ uživati u fantazijama, scenarijima i emocijama koje u realnom životu ne bismo ni poželjeli ni dopustili. Užitak izvire upravo iz mogućnosti da se unutar fikcije ignorira realnost, da se konstruiraju jednostavna imaginarna rješenja i pojednostave izuzetno kompleksni društveni odnosi i kontradikcije (usp. Ang, 1985: 135). Na primjer, užitak u gledanju *Dallasa* može izvirati iz prepuštanja pesimizmu i sentimentalnom očajavanju koje si gledatelji inače ne dopuštaju u društvenim, političkim i osobnim borbama (usp. ibid., 134). Čini se kao da nam popularna fikcija nudi mogućnost da se barem na trenutak odmorimo i zaboravimo nerazrješive probleme realnosti.

Takva nam perspektiva nudi mogućnost izbjegavanja moralnog zgražanja i nepromišljenog osuđivanja erotskih romansi kao civilizacijske regresije. Bilo bi naivno pretpostaviti da odrasle i zaposlene žene (koje su glavna čitateljska skupina ovih romana) žude napustiti posao i postati financijski ovisne kućanice koje moraju pitati muža za dopuštenje pozele li ići u kino. Ipak, teret posla i istovremenog rada u kućanstvu i obitelji, koji još nije ravnopravno raspodijeljen između muškarca i žene, može objasniti fantaziju o prepuštanju dominantnom bogatašu koji preuzima teret neprestanog odlučivanja, brige i rada, a ženu obasiplje luksuzom u kojem ne treba ni prstom mrdnuti. Svakako u toj fantaziji sudjeluje i ideologija potrošačkog društva koja nas, kao što smo već opisali, neprestano potiče na uživanje u materijalnim dobrima i osjetilnim užicima – svemu onome što nam je u posljednjim godinama svjetske ekonomske krize dodatno onemogućeno. Na fantaziju o patrijarhatu mogli bi nas navesti i nejasni suvremeni muško-ženski odnosi. U svijetu bez fiksnih muško-ženskih pozicija i autoriteta koji bi ih opravdavao, pravila ponašanja i raspodjela moći u intimnim odnosima prepušteni su svakodnevnim mijenama i iscrpljujućim pregovorima te često rezultiraju situacijama u kojima se oba partnera osjećaju zaknuti. Nije li zgodno barem na trenutak razriješiti taj gordijski čvor maštanjem o hepiendu u kojem se zna gdje je kome mjesto, a ipak su svi zadovoljni i svatko dobije sve što želi, s obzirom na to da je jedina želja dominantnog muškarca zadovoljenje njegove partnerice.

Sve navedeno ne znači da ne smijemo kritizirati i propitivati takve tekstove – dapače. Ali, ne možemo ih shvaćati kao poraz feminizma i zaton emancipacije. (Možda se žene upravo zato što im prava danas ustavno zajamčena i mnogo inkluzivnije pravno definirana nego prije trideset godina žene i usuđuju nostalgично okrenuti unazad, bez straha da će sutra ostati bez glasačkog listića.). Prije nego što krenemo zvoniti na uzbunu važno je provjeriti raznovrsnost popkulturne produkcije te nalaze li se negdje drugdje drukčije poruke i pregovaranja. Da je riječ o štivu koje je ideološki

monopoliziralo tržište, s pravom bismo trebali preispitati taj proces, ali suvremena „ženska“ literatura puna je primjera dvojnoga kodiranja i preispitivanja obrazaca romantične ljubavi (*Seks i grad*, *Dnevnik Bridget Jones*). Kao što smo već naglasili, živimo u kontradiktornom društvu, pa dok cvjeta novi romantično-erotski žanr, televizijska kuća HBO lansirala je seriju *Girls* (Djevojke) autorica koje je mlada Lena Dunham. U središtu su velike želje i ideali mlade (nesavršene, ne-lijepa, ne-mršava) djevojke koji se rasprsnu o tvrdo tlo newyorške realnosti: cure moraju improvizirati, žive u rupama, rade za minimalnu plaću i pregovaraju s muškarcima koji su zbunjeni upravo toliko koliko su zbunjene i one same. Uza sve to nazdravljaju punom čašom gorkoga humora. Velike brige za žensku samopercepciju, kojima nas straše kritičari *50 nijansi*, po meni su i dalje neutemeljene.

BIBLIOGRAFIJA

- Ang, Ien. 1985. *Watching Dallas*. New York: Methuen&Co.
- Grae Cook, E. 2006. „Gender as a sex toy“. U: *Conference Papers – American Sociological Association*, 2006 Annual Meeting, Montreal.
- Grossman, Lev. 2008. „Stephenie Meyer: A new J. K. Rowling?“ Dostupno na: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1734838-2,00.html> (pristupljeno u veljači 2013.).
- Hall, Stuart. 1973. *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Centre for Cultural Studies, University of Birmingham.
- James, E. L. 2011. *Fifty Shades Darker*. The Writer's Coffee Shop, e-knjiga.
- James, E. L. 2013. *Pedeset nijansi sive*. Zagreb: Fokus.
- Jones, Leisha. 2011. „Contemporary bildungsromans and the prosumers girls“. *Criticism*, ljeto, sv. 53, br. 3, 439–469.
- Kokkola, Lydia. 2011. „Virtuous Vampires and Voluptuous Vamps“. *Children's Literature in Education*, sv. 42, br. 2, 165–179.
- McRobbie, Angela. 2000. „Jackie Magazine: Romantic individualism and the teenage girl“. U: McRobbie, Angela: *Feminism and Youth Culture: From Jackie to Just Seventeen*. Macmillan Pres.
- Mercer, Joyce. 2011. „Vampires, Desire, Girls and God“. *Pastoral Psychology*, april, sv. 60, br. 2, 263–278.
- Radway, Janice A. 1991. *Reading the Romance*. The University of North Carolina Press.
- Repišti, Selman. 2010. „Sadizam i mazohizam ili sadomazohizam: konceptualna i empirijska razmatranja“. *Antropologija*, br. 10, sv. 3, 73–97.
- Shullenberger, Bonnie. 2005. „Much affliction and anguish of heart“. *The Massachusetts Review*, ljeto, sv. 46, br. 2, 249–272.
- Stacey, Jackie. 2003. *Star Gazing*. London: Routledge.
- Stear, Nils-Hennes. 2009. „Sadomasochism as make-believe“. *Hypatia*, sv. 24, br. 2, 21–38.
- Wilson, Natalie. 2011. *Seduced by Twilight: The Allure and Contradictory Messages of the Popular Saga*. Jefferson: McFarland.
- Žižek, Slavoj. 2006. *Škakljivi subjekt*. Sarajevo: Šahinpašić.

SUMMARY

Gems and whips in the embrace of patriarchy: the phenomenon of *Fifty Shades of Grey*

The paper deals with the cultural analysis of the phenomena *Fifty Shades of Grey* and contemporary erotic romances. The author examines the phenomenon from a publishing and market aspect, then in the context of the romance genre and S/M literature. In the foreground the author places the question of the seemingly inexplicable popularity of this novel and its very traditional main characters that have attracted millions of contemporary women. Thus the text compares this novel with a similar teenage phenomenon, the *Twilight* vampire romance series, and the author finds the answer to the question on where reading pleasure arises in the contradictory ideological messages of the novel. Finally the author draws attention to the question of reception and the possibility of different readings, from hegemonic to oppositional and negotiating ones.

Key words:

Fifty shades, *Twilight*, romance, BDSM, ideology, genre literature

LJUBAV I ŽENSKO TIJELO: ODNOSI I POSLJEDICE (IZBOR IZ SUVREMENE EUROPSKE DRAME POVRATNIKA)

Stephanie Jug

Filozofski fakultet, Osijek

Izvorni znanstveni članak

Sažetak >

Izraz „drama povratnika“ žanrovski je pokušaj obuhvaćanja tematski povezanih drama. Potreba za pokušajima definiranja prvo prozne, zatim i dramske obrade tog motiva (tzv. *Heimkehrerdrama*) temelji se na nizu njemačkih ostvarenja nastalih nakon dva svjetska rata. Ti pokušaji do sada nisu rezultirali jedinstvenom definicijom i protežu se od prikaza događanja nakon povratka iz rata (kojem se priklanja ovaj rad) do prikaza nakon povratka s isključivo suvremenom radnjom orijentirajući se pritom prema vremenskom romanu. Neovisno o vremenskoj smještenosti radnje, motiv se povratnika pokazao posebno prikladnim za istraživanje odnosa pojedinaca u bračnoj zajednici, jer proživljena zbilja dugog izbivanja i prerade traumatičnih doživljaja stavlja u pitanje i prvenstveno najstabilnije odnose između pojedinaca, osobito zbog toga jer se ti odnose prije svega temelje na nejasnoj i uvijek intrigantnoj psihičkoj kategoriji ljubavi.

Ključne riječi >

Penelopa, ljubav, tijelo, mit, psihoanaliza, antička drama, Botho Strauß.

O općenitoj povezanosti ljubavi i tijela nepotrebno je pisati duge uvode. Taj je odnos toliko sveprisutan i sam po sebi razumljiv da se odražava u stereotipnim i konzervativnim nazorima o potrebama i ulogama žene i muškarca, prema kojima „ljubav putuje kroz želudac“, zbog čega je nužno da žena mora biti dobra kuharica, kao i onim s europskoga gledišta modernijima o tehnikama tjelesne konzumacije ljubavi, koje nude temelj za uvijek nova i bolje ilustrirana tiskana izdanja koja bi trebala uputiti korisnika u tajne potpune ljubavne sreće.¹ Ovaj će rad takva izdanja ostaviti po strani i posvetiti se odnosu ljubavi i tijela izvan, ili barem uzgred, direktnog tjelesnog čina, u psihološkim procesima vezanim uz ljubav i srodnim osjećajima poput čežnje, strasti, straha od gubitka i sl. Proučit ću kako se figuralnim i autorskim oblikovanjem lika² ti procesi odražavaju na žensko tijelo na temelju triju drama, koje smatram, ovisno o pojedinoj drami, djelomično ili u potpunosti nasljednicama tzv. drame povratnika.

Izraz „drama povratnika“ žanrovski je pokušaj obuhvaćanja tematski povezanih drama. Potreba za pokušajima definiranja prvo prozne, zatim i dramske obrade tog motiva (tzv. *Heimkehrerdrama*) temelji se na nizu njemačkih ostvarenja nastalih nakon dva svjetska rata. Ti pokušaji do sada nisu rezultirali jedinstvenom definicijom i protežu se od prikaza događanja nakon povratka iz rata (kojem se priklanja ovaj rad, v. Horn, 2008: 186) do prikaza nakon povratka s isključivo suvremenom radnjom (Trinks, 2002: 13) orijentirajući se pritom prema vremenskom romanu.³ Neovisno o vremenskoj smještenosti radnje, motiv se povratnika pokazao posebno prikladnim za istraživanje odnosa pojedinaca u bračnoj zajednici jer proživljena zbilja duga izbjavanja i prerade traumatičnih doživljaja stavlja u pitanje i prvenstveno najstabilnije odnose između pojedinaca, osobito jer se ti odnose prije svega temelje na nejasnoj i uvijek intrigantnoj psihološkoj kategoriji ljubavi. Sheila Murnaghan, primjerice, tvrdi da je trajnost bračne zajednice osobito zanimljiva za proučavanje jer nije zasnovana na biološkoj povezanosti jedinki, već na proizvoljnim kvalitetama kao što su želja, ljubav i vjernost (1987: 122).

Dakako, sam je motiv povratnika (uže promatrano povratnika iz rata) kudikamo stariji kao literarni motiv te ga znanstvenici nalaze u ranim germanskim predajama⁴, a vjerojatno najstarije i najvrjednije postignuće doživio je u mitskoj⁵ predaji o Odiseju i Penelopi u Homerovoj *Odiseji*.⁶ Taj grčki ep već stoljećima fascinira ne samo čitatelje i umjetnike nego i znanstvenike. Potkraj 20. stoljeća fokus se umjetnika i teoretičara pomaknuo s pitanja o stilu i izvornosti na karakterizaciju pojedinih likova u epu, osobito, i prvi put intenzivnije, na lik itačke kraljice Penelope kao i na sam odnos supružnika.⁷ I prije se u teorijskoj literaturi dvojilo oko Penelopine vjernosti i njezina položaja unutar Odisejeva *oikosa* (grčki izraz za ukupan posjed, kućanstvo), ali se manje pozornosti obraćalo psihološkim procesima koji motiviraju njezino ponašanje. To se uvelike mijenja osamdesetih godina 20. stoljeća, kada teoretičari poput Sheile Murnaghan dokazuju Penelopinu nužnu i kompleksnu ulogu u Odisejevu povratku, i što je važnije, u formiranju identiteta supružnika (1987: 43), ili nešto kasnije, poput Nancy Felson-Rubin, koja Homerov ep čita kao pokušaj dokazivanja da žena može imati ravnopravno i počasno mjesto u obitelji (1994: vii). Pritom osobitu ulogu počinje igrati žensko tijelo kao vizualni nositelj različitosti specifične

¹ Vezano uz tjelesno iskustvo ljubavi i *Odiseju*, u kojoj će biti govora u ovom radu, nastaje primjerice *Odisejev erotikon* Veljka Barbierija.

² Tehnike karakterizacije lika preuzete iz Pfister, 1998.

³ Za definiciju pojma „vremenski roman“ vidi Wilpert, 1989: 365.

⁴ Za više informacija o germanskoj tradiciji prenošenja motiva vidi Splettstösser, 1899.

⁵ Iako Adorno i Horkheimer (1947) preispituju mitsku dimenziju *Odiseje*, osobito zbog problematike (*ne*)znanja (razum kao vodilja kroz život) i naglašavanja prosvjetiteljske uloge teksta u njemačkoj obrazovnoj tradiciji potkraj 17. i početkom 18. stoljeća, ovaj se rad priklanja čitanju mita koje nastaje strukturom tzv. junakove pustolovine (vidi Campbell, 2009), a s kojom se podudara i radnja *Odiseje*. Od aktualnih teoretičara na čitanje teksta kao mitske podloge naslanjaju se među ostalim Auffarth (1991), Seidensticker (2001).

⁶ Takvo viđenje *Odiseje* kao najplodnijeg i najutjecajnijeg arhetipskog odnosa, kakav je postavljen u Homerovu epu, nudi, primjerice, Matzig, 1949: 50 i 86.

⁷ Za više informacija o promjeni fokusa s muškog na ženski lik u obradi motiva vidi disertaciju: Jug, 2012.

ženske prirode. Tako Helen P. Foley zaključuje da je u tradicionalnoj interpretaciji najproblematičnija „nestabilnost“ ženskog tijela, koja upućuje na nestabilnost psihe i time racionalnog razmišljanja (1995: 94). To postaje ključni element u trenutku povratka i ponovnog uspostavljanja veza, osobito jer je odnos Odiseja i Penelope, kakav je postavljen u Homerovoj *Odiseji*, umjetan, to jest počiva na društvenom ugovoru, za razliku, primjerice, od krvnog srodstva, što naglašava i Hartmut Erbse (1972: 146). Neiscrpnost uvijek suvremenih interpretacija leži djelomično u oksimoronu koji Murnaghan objašnjava na sljedeći način: „[D]va suštinski fluidna karaktera tvore trajnu vezu.“⁸

Izbor za analizu čine tri suvremene drame s njemačkog i hrvatskoga govornog područja: *Ithaka* Botha Strauša, *Europa. Monolog za majku Courage i njezinu djecu* Ivane Sajko i *Pulisej* Borisa Senkera. Izbor upravo tih drama omogućuje promatranje generalne transnacionalne tendencije s jedne strane (jedan njemački autor, jedna hrvatska autorica i jedan autor), kao i različit intertekstualni pristup pojedinih autora motivu povratnika. Pritom ću se isključivo voditi početno izrečenom potrebom proučavanja odnosa ljubavi i tijela i zanemariti ostale elemente, koji bi zasigurno bili zanimljivi u nekom drugom istraživanju. Prema kriteriju vremena nastanka i dramskog stila, svaka od spomenutih drama može biti uvrštena pod sintagmu „suvremena“ te je po mjestu objave i podrijetla autora svaka „europska“.

Razdoblje nastanka triju spomenutih drama (od 1998. do 2007. godine) označava već duboko ukorijenjena svijest o raslojenosti na svjesne i nesvjesne psihičke procese koji oblikuju ličnost pojedinca. Sigmund Freud u isprepletanju svjesnog i podsvjesnog prepoznaje prostor za različite psihičke poremećaje, koji se u konačnici manje ili više direktno manifestiraju na tijelu. U ovom ću se radu pozvati na psihoanalitičko tumačenje, koje će mi koristiti za dekodiranje simbola što ih autori upisuju u tijela svojih likova. Pritom se neću voditi Freudovom tezom da je isključivo seksualnost „jedina funkcija živućeg bića koja nadilazi pojedinca, i priskrbljuje mu povezanost s vrstom“ (2000: 435) jer ljubav čini okosnicu odnosa između supružnika u pitanju, a time i ovoga rada. U tom ću se pogledu osloniti na zaključke Jacquesa Lacana, koji vraća mogućnost ravnopravne i potpune ljubavi u psihoanalizu, kao osjećaja koji nije rob seksualnosti, već je nadilazi (1986: 294).

Botho Strauß 1996. godine objavljuje dramu *Ithaka*, koja u postmodernom stilu predstavlja „prijevod lektire u kazališni komad“.⁹ Najavljujući da želi slušatelja vratiti u „djetinjstvo svijeta“,¹⁰ autor također daje naslutiti da će ogoliti strukturu, to jest odnos koji predstavlja kako bi ga ponovno razvio i prilagodio. To za Strauša nikako ne znači doslovno ponoviti Homerov tekst jer ga on značajno mijenja i oblikuje kako bi ga teatrološkim sredstvima što kompaktnije i dojmljivije postavio na suvremenoj pozornici. Upravo iz tog razloga prva scena prvog čina pod nazivom *Povratak* ne prikazuje Odiseja, kako bi se očekivalo, nego Penelopu. Dok razgovara s Amfinojem, itačka kraljica sjedi na prijestolju gotovo skrivena jer joj polovinu tijela zaklanja naslon prijestolja. Taj neverbalni znak upućuje na njezino psihičko stanje i započinje karakterizaciju Penelope. Neurotično, nervozno i melankolično ona opisuje sebe: „Imaš ovo golemo tijelo. Prisiljava te da sjediš uvijek uspravno. Držim se ravno. Kako mi trbuh ne bi lupio o bradu. Moraš se kretati polagano, uvijek polako hodati, ravno sjediti, ravno se nasloniti. A ima sati kada bih se htjela negdje zavući. Uopće nije jednostavno s ovakvim tijelom naći rupu u koju se možeš zavući, kako ti bude u tim trenucima.“¹¹ Taj samokomentar potvrđuje položajem tijela naznačenu karakterizaciju.

⁸ „[T]wo quintessentially fluid characters form a lasting bond“ (Felson-Rubin, 1994: 63). Vlastiti prijevod.

⁹ „Eine Übersetzung von Lektüre in Schauspiel“ (1998: 7). Vlastiti prijevod.

¹⁰ „Die Kindheit der Welt“ (7). Vlastiti prijevod.

¹¹ „Du hast diesen riesigen Leib. Er zwingt dich, immer aufrecht zu sitzen. Ich halte mich gerade. Damit mir der Bauch nicht ans Kinn stößt. Du mußt dich langsam bewegen, mußt immer langsam gehen, gerade sitzen, gerade lehnen. Aber es gibt Stunden, da möchtest du dich verkriechen. Gar nicht so einfach, irgendwo einen Schlupfwinkel zu finden mit dem Leib, wo du dich verkriechen kannst, woe dir zumute ist“ (11). Vlastiti prijevod.

Autor do kraja drame Penelopin lik gradi putem monološkog i dijaloškog samokomentara, kroz tuđe komentare te putem implicitnih znakova, poput položaja tijela, maske i geste. Kompleksan pristup autora liku upućuje i na delikatnost problematike identiteta, a osobito posljedica koje snažni osjećaji mogu imati na osobnost. U monološkim i dijaloškim sekvencama na površinu izlaze zatomljeni osjećaji, kako bi se poslije materijalizirali na samoj pojavi/tijelu putem maske i ostalih scenskih rekvizita. Ondje gdje je Homer izbjegavao fiksirati Penelopine misli, Strauß pokušava prodrijeti u „najmračnije“ kutove njezine svijesti. Pritom na vidjelo izlazi upravo raslojenost bića, od koje je vizualno dostupno netom opisano izobličeno i obilježeno tijelo, dok s druge strane stoji pretpostavljena psiha zatomljene, zapuštene i zaboravljene osobe: „Pritom u meni nešto šapuće, iznutra sam jedna malena nježna osoba.“¹² Kao što će se poslije potvrditi, ključan je problem u nepodnošljivoj opsadi prosaca nedostatak ljubavi, pri čemu se ljubav tumači u prvom redu kao proces prepoznavanja i prihvaćanja onog drugoga. Straußova Penelopa eksplicitno izgovara svoju želju i svoj problem u razgovoru s Amfinojem, navodno najdražim od prosaca. Iako karakterno najprihvatljiviji, Amfinojeve replike otkrivaju da ih razdvaja jaz potpunog nerazumijevanja: „Kraljica ne smije očekivati da je moć predodžbe muškarca tolika da bi se borio s tjelesnom puninom koju ima pred očima i stvorio sliku mršave skromne prave kraljice.“¹³ U razumijevanju ga sprječava vizualna dimenzija, kao dominantan element razumijevanja svijeta,¹⁴ zbog čega postoji samo ono što je vidljivo. Kroz tuđi komentar u dijalogu još se jednom potvrđuje Penelopina maska. Kada ga Penelopa očajnički poziva da je oslobodi idola tijela, on je nemoćan: „Tijelo, ne znam što je tijelo zapravo. Možda nikada neću doznati. Ali u jedno nemam ni trunku sumnje: tijelo ne laže.“¹⁵ Vizualno je proscima jedini kriterij rasuđivanja, što ih onemogućuje da pristupe ljubavi kao psihoanalitičkom procesu „s one-strane“ (Lacan, 1986: 294), kao procesu koji potvrđuje identitet pojedinca unutar društvenog odnosa. Penelopa, kraljica s mramornim očima, kako je opisuje Strauß (1998: 12), kao muzejski izložak ostaje stoga nerazumljiva i neprepoznata u društvu prosaca.

Tjelesna maska koju autor namjenjuje Penelopi upućuje, dakle, prije svega na vanjske simptome njezine psihičke nelagode. U lakanovskom smislu njezina je osobnost nužno i ogledalo njezine okoline, u kojoj vlada „ovisnost o užitku. Sport. Hvalisanje“.¹⁶ Protiv takvih se utjecaja Penelopa brani gomilanjem tjelesne mase i odbacivanjem svega što bi moglo biti protumačeno kao (vizualan) erotski podražaj, koji prosci žele izazvati priređujući prave orgije ispod njezinih odaja. Maska preuzima funkciju skrivanja, postaje štit. Ona osim krinke predstavlja i element žalosti za suprugom. Kraljica se od njegova odlaska kupi isključivo umotana u crnu tkaninu (53), ne doživljava vizualnu okolinu kao relevantnu dimenziju iako osjeća njenu prijeteću moć, već živi u osjećajnom svijetu čekajući trenutak prepoznavanja. U Homerovu epu, primjerice, i ona i Odisej nužno moraju biti prepoznati kako bi doživjeli svoj metaforički povratak (Murnaghan, 1987: 45). S druge strane, usprkos činjenici da potpuno vladaju svijetom tjelesnih užitaka, prosci i sami priznaju kako nisu dovoljno „muževni“ da bi se izborili za Penelopu (32), a njihovi plitki nazori temelje se na vizualnim kriterijima: (Antinoj) „Sve ružno po sebi treba uništiti“ (40). Njihova prisutnost u drami dodatno zaoštrava kontrast između zamišljenog svijeta u kojem ne sudjeluju te materijalnog u kojem vladaju. Ljubav, kao ravnopravnost i obostrano prihvaćanje ostaje na toj nedokučivoj razini.

Ne može se poreći da ljubav, u ovom slučaju čežnja i strah od gubitka supruga, djeluje razorno na Penelopino tijelo

¹² „Dabei wispert's in mir, drinnen bin ich eine kleine, zarte Person“ (11). Vlastiti prijevod.

¹³ „Die Fürstin darf nicht erwarten, daß die Vorstellungskraft einer Menschen ausreicht, um gegen die Leibesfülle, die er vor Augen hat, anzukämpfen und sich ein Bild zu erschaffen von der mageren, der entbehrungsvollen, der wahren Fürstin“ (11–12). Vlastiti prijevod.

¹⁴ Za detaljnu i opširnu raspravu o zapadnjačkom pogledu na tijelo vidi, primjerice, Paglia, 2001.

¹⁵ „Der leib, ich weiß nicht, was der Leib wirklich ist. Vielleicht werde ich es niemals herausfinden. Aber über eines hege ich keinen Zweifel: der Leib lügt nicht“ (12). Vlastiti prijevod.

¹⁶ „Genußsucht. Sport. Prahlerei“ (21). Vlastiti prijevod.

jer ga potpuno izobličuje. Ljubav njezino tijelo doslovno rastavlja, što autor prikazuje tako da na pozornicu smješta Tri fragmentarne žene, koje uprizoruju dijelove Penelopina tijela: koljeno, ruku i ključnu kost. One eksplicitno rastvaraju i razaraju njezino tijelo na pozornici tvoreći fiktivnu scenu na kojoj se dočekuje suprug, na kojoj će ponovno oživjeti ljubav (Jug, 2013). Uz korpulentno tijelo, one nude dodatan štit kraljici dok ona po modnoj pisti izlazi pred proscenij. Izobličavanje i doslovno raspadanje tijela ukazuje na razornost osjećaja, koji, ako su neuzvrćeni ili zatomljeni, djeluju štetno i na psihu i na tijelo. Možda i to može biti dio poruke koju je Slavoj Žižek poslao na 6. Subversive festivalu u Zagrebu, kada je ustvrdio da ljubav bez dramatičnog i nasilnog trenutka ne može biti prava ljubav. Prihvatanje rizika povrijeđenosti jest prihvatanje ljubavi, na što pokušava uputiti i Lacan kada govori o „sakaćenju“ partnera u želji da postane dijelom njega (1986: 286). Lacan ipak ostavlja mogućnost da se uspostavi ravnoteža u kojoj se oba partnera potpuno prepuštaju.

Penelopin se metaforički povratak, usporedivo s povratkom Homerove Penelope, odvija u posljednjim scenama. Prepoznavanje se između supružnika ne odvija vizualno, već iskustveno i postupno. Autor to ponovno prenosi implicitno, primjerice mimikom para dok nijemo sjede na prijestolju. S druge strane, za razliku od epa, Strauß ostaje vjeran tendenciji fokusiranja na tijelo junakinje, tako da i prepoznavanje ima gotovo čaroban učinak na tijelo – nestanak maske. Penelopina maska doslovno odleti s njezina tijela. Njezina preobrazba nema dodatno objašnjenje u samom komadu te jednoznačno označava njezin potpuni povratak kao zaljubljena Penelopa koja je spoznata u svojoj biti kada „lagano odjevena, gotovo poskakujući, neobično pomlađena“ (103) obilazi Italice i prilazi Odiseju, oko čijeg se nepomičnog tijela obavlja.

Mogu se, dakle, uočiti dvije oprečne tendencije kojima autor rješava kompleksan utjecaj (neispunjene) ljubavi na tijelo: zatvaranje u tijelo i bijeg iz stvarnosti, koji se očituju kroz komentare Penelope, prosaca i sluškinja. Penelopa postaje zatočenica u svom zatvoru, dok istovremeno autor putem maske povećava proporcije njezina tijela, koje time postaje štit od vlastite i tuđe seksualnosti. Strauß svoju Penelopu nakon Odisejeva povratka oslobađa te joj time omogućuje potpuno sudjelovanje i ostvarivanje u partnerstvu. Penelopa je priznata u svojoj biti, kao dekonstruirana ženstvenost u ljubavnom odnosu.

Može se zaključiti da se Strauß približava nekakvom uprizorenju doživljaja mita, ako procese raskrinkavanja, prepoznavanja, kao i završnog sjedinjenja promatramo kroz mitsku teoriju o junakovoj pustolovini: „Žena u slikovitom jeziku mitologije predstavlja ukupnost spoznatljivog. Junak je taj koji spoznaje. [...] Ako on uspije biti ravan njezinom smislu, njih će se dvoje, spoznavatelj i spoznata osloboditi svih ograničenja. Žena je vodič do istančanog vrhunca osjetilne pustolovine. U nepotpunim očima ona se svodi na podređena stanja; u zlom oku neznanja osuđena je na banalnost i ružnoću. Ali iskupljenje joj donose oči shvaćanja. Junak koji je može prihvatiti onakvu kakva jest, bez nepotrebne strke, već blago uviđavno kako joj je potrebno, ima mogućnost da postane kralj, utjelovljeni bog njezina stvorenog svijeta.“ (Campbell, 2009: 124–125) To je ljubav s one-strane, istodobno odricanje i obostrano prihvatanje, iskrena avantura postojanja i stjecanja identiteta u zajedništvu. Ona je u ovoj drami naznačena u zagrljaju koji supružnici pružaju u posljednjoj sceni, kada autor navodi Penelopin lik da obujmi nepomično tijelo Odiseja nakon borbe.

Nekoliko godina poslije hrvatska dramatičarka Ivana Sajko integrira motiv o Odiseju i Penelopi u svoju dramu *Europa. Monolog za majku Courage i njezinu djecu* time što lik Europe smješta u odnos sa suprugom koji je povratnik iz rata. Ivana Sajko okreće se protiv tradicionalnog čitanja i stvara vlastiti mit o ženstvenosti. Europa i ne vodi dijalog s okolinom, kao što je to činila u prethodnom primjeru Straußova Penelopa, nego koristi jedan dugi samoanalizirajući monolog, koji odjekuje u vojsci podanika, nazvanoj Djeca. Monolog ne buja samo Europinim riječima već i njezinom maskom, njezinom fizičkom veličinom. Ona u čekanju supruga zvanog Pukovnika izgrađuje svoje tijelo s primarnim ciljem zatomljivanja

ljubavi i sućuti prema povratniku. Za razliku od prijašnje Penelope, Europa ne prihvaća daljnje metaforičko sakaćenje od drugih te izgrađenu snagu koristi kao sredstvo nametanja vlastite želje: „Prijetnju sam mu vrisnula ravno u uho. Nalegla sam na njega sa svih svojih sto dvadeset kila izgrađenih na najkvalitetnijoj švicarskoj čokoladi i tonama straciatelle. Barokna ga je arhitektura mog tijela poklopila kao kuća. TRAS!!!“ (2004: 75–76).

Žensko tijelo postaje ponovno, kao i u Straufovom primjeru, i simptom i štit od vlastitih osjećaja (ljubavi), koji je čine podložnom i ranjivom, kao i od utjecaja okoline. Za razliku od Straufove Penelope, Europa Ivane ne prihvaća povratak: „Ja sam granica koju nećeš prijeći“ (30). Kako je Straufova Penelopa težila transcendiranju u zajedništvu tako se i Europa I. Sajko retrospektivno prisjeća da se na početku braka željela stopiti u „veću sliku“ suprugove vizije: „Htjela sam biti mala značica među tvojim odličjima“ (ibidem: 84); ali ostaje u svakom pokušaju razočarana i neispunjena: „NA KOLJENA, EUROPO, OPET JE RAT I NEMAMO MNOGO VREMENA ZA LJUBAV! Jesi li me jebao ili tukao?“ (83).

Drugi je autoričin potez u drami retrospektivna dekonstrukcija ljubavi između Pukovnika i Europe na faze. Prva je zavođenje: „Čopor ti se maknuo u stranu. Glupavo smo se kesile. Trebao si uzeti plijen.“ (81); druga je zaljubljuvanje: „Zavoljela sam te na prvi pogled, jer su mi prijateljice rekle da se zaljubljenost prepoznaje po nervozu u želucu i nesigurnosti u koljenima. [...] Prva mi je pomisao bila: Strah; no prijateljice su šaptale: Ljubav; [...]“ (id); treća je identificiranje: „Htjela sam biti dobar konj na kojem ćeš proći ispod slavoluka. [...] Dobar konj koji je ponos gospodara.“ (82–83); četvrta je kompenzacija: „Nisam te više slušala. Zabila sam glavu u zlatnu škrinju i žderala, žderala, žderala, žderala...“ (89); peta je razbijanje iluzije: „Te večeri, kad sam se usrala od straha, definitivno smo prestali biti saveznici.“ (97); a posljednja je mržnja: „Voljela sam te Pukovniče, kao prava glupača. Voljela sam te užasno, odvratno i dugo. No smogla sam snage da te iščupam iz misli, iz trbuha, iz sjećanja, iz naivnih planova, da raskomadam tvoju sliku u svojoj glavi, [...]“ (114) Dekonstrukcija u faze ljubavi raskrinkava psihičko stanje u kojem se nalazila kao proces uvjetovan društvenim konvencijama. Raskrinkavanje vlastitih osjećaja kao iluzornih i umjetno stečenih potreba rezultiralo je u izgradnji neprobojnog i nepobjedivog tijela, koje je usporedivo s kontinentom: „JA SAM BEZDAN U KOJEM SE UTOPILA VANILIJA / JA SAM DIVLJA BOMBONIJERA / VELIKA KAO KONTINENT / JA SAM ZID PODIGNUT OD NUGAT NAPOLITANKI / JA SAM ARSENAL PRELIVENIH / BADEMA I ŽELIM PUCATI“ (92–93).

Dok je Straufova Penelopa dočekala povratak, čime je dramska radnja zatvorila tematski ciklus, Europa Ivane Sajko shvaća da čekanje nema svrhu jer se njezin suprug od posljedica zadobivenih ozljeda doslovno raspada i ne može se vratiti, a nepregledni su ratovi u toj mjeri uništili njihovu okolinu da se nikada ne može obnoviti prijašnje stanje stvari. Takvo stanje povratnika objašnjivo je povijesnim kontekstom u kojem nastaje djelo, a to je razdoblje nakon nešto udaljenija dva svjetska rata, kao vremenski bližeg Domovinskog rata u Hrvatskoj. Razočaranoj napuštenoj Europi ostaje goli instinkt za preživljavanje, koji nalazimo u povojima i kod Straufove Penelope: „Ali njegovo beskrajno izbjivanje iscrpljuje moju ljubav. Prije nego što žena zauvijek zahlađi, pristati će, čak i ako je iscrpljena, u sramotnu udaju.“¹⁷ Sličnim se motivom vodi i Europa kada uzvikuje: „HOĆU ŽIVJETI. MAKAR MASNA I GLUPA. MAKAR SE UVALILA U KREČ. OSTAT ĆU BIJELA.“ (Sajko, 2004: 104) Njezin egzistencijalni krik prodire u tekst kao čežnja za dijalogom sa svijetom, za potvrdom vlastitog identiteta.

Sve njezine navedene tjelesne manifestacije imaju primarnu svrhu zaštititi je od ponavljanja loših iskustava u ljubavi. Pridobivši Djecu za svoj cilj, ona ulazi u borbu namećući svoju novu stvarnost koja je regulirana zakonima i brdom

¹⁷ „Doch sein endloses Fernbleiben zehr meine Liebeskraft auf. Bevor ein Weib sich für immer erkalten fühlt, willigt sie ein, wenn auch erschöpft, in die schändliche Heirat“ (Strauß, 1998: 58). Vlastiti prijevod.

papirologije. Kompenzirajući osjećaje materijalnim vrijednostima, Europa postaje nepobjediva diktatorica koja svoju potrebu za ljubavlju zamjenjuje kvazimajčinskim odnosom prema svojoj novoj vojsci. Njezina ljubav prema Djezi ima otvoreno izrabljivačku funkciju koja upućuje na odnos moći unutar procesa ljubavi. To je odnos koji je prema antropolozima poput Güntera Duxa prepoznatljiv u partnerskim kao i ostalim društvenim odnosima od rane povijesti, a temelji se prvo na razvoju agrarnog, a potom i ekonomskog društva te s time povezanoj relativno strogoj podjeli radnog okruga na područje „unutar“ i „izvan“ kućanstva (1997). Prepoznavši takav odnos u životu s Pukovnikom, diktatorica Europa iskorištava ovaj put privrženost svoje Djeze za potrebe ostvarivanja vlastitih ciljeva. U drugom pokušaju stvaranja odnosa ljubavi i privrženosti ona preuzima ulogu nadmoćnog partnera.

Posljednji pandan Penelope koji će prikazati u ovom radu jest Nora hrvatskog dramatičara Borisa Senkera. Ona na nešto drukčiji način poprima divovske i mistične proporcije u drami *Pulisej*, time što Jamesu Joyceu u pulskom kafiću u javnosti (zaštićena samo stolom) svojom rukom ispunjava njegovu erotsku maštariju oralnog zadovoljavanja. Priča, naravno, uzima maha u tuđim komentarima, a svako daljnje prepričavanje među likovima od početne usporedbe s privlačnošću bajkovite Lorelei Noru približava slici „raskalašene crvenokose“ (Senker, 2007: 221), pri čemu njezina (prepričana) bujnost i senzualnost utječu i na slušatelje koji priču slušaju iz druge ili treće ruke. Ona gubi svoju ženstvenu privlačnost i postaje erotizirana do te mjere da se Stari mornar gnuša njezine pojave iako je nikada nije osobno vidio.

