

# TREĆA

TREĆA, BR. 1-2, VOL. XIV, 2012.

---



## **SADRŽAJ**

### **PREVRATNIČKA MOĆ SMIJEHA**

**Nataša Govedić: SMIJEH JE ZVUK KOLAPSA SUSTAVA** 5

### **STUDIJE**

**Lada Čale Feldman: DOSJETKA ŽENE I NJEZIN ODNOS PREMA NESVJESNOM** 11

**Jana Ažić: ŽENSKI HUMOR PROTIV MUŠKOG KONSENZUSA** 25

**Laura Potrović: (SAMO)IZBIJANJE SMIJEHA U TOTALNOM TEATRU  
NEPREDSTAVLJIVOG ARTAUDA** 37

**Sonja Novak: TKO SE USUĐUJE RUGATI ANTIGONI I PENELOPI ILI DÜRRENMATTOVE  
TRAGI(KOMI)ČNE ANTIJUNAKINJE** 51

**Lada Stevanović: SMEH, SUZE I SMRT: ZVANIČNA I NEZVANIČNA KULTURA SMRTI  
U ANTIČKOJ GRČKOJ** 59

### **ESEJI**

**Ivana Anić: ŠTO JE ŽENA S BRADOM?** 73

**Mojca Ramšak: BORIS, ILI O OBRANI DOSTOJANSTVA SAMACA** 75

### **RAZGOVOR**

**Nataša Govedić: ZATVARAJU LI SE IKADA POTPUNO JEDNOM RAZMAKNUTE  
VRATNICE SMIJEHA? RAZGOVOR S DUBRAVKOM CRNOJEVIĆ-CARIĆ** 81

**Suzana Marjanić: SVAKA OSOBA IMA SAMO JEDNOGA KLAUNA, ALI TAJ KLAUN  
MOŽE BITI SVE! RAZGOVOR S IVOM PETER-DRAGAN** 87

## **IN MEMORIAM**

**Iva Pleše: SJEĆANJE NA MAJU BOŠKOVIĆ-STULLI (1922 – 2012) 103**

## **RECENZIJE**

**Kristina Grgić: (ŽENSKO) PISANJE KAO PROSTOR SLOBODE 108**

**Sanja Potkonjak: JESU LI TRAPERICE KRIVE ZA RASPAD JUGOSLAVIJE,  
KOLIKO JE PISANJE ROMANA SUBVERZIVNO I KAKO SE GRADI  
TEKSTUALNA POPKULTURA SOCIJALIZMA? 112**

**Tijana Pavliček: ŽENSKЕ/FEMINISTIČKE IZVEDBENE UMJETNOSTI  
ZAPADNOBALKANSKIH ZEMALJA 115**

**Koraljka Kuzman Šlogar: MUŠKI MOZAK U SEDAM SLIKA 119**

**Manuela Zlatar: BIM-BAM 122**

**Sonja Miličević: RAZVOJ WICCE: OD TRADICIONALNOG GERALDA B. GARDNERA  
PREKO RAZBIJANJA TABUA DO SUVREMENOG FEMINIZMA 126**

**Melanija Belaj: ŽIVJELA POEZIJA, ŽIVJELE MALE POVIJESTI: O POETICI IZVAN GETA 130**

---

## SMIJEH JE ZVUK KOLAPSA SUSTAVA

---

**Nataša Govedić**

---

U mladosti sam jako željela postati stand-up komičarka, ali na faksu sam, *nažalost*, razvila tendenciju dodavanja fusnota i sugeriranja korisnih referenci za pun užitak publike u mojim dosjtkama, tako da sam na kraju, avaj, ipak postala sveučilišna profesorica.  
Mary Klages, *Stand-Up Academy*

U svojoj knjizi *The Morality of Laughter* (2006), F. H. Buckley dijeli iskustvo smiješnog u nekoliko kategorija: smijeh kao signal superiornosti smijača nad „nezgodom“ smiješnog događaja (ova teorija smijeha kreće od Platona i Aristotela, protežući se prema Hobbesu i Bergsonu), smijeh kao signal socijalne zaigranosti i privremenoga gubitka kontrole nad „ozbiljnim“ društvenim umreživanjem (Bahtin), smijeh kao odušak čistog užitka (Darwin), smijeh kao maskirana agonija ili gubitak daha koji se pretvara u grčeve dijafragme i hropac radi brzog adaptiranja „napadu“ na naizgled stabilan sustav razmišljanja i osjećanja (Bataille), smijeh kao politički subverzivno ispadanje iz poretka normative logike (Erazmo Roterdamski, Nietzsche), smijeh kao istraživanje granica apsurdna (Camus), smijeh kao otpor prema bilo kakvoj „ustrojenosti“ ponašanja (ponovno Bergson, ali i Evelyn Waugh, Hélène Cixous, Simon Critchley) te, konačno, smijeh kao neka vrsta megageneratora svekolike zaigranosti (Johan Huizinga). Kako god ga interpretirali, svejedno izazivali ga masnim vicem ili sofisterijom, smijeh je jedna od otpornijih civilizacijskih konstanti. U tom je smislu možda najzanimljivija teorija Hurleyja, Dennetta i Adamsa (2011), prema kojoj je smijeh povezan s temeljnim evolucijskim parametrom preživljavanja ljudske vrste: našom sposobnošću da uočimo pogreške, nelogičnosti i ispadanja iz jednom uspostavljene logike zaključivanja. Drugim riječima, smijeh je zvuk kolapsa sustava. Izrazito rigidni sustavi izazivaju osobito burne provale humora. Urnebesna hohotanja.

Što o tome kažu feministkinje?

„Ne čudi nas što je najveći dio komedija autorice kojih su europske i američke žene napisan uoči dvaju najjačih procvata feminističkog pokreta. Ne samo da su kampanje sufražetkinja angažirale žene oko političkih pitanja nego je i postignuće ženskog prava glasa i bitka za jednaka prava u svim zakonskim područjima javnog djelovanja ženama poklonilo neprocjenjiv osjećaj moći, iz jačanja kojeg se rodio i humor, dodatno nas osnažujući“ (Finney, 2004: 3). Komedija je, štoviše, toliko vezana za društveni kontekst da Regina Barreca (1992: 2) zapisuje: *Od svih tekstualnih teritorija koje možemo istraživati, komedija je najmanje univerzalna. Rigidno je mapirana. Zaista, smijeh je „zarazan“ u*

ljudskim grupama koje imaju mnogo toga zajedničkog, posebno s obzirom na mapiranje ideološkog i profesionalnoga konteksta. Pa ipak, nitko u Hrvatskoj nema problema sa shvaćanjem antistatusne komičarske rutine Roseanne Barr. Izvjesno je da i (doduše skromna) čitateljska publika srednjovjekovne redovnice Hrosvite također uspijeva shvatiti komički potencijal raspada kuhinjskih lonaca koji udaraju po rimskim vojnicima, ali činjenica je da se danas nećemo smijati istim šalama kojima se smijala Hrosvitina publika. Drugim riječima, smijeh nastaje iz specifičnoga konteksta, kao što i gradi kontekstualno suučesništvo.

Drugo je pitanje zbog čega se tako mali broj žena odlučuje za karijeru stand-up komičarke. Kako bilježi Leo Benedictus u *Guardianu* (20. 2. 2012.): „Među dvadeset najbolje plaćenih komičara Velike Britanije samo je jedna žena: Sarah Millican. U trideset i jednoj godini trajanja Edinburškog festivala, nagradu za komiku dobile su samo dvije žene: Jenny Eclair i Laura Solon. Čak 94 posto svih stand-up izvođača su muškarci (iznimke su doslovce Eclair, Victoria Wood, Jo Brand, Shappi Khorsandi, Joan Rivers i Roseanne Barr).“ Zašto je tako? Jedno objašnjenje pruža Fay Waldon (1992: 310–311): „Silovanje, siromaštvo, eksploatacija i slična iskustva doista nisu smiješni.“ No jednako je legitimno pretpostaviti da čitava tradicija humora nastaje iz zone zazornog, a ne iz iskustva ugodnog ili povlaštenog egzistencijalnog modusa. Primjerice, navodim ulomak komičarske rutine Ellen DeGeneres (cit. prema Fraiberg, 2004: 322):

Onda sam malo sišla u kuhinju po neku limunadu. A u kuhinji su bili moj tata, moja mama, sva moja braća i sestre, stajali su tamo i zurili u mene, a onda su se svi počeli smijati. „OK, što je smiješno?“, pitala sam ja kao zbunjena sedmogodišnjakinja. A moj tata je odgovorio:

„Ellen, dušo, mi smo te u stvari usvojili, ali nikad nam se nisi sviđala, pa smo te sad odlučili prodati plemenu Iroquois Indijanaca. Doći će po tebe za sat vremena. A mi ostali idemo u kino. Pa-pa. Sretno“.

I tako sam živjela u planinama oko devet godina s Indijancima, naučila sam plesti košare, tkati i izrađivati grnčariju. Ja sam njih naučila onaj zvuk koji možete napraviti kad vam zrak uđe naglo ispod pazuha. To je bila jedina vještina koju sam znala. U plemenu je bio običaj vjenčati se s trinaest godina i imati nekoliko potomaka, što sam, naravno, obavila. U svakom slučaju, devet godina poslije, evo ti se penju planinom moja mama, moj tata, sva moja braća i sestre, noseći mi golemu limunadu.

Vele oni: „Ellen, dušo, mi smo se samo šalili. Volimo te. Ti si naše dijete.“ I svi smo onda otišli doma smijući se i smijući se i smijući se.

Još je smješnije što to zapravo nisu bili pravi Indijanci. Ma ne. To su bili samo glumci koje su moji mama i tata zaposlili da glume Indijance.... Da me malo zeznu.

Oni tako vole zbijati šale.

Svaki put kad se kontekst ove šale počne stabilizirati, zamjećuje Allison Fraiberg (2004: 323), DeGeneres ga uznemiri ili razori. Ali već i sama konstrukcija njezine stand-up numere podriva filijalni topos ili ideal obiteljskoga gnijezda, na kojem je sagrađena svaka civilizacija, s posebnim naglaskom na stabilnost ženskih uloga kao „čuvarica ognjišta“. Karakteristika citiranog humora je jaka prisutnost, kao i stalna dislokacija gnjeva, koji ipak izbija na posve neočekivanim, strateški vješto plasiranim „zaokretima“ naracije.

Kako se nositi sa ženskim gnjevom?

Sudeći po najnovijoj filmskoj verziji *Asterixa i Obelixa u Britaniji* (2012, red. Laurent Tirard), ratnici koji se doslovce ničega ne boje kad su posrijedi bojna polja i ubijanja neprijatelja, svisnut će od straha pred najobičnijom ljutitom moralnom

prodikom jedne žene. *Ljutita žena* tako postaje ne samo „pedagoška“ instanca ribanja muškaraca nego i performativna instanca koja i početkom 21. stoljeća izaziva neku vrstu kolektivnog uzmaca. Barreca (1992: 7): „Kad muški izvođač izražava svoj gnjev humorom, smatra se da je pokazao iznimno uspješnu samokontrolu. Umjesto destrukcije, našalio se. Kad ženski izvođač izražava svoj gnjev humorom, smatra se da je ona izgubila samokontrolu jer uopće nije ni trebala biti ljutita.“ Zašto je tako *užasno* kad žena izgubi samokontrolu? Zahtijeva li rodna shema od žena toliko viši stupanj samopotiskivanja i samoobuzdavanja da ženski humor, kao i ženska ljutnja (u oba slučaja na djelu je svojevrsno pucanje opne doličnosti) na neki način proizvodi signal *apsolutnog alarma*? Kako bilo da bilo, *mainstream* filmske industrije zorno dokazuje da se očekivana publika današnjih kinematografa *tek počinje* smijati muškom strahu od ženskih bjesova. U Hrvatskoj djeluje nekoliko kolumnistica koje su se afirmirale ponajprije izvedbom sarkastičnog neodobravanja sustava, među kojima su vjerojatno najizdržljivije Tanja Torbarina i Vedrana Rudan. Citirat ću Rudan iz jednog od recentnih tekstova, objavljenih na autoričinu blogu (<http://www.rudan.info/i-amerika-place/#more-1219>):

Priznajem, sve me manje diraju američke priče o njihovoj pobijenoj dječici. Kad sam vidjela Obamu kako na mom ekranu briše suze ništa mi nije bilo jasno. Zašto plače najmoćniji čovjek na svijetu, vođa Sjedinjenih Američkih Država? Još se nije naviknuo na smrt dječice? Ne vjerujem mu. Koliko je stotina djece pobijeno u Afganistanu, uvijek američkom „greškom“. Jesmo li ikad saznali imena te djece? Motive ubojica? Koliku su im očevi plaćali alimentaciju, što im je radila mama, da li su bili autistični ili su samo branili demokraciju? Iračka djeca? Egipatska djeca? Sirijska djeca? Libijska djeca? A siročići iz Gaze? Kako su se zvala sva ta pobijena dječurlija?

Ustati (*stand-up*) i ismijati Obamu svakako je važan oblik ženskog protesta. Kao što je napisala Hélène Cixous (1988: 875-893) u čuvenom tekstu *Smijeh Meduze*: naš je smijeh *vulkanski*, naš smijeh igra upravo na strah opresora od transformacijske moći neozbiljnosti, naš je smijeh učinkovita obrana i od šutnje i od ekonomije smrti koju falogocentrična ideologija uzima kao samorazumljivu. Naš je smijeh doslovce parodijski impersonator i samim time razbijač stereotipa. Riječima Peggy Shaw (cit. prema Diamond, 1997: 163):

Svaki put kad me netko povrijedi, želim postati slavna i kupiti Corvette iz 1962. godine i srediti se pa malo izaći s nekom prezgodnom curom koja sjedi pokraj mene, a mi se vozimo pokraj onih koju su me uvrijedili, samo da u letu uhvate sliku mene – kako sam sretna i kako sam uspješna...

Citatnost i dvosmislenost humora, međutim, samo su neki od razloga zašto ga Alenka Zupančič (2011) u svojoj studiji *Ubaci uljeza (o komediji)* smatra procedurom koja se može koristiti za sasvim oprečne ideologijske ciljeve, kako emancipatorske tako i krajnje konzervativne, ali to ne znači da će **ijedna** instanca izvođenja humora do kraja ovladati sadržajem koji stvara. Zupančič (2011: 312):

Drugim riječima, pozivajući se na strukture žudnje i nagona, komedija ne propovijeda kako će nešto u našem životu možda ipak i dalje živjeti nakon što umremo; ona nam prije skreće pozornost na činjenicu da nešto u našem životu *upravo sada živi po svome*, što znači, u bilo kojem trenutku našeg života.

To što **živi po svome** toliko je zbunjujuće da se moramo smijati, premda bismo u kontekstu tragedije iz istog razloga (izgubljene kontrole nad situacijom, kao i nad vlastitom ulogom u danoj situaciji) mogli i plakati. Kazališno gledano, humor je izuzetno zanimljiv zato što zahtijeva i izaziva fizičku reakciju kudikamo učestalije no što to čini tragedija: napetost i olakšanje u humornom se sustavu neprestano smjenjuju, na cijeni je „brza igra“; na djelu je niz kratkih sekvenci tjeskobe i

otpuštanja tjeskobnog sadržaja s pomoću smijeha. No i u svim tim humornim transakcijama u zraku ostaje određeni **višak**, nepodvediv pod oslobađajuće vibriranje dijafragme, višak po mnogočemu srodan **emocionalnom ekscesu** koji stvara i tragedija, doduše čineći to drukčije, gradiranjem boli prema kulminantnoj točki „opreznog“ otpuštanja ventila plača.

Najnoviji broj časopisa *Treća* istražuje opseg smijeha s pomoću psihoanalitičke nesigurnosti oko rada dosjetke (u djelu Lade Čale Feldman), feminističkih čitanja popularne kulture (Jana Ažić), Artaudova vibriranja između i *preodveć ozbiljnog* i *preodveć smiješnog* (Laura Potrović), Dürrenmattove tragi(komi)čne antijunakinje (Sonja Novak) i antičkih obreda smijanja tijekom pogreba (Lada Stevanović). Kako je poziv na suradnju bio otvoren najširem krugu suradnica i suradnika, dakle poziv za tekstove nije sadržavao uže tematske odrednice bavljenja humorom, redakcijski smo ostale zatečene i zaintrigirane činjenicom da je toliko autorica odabralo pisati o najprisnijem savezništvu tragičkog i komičkog. Dva intervjua, s temom sprege humora i melankolije (razgovor s Dubravkom Crnojević-Carić) te klaunerije kao nove discipline ženskoga humornog samopouzdanja (razgovor s Ivom Peter-Dragan) također su vrijedan doprinos istraživanoj temi. Uz sjećanje na kolegicu Maju Bošković Stulli iz pera Ive Pleše te dva eseja (Ivane Anić i Mojce Ramšak), *Treća* donosi i niz književnih recenzija.

Ženski humor ili njegova odsutnost možda su, zaključno, povezani s činjenicom da svakodnevni stand-up mnogih žena uključuje publiku koja neće posebno *platiti ulaznicu* da bi pratila predstavu. Govoreći harmsovskim jezikom, naše pljuske sistemima često sa sastoje od mikroizvedbi, privatnih provala drskosti, razmjene humornog nerva s prijateljicama i kolegicama, prijateljima i djecom, partnerima i partnericama, što malokad prerasta u potrebu javnog događaja. Nadamo se da će ovaj broj časopisa *Treća* promijeniti ženski stav prema „idealnoj publici“. Jer moć smijeha sigurno je još veća kada mu dopustimo odjeke, bujanja i *detonacije* u javnosti.

## BIBLIOGRAFIJA

- Barreca, Regina. 1992. *New Perspectives on Women and Comedy*, New York: Gordon and Beach.
- Buckley, F. H. 2006. *The Morality of Laughter*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Cixous, Hélène. 1988. „The Laugh of Medusa“, *Signs*, vol. 1, no. 4, Summer 1988, str. 975–893.
- Diamond, Elin. 1997. *Unmaking Mimes*, London: Routledge.
- Finney, Gail. 2004. „Unity in Difference?“, iz *Look Who's Laughing*, Ur. Gail Finney, London: Tailor and Francis.
- Fraiberg, Allison. 2004. „Between the Laughter: Bridging Feminists Studies through Women's Stand-Up Comedy“, iz *Look Who's Laughing*, Ur. Gail Finney, London: Tailor and Francis.
- Hurley, M. H, Dennett, D. C. i Adams, R. B. 2011. *Inside Jokes: Using Humor to Reverse-Engineer the Mind*, MIT Press.
- Walker, Nancy. 1991. „Toward Solidarity: Women's Humor and Group Identity“, iz *Women's Comic Visions*, ur. June Sochen, Detroit: Wayne State Un. Press.
- Weldon, Fay. 1992. „Towards a Humorous View of Universe“, iz Barreca, Regina. 1992. *New Perspectives on Women and Comedy*, New York: Gordon and Beach.
- Zupančić, Alenka. 2011. *Ubaci uljeza (o komediji)*, Zagreb: Meandar.



---

# **STUDIJE**

---



---

## DOSJETKA ŽENE I NJEZIN ODNOS PREMA NESVJESNOM

---

Lada Čale Feldman

---

Filozofski fakultet, Zagreb

Izvorni znanstveni članak

### Sažetak >

Dvostruko lice dosjetke nije sadržano samo u dvosmislju, u službi dvama gospodarima, dvama psihičkim lokalitetima – nesvjesnom iz kojeg ishodi i predsvjesnom koje oblikuje njezinu komičku tehniku – nego i u suplementarnosti koju iziskuje: poput sna, i dosjetku valja dodatno prevesti na racionalni i logični jezik budnog stanja, dapače, katkada joj izvorno lingvističko ruho – koje je i samo „prijevod“ neke inače neizrecive, nedopustive, potisnute misli – valja prevesti na drugi jezik. Da je tako nešto međutim nemoguće, rječito svjedoči upravo znana dosjetka *traduttore, traditore*, igra talijanskim riječima „prevoditelj“ i „izdajica“, koju prijevod, nesposoban prenijeti gotovo potpuni identitet dviju oprečnih ideja (prijevodne „vjernosti“ i „izdaje“), može samo, Freud tvrdi, „fatalno izdati“ – kao da je, dodaje Kofman, posrijedi propast bračne vjernosti. Ali vjernosti čemu? Nekoj jezgri značenja i smisla koja bi postojala neovisno o riječima, koje bi onda bile tek njezin omotač, odijelo koje se po volji skida i mijenja? Je li to stav za koji se čini da ga Freud zauzima (Kofman kaže: *que Freud semble épouser*, i sama se igrajući dvostrukim značenjem riječi *épouser* – „zauzeti“ i „oženiti“!)? Ili je možda jezgru dosjetke nemoguće dokučiti u nekoj njezinoj, o formi neovisnoj, izvornoj samostojnosti, baš kao ni jezgru bilo koje riječi, baš kao ni esenciju, *zagonetku žene*?

### Ključne riječi >

dosjetka, psihoanaliza, Freud, Kofman, smijeh, dvosmislica, vic, igra, nesvjesno, humor, feministička kritika

Povodom smijeha, ali ne baš nužno i smijući se: ako je ikad vrijedio ovaj ukleti paradoks svakog govora o humoru, onda se čini da ponajviše vrijedi u prilici u kojoj nam je prava namjera odati počast Sari Kofman, francuskoj filozofkinji o kojoj je u nas malo bilo riječi, ponajmanje u feminističkim krugovima, a koja je – kako se redovito ističe s dozom zapravo umrtvljene, leksikalizirane patetike – život okončala *tragično*, počinivši 1994. samoubojstvo. Premda su okolnosti u kojima se za to odlučila – odabravši za svoj čin datum Nietzscheova rođendana – pojedincima pružale utjehu da se u smrt otputila s punom *voljom* i *sviješću*, ako ne i „smijući se do kraja“ (Derrida, 2007) – čak i unatoč inače posvjedočenom gubitku volje da išta više čita ili piše (Nancy, 1999) – puka pomisao na tu autodestruktivnu gestu toliko je nemimolazna i rječita da gotovo prijete njezin život i djelo pretvoriti u mit. Pokušat ćemo se tome othrvati, jer s njome nismo, poput navedenih joj prijatelja, dijelili ništa do li knjige koje je za sobom ostavila. Koliko god sama, slijedeći Freudov nauk, nije prezala preko pisanih tragova zaključivati o nesvjesnim ulozima njihovih brojnih znamenitih autora-filozofa – zaokruživši i vlastiti opus autobiografskim esejima koji su, opisujući traume holokausta, dovoljno ukazivali na mračnije izvore prije spomenute *tragične* geste – nećemo se ovdje, slijedeći njezine navade, upuštati u raspletanje ikakve njezine *životne* zagonetke, koliko god primamljiva ona bila. Posve pristrano, nametnutim povodom, povodom smijeha, otkrhnut ćemo tek pokoji fragment njezinih odanih i nemilosrdnih tumačenja teorijskih klasika – ponajprije Nietzschea i Freuda – koje je, po Derridinu sudu, „pročitala ‘iznutra i izvana’ ... kao nitko drugi u ovome stoljeću“ (Derrida, 2007, 7).

Ti se naime fragmenti tiču manje činjenice da je posrijedi žena koja piše o smijehu (u) svojih omiljenih autora – pače, žena koja se tim autorima, dok ih tumači, rado u brk smije, uza sve to što se odriče ikakvih konkretnih i eksplicitnih feminističkih alijansi (Deutscher i Oliver, 1999, 3) – a više reprezentacijskih i meta-representacijskih veza žene i smijeha: ovdje će se to poglavito odnositi na Freudov kanonski doprinos teoriji humora, *Dosjetku i njezin odnos prema nesvjesnom* iz 1905., koju Kofman naziva autorovim „fundamentalnim djelom“ (Kofman, 1986a, 198), „fundamentalnim“, vidi vraga, koliko je za nju u tome istome djelu i „uloga žene“ (ibid, 50). Budemo li dakle i u čemu slijedili autoričinu metodologiju, neprekidno interpretativno okupljanje *razasutih udova* istoga opusa, bit će to u pokušaju da povežemo njezino tumačenje ovoga Freudovoga, kako inzistira, odmetnutog djeteta – „dugačke digresije“ oko koje se „namučio“, stalno je modificirajući u različitim izdanjima i pitajući se pritom „je li vrijedila te muke“ (ibid, 14-15) – s ostalim autoričnim razmatranjima na iste ili srodne teme (i to nerijetko povodom ne samo istoga nego i *srodnih* autora<sup>1</sup>). Upravo se zbog tih neprekidnih povrata i varijacija, što su stalno kružile orbitama umjetnosti, ženskosti, antisemitizma i humora, teško njezin opus – njezin, kako Chanter i DeArmitt hoće, *korpus* (2008) – mogao podijeliti, kako se običava, na separatne interese, a da pritom isto tako ne otpadne neko odmetnuto dijete. Tako je i iz njezinih posthumno objavljenih *Izabranih napisa* (Kofman, 2007) otpao baš – izvadak iz njezine knjige o Freudovoj *Dosjetci*, nazvane *Zašto se smijemo*, iz 1986, premda se Derridin uvodnik u zbornik baš o tu studiju neprekidno kanda spotiče, kao ključnoj potvrdi da bi Kofman najradije „plakala od smijeha“, smijeha „na rubu tjeskobe“, sklona ne samo njegovoj „aprotropejskoj funkciji“, nego i „simulakrumima u umjetnosti i književnosti“, koji da, podrivajući platonističke i metafizičke temelje, i vrijede jedino kako bismo im se „smijali“ (Derrida, 2007, 8).

No još je nešto pritom zanimljivo, da naime uvijek neki – pače, taj isti – fragment otpadne iz diskusije: ako je i riječ o Kofmaničinoj sklonosti dosjetci i dosjetljivosti (usp. Nancy, 1999, xv i osobito Smock, 2008), slabo se govori o *feminističkim* tonovima tog čitanja Freudove

<sup>1</sup>Deutscher tu autoričinu sklonost naziva „kompliciranom odanošću“: autore koje tumači Kofman naime nerijetko rabi kao uzajamne interpretativne ključeve, tako da je katkad teško razlučiti tumači li „izvornike“, ili Nietzschea kroz Freuda i obratno, a obojicu kroz Derridu (usp. Deutscher, 1999).

teorije humora, pa u prvi plan uvijek izbija pitanje Freudova (i Kofmaničina) židovstva<sup>2</sup>. Ako je pak riječ o autoričinu feminističkome čitanju *cjeline* Freudova opusa (usp. Deutscher 1999, Oliver, 1999, i Chanter, 2008), slabo se spominje da mu je povodom bila i Freudova teorija humora, jer je potonji fragment njegovoga *korpusa* izostao kao predložak autoričine kritike u proslavljenoj *Enigmi žene* (Kofman, 1980), zaokupivši joj pozornost tek šest godina poslije. Red je dakle da se zapitamo zašto se taj autoričin *huncut* – analogan *huncutu* („*coquin*“) Freudove knjige, od koje se godinama distancirao kao od pukog postraničnog „oduška“, analogan, naposljetku i *huncutu* same dosjetke, kako tu formaciju Kofman kroz cijelo svoje tumačenje neprekidno naziva – teško povezuje s feminizmom? Je li žena feminističkim kritičarkama koje raspravljaju o Sari Kofman – uglavnom mimoilazeći *Zašto se smijemo?* – preozbiljno pitanje? Prisjeda li njima smijeh kada mu žena postane metom? Je li žena kadra smijati se ne samo učenim filozofima i njihovim nesvjesnim kastracijskim strahovima, nego i, ili prije svega – sebi samoj?

Posrijedi je uistinu simptom djelomičnog sljepila u pristupu filozofkinji vrijedan anamneze, jer je teško – čak i kada bismo zanemarili njezinu rečenicu o „fundamentalnoj ulozi žene u *Dosjetci*“ – otići se dojmima da drugdje pomno predočena *enigma* Freudova poimanja žene upravo vlada svjesnim (i navlastitim nesvjesnim) intencijama Kofmaničine huncutske studije. Naizgled zabavljena razmršivanjem Freudova zapletena teorijskog izlaganja, knjiga *Zašto se smijemo?* dosljedno nas vodi probranim verbalnim puteljcima psihoanalitičarove eksplikacije, istražujući njegove lapsuse i opetovano – znajući da je *Dosjetku* pisao istodobno kad i *Tri eseje iz teorije seksualnosti* – tragajući za skrivenim seksualnim scenarijem što se nazire u podlozi ne samo odabranih primjera nego i njihovih analiza, da bi se u svojem četvrtom poglavlju – izričito naslovljenom „Čemu se ljudi smiju? Žena u *Dosjetci*“ – i posve eksplicitno posvetila ženi kao dotad skrivenom osovinskom ishodištu i odredištu autorovih razmatranja, skrivenoj meti njegove „tendencioznosti“<sup>3</sup>. No prije nego što se sami upustimo u prikaz tog završnog akorda Kofmaničine knjige – koji se, uostalom, ponovimo, bavi *izravnim*, a ne zataškanim dozivom žene u *Dosjetci*, ali kanda za Freuda usputnim i na brzu ruku odgurnutim u stranu – krenimo sa tim očitim ključem u rukama otključavati i druge, prethodne brave što ih Kofman izdvaja iz Freudova spisa. Kroz njih se naime voajerski razvidi da žena vreba u gotovo svakom kutku Kofmaničinih nadopuna i objašnjenja što se nastavljaju na Freudove izrečene misli, produžetaka *nerečenog* koji pod njezinim perom teku reklo bi se u svojstvu pozadinskih aluzija, prikrivenih pod igrama Freudovim riječima, gotovo u svojstvu dakle punopravnih *dosjetki* na račun velikog učitelja, iz čijeg pojmovnog vidokruga Kofman nikada ne istupa, kao da ga želi potkopati njegovim vlastitim sredstvima. Žena iz tih jednako tako „tendencioznih“ autoričinih ekstenzija izranja u mnogostrukim svojim humorim pozicijama i funkcijama: čas je autorica nesvjesnih, histerično-oniričkih dosjetki, čas aluzivna književna ili mitska referenca, čas je lik koji se javlja u nizu prepričanih *dosjetljivih* scenarija; čas se razotkriva kao sama „priroda“ dosjetke, čas kao instanca psihe koja preferiranom djetetu jamči životni optimizam, čas je prisutni, pa odsutni dionik situacije u kojoj se dosjetka prepričava, čas njezina jedina meta, čas, naposljetku, alegorijska „šifra“ Freudova čitava humorno-teorijskog poduhvata.