Nora postaje poželjan seksualni objekt zbog kojeg sudionici scene (poput Lajtnanta) noćima nemaju mira. Želja za posjedovanjem objekta (žene), koja se proteže cijelom dramom u posljednjoj se sceni pokušava ogoliti kroz vizuru snažnog ženskog subjekta – Nore. Ona ostaje začuđena utjecajem svog tijela, čije dimenzije u očima muškarca nadilaze njezino shvaćanje. Kao i kod prijašnjih predstavnica, i u Nori se razabire razdvojen govor tijela i uma: „Češlja se i osluškuje zbrkane riječi koje, čini joj se, dopiru iz gipkog tijela što je promatra iz zrcala, iz njegovih mišića i žila, a ne iz njezina mozga koji se još nije probudio...“ (157).

U tom erotskom začaranom krugu najviše trpi Norin odnos s Jamesom, koji neprestano bježi od nje, kako bi se neprestano vraćao i uživao u njezinim tjelesnim dražima. Pritom uživa isključivo u njezinu tijelu, na štetu kompletne osobnosti, koja gubi na vrijednosti i svodi se na samo još jedan obrok kojim se utaži trenutačna glad: “Završivši s doručkom, ustane, pride Nori, koja još sjedi za stolom, zavuče joj rukav u njedra, upija miris kose, ali sve to radi iz navike, gotovo posve odsutan” (227). Vizualan element dostupne tjelesne erotike sprječava Jamesa da proдре u dublje i stvarno zajedništvo. Istodobno, lako potrošan i kratkotrajan materijalan doživljaj postaje kao opojno sredstvo kojim se redovito hrani. James tako, u potrazi za domom u kojem bi se mogao konačno skrasiti i smiriti, ne uočava da mu je taj dom metaforički govoreći nadohvat ruke u zajedništvu s Norom.

Očajna Nora zaključuje da je njezina erotska privlačnost čini u isto vrijeme i neodoljivom, ali i podložnom muškarcu, koji je kao objekt svoje seksualne želje mora posjedovati. Iz tog razloga ona Jamesu ne želi priznati da je jedini muškarac u njezinu životu jer bi to ugrozilo njezinu slobodu. Odricanjem od slobode ona bi postala Jamesovim objektom: „Ako je to njegova sloboda, onda je ovo tvoje, ova tvoja šutnja, ni o čemu zapravo, o djetinjarijama, o utvarama mašte, o njegovim morama, onda je taj njegov glupi strah, to njegovo posljednje, jedino pitanje, jedno pitanje, onda je to i posljednji, jedini prozorčić tvoje samice, Nora, i nemoj, nemoj si ga sama zazidati...“ (260).

Kao već prije Europa, ni Nora u Senkerovoj drami ne dočeka konačan povratak te time nije spremna prihvatiti rizik međuljudskih odnosa koji je temeljni preduvjet za ljubavni odnos. Ta se okolnost očituje na njihovu tijelu utoliko što

Europa izgrađuje svoje tijelo u masovan i neprobojan štit, dok Nora s druge strane ostaje zarobljena u svojoj maski u domeni erotske prisutnosti u društvu. Za obje, kao što to dobrim dijelom drame vrijedi i za Straušovu Penelopu, osjećaju svoje tijelo kao stranu nametnutu materiju, koja se uvelike razlikuje od njihove istinske osobnosti. Autori samokomentarima sva tri lika ukazuju na tjelesnu masku kao ujedno štit i nužno zlo, koje privremeno ili u potpunosti onemogućuje uspostavljanje ravnopravnoga ljubavnog odnosa u partnerstvu. Kao razlozi za neuspjeh ostvarivanja ljubavi nude se strah, želja za ostvarivanjem moći i posjedovanjem.

Kroz ponuđeni intertekstualni pristup analiziranim dramama vidljive su naznake određene tendencije suvremene europske drame u obradi motiva povratka/povratnika. U fokusu je rada ljubav kao psihička kategorija koja pojedinca spaja ili razdvaja iz društva. U specifičnoj povratničkoj situaciji ljubav djeluje destruktivno jer pokušaj dugoročnog zadržavanja osjećaja utječe na psihofizičko stanje analiziranih likova. Tijelo pritom djeluje i kao scenski i kao značenjski kod koji autorima omogućuje karakteriziranje stanja kroz koje likovi prolaze. Na tijelu se manifestiraju promjene, u njemu su upisane poruke i problemi sva tri lika, pa čak i Nore, čije se tijelo ne mijenja oblikom, ali poprima karakteristike pomalo strane i nerazumljive materije koja ne dopušta (i onemogućuje) uvid u psihi. Ljubav se time definira kroz situacije sva tri lika kao osjećaj koji nastaje između materijalne i nematerijalne prisutnosti pojedinaca, kao psihička kategorija koja pojedince veže i/ili razdvaja, ovisno o karakteristikama likova i motivira njihovo djelovanje. Pritom nije uočljiva naglašena i izdvojena kategorija kompatibilnosti ili sklada kao plodno tlo za razvoj osjećaja,¹⁸ već složeni kriteriji što vode trenutku razumijevanja i prepoznavanja, koje se kod Strauša prividno postiže, dok lik I. Sajko i B. Senkera za tim trenutkom žudi do kraja. Već je i u *Odiseji* ljubav bila definirajuća karakteristika identiteta jer je stabilna ljubavna veza između Odiseja i Penelope u konačnici dovela do prepoznavanja oba lika i ponovne izgradnje oba identiteta. I u suvremenim adaptacijama osjećaj ljubavi definira likove, utoliko što dominira radnjom i upravlja odlukama analiziranih likova. Svaka od navedenih junakinja svoje odluke donosi u skladu s osjećajem (Strauß i Senker) ili suprotno njemu (Sajko, djelomično i Senker). Tijelo, ujedno i štit i zatvor, nudi autorima površinu za upisivanje i uprizorenje ljubavi i, prije svega, posljedica ljubavi na identitet.

¹⁸ U *Odiseji* suprotno tome stoji *homophrosine* kao ideal svih odnosa, pa i ljubavnih. *Homophrosine* označava „istomišljenike“, sklad u razmišljanju i odlukama. Vidi Murnaghan, 1987: 122.

BIBLIOGRAFIJA

- Adorno, W. Theodor i Horkheimer, Max. 1947. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Amsterdam: Querido Verlag N. V.
- Auffarth, Christoph. 1991. *Der drohende Untergang. „Schöpfung im Mythos und Ritual im alten Orient und Griechenland*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Barbieri, Veljko. 2005. *Odisejev erotikon*. Split: Slobodna Dalmacija.
- Campbell, Joseph. 2009. *Junak s tisuću lica*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Dux, Günter. 1997. *Die Spuren der Macht im Verhältnis der Geschlechter. Über den Ursprung der Ungleichheit zwischen Frau und Mann*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Erbse, Hartmut. 1972. *Beiträge zum Verständnis der Odyssee*. Berlin-New York: Walter de Gruyter.
- Felson-Rubin, Nancy. 1994. *Regarding Penelope. From character to poetics*. New Jersey: Princeton University.
- Foley, Helen P. 1995. „Penelope as Moral Agent“. U: Beth Cohen, *The distaff side. Representing the Female in Homer's Odyssey*. New York i Oxford: Oxford University. str. 93–116.
- Freud, Sigmund. 2000. *Uvod u psihoanalizu*. Zagreb: Stari grad.
- Homer, 1987. *Ilijada*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Horn, Christian. 2008. *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikdramen des klassischen Moderne*. Karlsruhe: Univertitätsverlag Karlsruhe.
- Jug, Stephanie. 2012. *Motiv Odiseja i Penelope u suvremenoj europskoj drami*. Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku (disertacija)
- Jug, Stephanie. 2013. „Penelopino tijelo u drami 'Ithaka' autora Botha Strauša.“ U: *Književna revija. Časopis za književnost i kulturu*. Tema: Pokret. God. 53. br. 1/2., str. 93–104.
- Lacan, Jacques. 1986. *XI Seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Naprijed.
- Matzig, Richard Blasius. 1949. *Odysseus. Studie zu antiken Stoffen in der modernen Literatur, besonders im Drama*. St. Gallen: Pflugverlag.
- Murnaghan, Sheila. 1987. *Disguise and recognition in the Odyssey*. New Jersey: Princeton University.
- Paglia, Camille. 2001. *Seksualna lica. Umjetnost i dekadencija od Nefertiti do Emily Dickinson*. Zagreb: Ženska infoteka.
- Pfister, Manfred. 1998. *Drama. Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Sajko, Ivana. 2004. „Europa. Monolog za majku Courage i njezinu djecu“. U: Sajko, *Žena-Bomba*. Zagreb: Meandar. str. 67–127.
- Seidensticker, Bernd. 2001. „Die Götter sind sterblich' Walter Jens und die Antike“. U: Seidensticker, Bernd i Vöhler, Martin (ed.) *Mythen in nachmythischer Zeit*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Senker, Boris. 2007. „Pulisej. 18 anžihtskarti stare Pule“. U: Gjurgan/Klepač, *Irsko ogledalo za hrvatsku književnost*. Zagreb: FF press. str. 217–260.
- Splettstösser, Willy. 1899. *Der heimkehrende Gatte und sein Weib in der Weltliteratur*. Berlin: Mayer und Müller.
- Strauß, Botho. 1998. *Ithaka. Schauspiel nach den Heimkehr-Gesängen der Odyssee*. München: dtv.
- Trinks, Ralf. 2002. *Zwischen Ende und Anfang. Die Heimkehrerdramatik der ersten Nachkriegsjahre (1945–1949)*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Wilpert, von Gero. 1989. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Zlatar, Andrea. 2004. *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb: Ljevak.

Ostalo:

Videosnimka predavanja Slavoj Žižeka na 6. Subversive festivalu dostupna je na: <http://www.tportal.hr/kultura/kulturmiks/262388/U-ljubavi-je-uvijek-nesto-dramaticno-i-ekstremno-nasilno.html> (Datum posljednjeg posjeta: 13. 11. 2013.)

SUMMARY

Love and the female body: relations and consequences (a selection from contemporary European homecoming drama)

The term “homecoming drama” is an attempt by genre to encompass thematically linked drama. The need for attempts to define this motif (in German *Heimkehrerdrama*) through prose and drama is based on several German productions that occurred after the two world wars. These attempts to date have not resulted in a particular definition and range from accounts of events after returning home from war (which this paper focuses on) to accounts after the return with an exclusively contemporary plot focusing on the time period novel. Regardless of the time period of the plot, the motif of the homecomer has proven to be particularly suitable for exploring the relationship of individuals in a marriage, as the experienced reality of long absences and processing of traumatic experiences puts even primarily stable relations between individuals to the test, especially since these relations are based first and foremost on the indistinct and always intriguing psychological category of love.

Key words:

Penelope, love, body, myth, psychoanalysis, *Heimkehrerdrama*, Botho Strauss

JULKA HLAPEC ĐORĐEVIĆ, *JEDNO DOPISIVANJE*: SEKSUALNA ETIKA IZMEĐU ISTORIZACIJE I POLITIZACIJE

Svetlana Slapšak

Institutum Studiorum Humanitatis, Ljubljana

Izvorni znanstveni članak

Sažetak >

Julka Hlapec Đorđević zahteva različite tipove revizije i upisivanja u kanon feminizma i ženskog pisma u regionalnoj kulturi (Balkan i Srednja Evropa) u međuratnom periodu. Ta revizija u ovome slučaju pokušava spojiti njen naučni rad, sociološko i politološko ispitivanje ženskog položaja, i pokretanje pitanja seksualne etike u kontekstu ključnih društvenih promena prve polovine 20. veka – pre svega sovjetske revolucije – s njenim književnim radom, koji u žanru fiktivnog pisma pokreće slična pitanja. Roman *Jedno dopisivanje* je književno-kulturni marker u kojem feministkinja za širu publiku razvija ideje o seksualnoj etici i jednakosti polova, odnosno o izvesnom fantomskom „vaspitanju muškarca“ za novi tip partnerstva.

Dosledna protivnica psihoanalize, Julka Hlapec Đorđević stvara svoju literarnu dvojnicu kao nepovratno svadljivu ljubavnicu, nekoga tko mora propitati svako pravilo *gramatike erotike* – i u slučaju da prepozna nekoherentnost, mora zahtevati radikalno popravljjanje. Nijedno pomirenje koje izmučeni ljubavnik stalno traži nije dovoljno dobro da se ne bi u narednome trenutku zahtevala nova refleksija sebe i svoga delovanja. Nepomirljiva, i nepopustljiva prema sebi ne manje nego prema ljubavniku, Marija dovodi svoga ljubavnika do stanja koje može navesti na samoubistvo. Metafora sticanja ženske moći čita se iza njenih zahteva za preispitivanjem braka i ljubavne veze, ne u okvirima konvencionalnih mogućnosti (vernost – nova vernost), već u uspostavljanju novih etičkih principa (lični integritet/novi lični integritet kao rezultat preispitivanja), koji drugome moraju biti objašnjeni, i sa njim raspravljani, kako bi nastali iz saglasnosti.

Ključne riječi >

Feminizam, seksualna etika, kanon/istorija književnosti, feministička kritika, pismo kao žanr, ljubavni diksurs.

*Pobeda svake ideje traži žrtve. Želela bih da se ostvarenje feminizma
provede sa što manje žrtava i da vi ne budete među njima.*

(Posveta kćerkama Julke Hlapec Đorđević na početku njene knjige
Studije i eseji iz feminizma)

Julka Hlapec (tačnije Chlapec) Đorđević, jedna u nemalom broju jugoslovenskih feministkinja između dva svetska rata, nije imala posebne teškoće ni da objavljuje svoje feminističke eseje i svoju literaturu, programski pisanu kao ženska književnost, niti da bude primećena i tolerisana u kulturi koju, ne grešeći mnogo, opredeljujemo kao patrijarhalnu i konzervativnu, i u državi koja je bila represivna monarhija. Prava skandalozna istorija Julke Hlapec Đorđević počinje njenim potpunim isključivanjem, još za njena života, iz svakog literarnog i humanističkog razmatranja bliske prošlosti, i njene uloge u toj prošlosti. Potpuno zaboravljena, ova još jedna „strankinja“ u srpskoj književnosti umire zaboravljena u Čehoslovačkoj, jednoj od svojih mogućnih domovina, posvećena do kraja poslednjoj aktivnosti dozvoljenoj ženama, jer je isključena iz sistema podele moći u kulturi i nauci – prevodilaštvu. Paralelan primer za postupak mogla bi biti Lili Novy, slovenačka pesnikinja „mešanoga“ porekla, koja se za status u slovenačkoj književnosti izborila i prevodenjem slovenačkih pesnika na nemački između dva rata.

Jovan Deretić u svojoj *Istoriji srpske književnosti* (Beograd, 1983) uopšte ne spominje Julku Hlapec Đorđević. Posleratna srpska književna kritika i istorija drže sličan zavet ćutanja. Stanko Korać u svojoj knjizi *Srpski roman između dva rata 1918–1941* (Beograd, 1982), govoreći o njenome romanu *Jedno dopisivanje*, ističe književne kvalitete ovoga dela, njegovu izrazitu žanrovsku inovativnost. Prikaz je naivan, slabo strukturisan i nezgrapan:

Odmah treba da kažemo da je ovu knjigu pisala žena koja nije bez pameti i bez osjećanja i da je ona nastojala da izrazi istinsku čovjekovu potrebu za ljubavlju i da su nju manje mogle zanimati druge teme u čovjekovom životu od ove ljubavne (str. 473).

Iz ovih nejasnih rečenica sklona sam ipak da izvučem pohvalu i divljenje. Knjiga Stanka Koraća, jedna od najneprivlačnijih i istovremeno najkorisnijih za izučavanje srpske književnosti između dva rata, ima i tu dobru osobinu što je autor, koji očigledno ne zna šta bi sa tekstovima, ipak pročitao veliki broj uglavnom zaboravljenih knjiga, i, za razliku od pretencioznih poduhvata drugih književnih istoričara, sastavio priručnik-katalog, koji sa minimalnom sistematičnošću donosi i mnogo korisnih podataka. Tako je Stanko Korać ipak pomenuo književni rad Julke Hlapec Đorđević, i ostaje da se upitamo zašto bar ova originalna obnova ljubavnog romana u pismima, jedinstvena u srpskoj književnosti toga razdoblja, nije našla zaslužno mesto u višestruko nagrađenoj istoriji srpske književnosti Jovana Deretića. Odgovor treba tražiti u kandidnoj deklarativnosti Stanka Koraća: piše žena koja „nije bez pameti“, što zvuči kao retkost među ženama koje pišu; kao takva je nastojala da izrazi „istinsku čovjekovu potrebu za ljubavlju“, dakle nešto više od svoga generičkog koda. I najzad su je, očekivano, manje zanimale druge teme „u čovjekovom životu“ nego ljubavna. Žena je dakle manje čovek, koji se više zanima za ljubav, koja je manje važna u konstrukciji... čovečnosti, više kategorije, koju oličava nešto univerzalno i muško. Deretić je iznad ovih banalnosti, i očito smatra da je elegantnije jednostavno prećutati ženu – autorku, naučnicu, teoretičarku i književnicu.

Na kraju krajeva, nema razloga da se svi znaci epohe ne pročitaju pravilno: u današnjoj srpskoj kulturi, u kojoj žene-književnice smatraju da posebno treba da ističu kako nisu žene (kao autorke), a one koje izjavljuju kako nisu feministkinje

još smatramo umerenima, zasluge Julke Hlapec Đorđević treba da ponovo otkriju pre svega one/oni kojima su njene poruke namenjene. Neke od tih poruka, zamrznute skoro sedamdeset godina, danas izgledaju aktualnije nego ikada dosad.

Julka Hlapec Đorđević objavila je čitav niz studija tridesetih godina, u Beogradu, Ljubljani i Pragu. Njene *Studije i eseji o feminizmu I i II*, objavljeni u Beogradu 1935. i 1938., pokazuju promišljenu i veličanstvenu građevinu nekoga ko je pre svega bio analitičarka. Feminizam je za Julku Hlapec Đorđević interdisciplinarni poduhvat humanistike koji se zasniva na sociološkom istraživanju, ali ne može bez filosofije, teorije književnosti, bioloških nauka, prava, politike i ideološkoga konstrukta. O ideologiji Julka Hlapec Đorđević govori bez zazora, kao o tekstu koji feminizam mora imati. Sa svojim vrhunskim filozofskim i sociološkim obrazovanjem, ona pokazuje gde su problemi feminizma sa socijalizmom, marksizmom, hrišćanstvom, i posebno fašizmom. Premda je potpuno jasno da je reč o liberalnom umu, najbližem Masarykovim ranim idejama i projektima jugoslovenskih intelektualaca o budućoj državi (koja je, naravno, izneverila očekivanja), Julka Hlapec Đorđević ni prema jednoj od mogućnih ideologija ne pokazuje netolerantnost. Ona vidi prednosti sovjetskog sistema u davanju prava ženama i u odustajanju od ranih ideja o slobodnoj ljubavi i kolektivizmu porodice. Njena primedba o niskom kvalitetu i opasnosti od inače liberalizovanoga veštačkog pobačaja u sovjetskom društvu zasniva se na objavljenim podacima kijejskih ginekologa: oni svedoče o katastrofalno niskom nivou medicinskog postupka i o nepoštovanju pacijentkinja koje se za njega odluče. Ona ističe da je marksizam ona ideologija koja je najviše doprinela razvitku modernoga feminizma, ali ima ozbiljne zamerke na konzervativnu liniju sistema koji, zapravo, od žene traži suviše novih dužnosti. Tačno predviđajući mogući razvoj, koji se uistinu i ostvario nekih desetak godina docnije, Julka Hlapec Đorđević piše:

Praktično to znači da žena rađa kao dosada, da sama vaspitava decu i vodi domaćinstvo, da smatra za svoju dužnost da bude pre svega žena i mati, a da u isto doba ima vremena, snage i volje za javan rad kao muškarac. Kakva bi akrobatička elastičnost i džinovska sila bila potrebna da se učine ta salta-mortale i da se ne slomije vrat? (*Studije i eseji o feminizmu, I*, str. 46)

Pa ipak, jugoslovenske žene su posle rata pristale – i ostvarivale upravo takav lični program, a da im je istovremeno polako ukidana mogućnost feminističkog aktivizma i borbe za bolji položaj. Ništa manje precizna nije ni njena procena odnosa Hitlerovog režima i feminizma: „Međutim Hitler je samo brutalno i konzekventno proveo ono što je desno krilo feminističkog pokreta propovedalo“ (isto, str. 47).

Ova neumoljiva ocena povezivanja nacionalizma s feminizmom danas, nažalost, nije izgubila na aktualnosti. No u slučaju Julke Hlapec Đorđević, raskid je imao poseban značaj jer je zauvek uništio iluziju iz doba nacionalnoga buđenja i stvaranja nacionalnih država u srednjoj Evropi i na Balkanu 19. veka, kada su se prvi feministički pokreti dobrovoljno nudili nacionalnim i u nacionalnome napretku videli ostvarenje svojih ciljeva. Nacionalizam o kojem govori Julka Hlapec Đorđević je opštejugoslovenski, dakle pro-federalistički, u tome trenutku najbliži američkome shvatanju nacionalnoga, i stoga suprotstavljen nacionalno-rasističkome, fašističkome pojmu jednoobrazne nacije.

Možda najfascinantnija aktualnost Julke Hlapec Đorđević leži u njenome razmišljanju o pacifizmu, koji je od polovine devetnaestoga veka pratio razvoj feminističkoga pokreta – tačnije, abolicionizam i pacifizam. Julka Hlapec Đorđević primećuje da je, strogo uzev, pacifizam filozofsko pitanje:

Što se tiče praktičnog rada u korist mira, ima više izgleda boriti se protiv rata neposredno nego posredno... Niski natavitet (sic!) je najbolja zaštita protiv ratova... Ispravnije bi bilo da žene pacifiste

stupe u pacifističke organizacije s muškarcima, a ne da kompliciraju jedan već po sebi složeni i težak problem kao što je feminizam (isto, str. 48–49).

Pacifistički pokret u Srbiji kao da je slušao ove savete za vreme poslednjega jugoslovenskoga rata. Koliko je srpski feminizam dobio time, još se ne može u celini odmeriti, ali dobio je mnogo – pre svega u samorefleksiji.

Julka Hlapec Đorđević ne prihvata pacifizam kao pasivizam, već ističe da je odbrambeni rat nužan, a „nacionalizam“ – u njenom, svejužnoslovenskom značenju, i te kako potreban. Uređenje pravnog i društvenog položaja žena, a pre svega neopterećenost materinstvom, one su osnove koje omogućavaju miran razvoj društva. Žene, dakle, jesu odgovorne za mir, i treba da ga osiguraju borbom za svoja prava i društvenu sigurnost. Inače, manipulacija ratom jedna je od najčešćih strategija totalitarnih (fašističkih) režima Mussolinija i Hitlera, po njenoj oceni. Time je Julka Hlapec Đorđević tačno procenila da klasični pacifizam, još i uspešan tokom I. svetskog rata, nema nikakve šanse pred fašizmom. Drugim rečima, da i pored svoje filofske podloge i stalne upitanosti, pacifizam, moćno oružje žena kada se udruže sa muškarcima, pre svega zavisi od konteksta i realnih mogućnosti aktualne političke situacije.

U razmišljanju Julke Hlapec Đorđević ne mogu se naći ni naivnost, ni stereotipi, niti ijedna olaka i kritički neobrađena misao. Njena lucidnost i teorijska obaveštenost takve su da nijedna odlika svetskog feminizma i ponašanja žena, domaćih i stranih, ne izbegava oštrici njene misli: njoj je odvratno korišćenje privilegije supruge političara ili naučnika koje sede u prvim redovima na konferencijama bez ikakve lične zasluge. Žene ne mogu postići mnogo ako ne pronađu „feminofilne“ muškarce, ako ne izazovu javno mnjenje da reaguje na pojave kršenja ljudskih prava – dakle, i prava žena. Ona je pobornica kontrole rađanja u svim oblicima, uključujući i veštački pobačaj, ali je protiv katastrofalnih fizičkih i psihičkih posledica koje na ženi takav pobačaj ostavlja. Ona smatra da feminizam mora da nauči kako se upotrebljava propaganda, kako se dela u politici, kako se izbegavaju nepotrebni sukobi, kako se manipuliše manjom ili većom naklonošću konkretnoga društva. Njena strategija feminizma toliko je moderna da je lako možemo prepoznati u dokumentima pekinške konferencije iz 1995. godine. Dve studije Julke Hlapec Đorđević danas treba da čitamo ne samo kao opominjuću uspomenu o svome kašnjenju i anahronizmima, i o svetloj prošlosti feminizma na ovome tlu, nego i kao izazovno štivo koje i te kako pruža mogućnosti diskusije, političke aktivnosti, konkretne organizacione predloge i primenjive strategije.

Julka Hlapec Đorđević ima teorijsku osnovu u filozofiji, sociologiji i psihologiji. Bogata literatura na kraju svakoga poglavlja njenih studija pokazuje njenu stručnu obaveštenost, dok obilje slovnihi grešaka pokazuje kakve je teškoće imala objavljujući svoje studije. No sem teorijske „prisebnosti“, ona daje široku panoramu feminizma dvadesetog veka, uključujući i podatke o ženskim organizacijama, njihovoj ulozi u svetskoj politici, trenutnom stanju aktivizma. Obilje činjenica, jasnoća i preglednost bili bi sasvim dovoljni elementi za trenutno objavljivanje njene knjige u bilo kojoj univerzitetskoj izdavačkoj kući u SAD-u. Uostalom, ona najviše dobrih ocena ima za američke pokrete, posebno za Birth Control i za pionirsku ulogu Margaret Sanger. Modernoj čitateljki može povremeno da zasmeta pominjanje „divljaka“ i „tropskih naroda“, ali stav Julke Hlapec Đorđević upravo podrazumeva kritiku prema naivnom neokolonijalizmu evropskih feminizama, i posredno ukazuje na važnost jednog novog feminističkog opredeljenja, današnjih *grassroots* pokreta.

Ovaj poduži uvod bio je po mome mišljenju neophodan da bi se prišlo blizu najmanje spominjanom i najradikalnijem delu razmišljanja Julke Hlapec Đorđević, seksualnoj etici. Njeno razmišljanje o seksualnoj etici počinje kod, ali ne završava ni blizu jednakosti u porodici i u parovima. To je razmišljanje o ponašanju u ljubavi, od jezika i jezičkih formula

(ljubavnog diskurza) do međusobnog ispitivanja mere otpora društvenim konvencijama, među kojima je upravo porodica najtvrdokornija.

Kao teoretičar, Julka Hlapec Đorđević oslanja se na Adlerovu individualnu psihologiju i kritikuje Freuda i freudizam, prebacujući psihoanalizu novu kulpabilizaciju žena i opravdavanje muške socijalne supremacije. Ovaj tip kritike Freuda postao je ponovo aktuelan tek u američkom feminizmu šezdesetih i sedamdesetih godina prošloga veka, a da tendencija nimalo ne slabi, pokazuje danas već svenuo, ali po feminizam opasno autoritarni lacanovski sistem. No vrlo je teško predstaviti misao žene koja ni prema jednoj ideji ne ostaje ravnodušna i nekritička, i čija rasprava sledi besprekoran model filozofskoga diskursa. Slika analitičke teoretičarke nije nikako potpuna bez slike oštre polemičarke – posebno u polemici sa fra Nollom, katoličkim sveštenikom. Čitajući danas tu polemiku, zaključujemo da se kukavni fratar dobro zaletio: polemičarka Julka Hlapec Đorđević bez milosti ga rastura, ukazujući na neodrživost „univerzalnog“ predstavljanja kada se druge crkve drugačije postavljaju (protestantska je dozvolila kontraceptivna sredstva početkom tridesetih). Briljantno je njeno zaključivanje da je Katolička crkva licemerna u zabranjivanju tih sredstava, jer dozvoljava Knaus-Ogino metodu, koja je pre svega nesigurna. Njeno pozivanje na askezu filozofski je argument: ona zastupa liberalnost svih metoda kontracepcije, i ograničenja samo tamo gde žena trpi. Upravo u ovoj polemici Julka Hlapec Đorđević poteže svoju ideju o seksualnoj etici. Ona inače kritički prati članke dr. Kostića o *seksuologiji* (oblik je zapravo pravilniji nego *seksologija*) i fratar ne prolazi mnogo gore od ovog medicinskog inovatora, koji se inače održao kao autoritet za seksualnost još dugo u socijalizmu. Julka Hlapec Đorđević smatra da je monogamni brak održiva i uspešna forma, ali da ima još mnogo postupaka koji bi se morali legalizovati, tako da prostor moći u monogamnom braku ostane podjednako dostupan oboma. Istraživanje očinstva po sili zakona za nju je rešenje koje mušku moć ograničava na principijelnoj ravni. Drugim rečima, ni nezakonska veza nije izvan dometa bračnog zakonodavstva. Liberalna prema seksualnim slobodama, jasno opredeljena za oslobađanje ženskog erotizma i za nenasilno potiskivanje pornografije i prostitucije, Julka Hlapec Đorđević uspeva da spoji gotovo nemoguće krajnosti: teorijsku sigurnost i političku razumnost.

Istorijski pogled Julke Hlapec Đorđević ima svoju jaku tačku – Francusku revoluciju. Analizirajući poglede francuskih intelektualaca oko revolucije, pre svega Condorceta, i tekstove revolucionarnih feministkinja, koje dobro poznaje (posebno spise Olympe de Gouges), Julka Hlapec Đorđević daje uzbudljivu sliku krvavog revolucionarnog obračuna sa onima koji počinju da „smetaju“ sa svojim principijelnim zahtevima i svojim idejama koje dosledno nastavljaju revolucionarne ideale. Paradoksalna situacija suvremene Francuskinje, koja još nema pravo glasa, poseban je izazov za autorku, i to je tačka gde ona otkriva svoju možda najjaču istraživačku strast: analizu kulture. Eseji o francuskoj, američkoj i sovjetskoj ženi uzoran su model pisanja o kulturi u određenome ključu. Prikazujući položaj žene, Julka Hlapec Đorđević otkriva traumatičnost kultura koje su na različite načine zaobišle, izneverile ili delom zapostavile ženska prava i istovremeno žensko formiranje kulture. Tačnije, kako se kao istaknuta ivica (ili horizont) kulture ukazuje upravo status žena u njoj. Vizija Julke Hlapec Đorđević nije samo ponovno pisanje istorije čovečanstva i upisivanje žena, i ne samo tamo gde su izbačene nego i stvaranje kulture po novim merama moderne ženske osećajnosti, što je glavna tema njene druge knjige. Mogli bismo reći da je jedan od zahteva preuređenja sveta svakako podrazumevanje, poštovanje i udovoljavanje ženskoj želji. A za to je neophodno razumeti diskurz ljubavi, i posebno ženski diskurz ljubavi.

U seriji studija o pojedinim ženama-autorkama i njihovim književnim delima, Julka Hlapec Đorđević pokazuje se kao teoretičar i kritičar ženskoga pisma *avant la lettre*. Nije samo reč o tome da se predstave nove ili manje poznate autorke ili da se otkriju prethodnice, kao recimo Draga Dejanović: reč je i o tome da se ženski glas ustali kao kritički glas vladajućih kanona i moda. Tako Julka Hlapec Đorđević ustanovljava kriterijume koji čine neophodnom kritiku Branislava Nušića

(komedija *UJEŽ*), stavljajući komad u kontekst svetske tradicije komedija o učenim i samostalnim ženama, zatim pisanja Božidara Kovačevića, Jovana Dučića i Vladimira Dvornikovića o ženi. Sem jasnih pojmova o pisanju žena, ona smatra da treba imati i stalnu (dnevnu) kritiku muške produkcije o ženama. U skladu sa celokupnim sistemom, Julka Hlapec Đorđević smatra da feministkinja, koja po njenom treba da bude „praktični sociolog“, upućeni teoretičar, esteta i kulturni stvaralac, pedagog žena i kritičar kulture, mora biti naprosto stalno prisutna. Tako, paradoksalno, ona postaje primer svestranosti koju zbog preopterećenosti neće da nametne ženama.

Kako u tome kontekstu čitati njen književni rad, a pre svega roman *Jedno dopisivanje*? Kao aplikaciju određenih stavova, dakle kao didaktično delo, kao proširivanje refleksije o ženskome položaju u novi žanrovski prostor, dakle i novi ideološki ključ, ili kao pismo uživanja i eksperiment novoga diskurza ljubavi? Svaka od ovih mogućnosti opredeljivanja teksta ima opravdanje. Didaktičnost bi svakako došla u obzir zbog obilja refleksija o ženskome položaju, i isto toliko o umetnosti ljubavi. *Jedno dopisivanje* je u velikoj meri udžbenik nove erotike koji predlaže model ljubavnoga ponašanja ne samo za ženu već i za muškarca: u tome smislu roman je uistinu literarizacija učenja o seksualnoj etici Julke Hlapec Đorđević. Osnovna lekcija je razdvajanje braka i ljubavi. Junakinja Marija sebe optužuje što je popustila konvencijama i odlučila se na građanski brak, ali ne žali zbog svoga materinstva. No sopstveno iskustvo ne čini je nimalo popustljivijom u kritici bračne politike njenoga ljubavnika. Njen antibračni radikalizam ne znači uništavanje konkretnih bračnih veza, svoje i one svoga ljubavnika: sve dok je to moguće, ona se zalaže za očuvanje obe veze, i posebno za sigurnost dece u obe veze. Druga neočekivana lekcija, koja ni danas, osamdesetak godina docnije, nije neutralizovana, dakle zapravo nije mnogo odmakla od doba u kojem je autorka pisala, jeste vremensko ograničavanje ženske seksualnosti. Junakinja je u poodmaklim četrdesetim godinama, sa odraslom decom, i tvrdi da nikada neće prestati da se zaljubljuje: ova izjava je deo ispovesti o ljubavi sa drugim, mnogo mlađim muškarcem, koju prenosi svom sadašnjem ljubavniku. Za razliku od njenoga ljubavnika, koji ima sve moguće prepreke u sopstvenome viđenju svoga tela i društvenih prepreka, junakinja u tekstu nema nikakvih posebnih problema sa svojom starošću i seksualnošću, premda govori i o strastima i o uzdržavanju. Tumačenje didaktičkoga u tekstu svakako ima veliku potporu u mnogim refleksijama o feminizmu i ženskome položaju u romanu. Ako je u svome naučnom i esejističkom radu, primera radi, Julka Hlapec Đorđević imala priliku da objasni Masarykova učenja, ovde ima priliku da se podsmehne nerazumevanju tih učenja od strane svojih nekadašnjih zemljaka iz Jugoslavije, koji se kunu u Masaryka, ali ne prihvataju promenu ženskoga položaja, što je u osnovi Masarykovog učenja...

„Didaktičko“ sam uzela u najširem značenju, kao komunikacijski upis u tekst, prepoznatljiv u neliterarnim tekstovima iste autorke. Kako nije spadalo u kontekstualni okvir didaktičnog u doba kada su tekstovi nastali, a nije uspelo da se umesti u kontekstualni okvir didaktičnoga ni danas, ovo značenje nesumnjivo sadrži i nešto ironije. Inovativnost ili, možda tačnije, drskost intervencije Julke Hlapec Đorđević je u tome što pouku o novoj seksualnoj etici prikazuje kao svakodnevicu, ponašanje u neizuzetnim životnim okolnostima, kao „obično“: u „običnome“ se krije *oneobičavanje*. Ovaj postupak danas možda ima manji krug potencijalne publike nego što ga je imao pre osamdesetak godina. U doba kada je ona pisala svoj roman u pismima, traumatizacija muškarca posle I. svetskoga rata, tako dobro zabeležena u suvremenoj srpskoj književnosti, ali i u drugim balkanskim, južnoslovenačkim i srednjeevropskim književnostima, više nije bila izrazita. Njena junakinja Marija skoro i ne pominje rat, već izuzetno kulturno previranje pre i posle rata: dinamizam i modernizacija, posebno ženskoga položaja u Pragu, gde živi, očito joj odgovaraju. Nema tragova o kulpabilizaciji preživlele žene suočene sa poljuljanim autoritetom često osakaćenoga ratnika. „Didaktičko“ se stoga u današnjem čitanju može tumačiti kao izazov misoginiji, koja postaje izrazita odlika kulture u Srbiji i tada i danas. Kako je samo delimično reč o sličnome gubljenju autoriteta ratnika, a mnogo više o nekoj vrsti tajnoga savezništva maskuliniteta koji

moгу međusobno biti u sukobu, ali se nalaze i sporazumevaju u misoginiji, aktualizacija romana Julke Hlapec Đorđević izgleda neizbežna. Razmišljajući o različitim pojavama misoginije, dolazimo do preciznijih pojmova o političkim i kulturnim mapama najnovijega doba: zajednički imenitelj misoginije pomaže da se jasno vidi kako je, recimo, određenje „protiv Miloševića“ bilo arbitrarno, kratkotrajno i lišeno ozbiljnoga posla konceptualizacije. U misoginiji su se istakli mnogi sa površno razglašanih polova javne scene, pa čak ni određenje „pacifista“ nije sprečavalo misogine ispade u poslednjih desetak godina. Neizbežna aktualizacija romana Julke Hlapec Đorđević stoga leži u drugome stupnju *oneobičavanja*: u poređenju dva slična konteksta, od kojih savremeni nema baš nikakve motive koji bi se mogli racionalizovati – kao što je recimo ratni gubitak skoro trećine aktivnoga muškoga stanovništva posle I. svetskoga rata – današnja misoginija izgleda čudovišno deplasirana.

Žanrovski eksperiment Julke Hlapec Đorđević u romanu nije manje izuzetan. Ona preuzima jedan od „najženskih“ žanrova, prepisku sa elementima dnevnika, i dosledno pisanje u prvome licu. Ja-autoritet uvodi autobiografski ključ u čitačevo tumačenje zapleta, i sve zajedno stvara splet žanrovskih postupaka koje bismo u ženskome pismu i danas videli kao tipske. No umesto fluidnoga položaja pisma, koje inače ima mnoge odlike dnevnika, roman *Jedno dopisivanje* dosledno konstruiše temporalnost: razmena pisama određuje događaje, prekide i zaplete koji iz prekida nastaju, nesporazume u razmeni, sa izuzetno malim učešćem spoljnih uslova. Krhkost pismenoga komuniciranja nije potencirana nesigurnošću blagovremenoga prenošenja poruka: pošta i poštari nisu krivi. Komunikaciju određuju i uslovljavaju on i ona, čak i u dramatičnoj završnici u kojoj je čitalac ostavljen u nedoumici hoće li se ljubavnici sresti i hoće li nagovešteno samoubistvo biti sprečeno. Indirektnost posmatranja spoljnega sveta, tako uzbudljiva u epistolarnoj književnosti, namerno je smanjena u romanu u korist moći koju imaju dvoje protagonista. Ova moć, koju, manje-više slučajno, ugrožavaju samo bračni partneri dvoje ljubavnika, na još jednome nivou čitanja „prevodi“ feminističke ideje Julke Hlapec Đorđević. Poetički i semiotički, ali i ideološki ključ romana prepoznaje se u početnim pismima Marije slovenačkome doktoru: ona je ta koja, naizgled neutralnim pismom sa molbom za obaveštenja vezana za svoj naučni i književni rad, poseže u život drugoga, svoje mladalačke ljubavi, i zahteva ne samo svođenje računa nego i preispitivanje bolnih konflikata i nerazumevanja koji su doveli do nekadašnjega razilaženja. Marijini motivi su lični, i ono što bismo olako mogli odrediti kao bezobzirnost zapravo je neutaživa potreba da se kritički preispita sve, pa i sopstveni život. Ona se ne pita kakvu će cenu za ovaj etički dialog platiti njena nekadašnja ljubav: pogađamo da očuvanje lažnoga mira nije nešto što bi je sprečavalo da probudi stari nemir. No za razliku od mogućne epistolarne strategije indirektnoga zaplitanja intrige, junakinja Julke Hlapec Đorđević postavlja pitanje ljubavi *anahronično*, bez obaziranja na trenutak, pravila ili predviđene društvene norme: ljubav je uvek najvažnija tačka oslonca etičke konstrukcije ličnosti pojedinca, ona nikada nije prošlost, i ne može se kriti od drugih. Tako *zavođenje* rečima, tehnika o kojoj istovremeno sa ritualnim uvažavanjem i crtom ironije govori retor Gorgija u svojoj *Pohvali Helene* u 5. veku pre naše ere, važan aspekt evropske kulture koji se upisuje u antropološki opis, postaje u tekstu Julke Hlapec Đorđević noseći semantički okvir. Nije reč o posebnoj književnoj inovaciji, čak ne ni u domaćem kontekstu: neočekivana veza mogla bi se uspostaviti sa romanom *Strast* Davida Pijade (objavljen u Zagrebu 1921.), koji je takođe roman u pismima, ali između dve žene. Ovaj nesumnjivo prvi balkanski primer lezbijske literature, koji stavlja pod pitanje važeće hronologije uspostavljene u anglo-američkoj kritici, istoriji književnosti i lezbijskoj teoriji, u istom okviru konstruišeavođenje kao pismenu komunikaciju, strategiju reči. „Telesnost“ pisanja je u oba slučaja ključna i stvara izvesnu *gramatiku erotike*, koja sa svoje strane dekonstruiše konvencionalne podele između (ljubavne) reči i dela, verbalnog uvoda i čina. Nema nikakve sumnje da ova feminizacija erotike treba da označi istrošenost rodnoga kulturnog upisa i uvede nove oblike seksualnosti: u slučaju Davida Pijade, obazrivo prevazilaženje cenzure, u slučaju Julke Hlapec Đorđević, uspostavljanje ravnoteže moći na dugome putu uspostavljanja jednakosti.

Ne gubeći nikada fokus rodnoga pozicioniranja, Julka Hlapec Đorđević u tadašnju srpsku književnu situaciju uvodi elemente koji izvesno nisu bili prvi na tematskome „meniju“: nomadizam i nepoznavanje prinudne (generičke) lokacije, nepoštovanje nacionalnih ograničenja, kulturna transgresija i intelektualna razmena preko nacionalnih, socijalnih, i rodničkih ograničenja. Neka vrsta samocenzure, ponekada povezana sa frustracijom zbog izgubljenoga jugoslovenskog i demokratskoga projekta, a izvesno povezana sa opštom patriotskom prinudom tumačenja I. svetskoga rata, obeležila je generaciju jugoslovenskih intelektualaca u novoj državi, sprečavajući ih da se sete svojih mladih i revolucionarnih dana na studiranju u Beču. Tako u srpskoj književnosti između dva rata skoro da nema „literarizacije“ Beča, kulturne sredine koja je uistinu bila ključna za oblikovanje svih važnih ideoloških koncepata buduće južnoslovenske države, umetničkih i naučnih pokreta projekata, budućih institucija... Uspomene junakinje Marije i njenoga kroz pisma ponovo pronađenoga ljubavnika vezane su pre svega za Beč, sa dragocenim podacima o oblicima socijalne i kulturne konstrukcije „južnjaka“ u tada otvorenom i prijateljskome svetu, koji će oni, opremljeni svim oruđima koja im je dao, uspešno uništiti. U sećanjima dvoje junaka nikakva nostalgija, još manje osećanje krivice, ne prate svest o intervenciji čiji su učesnici bili: oboje govore iz svojih mesta pobede i samoidentifikacije, ali zahvaljujući nepropusnosti za jeftine patriotske naracije, ne nasedaju nijednome kolektivu. Marija živi u Pragu, u liberalnom i naprednome društvu, u kome ni feminizam ni seksualna sloboda nisu nikakav društveni rizik. Slovenački lekar, bez obzira na izrazitu malograđansku skučenost uslovljenu porodičnim okolnostima, uživa u mogućnostima koje daje širi i zanimljivi prostor nove države. Ne bez razloga, antropološki opis njihove ljubavi uključuje bar dva nova oblika društvenoga komuniciranja – turizam i kongrese. Marija vrlo dobro vidi razliku između svoga položaja i položaja kulture iz koje je bez kajanja otišla – prvo bogate vojvođanske porodice, onda kruga posleratnih srpskih intelektualaca, koji je uglavnom nerviraju svojim neznanjem i provincijalizmom, kada ih sretne u Pragu ili drugde. Završni sastanak dvoje ljubavnika, koji ostaje neizvestan, treba da se dogodi u Beču. Tako se politika lokacije u romanu Julke Hlapec Đorđević zaokružuje imaginarnim mestom sa istim imenom koje više ne postoji, i koje zapravo može da se zamisli samo kao mesto samoubistva: jugoslovenski projekt nije uspeo, intelektualni nomadizam je u opasnosti da ga potpuno uništi novi kolektivizam, nacionalni i socijalni, a nova seksualna etika ostaje utopija.

Dosledna protivnica psihoanalize, Julka Hlapec Đorđević stvara svoju literarnu dvojnicu kao nepovratno svadljivu ljubavnicu, nekoga ko svako pravilo *gramatike erotike* mora da preispita, i u slučaju da prepozna nekoherentnost, zahteva radikalno popravljjanje. Nijedno pomirenje, koje izmučeni ljubavnik stalno traži, nije dovoljno dobro da se ne bi u narednome trenutku zahtevala nova refleksija sebe i svoga delovanja. Nepomirljiva i nepopustljiva prema sebi ne manje nego prema ljubavniku, Marija dovodi svoga ljubavnika do stanja koje može navesti na samoubistvo. Metafora sticanja ženske moći čita se iza njenih zahteva za preispitivanjem braka i ljubavne veze, ne u okvirima konvencionalnih mogućnosti (vernost – nova vernost), već u uspostavljanju novih etičkih principa (lični integritet – novi lični integritet kao rezultat preispitivanja), koji drugome moraju biti objašnjeni, i sa njim raspravljani, kako bi nastali iz saglasnosti. Ova tehnika je za muškarca skoro nepodnošljiva, čak i u slučaju čoveka koji priznaje sve svoje greške i žudi za inovacijom, ako ne revolucionarnom promenom. Marijin postupak mogli bismo nazvati intelektualnom torturom, a naslućeni konačni neuspeh veze, sa smrću jednog od partnera, završnicom neuspelog eksperimenta, u kojoj pokusni kunić umire. No Marija samo hoće da iz najvažnije ljubavne veze svoga života izvuče smisao, i taj smisao je upisan u rodne politike i konstrukcije, kojih je ona nepovratno svesna. Tako je moguće čitanje romana kao programske poruke o ženskoj (pre) moći, koliko god izgledalo naivno, pre svega predlog da se u najširem kontekstu srpske književnosti između dva svetska rata uoči, ponovo vrednuje, i konačno kanonizuje jedinstveni primer feminističkoga *empowermenta*. Lokalizujući još više, roman Julke Hlapec Đorđević je ona vrsta teksta koja u zapadnim feminizmima i rodnim studijama služi kao stalna potpora za teorijsku raspravu. Citirati Julku Hlapec Đorđević možda bi morala postati navika kao citirati Marguerite Duras ili Adrienne Rich. To ne znači samo uspostaviti domaći kanon, već postaviti Julku Hlapec Đorđević kao anahroni,

„prevremeni“ uzor: njeno delo, gledano sa pozicije današnje feminističke kritike, nudi izuzetne mogućnosti tumačenja, koja su delima pomenutih spisateljica upravo i dale danas podrazumevanu vrednost. Roman Julke Hlapec Đorđević nudi izazov čitanja politike lokacije, prenosa feminističkih ideja i ideologije preko granica žanrova i institucionalnih ograničenja (transžanrovska pozicija), korporealnosti pisma, teorije i retorike zavođenja. To izvesno nije „mali roman“, jedva vredan pominjanja među grandioznim epskim poduhvatima svoga doba i istovremeno u bogatoj suvremenoj trivijalnoj produkciji, već autonomno, jedinstveno književno delo, primer ženskoga pisma koje je prevazišlo temporalnost i lokaciju, spremno da ga tek sada razumemo i cenimo.

Pogledajmo diskurzivne opsege seksualne etike Julke Hlapec Đorđević pomoću najjednostavnijih, „kartografskih“ podataka: seksualna etika je zasnovana na sukobljavanju društvenih normi i erotičkih potreba i navika, i u tome sukobljavanju erotika ima nedvosmisleni prednost: postavljena je kao cilj pobede nad društvenim normama. Seksualna etika je program koji su žene, posebno feministički osvešćene žene, usvojile i prisvojile, dok se muškarci vide kao rodna populacija koja sa tim identifikacijskim postupkom ima probleme, od otuđenja do upisivanja u moć i invencije diskurza opravdavanja te moći. Nužno, dakle, žene postaju učiteljice seksualne etike. Njima je diskurs seksualne etike kulturno upisan (ako ne i prirodan) neuporedivo lakše, što međutim ne rezultira u nekoj seksualnoj supremaciji: seksualna etika ima smisla ako je postaju svesni oboje u ljubavnoj vezi. Iz tog ugla gledano, roman Julke Hlapec Đorđević zapravo je seksualna utopija u kojoj se nerazumevanje ljubavnih diskurza i neprihvatanje seksualne etike, voljno ili slučajno, može završiti simboličkom smrću neoslobođenog muškarca.

U kratkom eseju o džežu Julka Hlapec Đorđević otkriva možda najvažniji diskurzivni „motor“ seksualne etike, možda i izvore želje: tu ona opisuje dubok upliv na telo koji džez izaziva, čistu želju za pokretom, dodirivanjem, ljubavnim odnosom. Sve to je kodifikovano ritmom, načinom izvođenja, kriptojezikom, pravilima plesa, predviđenim ponašanjem. U tumačenju Julke Hlapec Đorđević, kultura je ta koja inicira i oblikuje erotiku, i nema mnogo mesta za bilo šta „prirodno“ u tome procesu. „Iskonsko“ je tekst/diskurzivni upis, u ovome slučaju neke malo poznate i drugačije kulture. Dalekosežnost njenog otkrivanja izvora želje posebno je važna danas, kada još uvek nismo u stanju da u velikim diskurzivnim i kulturno-antropološkim lukovima povežemo, recimo, dionisijski zanos i techno/house telesne prakse. Fenomenalno anahronistički pogled Julke Hlapec Đorđević u inače neotkrivenoj i nedebatiranoj istorijskoj perspektivi otkriva da bi tačka teorijske užarenosti oko želje, tela i feminizma mogla biti lokalizovana ovde – šta god da to regionalno značilo.

BIBLIOGRAFIJA

- Dolan, Jill. 2012. *The Feminist Spectator as Critic*. University of Michigan Press.
- Green, Gayle, i Coppélia Kahn, ur. 2004. *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. Routledge.
- Guillory, John. 2010. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. University of Chicago Press.
- Jordan, Mark D. 2002. *The Ethics of Sex*. Vol. 3. Wiley-Blackwell.
- Pollock, Griselda. 1999. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Routledge.
- Resnik, Judith. 1992. „Revising the Canon: Feminist Help in Teaching Procedure.“ *U. Cin. L. Rev.* 61: 1181.
- Robinson, Lillian S. 1983. „Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon.“ *Tulsa Studies in Women's Literature* 2.1: 83–98.

- Shohat, Ella. 2001. „Area Studies, Transnationalism, and the Feminist Production of Knowledge.“ *Signs* 26.4: 1269–1272.
- Showalter, Elaine. 1985. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Pantheon Books.
- Slapšak, Svetlana. 1986. „Ženska književnost, žensko pismo, ženske studije“. *Izraz*, 34, 2–3, str. [220] –229.
- 1994. „Ženskom rukom – šta?“. *ProFemina*, br. 1, str. 11–12.
- 1995. „Javno i tajno u ženskom delovanju“. *ProFemina*, br. 3, str. 110–114.
- 1996. „Between the Vampire Husband and the Mortal Lover: A Narrative for Feminism in Yugoslavia“. U: Wejnert, Barbara (ur.), Spencer, Metta (ur.). *Research on Russia and Central Europe, Women in Post-Communism*. Greenwich (USA); London: Jai Press, str. 201–224.
- 2004. „Masculinities and Sexuality after 1968 in the Balkans“. *ProFemina*, let. 10, br. 37/40, str. 164–180
- 2004. „Julka Hlapec-Đorđević. *Jedno dopisivanje: fragmenti romana*“. Biblioteka Femina, Beograd: Prosveta, str. 153–170.
- 2011. „Love as Illness, Therapy, War and Politics: Some Ancient Cultural Inscriptions“. U: Adam, Alja (ur.), Mitrović, Slađana (ur.). *Love and Sexuality: Anthropological, Cultural and Historical Crossings*. Zagreb: Centre for Women's Studies: Red Athena University Press, str. 73–80.

SUMMARY

Julka Chlapec Đorđević, *A Certain Correspondence*: Sexual ethics between historicization and politicization

Julka Chlapec Đorđević requires a different type of review and inscribing into the canon of feminism and women's writing in regional culture (the Balkans and Central Europe) in the interwar period. Such a review in this case attempts to link her scholarly work, sociological and political science research on the position of women, and addressing the issues of sexual ethics in the context of key social changes in the first half of the 20th century – namely the Soviet revolution – with her literary work, which in the genre of epistolary fiction raises similar issues. Her novel *Jedno dopisivanje* [A Certain Correspondence] is a literary-cultural marker in which a feminist develops ideas about sexual ethics and gender equality for a wider audience, namely about a certain phantom “education of man” for a new type of partnership.

A consistent opponent of psychoanalysis, Julka Chlapec Đorđević creates her literary counterpart as an eternally quarrelsome lover, someone who has to examine every rule of the *grammar of erotica* – and in the event of recognizing some incoherence, needs to request its radical correction. No reconciliation that her tormented lover constantly seeks is good enough and there is the constant demand of re-examining the self and one's actions. Irreconcilable, and unyielding towards herself no less than towards her lover, Marija brings her lover to a state that can lead to suicide. The metaphor of gaining women's power can be read in her demands to question marriage and love affairs, not within the framework of conventional options (fidelity – new fidelity), but rather in establishing new ethical principles (personal integrity/new personal integrity as a result of the re-examination), which need to be explained to the partner, discussed with him, to be result of an agreement.

Key words:

feminism, sexual ethics, literary canon, history of literature, feminist criticism, epistolary genre, lover's discourse

ESEJI

40 DANA PROLJEĆA

Lana Pukanić

Zagreb

Na nulti je dan interpretacija ostala bez glave, ali nastavila je trzati rukama i nogama, kao u čudu ili očaju, a ja sam zapisivala njene pokrete. Tridesetpetog dana na trake sam narezala papire s bilješkama, u nadi da se mogu posložiti i dobiti obrise nečega; nekakvog teksta o ljubavi.

wholly to be a fool /while Spring is in the world /my blood approves, /and kisses are a better fate /than wisdom

Ožujak daje legitimitet zaljubljenosti i ona izlazi iz čahure: proljeće je i jer je i budući da je proljeće zaljubljena sam, vjerujem cummingusu jer daje dopuštenje za zaljubljenost koja je šum u ušima pa svi zvukovi do mene dolaze nježni, manična je pa nemam vremena misliti na druge stvari: na velikoj udaljenosti od moje svijesti sve druge stvari na svijetu djeluju jednako sporedno i prijateljski, ali iza svemogućnosti koja svakom malom činu udiše život, lijepi krila – hodam ovom ulicom jer sam zaljubljena, jer sam zaljubljena češljam kosu – krije se lice neumoljivosti, koje govori: „ne postoji druga stvarnost izvan mene“; zaljubljenost je repelent za naporno zujanje svakodnevice, privilegirano stanje, biti u ljubavi na ovaj bezbrižan način bez pukotine nekako je buržujski, a kad se dogodi slom interpretacije bez koje zaljubljenost ne smije opstati, osim kao novi oblik ludila, ona govori:

„moja logika ne može biti manjkava jer je logika vjere, vjerujem u ispravnost svoje ljubavi i njeno apsolutno dobro kao što netko vjeruje u boga, i skakavci i žabe i kuga na tvoju glavu, isuse bože, kako si mogao?“

2. dan

nikad nisam toliko (krivo) interpretirala. 1) shvaćam: interpretacija je zamjena za znanje. interpretiranje je izbjegavanje nepoželjnog, nepoćudnog znanja.

dok hodam prema kupaonici 2) shvaćam: svi znakovi ne znače da je i stvar tamo. spoznaja u prvi mah sjaji, ali već tren poslije blijedi, zvuči staro i ofucano, da je ne izgubim sasvim radim od nje metaforu:

Nađete se pred ogradom neke kuće s dvorištem. U dvorištu vidite kućicu, lanac, posudu za hranu i vodu, na ogradi znak „Oštar pas“. Sve to ne znači da tamo stvarno živi pas. Možda samo znači da su vlasnici kuće luđaci.

Vozim se u tramvaju 7. ili 8. dan dok grupa mladih djevojaka jednu među njima uvjerava u sretnu budućnost njene ljubavne drame. Koliko se još takvih razgovora u ovom trenutku vodi oko nas?

Rođene smo u veliku priču o ljubavi. Ona je predana pod nadzor žena. Svi to znaju, i u muškom ovom nam se svijetu ništa ne obraća ako se ne servira s malo muško-ženske ljubavi. Najviše volimo pričati o osjećajima pa nas se tako i odgaja. Hrani nas se srcima, časopisima, ljubavnim filmovima, ženskim likovima koji ne znaju ništa osim voljeti, dok nismo trome i pitome ili lude, od ljubavi. Ljubav kad se njome bave ozbiljni diskursi – umjetnost, znanost, politika – ostaje pod sigurnim autoritetom muškarca. Ženama pripada svakodnevica ljubavi, ono što su joj mrvice kruha ili stavljanje kreme. Žene razgovaraju o ljubavi u sitnicama, one seciraju poglede, važu riječi u miligramima, stalno žubore muškim imenima.

Frivolan, trivijalan, taj diskurs cvate na rubu svega, na pragu kuće na kojem stoji žena, a kad podivlja i u svijet odnese vrišteće *bridezille* i obožavateljice Biebera, svijet se smije i ruga. To je spektakl preobilja ženske ljubavi, zabavan sve dok nije preživ i preautentičan, onda je skandal kojim ne znamo rukovati, treba ga sakriti i utišati, kao što je žensko salo zabavno dok se mrzimo zbog njega, ali voljeti se, to izaziva zazor.

Nekad mi se čini da stvari radim i puštam da se dogode upravo zbog svečanosti tog ženskog razgovora, posebno kad nije svečan nego bučan, naša je ljubav gorljiva, i zamišljam nas kao u onom ruskom filmu „4“, kojeg se ni ne sjećam, ali u jednoj sceni grupa starih seoskih žena u štali jede svinjetinu, glode te komade mesa i votkom ih zalijeva, i jedu, i jedu, neke skinu majice i jedu u toplesu, plješču po golim debelim trbusima, plješču međusobno tijelima, jedna pečenu glavu svinje baca drugim svinjama, tako nekad sanjam ženski diskurs, tako zazoran svima i tako izvan svega, i da netko u jednom trenu kaže: „Gledajte, kuća podrhtava i prozori se napuhuju kao baloni sline, više uopće nismo na ovome svijetu.“

Odjednom su tu svaki put kad mi pogled padne na sat. 18:18. 13:13. 20:20. Kazaljke su poklopljene. To znači da misli na mene, samo sad sa sigurnošću znam da ne misli i brojke u simpatičnim nožicama i glavama ne kriju magiju telepatije, nego podmuklost, i brojke treba privesti i treba ih strijeljati. Adieu!

5. dan

nultog dana prije izlaska napravila sam čaj. popila sam možda pola šalice i ostavila ga na stolicu pored kreveta. za dva dana miris preostalog čaja počeo mi je smetati i odnijela sam ga u kupaonicu, gdje ga nisam prolila, nego šalicu stavila na pod između školjke i bidea. danas čaj na sebi ima četiri točke. to je neka vrsti plijesni. podsjećaju na madeže kakve sam vidjela.

Kad je rekao „Ništa nikad ne propada zbog previše vina; sve propada zbog ženskog nereda“, Rousseau uopće nije mislio na ovo. Ali čistoća ostaje velika fronta rodova. Zna da će muškarac čija je kuća grozna, smeđa od godina taloženja prljavštine, biti ludak, izgubljen slučaj, osobenjak, čovjek kojim se plaše djeca. Zna da će žena čija je kuća grozna, puna loptica kose i plijesni, biti ništa (o). To je žena čije je žensko umrlo, a van ženskog i asocijacija ženskosti žena ne postoji, ona postaje neljudska; čudovišna praznina.

Uvijek nesretna ljubav progovara neredom i prljavštinom prije nego je priznam sebi svjesno. Činom metonimije odjeća se plete oko nogu fotelje u zabrinute upitnike, prazne boce vode poražene leže, kosa se svija u zmijske po tepihu i madracu. Iskorišteni uložak ostaje na pločicama kupaonice, tek koji centimetar od kante za smeće, i kad se vratim kući na njemu su mravi. Crne migoljave crtice na crvenom, mravi se goste.

Mravi na krvi, plijesan na čaju, to je još ništa: procesi truljenja, bijeli mali crvi, gljive, ličinke, sve što se kotiče u raspadajućem, ne zadržimo od njih jer govore o smrti, nego jer govore koliko je kratak mir, koliko je brzo smrt otišla. Nije bila tu ni pet minuta, a život već nezaustavljivo dolazi. Nema duge čiste svečanosti tugovanja. Smrt indiferentna, život indiferentan, nikog nije briga. Tu, na rubu pogleda, u stalnom klijanju, živi neljudska žena.

Znam od metonimije: ove četiri točke pet dana rastu na mom srcu, nešto strano i novo na starom tkivu, razlistavanje života koji obećava biti grozan i lijep.

Trenutak u kojem se zaljubimo trenutak je oživotvorenja. Kad se dogodi, pred očima nam nastane jedan cijeli novi svijet. Ovdje se događa u 9 riječi.

Ne mogu i neću više da se sećam belog zla.
Bio je sneg dubok. Ni senke. Ni ptice. Pusta plaža.
Učinilo joj se da se neko sunča. To je bilo detinjstvo,
mramorni dvorac što je iz vode izranjao.
Skinula je kaput s repom veverice. Kaput je odskakutao.
Neki zaboravljeni brod, kojim su putovala leta
kao zeleni mrtvac neprimetno se javljao.
Izgubljen kao i sve lepe zveri
dotakao sam joj koljena.
Sunce smešno i žalosno, u isto vreme
silazilo je stepenicama

niz jednu nedovršenu zgradu.
Ona nije imala briga koje ljudi trpe. Bežala je
sve više u sebe i javljala se žalosnim kricima.
Bilo je to podne zimsko. Podne kakvih nema nigde.
Ona je od tad rešila da se drukčije češlja.
Posle je plakala . . .
Ne mogu i neću više da se sećam belog zla.¹

3. dan

sanjam da hodam kroz snijeg s prijateljicom, a onda se put pretvara u pijesak, pijesak je u prugama raznih boja: čokoladna pruga, svijetlosmeđa pruga, zlatna pruga, bijela pruga; jako je svjetlucav. u snu pomišljam da mu moram to napisati. budim se ružno s osjećajem autentičnog gubitka.

Pisala sam mu rečenice koje ne gledaju u oči, ali se okrenu za njim trenutak prije nego zađu iza ugla. Rečenice koje jedva drže ravnotežu, rečenice svjesne svog šarma. Pisala sam mu rečenice bez točke na kraju, to su bile rečenice koje drže dah, najkukavičnije od hrabrih rečenica. Pisala sam mu rečenice, sve su one bile obične, ali pisala sam ih u tajnom kodu, treba samo malo nagnuti glavu, onako kako očarani rade kad se gledaju, i vidi se da je ono što zapravo piše čista onomatopeja zaljubljenosti:

„da? da? da? da?“

„Trebala si ranije pitati“, kaže mi, i shvaćam da nije vidio ili nije htio vidjeti. I shvaćam istinu o samotnosti svoga pisanja – napisano nikad nije stiglo do priželjkivanog, zaljubljenog čitatelja, onog koji bi razumio; svoj sam idealni čitatelj uvijek bila samo ja. Tu leži i jedina mala utjeha: zapravo ništa nije izgubljeno.

DVA CITATA ALEJANDRE PIZARNIK

1. Rekla sam ‘ja’, ali mislila sam na blistavu zoru...
2. Imala sam mnoge ljubavi – rekla sam – ali najljepša od svih bila je moja ljubav prema zrcalima.

DVA x DVA PARAGRAFA

1. Pročitao je nešto što mu se svidjelo i dao meni da pročitam. I meni se svidjelo. Ali „svidjeti se“ je preslab glagol, trebalo bi, tj. želim govoriti o užitku. Moj je užitak tim veći što je čitanju prethodio strah da mi tekst koji mi daje neće odgovarati. Nekome izvana ili nezaljubljenome to se razilaženje čini kao sitnica, ali ja strahujem da je pukotina koja se može pretvoriti u nepremostivost. Na sreću, osjećam užitak, još radosniji nego da sam na njega naišla sama i slučajno. Nažalost, iz užitka počinjem interpretirati: užitak postaje oruđe moje interpretacije.

¹ „Neću više da se sećam belog zla“, Slobodan Marković.

Barthes piše: „Kad god pokušam „analizirati“ tekst koji je u meni izazvao užitak, ne nalazim tu svoju „subjektivnost“, nego svoju „jedinku“, datost koja čini moju odvojenost od drugih tijela te mu pridaje njegovu patnju ili njegov užitak: pronalazim svoje tijelo naslade“². Užitak je neke stvari (krenula sam od teksta, ali isto je s glazbom, tišinom, vistama šetnje, itd.) u meni (kao toplina, rastapanje, smrzavanje, blistanje), ali užitak je dvosmjern, ja sam svojim užitkom projicirana u stvar koja mi užitak pruža, utjelovljena sam u njemu pa tako i u njoj. Svjesna ove nježne fuzije, moja interpretacija vidi i užitak onoga drugoga u tekstu, i u grču da potvrdi našu zaljubljenost ta dva užitka spaja u jedno: vjerujem da osjećamo *isti* užitak, oboje prisutni u njemu tijelima koja postaju *isto* tijelo, i ta je bliskost ekstatična, elektrificirajuća. Interpretacija previđa ili ignorira ono što je očito: da zajedno čitamo tekst, možda bismo otkrili da užitak pronalazimo u različitim rečenicama, možda i na dijametralno suprotnim mjestima ili značenjima; nema mjerila za užitak, niti mogu zamisliti kvalitetu tuđeg užitka, za mene postoji samo moj užitak; užitak u istome nije tajno obećanje ljubavi. Pogriješila sam. (Svejedno mogu sanjariti o drugačijem, o aritmetici užitka koja će osigurati ravnotežu užitaka potrebnu ljudima za potpunu fuziju. Gdje ćemo pobrkati misli, a postajat će gore: pobrkat ćemo ožiljke na koljenima, pobrkat ćemo rukopise i uspomene o svemu, naposljetku i vlastite smrti.)

2. Najbolja je fantazija jednom nogom u mašti, a drugom u stvarnosti – to je fantazija koja pruža užitak. Čim zakorači objema na jednu stranu pretvara se u stvarnost ili čisti san: u raskoraku je mjesto za sanjara solipsista. Zbog sklonosti patnji, čekanju i patnji čekanja, lako ga je pomiješati s mazohistom, i zaista ih je teško razlikovati. Zna biti besprijekoran u maštanju o drugome, nekada i izgaranju za njega, ali jednom kad fantazija propadne može se neokrnuto okrenuti i otići. Tuđe ga fantazije (nekad do gađenja) umaraju, posebno one u kojima se sam pojavljuje. Je li sanjar solipsist nježnošću i plašljivošću stjeran na rub stvarnosti? Ili je sam svoj užitak, kojem objekti žudnje služe kao sredstva za romansu sa sobom; običan narcis slijepo zaljubljen u vlastitu maštu?

Sve vrijeme dok si pišemo iščitavam već napisano, ponovno i ponovno, većinom čitajući ono što sam sama pisala. Smrt interpretacije nije me, zapravo, nimalo iznenadila. Za istinu koja ju je ubila od samog sam početka slutila da je ubojica. Sve se moglo spriječiti. Bila je to moja odluka: okrenuti se, gledati na drugu stranu.

Postoji jedino strah da će se teško ponoviti poletnost njegovih rečenica, koja je nekad bila skakanje s kamena na kamen preko vode. Preciznost koja se možda događala slučajno, ali ja sam je prepoznala. Bio je to neki poznati osjećaj, presijecanje jabuke popola, ili više mehanički; mali zvuk stvari koja sjedne na mjesto. I jer je sjela sasvim blago protreš, od zadovoljstva. Ne mogu to bolje opisati, ali pronaći ću ponovno.

- - - - -

znam da će me pisati,

sveobuhvatan, monstruozi ljubavni diskurs:

bio je sumrak, nije bio sumrak, na cesti su bile lokve vode, ugledala sam tvoj ručni zglobov, kišio je, skinula sam kaput s repom vjeverice, kaput je odskakutao

² Barthes, 2004: 151.

BIBLIOGRAFIJA

Barthes, Roland. 2004. *Užitak u tekstu / Varijacije o pismu*. Prev. Zvonimir Mrkonjić / Vanda Mikšić. Zagreb: Meandar.

Marković, Slobodan. 1981. „Neću više da se sećam belog zla“. U: *Antologija srpske poezije*. Ur. Sveta Lukić. Zagreb: Školska knjiga, str. 193–194.

ŽRTVOVANJE ČAROLIJE ILI DJELO IVANE BRLIĆ MAŽURANIĆ

U SVJETLU FEMINISTIČKE KNJIŽEVNE KRITIKE

Sanja Lovrenčić

Zagreb

Riječ „ideal“ zauzimala je važno mjesto u duhovnom svijetu Ivane Brlić Mažuranić od najranije mladosti; njezina razmišljanja o vlastitim životnim idealima rasuta su po raznim privatnim zapisima, a tri najvažnija ideala koja bi trebala davati smjer životu – ljubav prema domovini, osjećaj za bližnjega i ljubav prema ljepoti – pokušala je, s mnogo žara, definirati i objasniti na početku *Knjige omladini* (1923). No ta su se njezina „idealna“ stremljenja neprestano – također od njezine rane mladosti – sudarala s ograničenjima koja joj je nametao stvarni svijet u kojemu je živjela. Tijesni prostor tog sraza upravo je prostor i književnog djelovanja Ivane Brlić Mažuranić. Koliko god se to činilo apstraktnim i općenito primjenjivim na bilo koju umjetničku biografiju, u ovom slučaju ima i neke konkretnije odrednice.

Možda bi bilo dobro za početak pobliže odrediti „ideal“ i „stvarnost“ dodajući im neke attribute; moglo bi se reći da je tu riječ o „srazu umjetničkog ideala i patrijarhalne stvarnosti“. Možda je, međutim, sva stvarnost još uvijek u većoj ili manjoj mjeri patrijarhalna pa to nije nužno naglašavati – ili baš zato jest nužno naglašavati? Možda bi također trebalo naglasiti da je tu riječ o „ženskom umjetničkom idealu“? Sama autorica, koja je težila univerzalnom, teško bi se složila s takvim ograničenjem – osim možda u nekom prostoru privatnog ili podsvjesnog. Ali namjera ovoga teksta jest da uzme u obzir i privatne i podsvjesne elemente u jednom od najvažnijih opusa hrvatske (među ostalim, ženske) književnosti.

Ivana Brlić Mažuranić rođena je 1874., a umrla 1938. godine. Podsjećam na te, sve dalje datume zato da bismo na trenutak pokušali zamisliti isječak povijesti kojemu pripada njezin život, tih nekoliko desetljeća obilježenih dubokim promjenama, društvenim, svjetonazorskim, materijalnim. Svijet njezine zrele dobi razlikovao se od svijeta njezina djevojaštva po mnogočemu, počevši od najpovršnijih stvari poput nošnje i tehnološkog okruženja, pa do općeg odnosa prema svijetu – pa i društveno prihvatljivih uloga žene. Budući da govorimo o ženi autorici, nije naodmet napomenuti da je tek u vrijeme kad je Ivana Mažuranić navršila osamnaest godina u Hrvatskoj otvoren prvi ženski licej, tj. prva škola u kojoj su djevojke mogle steći gimnazijsko znanje, premda ne i maturu. Nekoliko godina poslije – dok se Ivana Brlić kao mlada majka trudila voditi rastuće kućanstvo – pojavile su se, isprva kao prava rijetkost, i prve žene sa sveučilišnim diplomama. No, Prvi svjetski rat u nekim je europskim zemljama donio ostvarenje onoga za što se borio već nekoliko desetljeća sufražetski pokret: pravo glasa i za žene. Borba za to pravo nastavila se i u međuratnim godinama, a o tome

svjedoče i neka pisma Ivane Brlić Mažuranić, koja je početkom tridesetih godina nekoliko puta boravila u Ženevi s bratom diplomatom Želimirom Mažuranićem. Pišući kćeri, Brlić Mažuranić primjećuje, s otklonom i ironijom, i sufražetkinje koje imaju ured u njezinu hotelu; tek na jednome mjestu, plaho i gotovo ispričavajući se, kaže kako se pomalo i divi njihovoj upornosti. I to je samo jedan od znakova njezina dvojbenog odnosa prema toj mijeni koja se odvija oko nje.

Kad se govori o velikim promjenama koje su zadesile zapadni svijet u prvim desetljećima dvadesetog stoljeća, rijetko se na prvome mjestu ističe uvođenje punog prava građanstva za žene; no moglo bi se argumentirati da to doista jest jedna od najvažnijih novosti modernog doba, koje napokon doista prihvaća svojevremeno revolucionarnu ideju da se ljudi rađaju jednaki te priznaje da bi i „druga polovica ljudskog roda“ načelno trebala imati jednaka prava kao ona koja sebe tradicionalno smatra „prvom“. Zakoni, naravno, samo donekle mijenjaju praksu, a uvriježene obrasce razmišljanja teško i polako. No činjenica jest da u vrijeme rođenja Ivane Brlić Mažuranić do te velike promjene još nije bilo došlo – ljudi oba spola još se nisu rađali jednaki; a upravo svijest o tome jedan je od najjasnijih lajtmotiva autoričine prve, privatne proze, pisane potkraj osamdesetih i početkom devedesetih godina 19. stoljeća. Upravo tom tekstu i toj problematici okrenut ćemo se ne bismo li bolje razmotrili narav specifičnog sraza ideala i stvarnosti u njezinu slučaju.