<sup>2</sup> Preciznije, spomenuti rijetki prilozi koji govore o autoričinoj knjizi kao da se usredotočuju ponajprije na njezin uvod i kraj, gdje se izričito poziva na zbirku židovskih viceva na kojoj je Freud temeljio dobar dio studije i koja je, nesumnjivo, i Kofmaničin ulaz u (i izlaz iz) nesvjesno(g) Freudova izbora smiješnog kao predmeta izučavanja, pogotovo kada se otkrije da Freud židovstvo u odabranim vicevima ustrajno nastoji prevesti u termine „općeljudskih“ neuralgija, spalivši na kraju zbirku i kanda se time odrekavši vlastita židovskog nasljeđa Kofman tu izričito čita posramljenost zbog ženskih, kastracijskih asocijacija židovstva (usp. Kofman, 1986a, 52): utoliko ni Smock neće moći propustiti spomenuti ženu u *Zašto se smijemo?* (usp. Smock, 42), ali je to neće odvesti detaljnijem razmatranju funkcije te asocijacije u Kofmaničinom tumačenju, u kojemu one figuriraju kao najava njegove provodne argumentacijske niti.

<sup>3</sup> Freudova tipologija razlikuje naime bezazlene šale od tendencioznih – agresivnih i opscenih dosjetki, od kojih će se potonja redovito ticati žena.

Tragajući za nesvjesnom „drugom scenom“ *Dosjetke*, Kofman će ispitivati ambicije i isticati opsesivne formulacije Freudovih složenih izvoda, pretraživati njihov verbalni *korpus*. *Korpus* je riječ, naime, kojom sam Freud odbacuje prethodne pokušaje da se dokuče izvori, namjere, tehnike i učinci humornih tvorevina: pod jalovim naporom nasumičnih obrazloženja te su se tvorevine mogle naime doimati tek kao *membra disiecta*, rasuti udovi svima doli njemu vidljivoga *korpusa*. Unatoč tome što i u njega taj korpus doživljuje profinjenu stratifikaciju, jedino je on, ispostavlja se, kadar tim rasutim udovima naći logiku koja ih objedinjuje, dodati ono što svim ostalim priložima o smijehu nedostaje, ispuniti njihov manjak, pronaći, veli Kofman, *fetišističku* zamjenu za trusne temelje raspršenih teorijskih pokušaja da se svekolikoj šaljivosti pronađe objediniteljska formula. Freudova je studija, prema autorici, ustrojena hegelijanski, trojnom podjelom na analitički, sintetički i teorijski dio, baš kao što je i njegova podjela humornih praksi razdijeljena na troje: humor, komiku i dosjetku, od kojih će se onda potonja – promaknuta u ogledni obrazac na temelju kojega je poimati karakter i učinke ostalih dviju formi – dodatno granati, pa i autora nagnati da hotimice ili nehotice na kraju potkreše prethodne čiste raspodjele.

Ono što pod tim pregledno ustrojenim korpusom izviruje je dakle i opet moguća rasutost, manjkovi koji se neprekidno popunjavaju novim međusobnim odnosima među raspodijeljenim tipovima ostvarivanja smijeha, njihovim međusobnim kontaminacijama, srodništvima i razilascima. Freud ih svesrdno nastoji ispuniti svojim krunskim fetišem – svojim „izumom“ nesvjesnog, koje i samo vodi do edipovskog scenarija, a s njime i do središnjeg izvorišta straha, potencijalne kastracije, zbog kojih će traumatizirano dijete – točnije, dječak – neprekidno oscilirati između fantazmatske „faličke majke“ i fetišističkih prekrivača neugodno obznanjene činjenice da je žena „već kastrirana“. Čak i razotkriven kao pozadinska poluga Freudove nesvjesne, dječačke namjere da okupi rasute udove i projektom sustavnosti i cjelovitosti priskrbi svoju paradoksalnu fetišističku zamjenu – paradoksalnu utoliko što falus zamjenjuje upravo „izumom“ nesvjesnog, kojemu je rastemeljeni temelj sama kastracija – međutim, taj manjak ne prestaje za Kofman probijati pod ruhom autorova pisma.

I upravo će taj odnos „ruha“ i manjka – obznana da Freud manjke najprije sam konstruira u tuđem diskursu, da bi zapravo prikrivao vlastite – ukazivati na presudnu bravu koju je autorici otključati, presudnu koliko i konstruirani manjak što ga djevojčica nikada na sebi ne bi „otkrila“ da joj dječak nije na nj ustrašen ukazao (usp. Kofman, 1986a: 92). Pokazat će se naime da Freudovo pismo tu bravu kanda neprekidno nastoji zapušiti i „zabašuriti“, poput rada sna koji, pod pritiskom cenzure i uz naknadnu „sekundarnu obradu“ – „prijevod“ nekoherentnih slika na jezik, racionalnost i logiku svjesnih misli – na pozornicu predsvjesnog nastoji iznijeti prerusenu, prihvatljivu i benignu inačicu sramnih, potisnutih misli i davnašnjih, dječjih, nesvjesnih nagona<sup>4</sup>. Primjerice, Freud već u uvodu „priznaje“ da je sam nesposoban stvarati dosjetke, preciznije, da ih je kadar stvarati tek u snu, nesvjesno. Tako mu se tek u snu javila i igra riječima koju je pripisao jednom kolegi, nesklonom njegovoj metodi, oniričko prerusenje koje je psihoanalitički naum i procedure prekrstilo u metodu *Freuer-Breud*. Naziv je Freuda neugodno podsjetio na rivalstvo kojemu je, kao i drugima što su ga slijedili, kasnije na različite načine nastojao doskočiti, ljubomoran na Breuera koji je, poput Fausta, prije ambicioznog kolege htio sići do Vratiju Majki (usp. Kofman, 1986a: 21-26). Za Kofman ovo nipošto nije bezazlena učena asocijacija na Goethea, jer se povezuje s Freudovim poricanjem da riječ „Breud“ ima ikakve veze s *Bruder* (brat), s riječju dakle koja prekriva jedno od presudnih odredišta ambivalencije

<sup>4</sup> Kako da u svjetlu te spoznaje shvatimo temeljni argument kojim se Kofman odrekla feminističkih afiniteta, preciznije „ženskog glasa“ i „koncepta *écriture féminine* i *parler femme*“ (Deutscher & Oliver, 1999, 3): „Zatupnica sam jasnoće, racionalnih i dobro konstruiranih tekstova“ (Kofman i Jacquard, prema Deutscher & Oliver, 1999, 3, istakla L. Č. F.)? Ne svjedoči li dosjetljivost knjige *Zašto se smijemo?* o upravo suprotnom, o racionalnom prividu svoje „sekundarne obrade“, ispod kojeg probija agresivna dosjetka na račun infantilnih izvorišta Freudove teorije?

ljubavi i mržnje, objekt i agens najranijih, vršnjačkih rivaliteta što se gnijezde u prividnoj idili „obiteljske romanse“, u natjecanju za majčinu ljubav.

Naslovivši odjeljak svojega prvog poglavlja upravo šaljivom igrom riječi „Freuer-Breud“, Kofman će pod tim naslovom ipak najprije prepričati histeričnu dosjetku gospođe Cecilije, jednu od mnogih koja je Freuda možda nagnala da dosjetke poveže s ostalim formacijama nesvjesnog i studiju o proizvodnji smijeha stvori netom nakon *Tumačenja snova*, te time još jedno svoje djelo ispiše baš zahvaljujući – ženama: gospođa Cecilija i inače se u ko-autorskim, Freud-Breuerovim *Studijama o histeriji* hvali kao nadarena osoba, sklona mnogim „simbolizacijama“, a za Kofman je značajna jer Freuda posredno napućuje na halucinatorni poticaj i ishod lingvističke manipulacije koja tvori tehniku dosjetke, na njezin kapacitet da predoči neki prizor, da, prepričana, taj isti prizor pobudi u oku tuđeg uma. Vidjevši u snu Freuda i Breuera obješenog jednog uz drugog, Cecilija je pri svijesti tu sliku objasnila kao unatražni prijevod svoje nesvjesne misli, o tome kako su obojica *pandani* (*pendant*: onaj koji visi) jedan drugome. Osim što je i ta nesvjesna, onirička dosjetka bila bolan podsjetnik na nelagodno mimetičko suparništvo, za Kofman Cecilijino objašnjenje iz *Studija o histeriji* izranja iz histerijske građe i kao nesvjesni, zabašureni podtekst još jednog od odabranih Freudovih primjera iz *Dosjetke*. Posrijedi je neka američka anegdota: ona govori o dvama prevarantima i skorojevičima, koji, obogativši se, naruče svoje portrete, objese ih da zajedno *vise* u salonu i pozovu uglednog engleskog kritičara da ih komentira, našto ovaj izvali: *And where is the Saviour?* Freud je, veli Kofman, možda osjetio da su i on i Breuer isti takvi arhetipski lopovi iz biblijskog prizora, koji se, u potrazi za bogatstvom, pokušavaju podmetnuti pod Spasitelje, dok Ceciliju zapravo razapinju poput Krista (usp. Kofman, 1986a: 21).

I eto trojne konstelacije prizora koji će tvoriti uvijek obnovljivu, uvijek različito ekspliciranu strukturnu osnovicu Kofmaničine šaljive intervencije, eto „halucinacije“ koju neće prestati dozivati svojim smutljivim i dosjetljivim lingvističkim manipulacijama, pa i onda kada bude stalno navraćala na Freudovu potrebu da se sam nametne kao Spasitelj teorije humora, da pruži svoju studiju ne samo kao nadomjestak za manjak – prazninu koja zjapi između nepovezanih rasutih udova – nego i kao smisao što uspostavlja mostove i razbistruje „apsurdnosti“ i „šokantnosti“ dosjetki, onako kao što je „apsurdno i šokantno“ da se prevarantski bogatuni ovjekovječe portretima (Kofman, 1986a: 86). Žena će stoga za nju u *Dosjetci* gotovo uvijek latentno figurirati kao razapeto tijelo između dvaju muškaraca – bilo kao pacijentica, između dvojice psihoanalitički nastrojenih „prevaranata“, bilo kao majka, između tiranskog oca i ustrašenog ili pobunjenog sina, ili između dvojice zaraćene pa udružene braće, bilo kao uskraćeni objekt i stoga tema i (odsutno/nazočna) meta, između tvorca i primatelja šale, bilo kao sam analitički obznanjeni karakter predmeta-dosjetke, između autora Freuda i njegovih čitatelja.

Gotovo uvijek, ali ne i isključivo: nije posrijedi puki „objekt“ dosjetljive razmjene, opipljiva i inertna „roba“ kojom se trguje, kao što Lévi Strauss veli da se trguje ženama-kao-darovima i, uostalom, kako već čusmo u jednom od uvodnih poglavlja ovoga *Uvoda*, ženama kao riječima (usp. Lévi Strauss, 1949. i 1958). Premda se i sama dosjetka kasnije u knjizi krsti istim ekonomskim rječnikom, kada Kofman govori o njezinoj „kolportazi“, o tome da je ona socijalno uvjetovana, da se mora prenositi dalje, da ulazi u krug ekonomskih „ušteta“ energije potiskivanja i „naplata“ užitka koji se naizgled „besplatno“ poklanja drugome (usp. Kofman, 1986a: 108–113), autorica još indikativnije srodništvo dosjetke sa ženom pronalazi u odlomcima u kojima inzistira na provodnim motivima kojima Freud razotkriva njezinu smutljivu, neovladivu, dvo-ličnu lingvističku „prirodu“. Ustvrdivši naime da dosjetka, poput Janusa, ima dva lica, da je njezino oružje *zagonetna* dvosmislenost, da služi dvama gospodarima – predsvjesnom koje formira njezino blještavo iznenađenje za svijest, ali i nesvjesnom kojemu dopušta da probije, koje je dapače jamac komunikacijske spone s primateljem dosjetke – Freud

dosjetci suprotstavlja puku komičnost, šalu s jednim licem, jer se ona iscrpljuje u zabavnim jezičnim igrama, „tehnicima“ kojoj nije pridošao nikakav nesvjesni sadržaj, pa kao da iza njezine „fasade“ nema ničega. Kofman će najprije u toj degradaciji, *plitkosti* komike u odnosu na dubinske ambicije dosjetke, ugledati hijerarhiju koja degradira upravo ženino lice, jer komična tehnika i nije za Freuda doli dekorativni predužetak, zavodljivo obećanje nagrade (*prime de séduction*) koje omamljuje svojim suzvučjima, poput ženine zavodničke površine kojom i ona prikriva da ispod nema ničega, da je „već kastrirana“ (usp. Kofman, 1986a: 79). Ali, ne zaboravimo, za dječaka to nije jedino ženino lice, jer drugo nosi fantazmatskim falusom obdarena majka: ako Freud dosjetku definira kao dvojstvo, lice komične fasade kojemu sam, užasnut nad mogućom prazninom što se iza nje krije, priskrbljuje naličje prinosa nesvjesnog sadržaja – svoj dakle fetišistički supstitut za ništavilo što zjapi u svim teorijama koje su isticale primat komike – onda je i enigmatska dosjetka žena, „falička“ majka.

Štoviše, dvostruko lice dosjetke nije sadržano samo u dvosmislu, u službi dvama gospodarima, dvama psihičkim lokalitetima – nesvjesnom iz kojeg ishodi i predujvesnom koje oblikuje njezinu komičku tehniku – nego i u suplementarnosti koju iziskuje: poput sna, i dosjetku valja dodatno prevesti na racionalni i logični jezik budnog stanja, dapače, katkada joj izvorno lingvističko ruho – koje je i samo „prijevod“ neke inače neizrecive, nedopustive, potisnute misli – valja prevesti na drugi jezik. Da je tako nešto međutim nemoguće, rječito svjedoči upravo znana dosjetka *traduttore, traduttore*, igra talijanskim riječima „prevoditelj“ i „izdajica“, koju prijevod, nesposoban prenijeti gotovo potpuni identitet dviju oprečnih ideja (prijevodne „vjernosti“ i „izdaje“), može samo, Freud tvrdi, „fatalno izdati“ – kao da je, dodaje Kofman, posrijedi propast bračne vjernosti (usp. Kofman, 1986a: 63). Ali vjernosti čemu? Nevoj jezgri značenja i smisla koja bi postojala neovisno o riječima, koje bi onda bile tek njezin omotač, odijelo koje se po volji skida i mijenja? Je li to stav za koji se čini da ga Freud zauzima (Kofman kaže: *que Freud semble épouser*, i sama se igrajući dvostrukim značenjem riječi *épouser* – „zauzeti“ i „oženiti“!)? Ili je možda jezgru dosjetke nemoguće dokučiti u nevoj njezinoj, o formi neovisnoj, izvornoj samostojnosti, baš kao ni jezgru bilo koje riječi, baš kao ni esenciju, *zagonetku* žene?