U književnoj ostavštini Ivane Brlić Mažuranić – toj golemoj i velikim dijelom još uvijek nesređenoj gomili tekstova – posve izuzetno mjesto zauzima njezin mladenački dnevnik (objavljen 2010. pod naslovom *Dobro jutro, svijete!*). Taj dnevnik, što ga je autorica vodila od svoje četrnaeste godine do dana svojih zaruka, kad joj je bilo sedamnaest i po, otkriva početke životne drame koja je zadugo ostala skrivena iza lika Ivane Brlić Mažuranić kakav su stilizirale njezina obitelj, sredina, a djelomično i ona sama; ni danas gotovo da i nema teksta o njoj u kojemu se ne redaju okamenjene formule: visoka etičnost opusa, autoričino shvaćanje uloge majke, kršćanska uvjerenja, građanske vrijednosti, intelektualno okruženje. U tu se idealiziranu sliku, međutim, loše uklapa stvarnost autoričina života, obilježenog periodičnom kliničkom depresijom, kao i dugo zatajivana činjenica da je taj život završio samoubojstvom. No upravo njezin mladenački dnevnik baca svjetlo na korijen konflikta koji je obilježio njezin život i može nam pomoći da razumijemo sraz u kojemu se našla ukliještenom njezina kreativna moć.

Čitatelju dnevnika brzo upada u oči književna vokacija mlade autorice, njezina strast za pisanjem, vrlo snažna i neobična za tako ranu dob. Razmišljanja o književnosti smjenjuju se s prvim pokušajima pisanja pripovijesti, koje su pak od intimnih bilježaka odvojene samo navodnim znakovima. I sadržaj se prelijeva iz stvarnog života u te književne skice, koje su tonom i stilom ipak drukčije od spontanijih privatnih zapisa te odaju svijest o različitosti književnog od intimnog diskursa. A intimni diskurs vodi nas u unutarnji svijet djevojke koja je svjesna krajnosti svoje osobnosti – sposobnosti za ludu sreću, kao i za bezrazložni mrak – te nadasve teži biti nešto što je u njezinoj sredini za ženu nemoguće: „Bože“, piše mlada Ivana Mažuranić u jednoj od svojih molitava, „ako nije grijeh takova šta moliti, daj mi dar za pisanje knjigah.“

Evo još nekoliko nasumce izabranih rečenica iz dnevnika u kojima autorica govori o sebi i pisanju:

Ja ću sad opet raditi, hoću, pisati ću koliko moguće, ma i zlo. Nu bilo ma i kako smiješno, ja tvrdim da bi ja uz duševnu njegu mogla na tom polju daleko dotjerati, ali sam Bog to neće.

To mi je najmilija misao: da bi mogla za života mnogo, mnogo toga napisati, onda datume napisati, umrijeti i da se po smrti štampa, dopadne i... proslavi domovinu i mene.

Sigurno je smiješan (za „pucu“ naravno) posao koga se sada primam. Ja ću kušati, bi li znala prosuditi koju knjigu kojeg pisca. Knjige su meni takova slast, utjeha (!), zabava, u svaki čas takovo uživanje da...

nu... da knjigu ne mogu med svijet brojiti. Ona je nešto za se, lijepa knjiga je najljepše na svijetu..

Jednom zgodom, u vezi sa svojim tek smišljenim pseudonimom bilježi:

Da, Vladimir Šumski! Bože! Kolikih snovah, kolikih slikah sjaja, kolikih snažnih, krepih svježih mislih iz toga jedinoga imena. Da, ta isprva tamna krinka, sve svjetlija, svjetlija i slavnija, a kada ta krinka odpane, doprinijeti će samo sjaju onoga imena, one zvijezde na našem nebu!

Sjajna zvijezda je, naravno, ime Mažuranića, tj. njezina djeda – pisca.

Nego sada zbogom, dnevniče. Bože moj, kad pomislim da si ti moje djelo, opis moga života koj mi se ipak tako lijep ispunjen, interesantan čini, a sama se čudim izpraznosti svega toga. Da, ja bi doživljaje, „aventures“ volila no takov jednoličan život koj kano kakav kanal pomalo teče, ali šta, žena, djevojka je kao čokljavi, šepavi ili slijepi mužkarac. Žena je zlo ispalila muškarac, što se tijela i duše tiče.

Ivane Brlić Mažuranić taj je dnevnik bio važan; čuvala ga je cijelog života, a našla je i svojevrsan alibi za njegovo postojanje: u *Autobiografiji* kaže da ga je počela pisati na nagovor svojega stričevića Frana Mažuranića. Teško je provjeriti je li to istina, no prvi njezini literarni pokušaji stariji su od dnevnika – sačuvano je nekoliko pjesama iz vremena kada joj je bilo tek dvanaest godina. No potreba za alibijem, nekim izvanjskim razlogom kojim će opravdati svoje pisanje, ostaje trajna.

O tome pak koliko je zabrana „ženskog pisanja“ u njezinu životu bila jaka i trajna također se može naći svjedočanstava u dnevniku (nakon što se mnogo toga napiše, treba umrijeti da se ne bi osramotilo obitelj lošim primjerom ženskog pisanja), ali i u obiteljskoj korespondenciji; gospođa Henrietta Mažuranić, općenito često nezadovoljna svojom kćeri, uvijek iznova strogo ponavlja da pisanje nije „njezina dužnost“ – što njezina kći u svojim odgovorima nikada i ne pokušava opovrgnuti. Pa i sama piše poznate riječi iz *Autobiografije*:

Moje me je razmišljanje rano dovelo do zaključka da se spisateljstvo ne slaže s dužnostima ženskim. Ova borba među jakom željom za pisanjem i među ovim (ispravnim ili neispravnim) čuvstvom dužnosti, podvezivala je do pred petnaest godina sasvim moj javni spisateljski rad.

Vrijedi primijetiti da u trenutku kad piše *Autobiografiju*, četrdesetdvoгодишnja autorica više nije sasvim sigurna je li to razmišljanje – koje zapravo nije bilo njezino, nego joj je izvana nametnuto – ispravno ili neispravno. Istina, tu dvojbu stidljivo stavlja u zagradu, no ipak je izriče. Nastavlja o tome kako se s vremenom njezina majčinska uloga sretno povezala sa željom za pisanjem pa je tako našla prikladno polje djelatnosti – ili prikladan izgovor da se ipak usudi zakoračiti u to zabranjeno područje koje ju je toliko privlačilo. Izgovor koji će se često ponavljati.

U izricanju nečega što bismo najneutralnije mogli nazvati ženskom nelagodom u prostoru pisanja – ali možda još i više u prostoru objavljivanja – Ivana Brlić Mažuranić sasvim je u suglasju s brojnim ženama koje su se na različitim stranama zapadnog svijeta željele „prihvatiti pera“. Najbolje su dokumentirane one koje su se služile engleskim jezikom, pa bi se riječi koje svjedoče o toj nelagodi našlo kod engleske pjesnikinje iz 18. stoljeća Anne Finch ili pak Dorothy Wordsworth, sestre poznatog pjesnika, kod autorica romana poput Jane Austen i George Eliot, pjesnikinje Emily Dickinson, i mnogih drugih. Što i nije čudno. Napokon, bile su izložene tisućljetnoj tradiciji – od Aristotela i crkvenih otaca pa nadalje – koja ženu opisuje kao drugorazredno biće, iracionalno i prijetvorno te, među ostalim, nesposobno za intelektualne djelatnosti.

Mnogi su autori tijekom stoljeća obrazlagali kako takve djelatnosti za ženu, ako ih se ipak prihvati, mogu biti samo izvor bolesti, duhovne ili tjelesne, kako u njima nipošto ne može daleko dotjerati, a u svakom je slučaju čine manje ženom i pretvaraju u čudovište. Mogla bi se sastaviti debela antologija tekstova koji argumentiraju takve stavove, od razmišljanja znamenitih pisaca i filozofa do novinskih članaka, i ne samo iz daleke prošlosti; priloga bi se u izobilju našlo i s našega terena. Možda vrijedi postaviti pitanje koliko je ta tradicija još živa, koliko je na neke indirektne načine podržava i naš prostor-vrijeme. No vratimo se našoj autorici i njezinoj osobnoj nelagodi.

Čini se da je ta nelagoda potrajala cijeli život. Ako se i usudila – uz alibije, ograde i ispričavanja – smatrati književnicom, nikada to nije istaknula kao svoje zanimanje niti kao nešto što bi imalo nekakvo pravo prvenstva u njezinu životu. U jednom od potresnih posljednjih pisama govori kako je cijeli život živjela za dom i obitelj – „kao svaka poštena žena“ – a pisanje, ta njezina najdraža razbibriga, smjelo joj je uzeti samo stoti dio vremena. No ni nakon njezine smrti stvari se nisu bitno promijenile.

Kad se govori o Ivani Brlić Mažuranić, brzo se kaže da je bila spisateljica za djecu, gotovo kao da je to neko zasebno zanimanje, odvojeno od zvanja književnika. Zatim se navodi ono poznato: prva žena u Akademiji itd. No o tome što je zapravo u njezino vrijeme značilo biti žena u književnosti gotovo se uopće ne govori. O izvanjskim zaprekama s kojima se Ivana suočila osjetivši i prepoznavši svoju vokaciju ponešto se može iščitati iz dnevnika, no za razumijevanje njezina djela važniji su unutarnji problemi s kojima se kao spisateljica, sputana okvirima tradicionalnoga patrijarhalnog društva, susrela u određivanju vlastite autorske uloge. Upravo te probleme stavile su u fokus svojega istraživanja Sandra Gilbert i Susan Gubar radeći sedamdesetih godina prošlog stoljeća na svojoj, za feminističku književnu kritiku već kanonskoj knjizi *Luđakinja na tavanu*. U njoj iznose čitanje bajke o Snjeguljici koje nam može pomoći u razumijevanju problematike ženskoga književnog stvaranja u patrijarhatu.

Dakle, kao što je poznato svakom djetetu, zaplet i napetost priče proizlaze iz odnosa između dvaju ženskih likova – Snjeguljice i njezine maćeha. Teoretičari bajki zapazili su i na različite načine obrazlagali razdvajanje majke u bajkama u dva polarizirana lika, dobru i zlu. U priči o Snjeguljici vidimo ih obje: pravu majku na početku priče kako sjedi uz prozor – uokvirena prozorom – gleda snijeg iza stakla i bavi se šivenjem. Ubode se u prst – simbolički čin koji psihoanaliza iščitava kao gubitak nevinosti i ulazak u svijet spolne zrelosti – te zatim mašta o kćeri koju će roditi. Ubrzo nakon rođenja kćeri nju zamjenjuje pomajka. I ona uokvirena – više ne prozorom, tj. pogledom u vanjski, makar i bijel, snijegom prekriven, prazan svijet – nego drugovrsnim staklom: zrcalom u kojemu uvijek iznova traži potvrdu svoje ljepote. Kralj je čudno odsutan iz priče, no čini se vrlo zanimljivom teza da je on taj čiji glas zapravo čujemo iz ogledala. Snjeguljičinim odrastanjem stvaraju se sukob i napetost, a glavni likovi razdvajaju se u oštre suprotnosti. S jedne je strane Snjeguljica, kao uzor pitomosti, skromnosti, pokornosti, što će dodatno uvježbati i služeći patuljcima; Snjeguljica, koja je samo lijepa i mlada, koja ne poseže ni za kakvim sumnjivim moćima i nema svoju osobnu priču; jedino što se čini doista njezinim jest spremnost da popusti kušnji – patuljci je uvijek opominju, a ona uvijek ipak prima sumnjive darove koje joj donosi maćeha. S druge strane stoji ta monstruoza majka-maćeha, koja želi uništiti uzorni djevojački lik, i pri tome – kreira priču. To čini služeći se tipičnim ženskim rekvizitima: steznik, češalj, jabuka; svaki od tih predmeta jest element zapleta.

Psihoanalitičko čitanje kaže nam da su njih dvije – Snjeguljica i maćeha – naravno, samo jedna osoba, rastrgana proturječnim idealima i zadaćama. S jedne strane idealna slika žene poželjne nekom kraljeviću: andeoska pasivnost koja tako lijepo izgleda u staklenom kovčegu (još jednom uokvirena staklom), s druge strane mahnita volja za djelovanjem, sputana zrcalom, dijabolička invencija koja završava plesom do smrti u užarenim čizmama.

Bajke su mnogo ozbiljnija stvar nego što se obično čini, često kodificiraju neke temeljne pretpostavke društva u kojemu se pripovijedaju, te stoga izazivaju stalno nova tumačenja, kao i umjetničke reinterpretacije. Gilbert i Gubar prenose ta dva ženska lika, dva modela iz priče o Snjeguljici, na polje književne djelatnosti. Ženi koju je u 19. stoljeću zahvatio stvaralački žar stoje na raspolaganju dvije uloge: pitoma Snjeguljičina i uloga kraljice koja prikovana uz ogledalo Drugog ionako ne može kraljevati i koja završava u ludilu. Pitomost na polju književnosti znači prihvaćanje malih formi, manje vrijednih žanrova – primjerice, dječje književnosti. Znači i skromnost, i nelagodu, i svojevrсно ispričavanje kakvo možemo čuti i od mnogih naših spisateljica. „Znate, meni zapravo ni na kraj pameti nije da bih bila tako preuzetna“ – tako otprilike odzvanja glas samozatajne Jagode Truhelke. Druga, dijabolična, uloga kod nas je slabije zastupljena, no može ju se naslutiti u sudbini privatne proze Dragoje Jarnević, a nadasve pak u društvenom statusu nametnutom Mariji Jurić Zagorki. Ta, druga slika dobro služi za zastrašivanje: eto što će biti iz tebe ako ustraješ u takvim ambicijama, izopačena žena, luđakinja! Iz te perspektive nije čudno kad u obiteljskoj korespondenciji pročitamo kako Vatroslav Brlić – u najboljoj namjeri – pokušava svojoj ženi zabraniti da čita knjige jer je to opasno za njezine osjetljive živce. (Ideja o imaginaciji kao opasnoj za ženu također je vrlo dobro dokumentirana i u različitim tekstovima namijenjenim javnosti.)

Ivana Brlić Mažuranić – kao što i sama kaže u *Autobiografiji* – nakon uboda igle, tj. ulaska u ulogu spolno zrele žene, najprije potpuno odustaje od književne kreacije te definira samu sebe kao suprugu i ubrzo zatim kao majku. Pisma roditeljima s početka njezina braka svjedoče o tome koliko je tom znatiželjnom i nemirnom duhu teško palo takvo ograničenje. Ipak, to ne znači da ona odustaje od književnosti. Ostaje strastvena čitateljica, koliko god joj okolnosti dopuštaju, a njezin neukrotivi spisateljski elan pretače se u privatnu korespondenciju. Čitatelj pisama što ih je u prvim godinama braka svakodnevno pisala brzo postaje svjestan da nije samo komunikacija svakodnevnih pojedinosti ono što je tjera na taj napor, nego – užitak u tekstu. Situacija ostaje takva desetak godina.

Kad se napokon usuđuje iskoračiti u svijet javne pisane riječi, to se ne događa – kao što je uvriježeno misliti – u obliku pisanja za djecu. Prvi objavljeni tekstovi Ivane Brlić Mažuranić napisani su za novine – o nekom sajmu, o biskupu Strossmayeru – a ona o tome naknadno i plaho obavještava svoje roditelje. No muž je u toj djelatnosti podržava. Kako god se inače odvijao dogovoreni brak između Vatroslava Brlića i Ivane Mažuranić, čini se da je suprug odigrao stanovitu ulogu u razbijanju teških okova što ih je patrijarhalni prvi dom nametnuo njegovoj ženi. Podrška koju je pružio njezinu stvaranju posve je očita u trenutku kad izlazi njezina prva knjiga, o vlastitu trošku, kao „obiteljsko izdanje“. No ta knjiga, *Valjani i nevaljani*, u potpunosti je „snjeguljičinska“; djelo skromno i sitno, uglavnom poučno, opasano višestrukim zidovima samoobrane; ono je samo produžetak majčinstva i majčinskih dužnosti. Ipak, činjenica objavljivanja, ulaska u svijet tiskane riječi za autoricu je imala oslobađajuće djelovanje. Sljedeću, još uvijek malu i skromnu knjigu, *Škola i praznici*, ponudit će i objaviti kod pravog nakladnika. I tada, kao da je osvojila neko krhko pravo građanstva u svijetu knjige, prihvatit će se ozbiljnijeg pisanja, s veseljem dopuštajući život svojoj kreativnoj energiji, ali kanalizirajući je u formu dječjeg romana – koji, uzgred rečeno, u Hrvatskoj tada kao žanr zapravo još ne postoji.

Ivani Brlić Mažuranić je trideset devet godina u trenutku izlaska *Čudnovatih zgoda šegrtu Hlapića*, a njezino četvero djece, koju je rodila između devetnaeste i dvadeset pete, po njezinoj vlastitoj procjeni teško joj mogu biti alibi za pisanje. Postoji njezin nećak Hristo – mali Ristić – kojemu u pismima namjenjuje Hlapića, no stječe se dojam da je to ipak samo formalni alibi (bez kojega autorica, doduše, ne može). Čak i njezina majka, koja joj u pismima još uvijek ponavlja „to nije tvoja dužnost“, priznaje joj stanovito pravo na pisanje i te godine šalje na dar za Božić – pisaci stol.

No tek je malobrojnim čitateljima djela Ivane Brlić Mažuranić poznato da je samo nekoliko mjeseci prije čuvenog dječjeg romana izašla autoričina zbirka pjesama *Slike*. Čini se da je krenula istodobno na dvije strane: prema ozbiljnoj poeziji

kojom se zanosila još od djetinjstva i prema prilično neiskorištenom i „ženskom“ polju dječje knjige. Njezina jedina zbirka pjesama još jednom zorno, no na drukčiji način, pokazuje kakav je bio njezin položaj u svijetu riječi: opterećena teškim autoritetom mažuranićevske tradicije, samo katkad uspijeva pronaći svoj vlastiti glas. Kakav bi on bio, može se tek naslutiti iz najuspjelije slike čamca u rano jutro, koju možemo shvatiti i kao meditaciju o životu i kao skriveni autoportret.

Slike, još jedna knjiga objavljena u vlastitoj nakladi, nisu imale neku osobitu recepciju (vrijedi napomenuti da je Matoš jasno razabrao i njihovu sputanost i njihov impresionistički potencijal). Autorica se pak nije osjetila potaknutom da nastavi istraživati vlastite pjesničke mogućnosti. U vezi s tom knjigom ona ponavlja svoju obrambeno skromnu priču: te su pjesme samo njoj važne, u njih je zaključala svoje najdragocjenije trenutke i nije joj bitno što će tko o njima misliti i kakav će biti njihov javni život. Najvažnije joj je mišljenje njezina oca i njegova starog prijatelja, pjesnika Franje Markovića: ako su njima dovoljno dobre, onda je sve u redu.

Hlapićev ulazak u život bio je, međutim, sasvim drukčiji; knjiga je odmah dočeka aklamacijom, umjesnim i neumjesnim pohvalama. Zaplet i motivi tog prvog zrelog djela Ivane Brlić Mažuranić dobro su poznati svima koji su ikad u Hrvatskoj pohađali školu; no možda ih vrijedi pogledati iz perspektive ženskog pisanja i ženskog postojanja u književnosti.

Taj živahni pikarski roman u dječjoj skali donosi nam neke rodne stereotipe: glavni lik, dječak Hlapić, neustrašiv je, snalažljiv, plemenit i pošten, a pustolovine su – već sam naslov kaže – njegove. No tu je i Gita, djevojčica iz cirkusa. O njoj se na nekoliko mjesta kaže da je „kao sve djevojčice“, ili je umorna, ili je gladna, u svakom slučaju, teško je s njom i Hlapić se mora za nju brinuti – on je taj koji nalazi prenočište i hranu. Ali to ipak nije sve. Jer, težak seoski posao, kojega se u zamjenu za večeru i prenočište prihvaćaju i Hlapić i Gita – Hlapić ustraje, Gita odustaje – dobiva svoju nužnu dopunu u Gitinoj večernjoj cirkuskoj predstavi. Predstava je pomalo nalik na sam roman u kojemu se događa: sredstva su jednostavna, malo cvijeća, crvena vrpca i poneka akrobacija, no rezultat je toliko zadivljujući da svi nazočni u pljesku i smijehu zaboravljaju svoj umor. Gita je humanizirajući element u priči; bez nje bi Hlapić bio manje uvjerljiv, previše pravocrtan – ako ga uopće možemo zamisliti bez nje; jer zapravo je izazovnije zamišljati ih oboje kao jedinstvenu cjelinu, utjelovljenje ljudske potpunosti. Gita pokazuje da osim hlapićevske čestitosti postoji i drugi način izlaženja na kraj s problemima te osvaja čitatelja svojom dječjom subverzivnošću, kao kad na sajmu prereže konopac s košarama antipatičnog prodavača koji galamom i neistinom uspijeva prodati više od svog tihog susjeda čije su košare bolje. Gitin osjećaj za pravdu nije uvijek čudoredan; i dok Hlapića obično vodi plemenita namjera, nju često vodi jaka trenutačna želja, poput one da ponovno vidi svoga cirkuskoga konjića, koja također ne ostaje bez nepredviđenih i dramatičnih posljedica. Usudila bih se reći da je Gita, u svojoj slobodi „cirkuske djevojčice“, stanovita projekcija dubokih autorićinih težnja i – ideala. Ona je ta koja unosi čaroliju u život i nije jedini ženski lik u prozi Ivane Brlić Mažuranić koji to čini. No ta čarolija, Gitinim povratkom u okvire obitelji, biva žrtvana sigurnosti i konvencionalnom odgoju. A motivu žrtvovanja čarolije vratit ćemo se u analizi središnjeg djela u opusu Ivane Brlić Mažuranić, *Priča iz davnine*.

Čudesno žensko

Dobro je poznato da je nadahnuće za *Priču iz davnine*, svoj *opus magnum*, autorica našla u slavenskoj mitologiji. Rijetko se, međutim, postavlja pitanje zašto – napokon, ništa u njezinu prethodnom pisanju, u potpunosti nadahnutom stvarnošću, ne najavljuje takav obrat. Pokušat ću ponuditi jedan od mogućih odgovora.

Počnimo analizom kakvu su Gilbert i Gubar iznijele u slučaju Snjeguljice. Ako na sličan način razmotrimo prvu po nastanku i možda najpoznatiju priču u zbirci, „Šumu Striborovu“, vidjet ćemo da se događa nešto slično, a ipak i različito. Ženski element ponovno biva razdijeljen u dvije krajnosti, pozitivnu i negativnu, s tim da je pozitivna opet podijeljena u dva lika: lik starice majke i sirotog djevojčeta s lučima. Negativna je, naravno, guja-djevojka. No, ako ih poredamo jednu pokraj druge, kao predstavnice različitih životnih razdoblja, vidimo ih malo drukčije: milo djevojče (u srednjem rodu) pripada razdoblju nevinosti, guja-djevojka seksualno aktivnom razdoblju života, starica vremenu koje slijedi nakon toga. I odmah je vidljivo koliko uznemirujućim i problematičnim autorica doživljava središnje razdoblje ženskog života. Patrijarhalni poredak, međutim, svoje uporište nalazi u starosti i mladosti. A da se u priči radi o očuvanju patrijarhalnog poretka vidimo već po tome što za staricu od početka do kraja ništa nije važnije od njezina sina, kakav god bio i što god činio; ona će se svjesno odreći mogućnosti ikakve druge priče i kad joj se izričito ponudi. Milo djevojče pak još nema nikakvu svoju priču, ali – donosi luči iz kojih iskače čarolija i tu možemo naslutiti stanovitu vezu s Gitom. Nestankom Striborovih dvora na kraju priče, međutim, nestat će sve čarolije u šumi pa će vjerojatno i djevojče biti spremno za – dužnosti ženske. Suprotstavljena toj „svijetloj“ strani ženskosti jest guja-djevojka, u koju je autorica, svjesno ili nesvjesno, izmjestila sve prijetnje i strahove povezane s kreacijom i prokreacijom. „Jezičljiva, nazlobna, proždrljiva i goropadna“, ona općinjava opasnom spolnom privlačnošću, bešćutna je prema postojećem poretku stvari, širi oko sebe – u prvom redu na momka koji je stožer priče – iracionalnu očaranost. Poput Snjeguljičine majke ona je, kad zadaje starici nemoguće zadaće, i kreatorica priče. Ona je zmiya, prastari simbol ženske prevrtljivosti, nepouzdanosti, opasne i zaborane moći. I sve se to manje-više uklapa u patrijarhalnu matricu svijeta. No ipak ne sasvim. Jer njih dvije se ne sukobljavaju zbog glasa patrijarha iz zrcala; stožer priče, staričin sin za kojega se njih dvije bore, nije nikakav uzor čvrstine i pameti. Momak je glupi slabić, koji se savija pod naletima sila koje ne razumije. I nije jedini takav muški lik u *Pričama iz davnine*.

„Šuma Striborova“, kao što znamo, završava ponovnim uspostavljanjem tradicionalnog poretka: muškarac u sredini, a pokraj njega s jedne strane štovana starost žene koja je ispunila „dužnosti ženske“ i ništa drugo, a s druge nedužna, samozatajna mladost koja će krenuti istim putem. Poredak uspostavlja baka svojim odricanjem. No cijena svega toga jest – iščeznuće čarolije.

Ako se usudimo poći još korak dalje i priču shvatimo kao metaforu autoričina života, dobivamo potvrdu onoga što se može naslutiti u njezinim privatnim zapisima, dnevniku i pismima: zastrašena mogućnostima „guje“ u sebi, ona se odriče kreacije, a rezultat toga jest održanje poretka i gubitak čarolije. Međutim, tu je na djelu i strategija tipična za tekstove koje su pisale žene: premda je „zmijskost“ konačno i posve poražena, ipak ostaje na životu – u samoj priči.

Neću ovdje iznositi analizu svih osam *Priča iz davnine*, premda mi se ovaj način razmišljanja čini vrlo zanimljivim. Pogledajmo ih sada kao cjelinu i pozabavimo se malo brojenjem. Smatra se da je to knjiga za djecu – premda njena autorica izričito kaže: „Ja, odrasla osoba, pisala sam ih sebi, odrasloj osobi.“ No, i ona je s vremenom praktično prihvatila usud *Priča* kao dječje knjige. Dakle, u knjizi za djecu trebalo bi biti dječjih likova – u *Pričama* ih nema baš mnogo, prevladavaju ne-dječji zapleti. No, vjerojatno postoji razlog zbog kojeg su većina dječjih likova dječaci, a ti dječaci pak – uz jednu izuzetno značajnu iznimku – nemaju majke.

Evo, dakle, statistike o dječjim i majčinskim likovima u *Pričama iz davnine*:

- postoje trojica mladih, ali ipak već odraslih unuka starca Vjesta iz priče o Potjehu; u toj priči ne pojavljuje se nijedan ženski lik pa ni majka te „unučadi“, koju ipak nećemo ubrojiti među djecu;
- nigdje se ne spominje da roditelje ima Liljo, jedini individualizirani dječji lik iz priče o Regoču, o kojemu se kaže da

je „najljepše i najmudrije dijete obaju sela i obaju kotara“. On zapravo djeluje kao siroče jer ni u kojem trenutku opasnosti ne misli na svoju obitelj pa je nekako logično pretpostaviti da je i nema; a kao svojevrsna obitelj i njemu i drugoj djeci na kraju priče se pojavljuju – djed i baka;

- momak u „Šumi Striborovoj“ nipošto više nije dijete, ali ga se određuje kao „sina“; njegovu se majku, međutim, najčešće naziva „staricom“;
- prava djeca, bratac Jaglenac i sestrice Rutvica – evo napokon jedne djevojčice – ostaju bez majke gotovo na početku priče;
- Lutonjica Toporko i devet župančića nastaju od stabala; zamjenska majka devetorice župančića neprikladna je za svoju zadaću i sve čini pogrešno, a Lutonjičina zamjenska majka je ponovno – baka;
- Neva Nevičica jedina je djevojčica u knjizi koja ima vlastitu priču (to je, doduše, za bajke tipična priča o čestitosti, skromnosti, poštenju i samozatajnosti), a ima i majku – no ta je majka ničemu ne može naučiti jer je „tvrda i krivična srca“, baš kao i otac. Obitelj je takva da je junakinja može samo napustiti, a zamjenska čudesna majka Mokoš također se pokazuje kao nedorasla zadaći;
- za Nevom još slijedi dječak Jagor, „dijete ostalo nejako iza majke“;
- a ona značajna iznimka među dječacima – kojih je ukupno četrnaest, prema dvije djevojčice – jest dječak Vlatko, Palunkov sin, čija je majka glavni akter priče u kojoj se pojavljuje.

Što se iz ovog nabravanja može zaključiti? Možda to da su za autoricu većinom muški likovi oni koji imaju – tj. smiju i mogu imati – vlastitu priču. To se vrlo jasno vidi u priči o Jaglencu i Rutvici. Rutvicu orao prenese, vrlo prikladno, do crkvice, gdje ona gotovo do kraja priče – čeka. Onaj kojemu se događaju pustolovine jest njezin maleni brat Jaglenac. Čak i njegova nedužnost i potpuna bezazlenost mogu biti pokretač zapleta, pa i poraziti vile Zatočnice, koje su sa svim svojim čarolijama slabije od njega. Rutvici je pak dodijeljena klasična ženska pasivnost.

Izostanak ili neprikladnost majki – dakle, ne starica i baka – možda svjedoči o autoričinu dubokom osjećaju da se ne može osloniti na svjetonazor vlastite majke, koji se za nju pokazao duboko neprikladnim i oklaštrujućim; možda ga možemo tumačiti i kao izraz osjećaja nedostajanja ikakve ženske umjetničke tradicije na koju bi se autorica mogla osloniti i nastaviti; možda je pak riječ o problematičnom odnosu prema ženskoj, i vlastitoj, zreloj seksualnosti. A onome tko je pročitao pisma mlade Ivane Brlić iz godina učestalih trudnoća i porođaja te s njima povezanih fizičkih i psihičkih tegoba, taj problematični odnos postaje razumljiviji.

No, kako god bilo, postavlja se pitanje gdje je, u toj oskudici djevojčica i majki, skriven element ženskoga? Odgovor se vrlo brzo nameće – u čaroliji, u nadnaravnom. Statistika će nam i to vrlo brzo potvrditi:

- području nadnaravnog pripadaju i guja-djevojka i luči koje donosi siroto djevojče u „Šumi Striborovoj“. Naravno, ne želim ustvrditi da je područje nadnaravnog isključivo žensko – tu su i Stribor i Domaći, Stribor u ulozi svojevrsnoga gospodara;
- u „Potjehu“ čini mi se da bi ženska energija mogla biti maskirana među bjesovima; jer sva trojica Vjestovih unuka bave se tipično „muškim“ poslovima: stjecanjem materijalnih dobara, stjecanjem moći oružjem, traženjem mudrosti; sve tri aktivnosti otkrivaju se kao neadekvatne za život; napokon, najuporniji mali bijes je onaj koji Potjehu otkriva emotivnu istinu u skladu s kojom treba živjeti;

- žena ribara Palunka uspješno se sporazumijeva i pregovara s najmoćnijim silama prirode;
- Kosjenka može biti znatiželjna i nespautana jer je vila;
- vile Zatočnice, koliko god bile mračne i na koncu poražene, također su na manifestacija ženske čarolije i ostaju zabilježene kroz svoju sposobnost stvaranja priče;
- Mokoš je izvorno najveća praslavenska božica, a u *Pričama iz davnine* pojavljuje se, naravno, kao baka, doduše Sunčeva, i još jedna neprikladna majka Neve Nevičice;
- Jagorova kravica i kozica (i uz njih dvije „gospodar“ Bagan) pojavljuju se kao pozitivne sile, baba Poludnica kao pomalo zagonetna, ali na koncu neosporno negativna.

Jedino u priči o Lutonjici Toporku autorica je magičnu moć, povezanu s prirodnim silama, dala isključivo djedu Neumijki, što bi se moglo smatrati znakom da ona raspoređuje svoje motive više intuitivno nego sa svjesnom i dosljednom namjerom. No količina čarobnog na ženskoj strani vrlo je dojmlija. Ta je čarolija najčešće negativna i na kraju priče mora biti ukroćena, no ipak prožimlje cijelu knjigu. Ukidanje ženske čarolije – ali ne i čarolije djeda Neumijke ili Sunca koje nastupa kao djever Nevi Nevičici – višekratno se potvrđuje kao cijena očuvanja poretka.

No barem jedna priča govori upravo o moćima i snazi ženskog načela – to je, dakako, „Ribar Palunko i njegova žena“. Palunkova se žena nalazi na drugome mjestu u naslovu – kao što je slučaj u svim naslovima u kojima se pojavljuju ženski likovi: Neva Nevičica, koja je prava protagonistica priče, također je na drugome mjestu, kao i sestrice Rutvica, koja je starija od Jaglenca, dakle, prva. Ipak je ta bezimena žena glavna protagonistica priče „o ribaru Palunku“. Ona dolazi kao dar Palunku, tj. nagrada Zore-djevojke nakon što tri dana nije lovio ribe, i time je dvostruko potvrđena njezina ženska priroda i žensko izvorište. (Možda je Zora-djevojka ona imaginarna svijetla majka koja u knjizi općenito nedostaje.) Premda Palunkova žena obavlja „dužnosti ženske“ – bere lobodu i rađa sina – glavna sposobnost kojom raspolaže jest pričanje priča i to mi se u ovom kontekstu čini osobito važnim. Tim svojim darom ona preobražava običan život u čaroliju. Palunko ne razumije dar koji je dobio i njezine priče shvaća kao obećanje materijalnog bogatstva. Tjera je da pođu potražiti put do dvora Kralja Morskoga. Pri tome nestaje mali Vlatko, a žena od očaja onijemi. Palunko ne može smisliti ništa drugo osim bijega i ponovno se obraća Zori-djevojci, koja mu, kao pravo utjelovljenje božanske mudrosti, udovoljava želji, upućuje ga kako će doći do Morskih djevoja i kako razgovarati s njima da bi mu otvorile put u podmorje. I teško je ne primijetiti kako se gomilanje čudesne ženske energije događa u tome moru čiji je nominalni vladar – Morski Kralj.

U trenutku kada doista počinje njezina priča Palunkova žena je – sama i nijema – drugo mi se u ovom kontekstu također čini osobito važnim; njezina se priča odvija izvan jezika ljudskog društva i njime kodificiranog odnosa snaga. Time ostaje na neki način zatvorena, zatajena, ali joj se i otvaraju neke druge mogućnosti.

Možda po uzoru na Pepeljugu, s kojom svakako dijeli vrlinu samozatajnosti, žena odlazi na grob svoje majke koja joj se ukazuje kao pomagatičica košuta. Riječ je, dakle, o čarobnoj majci, smještenoj, poput zaštitnice Zore-djevojke, u nadnaravno; no Palunkova žena na posljertku uspijeva svladati sve zapreke, među ostalim zato što ima majku. Postoji i jezik kojim njih dvije mogu razgovarati, nijemi jezik, jezik životinja i prirodnih sila. A postoji i način kojim se te sile može pripitomiti i svladati zapreke koje postavljaju.

Priča je dobro poznata, no razmotrimo na trenutak nekoliko elemenata u njoj: koji je ženin cilj? koja su sredstva? kakve su naravi zapreke s kojima se susreće?

Cilj je, jasno i neosporivo, izbaviti Palunka – no, kad razmotrimo priču na drugoj razini, Palunkova žena, ta moćna pripovjedačica, zapravo zaziva pomoć nadnaravnih sila kako bi spasila patrijarhalni poredak utjelovljen u svom mužu slabiću. Slijedeći svoj cilj, ona je nepokolebljiva, ne može je se podmititi čak ni obećanjem da će dobiti natrag svojega sina.

Sredstva su tipično ženska: spremanje večere – koju će pojesti zmijske i zmijice; razrješivanje kudjelje – koja će poslužiti za galeblja gnijezda; i glazba, dvojnice kojima privlači životinje, svojevrsan nijemi jezik. U prvi se mah možda čini da dvojnice nisu osobito važne, da se pojavljuju tek kao neizbježni treći rekvizit, no njihova se svrha pokazuje na kraju priče.