Ali ako je tome tako, onda ni prezrena, *ženski* degradirana komika – ta naizgled bezazlena, kalamburska, asonancijska, aliteracijska igra suzvučjima, koja je jednako plod infantilne manipulacije jezikom i njegovim besmisлом, i koju je jednako tako nemoguće prevesti – nipošto ne pokazuje tek jedno lice, onda je i ona svjedočanstvo o organskoj stopljenosti zvuka i (be)smisla, forme i sadržaja. Hijerarhija Freudovih humornih tvorbi time postaje nepovratno „neodrživom“ (Kofman, 1986a: 65), pa s njome u pitanje dolazi i njegova nesvjesna polarizacija faličke majke i kastrirane žene s kojom je Kofman povezala distinkciju između dosjetke i komike. No Freud neće odustati od pronalaska jedinstvenog, univerzalnog jezika, jezika onkraj svih pojedinačnih i međusobno prijevodima nesumjerljivih jezika, jezika onkraj te babilonski zaračene jezične braće, svima *materinskog* jezika nesvjesnog. Ali i taj će, jao, biti vidljiv tek u svojim obrazloživim učincima i prorupčanim tragovima, tek u svojim operacijama, usporedivima s operacijama rada sna, nikad dakle kao izvoran, cjelovit i razumljiv majčinski *korpus*, uvijek prema tome kao neko izvorno „potisnuto, potrgano, raščerečeno“ tijelo koje je jedini Freud pozvan sastaviti, vratiti iz izgnanstva „paklenih“ dubina potiskivanja (Kofman, 1986a: 74).

Kofman se posebno obraća oscilacijama u Freudovim usporedbenim analizama i analogijama dosjetke s jedne, i rada sna, ali i karaktera umjetničkog djela s druge strane, osobito stoga što je već i sama svojedobno, u *Djetinjstvu umjetnosti*, plodno ukazivala na autorove cirkularne poveznice između tumačenja snova i tumačenja umjetničkih djela, kao i na korelativnu prirodu sna i umjetnosti, entitete koji iziskuju suplementarnost „prijevoda“, jer im je latentni sadržaj zauvijek nedokučiv (usp. Kofman, 1970: 46). Već je i sam spomen jezičnih figura u ruhu dosjetke, te tek naizgled svjesno izrečene i svjesno zaprimljene formacije nesvjesnog, za nju dovoljan znak koliko je Freudov interes za smiješno važan



za estetiku. Kako je *Dosjetka* napisana u razdoblju u kojemu se križaju tri autorove ključne preokupacije – metoda tumačenja snova, teorija seksualnog razvoja i prvi napisi o „pjesništvu“, tj. književnosti, dakle umjetnosti riječi – i ona vrluda od analogija sa snom do analogija s umjetnošću, donekle potiskujući svoj dug trećemu, seksualno-razvojnomu kraku Freudovih interesa. No on se iz *Dosjetke*, kako Kofman pokazuje, nipošto ne da iseliti, osobito kad nas autor povodom „slika“ i „prizora“ dosjetke eksplicite podsjeti na skopofiliju i ekshibicionizam kao na „izvorne komponente našeg libida“ (Freud, 1984: 100).

Kada dakle krene razmatrati analogije što ih Freud uspostavlja između dosjetke i ostalih formacija nesvjesnog, poglavlje će nasloviti ponovnom aluzijom na američku anegdotu, naslovljujući ga „Tri prevaranta“: u njoj su, kako smo već čuli, u glavnoj ulozi dva portreta, koja dovoljno sugeriraju koliko je Freudu važno pred analitičkim očima zadržati halucinatorni, likovni i plastični aspekt prizora dosjetke, koja u tome pogledu pruža modelativnu prenosnicu između snova i umjetničkih djela, uključujući tu i književnost, srodnicu dosjetke po svojem dvojstvu verbalnog i vizualnog aspekta. Upravo će stoga primat snova kao materijala analitičke ispomoći u studiji postepeno odmjenjivati umjetnička slika – jednako tako pogodan model prisile rada nesvjesnog da se utekne regresivnom povratu infantilnim mnemičkim slikama – ali i književnost, potkrepa „obrade“ kojom rad nesvjesnog ipak bude pripitomljen stanovitim logičko-sintaktičkim zakonima, a osim toga i jednako toliko budna, socijalna tvorevina koliko i dosjetka i slika.

Ovo je za Kofman posebno važno, jer će joj pružiti povod da nas opširno uvede u inače u Freuda vrlo kratko dočaranu problematiku prizora opscene dosjetke, kao da se autor posramio te ponižavajuće muške potrebe da se prostačkim šalama na račun žene na neki način kompenzira nemoć da se žena obnaži i posjeduje. Prizor opscene dosjetke zoran je naime primjer skopofilijске perverzije o kojoj autor piše u *Trima esejima*: voajerski užitek što ga osjeća primatelj dosjetke ishodi iz halucinacije ženine golotinje što je evocira spomen njezinih seksualnih atributa. Dosjetka se tu dakle ne dočarava, upozorimo, samo kao podsvješču inducirani halucinirani prizor, nego i kao socijalno, svjesno uprizorena „kolportaza“, prienos tvorca dosjetke nekome njezinom konzumentu, njezin ostvaraj koji se može odvijati i u odsutnosti žene: pogotovu će to biti svojstveno kasnijim civilizacijskim stadijima, kada se poštuje ženin „sram“ pa dosjetke zamiru pojavi li se ona u društvu, a ponovno množe čim se ta civilizacijska krotiteljica *udalji*, kako bi opstala tek u svojoj zamišljenoj, „halucinacijskoj“ golotini, ali i kako bi posredno pridonijela rafiniranju proste šale, njezinu dosezanju statusa punopravne dosjetke (usp. Freud, 1984: 176–183). Socijalna je nužda uspjeha dosjetke da uključi trećeg, kojega će Kofman, stalno navraćajući na anegdotu sa Spasiteljem, okrstiti trećim „prevarantom“, koji ne samo tek dovršava djelovanje dosjetke, nego i koji od nje jedini u potpunosti „profitira“, višestruko štedeći: niti se namučio dosjetku sastaviti, niti mu je ona, kao što tvorcu jest, već poznata pa je mora ponavljati, niti se mora mučiti oko osvajanja žene, niti mora uložiti energiju potiskivanja. Trojna struktura koju smo na početku nagovijestili tako sad uključuje socijalnu situaciju iskazivanja dosjetke, tvorbu muškog savezništva oko jogunaste žene, koja se mora udaljiti kako bi ga osigurala, a i kako bi dosjetka dospjela do svojega punopravnog estetskog statusa, iako nije posve jasno tko bi sve onda mogla biti ta Kofmaničina „tri prevaranta“: tvorac šale, njezina meta i njezin primatelj? Tvorac, sama dosjetka i primatelj? Ili neka neizreciva treća kombinacija?

Možda bi, kako duhovito Kofman nadalje insinuira, tu trojku mogli činiti tvorac, primatelj i tiranski otac razuma i smisla, potomak predvodnika horde iz *Totema i tabua*, uprkos kojemu, i protiv čijih zabrana se dosjetka, prerusena i prošvercana kroz njegovu cenzuru, prenosi s usta na usta, poput kakva totemističkog obroka u kojem se blaguju dijelovi očeva cjelovitog tijela, simbola koherentnosti, cjelovitosti i logike kulturne i jezične gramatike? Ali gdje bi se onda očitivalo žensko mjesto u potonjem trokutu, koji kanda i kod Kofman halucinatorno pleše, nepredvidljivo se

preklapajući s ostalima? Čini se da se to žensko mjesto gnijezdi i opet na samome arhaičnom izvoru kanibalskog utaženja gladi, jer se Kofman ni ovdje ne usteže podsjetiti da Freud zadovoljstvo razvlačenja ustiju dovodi u vezu sa zahvalnim osmijehom djeteta upućenim majci tijekom dojenja, da u njemu vidi „prototip svakog kasnijeg smijeha“ (Freud, 1984: 118). Tako ponovno ishodi da blagovanje očeva tijela i nije drugo do li protu-cenzorska zaobilaznica do ponovnog povrata majci.

Podsjetimo da je treći „prevarant“ Freudu na više načina nužan, pa i kako bi dopunio njegovu prethodno izloženu klasifikaciju: u humoru, smijemo se sami sebi, komika potrebuje dvoje – nalaznika i komički predmet smijeha, koji i ne mora biti voljno komičan, kao što joj ni eventualni dodatni sudionici „ne dodaju ničeg novog“ (Freud, 1985: 186) – dok tek dosjetka strukturno iziskuje trećeg, u čijemu smijehu će tek naći svoj učinak, uspjeh i dovršenje, kulminaciju svoje dvostruke uštede – štednje jednako jezičnom, slikovnom kondenzacijom koliko i prikraćivanjem energije potiskivanja<sup>5</sup>. No ono što u toj konstelaciji ispada pomično nije zapravo primatelj, posve fiksni treći, koliko god i on mijenjao funkcije od su-brata u pobuni spram oca do prepreke u zaposjedanju žene, nego upravo posredna instanca, meta i skrivena tema dosjetke: bila u pitanju agresija na račun nekog moćnika, ili pak opscenost na račun ženina otpora da se razodijene i poda, njezina civilizacijom nametnutog srama – dakle čak i bez obzira na sklonost same Kofman da tendencioznost agresivne dosjetke privede prkosu očevu autoritetu, a tek opscenu tumačiteljski usmjeri majci, degradiranoj time do ranga bludnice (usp. Freud, 1985: 179–180) – svi će putovi, kako se pokazalo, uvijek voditi majci<sup>6</sup>, nerazrješivosti njezine enigme, nužde da se ona uvijek razrješava uz pomoć kolebljive, fetišističke disjunkcije između posjedništva ili pak gubitka falusa.

Zato će se na kraju knjige Kofman još jednom vratiti nizu viceva prepričanih na početku, u kojima se žene, a posebno majka, javljaju kao likovi dosjetljivih scenarija. Iz toga će arsenala Freudova materijala – u kojemu isprva ističe srodnu autorovu potrebu da i ženske, baš kao i židovske karakterne „manjkove“ proglasi „opčeljudskima“, koliko god ujedno vrijedilo i obratno (usp. Freud, 1985: 32 i 51–53) – izdvojiti međutim vic o ženi u porođajnim mukama, koji Freud prepričava dva puta, u prvom i posljednjem poglavlju: dok suprug s liječnikom mirno karta ispred sobe u kojoj se odvija porođaj, lažno uzburan kad god gospođa, želeći zadržati svoje dostojanstvo, stane zapomagati na francuskome (*Ah! Mon dieu que je souffre!*) pa na službenom njemačkome (*Mein Gott, mein Gott, was für Schmerzen!*), liječnik će se pokrenuti tek kad začuje gotovo neartikulirani usklik na jidišu, otet usprkos ženinoj volji iz podzemlja civilizacijskih naslaga (*Oi waih, oi waih!*). Zanimljivo, dvaput prepričan, upozorava Kofman, vic međutim uspijeva na svojem putu od početnog do dočetnog poglavlja znatno promijeniti svoj status: isprva ga Freud tretira kao iznimno uspješnu dosjetku, zoran primjer tehnike prikazivanja kroz detalj, da bi je na kraju svoje analitičke balade proglasio tek dobrim primjerom „komičkoga razotkrivanja“, degradirajući je u primjer puke prizemne komike, bez ikakvih doprinosa s druge lokacije, druge pozornice, pozornice nesvjesnog. Za Kofman, to dvostruko odricanje – komici da je dosjetka, tj. vicu njegova nesvjesnog, ali i židovskog jezika koji probija pod ženinom civilizacijskom maskom – svjedoči o Freudovome navlastitome dvostrukom poricanju, i židovskog supstrata svojega vlastitog civiliziranog, znanstveničkog lica, i vlastitoga nepriznatog odnosa prema majci, koju tim potezom nastoji dvostruko degradirati – kako kroz agresiju dosjetke koju ponavlja, tako i kroz sniženje teorijskog i estetskog statusa dosjetljivoga teksta unutar kojega se javila kao lik. Uostalom, pritom se Kofman mogla pozvati na Freudov prilog naslovljen *Poricanje* (Freud, 1925/2011),

<sup>5</sup> I ovim će se povodom u Kofman javiti ženska referenca, eksploatacija još jedne Freudove aluzije na *Hamleta*, točnije na majčinu uštedu pogrebnih kolača za svadbeno slavlje (usp. Kofman, 1986a, 109).

<sup>6</sup> Aluzija kojom smo se tu poslužili, na poznatu izreku o putovima koji svi redom vode u Rim, nije slučajna, jer Kofman i u Freudovoj sklonosti da židovsko-žensku dvoličnost prekrije imenom rimskoga boga Janusa također iščitava autorovu želju za povratkom u majčinsko okrilje zapadne civilizacije (usp. *ibid.*, 48-49).

u kojemu sam ističe kako je ono što poričemo zapravo prikriveni sadržaj naših latentnih, nesvjesnih misli, koje tek kroz intelektualni zasun negacije mogu izbiti na svjetlo svijesti.

Jesmo li time, međutim, iscrpili sve dimenzije „fundamentalne uloge“ što je žena ima u *Dosjetci* (Kofman, 1986a: 50), a onda i u Kofmaničinu tumačenju? Osvrnimo se na kraju ovoga poglavlja, a i na kraju cijele svoje uvodničarsko-feminističko-književno-kritičke priče, na naizgled najnižu prečku Freudove hijerarhije, naime humor, riječ iz naslova jednoga od njegovih kasnijih povrata srodnoj problematici, ispisanog 1927. Najnižom se naziva utoliko što i nije socijalne prirode, što se tu komičke procedure upućuju samome sebi, kao jedinom tvorcu, meti i primatelju smijeha, koji je jedini nužan da bi se humorni proces dovršio, dok su mu eventualni slušači tek nevažni čimbenici, koji mogu, poput Freuda, humornom ispadu tek nazočiti, a ipak i naknadno tumačiti humorni mehanizam. Pa ipak, kao da se nevažnost socijalne prigode ostvarivanja humora s vremenom smanjila, jer *Humor iz 1927.* veću pozornost poklanja upravo „humornom procesu“ u „drugoj osobi“, koja poput „gledatelja“ iz humora izvlači „zadovoljstvo“, premda u produkciji humora nužno „ne sudjeluje“: očekujući od drugoga znak nekog bolnog afekta – „da će se razbjesniti, tužiti, izražavati bol, biti zastrašen, užasnut ili čak očajan“, te spreman da ga i sam „slijedi i izazove iste emocionalne impulse u sebi“, doživljuje „iznevjerenje toga očekivanja“, jer humorist „ne izražava nikakav afekt, nego se šali“ na svoj račun.

Zapamtimo ovu novu socijalnu konstelaciju, jer i za Kofman, nesumnjivo, i ova podvrsta dosjetljivih produkcija jednako tako budi intrigantne feminističke asocijacije, ali, zanimljivo, nedostojne gornjega teksta studije *Zašto se smijemo?*, i stoga potjerane u njezino podnožje, fusnotu broj 9. Obrazložimo: mehanizam koji operira u psihičkom aparatu humorista u *Dosjetci* se još prikazuje u okvirima prve topike (perceptivno-svjesno, pre-svjesno, nesvjesno), kao blagonakloni odnos odraslog prema vlastitome dječjem ja, kao dakle operacija koja dopušta dječjemu ja da svoje bolne afekte otpusti kroz nadmoćnu šaljivost odraslog na svoj vlastiti račun. „Humor“ iz 1927, međutim, nakon elaboracije druge topike (ego, super-ego, id) tu teoriju, opominje Kofman, ponešto modificira, pa isti mehanizam prikazuje kao naizmjeničnu igru uzajamna „napuhivanja“ i „splasnjivanja“ super-ega i ega. Istodobno dok se egu smije, psihički investirani i „napuhani“ super-ego pruža egu užitak umjesto boli, dajući mu utoliko narcističku satisfakciju i uzvratnu „napuhanost“ umjesto početnoga melankoličnoga suženja, plahosti i straha – upravo, dometnimo, kao da je u pitanju dobra falička majka, koju na drugome mjestu Kofman spominje kao Freudova jamca životnoga „optimizma“ (Kofman, 1986a: 50). Humor je sad za Freuda analogan dosjetci u svojemu prinosu komici – ako joj dosjetka domeće intervenciju nesvjesnog, humor joj domeće djelovanje super-ega, koji, doduše, „potiskuje realitet i podmeće iluziju“, ali užitak koji time priskrbljuje, koliko god bio „manjeg intenziteta“ od užitka proizvedenog dosjetkom, ipak pokazuje „karakter visoke vrijednosti“, jer ga „osjećamo kao nešto što posebno oslobađa i uzdiže“. Humor tako posjeduje nešto od „veličine i uzdignuća, koja nedostaje u drugim dvama načinima da se intelektualnom aktivnošću dospije do užitka“, u komici i dosjetci, koja, budući da je u službi „agresije“, ne raspolaže njegovim „dignitetom“: „veličina u njemu očito leži u trijumfu narcizma, pobjedničkoj potvrdi neranjivosti ega“. Nije u pitanju puka „veličanstvena superiornost u odnosu na stvarnu situaciju“, jer humor *nije rezigniran, nego buntovan* (istaknule L. Č. F. i A. T.): on čini ego „sposobnim da se potvrdi usuprot neugodi stvarnih okolnosti“, on održava „načelo užitka“, a da time „ne prekoračuje granice mentalnoga zdravlja“ (Freud, 2011: 4541–43). Obuzetu potisnutom ženskošću, Kofman će utoliko zanimati jedna zanimljiva analogija: u Freudovu radu „Prilog uvodu u narcizam“ (Freud, 1914/1986) upravo se narcistička žena uspoređuje u „neosvojivosti“ svoje narcističke samodovoljnosti s „kriminalcem“ (prevarantom?), „divljom zvijeri“ i – „humoristom“! Otkud onda trajno popularna ideja o tome kako žene nemaju smisla za humor – osobito ne za humor *na svoj račun*?

Freud u *Dosjetci* nigdje ni ne pomišlja da ženu postavi u ulogu aktivnog tvorca dosjetke, jer ona je – kao uostalom, po vlastitom priznaju, i sam Freud – dosjetke kadra očito stvarati tek nesvjesno, kao simptome u histerijskim napadajima i halucinacije u snovima, ili pak kao lapsuse što ih Freud navodi u *Psihopatologiji svakodnevnog života* (usp. Kofman, 1986a: 183). Tvrdeći implicitno da je ženina duhovitost moguća jedino nehوتيčno, napominje Kofman, autor proturječi svojem ustrajnom zagovoru u *Dosjetci* da „osoba koja ‘stvara’ dosjetku nije potpuno prisebna u odnosu na ono što radi i govori, i da ne može vladati svojom produkcijom“ (Kofman, 1986a: 184). Ne svjedoči li to protuslovlje dakle o „teškoći koju Freud osjeća pri pomisli da bi se žene mogle emancipirati pa i one stvarati dosjetke na račun muškaraca, smijući se njima i njihovu spol(ovil)u umjesto da se zadovolje jednostavnim nadgledanjem njihova jezika, s visoka, u svojstvu sukrivaca za njihovu mizoginiju“ (Kofman, 1986a: 184), u svojstvu, dodajmo dapače, udaljenih, odsutnih, socijalno izopćenih kvaritelja smijeha? Što nije voljan poduzeti Freud, pokušat će dakle svojom naprzničkom primišlju zauzvrat Kofman, no ovdje nas neće zanimati ta simetrična feministička inverzija, jer će nam biti važnija spomenuta fusnota u kojoj se autorica poziva na njegovu kasniju analogiju narcističke žene i humorista, čovjeka koji se prije svega kadar smijati samome sebi.

Na analogiju, upozorimo, ne i na identifikaciju – kako ističe i Freud kada oprezno vuče analogije između dosjetke i sna, sna i umjetničkih djela – jer upravo će se u tome zijevu između analogije i identifikacije prostrijeti svojevršno oklijevanje u autoričnim feminističkim naumima. S obzirom da se Kofman ne obraća proširenju humornog scenarija na „gledatelja“ ili „slušatelja“ humora na svoj račun, njezina bismo razmatranja na temu bliskosti narcističke žene i humorista možda za ovu priliku mogle same „kompenzirati“, zamišljajući što bi se sve moglo zbiti kada bi se žena vratila natrag da sudjeluje u prijenosu smijeha, kao jedan od triju „prevaranata“. Nije li trojna konstelacija koju Kofman povodom *Dosjetke* opetovano evocira, uostalom, prikladan alegorijski prikaz homosocijalne književno-institucijske „kolportaže“, u koju se feministička teorija htjela upisati upravo *povratom* žene, povijesno „udaljavane“ da bi književne tvorevine dosegle punopravni estetski status, da bi književni „prizori“ postali dosjetljiva zabašurenja androcentričnoga nesvjesnog?

Vjerna velikom učitelju, koliko mu se god bila sklona podsmjehivati, Kofman u *Zašto se smijemo?* neće, kako rekosmo, izići iz operativnih granica njegovih termina, pa će žena i u nje ipak izvući humoristički „kraći kraj“: u žene, ishodi iz autoričine fusnote, super-ego ne može proizvesti tako znatno olakšanje svojom benevolencijom, jer se i nije formirao pod utjecajem prijetnje od kastracije, pa se i nema što od strogog oca pretvarati u blagonaklonu majku – dapače, super-ego u svoj njegovoj strogosti djevojka otrpve od majke i baštini, pripisujući majci falus za koji zna da njoj samoj „već nedostaje“, te bojeći se gubitka ne očeve, nego njezine ljubavi (a onda i, dodajmo logičnu posljedicu, strahujući od majčine nužne preferencije sina u odnosu na kćer, koja će potonjoj uskratiti životni optimizam!). Može li se, pita se Kofman, otud zaključiti i da će žene biti sklonije melankoličnoj strani, ako ne i manično-depresivnoj karikaturi klackalice naizmjeničnog „splašnjivanja“ i „napuhivanja“? Čini se, zaključuje, da bi tu utješni super-ego u najboljem slučaju dao doprinosa cinizmu nad neumitnom „već-kastriranošću“<sup>7</sup>, manje humoru, veseloj ambivalenciji najprije poniženoga pa uzdignutoga dječjeg ja, kojemu kroz humor blagonakloni super-ego čitav svijet ponovno predočuje kao „igru“ (Freud, 2011: 4545).

Pa ipak, ponovimo, kao da tu Kofman nije izvela sve konzekvence svojega vlastitog tumačenja Freudovih stranputica pri tujanju „mračnim kontinentom“ ženine *zagonetke*. Kada se u svojoj ranijoj studiji narcističkoj ženi

<sup>7</sup> Kofman na ovome mjestu u zagradi citira „stvar je već gotova“, završnu ciničnu repliku iz jednog od židovskih viceva kojime se također bavi u prvom poglavlju svoje knjige: replika referira na šepavost udavače, njezin već priznati manjak – obznanjenost dakle da je „već kastrirana“ – zbog kojeg ženiku ne treba tragati za boljom prilikom, ženom koja bi manjak ionako tek privremeno zabašurivala (usp. *ibid*, 52-53).

sustavno posvetila (usp. Kofman, 1985: 50–64.), bila joj je ta figura bolji putokaz, koji je kada kasnije napustila, vrativši se kastracijskoj imaginaciji na kojoj je sagradila podrugljivu viziju Freudova *huncutskog* fetiša, konstrukcije *Dosjetke i njezina odnosa prema nesvjesnom*. U *Zagonetci žene* bila je i prema autoru puno blagonaklonija, jer ideju narcističke žene tu proglašava „najsnažnijim prodorom njegova izlaganja“ (usp. Kofman, 1980, 65), jedinim momentom Freudove teorije koji pokazuje znake perturbacije u osnovi monističkog, muškog modela subjektivacije, koji je potisnuo ono što je autor napisao 1914. u „zaborav“ i ravnao njegovim kasnijim elaboracijama ženske „zavisti“, „stijene“ Freudove vizije „ženskosti“ iz 1931. i 1932. (Kofman, 1986a: 175). Pogledajmo stoga detaljnije u kojoj se mjeri za Kofman narcistička žena opire tome otad standardiziranom nacrtu, te kako bi se s njome mogla povezati važna usporedna linija autoričnih interesa, odanost ničeanskome smijehu i evokacija mitološke ženske figure Baubo (usp. Kofman, 1986b: 225–259).

Esej „Prilog uvodu u narcizam“ – nastao u vrijeme kada je Freuda „privukla Lou Andreas-Salomé“, i sama teoretičarka narcizma (usp. Andreas-Salomé, 2011) – za Kofman otvara kod Freuda „sasvim različitu perspektivu“ (Kofman, 1980: 50) na procese ženskoga seksualnog sazrijevanja od argumentacije koju će on poslije konsolidirati. Oštra linija razgraničenja muškog i ženskog objektnog izbora tu vodi podjeli na „potpunu objektnu ljubav prema tipu naslanjanja“, karakterističnu za muškarca, koja pokazuje „upadljivo seksualno precjenjivanje“ kao posljedicu dezinvesticije „prvobitnog narcizma djeteta“ i njegova „prijenosa na seksualni objekt“, dakle „osiromašenja libida u Ja na račun objekta“ (Freud, 1986: 56). Nasuprot tome, u „najčešćeg, a vjerojatno i najčistijeg i najpravijeg tipa žene“, dolazi do „porasta prvobitnog narcizma“, koji onemogućuje „urednu, seksualnim precjenjivanjem praćenu objektnu ljubav“ i rađa „samodovoljnošću koja joj pruža naknadu za socijalno zakrčljalu slobodu njenog izbora objekta“, osobito ukoliko joj „odrastanje ide u pravcu ljepote“ (Freud, 1986: 57). Nisu te žene muškarcima privlačne „samo iz estetskih razloga“, nego i „zbog zanimljivih psiholoških konstelacija“: narcizam naime, osobito „samodostatnost i nepristupačnost“ kakva je svojstvena i djetetu, „izaziva veliku privlačnost kod onih koji su se odrekli dijela svog vlastitog narcizma“ – uostalom, „i veliki zločinci ili humoristi, u poetskom prikazu, privlače naš interes zbog svoje narcističke dosljednosti čijom pomoći umiju držati podalje od svoga Ja sve što umanjuje njihovu važnost“. Na ovome mjestu u Freuda slijedi krunski obrtaj moći, koji će Kofman u *Zagonetci žene* biti toliko dragocjen, premda je, napominjemo, izrečen sa stanovitom zadržkom koju autorica prešućuje, omiljenim „poetskim“ obzirom, sintagmom „kao da“:

Tako izgleda kao da im zavidimo na tome što su uspjeli zadržati blaženo psihičko stanje, neosvojivu poziciju libida, koje smo sami odavno napustili. Međutim, velikoj draži narcističke žene ne manjka ni naličje; dobar dio nezadovoljstva zaljubljenog muškarca, sumnje u ljubav žene, optužbi na račun zagonetnosti njezine prirode, imaju korijen u toj nepodudarnosti tipova izbora objekta (Freud, 1986: 57).

Za Kofman, potonja je „zagonetnost“ – naslovna za njezinu knjigu – punopravna osnovica Freudove „jeze“, koju je brže-bolje morao pripitomiti izumom kastracijskog straha, i posljedica što će ih on izazvati i u ženskoj psihi. Zanimljivo, naime, 1914. žena se ne definira u odnosu na muškarca, u odnosu i na kakav „uredni“ izvanjski objekt svoje želje, jer prema njemu je zapravo indiferentna, poput „izvjesnih životinja koje izgledaju kao da ih nije briga za nas, što je slučaj kod mačaka i velikih grabežljivaca“ (Freud, 1986: 57). Podsjetimo, nije u pitanju stupanj ženine objektivne „ljepote“, nego „psihička konstelacija“ unutar koje se žena s ljubavlju okreće sebi *ne da bi prikrla svoj urođeni manjak*, nego kako bi nadoknadila neke „socijalne povrede“: utoliko ona ništa ne prikriva, iza njezine *plitkosti*, u kojoj muškarac silom – kao Freud u komici – želi vidjeti tek ruho pod kojim se nešto mora kriti, neka „zavist“ (Freud, 1986: 62), ne krije se ništa osim ljubavi prema svojoj „ljepoti“, prema samodostatnosti samoj.