Kad žena napokon kreće po Palunka zapreke su – cijeli svijet. Jer njoj neće morske djevice jednostavno otvoriti put do dvora Kralja Morskoga: putovi koji se lako otvaraju Palunku za nju su puni pogibeljnih prepreka. Pred njom će se ispriječiti ptica orijaška, zmija orijaška i zlatna pčela. Da bismo razumjeli kakve su to životinje i zašto su izabrane upravo te, moramo znati ponešto o slavenskoj mitologiji. Jedna od dominantnih slika iz krhotina starih vjerovanja koja su se sačuvala tijekom vremena jest slika stabla svijeta – stabla koje simbolizira i koje jest svijet. U krošnji toga stabla živi bog gromovnik, Perun, koji se utjelovljuje kao ptica grabljivica; u korijenju stabla živi Veles, bog donjega svijeta, pastir mrtvih i gospodar izobilja, koji se utjelovljuje kao zmija, a u sredini stabla žive pčele, koje predstavljaju srednji svijet, svijet ljudi, i jedine od svih životinja imaju dušu. Teško je utvrditi koliko je Ivana bila upoznata s tim praslavenskim predodžbama, no čini mi se da njezin izbor magičnih životinja – ptice, zmijske i pčele – ne može biti slučajna. No zanimljivo je da su sve tri vladarske životinje u njezinoj priči – ženskog roda. Uz pomoć zmijske koje je nahranila i ptica kojima je dala kudjelju, žena svladava prve dvije zapreke. Treću svladava također uz pomoć ženskog rekvizita: hvata zlatnu pčelu u svoj bijeli rukav nerubljeni. Ako odčitamo simboliku praslavenskih životinja, reklo bi se da je nebeski i podzemni svijet propuštaju jer im je prinijela odgovarajuću žrtvu, a srednji sama uspijeva zarobiti.

I onda napokon, na mirnome moru, žena baca udicu i izvlači Palunka – koji se i sam ponečemu dosjetio i krenuo bježati s malenim sinom. Sretno se sastaju i tu bi mogao biti kraj. No za njima se diže potjera – zapravo se potjera diže za dječakom, malenim Vlatkom, kojega je čarobna čeljad na dnu mora proglasila malim kraljićem. One iste morske djevice koje su otvorile Palunku put do Kralja Morskoga sad progone ženini čun. U smrtnoj stisci Palunka zaziva – Zoru-djevojku. A ona se pokazuje kao ono što je bila na početku, ženina zaštitnica; dobacuje joj rubac vezeni i iglu pribadaču. Od tih, ponovno ženskih rekvizita nastaju jedro i kormilo te družina sretno stiže kući. No kad su stigli – sve su zaboravili. Preostale su samo dvojnice, tj. nijemi jezik, jezik izvan postojećeg sustava, jezik umjetnosti. I priča u knjizi, naravno.

Na prvi pogled zbunjuje autoričin odnos prema moćnim silama koje ovdje dovodi na pozornicu. S jedne strane košuta pomoćnica, s druge pustopašne morske djevice koje vrte svoje opasno mlinsko kolo nasred mora. Strašne čuvarice pećina zaustavljaju ženu, a pomaže joj najmoćnija od svih, Zora-djevojka. Čini se, dakle, da te sile sudjeluju i u ugrožavanju i u spašavanju poretka, i možda je tu na djelu ponovno razdvajanje ženskoga načela na svjetlost i tamu.

No odnos snaga može se i drukčije razumjeti ako postavimo situaciju u vrijeme: poredak koji zatječemo na početku priče, a unutar kojega je Palunka stožer svoje obitelji, tj. svojega svijeta, nastao je ograđivanjem od primordijalnih sila koje okružuju taj svijet i ostaju mu svojevrsna trajna prijetnja; o njihovoj ženskoj prirodi svjedoče majčinstvo ptice i zmijske orijaške. O tome pak da je Palunka doista stožer ljudskog (tj. patrijarhalnog) svijeta govori scena u kojoj se žena jada svojoj majci košuti: „Evo, majko, sve sam tako uradila, al Palunka nikada! Meni dojadilo čekanje. Il da skočim u more, il da se razbijem o stijenu?“ Za nju, dakle, uloga izvan one određene u patrijarhalnoj obitelji ne postoji. No taj poredak u kojemu samo Palunka može biti stožer ugrožavaju njegova lakomost i slabost, tj. neprikladnost za stožernu ulogu.

Dakle, i Zora-djevojka i morske djevice stvaraju situaciju kušnje kroz koju će se poredak ponovno uspostaviti, zahvaljujući ponajprije Palunkovoj ženi. A čuvarice pećina – zmija, ptica i pčela – onaj su primordijalni svijet s kojim treba izaći na kraj da bi se ponovno uspostavila civilizacija, koju autorica i ne poznaje drukčije osim kao – patrijarhat.

Čini se da je za Ivanu Brlić Mažuranić preduvjet opstanka patrijarhalnog poretka plemenitost i moralna čvrstina njegova stožera. No ona kao da u tu čvrstinu nije baš uvjerena pa šalje i kušnju koja služi spoznaji i pomoć žene-prirode. No sve je to ipak najbolje – zaboraviti, čim je red uspostavljen.

Od samog početka priče Palunko se pokazuje kao budalasti slabić; to vrlo jasno vidimo npr. kad veselo bježi od svoje „bijede i nevolje“ Morskome Kralju. Sin iz „Šume Striborove“ kao da mu je brat – uzima guju za ženu jer „bilo ga je stid da joj ne ispuni želju, kad se već radi njega pretvorila“. Crtu „budalastosti“ s njima dijeli i Potjeh koji se silno uporno na pogrešan način pokušava domisliti istini koja mu je zapravo pred nosom. A i div Regoč im je svima pomalo sličan kad – nakon podzemnog potresa – teško shvaća da mu Kosjenka nedostaje i da se mora vratiti po nju. Potjehova braća, pak, spadaju u prezira vrijednu kategoriju onih koji su neotporni na kušnju imovine i moći, a k tome nemaju nimalo mašte. Postoje i muški likovi čiji je problem loše usmjeravanje snage – što se opet može svesti na teško shvaćanje. Donekle je takav Regoč, kojemu Kosjenka mora reći kako da zaustavi vodu Zlovodu – no on je div pa je njegova glupost očekivana. No nije baš pametan ni silni junak Relja, pobjednik nad zmajem, koji bi se s vilama borio sabljom – a dovoljni su svijeca i kandilo, na što mu ukazuje Rutvica. Ni od junaštva Oleha bana nema mnogo koristi, spas dolazi tek kad Neva Nevičica pozove Sunce u pomoć. Zbroj vrlina muških likova nije baš proporcionalan njihovu broju.

Moglo se učiniti da sam baveći se brojenjem zaboravila izbrojiti likove očeva – razlog je taj da se većina priča bavi sazrijevanjem muških junaka koji, poput Potjeha i njegove braće ili momka iz Šume Striborove, još nisu stigli postati očevi. Ali, istina je da očeva u knjizi također ima vrlo malo i da su prilično su nepouzđani.

Ne vjerujem da je Ivana Brlić Mažuranić bila sasvim svjesna koliko nepovjerenje prema stožernim likovima patrijarhalnog svijeta zrači iz njezinih priča; gotovo da su jedina iznimka od te skepse – starci. No možda je instinktivno pokušala prikriti tu svoju subverziju služeći se starinskim stilom, često jedva prikrivenim junačkim desetercem, izričitim oslanjanjem na tradiciju, mažuranićevsku starinu. Na koncu, čini mi se, sve to zajedno stoji u vrlo zanimljivoj ravnoteži: neadekvatni muški likovi i manje ili više opasna ženska energija koja im pomaže da sazriju – da bi uopće mogli zauzeti svoje mjesto ili ostati na njemu – i zatim nestaje u šutnji, zaboravu ili dubini zemlje.

Iz svega toga slijedi odgovor na pitanje koje sam postavila na početku: zašto se Ivana Brlić Mažuranić poslužila slavenskom mitologijom? Možda zato što je u njoj našla motive i likove u koje je mogla smjestiti zatajenu žensku energiju o kojoj je, u svom životnom tjesnacu, napokon progovorila. Zato što praslavenska vjerovanja – koja su do njezina i našeg vremena došla samo u krhotinama – pripadaju jednom drukčijem poretku koji je, kakav god bio, nestao u kršćanskom patrijarhatu, koji pak čvrsto drži u šaci našu autoricu od najranije mladosti. Sve njezine priče, eksplicitno ili implicitno, završavaju uspostavom tradicionalnih vrijednosti. No to je ujedno uvijek i kraj priče.

Ivana Brlić Mažuranić nije mogla ponoviti ono što je učinila u *Pričama*. To se djelomice može tumačiti njezinim životnim okolnostima – ubrzo nakon objavljivanja te knjige još jednom je postala majka; slijedilo je vrijeme velikih društvenih previranja nakon Prvog svjetskog rata, zatim su došli neizbježni životni udarci, majčina smrt, smrt supruga, financijski problemi. Bila je vrlo osjetljiva i nije lako izlazila na kraj sa stvarnošću. No upustila se u još jedan veliki književni posao

– pisanje romana o Jaši Dalmatinu na temelju povijesnih istraživanja svojega oca. Mislim da je jedan od razloga njezina neuspjeha u tom pothvatu nedostatak prostora za njezin vlastiti glas koji se i u *Hlapiću* i u *Pričama*, unatoč svemu, uspio probiti na površinu književnoga mora. Možda bi naša zadaća bila da izoštrimo sluh upravo za neke skrivene nijanse toga ženskoga glasa.

RAZGOVOR

IDEOLOGIJA ROMANTIKE, TEROR EMOCIJA I KONSTRUKT FATALNOSTI LJUBAVI: RAZGOVOR S TEOM ŠKOKIĆ

Nataša Govedić i Suzana Marjanić

S etnologinjom i kulturnom antropologinjom s Instituta za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu razgovaramo povodom objavljivanja njezine knjige *Ljubavni kod. Ljubav i seksualnost između tradicije i znanosti*, Zagreb, Institut za etnologiju i folkloristiku, 2011. Teme kojima se Tea Škokić bavi kao viša znanstvena suradnica u spomenutom institutu jesu feministička antropologija, antropologija seksualnosti, kulturalni fenomeni i potkulture.

* U knjizi *Too Sexy, Too Soon* dvije ugledne psihologinje – Diane E. Levin i Jean Kilbourne prate promjene u sve agresivnijoj seksualizaciji komercijale kulture za djevojčice (odjeće, igračaka, filmova, glazbenih spotova), navodeći da već djevojčice predškolskog uzrasta uče o sebi prvenstveno kao „seksualnom objektu“ zavodljivih pokreta i širokog osmijeha, pri čemu se ta rastuća hiperseksualizacija dječjeg izgleda, stila odijevanja i ponašanja uopće biološki ne podudara s otkrivanjem njihove seksualnosti. Dapače, kažu Levin i Kilbourne, kada te „sintetičke zavodnice“ uđu u pubertet, često imaju anoreksična tijela, strah od vlastite žudnje i bilo kakve nekonvencionalne fizičke ekspresivnosti, kao i dubok osjećaj manje vrijednosti. Možete li to komentirati? Kao i ovaj citat: „To je lekcija kapitalizma: nije u pitanju seks; baš naprotiv: nauči petogodišnjakinju da je seksualna privlačnost pitanje stila odijevanja i modnih dodataka i imat ćeš doživotnog kupca, kupca koji nikada neće biti na prvoj liniji za štrajk, ali uvijek će biti u prvim redovima sezonskih rasprodaja.“

- Tema manipulacije ženskim tijelom vrlo je dobro poznata i prilično zastupljena u feminističkim kritikama upravljanja ženskom seksualnosti u svrhu zarade, bilo da je riječ o kritici prostitucije, pornografije, marketinškoj i modnoj industriji, bilo o režimima prehrane i tjelovježbe. Ipak, problem je puno kompleksniji od same kritike kapitalizma, kako se može shvatiti citat koji navodite. Neke feministkinje tvrde da je riječ o specifičnoj biopolitici – modernom patrijarhalnom zaposjedanju ženskog tijela pomoću marketinške ideologije kapitalizma. No ako se prisjetimo reklama i ženskih časopisa iz socijalističkog razdoblja, također smo nailazile na shizofrenu situaciju gdje su se na jednoj stranici nudili recepti, a na drugoj savjeti za mršavo, a time i lijepo tijelo. Dakle, ženama se poručivalo da budu moderne, samosvjesne, brižne za sebe, ali da pritom ne prestaje njihova druga smjena – rad u kući. Zato mi se čini opravdanim razmišljati o tijelu kao samo jednoj od materijalizacija regulativne prakse, kako to predlaže i Foucault. Tijelo se u takvoj praksi smatra plastelinom u koji se nastoji utisnuti znak poretka, vladavine i ideologije. Utisnuće se može prepoznati kao discipliniranje tijela putem

režima dijetetike, estetike, (moralne) higijene itd. Svaki će vladar sebi svojstvenim medijima upisivati u naša tijela svoje potrebe i ideje. Stoga ne vidim bitnu razliku između nekad i sad. I u prošlosti su mlada, pritom mislim i na dječja tijela, bila podvrgnuta teroru patrijarhalnog poretka. Mlade su djevojke trebale biti, primjerice, „deblje“ jer je to značilo da su zdravije i spremnije služiti kao reproduktivna mašina ili radna snaga. Njihova je seksualnost podjednako bila upregnuta u korist poretka. Danas podrazumijevamo da mlade žene imaju veću mogućnost izbora, kao i širi prostor djelovanja i kritičniju samosvijest, no pritom zaboravljamo da je utjecaj na poželjnu tjelesnu izvedbu perfidniji, kao i da su današnje poruke ženama višeslojne, a time i više zbunjujuće. Zbunjene su i majke, kako ne bi bile njihove kćeri. Nije jednostavno dekodirati sadržaj kojim nas se obasipa u *mainstreamu*, zauzeti odmak i zaštititi se od opisanog discipliniranja tijela u kontekstu konzumentske kulture. To discipliniranje svakako ima cilj povećati potrošnju konkretnih proizvoda, kako sugerirate, ali je zapravo riječ o održavanju postojeće rodne hijerarhije, koja je još uvijek protuženska premda igra na kartu „slobodnoga ženskog izbora“ te se nerijetko koristi feminističkim rječnikom, ponajprije kad se radi o pravu izbora na vlastito tijelo i seksualnost. Ipak, ne smije se ispustiti iz vida da se spomenuta rodna hijerarhija održava i manipulacijom na polju maskuliniteta, biologizacijom muškog roda. No agresija seksualizirane komercijalne kulture na dječake zaslužuje zasebno pitanje i odgovor.



Foto: Anabella Apfelbaum

*** Možete li komentirati također sve dublji jaz između seksualne intimnosti i seksualnoga konzumerizma (svedostupnosti seksualnih sadržaja)? Posebno s obzirom na „otupljivanje čula“ i orgazmičke moći koje prijavljuju najrevniji konzumenti pornografije (taj je poremećaj nedavno dobio i psihijatrijsku dijagnozu)?**

- Eve Illouz u svojoj knjizi *Konzumiranje romantične utopije* uspješno otkriva povezanost emocija, kulture i ekonomije u kapitalističkom društvu. Ona govori kako je koncept romantične ljubavi suvremenog zapadnog društva, u kojem navodno slobodno biramo partnere, zapravo poligon za prodaju i potrošnju proizvoda kojima ćemo iskazati svoju ljubav ili objaviti svijetu svoj zaljubljeni status. No ja bih malo zakomplicirala priču o onome što je već bjelodano, a to je da nam „prodaju ljubav“ putovanjem u Pariz, dijamantom ili deterdžentom. Konačno, oduvijek je postojala ljubavna trampa, tako da mi se čini važnijim razotkriti mehanizme pomoću kojih danas postajemo prijemčivi za seksualiziranu kulturu. Opet ću se pozvati na Foucaulta koji današnje društvo opisuje kao perverzno i licemjerno. Licemjernost prepoznajem, u kontekstu seksualnosti, u nastojanju da se prikažemo politički korektnima, demokratskima, rodno senzibilnima, otvorenima za seksualne probleme i potrebe ljudi, a posebno je perverzno uživanje u vlastitoj toleranciji drugih i drukčijih. Taj je užitek moćan, čini nas ponosnima na vlastitu emancipiranost. Tolerancija je, u žižekovskom smislu, trenutačno naš najveći afrodizijak. Pritom

uopće nismo svjesni osobnog upregnuća u diskurs koji spaja naše intimne želje i podsvjesne žudnje s tržišnom logikom. Tako da bih izokrenula tezu od koje krećete. Jaz između seksualne intimnosti i seksualnoga konsumerizma sve je manji. Čula su većini, a ne samo psihijatrijskim slučajevima, otupljena obiljem seksualnog sadržaja na koji pristajemo jer smo „moderni“. Svi smo prisilno voajeri jer su sve tajne izložene na kioscima, i svi smo ekshibicionisti jer se prikazujemo seksualno oslobođenima a da pritom ne osjećamo nikakav stvaran seksualni užitak. Stoga je problem tolerancije, kao jednog od uzroka otupljivanja, prvorazredno političko pitanje. Heteronormativna je ideologija preuzela ljudskopravaški diskurs u svrhu očuvanja vlastite matrice, što je povezano i s prethodnim odgovorom. Primjerice, nedavno prikupljanje potpisa za referendum na kojem bi se odlučivalo o ustavnoj odredbi braka kao isključive zajednice muškaraca i žena jest posljedica takozvane demokratske tolerancije. Zagovaratelji te budalaštine došli su u poziciju da javno iznose svoje mišljenje samo zato što smo već pripitomljeni na floskulu kako svatko ima pravo glasno govoriti što god mu padne na um. U SAD-u zbog tolerancije gluposti danas imaju velikih problema s kreacionizmom kao dijelom školskog obrazovanja.



Foto: Anabella Apfelbaum

*** Zbog čega je u slavenskoj mitologiji *vagina dentata* često predstavljena putem vučjih usta, s tom razlikom da su ona istodobno i muški i ženski spolni organ, destrukcija i zaštita, smrt i rađanje, kako navodi etnolingvist Pieter Plas, a od čijega članka polazite u svojim razmatranjima o toj konstrukciji?**

- *Vagina dentata*, zubata vagina, nije posebnost slavenske mitologije. Njezini opisi i značenja mogu se pronaći u mnogim varijantama diljem svijeta. Nju u svojoj knjizi spominjem na razini fusnote, i to kada govorim o metaforama koje se odnose na ženski spolni organ, odnosno na žensku seksualnost koja je narodnim jezikom nerijetko opisana kao proždrljiva, nezasićna, opasna, divlja i koje se treba čuvati. U tom kontekstu uspoređuje ju se i s vučjim ustima. Pieter Plas u etnografskoj i folklorističkoj građi s južnoslavenskog područja pronalazi ambivalentno značenje vučjih usta. Ona mogu predstavljati i muški i ženski spolni organ, destruktivan i plodonosan aspekt života, smrt i rođenje. Vučja usta kao muški spolni organ vrebaju, otimaju i proždiru, a kao ženska maternica rađaju, vraćaju u život. No oba su organa, kao i oba stanja – život i smrt, međusobno ovisna. Međutim, vučje ždrijelo kao metafora vagine opisana je i kao ona koja uzrokuje impotenciju ili može naškoditi muškarcu tijekom prve bračne noći. Psihoanaliza je dobro unovčila taj muški strah od kastracije. Vagina, i s njome povezana menstruacija, u kulturološkom je smislu prikazana kao mračan, tajanstven i opasan svijet unutar žene, zbog čega je ona povezana s istim takvim svijetom izvan sebe. Elizabeth Grosz tvrdi da su fantazije kanibalističke *vagine dentate* posljedica prikaza žene kao neljudskog bića, dakle kao manje vrijednog.

*** Kakav je stav prema obrednoj nagosti u hrvatskoj tradiciji? U knjizi navodite upravo takav orgijastični obred koji su izvodile žene u Slavoniji.**

- Obredi plodnosti i obredna nagost zabilježene su pojave u slavenskim etnografijama. Ima ih bitno manje u hrvatskim zapisima, a razlozi su višestruki. Ovdje se skupljalo prema Radićevim *Upitnicama*, skupljači su nerijetko bili učitelji i svećenici kojima se nerado govorilo o obredima koji su imali nekršćanskih elemenata, a sama ideja skupljanja građe bila je u svrhu očuvanja moralnog i pravovjernog seljačkog sloja kao oglednog primjera duha naroda. Primjer koji navodite zabilježen je u Slavoniji početkom dvadesetog stoljeća, a povezan je s plodnošću i kultom Mjeseca. Uoči lvanja pojedine su žene gole dozivale Mjesec ne bi li preuzele njegovu moć za magijske radnje s mlijekom. Obred je bio rasprostranjen na velikom dijelu Balkana, a zajedničko mu je vrijeme izvedbe i Mjesečev karakter koji simbolizira plodnost i rađanje, ali i smrt. To su osnovni prirodni principi, a žene taj princip i danas utjelovljuju u kulturnom poretku. Briga oko nagosti prilikom rođenja i smrti tradicionalno su ženski poslovi. Žene dočekuju golo novorođenče, kao što peru i odijevaju golog pokojnika. To nas ponovno vraća na kulturološku percepciju žene kao one koja pripada dvama svjetovima.

*** Kao što je pokazala Mirela Holy u svojoj knjizi *Mitski aspekti ekofeminizma, Vaginini monolozi* Eve Ensler i nisu ništa drugo no skretanje pozornosti zapadne javnosti na činjenicu kako je, u odnosu na doživljavanje falusa, vagina u društvu marginalizirana. I nadalje, njezinim određenjem – u onolikoj mjeri u kojoj se falus u zapadnoj kulturi smatra subjektom, u tolikoj se mjeri vagina smatra objektom. Kako u navedenom kontekstu pojasniti određenje Tomislava Gotovca da je falus u javnosti uvijek bio zabranjena stvar, „dok se žena mogla šetati sa svojim mufom koliko god hoće“?**

- Falus i vagina kao seksualni su simboli prisutni u različitim kulturama svijeta. No zapadna je civilizacija posebice sklona binarnom razumijevanju svijeta pa su tako falus i vagina ovdje simboli dihotomne seksualnosti. I vaše pitanje ide u smjeru falusa koji je imanentno muški i vagine koja je ženska, u smjeru razumijevanja ovih psihičkih konstrukata kao doslovne zamjene za fizičke organe, s čime se psihoanaliza uopće ne slaže. Za početak, uopće nije svejedno o čijoj vagini i čijem falusu govorimo. Muški i ženski „crni“ spolni organi podjednako su bili i jesu objekti zapadnjačke etnopornografije i kulturno anatomske stereotipizacije. Dakle, govorimo o odnosu bjelačke vagine i bjelačkog falusa kao erektivnog penisa. Riječ je o penisu koji je u stanju uzdignutosti, metafori koja upućuje na uspjeh, dobitak, supremaciju, neko izvanredno stanje. Stoga ne čudi da zapadna kultura u bijeli falus nastoji upisati svoje imperijalističke težnje. Ona osvaja, uvijek stremlji naprijed, posjeduje znanje i moć. Vagina/Drugi je tek privremeno odlagalište, korice u koje se sprema mač. Ona je zatvorena, konstantna, neambiciozna i submisivna. Ona je rupa. Penetrirajući moment izuzetno je važan za konstruiranje bjelačkog maskuliniteta. U odnosu s vaginom, penetracija omogućava falusu njezino zauzimanje, potvrđuje hrabrost vlasnika da uđe u tamni, mračni prostor i osvoji ga. To nas pak vraća na pitanje o zubatoj vagini, odnosno strahu od ženske seksualnosti, strahu od ženske društvene moći. Zato falus mora biti subjekt patrijarhalnog diskursa, mora ga se ohrabrivati, veličati. Svako društveno uređenje oblikuje „muško-ženski sukob“ na svojstven način, pritom nerijetko žrtvujući vlastite muškarce. No sukob se može shvatiti i šire, kao sukob kultura ili naroda, i pritom žene i te kako mogu biti falus. Falus i vagina politički su suprotstavljene kategorije. Gotovčevu primjedbom mogu razumjeti u tom kontekstu. Falus se ne profanira pokazivanjem na ulici jer je ulica mjesto blasfemije, ali i slobode.

*** Kako komentirate Matičevo određenje kako je psihoanaliza odavno otkrila da „vještice predstavljaju falusnu majku“? Mirela Holy pokazuje kako kulturne dogme o moćnom falusu osnažuje upravo psihoanaliza koja subjektivizacijom falusa**

i objektivizacijom vagine pridonosi održanju patrijarhalne društvene hegemonije. Koliko ste u svojim istraživanjima kretali od psihoanalitičkih istraživanja; naime, knjigu upravo otvarate referencom o Freudovoj knjizi *Nelagodnost u kulturi* (1930).

- Moj prethodni odgovor djelomično počiva na psihoanalitičkoj interpretaciji, što valjda znači da od Freuda još možemo učiti ili da upotreba psihoanalitičkoga pojmovnog aparata može biti korisna za proučavanje kulturnih kategorija. Psihoanaliza je djelomično konzervirala hegemoniju o kojoj govorite putem specifičnoga psihoterapijskog znanja o seksualnosti. No u međuvremenu se štošta promijenilo pa je i Judith Butler na koncu zazvala psihoanalizu u svojoj kritici neoliberalne dogme. Osim toga, Freud je pri kraju svog života donekle priznao poraz pišući *Nelagodnost u kulturi*. Taj se poraz, doduše, toliko ne odnosi na manjkavosti psihoanalitičkog pristupa koliko na nemogućnosti da se kao zajednica odupremo kulturnoj represiji. Freudovo sukobljavanje kulture i ljubavi uzela sam kao lajtmotiv, koji sam nastojala provući kroz cijelu knjigu ne bih li dokučila zašto su ljubav i kultura u antagonističkom odnosu te kako se taj odnos oblikuje u znanstvenom i tradicijskom diskursu. No nešto o čemu nisam pisala, a čini mi se kao zanimljiv paradoks, jest potencijalna primjena psihoanalitičkog tretmana na psihoanalitički učinak. Kao trenutačno jednu od snažnijih kulturnih represija prepoznajem onu povezanu s izražavanjem emocija, što je posljedica psihoanalitičkog naputka o štetnosti potisnutih emocija. Živimo u vremenu terora emocija, kad sve oko nas vrišti kako moramo biti usklađeni s vlastitim emocijama, seksualnim potrebama, introspektivni, duhovno ambiciozni, u stalnom dodiru sa svojim željama koje moramo jasno izražavati. Sve više osjećam *nelagodnost u emociji*.

*** Govoreći o vješticama, tko bi danas imao status nekadašnjih vidarica, u smislu čuvarica alternativnog ljekarničkog znanja, kao i alternativnog znanja o kontroli ženskog reproduktivnog ciklusa?**

- Prije gotovo dvadeset godina objavljena je knjiga *Women's Bodies, Women's Wisdom* Christiane Northrup. Knjiga se čitala kao dio obavezne feminističke lektire, a spajala je konvencionalnu medicinu s alternativnim pristupima liječenju te zagovarala sklad fizičkog i emocionalnog života. I ja sam je dobila na dar od svoje prijateljice, feminističke aktivistkinje. Od tada svako malo osvane nova knjiga koja otkriva stara znanja o ženskom tijelu i zdravlju. Tako da je odgovor na vaše pitanje prilično jednostavan, informacije su dostupne na svakom koraku, a vještice smo mi same sebi. Sasvim je drugo pitanje kako se probiti kroz tu šumu informacija, ne nasjedati trendovskim porukama i ne zapadati u krajnosti. U Hrvatskoj djeluju *Rode* koje mogu pružiti ženama potrebne informacije vezane uz trudnoću, porođaj, dojenje. Ilegalno djeluju *doule* kao pomoćnice pri porođaju kod kuće. Dakle, izbor je prilično širok premda ne uvijek kvalitetan. Etnologinja i feministkinja Željka Jelavić priprema disertaciju o kulturnim aspektima rađanja, pa vjerujem da ćemo dio odgovora o suvremenim tendencijama vezanima za žensko reproduktivno zdravlje naći u njezinu radu.

*** Koji vam je narodni običaj posebno drag, a vezan je uz Valentinovo kad se „ftičeki ženiju“ (kao što navodi i Krleža u *Tri kavaljera frajle Melanije*)?**

- Običaj koji spominjete više se ne prakticira, pa mi se eventualno može sviđati njegov opis. Ono što se danas prakticira za Valentinovo i što je postalo običaj nema neku osobitu privlačnost jer ne asocira na proljeće, na prirodu, plodnost i rodnost. Nije problem u komercijalizaciji Valentinova, već u gubitku kolektiviteta koji je sadržavao. Valentinovom se označavao trenutak zajedničke pripreme za novu godinu, bila je to potraga za životnim impulsom. Ne bih romantizirala negdašnji običaj, ali on je doista sadržavao kozmogonijsku notu.

*** Navodite kako je na strukturu vaše knjige bitno utjecao kolegij *Antropologija seksualnosti* koji ste održali na Odsjeku za etnologiju i kulturnu antropologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2007 – 2010). Što je studente/ice pritom posebno tematski osvojilo na kolegiju? Naime, navodite kako su pitanja i diskusije studenata/ica bitno revidirali neke vaše prijašnje spoznaje koje ste iznijeli u disertaciji. Osobno me zanima koje su to spoznaje?**

- Nakon disertacije s temom društvenoga kodiranja ljubavi slijedilo je nekoliko sezona kolegija *Antropologija seksualnosti* na spomenutom odsjeku. Bio je to izborni kolegij pa je bilo studenata sa svih odsjeka, no najviše s etnologije, sociologije, komparativne književnosti i psihologije. Kolegij je bio raznovrsniji no što je bila disertacija i sadržavao je teme poput pornografije i prostitucije, seksualnog nasilja, LGBT tema, queera. A onda je nastala knjiga u koju su ušli dijelovi disertacije, ali sada dobrano natopljeni predavanjima i razgovorima koje su vodili moji studenti i studentice. Teško mi je reći koje sam spoznaje revidirala jer nešto ti se u početku čini samorazumljivim, a onda studenti počnu postavljati pitanja pa se trudiš što bolje objasniti i shvatiš da polako odustaješ od početne interpretacije. Isto tako, postoji generacijska razlika. Uхватиš sebe s nekim formiranim stavom i podrazumijevaš da je, primjerice, pornografija još jedan oblik iskorištavanja žena, a onda ti se dvije trećine razreda svrsta na stranu afirmacije pornografije, i to kvalitetno argumentira. Nešto što se meni činilo problematičnim za njih je bila davno prevladana priča. Nastojala sam raditi participativnu nastavu i otvarati dijalog, no najvećim dobitkom za studente smatram gostovanja aktivista i aktivistkinja. Gordan Bosanac predstavljao je Queer festival, Nataša Bijelić govorila je o uvođenju seksualnog odgoja u škole, Amir Hodžić o nasilju u adolescentskim vezama, Maja Mamula o seksualnom nasilju, a Franko Dota o LGBTQ pokretu. U evaluaciji kolegija gosti su redovito bili isticani kao najbolji dio.

*** Kakav je danas status navedenoga kolegija na spomenutom odsjeku?**

- Kolegij sam izvodila kao vanjska suradnica, a kako fakultet nema novca za plaćanje izbornih kolegija vanjskih suradnika, tako nema ni kolegija. No nakon više od deset godina, koliko se bavim temom seksualnosti, već sam pomalo zasićena. Posljednjih godinu dana intenzivnije se bavim Željezom Sisak i problemima nezaposlenosti s kolegicom Sanjom Potkonjak.

*** Kako je nastala i kako se održava ideologija melodrame ili „sretne ljubavi“ kao *središnjeg* preduvjeta ženina životnog ostvarenja? Molim, elaborirajte tu „prisilnu“ i neotklonjivu romantiku na primjerima iz novije hrvatske medijske prakse, s obzirom na to da nam se čini kako je to još uvijek dominantna fikcija mnogih ženskih života.**

- Poražavajuće je koliko je romantična ljubav još uvijek važna u mnogim ženskim životima, ne samo zato što promovira ideju ženskog užitka isključivo putem muškarca ili zato što perpetuira patrijarhalni model slabe žene i jakog/moćnog muškarca već i stoga što njezini pozitivni aspekti nisu evoluirali. Naime, pojavom romantične literature pojavila se junakinja koja čita, prkosi patrijarhalnim kanonima, sama bira partnera, aktivno sudjeluje u događanjima a da pritom nužno ne umire kao Ana Karenjina. Sudeći prema popularnosti toga žanra, žene još nisu svladale zadatke koje je nagovijestila Jane Austen. Nastanak romantične ljubavi Anthony Giddens povezuje s modernim građanskim slojem osamnaestog stoljeća, s promjenom obiteljskih odnosa u kojima muž i žena sve ravnopravne donose odluke, s aktivnijim ženskim sudjelovanjem u stvaranju vlastite svakodnevice, intimnosti, femininosti, s činjenicom da ženama ostaje više slobodnog vremena. No, budući da su današnje žene uglavnom zaposlene, vjerojatno su same odabrale partnere, donose odluke o svom životu, pitanje je zašto i dalje mnoge od njih trebaju fikciju koju nude ljubavni romani i filmovi, odnosno zašto još uvijek trebaju romantiku. Zanimljive je odgovore ponudila Janice Radway, kojoj su konzumentice ljubavnih romana rekly da im čitanje omogućuje bijeg od svakodnevice, da žele priču sa sretnim

završetkom, likove koje ne sreću svaki dan, žele nestvarnost. No najviše se žele osjećati dobro dok čitaju, što zapravo znači da ne žele biti zabrinute za junakinju. Žele čitati priče u kojima nema kuhanja i pospremanja i u kojima su junakinje inteligentne, duhovite i nezavisne. Dobrim ljubavnim romanom smatraju onaj u kojem muškarac priznaje da ne može bez junakinje, gdje su moćne uloge zamijenjene, gdje je muškarac ukroćen ženskom brigom i ljubavlju – kvalitetama na koje se nerijetko pozivaju i feministkinje. Zato ideologija romantike preživljava sve ovo vrijeme. Ženu se odgaja da istodobno bude prijemčiva i neovisna, brižna i samodostatna, kooperativna i borbena. Romantika nudi sve to po prilično niskoj cijeni.

*** Koliko ste nailazili na podatke o ljubavi u trećoj dobi, prema izreci iz svakodnevice kako za ljubav nije kasno ni u stotoj? Odnosno, tko se od domaćih sociologa/inja, kulturnih antropologa/inja, etnologa/inja sustavno bavio temom ljubavi i seksualnosti u trećoj dobi? Kako „stare“ ljubavni zanosi?**

- Koliko znam, nitko se sustavno nije bavio ljubavima u trećoj dobi, ali nitko se ne bavi ni seksualnosti osoba s invaliditetom ili mentalnim teškoćama ili seksualnosti djece. Liječnik Miro Šeremet napisao je knjižicu *Rak i spolni život*, Ženska soba izdala je brošuru *Seksualnost u trećoj životnoj dobi – Identifikacija i uklanjanje postojećih predrasuda*, temat jednog od Queer festivala bio je heteronormativnost djece, vjerojatno bi se našlo još niz takvih primjera, no sustavnih istraživanja nema. Odnos prema ljubavi mijenja se s godinama, s obzirom na status hormona, kulturni kontekst, društveno uređenje, individualne potrebe. Trenutačno vrlo gledan Hanekeov film *Ljubav* govori o jednom od mogućih ljubavnih odnosa starijih ljudi, ljubavi koja još jedino može biti u relaciji sa smrću. Starost, obiteljska disfunkcionalnost, bolest, patrijarhalni model braka – sve je to utkano u specifičan ljubavni okvir dvaju likova.

*** Koji su književni, glazbeni i filmski tekstovi vama osobno najplodnije istraživanje teme ljubavi?**

- Inspirativne su mi mnoge knjige, filmovi i pjesme, ali najmanje one koje se žanrovski uklapaju u ljubavne. Jedan od najdražih ljubavnih filmova mi je *Blade Runner*, jedva čekam svaki novi Almodovarov film, volim filmove Kar Wai Wonga, najtužnije ljubavne pjesme pjeva Antony Hegarty, zabavlja me čitati ljubice Ksenofonta Efeškog.

*** Kada biste osmišljavali kolegij *Ljubav u književnosti*, koja biste književna djela svakako uključili (eto, zadržimo se na brojci deset, s obzirom na to da prema Bolonji studenti/ice ne smiju biti opterećeni čitanjem više od 100 stranica po kolegiju; ili se varam u navedenoj procjeni)?**

- Svojedobno sam čak napravila popis književnih djela za takav kolegij. Sjećam se da je počinjao Platonovim *Simpozijem*, a završavao Houellebecqovom *Platformom*. Ako bih se držala nekoga kronološkoga kriterija, a koji bio trebao pokazati paradigmatičke promjene, onda bih u taj popis uvrstila Dantea i *La vita nuova*, Shakespeareovu komediju *Sve je dobro što se dobro svrši*, de Laclosove *Opasne veze*, Jane Austen i njezinu *Emmu*, balet *Labuđe jezero* Čajkovskog, Tolstojevu *Anu Karenjinu*, Nabokova i *Lolitu*, Dubravku Ugrešić i *Šteficu Cvek u raljama života*. Prilično ziheraški izbor, kad malo bolje razmislim. A što se tiče broja stranica, on ovisi o broju bodova koje nosi pojedini kolegij. Moj je imao 5 bodova pa su studenti trebali pročitati oko 300 stranica teksta.