Nasuprot tome, muškarac je „onaj koji zavidi (ženi) na njezinoj neosvojivoj libidinalnoj poziciji“, na njezinoj „zagonetnoj suzdržanosti“, davanju bez predaje, onome na što i Lou-Andreas-Salomé u svojem *Dnevniku* napućuje kad govori da ženska seksualnost ne povlači za sobom ikakvo „odricanje“ (Kofman, 1985: 52–53). Ničeanški tonovi koje Andreas-Salomé posredno ucjepljuje u Freudov tekst, prošaran metaforama kao što su „divlja zvijer“ i „mačka“ kojima i njemački filozof opisuje „afirmativnu ženu“, ne vode samo do narcizma kao „osnovice žudnje“ (Kofman, 1985: 53), nego i do smijeha kao osnovice dionizijskog istodobnog premošćivanja i potvrde jastva, spoznaje svijeta kao estetske „igre“ (Kofman, 1985: 55–56). Za razliku od Nietzscheove sklonosti estetici, međutim, Freud je „moralist“, pa izbjegava narcizam eksplicite proglasiti osnovicom svake ljubavi, ispričavajući se ako tkogod u njegovoj diskusiji nazre „tendencioznu želju da ... se potcijene žene“, iako se i ljubav muškog „precjenjivanja“ ne pokazuje kao ništa drugo doli prienos vlastitog narcizma na narcizmom obuzet objekt: dapače, čak se i vrhunac ideje altruizma, roditeljska ljubav, ispostavlja kao „iznova rođen narcizam ... preobražen u objektu ljubav“ (Freud, 1986: 59).

Ali zašto bi, pita se Kofman, njegova teza potcjenjivala žene, ako ne zato što se tu uplela „neka etika koja narcizam identificira s egoizmom koji valja prevladati“ i koja nagoni Freuda da u jezi ustukne kad ugleda dvojnički povratak potisnutog, narcizam koji je zbog krivnje morao napustiti i prenijeti na drugog (Freud, 1986: 57)? Ima li izlaza iz te neumoljive etike, djelovanja super-ega koji će i ženi naposljetku prišiti kastracijski manjak, kako bi muškarac njome bolje „ovladao“? Nije li sam Freud narcizam pripisao i umjetnosti i snu, njihovoj jezovitoj zagonetnosti (usp. Kofman, 1970: 176–188), a onda i – humoru? Čuli smo, humorist će super-ego privoljeti da djeluje u prilog narcističkoj potvrdi ega, i tako se približi ženinoj „neosvojivosti“: neće jedino on svijet i život vidjeti kao „igru“, dakle kao rastemeljen estetski prikaz (Kofman, 1970: 242–249), nego će istovjetan užitak pružiti i svima koji takvome humorističkome stavu budu nazočili, isprva spremni na sućutno dioništvo u bolnim afektima, a zatim iznevjereni u svojim očekivanjima. Upravo je tako, tvrdi Kofman kad raspravlja o Nietzscheu, i mitska Baubo apotropejski prisilila neutješnu majku Demetru, posvađenu s olimpskim bogovima zbog otete joj kćeri Perzefone, da se nasmije pri pogledu na Baubino ogoljeno tijelo u trbušnom plesu, suknje uzdignute preko glave, s nacrtanim očima i ustima oko pupka koje su imale predočivati neko „opskurno božanstvo“ poistovječeno s Dionizom (Kofman, 1986b: 254–259).

Neće nedostajati feminističkih kritičarki koje će u ovoj epizodi Kofmaničina djela ugledati njezinu, ali ne i svoju dvojnicu (usp. Rainford, 2005: 226–227 i Smock, 2008: 44–45): pretežiti dio njezinih sljedbenica pokazat će se sklonijima da se odaju melankoličnom oplakivanju autoričina traumatičnog djetinjstva i, kako čusmo, ne posve razjašnjenog samoubojstva, možda i zbog upornih prepreka na koje je nailazila na matičnom sveučilištu. Dozvat će Baubo nedavno i Anca Parvulescu, najsvježija poetičarka feminističkog zagovora smijeha, od Cixous do Braidotti, od „vještice“ do „histeričarke“, od Meduze do Sheele, keltske Baubine nasljednice – mitskih figura koje su razjapljivale usta ili obnaživale vlastite genitalije, uprizorivale dakle jezovita udvajanja, smijući se na kraju, „smijući se zadnje“ i tako, slijedom stare retoričke tradicije, pobjeđujući u javnoj debati, ili pak odlijetajući poput vještice u nezaustavljivom jeku smijeha (usp. Parvulescu, 2010: 101–112). Ali malo se u toj subverzivnoj, utopijskoj investiciji u smijeh, veli Parvulescu, uistinu osluškiavo tekstualni kikut, „složena i nijansirana smjehovna tekstualna koreografija“, primjerice, „ženskoga pisma“ Hélène Cixous, zabludno svedena na izvorište u „pukom tijelu, umjesto u njegovom psihičkom izlaganju i rekonfiguraciji“; slabo se dakle razumijevao „tekstovni materijalizam“, da se i ne govori o feminističkim upozorenjima kako je smijeh tek izlika da se „pozornost ne obrati gubitku, tjeskobi, i u krajnjem ishodu, smrti“, smrti koju i Meduza doživljuje u samome trenutku u kojemu se smije sama sebi, „crkavajući od smijeha“ (Parvulescu, 2010: 117). Naposljetku, pita se Parvulescu, kakav je to pritisak, moraju li se feministkinje smijati ne bi li dokazale da imaju smisla za humor? I kako taj pritisak, ali i mjestimični neodoljivi nagon da se ipak nasmijemo i seksističkom

vicu – a onda i svekolikoj muškoj književnoj produkciji u kojoj bismo seksizam imale razloga pronaći – uvesti natrag u dosadašnju debatnu orbitu našega epiloga?

Možda tako što ćemo podsjetiti da se u dozvanome prizoru nastupa mitske Baubo rekreira upravo moguća socijalna „kolportaza“ ženskoga smijeha nad svijetom i samom sobom, nerazlučivost humora, komike i dosjetke u narcističkoj ženi. Nije u pitanju, kako i Freud ističe, racionalna rezignacija, ni veličanstvena, iluzorna nadmoć, koja ne bi bila svjesna „gubitka, tjeskobe, u krajnjem ishodu i smrti“, nego buntovništvo njihove humorne konverzije, koja će, poput svih estetskih tvorevina, uvijek iziskivati svoje daljnje prijevode, pa stoga nikada neće okončavati raspravu. Nastojeći udobrovoljiti uplakanu majku, Baubo će naime Demetru pozvati da se u njoj ogleda, i u nju ugleda, da bijes na moćne olimpske bogove i žal nad izgubljenom, *udaljenom* kćeri, kao i osvetničke namjere o uskrati plodnosti, preobrazi u smijeh, koji nije ni vještiji ni histeričan, koji ne pretvara u kamen i od kojeg se ne „crkava“, jer svijetu donosi proljeće i obnovu, nadu u Dionizovo ponovno rođenje. Baubo, osim toga, pred Demetrom nema što skrivati, kad se pod suknjom, iznad obnaženih genitalija, ne krije „puko tijelo“ nego šara lica izmještena na trbuh, „tekstualni materijalizam“ neprekidne refiguracije seksualnog tijela i psihe, zagonetka koja nema pouzdanog rješenja i koja se ne prestaje gonetati.

Baubo kao humoristica, stvoriteljica i meta šale, naposljetku i kao dosjetka sama, koja sili na spoznaju svijeta kao „igre“, kao žudnjom i potiskivanjem proizvedene „halucinacije“ ženine „socijalne povrede“ – navodna manjka što bi ga valjalo uporno nijekati, prikrivati i popunjati – pa se radije odlučuje smijati plodnoj *plitkosti*, materijalnoj površini reprezentacije. Ima li primjerenijeg sljedbeništva za feminističku književnu kritiku?

## BIBLIOGRAFIJA

- Chanter, Tina i Pleshette de Armit, ur. (2008) *Sarah Kofman's Corpus*, Albany: State University of New York Press
- Chanter, Tina (2008) „Playing with Fire: Kofman and Freud on Being Feminine, Jewish and Homosexual“ u: *Sarah Kofman's Corpus*, ur. T. Chanter i P. DeArmitt, Albany: State University of New York Press, 91-121.
- Derrida, Jacques (2007) „Introduction“, prev. P.-A. Brault i M. Naas, u: Sarah Kofman, *Selected writings*, ur. T. Albrecht, G. Albert i E. Rottenberg, Stanford, California: Stanford University Press, 1-34.
- Deutscher, Penelope & Kelly Oliver (1999) „Sarah Kofman's Skirts“, u: *Enigmas, Essays on Sarah Kofman*, ur. P. Deutscher & K. Oliver, Ithaca and London: Cornell University Press, 1-22.
- Deutscher, Penelope (1999) „Complicated Fidelity: Kofman's Freud (Reading *The Childhood of Art* with *The Enigma of Woman*)“, u: *Enigmas, Essays on Sarah Kofman*, ur. P. Deutscher & K. Oliver, Ithaca and London: Cornell University Press, 159-173.
- Freud, Sigmund (1984) *Dosjetka i njezin odnos prema nesvesnom*, Beograd: Matica srpska.
- Freud, Sigmund (1925/2011) „Negation“, u: *On Freud's „Negation“*, ur. M. K. O'Neil & S. Akhtar, London: Karnac, 13-17.
- Kofman, Sarah (1970) *L'Enfance de l'art*, Paris: Galilée.
- Kofman, Sarah (1985) *The Enigma of Woman*, prev. C. Porter, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Kofman, Sarah (1986a) *Pourqui rit-on?*, Paris: Galilée.
- Kofman, Sarah (1986b) *Nietzsche et la scène philosophique*, Paris: Galilée.

- Nancy, Jean-Luc (1999) „Foreword: Run, Sarah!“, prev. P. Patton, u: *Enigmas, Essays on Sarah Kofman*, ur. P. Deutscher & K. Oliver, Ithaca and London: Cornell University Press, viii-xvi.
- Oliver, Kelly (1999) „Sarah Kofman’s Queasy Stomach and the Riddle of the Paternal Law“, u: *Enigmas, Essays on Sarah Kofman*, ur. P. Deutscher & K. Oliver, Ithaca and London: Cornell University Press, 174-188.
- Smocks, Anne (2008) „Sarah Kofman’s Wit“, u: *Sarah Kofman’s Corpus*, ur. T. Chanter i P. DeArmitt, Albany: State University of New York Press, 33-47.

---

## SUMMARY

### Women’s wit and its relation to the unconscious

The double-sided nature of wit is contained not only in ambiguity, in the service of two masters, two psychic sites – the unconscious from which it results and the preconscious which shapes its comic technique – but also in the supplementarity that it requires: like dreams, wit should be additionally translated to a rational and logical language of the waking state, indeed, its original linguistic state – which itself is a “translation” of some otherwise unspeakable, unacceptable, repressed thought – and which should be translated to another language. That this is not possible, however, can be eloquently seen precisely in the well-known dictum *Traduttore-Traditore*, an Italian play on words of “translator” and “traitor” in which the translation, unable to transfer the almost complete identity of these two opposing ideas (translated as “fidelity” and “betrayal”), can only, as Freud claimed, “fatally betray” – as if, Kofman adds, it was a breach to marital fidelity. But fidelity to what? Some core meaning and sense that would become regardless of the words, which would then be just its mantle, a suit that can be removed and replaced at will? Is this the stand for which it seems that Freud takes (Kofman states: *that Freud seems to espouse*, herself playing on the double meaning of the word “espouse” – “to take up” and “marry”)? Or perhaps it is impossible to grasp the core of a witticism in its some kind of, independent of the form, original autonomy, just like the core of any word, or essence, of a woman’s *riddle*?

### Key words:

wit, psychoanalysis, Freud, Kofman, laughter, equivoque, joke, play, unconscious, humour, feminist critique



---

## ŽENSKI HUMOR PROTIV MUŠKOG KONSENZUSA

---

**Jana Ažić**

---

*Pregledni znanstveni članak*

**Sažetak >**

Prešutna pravila smijeha društveno su ugovorena. Humor gotovo ne postoji bez stereotipa i kulturnih kodova, on je posljedica kulture. Društvene uloge izvele su i spolno/rodnu podjelu humora, često temeljenu na razlikama; sam smijeh proizlazi iz humora koji sukobljava suprotnosti. Muškarci se humorom upućenim ženama od njih brane, kao i obrnuto. I analiza internetskoga popularnog humora pokazala je snažne stereotipno rodne reprezentacije. Analizom humora stoga možemo dobiti i jedinstvenu perspektivu za razumijevanje suvremenih percepcija i stereotipa. Ideologija patrijarhata kodirana je i u humoru. Time on muškarcima omogućava održati moć. Ismijavanjem slabosti muškaraca vrijeđa se njihova „stabilnost moći“, stoga rodna uloga žena ne podrazumijeva stvaranje humora. *Ženski humor* postoji, ali se *drži na uzici* podsvjesnom retorikom zastrašivanja jer i humorom kapilarno kola moć. Duhovita žena koja privlači pozornost društva narušava bihevioralan obrazac rezerviran za muškarce. *Humorni jaz* stvoren je, dakle, očekivanim rodnim ulogama kojima je umjetno stvoren i argument superiornosti.

**Ključne riječi >**

stereotipi, društvene uloge, feministička kritika, humor, duhovita žena, ismijavanje, humor i rodne razlike, internetski humor, seksizam, moć humora



Zašto žene nisu smiješne? Zašto to nije dio njihove rodne uloge? Zašto se opuštenije šale u ženskom društvu, a zašto su suzdržanije našaliti se u muškom? Zašto su šale muškaraca *uniseksno/unirodno* smiješne? Zašto se muškarci ne smiju šalama žena? Zašto ne vole ženski humor? Zašto su muškarci ti koji zabavljaju društvo? Zašto je više komičara nego komičarki? Gdje su smiješne žene u medijima? Zašto su smješniji muškarci koji imitiraju žene? Zašto nije smiješno ako žena priča *prostu* šalu?

Na ta i neka druga pitanja pokušat ću pronaći odgovore. Ograničit ću se samo na **heteroseksualnu matricu** kao dominantnu jer je upravo ona ta koja i stvara problematičnu stereotipizaciju koju ću propitivati.

Humor ću propitivati kao još jedno dominantno patrijarhalno područje, a kategorije *žene i muškarci* koristit ću poopćeno, uzimajući u obzir pritom postojanje iznimki.



#### Prešutna pravila smijeha

Smijeh je izraz neposrednog djelovanja doživljaja i izraz intime. Ako društvo zahtijeva prilagodbu, a smijeh omogućava društvenu elastičnost prilagodbe (Mašanović, 2003), kako ne bismo ostale/i same/i, prihvaćamo *prešutna pravila* koja dovode do smijeha.<sup>1</sup>

Tri su teorije humora koje je sažeo John Morreall (Critchley, 2007). Prva smatra da se smijemo zbog osjećaja superiornosti nad drugima. Druga sjedinjuje Freudovu teoriju po kojoj smijeh predstavlja oslobođenu energiju što donosi ugodu i time štedi energiju koja bi se utrošila na potiskivanje psihičke aktivnosti. Treća teorija *vidi* humor kao opažaj inkongruentnog.

Vicevi, smatra Mary Douglas, parodiraju ritualne običaje društva, ismijavaju ih i izruguju (Critchley, 2007). Je li vic igra iz koje se može shvatiti kako prihvaćeni obrazac nije nužnost ili se nakon trenutka smijeha jednostavno samo vraćamo u tu nužnost?