*** S osmatračnicom iz 21. stoljeća, što danas mislite o *Štefici Cvek* iz pera Dubravke Ugrešić i uopće o „krojevima“ ženskih života koji podrazumijevaju da je orgazam toliko zdrav da se praktično već mora i na recept dobivati – drugim riječima, da je čak i po pitanju postizanja užitka ženama sad već „propisano“ seksualno razgibavanje, barem ako žele što dulje ostati „mlade i zdrave“ (nova ideologija)?**

- Jedna od posljedica seksualne revolucije 1970-ih jest i afirmacija ženskoga seksualnog užitka, posebice klitoralnog orgazma. Naputak o zasluženu orgazmu, kao dokazu emancipirane ženske seksualnosti, premetnuo se u obavezni orgazam. Ideja oslobođenoga ženskog užitka – ne zaboravimo da je riječ o eurocentričnoj ideji – Shere Hite i Anne Koedt, pa i Erice Jong, izokrenula se u svoju suprotnost – morate uživati u užitku ako želite biti moderna, sretna i zadovoljna žena. Ženski časopisi prepuni su uputa kako doživjeti orgazam, koliko puta, na koji način i uz pomoć kojih maštarija i pomagala. Današnja Štefica još uvijek „štepa“ svoj život po patrijarhalnom krojnom arku. Kroj je nešto suvremeniji, a Štefica se zove Bridget ili Carrie. Evo, sad baš čita najnoviju knjigu Naomi Wolf *Vagina* i čudi se kako joj još nitko nije rekao da žene različito doživljavaju orgazam s obzirom na to gdje im završava zdjelični živčani put. Tako da nema opravdanja, izvolite uživati.

*** Je li uopće moguće voljeti izvan društvenoga koda?**

- U knjizi *Redefiniranje naših odnosa – smjernice za odgovorne otvorene odnose* Wendy-O Matik na slobodarskim načelima pokazuje kako su upravo temelji autoritarnog društva u kojem živimo utemeljeni na našim osobnim odnosima, koji su nadalje temelj svih ostalih odnosa. Naime, što se tiče tzv. ljubavnih odnosa autorica pokazuje da je monogamija samo površna slika stvarnog stanja te da su preljubi, ljubomora, varanje, laganje, više partnera i partnerica... uobičajene stvari, a monogamija tek norma koje se svi deklarativno drže te je krše. Upravo u tome leži problem – laganje, neiskrenost, skrivanje i ostale srodne radnje temelj su neodgovornih odnosa koji štete ljudima.

*** Kakav je vaš stav prema navedenome ili pak duboko vjerujete da je ljubavni odnos utemeljen na strastvenoj monogamiji, ne u smislu bračne monogamije, već relacijske, prijateljske monogamije?**

- Vjerujem u strastvenu monogamiju, kao i u serijsku monogamiju, ali i u ljubavničku nevjeru, pa ako hoćete i u seksualno nerealiziranu zaljubljenost. Pritom mislim i na bračne i izvanbračne odnose, heteroseksualne, homoseksualne, bi i trans. Vjerujem u sve oblike ljudskih odnosa vezanih za ljubav, kao što vjerujem i da možemo živjeti bez ljubavnih odnosa. Djelomično se slažem s autoricom koju navodite, ali kada bismo prestali lagati i varati svoje partnere ili partnerice, onda bismo bili odgovorni ljudi u ljubavnim vezama, potpunim odnosima, kako ih naziva Giddens? Ako se zaljubimo u nekog drugog, to odmah prijavimo i svi se sretno i odgovorno rastanemo i budemo u novoj monogamnoj vezi? Preljub je sastavni dio monogamije, kao što sugerira Laura Kipnis, razotkrivajući svu licemjernost „podvojene i tjeskobne“ hiperseksualizirane, a puritanske kulture u kojoj živimo. Posebno mi se sviđa njezina kritika sintagme „raditi na vezi“, „raditi na ljubavi“, kao da je riječ o nekom poslu koji već ide k vragu. Ljubav kao odnos je institucionalizirana, upregnuta u ideološku mašineriju, omeđena pravilima i očekivanjima. Prevara je njezin imanentni dio, dobrodošao rascjep iz kojeg nastaje novi ljubavni odnos. Stoga je pravo pitanje je li uopće moguće voljeti izvan društvenoga koda, postoji li iskustvo same ljubavi izvan kulture? A opet, kada bi nestalo imperativa monogamije, pa i prijateljske monogamije, kao vrhunarnog dokaza ljubavi, ljudi bi vjerojatno i nadalje lagali, jer kad govorimo o ljubavi kao emociji, govorimo o najosjetljivijem dijelu svoje intime. Katkad lažemo jer nam se čini da tako štitimo drugu osobu, jer ne znamo što nam je činiti, jer se bojimo, jer smo toliko uložili, „radili na odnosu“. Zato ne možemo tuđe ljubavi mjeriti vlastitim aršinom niti svoje ljubavne kriterije postavljati kao opće. Za jedne je ljubavno iskustvo drugih ponižavajuće, za druge oslobađajuće, ali pastu u rascjep onaj je omamljujući trenutak koji se svima može dogoditi.

*** Kako iz autobiografske, a ne samo antropološke perspektive možete komentirati *fatalnu*, duboku, ljubavnu strast (*Do posljednjeg daha*) i jeste li trenutačno u „stanju ljubavi“ ili pak zaljubljenosti, gdje zaljubljenost, kako navodite u knjizi, Freud određuje kao stanje na čijem vrhuncu granica između Ja i Ti nestaje; zaljubljeni smatra da su Ja i Ti jedno te se tako i ponaša...**

- Feministička metodologija pretpostavlja ravnopravno sugovorništvo te neku vrstu autorefleksije. Niste li stoga trebale početi oglašavanjem vlastitoga ljubavnog stanja? Zato, vrlo kratko, u sretnim sam vezama. Što se tiče fatalne ljubavi, svaka je ljubav fatalna jer na nama ostavlja tragove, jer ona sama nije preživjela. U epicentru je patrijarhalnog mentaliteta nesretna, disruptivna, neravnopravna ljubav kao ona koja je najzanosnija, ali i najsmrtonosnija. Fatalno se voli žena, majka, domovina i tako redom do marke automobila. No fatalnost je promjenjiva kategorija, nekad se umiralo zbog ljubavi, danas umiremo zbog nečega drugog. Ipak, najstrašnija mi je sintagma „ubojstvo iz strasti“. Kada pročitam u novinama da je neki iskompleksirani tip ubio svoju ženu ili djevojku „zbog strasti“, odnosno zato što ga je ostavila, a on to nije mogao preboljeti, dođe mi da vrištim. To je krajnja posljedica konstrukta fatalnosti.

*** Za kraj, molimo vas za što inkluzivniju definiciju strasti, s posebnim naglaskom na feminističke strasti ili strastveni feminizam!**

- Strast je uvijek vezana za ono što se tek treba dogoditi, žudimo za onim što još nemamo, fantaziramo da bismo uopće željeli. Strast je onaj aktivistički dio našeg djelovanja koji nas tjera da osvojimo – znam da ovo zvuči militantno – što nam pripada.

RECENZIJE

Uz knjigu *Love and Sexuality: Anthropological, Cultural and Historical Crossings*, ur. Alja Adam i Slađana Mitrović, Red Athena University Press, Zagreb, 2011., 181 str.

Manuela Zlatar

Kulturološke, historijske i antropološke poveznice živo su presjecište i zajednička točka zbornika tekstova prezentiranih 2010. godine na skupu održanom na Institutum Studiorum Humanitatis u Ljubljani, na temu ljubavi i seksualnosti. Metodološki putovi kojim 14 autorica kroči ovim zbornikom raznorodni su, multidimenzionalni i interdisciplinarni – od književne kritike, filozofije, historiografije, preko teorije traume, vizualnih studija do sociologije i ostalih puteljaka koji se udijevaju u fokus singularnih studija, ovisno o sadržajnom naboju i intenciji istraživanja. Ova kompilatorna knjiga prvo je izdanje regionalne biblioteke RAUP, feminističkog izdavačkog projekta utemeljenog na post/meta-jugoslavenskoj mreži instituta i centara za ženske studije u Ljubljani, Zagrebu, Beogradu i Skopju – „interesnih zajednica“ po pitanju preispitivanja postojećih nacionalnih i kolektivnih narativa, posebice u odnosu na minulih 20-ak godina u kojima svjedočimo opasnom osnaživanju patrijarhalnog rastera koji se pak pod krinkom pseudotolerantnog diskursa i nominalno permisivnog stajališta naspram „pitanju drugosti“ iskazuje i te kako zabrinjavajućim. Feministički promišljati seksualnost i ljubav, a na tragu kritike koja Europu vidi, kako to više puta ističe Luisa Passerini, kao (unatoč svemu) patrijarhalnu ideju promoviranja izvoznika demokracije u liku bijelog kršćanina i muškog ljubavnika poprilično je ambiciozna nakana, a upravo to se čini u ovom

zborniku, s ciljem da se čitateljstvo s engleskog govornog područja upozna s „domaćim“ dostignućima feminističke teorije i eksplorativne prakse. „Domaća“ su utoliko jer navedene interesne zajednice s područja bivše Jugoslavije povezuju u „socijalnu molekulu“, u smislu morenovskog shvaćanja socijalnog atoma. Predgovor potpisuje Luisa Passerini, koja se kroz knjigu provlači i kao česta citatna referenca i primarnih i sekundarnih izvora te se stječe dojam da ujedno figurira i kao svojevrсна supervizorica zbornika. Passerini u predgovoru uza svu svoju blagonaklonost ne propušta ukazati na poneke deficite. Profinjeno će reći i da „strast za detaljem“ zaokuplja pojedine tekstove, s čime se apsolutno slažem. No ono što valja istaknuti opservacija je Passerinijeve da se tekstovi više usredotočuju na seksualnost negoli na ljubav, što je vidljivo – kako navodi Passerini – i u samom sadržaju, pa se pita otkuda taj izbor.

Možda ovaj izbor valja tražiti u datostima realitetnih aktualnosti koje se nameću u općoj klimi transpozicije pažnje s krucijalnih ekonomskih problema na pitanja seksualne orijentacije drugosti. Čitati ovu monografiju u ključu seksualnosti pa tek potom ljubavi možda se zaista iskazuje kao adekvatnija opcija, prvenstveno imajući u vidu da teme poput *gay pridea*, pornografije, biopolitike tijela, seksualnog (pardon: konativnog

idolokatoličkog odgoja) dospijevaju u žarište „lokalno-domaće“ hrvatske društveno-političke scene ljeta gospodnjeg 2013. do kojeg smo dogurali, znači 3 godine nakon rođenja zbornika.

Jer zbornik se, naime, uspostavlja kao svojevrsni anticipirajući naboj koji probada (barem) hrvatsku današnjicu u kojoj se prevalentne teme regrutiraju u ozračju, rekla bih, antagonističkih stajališta klerofašizma i – „revolucionarnog menjševizma“.

Na tragu ovakvog uvoda istaknimo tekst Tee Škokić (*Can Croatia Swallow it? The Lack of Freedom of Sexual Expression in Croatia*) koji, polazeći od slogana *Povorke ponosa* od 19. lipnja 2010., istražuje koliko uspješno komuniciraju zahtjevi za različitim praksama seksualnosti u zajednici koja im u pravnom smislu donekle priznaje legalnost, ali puno teže legitimnost, pa se propituje uolikoj je mjeri hrvatska LGBTIQ zajednica u stanju ostvariti komunikaciju s ostatkom građana. Upućujući na lingvističku tišinu pojave razine heteroseksualnosti (heteronormativno je „normalno“, pa tu nema puno priče ako se dvoje žvale na javnom prostoru), Škokić detektira homoseksualnost u odjecima tekstualne i govorne „buke“ jer se homoseksualnost ili žestoko afirmira ili negira ili ju se stigmatizira. Upravo zaradi toga, primjeri javnih reakcija na hrvatske *gay pride* parade daju razumljivo objašnjenje da unatoč liberalizaciji diskursa o homoseksualnosti, heteronormativnost još uvijek podupire svoj dominantni oblik kontrole, što se vidi i u projektivnoj identifikacijskoj percepciji mainstreama koji binarno pozicionira „dobre“ (*passing* – politika prolaza) i „loše“ (stereotip medija) pedere. Škokić također ukazuje kako LGBTIQ upada u polemike oko prava istospolnih osoba na heteronormirane institucije braka i obitelji te često isključuje ostala četiri ili više slova svojega akronima (biseksualne, transrodne, interseksualne i queer osobe, asekualne, omniseksualne, panseksualne). Seksualnost osoba s poteškoćama u intelektualnom razvoju ili fizičkim invaliditetom još je jedna kategorija koja ispada iz čujnog diskursa. Ovakvo autoričino kritičko razmatranje samo valja pozdraviti i nadati se da će s vremenom i ove teme doći u fokus razgovora o seksualnosti kao takvoj.

A kakva je politika seksualnosti u Hrvatskoj analizira Sanja Đurin (*Nationality, Identity, Sexuality: The Politics of Sexuality in Croatia*) na primjeru stereotipnog obrasca u hrvatskim udžbenicima vjeronauka u devedesetim godinama, dijakrono osvjetljavajući i diskurse iz prošlosti (20. i 19. st.), kada se hrvatski nacionalni identitet formirao pod prevalentnim katoličkim uplivom. Osvrnuvši se na mit o majčinstvu, Đurin zaključuje da se u udžbenicima vjeronauka za niže razrede djece usađuje plošno-idealna slika majke, uz eksplicitno pripisivanje svetosti u majčinstvo, a potom (u višim razredima) na scenu stupa politizacija tijela te ono postaje predmetom političke moći zato što institucije moći zadiru u sferu privatnosti, manipulativno oblikujući identitete vezane uz tijelo, a seks postaje političkom kategorijom. Autorica tako svojim člankom nudi eklatantan primjer *case study* u Foucaultovu shvaćanju biomoći (*biopouvoir*). Imajući u vidu činjenicu kako su udžbenici pisani sredinom devedesetih godina uvelike formirali stavove i mišljenja djece koja su danas odrasli građani/ke, pitam se o količini proizvodnje traume po čitanju sljedećeg navoda citiranog iz udžbeničkih prostora vjeronauka za 7. razred osnovne škole (Periš, 2003: 35): „Pobačaj (abortus) izravno je ubojstvo nerođenog djeteta i najveća izdaja majčinstva. Majka, simbol sigurnosti i ljubavi, pobačajem se pretvara u ubojicu najnevinijeg bića“ (str. 137). Ili pak o količini nekog budućeg samozavaravajućeg licemjerja utjelovljenog npr. u liku dr. Perića iz predstave *Fine mrtve djevojke*.¹

Upravo temom abortusa bavi se Ana Cergol (*Illicit Sexual Relationship in the Early 20th Century: The Issue of*

¹ Cenzura Cuculićeva plakata za Matanićevu predstavu *Fine mrtve djevojke* još je jedan aktualni primjer (2013) na osnovi kojeg se može vidjeti do koje mjere hrvatsko društvo podliježe pritisku inprinta biomoći. Estetsko-vizualna umjetnost, tentativno utkana u poruku spomenutog umjetničkog uratka, čita se isključivo u kôdu katoličkog imaginarija te se na tom tragu igra na kartu „uvredljivosti“, a uz to se i vizualno „podvajanje istosti“ doživljava kao opasnost po vlastiti (?) identitet. Pri tome se postavlja pitanje zašto se crkvene instance ne vrijeđaju na činjenicu ekonomsko-egzistencijalne devastacije velikog dijela građanstva, 400.000 nezaposlenih itd., a istovremeno pozivaju na žestoku kampanju protiv Vlade, nakanjujući organizirati javnu raspravu protiv zdravstvenog odgoja i gay brakova koja je u trenutku kada ovo pišem u punom jeku.

Abortion), a daje se u potragu za sudskim arhivima po pitanju sudskih svjedočenja na temu protiv abortusa u Sloveniji i Trstu tijekom 20. st. Navedena studija detektira nimalo stereotipne situacije, naime one u koje se model žene kao žrtve koja strema k reproduktivnom i matrimonijalnom obrascu ne udijeva kao samorazumljiv element.

The Other Option for Sexualisation: Skin as the Mother of Invention dubinska je studija o pornografiji u suvremeno doba koju u zbornik prilaže Renata Šribar. Ovdje nas autorica upozorava na opasnost neoliberalizma i njemu svojstvenog stava naspram pornografije. Šribar pornografiju detektira kao kulturno motiviran i povijesno uvjetovan fenomen, upozorava na činjenicu da u Sloveniji još nema adekvatnih studija koje bi ispitala emocionalnost mladih djevojaka u kontekstu kompetitivnog promoviranja samopornografije kada se radi o odmjeravanju seksualnih snaga između mladića i djevojaka. Psihoanalitičkim pristupom, koji u *mainstream* pornografiji trenutno doživljava svoju renesansu, Šribar izlučuje ključni element pornografije: pitanje, naime, tko je u posjedu *pogleda*, a tko ga konzumira, tj. – kako to Šribar uobličuje – tko je promatrani „falus“ kada falusa nema, a biti u posjedu falusa iznimno je važno, kako u tjelesnom tako i u simboličnom i fantazijskom smislu patrijarhalne vizualne matrice zapadne kulture, temeljenu na ideologiji pornografije kao društvene pojave. Metafora *neorođene* kože kao mjesto hipersenzornog iskustva figurira u tekstu kao utopijska vizija subverzivne pornografije, seksualnosti i ljubavi.

Pitanjem pogleda na žensko tijelo od Courbeta preko Duchampa pa sve do političkih implikacija Tanje Ostojić fokus je i rasprave Slađane Mitrović (*L'Origine du Monde and the Emantipation of Sexual Visual Explicitness*), koja naslovnice zbornika oprema svojom interpretacijom Courbetova *Postanka svijeta*. Spomenimo i da aktualnost Courbetove slike dobiva na popularnosti u veljači 2013. navodnim pronalaskom umjetnine koja bi mogla predstavljati lice modela čiji je donji dio obnaženog tijela 1866. godine vrlo realistično oslikao ovaj poznati francuski umjetnik. No bitnije od spekulacije je li pronađena glava

ili nije, činjenica je da se u tekstu Mitrovićeve posvećuje pažnja obradi Courbeta kroz djelo suvremene umjetnice Tanje Ostojić koja na svojoj fotografiji zauzima istu pozu, raširenih nogu, ali za razliku od originala, nosi plave gaćice s amblemom Europske unije. Troma poslušnost i podatnost ovog ženskog tijela evociraju asocijacije na diskriminirane imigrantkinje (možda iz istočnoeuropskih zemalja, uslijed prostitucije?), čime se razotkriva pornografsko u politici.

Političnost ne pornografije, nego ljubavi prožima prilog Jelene Petrović (*The Yugoslav Modernism and Feminist Discourse on Love*) koji potkrepljuje tezu Passerinijeve da se europski identitet u svojim počecima ujedinjenja (oko 1930.), baš kao i udvorna ljubav, formirao po principu ušutkavanja drugog.

„Žanr“ antičke pornografije tema je feminističke studije Svetlane Slapšak (*Love as Illness, Therapy, War and Politics: some Ancient Cultural Inscriptions*) gdje se na primjeru Atenejeve pornografije u vidu muške studije o prostitutkama (gr. *porne*) i Alkifronovih pisama, gdje prostitutke fiktivno progovaraju, izlučuju razne društvene i ekonomske uvjetovanosti. Slapšak podsjeća da je antički lijek za ljubav nesumnjivo bio seks, a kako stojimo s odgovarajućom „farmakopejom“ danas na Zapadu, autorica originalno oslikava stihovima Leonarda Cohena kojima oprema uvod u studiju.

„Sindromom“ infantilizacije i pripitomljavanja militantne poetičnosti talijanske prostitutke i pjesnikinje iz 16. st., Veronice Franco, bavi se Iva Grgić Maroević (*Taming Female Desire: Veronica Franco's Poetry in Recent Critical and Dramatic Discourse*) koja nasilno pripisivanje ljupkosti tragovima ženskog pera čita u kodu feminističke kritike otkidanja od onog „Das ewigen Weiblichen“. Motiv „čupanja jezika“ u dramskoj studiji *Veronica, meretrice e scrittrice* Dacie Maraini, Iva Grgić Maroević stavlja u vezu s perceptivnom kompenzatornom zadovoljstvom jer navedena studija elaborira metaforu gdje muški subjekt koji govori tjelesno osakaćuje objekt svoje želje, osuđujući ga na mutavost.

„Mutavost“ se po pitanjima društvene odgovornosti literature iskazuje pogubnom, što je možda pomalo pretjerana asocijacija na tematiku teksta Renata Jambrešić Kirin (*Women's Historical Narratives between Love and Pain: „Inside, it will be warm, safe and empty“*) gdje se, osim društvene odgovornosti literature propituje političnost kako boli tako i ljubavi. Paradoksalnost, fluidnost i terorističnost ljubavi (ključ čitanja su Žižek, Bruckner i Bauman), usklađuju subjekt sa zahtjevima tržišta i političke stvarnosti, ali ljubavi inherentna refleksivnost pripomaže da ne poklekne pred kulturnim pesimizmom. Filozofski diskurs ipak se više okreće ljubavi negoli boli, a autorica vjeruje da je to stoga što emotivni i kognitivni kapital ljubavi ne može biti iscrpljen njezinim mnogobrojnim misinterpretacijama u suvremenom svijetu. Bol pak raspolaže empatijskim potencijalom u smislu iskoristivog alata za individuaciju. Upravo komunikativnost boli u kontekstu literarne ekspresije uporišna je točka autoričina kritičkog osvrta na djela Ivane Sajko i Daše Drndić, u kojima – kako detektira Kirin – nedostaje prostora za empatičku identifikaciju s književnim likovima, a ljubavni diskurs biva diskreditiran u ime kulturnog sjećanja na bol. Obje autorice koje Kirin uspoređuje povezuje samoskrivljena marginalizacija pozicije žena u nacionalnoj povijesti, a rezignacija nad nasiljem povijesti dovodi do antifeminističke stupice.

Orlando posvećena studija Alje Adam (*Virginia Woolf's Orlando: Changing the Space of Desire: The Hermaphroditic Paradigm*) bavi se – mogli bismo reći – neostvarljivim parovima i matematikom ljubavi. Romantična ljubav, kao narcistička edipovska zapreka harmoničnoj cjelini ne proizlazi iz dvoje, nego iz jednog, i to muškog identiteta. ($2=1$, ako se prisjetimo Kristeve.) Autorica upozorava na djela u kojima je pratitelj/ica ljubavi ne Eros, nego Hermafrodit pa na tragu Deleuzea uspostavlja „hermafroditiku paradigmu“ koja bi omogućila uspostavu „trećeg prostora“ između dva identiteta, a ne bi ponavljala identičnu skučenu točku, tipičnu za romantičnu ljubav, gdje dolazi do fuzije identiteta koji pretpostavljaju identični entitet. Prostor, dakle, koji omogućuje distancu na kojoj se kreiraju različitosti. Utopijski prostor ...

Obrtanje Deleuzeove ideje o postajanju ženom dolazi do izražaja u radu Irene Vujčić Pavlović (*„Like a Virgin“: Eroticization in Torture Scenes of Cristian Virgins*) koja ulazi u trag transvestitskim sveticama-mučenicama jer „postati muškarcem“ bio je preduvjet za žensku spiritualnost. Vizualna mikrostudija motivike zatvaranja npr. sv. Barbare u kulu koja simbolizira falus i aludira na incestuozna očinske inklinacije savršen je estetsko-spoznajni benefit za čitateljstvo koji pobuđuje žestoku želju za (barem) virtualnim posjetom Helsinškom muzeju.

Ženska spiritualnost element je kojeg se dotiče i Ariana Volarić u svojem radu *Feminism, Esoteric and Sexuality* gdje se razmatraju feminističke ezoterične spisateljice koje su se i operativno-instrumentalno bavile seksualnošću. S pravom će Passerini u uvodu primijetiti da epitet seksualne subverzivnosti nije stavljen u kontekst političnosti datog vremena. Osobno smatram da bi, s obzirom na ezoterijsku tematiku i motiviku, to bio i prevelik zalogaj za prilog jednom zborniku, a bila bih zasigurno među prvim koja bi s posebnim interesom uzela u ruke i na taj način elaborirano štivo.

S bratskom ili, bolje reći, blizanačkom paradigmom hvata se u koštac Lada Čale Feldman (*The Sibling Paradigm and the Structure of Desire in Marivaux and His Modern Reworkings*) u kompleksnoj studiji arheologije patrijarhalne romantične Europe, pri čemu joj uzor predstavlja Marivaux. Teorijski fokus teksta analiza je filma *L'esquive* (red. Abdellatif Kechiche, 2004), što ima svoje opravdane razloge jer u filmu Marivauxovu komediju *Igra ljubavi i slučaja* na scenu postavljaju imigranti tinejdžeri, što znači da se odvija dvostruka drama, a otvara se pitanje mogućnosti ljubavi u svijetu različitosti.

Reading in Sin prilog je koji stiže od Petre Mikulan, a govori o čitateljicama ljubavnih romana s kraja 19. i 20. stoljeća. Koje su to čitateljice, na koji način žele, mogu ili smiju čitati, neka ostane otvoreno pitanje kao poziv da se zbornik uzme u ruke.

Jer, kao što i naslov prikaza navodi, ovaj pionirski projekt, u izboru i strukturi tekstova evidentno rezonira s eksplorativnim pobudama jednog otvorenog sustava na čijem se krovnom području nalazi internacionalni politički neksus. S obzirom na krizna i nimalo laka vremena nudi spoznajnu i estetsku terapiju svakome tko bavljenje filozofijom i politikom ne smatra ispraznom tlapnjom dokonih (pseudo)intelektualaca. A nesumnjivo razotkriva promjenjive i bolne točke kako seksualnosti tako i ljubavi, za koje možemo reći da su sve samo ne samorazumljive.

PRINCEZA – POTROŠAČICA

Uz knjigu Peggy Orenstein, *Cinderella Ate My Daughter. Dispatches from the Front Lines of the New Girlie-Girl Culture*, Harper Collins, New York, 2011., 245 str.

Nada Kujundžić

Ako ste se u posljednje vrijeme našli u blizini kakve četvero- ili petogodišnjakinje, tada ste zacijelo dobro upoznati s takozvanom kulturom princeza (*princess culture*). Brand koji je 1999. godine lansirala kompanija Disney, a koji se temelji na ideji udruživanja omiljenih junakinja iz filmskih uspješnica poput *Pepeljuge*, *Male sirene* ili *Snjeguljice i sedam patuljaka*, vrlo se brzo prometnuo u najveću globalnu franšizu za djevojčice u dobi od dvije do šest godina. Iz perspektive proizvođača i oglašivača, princeze su pravi pravcati zlatni rudnik: gotovo da i nema proizvoda kojemu se ne može spretno priljepiti etiketa princeza. U Disneyevoj *on-line* trgovini tako se nudi gotovo sve, od igle do lokomotive, odnosno, u ovome slučaju, od lutaka i dekorativne kozmetike do vjenčanica-spavačica (u kojima vaša mala princeza može sanjati o svome princu), jedaćeg pribora i školske opreme. Ovaj specifičan izdanak popularne kulture za djevojčice (ili da posudim ponešto podrugljiv autoričin naziv, *girlie-girl* kulture) našao se pod novinarsko-literarnim povećalom Peggy Orenstein. Novinarka i popularna blogerica, Orenstein već niz godina putem pisanih i virtualnih medija promišlja o popularnoj kulturi (posebice onoj orijentiranoj na djevojke i djevojčice) i konzumerizmu. Uz britka i duhovita zapažanja, Orenstein svojim čitateljima/icama nudi i brojne savjete o odgajanju djevojčica, uglavnom utemeljene na vlastitom iskustvu. Najnovijem autorskom uratku intrigantnog naziva

Cinderella Ate My Daughter (doslovno: „Pepeljuga je pojela moju kćer“) prethodili su memoarski zapisi o trudnoći i neplodnosti (*Waiting for Daisy*, „Čekajući Daisy“), te nagrađivana studija o samopouzdanju i percepciji tijela kod američkih adolescentica (*Schoolgirls: Young Women, Self-Esteem, and the Confidence Gap*, „Školarke: djevojke, samopoštovanje i manjak samopouzdanja“).

Progovarajući iz trostruke pozicije novinarkе, mame djevojčice osnovnoškolskog uzrasta te „bivše djevojčice“, Orenstein nastoji dekonstruirati marketinške, patrijarhalne i ine mehanizme u pozadini tirade ružičastog, šljokičastog i ljepuškastog u koju se posljednjih godina prometnula popularna kultura za djevojčice. U svom pristupu popularnoj kulturi autorica se opredjeljuje za sveobuhvatnost i eklekticizam, pa tako osim već spomenutih princeza promišlja i o dječjim filmovima i TV emisijama, modnoj industriji, društvenim mrežama, pop glazbi, igračkama i predsjedničkoj kampanji Hillary Clinton. Iako kao polaznu točku uzima osobna iskustva, u svom nastojanju da otkrije „mračnu stranu ružičastog“ Orenstein poseže za širokim rasponom metoda, pristupa i znanstvenih disciplina, pa će čitatelj/ica tako među (ružičastim i šljokičastim) koricama knjige pronaći i analize rezultata znanstvenih istraživanja i statističkih podataka, prikaze virtualnih zajednica i društvenih mreža za djecu, pomno čitanje tradicionalnih

bajki, izvještaj s koncerta tinejdžerske pop-princeze Miley Cyrus, intervju s povjesničarima, marketinškim stručnjacima, psiholozima, neuroznanstvenicima, roditeljima te samim djevojčicama.

„Otkada je to svaka djevojčica princeza?“, zbunjena je autorica. „Kad sam ja bila mala, curice se nisu odijevale u ružičasto od glave do pete. Mi nismo paradirale naokolo u cipelicama s visokim potpeticama.“ Kako protumačiti fenomen princeza? Je li riječ o spretnom kapitalističkom triku kojim se usput nastoje promovirati tradicionalne rodne uloge? Ili možda spomenuti trend valja pozdraviti kao svojevrsno slavljenje ženstvenosti, znak napretka i ustoličenja „nove žene“ koja napokon može biti i imati sve? No nije li možda ipak pretjerano (da ne kažem, paranoično) toliko pažnje poklanjati nečemu što je tek jedna od faza u procesu odrastanja? Na kraju krajeva, postere Pepeljuge i Male sirene u nekom će trenutku zacijelo zamijeniti fotografije omiljenih pjevača/ica i glumaca/ica, a šljokičasti kostimi i plastične tijare morat će ustupiti mjesto trapericama, suknjama ili kariranim košuljama. „Faza princeza“, priznaje Orenstein, doista će neminovno izbljedjeti, no to ne znači da je valja olako shvatiti. Naprotiv, ista obilježava ključne godine u životu djevojčica te predstavlja njihov prvi kontakt s *mainstream* kulturom. „I što je prva stvar koju ta kultura poručuje mojoj kćerkici? Ne da su djevojčice sposobne, snažne, kreativne ili pametne, već da svaka od njih želi (ili bi barem trebala željeti) biti najljepša na svijetu.“ Možda i ne postoje studije koje svjedoče o izravnoj vezi između igranja lutkama-princezama i manjka samopouzdanja, no brojna su istraživanja koja jasno pokazuju kako djevojčice koje su pretjerano izložene *mainstream* kulturi visoko vrednuju fizičku privlačnost i vanjski izgled. Razmatrani zasebno, sredstvo za depilaciju za desetogodišnjakinje, Bratz lutke ili provokativan videospot u kojem golišava tinejdžerka pleše na seksualno sugestivni način, ne doimaju se pretjerano opasnim. No, tvrdi Orenstein, svaki od njih po sebi i za sebe predstavlja još jedan komadić slagalice. U konačnici, svi oni promoviraju istu poruku: „važno je kako izgledaš, a ne kako se osjećaš. Štoviše, fizički izgled *određuje* kako se osjećaš, ali i tko si“.

Promišljajući o identifikacijskim modelima koje društvo nudi djevojčicama i djevojkama, autorica neprestano nailazi na jedan te isti paradoks: dok odlučno rušimo barijere koje ženama priječe pristup u razne društvene sfere i profesije, prioritet fizičkog izgleda i dalje je neupitan. Ratni poklič poznat kao *girl power* koji je slavio mogućnosti i sposobnosti tijela a ne fizički izgled, izokrenut je naglavce i transformiran u svoju vlastitu suprotnost: „Postizanje tjelesnog savršenstva postalo je (vrlo često jedinom) izvorom ženskog ‘osnaživanja’“. Umjesto da se oslobode tradicionalnih ograničenja, djevojke sada imaju slobodu ‘odabrati’ ta ista ograničenja.“ Tome u prilog govori i zabrinjavajući manjak raznolikih identifikacijskih modela za djevojčice u dječjim emisijama i serijama. Muški likovi su ti koji doživljavaju pustolovine i okušavaju se u čitavoj galeriji raznolikih uloga; uloge dodijeljene junakinjama mahom su stereotipne, a tu je, dakako, i problem njihove slabije zastupljenosti. Veselim drušinama pustolovnih, otkaćenih, hrabrih, nestašnih, poduzetnih, odlučnih junaka nerijetko se pridružuje tek jedna junakinja, poput Miss Piggy u *Muppetima* ili nezaobilazne Štrumpfete, jedinog ženskog Štrumpfa koja se, usput budi rečeno, identificira isključivo kroz vlastit spol. Dok se ostalim Štrumpfovima imena u pravilu nadijevaju na temelju njihovih vještina ili zanimanja (Lumen, Vicko, Majstor i sl.), Štrumpfetino ime sugerira tek da je njegova nositeljica – žensko.¹

Jedan od glavnih aduta ove knjige leži u činjenici da si usprkos osobnom angažmanu autorica ne dopušta emocionalno nabijene tirade protiv suvremenih zala, niti se razbacuje optužbama i osudama. To možda najbolje dolazi do izražaja u poglavlju posvećenom izborima za male *missice* koji su u Americi odnedavno i osnova *reality showa* „Toddlers & Tiaras“. I dok nipošto nije pobornik ideje da se djevojčice predškolske dobi šminkaju i šepire pred žirijem u kupaćim kostimima, Orenstein isto tako ne staje na stranu producenata i gledatelja spomenutog *reality showa*, kojemu je cilj male natjecateljice i njihove roditelje prikazati u što negativnijem svjetlu. Sličan oprez zamjetan

¹ Beal, Carole R. 1994. *Boys and Girls: The Development of Gender Roles*. New York etc.: McGraw-Hill, Inc.

je i u analizi „novih“, „feminističkih“ bajki: „većina njih“, piše Orenstein, „među sintagme ‘za cure’ i ‘protiv dečki’ umeće znak jednakosti. (...) Za mene to nije napredak, već osveta.“

Iako je i te kako rječita pri ukazivanju na negativne aspekte popularne kulture, Orenstein priznaje da je teško oduprijeti se sve snažnijim pritiscima te ne osuđuje roditelje koji pred njima popuštaju. Na kraju krajeva, i sama je u poziciji da s jedne strane nastoji potaknuti kćerku da bude samostalna, snažna i samosvjesna, a s druge poštovati njene izbore (pa bile to i lutke princeza). Iako je govoriti o potrebi za subverzijom i opiranjem *mainstream* kulturi, no „nitko ne želi da se njegova/njezina kćer osjeća isključenom ili da se nađe na meti zadirkivanja jer se ‘pogrešno odijeva’, ima ‘pogrešnu frizuru’ ili sluša ‘pogrešnu’ glazbu“. Kako onda odoljeti invaziji princeza? Iako je protekla dva desetljeća provela „pišući o djevojčicama, razmišljajući o djevojčicama, raspravljajući o tome kako bi djevojčice trebalo odgajati“, autorica ne nudi gotova rješenja i jednostavne recepte budući da takva, kako se čini, naprosto ne postoje (ili im se Orenstein još nije domislila). No posljednje stranice ipak odišu optimizmom: prvi korak ka promjeni, smatra Orenstein, krije se u osvještavanju i kritičkom promišljanju (u tu bi svrhu, idealno, trebala poslužiti i ova knjiga): „Započnemo li s time, ako nastojimo da djevojčice same sebe počnu promatrati iznutra a ne izvana, pomoći ćemo im da u konačnici pronađu vlastite sretne završetke.“

KADA ŽENA VOLI ŽENU: LEZBIJSKA LJUBAV I HOMOSEKSUALNA ŽELJA

Uz roman Ajle Terzić, *Mogla je biti prosta priča*, Naklada Sandof, Rende, Zagreb, Beograd, 2011., 206 str.

Melisa Slipac

Iako novo stoljeće donosi i nove tematske izazove za književnost, tematika lezbijske ljubavi gotovo je neobrađena u domeni postjugoslavenske književnosti; naime, istospolna je ljubav još uvijek tabu tema. Upravo stoga što govori o ljubavi između dviju žena, novi roman *Mogla je biti prosta priča* bosanskohercegovačke spisateljice Ajle Terzić može se smatrati raritetom na ovoj književnoj sceni. To što su dva glavna lika romana – Esma i izabranica njezina srca Roza – lezbijke uvodi u književnost prostora bivše Jugoslavije jedan još nedovoljno istraženi aspekt ženske seksualnosti i ženskog erosa. Ovo djelo, u izdanju zagrebačkog Sandorfa i beogradskog Rendea, pokušava tretirati problematiku marginalnog statusa LGBT osoba, pa se može uvrstiti u žanr *gay* ili *queer* književnosti. No, roman se ne bavi samo kontroverznom tematikom ženske ljubavi u bosanskohercegovačkom patrijarhalnom društvu već uključuje i niz drugih problematika koje se tiču položaja pojedinaca, a naročito žena, u tranzicijskom društvenom ambijentu BiH.