Pričanje viceva svojevrsan je prešutan društveni ugovor; prešutna suglasnost (Critchley, 2007). Da to nije tako, vjerojatno ne bi određene šale izazivale smijeh jer bez društvene kongruentnosti ne postiže se komična inkongruentnost (Critchley, 2007). Šala je nešto poput igre koju igrači/ce uspješno igraju ako razumiju i poštuju pravila. Stoga, nepobitna činjenica jest da je humor posljedica kulture (Critchley, 2007). „Humor je oblik kulturnog znanja pripadnika određene skupine... koji djeluje kao jezični obrambeni mehanizam“ (Critchley, 2007:70). Muškarci se humorom upućenim ženama od njih brane, kao i obrnuto.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Godine 1939. ljudi su se prosječno smijali 19 minuta na dan, a istraživanje iz 1980. pokazalo je prosjek od 6 minuta smijeha (Mašanović, 2003).

<sup>2</sup> Govorimo u kontekstu heteroseksualne norme.

„To što smo se prestale smijati vulgarnim šalama i drugim uvredama žena, ne znači da smo potpuno izgubile sposobnost smijanja“ (Wilson Schaef, 2006: 80). Humor kao norma tu se pokazuje vrstom ograde patrijarhalnog carstva. Muškarci<sup>3</sup> kao da su društvenim ugovorom ugovorili i zajednički smisao za humor poput *zajedničkoga tajnoga koda*.

Humor funkcionira tako da se oslanja na prevladavajuće ideologije, stereotipe i kulturne kodove. Stoga, analiza humora nudi jedinstvenu perspektivu za razumijevanje suvremenih percepcija i stereotipa, rodnih i spolnih (Shifman i Lemish, 2010).

### FOKUS NA RAZLIKAMA

Popularna literatura o spolno-rodnom razlikovanju (primjerice *Zašto muškarci lažu, a žene plaču* i *Muškarci su s Marsa, žene s Venere*) sugerira da su muškarci i žene esencijalno drukčija bića, s različitim komunikacijskim stilovima i emocionalnim potrebama koje se mogu naditi kada međusobno naučimo komunicirati (Shifman i Lemish, 2010). Koliko je opasna ta vrsta popularne literature mogu potvrditi sljedeći primjeri koji su čvrst dokaz prevladavanja određene matrice zacementirane još u davnoj prošlosti. „Ako muškarac ustraje u pričanju neumjesnih šala u pogrešno vrijeme ili na pogrešnom mjestu, recite mu da vam se to ne sviđa i da želite da prestane. Ako nastavi jednostavno odšetajte i radite nešto drugo“ (Pease, 2007: 62). Smijeh više ne može biti ni nevin, onečišćen je postavljenom normom i pravilima. „Kad shvatite kako radi muški mozak, vidjet ćete da je muškarce vrlo zabavno imati u blizini“ (Pease, 2007: 64).

Autorski par Pease smatra da humor kod muškaraca ima trostruku svrhu. Ako se na taj način stječe status u društvu, ako se tako lakše nositi s tragičnim događajima i ako se tako lakše priznaje istina o nekoj temi (Pease, 2007), humor onda muškarcima omogućava održati moć. On njihovu slabost maskira.

Oba *spolna roda*<sup>4</sup> imaju sličan *humor-response* sistem,<sup>5</sup> ali se aktiviraju različiti dijelovi mozga (Hitchens, 2007). Taj biološki moment uvijek se čini kao dovoljno opravdavajući argument koji vrlo lako zanemaruje važnost kulture.

Istraživanja Sveučilišta Rochester u SAD-u (Pease, 2007) pokazala su da se za humora u muškaraca aktivira desni prednji režanj mozga. „Skeniranje mozga pokazuje da se muškarci smiju više stvarima koje stimuliraju desnu polutku mozga od lijeve, ali kod žena je obrnuto“ (Pease, 2007: 58). Prihvatimo li taj statistički biološki determinizam, razumjet ćemo i stereotipan zaključak koji Peaseovi navode; muškarci vole šalu s logičkim, teško predvidljivim zaključkom. No, zašto toliko zaboravljamo kulturno uvjetovanje? Kroz uloge društveno je stvorena i spolno/rodna podjela humora.

### Humor je muški

Kao glavnu razliku u humoru Peaseovi navode mušku opsesiju tragedijama i muškim spolnim organima.<sup>6</sup> Ženski pak humor po njima uključuje ljudske odnose i muškarce.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Stvari koje muškarci najviše žele imati, osvojiti, posjedovati jesu žene i humor (Hitchens, 2007).

<sup>4</sup> Upotrebljavam takve pojmove kako bih upozorila na problematiku i *sukob* prirode i kulture.

<sup>5</sup> Slično reagiraju na humor (Hitchens, 2007).

<sup>6</sup> Naveli su šale koje *stimuliraju muški mozak*; primjerice razlika između *kurve* i *kučke*, razlika između *žene s PMS-om* i *terorista* (Pease, 2007).

<sup>7</sup> Navedeni su primjeri: *Kako zovete muškarca koji se upravo seksao*; *Definicija savršenog ljubavnika*, *Zašto muškarci ne glume orgazme* (Pease, 2007). Ako se poistovjećujemo s određenim idealnim identitetom, ismijavanje slabosti muškarca i njihovih postupaka vrijeđa njihovu „stabilnost moći“.

Humor razotkriva i razlike u rješavanju ozbiljnih emocionalnih problema. Dok žene govore o emocijama, muškarci se s time nose kroz šale kako se ne bi pokazali slabima (Pease, 2007). Primjer je to rodne uvjetovanosti; pa i žene se znaju našaliti. I kada se tematizira nešto katastrofalno, šali se smiju i muškarci i žene jer znaju da se ne zbiva stvaran događaj; time otpuštamo određene hormone radi *autoanestezije* (Pease, 2007). Iako smijeh liječi time što, primjerice, gradi imunološki sustav (Mašanović, 2003), ne bira spol i rod, Peaseovi zaključuju da je humor „dominantno muški način suočavanja s boli“ (Pease, 2007: 61).<sup>8</sup>

Popularna literatura ovakve tematike naznačuje da i muškarci i žene imaju nedostatke, ali različite. Taj je sam humor popularan, ali i pojednostavljeno utjelovljenje promjene s fokusa na jednakost na fokusiranje na razlike.

### ANALIZA INTERNETSKOG HUMORA

Shifman i Lemish (2010) analizirale su poziciju roda u popularnom internetskom humoru (na engleskom jeziku) kako bi istražile koliko su u humoru kodirane seksističke, feminističke i *postfeminističke* (ako takva postoji) ideologije. Njihovo je istraživanje pokazalo da iako su muškarci i žene gotovo jednako izloženi ismijavanju, ono što zabrinjava jesu i dalje snažne tradicionalne stereotipno rodne reprezentacije. Unatoč tome, smatraju da je internet potencijalno mjesto transformacije rodnih odnosa.

Istraživanje je pokazalo da se žene i dalje vežu uz fizičku privlačnost i spolne organe. Portretirane su kao gluplje, ali i *pametnije* od muškaraca, a jedini *hobi* koji im je „dodijeljen“ jest *shopping* (Shifman i Lemish, 2010). Žene se time nevinno reduciraju na *šoppingholičarke* i isključuju iz javnih sfera.

Istraživanje je provjerilo i je li internetski humor fokusiran na rodne nejednakosti ili rodne razlike. Rezultat je pokazao da je 40,4 posto ispitanih šala fokusirano na razlike (*differences*), dok ni 2 posto ne otpada na tekstove o rodnim nejednakostima (Shifman i Lemish, 2010). Krilatica *Different but equal* ne uvažava se; internetski humor prezentira razlike ignorirajući tu „jednakost“.

### Dobro utemeljen seksizam

Rodne su reprezentacije bazirane na *čvrsto utemeljenim*<sup>9</sup> povijesnim konstrukcijama ženskosti i muškosti, stvorene su na binarnosti i hijerarhijskim opozicijama (Shifman i Lemish, 2010). A žene su marginalizirane u mnogim područjima humora. Društveno je očekivanje da se žene suzdržavaju i potiskuju seksualne i agresivne nagone (Shifman i Lemish, 2010); ono što se često izražava i humorom. Očekuje se da se s poštovanjem smiju kada muškarac priča šalu, ali ne i da same *stvaraju* svoj humor. Sve to opasno se odrazilo i na seksističke šale, koje više ismijavaju žene nego muškarce (Shifman i Lemish, 2010).

Seksistički humor uglavnom je usmjeren na porugu žene, naglašavajući njezinu inferiornost u odnosu na muškarca. Famosna mističnost žene možda je tome razlog. Naime, premještanjem pogleda na svijet kroz opsesiju nekog drugog, približavamo se samim stvarima, „enigmi običnog života kojoj se naposljetku možemo smijati“ (Critchley, 2007: 31). Prema Freudu, humor daje osjećaj oslobođenja,

<sup>8</sup> Što je muškarcu teže razgovarati o nekom emocionalnom pitanju, to će se, smatraju, jače smijati kad o tome ispriča šalu (Pease, 2007).

<sup>9</sup> Rod je često u seksističkim šalama kodiran u dobro poznate stereotipe koji nisu nužno i očito vezani s „individualnim“ rodom.

utjehe i djetinjastog uzdizanja... „smijući se nesreći drugih ponašamo se prema njima kao djeca, a prema sebi kao odrasle osobe“ (Critchley, 2007: 95).

Seksistički humor integrirao se u patrijarhalnu kulturu tijekom stoljeća. Temeljen na seksističkim uvjerenjima o inferiornosti žena, karakterno ih portretira kao glupe te gradi seksualnu objektivaciju žena (Shifman i Lemish, 2010). Glupa plavuša *uljepšana* je verzija *glupe žene* i seksualnog objekta, dok se stereotipi nastavljaju i u domeni prijeteće, kastrirane punice. S jedne strane patrijarhalna matrica nosi se sa ženama kao sa seksualnim objektima koji su s druge strane ukroćeni aseksualnom ženskosti punice (Shifman i Lemish, 2010). Argument tijela i biološke mogućnosti ili nemogućnosti muškaraca uvukao se i u humor. „Često se smijemo jer nas muči ono čemu se smijemo, na neki nas način plaši“ (Critchley, 2007: 60). U komičnom tijelo odnosi prevagu nad dušom, nešto je smiješno kada je naša pozornost naglo prebačena s duše na tijelo (Critchley, 2007). Takav humor proizlazi iz patrijarhalnog sustava.

Živimo, dakle, u *muškoj kulturi* pa je pitanje *koliko* smo seksisti, a ne jesmo li (Wilson Schaef, 2006). Dokle god se podržavaju stereotipi,<sup>10</sup> podržava se i iluzija da vladajući sustav sve zna i razumije. Ako se ponašamo stereotipno i „prihvatili“ smo stereotip, kako onda osporiti mit? Jer sustav radi tako da se stalno brani i ne može riskirati istraživanje drugih alternativa (Wilson Schaef, 2006).

### Smiješna pobuna protiv patrijarhata

Žene su ipak sve vidljivije u domeni javne produkcije humora, posebice u američkom *stand-upu*. Šale na račun muškaraca postale su uobičajene, katkad i kao dio *ženskog oslobađanja* (Shifman i Lemish, 2010). Luce Irigaray i Hélène Cixous smatraju da ženska „drugost“ svojim glasom i jezikom omogućava pobunu protiv patrijarhalnih normi (Shifman i Lemish, 2010). Humor, dakle, može biti kritika (Critchley, 2007), ali uglavnom se jednostavno pokušava učvrstiti konsenzus čime se ne mijenja postavljen poredak. Seksistički humor jedan je od onih koji nastoje potvrditi *status quo* ocrnjivanjem određenog dijela društva (Critchley, 2007). I dok je on stvaran na tradicionalnim opće prihvaćenim stereotipima, feministički ih humor subverzivno propituje<sup>11</sup> (Shifman i Lemish, 2010). Takav humor, kojem je fokus na rodu, predstavlja opoziciju na trenutačno stanje rodni nejednakosti i hegemonijske stereotipizacije. Upravo je prevladavajući stereotip i da feministicama nedostaje smisao za humor. No, ako je *opće prihvaćen* humor normiran patrijarhalnim strukturama, onda se teško razumiju one/oni koji nadilaze takve okvire. Također postoji razlika između feminističkog i „ženskog“ humora. Feministički humor izaziva tradicionalno shvaćanje roda;<sup>12</sup> ismijavajući muškarce, takav se humor odupire dominantnim konstrukcijama ženskosti (Shifman i Lemish, 2010).

Seksistički i feministički humor supostoje kao konzervativno hegemonijski i subverzivan, onaj koji marginaliziranima služi kao *otpor* (Shifman i Lemish, 2010).

### Humorom uspavan feminizam

Postfeministički humor može potvrditi ukorijenjenost stereotipa. Naime, takav humor ismijava oba roda.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> „Stereotip nije ništa drugo doli definicija jedne skupine ljudi koju donosi druga skupina koja njome želi upravljati. Povezani stereotipi podupiru mitove bjelačkog muškog sustava“ (Wilson Schaef, 2006: 27).

<sup>11</sup> Kao vrlo istaknuta tema suvremenog *online* humora upravo su rodne razlike. Feministički humor pak kao važnu komponentu ima rodne nejednakosti i to kao kritiku društveno konstruiranih, neopravdanih nejednakosti (Shifman i Lemish, 2010).

<sup>12</sup> „A woman’s place is in the house – and the Senate; If men could get pregnant, abortion would be a sacrament“ (Shifman i Lemish, 2010).

<sup>13</sup> Postfeministički humor ismijava žensku potrebu za uljepšavanjem, ali i preokupaciju seksom, kao i muškarce (Shifman i Lemish, 2010).

Preokret koji se dogodio u internetskom humoru vezan je uz maskuline stereotipe; tradicionalno su se ismijavale žene, sada se to isto čini i muškarcima (Shifman i Lemish, 2010).

Rodni humor na internetu može se razumjeti kao dio trenutačne postfeminističke kulture u kojoj je humor iznad feminizma. Takav humor ima prividno oslobađajući efekt te pruža (rekla bih gnjevom izazvan) užitak ženama koje si međusobno šalju takve šale (Shifman i Lemish, 2010). A to može biti nov način održavanja konzervativnog pogleda na etabliranu „borbu spolova“.

Takva vrsta humora, zaključuju Shifman i Lemish, samo „oprirodňuje“ i opravdava razlike između muškaraca i žena, što pridonosi internalizaciji ideologije. Sadržaj koji sami/e korisnici/ce mogu izabrati putem interneta sličan je onom pruženom masovnim medijima. Humor je i dalje ono društveno ugovoreno.<sup>14</sup>

### ŽENE NE SMIJU BITI SMIJEŠNE

Prema istraživanju medicinske škole u Stanfordu (Hitchens, 2007), humorni jaz stvoren je zbog očekivanih rodni uloga. Fran Lebowitz, navodi Hitchens, smatra da je zbog prevladavajućih muških vrijednosti i sam humor agresivan, gotovo maskulin po definiciji. Trebaju li žene stoga pokušati slijediti takve obrasce? Je li jedini način, primjerice, humor Roseanne<sup>15</sup> koja ispriča *bajkerski vic* i kaže da „tko je ne kuži nek' joj popuši“ (Hitchens, 2007)?