Roman počinje opisom Esminog obiteljskoga ručka, za vrijeme kojeg joj njena obitelj pokušava nametnuti Mešu, uspješnog zubara solidnih primanja koji bi u skladu s tradicionalnim shvaćanjem dobre udaje bio idealna prilika. Uronjena u sumornu tranzicijsku svakodnevnici grada, Esma vodi poprilično dosadan život, bez mnogo ambicija

ili nade da će se nešto uskoro promijeniti. Zaposlena u socijalnom sektoru, slomljenih ideala, iz dana u dan gotovo da živi i radi svoj posao automatski. Kada je poslana na seminar u Graz, ni ne sluti da će taj kratki put uzdrmati njen monotoni svijet. Tijekom vožnje vlakom iz Beča za Graz Esma sreće Rozu, neobičnu djevojku iz domovine koja živi u Austriji. Esma je pritom izrazito zbunjena zbog iznenadne seksualne privlačnosti koje Rozina blizina u njoj pobuđuje. Ukratko, započinju ljubavnu vezu. Pritom autorica pripovijeda tu priču iz trećega lica, no iz perspektive (fokalizacija) glavne protagonistice Esme.

Iako su Esma i Roza poprilično različite po određenim stavovima, interesima, navikama, iskustvima, ukusu i stilu života, između njih se rađa strastvena romansa. Njih se dvije ni po čemu ne uklapaju u društvene klišeje o lezbijstvu i klasične stereotipe ženskih parova koji se sastoje od jedne partnerice koja preuzima „mušku“ ulogu i druge kod koje je naglašena ženstvenost. Esma i Roza su predstavljene kao suprotnosti, ali ne zbog seksualnih uloga koje imaju u vezi, već zbog toga što su različite kao osobe i vode sasvim drugačiji život. One predstavljaju dva različita svijeta i načina života. Dok Roza – koja živi u Beču, zna tko je, ima brojne interese i želi ostvariti svoj san da postane slikarica, a u međuvremenu radi u gastronomiji kako bi preživjela – na neki način predstavlja zapadnjačku individualnost

i ambiciju, Esma po mnogočemu simbolizira zatvoreni kolektivni duh tradicionalnog balkanskog društva. Iako Esma na početku romana djeluje kao liberalnija u usporedbi sa stereotipizacijom bosanskoga mentalita, kako roman odmiče, sve više dolazi do izražaja njezini konzervativni stavovi. Možda upravo zbog toga nekonvencionalna Roza za Esmu predstavlja *femme fatale* koja u njezinim očima zrači nekom ljepotom nestvarne vile i simbolizira nedostižnost svega onoga što bi Esma htjela biti.

Ova kratka romana funkcionira sve dok opčinjenost Rozom ne počne u Esmi izazivati unutrašnje konflikte. Unatoč tome što Esma sebe želi predstaviti kao emancipiranu, izrazito je neodlučna i izrazito joj je bitno što okolina misli o njezinim postupcima – velik dio života regulira prema očima Drugih. Međutim, njeni strahovi i dileme nisu isključivo posljedica neprijateljskih stavova društva, već odražavaju i Esminu nesigurnost u vezi s vlastitom seksualnošću. Kroz vezu s Rozom otkriva nove dimenzije sebe, no ne zna kako da se postavi prema tom novom otkriću. Za nju je seksualna želja i ljubav prema drugoj ženi jedno potpuno novo i neočekivano iskustvo, koje iako uzbudljivo, istovremeno je i plaši. I pored iskrenih osjećaja prema Rozi, Esma nije u potpunosti oslobođena strahova od negativnih reakcija svoje okoline. Zbog svega navedenoga Esma se nalazi u trajnom sukobu sa samom sobom i nije sigurna treba li slijediti vlastite unutarnje želje ili se može prilagoditi samo onome što od nje očekuje obitelj i što je društveno prihvatljivo. Pritom, iako je zaljubljena u Rozu, Esma se i dalje povremeno viđa s Mešom i razmatra njegovu bračnu ponudu.

Najveća razlika između ovih dviju mladih žena jest ta što Esma nije u stanju definirati svoj seksualni identitet niti prihvatiti svoje homoseksualne sklonosti. Za razliku od Roze, koja sebe definira kroz seksualnu orijentaciju, Esma sebe ne doživljava kao lezbijku. S obzirom na to da je Roza prva žena s kojom se upušta u ljubavnu i seksualnu vezu, Esma je uvjerena da to što je osoba za kojom žudi žena u stvari nema nikakvo značenje. Ove različite spolne identifikacije svjedoče o tome da lezbijstvo ili općenito homoseksualnost nije stabilna i nepromjenjiva kategorija osobnosti, već da seksualni identitet ovisi o samoidentifikaciji osobe s

određenom spolnom orijentacijom kao i s definicijama i značenjima koje kultura u određenom periodu pripisuje kategorijama seksualnosti. Veze između žena, kao i između muškaraca, mogu uključivati cijeli spektar osjećaja kao i niz vidova i ekspresija ljubavi i naklonosti. Pritom se neizbježno nameće pitanje: što se može definirati kao lezbijska ljubav i koje se žene može odrediti lezbijkama?

Vrlo je značajno i to što njihova ljubavna priča počinje u inozemstvu, na prostoru koji je izvan Esminog svakodnevnog okruženja, pa se čini da ona na neki način tu ljubavnu priču isprva doživljava kao uzbudljivu avanturu za vrijeme koje istražuje vlastitu seksualnost i ženstvenost. Zbog njenih nedoumica i straha od društvene osude, Esmina i Rozina ljubavna veza prepuna je trzavica, ljubomore i nepovjerenja. Roza shvaća da se Esma koleba i zbog toga Esmin sastanak s Mešom u Rozi izaziva žestok napad ljubomore, što dovodi i do prekida njihove veze.

Za Rozu, koja je deklarirana lezbijka i koja je od djetinjstva svjesna da je privlače žene, Esmina neodlučnost nije prihvatljiva. Roza ne negira svoje homoseksualne sklonosti i čvrsto stoji iza svog seksualnog identiteta, bori se za svoja uvjerenja i aktivno je uključena u LGBT skupinu. Za Rozu je homoseksualnost stil života koji određuje i njene političke stavove. U epizodi u prostorijama LGBT udruženja predložene su brojne teškoće s kojima se LGBT populacija suočava u balkanskom društvu. Malobrojni i skućeni u klaustrofobičnom prostoru na tavanu, LGBT aktivisti i aktivistice tešku situaciju olakšavaju crnim humorom, o čemu svjedoči i kolaž na zidu sastavljen od rendgenskih snimaka njihovih polomljenih kostiju. Roman na ovaj način prikazuje raskorak između Austrije, koja simbolizira Zapad, koji je otvoren prema seksualnim manjinama, i društva kod kuće koje osuđuje i stigmatizira homoseksualce i lezbijke, i gdje su govor mržnje i napadi na njih još uvijek česte pojave. No, ni protagonisti LGBT grupe nisu uvijek otvoreni i prijateljski raspoloženi prema osobama izvan svojih krugova. Kada Esma upozna Rozinu bivšu djevojku Lidiju, koja prema njoj zauzima prilično neprijateljski stav, ona postaje svjesnija specifičnog rizika ulaska u homoseksualnu vezu.

Premda Esma djeluje kao „crna ovca“ u sredini kojoj pripada, ona po mnogim aspektima utjelovljuje duh vremena i probleme jedne specifične generacije žena u doba tranzicije, koje se nalaze rastrzane između konzervativnih i liberalnih pogleda i seta vrijednosti. Stiješnjene između uskih okvira patrijarhalnih normi i tradicionalnih shvaćanja, te zapadnjačkih ideala individualnosti i seksualne slobode, one tragaju za vlastitim identitetom i u stalnom konfliktu s različitim stereotipima i idealima osjećaju teret unaprijed zadanih rodni uloga i društveno nametnutih konvencija ponašanja. U nemogućnosti da definiraju i shvate same sebe i cjelokupno društvo često se gube u dilemama između oprečnih ideologija i vrijednosti, što može rezultirati ne samo ideološkom već i seksualnom dezorijentiranošću.

Ključno pitanje za razumijevanje i tumačenje ovog romana jest zbog čega je autorica odlučila opisati lezbijsku ljubav između dviju žena iz BiH. Glavni cilj autorice zacijelo nije bio samo progovoriti o problemima jedne marginalizirane grupe već je problematiziranjem položaja lezbijki i homoseksualaca nastojala ponuditi širu kritiku društva koje je puno klišeja, predrasuda i zabrana. Pojačan nabojem nedozvoljene ljubavne veze koja izaziva konfliktne reakcije, ovaj roman stvara okvir za razmišljanje o dozvoljenim životnim odabirima i mogućnostima promjene pozicije u vlastitoj sredini. U patrijarhalnom društvu u kojem su rodne i seksualne uloge unaprijed zacrtane, a alternative vrlo ograničene i rizične, homoseksualnost može simbolizirati čin otpora nametnutim društvenim očekivanjima i mogućnost oslobađanja od okova propisanih društvenih pravila. Lezbijska ljubav u ovom slučaju ne bi predstavljala samo način subverzije rodni i seksualni uloga i redefiniranja ustaljenih stereotipa već i jedan od načina preispitivanja granica identiteta i transgresije svih rigidnih društvenih normi. Međutim, čak i pojedinci koji se odlučuju za alternativu nisu nužno oslobođeni vlastitih predrasuda, što je također znak netolerancije i zatvorenosti, i još jedan pokazatelj lokalnih politika i stavova isključivosti.

Daljnji zanimljiv aspekt priče je drugačiji pogled na žensku seksualnost. Većina književnih djela koje su pisali (muški) književnici nude falocentrični pogled na žensku seksualnost

u kojoj se žene idealiziraju, mistificiraju ili demoniziraju. Patrijarhalni pogled određuje ženu kao pasivnu u intimnim vezama, kao objekt požude, što samo potvrđuje i pospješuje podređenu ulogu žene u društvu uopće. Lezbijska ljubav ovdje je ponuđena i kao jedna mogućnost za žene da budu aktivni seksualni subjekti i istraže vlastitu seksualnost izvan društveno utvrđenih okvira.

Autorica ostavlja kraj romana otvorenim za interpretaciju. Naime, moramo se zapitati – ostavlja li Esma ipak priču s Rozom iza sebe kao trenutni hir i odbija li lezbijstvo kao konačni izbor te se umjesto toga odlučuje za bezbolniji put prilagodbe društvenim očekivanjima? Možemo se i zapitati da li nam činjenica što roman nije objavljen u BiH svjedoči o većoj rasprostranjenosti homofobnih stavova u bosanskohercegovačkom društvu nego što je to slučaj u Hrvatskoj i Srbiji i o tome da je bosanskohercegovačko društvo još uvijek nespremno za bavljenje temama istospolne ljubavi.

U konačnici, roman nas podsjeća da uvijek iznova moramo preispitivati sebe u pokušaju pronalaska odgovora na pitanja: tko sam, gdje je moje mjesto i vrijedi li i pored svih društvenih ograda i pravila vjerovati da ljubav nema granica i boriti se za nju.

SUSRET RODA I TEOLOGIJE: REBEKA JADRANKA ANIĆ VS. GABRIELE KUBY

Uz knjigu Rebeke Jadranke Anić, *Kako razumjeti rod? Povijest rasprave i različita razumijevanja u Crkvi*, Institut društvenih znanosti Ivo Pilar (Biblioteka Centra za religijske studije), Zagreb, 2011., 193 str.

Tina Pavlović

Sam pojam „rod“ (*gender*) jedan je od onih pojmova oko čijeg se značenja vode brojne rasprave. Posljednjih godina u njih se uključuju i teološki/e autori/ce i predstavnici Katoličke crkve, koje često završavaju bez teorijskih usuglašavanja ili rješenja. Upravo knjiga Jadranke Rebeke Anić *Kako razumjeti rod?* raščlanjuje jednu takvu raspravu, unutar određenih strujanja u razmišljanjima Katoličke crkve i daje svoj doprinos raspravi o rodu povezujući teološku misao s drugim teorijskim promišljanjima o problematici roda. *Kako razumjeti rod?* jedna je od rijetkih knjiga koja se bavi problematikom roda na hrvatskom teološkom tlu, te su time njen značaj i potreba za njom još veći. Autorica Jadranka Rebeke Anić, inače poznata feministička teologinja, kako i sama navodi, piše ovu knjigu kako bi istražila polazišta stavova Gabriele Kuby iznesenih u knjizi pod naslovom *Nova ideologija seksualnosti. Izazovi i opasnosti gender revolucije* (izvorni naslov: *Die Gender Revolution. Relativismus in Aktion*, Verbum, Split, 2010.), koje autorica smatra problematičnima, te time pokušava promijeniti negativne konotacije koje pojam rod za sobom vuče (Anić, 2011: 11). Anić u svojoj knjizi iznosi širok dijapazon rasprave o pojmu rod koji se rabi u međunarodnim i europskim dokumentima, daje prikaz nastanka crkvenih dokumenta i opsežan prikaz teološke rasprave o pojmu rod. Knjiga je podijeljena na sedam poglavlja, a na kraju svakoga poglavlja autorica donosi

kraći osvrt ili sažetak, dok u zaključku iznosi ishode ovog istraživanja u pet točaka sintetizirajući različita polazišta u razumijevanju roda.

U prvom poglavlju Anić postavlja polazišta svoje rasprave te daje ključne točke stajališta Gabriele Kuby, prije svega značenje pojma rod u europskim dokumentima koje pripisuje Kuby te njeno tumačenje odnosa Katoličke crkve prema rodnom konceptu. Spomenuta knjiga Gabriele Kuby na hrvatski je prevedena 2010. godine te postaje gotovo isključivi tumač katoličkih stavova u pogledu na *rod* i *rodno* osviještenu politiku. Autoričina kritika navedene knjige temelji se na činjenici što G. Kuby ne posvećuje dovoljnu pozornost značenju, povijesti nastanka, teorijskim raspravama kao ni primjeni pojma rod u pojedinim znanstvenim disciplinama (ibid.: 17). Sa stajališta Kuby rod, rodna perspektiva i rodno osviještena politika imaju značenje promicanja prava homoseksualaca, transseksualaca i interseksualaca, dok se, kako Anić pokazuje u drugom poglavlju ove knjige, složenice s tim pojmom na temelju pojmovnika Europske komisije i dokumenta *Justitia et pax* Njemačke biskupske konferencije poprilično razlikuju. Na razini Europske unije značenje pojma rod pokriva politike promicanja ravnopravnosti između muškaraca i žena (32). Anić ističe kako je jedan od većih problema kod Kuby taj što ona kritizira uporabu

pojma rod i drugih složenica koje koristi Europska unija a da prethodno nije provjerila značenje tih pojmova; umjesto toga samo im je pripisala značenja koja je preuzela od drugih i proglasila ih „nepomirljivim i zakletim neprijateljem Katoličke crkve“ (33). Za razliku od toga, *Iustitia et pax* proučava značenje pojma i provedbu rodno osviještene politike kako na europskoj tako i na svjetskoj razini, i ukazuje na njihovo teološko opravdanje i usklađenost „s pozivom Crkve da humanizira svijet i uspostavi civilizaciju ljubavi u kojoj nepravde trebaju biti uklonjene“ (33).

U sljedećem poglavlju Anić proširuje povijesni prikaz nastanka pojma rod i ukazuje na ključne točke njegova razvoja. Tim prikazom utvrđuje da koncept nije usko vezan uz „homoseksualni kontekst, nego uz interseksualni, transseksualni i feministički, odakle ga preuzima šira znanstvena zajednica“ (59). U ovom se poglavlju autorica detaljnije bavi prikazivanjem roda u lezbijskoj i gay populaciji, pokazujući kako postoje međusobni utjecaji rodnih i homoseksualnih teorija, ali također i time da prikazivanje roda kao šifre za homoseksualnost koje daje Kuby nije opravdano (59). Naime, autorica u ovom radu postavlja pitanje kako je moguće da rod u katoličkoj literaturi postaje šifra za homoseksualnost. Dubokom analizom intelektualnih izvora kojima se koristi Kuby, Anić pokazuje da njene postavke ne dolaze iz tradicije Katoličke crkve, nego su preuzete od dviju američkih autorica – Dale O’Leary i Christine Hoff Sommers, čije su ideje izrazito konzervativne i fundamentalističke. Dalje navodi da O’Leary i Hoff Sommers nisu katoličke teologinje, već antifeminističke spisateljice koje svoje neistomišljenike/ice prikazuju kao neprijatelje Katoličke crkve (84). Anić navodi kako rod u homoseksualnom kontekstu nije dostatan za izricanje homoseksualnih identiteta, već se više uklapaju u koncept transroda, odnosno transrodnosti. Nadalje, autorica u prikazu ističe kako rješenje na pitanja koja potiču rasprave o rodu nije u tome da se izostavlja ili izbjegava riječ rod i vrati na staru riječ spol kako zagovaraju neki/e rodni/e teoretičari/ke. Osobito važnim smatra pomak od roda kao skupa oznaka, društveno pripisanih vlastitosti, do roda kao analitičke kategorije i kao metakategorije, čime se dodatno stavlja

u pitanje poistovjećivanje pojma s homoseksualnošću (60).

Sljedeća tri poglavlja ove knjige – četvrto, peto i šesto – usko su povezana. U četvrtom poglavlju autorica istražuje izjave i stajališta Svete Stolice o pojmu rod iznesene na trima važnim međunarodnim konferencijama. Najprije na Četvrtoj međunarodnoj konferenciji o ženama održanoj u Pekingu 1995. godine, na kojoj je Sveta Stolica dala temeljnu izjavu o svom stajalištu i određenju roda, koja se kasnije uglavnom ponavlja, te na Rimskoj konferenciji iz 1998. i konferenciji Peking 5+ iz 2000. godine, održanoj u New Yorku. Temeljeći svoju analizu na *Izjavi o tumačenju pojma rod* Svete Stolice na Četvrtoj međunarodnoj konferenciji o ženama, autorica kaže da je rod za Svetu Stolicu utemeljen na biološkom spolnom identitetu, ženskom i muškom. Dalje navodi da se Sveta Stolica poziva na *Platformu za djelovanje* koja jasno govori o oba roda te time „isključuje nejasna tumačenja temeljena na svjetonazorima prema kojima se seksualni identitet može beskonačno prilagođavati novim i različitim svrhama“ (65). U spomenutoj izjavi Sveta Stolica dopušta mogućnost propitivanja utjecaja kulture na definiranje muških i ženskih uloga te se ne poistovjećuje rod s homoseksualnošću. Suzdržanost Svete Stolice u odnosu na homoseksualnost sadržana je u *Izjavi o ogradama i stajalištima u odnosu na dokumente Konferencije* (br. 9 i 10) i ne spominje se u *Izjavi o tumačenju pojma „rod“* (66).

Nadalje, autorica u petom poglavlju daje analizu uzroka zbog kojih se pojam rod u katoličkim krugovima povezuje s promicanjem homoseksualne populacije, odnosno razjašnjava kako dolazi do razumijevanja pojma rod kao šifre za homoseksualnost gdje veću ulogu imaju događanja oko navedenih konferencija nego sami dokumenti, a između ostalih i snažan utjecaj tumačenja pojma rod katoličkih autora/ica fundamentalističkoga svjetnazora koje preuzima i Gabriele Kuby. U sljedećem poglavlju autorica analizira posebne izvore na koje se pozivaju crkveni dokumenti u svojim stajalištima o pojmu rod, u kojima vidi utjecaj negativnog i neobjektivnog predstavljanja i

tumačenja roda i rodni rasprava američkog antifeminizma i katoličkog fundamentalizma.

Sedmo, ujedno i posljednje poglavlje ove knjige donosi prikaz tumačenja i uporabe pojma rod u teologiji, većinom među katoličkim teologinjama i teolozima (uz jednu autoricu i jedan ekumenski projekt). Na temelju prikaza vidljivo je da se rod u teologiji shvaća prvenstveno u smislu društveno-kulturnog spola i kao analitičko sredstvo društveno-kulturnih i teoloških konstrukcija spola i hijerarhizacije spolova. Na temelju analiziranih radova autorica uočava „pomak od *feminističkog* prema *rodnom* i od rodnog prema *spolnom* istraživanju u teologiji, pri čemu se pak *spol* ne shvaća isključivo u njegovom biološkom značenju. Pomak od rodnog prema spolnom istraživanju prisutan je u konceptima *spolno osvijestene teologije*, osobito ekumenskom projektu *teološkog istraživanja spolova u dijalogu* (141). Međutim, važno je naglasiti da se teološko istraživanje spola u dijalogu događa na ekumenskoj razini, dok katolički autori ostaju uz heteroseksualni koncept. Naime, katolički teolozi koji su prikazani u ovoj knjizi rod tumače u okviru heteroseksualnog koncepta, dok se pak među katoličkim teolozima mogu razlikovati i teolozi koji ne prate rodne rasprave i usvajaju postavke o rodu katoličkih konzervativaca te teolozi koji rabe rod kao analitičko sredstvo teoloških istraživanja. Iskorak iz okvira heteroseksualnog koncepta prisutan je u ekumenskom projektu *teološkog istraživanja spolova u dijalogu* čiji ciljevi uključuju „dijalog teologa i teologinja, složenije i sveobuhvatnije razlaganje spola u teologiji i otkrivanje slijepih točaka u dosadašnjim feminističkim teologijama, homoseksualnim i teologijama usredotočenim na muškarce“ (139). Ipak, važno je naglasiti da postoje katolički teolozi koji su u dijalogu s rodni teorijama i rabe rod kao korisno sredstvo teološkog istraživanja.

Na posljetku, Anić iznosi ishode svog istraživanja koje sažima u pet zaključnih točaka iz kojih je vidljivo kako su stajališta Gabriele Kuby, kao polazna točka ovog istraživanja, uvelike problematična. U zaključku knjige autorica ističe da ovo istraživanje pokazuje kako je „razumijevanje roda u rodni teorijama i u Katoličkoj crkvi

znatno složenije nego što to prikazuje Gabriele Kuby; da između rodni teorija i Katoličke crkve ne mora vladati rat i neprijateljstvo nego dijalog; da se i u teologiji događa pomak od feminističkog do rodnog istraživanja, od rodnog istraživanja do istraživanja spola pri čemu spol – kao i u rodni teorijama – nema isključivo biološko značenje koje je imao prije rodni rasprava; da je stoga važno uočiti kako nije samo pojmu rod potrebno tumačenja nego i pojmu spol. Budući da upravo pomak od roda prema spolu i u teologiji otvara prostor raspravama o transrodnosti i o seksualnim orijentacijama, proglašavanje pojma rod šifrom za homoseksualnost može usmjeriti rasprave u pogrešnom pravcu“ (187).

Smatram da je knjiga *Kako razumjeti rod? Povijest rasprave i različita razumijevanja u Crkvi* Jadranke Rebeke Anić, kao što je vidljivo i iz ovog prikaza, važna za hrvatsku kako znanstvenu tako i teološku scenu iz više razloga. Ponajprije zbog svog doprinosa temi koja je ne samo nedovoljno zastupljena unutar hrvatske crkveno-teološke zajednice nego i u velikoj mjeri nedostatno i pogrešno prikazana. Jadranka Rebeka Anić svojim iscrpnim prikazom nastanka i razvoja pojma roda uvelike doprinosi i ostalim znanstvenim područjima koji uzimaju rod kao svoje polazište u istraživanjima. S druge strane, njena kritička analiza polazišta suprotstavljene joj autorice i njenih stajališta savršeni su primjer ostaloj znanstvenoj populaciji kako se to radi. Autorica svoju poziciju jasno argumentirano postavlja, a suprotstavljenu do kraja kritički raščlanjuje uzimajući u obzir mogućnost različitih svjetonazora i mišljenja o temi. Ova knjiga će, vjerujem, kako i Tomić-Koludrović u recenziji kaže, postati nezaobilazna literatura u daljnjim raspravama i kolegijima koji se tiču pojma roda, ali nadam se i metodologijskim kolegijima. Važnim dijelom ove knjige smatram i *Mali pojmovnik* koji daje detaljnije definicije pojmova koji su usko vezani uz rod i rodne rasprave i time omogućava bolje razumijevanje određenih polazišta navedenih u samoj knjizi.

O MUZAMA IZ(VAN) GETA

Uz knjigu Lidiye Dujic, *Ženskom stranom hrvatske književnosti*, Mala zvona, Zagreb, 2011., 155 str.

Martina Perić

Ponajprije kratka zahvala Dariji Žilić čijom sam se naslovnom sintagmom poslužila barem ovaj put, a nepatvorenom pjesničkom i kritičkom energijom nadahnula više no jednom... I ona bi o apostrofiranoj ženskoj strani domaće književnosti imala što reći. Koja je to ženska strana i kako se ona uklapa u tzv. „muški“ kanon i „mušku“ povijest hrvatske književnosti samo su neka od pitanja koja ova knjiga otvara. Ono što autorica pokušava naglasiti jest potreba da se s jedne strane usustave ženski opusi i poetike te metode njihove interpretacija i (re)valorizacije, a s druge strane nastoji nam osvijestiti činjenicu da govor o tzv. „ženskom pismu“ i „ženskoj književnosti“ često odvodi hrvatske književnice u svojevrstni geto dopuštenih žanrova kao što su dječja i didaktična književnost. Takva getoizacija u odnosu na glavni i dominantni prostor muškog književnog diskursa nastavlja se dobrim dijelom i u hrvatskim povijestima književnosti koje, kako Dujic uočava, od ženskih imena navode najčešće Cvijetu Zuzorić, Anu Katarinu Frankopan Zrinski, Dragojlu Jarnević, Ivanu Brlić-Mažuranić, Jagodu Truhelku, eventualno još i Vesnu Parun, dok se događalo da je Marija Jurić Zagorka (inače naša najčitanija književnica) u nekim povijestima i leksikonima bila zastupljena doslovno – u tragovima!

Činjenica je da sustavnijih istraživanja o ulozi i položaju književnica u hrvatskoj književnosti dosad nije bilo.

Među rijetkim naslovima koji su veću pozornost posvetili književnicama možemo spomenuti *Ljepšu polovicu književnosti* Dunje Detoni Dujmić, no kako ona ne nudi osobiti metodološki pomak u pristupu ženskim opusima, zapravo tek knjigu Lidiye Dujic možemo smatrati prvim pokušajem sustavnijega pogleda na povijest hrvatske ženske književnosti i pozicioniranje književnica u kanonu nacionalne književnosti. U tom smislu Dujic ističe da su stoljećima žene u hrvatskom sociokulturnom kontekstu bile apostrofirane prvenstveno kao junakinje književnih djela i čitateljice, odnosno potrošačice (konzumentice) muškog proizvoda – teksta. Aktivno sudjelovanje u toj proizvodnji teksta nije se u većoj mjeri poticalo, a ako je i bilo nekih slučajeva ženskog autorstva, obično se radilo o već spomenutim prostorima dječje i didaktične književnosti ili ponekad domoljubne lirike (osobito u vrijeme nacionalnog preporoda). To su bila prihvatljiva i ujedno krajnje marginalizirana područja u kojima su se žene mogle pojaviti kao aktivne sudionice književnog *work-in-progressa*.

Kao dva referentna mjesta ženske književnosti Dujic navodi Cvijetu Zuzorić i Irenu Vrkljan, a ta dva imena, koja ujedno omeđuju autoričin povijesni pregled naših književnica i njihovih opusa, stavljena su u odnos kontrapunkta. Uostalom, valja napomenuti da je ova knjiga nastala na

temelju autoričine doktorske disertacije koja je naslovljena upravo *Kontrapunkt tradicije hrvatske ženske književnosti*. U kakvom dakle položaju one stoje jedna prema drugoj ako ih povezuje samo rodni identitet, a nema održivih književnih poveznica ni kontinuiteta poetika? Upravo je to ključni problem ženske strane hrvatske književnosti – nedostatak vlastite tradicije i kontinuiteta u poetikama i opusima pojedinih spisateljica, pri čemu je svaka počinjala praktično uvijek od početka, bez svijesti o svojim prethodnicama, uvijek iznova redefinirajući se samo u odnosu razlike – ženskog nereda prema dominantnom muškom kanonu. Tek u postmodernizmu možemo govoriti o promjeni koncepta.

Problematično početno mjesto naše ženske književnosti autorica označava Cvijetom Zuzorić, te pritom ističe da u vezi s njom postoje bar dva načelna problema: prvo, to što Cvijeta Zuzorić nema književnog opusa, barem ne nekog koji bi bio sačuvan i nama danas poznat, i drugo, činjenicu da se unatoč nepostojanju opusa Cvijetin lik izdigao na razinu mitske (zapravo mitizirane) figure u hrvatskoj književnosti. Drugo referentno mjesto kojim Dujić i zaključuje svoj kontrapunkt ženske književnosti jest postmodernistička književnica Irena Vrkljan. Naime, autorica ističe kako je upravo prozna produkcija osamdesetih godina prošloga stoljeća izrazito obilježena pojavom tzv. ženskog pisma, i to mahom autobiografske proze, a tu poetiku začinje među ostalima i Irena Vrkljan. Njezini autobiografski romani, ponajviše prvi roman *Svila, škare*, tekstualno konstruiraju i reprezentiraju ženski subjekt i svjesnost vlastite pozicije žene koja piše, proizvodi tekst. Međutim, Lidija Dujić proučavajući ostatak opusa Irene Vrkljan, izriče dosta oštru tezu o zamoru materijala, odnosno smatra da se „kontinuirana zaokupljenost istom građom, prelijevanje rukopisa preko već recikliranih ulomaka prošlosti, iscrpljivanje *pisma* i književnog formata – pokazuju danas *sustavnom greškom* proze koja nas je bila zabljesnula svježinom prve knjige *Svila, škare*...“.

Između ovih dviju graničnih figura Dujić smješta cijelu plejadu hrvatskih književnica, od dubrovačkih renesansnih pjesnikinja poput Julije i Nade Bunić, do prve naše

profesionalne književnice Dragojle Jarnević, potom od publike voljene, ali od kritike osporavane Zagorke te niza gotovo zaboravljenih imena iz prve polovice 20. stoljeća (Dora Pfanova, Fedy Martinčić, Štefa Jurkić, Mirjana Matić Halle). U pokušaju sociološkog portretiranja naših književnica, autorica uočava i neka stalna mjesta i obilježja njihovih biografija i opusa. Primjerice, da je većina bila iz viših građanskih slojeva (ili plemićkih kad je riječ o starijoj književnosti), da su često ostajale neudane i bez vlastite obitelji, ali su se zato mnoge od njih bavile pedagoškim radom. Osim toga, rijetko su se profesionalno bavile književnošću, u smislu da su od pisanja živjele – uglavnom su se pisanjem bavile usput, u slobodno vrijeme. Profesionalnim književnicama koje su od svog pera zaista i živjele možemo smatrati tek Dragojlu Jarnević i Mariju Jurić Zagorku.

Dakle, žensku stranu hrvatske književnosti dugotrajno prati oznaka amaterskog, a ne profesionalnog bavljenja pisanjem (za plaću). No kao što je još i Virginia Woolf istaknula u *Vlastitoj sobi*, ženi koja se želi u miru baviti pisanjem ili bilo kakvim drugim kreativnim radom, potrebna je vlastita soba, odnosno prostor neometanoga samoostvarenja, jednako kao i financijska neovisnost. Socijalni kontekst hrvatskog ženskog pisma u kojem su najčešće izostajala oba preduvjeta nije išao na ruku našim književnicama. Zato Dujić ističe kako su se hrvatske književnice u potrazi za sebi svojstvenim književnim izrazom često okretale autobiografskim i ispovjednim tekstovima kao i kratkim prozama koji su im s jedne strane davale mogućnost fragmentariziranoga pisanja (zbog nedostatka vremena i sredstava za studiozniji pristup duljim i zahtjevnijim žanrovima poput, primjerice, romana), a s druge strane takvi su žanrovi postali gotovo pa privilegirano mjesto konstrukcije ženskog subjektiviteta. Feministička kritika često ističe upravo autobiografiju kao važan žanr u osvješćivanju ženskog subjekta u prožimanju života i literature, odnosno procesu fikcionalizacije doživljenog. Prvo lice može biti jednako zastrašujuće kao i oslobađajuće. Zanimljivost knjige Lidije Dujić nije samo u tome što govori o trenutku prihvaćanja tog prvog lica u ženskoj književnosti i posljedičnog izlaska iz geta nego i u

činjenici da ona sama progovara iz neskrivenog prvog lica znanosti. A k tome, knjiga je i objavljena u ediciji koja nosi ime *U prvom licu* i koja je specijalizirana za autobiografske tekstove. Autoričin *personal criticism*, odnosno uvođenje tog pomalo „ekscenog“ prvog lica jednine u znanstveni diskurs, koji je u pravilu bio depersonaliziran, a sve u svrhu pretpostavljene znanstvene objektivnosti, zaokreće hod ženskom, „ekscenom“ stranom naše književnosti u srce teorijske misli, a kojoj očito isto tako treba malo svježih perspektive, i to iz prvog lica. Naravno, Lidija Dujić nije jedina autorica koja se okrenula takvom stilu pisanja i korištenju osobnog pristupa i iskustva u teorijskom diskursu – od znanstvenica poput Andree Zlatar i Helene Sablić Tomić do kritičarki srednjeg i mlađeg naraštaja, npr. već spomenute Darije Žilić, očitom postaje sve češća i osvještenija pozicija prvog lica koje progovara jednako jezikom umjetnosti kao i jezikom znanosti, bez skrivanja iza bezličnih iskaza i maski neutralnosti i objektivnosti.

Knjiga *Ženskom stranom hrvatske književnosti* ponudila je drugačiji metodološki pristup proučavanju položaja književnica u kontekstu tradicije hrvatske književnosti te njihovih djela i poetičkih opredjeljenja, a ujedno je na jednom mjestu sabrala i mnoge konkretne podatke o njihovim životima, o povijesnim i društvenim kontekstima u kojima su djelovale te o načinu na koji su predstavljene u aktualnim povijestima nacionalne književnosti. Autorica je na početku knjige naglasila da se neće baviti stanjem suvremene hrvatske ženske književnosti te da je njezin predmet analize omeđen već spomenutim imenima Cvijete Zuzorić i Irene Vrkljan. No teško se oteti dojmu da je ipak šteta što se autorica nije barem u jednom poglavlju pozabavila pitanjem u kojem je smjeru krenula ženska strana od osamdesetih godina do danas, je li se promijenio ili dokinuo kontrapunkt ženske književnosti ili su ga samo zamijenila neka druga imena. Tako su nažalost iz ove analize izostavljeni brojni literarni glasovi spisateljica srednje i mlađe generacije, od vrlo čitane Julijane Matanović, čija se poetika jednim dijelom nastavlja upravo na autobiografski, ispovjedni modus Irene Vrkljan, do Sibile Petlevski i Vedrane Rudan, koje razaraju mnoge književne stereotipe pa i one vezane za tzv. žensko pismo,

ili niza talentiranih mladih pripovjedačica poput Ivane Sajko, Olje Savičević Ivančević, Maje Hrgović i drugih koje tek grade svoje književne niše. Uostalom, moglo bi se sasvim legitimno postaviti pitanje je li se nešto bitno promijenilo i po pitanju nedostatka svijesti o tradiciji ženske književnosti, odnosno pišu li mlađe generacije hrvatskih književnica sa sviješću o tome da imaju prethodnice ili smo opet na početku na kojem se uvijek počinje od nule, tj. od početka, i tako ukруг.

U svakom slučaju, knjiga *Ženskom stranom hrvatske književnosti* daje velik doprinos istraživanju spomenutog fenomena žene-književnice u Hrvatskoj, a ozbiljnu analizu suvremenoga stanja književne produkcije i same profesije te ženskog udjela u njima očekujemo ne samo od Lidije Dujić u nekim budućim istraživanjima nego i od ostatka znanstvene zajednice koja bi nam trebala ponuditi sustavan i pronicljiv pogled na suvremene književne prakse.

VRIJEME SVIJETA, VRIJEME RAZLIKA I VRIJEME TRENUTKA

Uz knjigu Darije Žilić, *Omara*, Biakova, Zagreb, 2012., 120 str.

Anastazija Komljenović

Jedna od najpoznatijih slika Salvadora Dalíja *Postojanost pamćenja* prikazuje otopljene satove u ispražnjenom prostoru. Motiv nestajućeg vremena u prostoru pustinje slika je mehaniziranog svijeta u kojemu čovjekova prisutnost nije zabilježena. Ako su ti „mekani satovi metaforička predodžba vremena koje istodobno proždire samo sebe i sve postojeće“ (G. Neret), postavlja se pitanje kako čovjek može (pre)živjeti u svijetu koje ne može preživjeti vlastito vrijeme. U takvom dehumaniziranom vremenu sužava se ljudski prostor, a time i prostor kulture, koja je njegovo najviše ostvarenje. Međutim, unatoč tim suvremenim negativnim trendovima smanjivanja kulturnih dobara, još uvijek postoji niz vrijednih i upornih kulturnih radnika koji usprkos kulturološkom sivilu, svojim neumornim pismom rasvjetljuju stvarnost. Jedna od njih svakako je i Darija Žilić – književnica, kritičarka, prevoditeljica, stalna suradnica na Trećem programu Hrvatskog radija, dugogodišnja voditeljica programa *Mama čita* u Multimedijalnom institutu u Zagrebu, voditeljica tribine *Dekonstrukcija* u Hrvatskom društvu pisaca te književne tribine u Klubu umjetnika na Sušaku u Rijeci. Sudionica je mnogih domaćih i inozemnih pjesničkih festivala, a njen dugogodišnji rad popraćen je dvjema vrijednim nagradama: za pjesničku zbirku *Pleši, Modesty, pleši* dobila je nagradu Kiklop, a za esejističku knjigu *Muza izvan geta* nagradu Junije Benešić. Prošle je godine objavila svoju prvu knjigu kratkih priča *Omara* u

kojoj pokušava odgovoriti na izazove suvremenog vremena „konciznim, literarno odnjegovanim crticama, unoseći u ta ostvarenja osebnju kritičarsku akribiju, ali i nezaobilazni lirski senzibilitet“ (Lj. Car Matutinović).

Omara je zbirka kratkih priča strukturno podijeljena u četiri ciklusa u kojima „autorica propitujući fenomene tijela, urbaniteta, svakodnevnoga života, ali i pitanje identiteta u suvremenom društvu, svojim stilski izbrušenim zapisima nepretenciozno ocrtava sliku vremena iz perspektive mlade žene“ (Z. Jerkić). Vrijeme je uistinu temeljni unutrašnji impuls ove zbirke, a to vrijeme nije samo puki protok ili meteorološka činjenica već i pokretljiva višedimenzionalna galaksija u kojemu je moguća simultana prisutnost svega u svemu. *Omara* u stvari predstavlja *vrijeme svijeta*, odnosno vrijeme preispitivanja sustava vrijednosti svijeta, vrijeme opasnih dokolica, vrijeme sumnji u sebe, vrijeme u kojemu je bitno odgovoriti na sljedeća pitanja – koji je smisao pisanja i gdje se nalazi sreća?

Svjetove koji zaokupljaju pripovjedačicu obilježava antiteza. Istovremeno supostojanje svijeta umjetnosti i svijeta burzovnog mešetarenja, svijeta kulture i svijeta nasilja, demokratičnosti Zapada i mistike Istoka samo pojačavaju kontrast u kojima balansiraju naši životi. U takvom vremenu *svijeta* pripovjedačicu izrazito zanima što

je s umjetnošću; stoga su brojne priče u *Omari* posvećene toj problematici, čime njezina knjiga dobiva uokviren oblik. Naime, prvi i posljednji ciklusi su izrazito autopoetički. Pisanje ima smisla ako se osjeća radost, unutrašnje zadovoljstvo koje se manifestira *cikljanjem*, *palucanjem usplamtjele utrobe koje će iznjedriti malo tekstualno tijelo* (Cikljanje). Motivima snijega i soli pripovjedačica nas navodi na zaključak da pisanje daje radost i okus životu, unatoč tome što se paradigma pisanja i njegova moć okrenula naglavačke (što odlično opisuje igrom riječi *pobratimstvo ljudi u sobama*). Tražeći sugovornice za književne teme, autorica piše književne poslanice drugim spisateljicama u kojima promišlja o statusu pjesnikinja u društvu i položaj književnosti u zemlji i svijetu. Time se Darija Žilić u *Omari* izravno nadovezuje na teme koje su stalna okupacija njezinih eseja. U svojoj esejistici ona se bavi intelektualnom detekcijom i raščlambom malignih čvorišta koja usporavaju nenasilnu evoluciju društva čime se dokazuje kao okretna komentatorica političkih, socioloških i kulturnih zbivanja. Možda u tom kontekstu treba spomenuti knjigu *Nomadi i hibridi*. To je u stvari mala kulturološka enciklopedija koja se bavi prikazom suvremenih filozofa/filozofkinja, aktivista/ica, književnika/ica, i u kojoj Darija Žilić jasno govori što se načelno prešućuje, ističe ono što se ne nameće, podsjeća na ono što se zaboravlja, te uporno inzistira na temeljnoj činjenici stvaranja, a to je užitek. U *Omari* autorica iznova preispituje svrhu vlastitog stvaranja i smisla književnih nagrada, pa listanjem Dostojevskoga, što ga je nabavila na nekom buvljaku, kao da opipava svoj umjetnički status u društvu, te na kraju autoironično zaključuje kako je kultura toliko *udaljena od stvarnog života da joj treba na vrijeme izmaknuti* (Kultura).

Drugi ciklus zbirke *Omara* bavi se *vremenom razlika* koje se manifestira u obliku simboličkih putovanja. Odlasci u neki drugi grad, stranu zemlju ili svoju prošlost samo su početak traženja vlastitog identiteta. Svaki lik koji susrećemo u ovim kratkim pričama karakterizira svojevrsna obilježnost. Bez obzira susrećemo li likove iz drugih kultura (*Isvahan*), ili likove koji su etnički mješanci (*Burano*), ili su homoseksualci i transvestiti (*Žuta suknja*), ili su otuđeni i isključeni

pojedinci unutar vlastitih obitelji (*Jadrija*) – njihove sudbine označava svakodnevno *sagorijevanje* unutar uvriježenih građanskih normi. Oni ne osjećaju pripadnost svijetu jer se u njemu osjećaju podređeni i nesigurni. To su sudbine ljudi koji pokušavaju nadići čvrste podjele i time čine etničku, seksualnu, vjersku, kulturološku razliku. Ipak, prevladavati razlike i vlastitu prošlost proces je sličan sagorijevanju, a „*sagorijevanje traje dugo, polako ispija snagu u tijelu i podsjeća je na sliku malog nepromišljenog moljca koji srlja ravno u plamen svijeće*“. Stoga pripovjedačica na kraju zaključuje kako *podjele više nemaju smisla* i kako je važno fokusirati se na ostvarivanje životnih ciljeva, unatoč strahu, sumnji i nesigurnosti koje nam svijet nameće.

U trećem ciklusu knjige Darija Žilić bavi se mozaikom svakodnevnice ili *vremenom trenutka*. Riječ je u stvari o poetičkim minijaturama u kojima kratke isječke iz stvarnosti pripovjedačica preoblikuje tako da uspostavlja smisao i red. Priče su polazište intimnog purgatorija, odnosno svojevrsna rekapitulacija osobnih iskustava u kojima se otpuštaju kauzalne veze, pa se te crtice odlikuju mjestima izrazite poetičnosti. Male, svakodnevne stvari, uobičajene sitnice svojom jednostavnošću pokreću (samo)analitički pristup čiji je pokretač uvijek sumnja. Preispitivanje vlastite nutrine pripovjedačica umješno oblikuje kroz svijet uobičajenih konverzacija, susreta ili doživljaja. To su trenutci u kojima dolazi do unutrašnje epifanije, kada isti svijet vidimo ponovno drugim očima: „*Progledati znači ponovno se roditi, ovaj put iz samoga sebe, odbaciti zmijsku košuljicu samodovoljnosti i naći se gol pred ispražnjenim svijetom, koji unatoč tome ima svoj smisao*“ (Progledati).

Omara je zanimljiva knjiga kratkih priča koje vrlo istančano opipavaju vrijeme, bez dociranja i nametanja vlastitih rješenja. Književnica Darija Žilić najbolja je kad piše iz neposrednog iskustva motivirana unutrašnjom impulsom, a vrijednost koju imaju ove kratke priče čini usredotočenost na detalje, senzibilnost, te finoća kojima se čine naratološki prijelazi. Priče nisu strukturirane isključivo fikcijskim instrumentarijem, već autorica uvodi i epistološku formu, dnevničke zapise, subjektivne komentare novinskih

vijesti, čime dodatno ocrtava pogled na vrijeme u kojem živimo. Vrijeme u zbirci priča uspostavlja svojevrstan paradoks: s jedne strane pripovjedačica bilježi kako je *omara omamljenost i snatrenje o mitskom, gdje vremena nema*, dok se s druge strane čvrsto hvata u koštac sa svakidašnjicom s ciljem da je transformira u vremenske jedinice prihvatljive čovjeku. Bez obzira na to što *vrijeme svijeta* u kojem živimo ne mari previše ni za čovjeka ni za kulturu ni za umjetnost, Darija Žilić nam posredno poručuje kako je naš najvažniji svagdašnji izazov ostati sretan, *biti radostan, vidjeti svijet u nekom novom obliku*.

O OBRTIMA I OBRTANJU ILI O PROMJENJIVOJ SLICI GRADA

Uz knjigu Rosane Ratkovčić i Fedora Kritovca, *Obrtni spektakl*, Leykam international, Zagreb, 2011., 160 str.

Valentina Gulin Zrnić

U istokorijenskim riječima sadržana je tema i pristup ove knjige: *obrti* su tema, ponajviše zagrebački obrti praćeni u povijesnom pregledu od srednjega vijeka do prve polovice 20. st., a *obrtanje* je i metodološki, epistemološki i umjetnički čin koji autori koriste pri senzibiliziranju odnosa prema gradu, ili, loveći, razumijevajući i kritizirajući „promjenjivu sliku grada“ kako često navode autori. Fedor Kritovac (1938–2011), arhitekt i urbani sociolog, četrdesetak je godina objavljivao tekstove o gradu – esejističke, kritičke, crtice – uvijek sa snažnim osjećajem za promjene, pomake, neujednačenosti u gradu, u Zagrebu. Iako s dominacijom u vizualnom, uvidi Fedora Kritovca davno su otkrili i mirise grada i zvukove grada kao dio senzacije grada o kojima je pisao. Drugi dio njegova trajnog interesa bila je politika gradskog upravljanja, odredbe i zakoni koji čine formalni dio oblikovanja gradskoga života od uredbi o kućnim ljubimcima do onih koje reguliraju gradnju i sl. Spomenimo uvodno i to da je dio tekstova koje je Kritovac objavljivao u raznim publikacijama – *15 dana*, *Komunalni vjesnik*, *Čovjek i prostor*, *Život umjetnosti*, *Arhitektura* i dr. – nedavno objavljen u knjizi indikativnog imena *Otkrivanje grada* (Zagreb, ULUPUH, 2010). Dio rada Fedora Kritovca bio je i izložbene naravi te su u posljednjem desetljeću zaredale brojne, opsegom manje, izložbe na niz gradskih tema. U jednom takvom poslu, od 2005. godine započela je suradnja i s kustosicom Rosanom Ratkovčić,

povjesničarkom umjetnosti i likovnom kritičarkom te predavačicom na Odsjeku za likovne umjetnosti Umjetničke akademije u Osijeku, ujedno i suradnicom časopisa *Treća*. Početna suradnja pretvorila se u suautorstvo nekoliko izložbi i priloga na MaxArtFestu s temom promjena u urbanom i vizualnom identitetu jednog gradskog trga – *Kvatrić u pokretu* (2008), *Kvatrić crni* (2009) te *Iluzija stabla i grada* (2010). Na tragu navedenih interesa, ali prostorno šire (grad), tematski određenije (obrti) i konceptijski cjelovitije (u kontekstu Debordova „društva spektakla“) uslijedila je izložba *Obrtni spektakl* u galeriji Karas 2009. godine kao i ova knjiga koja prati koncept izložbe.

Grad i obrtna djelatnost međusobno su prožimajući: o tome autori lijepo zbore u prvome dijelu knjige, koji predstavlja povijesni pregled razvoja obrtna i zanatske djelatnosti u Zagrebu, utemeljen na dostupnim radovima (Ivan Krstitelj Tkalcčić, Rudolf Horvat, Marija Šercer i dr.). Bačvari, brijači, ciglari, gumbari, iglari, ključari i lokotari, mlinari, mošnjari, postolari, riznari ili suknari, sitari, urari, užari, pa još k tome gudači, svirači, slikari i rezbari dio su popisa srednjovjekovnih obrtnika u Zagrebu koji su hranom, odjećom, alatima, oružjem, svirkom namirivali potrebe stanovnika grada ili drugim riječima, njih 284 obrtnika koji su s tridesetak vrsta obrta opsluživali potrebe stanovnika Gradeca krajem 14. stoljeća i u prvoj polovici 15. stoljeća

(str. 28–29). U nekim uredbama spominju se hljebarice, solarice, piljarice, stanovnice grada čija se prisutnost uredbom bilježi na sajmovima gdje im se strogo novčanom kaznom zabranjuje istovremeno uz prodaju presti ili tkati (da ne natepu hranu koju prodaju) ili im se određuje da moraju, uz prijetnju novčane kazne, peći ne samo kruh nego i perece. Rijetka su spominjanja žena u obrtima: uz ove odredbe koje načelno reguliraju žensku obrtničku i trgovačku djelatnost, poznate su poimence samo neke žene iz ranijih stoljeća – Barbara Kovačić, zagrebačka mlinarica mlina u Vlaškoj ulici kojega je preuzela 1786. godine ili Uršula Volf, majstorica dimnjačarka (*Ženski vodič po Zagrebu*, ur. B. Blasin i I. Marković, 2006). Osim ove ženske perspektive, spomenute uredbe ukazuju na još jedan aspekt grada kojeg prepoznavamo i danas – strogu regulaciju, uz novčane sankcije, za mnoge aspekte gradskoga života, kako nekad tako i danas, čak i na samom primjeru tržišne djelatnosti. I kumice na placu, ovekovečene u prikazu *kumice Barice* na Dolcu, danas podliježu strogim odredbama, i to upravo u aspektu higijene i zdravlja: zabrana prodaje sira i vrhnja na otvorenom u jesen 2010. izazvala je čak i štrajk kumica, potom su im drvene stolove za prodaju zamijenili „rashladnim vitrinama“ kao novim standardom. Nadalje, baš kao i nekad, o čemu zbori i ova knjiga, i danas se regulira konkurencija – od nedavno su zabranjeni prodaja svježeg sira i vrhnja svim kumicama koje nisu iz iste ili susjedne županije u kojoj prodaju, a takvih je njih 90%. Danas, kao možda i nekad, odredbe se, unatoč predviđenim kaznama, krše: nekada su možda žene ipak tkale, kruteći vrijeme na sajmu i čekajući kupca, a danas se još uvijek može kupiti svježi sir iz udaljene županije ali „ispod klupe“. Paradoks je našeg vremena da dok nešto izmješta iz jednoga konteksta, umješta to isto u drugi: u velikom zamahu hrvatskog pohoda na listu nematerijalne kulturne baštine, čime se čuvaju tradicijska znanja i vještine (kao što je umijeće izrade drvenih igračaka, medicarski obrt ili čipkarstvo i dr.), domaća znanja o preradi mlijeka i mljekarskim prerađevinama polako se potiskuju, pod krinkom uredbi o zdravlju i higijeni ili izbjegavanju konkurencije. Izmještene iz življenog konteksta podvrgnuta su dugoročno polaganom izumiranju, no potom će

ih se oživljavati i reanimirati u kontekstu očuvanja „nematerijalne baštine čovječanstva“. Ovime smo se možda izmjestili i iz prikaza same knjige, no jedna opaska u knjizi ipak nuka na komentiranje: u usporedbi mjesta trgovanja, suvremeni trgovački centri i njihova otuđenost suprotstavljeni su tržnicama kao mjestima neposrednosti kontakta, gdje „poljoprivrednici i kupci još uvijek zaista zadržavaju svoje identitete“ (str. 120). No je li tome tako? Kumice su uvelike zamijenili preprodavači, sezonsku robu iz okolice zamijenila je cjelogodišnja ponuda robe iz svih krajeva svijeta, povjerenje kupca može biti lako poljuljano, tako da je i tržnica dio promjenjive slike grada.

Odnos neposrednog i posrednog u stvari je središnji dio drugoga dijela knjige koji se i konceptualno i vremenski prebacuje u suvremenost. Ideje grupe Situacionističke internacionale krajem 1950-ih i u 1960-im godinama, odnosno teze Guya Deborda u njegovu *Društvu spektakla* (1967) inspiracija su za pogled na zagrebačku (i šire hrvatsku) suvremenu svakodnevicu, u kojoj se izmiče neposredni doživljaj stvarnosti i sažima se u spektaklu, koji autori komentiraju kroz doživljaj grada u kojemu integralni dio iskustva urbanog prostora bivaju *billboardi*, *wallscapeovi* i *jumbo* plakati, i doživljaj života u kojemu integralni dio interpretacije naših iskustva postaju one koje nam nude reklame o poželjnim navikama, odnosima, osjećajima. Možda je neko značenje sakriveno i u tome što smo pojmove za te velike gradske prizore preuzeli, neprevodivo, simbolički još više obilježavajući posrednost samoga iskustava stvarnosti. Polazeći od sve izrazitijeg gubljenja obrtničkih natpisa i cimera, što svjedoči o nestanku obrtničke djelatnosti, autori komentiraju i gradsku odredbu o komunalnom redu koja zaogrnutu idejom „uljepšavanja grada“ rigorozno specificira kako preostali obrtnici moraju oblikovati i izložiti svoje oznake, natpise i reklame. Riječ je o desamentizaciji grada i narušavanju njegova urbanog identiteta, kako ističu autori, dok s druge strane svjedočimo o reklamnim panelima koji zastiru grad i gradska pročelja, ničim regulirani, pod krinkom financijske opravdanosti, pri čemu „izostaje javno kritičko propitivanje njihove prisutnosti, vizualnog onečišćenja, agresivnog pristupa i prisvajanja prostora koji pripadaju građanima“

(str. 75). Vizualno, estetika i identitet tri su uporišta s kojima autori kreću u avanturu obrtanja, i to kroz digitalne fotomontaže u kojima specifične obrtničke signifikacije (natpisi, cimeri) umještaju u nespecifične globalizacijske reklame kako bi izokrenuli, a time i istaknuli i propitali dominantne i marginalne pozicije i vrijednosti suvremene urbane svakodnevice. Na razmeđu stvarnog i virtualnog, za situacionističke umjetničke inspiracije autori koriste postupak montaže – kolaža; stari natpisi bit će umješteni u reklamne *billboarde*, nestajući obrti oživjet će umetnuti na svjetlećim panoima, sintetizirajući „igru i revolt“ koji izbija iz tih autorskih umjetničkih intervencija. U trećem dijelu Rosana Ratkovčić opisno je popratila niz takvih kolaža predstavljenih na izložbi 2009. ali i sabranih kao bogat slikovni materijal u ovoj knjizi.

Jedna od digitalnih montaža, koja će se naći i na naslovnici knjige, jest i slika HNK s umetnutim škaricama i iglicom – nevelikim cimerom s obližnjeg Mažuranićeva trga koju možemo iščitavati u njezinu višeznačju: u značenju krojenja gradske politike, (s)reza(vanja)nja gradskog prostora, izrezivanja građanske participacije na svim razinama, prišivanju javno-privatnog partnerstva i sl. Neka od tih krojenja po mjerama denacionalizacije i tranzicije, neoliberalnog tržišta te korupcije i netransparentnosti gradske politike dovela su i do niza zatvorenih obrtničkih lokala koji na ulice grada gledaju praznih i prašnih izloga (iz izlaganja „Prazni prostori, tranzicijski znakovi i etnograf-flaneur“ B. Mucka na skupu Hrvatskog etnološkog društva, lipanj 2011.). Ako je dakle riječ o nestajućoj praksi obrtničke djelatnosti, onda je tomu, bit će, mjesto u muzejima – no, nova muzeološka praksa i orijentacija hvata se u koštac s raznim temama, pa tako i s ovom našom, obrtničkom koja se pod imenom „poduzetničke kulture“ pokreće u Etnografskom muzeju u Zagrebu, konkretno s izložbom *Idemo na kavu* (2010) koja je uključila priču i o proizvodnom i o konzumerističkom aspektu užitka u tom napitku. Muzejski izričaj, međutim, ipak ostaje prvenstveno dokumentaran i afirmativan, pa uz eventualno obrte, izostaje obrtanje, odnosno donekle mu nedostaje smjelost umjetničkog izričaja, onoga koji će kolažirati, ukidati, provocirati, nametati, kao što je

to slučaj u izložbenoj koncepciji *Obrtnog spektakla*, ili u umjetničkim intervencijama Andreje Kulunčić koja je portrete zaposlenica poduzeća NAMA, poduzeća tada u stečaju, smjestila na gradske *billboarde* (2000) ili planirana intervencija Kristine Leko o privremenom prekrivanju reklama na središnjem zagrebačkom trgu (2008).

Knjiga *Obrtni spektakl* priča je o obrtima protkana poviješću, književnošću, arhitekturom i napetostima prošlosti i sadašnjosti, a one se posebice iskre u suvremenom svijetu kao napetosti stvarnosti i spektakla, neposrednog i posredovanog, dugotrajnog i privremenog, lokalnog i globalnog. Te su napetosti krajnosti između kojih se upisuje i ispisuje „promjenjiva slika grada“.

STANJE BEZUVJETNE LJUBAVI MEĐU VRSTAMA: TRANSVRSISTIČKA SLAGALICA

Uz knjigu Stephanie Marohn, *What the Animals Taught Me: Stories of Love and Healing from a Farm Animal Sanctuary*, Hampton Roads Publishing, Charlottesville, 2012., 183 str.

Lidija Bernardić

Uvod

Sve se češće u okvirima književnoga stvaranja, osobnih ispovijedi, priča o izlječenju i osobnom rastu i sreći govori i piše kroz iskustva s drugim životinjama. Čini se da se ljubav sve glasnije i bez inhibicija proširila na sav živi svijet usred kojega smo se kao vrsta zatekli.

Ovaj naslov samo je jedan od takvih koji donosi autoričinu intimnu priču, koja sasvim neplanski, vodeći se isključivo osjećajem empatije i unutarnjega kompasa (neki će reći, poprilično „iracionalnim“ vodiljama), prihvaća druge životinje u svoj život na način koji će prerasti u utočište za farmske životinje – *Farm Animal Sanctuary*. Inače, uvodno da istaknem neke autoričine biograme: Stephanie Marohn autorica je sedam knjiga o prirodnom liječenju, uključujući *The Natural Medicine Guide to Autism* i *Natural First Aid Remedies*; urednica je antologija *Audacious Aging* i *Goddess Shift: Women Leading for a Change*. Uz pisanje, bavi se i energetskim iscjeljivanjem životinja (Energy Healing for Animals) pomoću tretmana Healing Touch for Animals® (HTA). Od 1993. vodi Angel Editing Services, uredničku i izdavačku agenciju specijaliziranu za publicističke naslove, s posebnim fokusom na psihospiritualnost, prirodno liječenje i druge alternativne zamisli i ideje.

Kako se dijeli ljubav?

Ako priznamo činjenicu o kojoj se u posljednjih nekoliko godina sve življe raspravlja, a koja se dotiče hijerarhizacije podjele ljubavi među različitim životinjskim vrstama, tijekom razvoja životne situacije Stephanie Marohn nije nimalo neobičan. Čak je i konstrukcija romana logična – armatura koja, vidljiva kroz nazive poglavlja, tematski pridržava čitav tekst.

Prvo poglavlje započinje ljubavnom pričom između autorice i malene, bijele, pomalo bajkovite kobile. Njihov je susret svojevrsna prekretnica nakon koje će kompozicija života, pa onda i romana, krenuti putem stvaranja utočišta. Ako u obzir uzmemo simboličku kompleksnost konjske vrste te dubinu odnosa koju čovjek, izvanserijski u odnosu na druge udomaćene životinje, stvara s ovom vrstom, postaje sasvim razumljivo zašto autoričinu ljubav na samom početku raspiruje upravo ovo biće. Konji sa svojim gotovo magičnim utjecajem na ljudsku vrstu nose privilegiranu ulogu kompleksnog i dubokog upliva na religiju, umjetnost, društvena raslojavanja, ekonomiju i folklor diljem svijeta. Kao takvi, češće su subjektima ljudske ljubavi, od recimo, primjerice svinja, krava, koza, ovaca koje najčešće ipak ostavljamo u domeni „utilitarizma“, a samim time, kao da ih depriviramo ljubavi

koju poklanjamo divljim ili tzv. *companion* životinjama.

Nakon povezanosti koju osjećaju jedna za drugu (o čemu svjedočiti može, naravno, isključivo autorica), sve drugo slijedi kao prirodna nadgradnja – da kobilica Pegasus ne bi ostala sama, vlasnik, čija je dva konja i magarca autorica čuvala do tada, poklanja joj magarca Gabriela. Da bi pašnjaci ostali u dobrom stanju i pomogli Pegasus da se izbori s laminitisom (bolesti kopita), autorica nabavlja dvije ovce i jedno janje. Druga se ovca ojanji na samom imanju te se time broj poveća na četiri ovce. Zatim na scenu nastupaju i jeleni, kokoši, sporadični divlji purani i pauni, a sve ostalo, može se reći, pripada povijesti.

Put disperzije ljubavi – put životinja

Svako poglavlje koncipirano je kao priča o bezuvjetnoj ljubavi koja za autoricu predstavlja stanje duha do kojega se stiže svladavanjem osobnih predrasuda i prepreka koje nam, posebno u ovom slučaju, stvara društvo.

Prvo poglavlje tako nam prenosi poruku o odbacivanju koncepta kontrole nad drugim živim bićem, drugo o dokidanju osuđivanja, treće pak o otpuštanju tereta prošlosti i straha. Svako poglavlje na kraju priče nudi dio u kojem se rezimira njegova pouka, što je autorici svaka od životinja predstavljena u pojedinom poglavlju značila i na koji je način dotakla njezin život, prouzročivši na taj način njezinu osobnu duhovnu i psihološku izgradnju. Putove koji je potrebno do toga prijeći nazvala je prema životinjskim vrstama koje utjelovljuju njezini glavni akteri iz pojedinih poglavlja. Prvo poglavlje tako u rezimeu na njegovu kraju nudi zaključak i uvide u „Put konja“ (*Way of the Horse*), drugo u „Put ovce“, treće u „Put magarca“, četvrto nas vodi „Putem jelena“, peto „Putem kokoši (pileta)“ itd.

Ovom trendu osobnoga napretka, otkrivanja ljubavi i povezanosti s ostatkom prirode očigledno doprinosi i ova knjiga. Sve se češće čovjek okreće životinjama, prvo onim najbližima (tzv. *kućnim ljubimcima*), zatim tzv. *divljim vrstama* i na posljetku i tzv. *farmskim životinjama* (riječ je o specifičkim odrednicama) kako bi svoju ljubav podijelio

s njima i na taj se način ponovo ukorijenio u svijetu iz kojega se osjeća izbačen ili barem pomaknut s „prirodnog“ mjesta. Zanimljivo je možda, pomalo ironično, pomisliti na evoluciju zapadnog društva koje je od zajedništva s drugim životinjama krenulo prema njihovoj eksploataciji (suvremenom holokaustu, kao što je to istaknuo npr. Isaac Bashevis Singer), da bi se sada, na prividnom vrhuncu tehnološkog razvoja opet okrenulo traganju za povezivanjem s „prirodom“.

Ciklus kao da oponaša prirodne cikluse stvaranja, rađanja, bolesti i umiranja. Na 101. stranici ovaj je ciklus života i smrti autorica izrazila napjevom: „*Hoof and horn, hoof and horn, all that dies shall be reborn, corn and grain, corn and grain, all that falls shall rise again.*“

Prirodno i divlje u romanu

„Put jelena“ koji je tematiziran u četvrtom poglavlju izuzetno je zanimljiv. S obzirom na to da se prvi put u knjizi autorica fokusirala na spašavanje i uspostavljanje odnosa s tzv. divljim životinjama, nekoliko je bitnih pitanja iskrusnulo u pokušaju „ograđivanja prirode“. Srne su u priči divlje životinje koje na autoričinu posjedu nalaze traženu sigurnost kako bi svoju *mladunčad* na svijet donijele u kontroliranim uvjetima no što su oni u „divljini“. Unatoč obilju terena, ispaše i prostranosti samog pašnjaka, taj ograđeni biotop ipak ne odgovara prehranbenim navikama ove vrste pa je autorica prisiljena *mladunce*, koji su navikli na ograničenje sigurnog pašnjaka, *otjerati* u slobodu. Unatoč silnoj ljubavi koju osjeća prema ovim mladuncima, važnije je integrirati ih u matično *krdo* koje slobodno luta susjednim područjima. Jednako je tako bitan i pravni faktor – zadržavanjem tzv. divljih životinja u zatočeništvu kršila bi zakon?

Ovaj primjer „*tough love*“ („čvrste ljubavi“), kako ga u sljedećem poglavlju naziva autorica, samo je još jedan dio kompleksne ljubavne, transvrstističke slagalice koju pokušavamo sastaviti kroz diskurs o ljubavi prema drugim životinjama. S jedne strane, autorica druge životinje promatra kao komunikatore, medije koji nam mogu

prenositi poruke, s kojima se može stupiti u neku vrstu telepatskog odnosa (asocijativne, mentalne slike koje razmjenjuje sa životinjama iz svoje bliže okoline), koje imaju pravo na suverenitet postojanja i to takvog koje im omogućava proživljavanje njihova punog potencijala vrste, no s druge strane ona je ta koja se u određenim situacijama mora postaviti kao vođa, voditeljica (*leader*), koja neće popustiti blejanju prestrašene ovce koja samo želi unići natrag u prostor u kojem se osjeća sigurno (i time samoj sebi osiromašiti život) niti dopustiti da njezina kobila Pegasus u međusobnom odnosu bude vođa kako bi prevenirala potencijalno opasne i rizične situacije. Šesto se poglavlje zato bavi ilustriranjem „Put slobode i pripadanja“, a s obzirom na to da je autorica intervenirala u integriranje preplašene ovce u ostatak *krda*, možda ga zato i nije posvetila nekoj posebnoj životinjskoj vrsti – ovaj je put morala prokrčiti sama. Iako ovaj ambivalentan odnos može zbuniti i začuditi, zapravo se ne razlikuje mnogo od bilo kojeg drugog diskursa o ljubavi, skrbi, njezi i odgoju, čak i onog kada govorimo o odgoju djece, resocijalizaciji zatvorenika, kriminalaca, liječenja osoba s posebnim potrebama i *poremećajima* poput autizma (u čijem liječenju također sve uspješnije sudjeluju druge životinje) i sl.

Iscjeljivanje kroz životinjske priče: ljubav kao zrcalo i kao rječnik

Posljednji su dijelovi knjige istinske priče samoiscjeljenja, meditacije i autobiografske skice egzistencijalnih, ponekad tjeskobnih životnih situacija. „Put liječenja“ i „Put umiranja“ (sedmo i osmo poglavlje) istinski su ispiti koji na kušnju stavljaju koncept ljubavi kako ga definira ljudska vrsta. U nastavku knjige – koji pruža svojevrsan antiklimaks, rasplet osobnih priča pojedinaca, drugih životinja u bolesti i umiranja – čini se kao da kroz promatranje ovoga životnog procesa cikličke obnove i uništavanja, čitatelj/ica uči o sebi.

Znače li ovaj i slični naslovi (kojih se svake godine producira impozantan broj) da je recept za vraćanje ljudskosti vraćanje prirodi, prirodnim procesima i načinima komunikacije sa svim ostalim živim bićima (ali i onim ne-živima u modusu

predaka) lijek za sve suvremene društvene i kulturološke nedaće? Postaje očigledno da je osjećaj ljubavi sve prisutniji u narativima o drugim životinjama i da je sve prihvatljivije o tome govoriti, razmišljati i pisati.

Slični narativi o ljubavi prema zemlji, životinjama, biljkama i duhovima predaka, a kada potječu iz plemenskih zajednica ili pojedinaca koja predstavljaju „urođenička“ stanovništva, klasificiraju se kao etnografske crtice, šamanizam, animistički elementi egzotičnih sustava vjerovanja, kurioziteti ili možda svjedočenja o tome koliko se život nas suvremenika/ica promijenio.

Fenomen ljubavi na taj način zauzima prijelomno mjesto: poput prenosnice je koja pokušava spojiti nekoliko umjetno stvorenih opozicija: opozicija ljudsko i ne-ljudsko (gdje je predstavnik ljudskog čovjek, a ne-ljudskog druga životinja), opozicija humano i animalno (gdje je primjer humanosti eutanazija, a primjer animalnog prepuštanje procesu smrti bez intervencije liječnika i medikamenata), i na kraju opozicije otuđenosti, civiliziranosti, znanstvenosti (gdje su životinje objekti eksploatacije, vrste pod dominacijom ljudske vrste) nasuprot ideji cjelovitosti, usklađenosti s prirodom, emotivnosti (gdje se životinje tretiraju i ostvaruju kao svjesne jedinice, komunikatori koji pokušavaju s nama izmjenjivati poruke, i jednakovrijedna bića).

Ljubav prema drugim životinjskim vrstama i narativi koji o njoj svjedoče pokušaj su redefiniranja statusa koji druga svjesna bića imaju u našim životima, ali i vježba i zadovoljstvo koje svakoj osobi pomažu u obogaćivanju kvalitete života, učenju drugim načinima komunikacije i smanjivanju količine svakodnevnog stresa.

Iako su svi ovi razlozi pragmatični, ovaj pokret svojevrsne *self-help* i ljubavne literature predstavlja dijaloge (jer svaki će autor/ica tvrditi da se upravo o tome radi) između različitih životinjskih vrsta – ljudske i ne-ljudske životinje. Iz sociološke i antropološke perspektive, zanimljivo je postaviti pitanja o uzrocima gomilanja ovakve literature te pokušati protumačiti kulturne mehanizme koji su do te pojave doveli. Je li ljubav nova stepenica koja će naš odnos

s drugim životinjama promijeniti, podižući je na novu, višu razinu, ili je implikator povratka na neki drevniji, davniji i možda „prirodniji“ način povezivanja sa svime oko nas, pitanje je koje tek treba rasvijetliti.

UPUTE SURADNICAMA/SURADNICIMA

Prethodno neobjavljeni rukopisi dostavljaju se redakciji *Treće* u elektronskom formatu (putem elektronske pošte) u Microsoft Wordu (.doc). Tekstovi ne smiju obasizati više od 25 kartica, a prikazi 5 kartica. Rukopis znanstvenog rada mora sadržavati sažetak do 100 riječi i popis ključnih riječi. Poželjno je da sažetak bude priložen i na stranom jeziku (engleski, francuski, njemački) od 300 do 500 riječi. Sve rukopise prvo čitaju urednici/urednica broja, koji/koja odlučuje o tome hoće li ih proslijediti dalje, dvama vanjskim recenzentima.

Tekstove treba pisati s dvostrukim proredom i širokim marginama (lijeva margina 4 cm). Tablice i ostale ilustrativne materijale treba predati u zasebnim dokumentima s obaveznom naznakom gdje se nalaze u rukopisu. Sve termine i nazive na stranim jezicima treba pisati kurzivom. Bilješke u tekstu označiti arapskim brojkama i navesti na dnu stranice. Navedenu literaturu u tekstu i bilješkama navesti u skraćenome obliku, npr. (Rich 2002:49). Dakle, navode se autor, godina izdanja i broj stranice koja se referira.

Raspored elemenata u tekstu: 1. Naslov teksta; 2. Ime, prezime, institucija i adresa; 3. Sažetak do 100 riječi na jeziku na kojem je tekst pisan; 4. Posveta ili epigraf; 5. Tekst članka; 6. Popis literature; 7. Sažetak na stranom jeziku (300-500 riječi).

Popis navedene literature urediti abecednim redom prema prezimenima autora i kronološki za svakog autora (a ukoliko su istih godišta, naznačuju se abecednim redom, npr. 2006a, 2006b). Popis navedene literature treba urediti prema ovom modelu:

a) za knjige

Russo, Mary. 1993. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York i London: Routledge.

b) za članke u časopisu

Prica, Ines. 1991. „Granice običaja“. *Narodna umjetnost* 28, Zagreb, str. 243-267.

c) za tekstove iz zbornika

Jurić, Hrvoje. 2000. „Princip očuvanja života“. U: *Izazovi bioetike*. Ur. Ante Čović. Pergamena, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, str. 141-148.

Lijepo molimo suradnice i suradnike da se pridržavaju uputa, u protivnom će radovi biti vraćeni na doradu. Uredništvo nije dužno vraćati zaprimljene tekstove.

Rukopise slati na adresu: Centar za ženske studije
Dolac 8
10 000 Zagreb
e-mail: teca@zenstud.hr

Treća

Časopis Centra za ženske studije Zagreb

br. 1-2, vol. XV, 2013.

ISSN: 1331-7237

Izdavač / Publisher

Centar za ženske studije / Centre for Women's Studies

Za izdavača / For the publisher

Rada Borić

Adresa uredništva / Address

Dolac 8, 10000 Zagreb, Hrvatska

Tel./Fax: +385 1 48 72 406

E-mail: treca@zenstud.hr

Glavna urednica / Editor in Chief

Nataša Govedić

Uredništvo / Editorial Board

Biljana Kašić, Renata Jambrešić Kirin, Suzana Marjanić, Sandra Prlenda

Koordinacija / Coordination

Martina Petrinjak Žekić

Dizajn / Design

Bachrach/Krištofić

Lektura / Language editing

Patricia Lucija Tomasović

Prijelom / Layout

Susan Jakopec

Naklada / Circulation

200

Tisak / Printed by

PRINTERA GRUPA d.o.o., Dr. Franje Tuđmana 14a, Sveta Nedelja

Tiskanje ovog broja financijski su omogućili:



Ministarstvo kulture
Republike Hrvatske



Gradski ured za obrazovanje,
kulturu i šport Grada Zagreba



Global Fund for Women