U industriji komedije prevladavaju muškarci (Dobson, 2006). Subjektivna spoznaja nalaže mi zaključak da je najveći odjek u hrvatskim medijima stvoren humorom Željka Pervana. Kratko je televizijom dominirao lik Goge Biondine u nekadašnjem *Glamour Cafeu*. Bila je seksualizirana i stereotipizirana te je kritički govor iza humornog ublažila ili „prikrla“ dijalektom. To je sve nosilo određene konotacije, a iako je *postojala* kao žena koja se izražava humorom, barem je fizički morala „slijediti“ patrijarhalnu normu kako bi humorom progovorila i ušla u „mušku sferu“. Morala se dodvoriti kako bi je saslušali.

Zbog *nečega* muškarci ne žele da žene budu smiješne. Tada se skreće pozornost s njih. Žele žene kao publiku, a ne svoje suparnike (Dobson, 2006). Od muškarca se očekuje da impresionira ženu,<sup>16</sup> dok se ona nema potrebu predstavljati muškarcu na taj način (Hitchens, 2007). „Tradicionalno se od muškaraca očekuje da budu inicijatori, a od žena se očekuje da reagiraju“ (Wilson Schaefer, 2006:71).

No, pravi komičar usuđuje se vidjeti ono čega se slušatelji klone; preispituje je li ponuđena istina jedina (Critchley, 2007). Možda su pravi komičari – komičarke. A muškarci su ti koji negiraju mogućnost postojanje *nekih drugih*, uvjetno rečeno, *istina*.

Razlog svega vraća nas opet na biologiju. Prestravljeni mogućnošću ženskog rađanja,<sup>17</sup> muškarci su odlučili „izmisliti“ autoritet koji bi nadvladao autoritet rađanja (Hitchens, 2007). Ako tako postavimo stvari, možemo se pozvati na činjenicu da je jedna od najstarijih uloga

<sup>14</sup> Jedino čovjek tako duboko pati da je morao izmisliti smijeh, smatrao je Nietzsche (Critchley, 2007). Čovjek, ne žena.

<sup>15</sup> Takva vrsta humora kod nje prolazi jer *ne zadovoljava* propisanu žensku estetiku. *Rezervirano* za muškarce (podrigivanje, ispuštanje vjetrova...) mogu ismijavati žene koje nisu tipični seksualni objekti; često pretile, agresivne žene s *muškim osobinama*. Upravo je takva ženska uloga, primjerice, nominirana za Oscara 2011. u filmu *Djeveruše*.

<sup>16</sup> Nasmijava nas osoba koja ostavlja dojam stvari (Critchley, 2007).

<sup>17</sup> „Ne uznemiruju ljude stvari, nego nazori o stvarima“ (Critchley, 2007: 11).

humora upravo ismijavanje autoriteta i na to da on uklanja strah (Mašanović, 2003). Ljudsku nemoć pred životom, po Beumarachaisu (Mašanović, 2003), čovjek pokušava nadvladati smijehom, čime dobiva privid superiornosti.

### Igra po pravilima

Muškarci traže onu koja se smije, a žene preferiraju onog tko će ih nasmijati.<sup>18</sup> To se događa zbog ukorijenjene evolucijske sile *seksualne selekcije* (Naranjo-Huebl). Istraživanja humora pokazala su rodne razlike u uporabi i cijenjenju humora (Lawson, 2005). Ta podjela humora na proizvođača i primateljicu rezultat je *seksualnog odabira* po evolucijskom psihologu Gefferyju Milleru (Lawson, 2005). Žene su te koje su birane, a one preferiraju smiješne muškarce. Kao što se životinje šepire, kite, pokazuju većima da bi ih ženka zapazila, tako i muškarac privlači pozornost. Uloga im nameće nužnost što većeg statusa u društvu, a to je privlačna vrijednost.

Mogućnost nasmijavanja znak je kognitivne sposobnosti (Lawson, 2005). Muškarci su naučili razviti humor kako bi privukli žene i možda nadmudrili druge. Bio im je potrebniji ako prihvatimo mišljenje da je evoluirao kao znak seksualne zainteresiranosti<sup>19</sup> (Lawson, 2005).

Stereotipno razmišljanje da ženama nedostaje smisao za humor od 19. stoljeća potvrđivale su i provedene studije. Posljednja koju navodi Linda Naranjo-Huebl, provedena 1975. godine, „potvrdila“<sup>20</sup> je: žene ne mogu dobro ispričati šalu, ne zapamte je dobro, pomiješaju redoslijed, izgube poantu (Naranjo-Huebl). Potvrdio se patrijarhalan obrazac: samopouzdanje nije rezervirano za žene, one se ne snalaze u javnom prostoru javno govoreći. Posljedično, žena prosječno puno manje koristi humor nego muškarac (Naranjo-Huebl).<sup>21</sup> Rješenje za *smetnju* u javnom prostoru nađeno je u obeshrabrivanju žena da koriste humor u javnim situacijama.

Nasmijavati nekoga znači preuzimati kontrolu, imati moć (Naranjo-Huebl). U trenutku kada žena želi razviti ulogu *šaljivdžije*, narušava bihevioralan obrazac koji je rezerviran za muškarce. Kulturni su uvjeti obeshrabrili ženu kao komičarku. Ali i kao samu govornicu. Performer mora tražiti pozornost publike, on posjeduje i određeno znanje, primjerice odgovor na pitanje u vicu. Performer je taj koji daje poentu očekujući da će impresionirati, zabaviti. Takva je, po Deborah Tannen (Naranjo-Huebl), i dinamika razgovora muškaraca<sup>22</sup> i žena u kojem je ona publika. Prepuštajući ulogu pričanja šala muškarcima, žene ispunjavaju kulturno pripisanu ulogu. Također, vode računa kako će koristiti humor u blizini muškaraca da ne bi ugrozile njihovu poziciju i prikazale ih ranjivima (Naranjo-Huebl). Kako se njima ne bi narušila *moćna uloga*, cijelo se vrijeme igra po pravilima.

Humor nije pristojan, a žene jesu. Humor je agresivan, a žene se tako ne odgaja (Naranjo-Huebl). Studija među različitim kulturama Mahadev Apte (prema Naranjo-Huebl) pokazala je da ismijavanje drugih i ponižavanje generalno nije prisutno među ženama. Žene se rijetko „igraju“ ritualnih uvreda, ne šale se toliko često, ne čine jedna drugoj *spačke*. Ali to možda samo znači da nisu do kraja prihvatile mušku „igru“; tko kaže da je njihov jedini način?<sup>23</sup> Zašto bi se žene

<sup>18</sup> Takve, kulturno prihvaćene uloge kada je par u vezi, malo se mogu i promijeniti; više nema potrebe za osvajanjem (Naranjo-Huebl).

<sup>19</sup> Kada se muškarac udvara ženi, laska joj, a ona mu se smješka.

<sup>20</sup> Ne znamo kontekst i autoritet ispitivača.

<sup>21</sup> Možda ona koristi svoj humor koji patrijarhat ne prepoznaje jer nije nastao po njegovim pravilima.

<sup>22</sup> Jezik humora rabe za pozitivno predstavljanje i zadržavanje statusa (Naranjo-Huebl).

<sup>23</sup> Iako se i grupe prijateljica međusobno vrijeđaju i šale na tuđi račun.

odbile šaliti ako je to toliko „ljekovito“? Mnoge kulture obeshrabruju sudjelovanje žena u formama humora općenito (Naranjo-Huebl). Ono malo što je istupilo kroz povijest *lako* se ignoriralo. Ženama se odbijalo priznati znanje i ostavština humora, moć je radila na cenzuri.<sup>24</sup> Odlučuju o *svemu* pa i o onome što je smiješno, a žene pronalaze humor i u izvorima koje muškarci ne smatraju smiješnima. Problem se stvara i u generaliziranju jer mnogi/e *po pravilima* ne spadaju u svoju rodnu kategoriju.

### Pomisao na moćnu ženu nije smiješna

Dio odgovora na pitanje zašto su smješniji muškarci koji glume žene sadrži teorija inkongruentnosti (neusuglašenosti). Ta teorija o spajanju nespojivog smatra da humor nastaje kada se dva daleka logička obrasca neočekivano sudare (Naranjo-Huebl). Dakle, različiti su sastojci potrebni za humor, a smijati ćemo se kada iznenada prepoznamo nove razlikovne veze. Humor tu proizlazi iz jaza očekivanog i onog što se na kraju dogodi, razvije (Naranjo-Huebl).

Kada muškarci odijevaju žensku odjeću, to je društveno prihvatljivo kao smijeh jer je njihova pojava neusuglašena i u suprotnosti s rodnim ulogama u kulturi. Odgovor na pitanje zašto društvo ne smatra smiješnom obrnutu situaciju daje superiorna teorija. Žene preodijevanjem u muškarca prividno stječu određenu moć i privilegije, dok „preuzimajući“ žensku ulogu, muškarci ne dobivaju *ništa*. Moćno i društveno se srozavaju; glumeći žene, postaju slabiji. Inkongruentnost biva razriješena njihovom stvarnim maskulinitetom (Naranjo-Huebl). Humor izaziva i trud za što boljim kopiranjem ženske estetike, no nakit, štikle i šminka čine ih nespretnima i ne mogu u potpunosti dostići ideal. Ne privlače suprotan spol, nisu do kraja ispunili ulogu, već je uloga parodija.

### Prijetnja skrivenim planovima patrijarhata

Za proučavanje humora važno je proučiti i ulogu jezika koji također skriva opasno zacementirano perpetuiranje obrazaca. Istraživanja koja pokazuju (prema Naranjo-Huebl) da muškarci pričaju više šala nego žene, da su im šale kraće te je vjerojatnije da su seksualne, pokazuje kontrast koji postoji zbog muškog i ženskog pristupa komunikaciji. Žene će češće pričati smiješne dogodovštine radije nego viceve (Naranjo-Huebl). Razlog je i naučena uloga, prilagodno lingvističko ponašanje.

Svoje uloge uredno ispunjavamo i u ovome: muškarci ismijavaju žene i njihova ograničenja da bi ispali superiorni. I žene to čine, ali iz neke pat-pozicije kojoj je sjena frustracija. Glorifikacijom sebe, šalom na tuđi račun, štitimo ego (Naranjo-Huebl). Hobbesova superiorna teorija o smijehu mogla bi razotkriti skrivene planove patrijarhata. Ismijavanjem drugih radi potvrđivanja vlastite superiornosti ostvarujemo dio identiteta (postajemo prihvaćene/i). Superiorna teorija na humor gleda kao na sredstvo ostvarivanja i održavanja moći i kontrole nad drugima.

Kako se oduprijeti? Subverzivan smijeh nenasilno je oružje manjinskih grupa i opresiranih (Naranjo-Huebl). Kao forma komunikacije, ženski je humor paralelan ženskoj uporabi jezika; nenasilna je to forma strateškog ispucavanja frustracije (Naranjo-Huebl). No, iako se humorom prividno može prodrmati dominacija, ženski humor želi zadržati vezu čak i kada želi uništiti kulturni *status quo* (Naranjo-Huebl). Je li onda i ženski humor subverzivan? Žene žive u vrlo bliskoj vezi s članovima dominantne grupe i njihov humor odražava jedinstvenu dinamiku tih (intimnih) veza.

Zato se žene šale na vlastiti račun, zato perpetuiraju stereotipe? Možda „subjekt sebe vidi kao prezreni objekt

<sup>24</sup> Ženska varijanta Marka Twaina bila je vrlo popularna, odlučilo ju se ignorirati. Njezin se humor *nije prepoznao* (Naranjo-Huebl).



i umjesto da gorko plače, on se smije samom sebi i u tome pronalazi utjehu“ (Critchley, 2007:101). Po Freudu šala na vlastiti račun želi potvrditi neranjivost, no pruža i oslobađajuću ugodu zbog otpuštanja bijesa (Naranjo-Huebl). Nancy Reincke upravo je to lijek protiv dominacije (Naranjo-Huebl). Međusobnim poistovjećivanjem, koristeći humor na vlastiti račun, prevladavaju se ograničenja klase i rase te se otvara mogućnost ujedinjavanja. S druge pak strane ženski je humor proces imaginarnog angažmana, smatra Regina Gagnier (Naranjo-Huebl). Kreativna je to imaginacija koja napada stereotipe i želi ih zamijeniti nečim novim. Kreativnost predstavlja *ženski pokušaj* nošenja s nepodudarnostima ženske situacije u patrijarhalnom društvu. Taj izraz *protesta* osnažuje i olakšava sposobnost daljnjeg djelovanja (Naranjo-Huebl).

### Humor na uzici

„Dopuštenim“ humorom žene pokazuju *reaktivan sustav* koji odražava strategije življenja u strukturi *bjelačkoga muškog sustava* (Wilson Schaef, 2006). Ne znamo kakav bi to bio humor *temeljnog ženskog sustava* gdje bi se slobodno izražavale vrijednosti i opažanja. Jer muški je bjelački sustav zatvoren, a njegovi mitovi, vjerovanja i postupci utječu na ono što činimo i mislimo (Wilson Schaef, 2006). Pod takvim utjecajem, svi/e smo dopustili/e da se kao takav razvije iako to nije stvarnost, već je to sustav, što mnogi ne shvaćaju (Wilson Schaef, 2006).<sup>25</sup> Ako žene vjeruju da identitet primaju od tog sustava, izvana, njima je sustav nužan za potvrdu njihova identiteta, stoga je osporavanje sustava gotovo nemoguće. Jer, svi u tom sustavu živimo, a opstanak u njemu ovisi koliko poznajemo i podržavamo taj sustav (Wilson Schaef, 2006). Zato i dalje igramo po zadanim pravilima, čak kada je i o nečem naizgled bezazlenom, humoru, riječ. Prihvativši igru, i žene se znaju osjećati sigurno dok *napadaju* jedna drugu; ta nesklonost sputava sazrijevanje *ženskog sustava*. „Bjelački muški sustav opazio je da žene povređuju jedna drugu te upotrijebio to opažanje u cilju omalovažavanja ženskog sustava“ (Wilson Schaef, 2006: 37). Osjećamo se otuđeno i od drugih žena jer je to „patrijarhalna retorika zastrašivanja“. Žudeći za utjecajem koji se stječe rođenjem u „muškom tijelu žene često poriču svoj svjetonazor i sustav vrijednosti kako bi stekle mušku potvrdu i odobravanje“ (Wilson Schaef, 2006: 51).

### Još jedna patrijarhalna ograda

Nagoni nužni za preživljavanje potisnuti su u društveno neprihvatljivu formu u egu. Prema Freudu, humor je taj koji omogućava društveno prihvaćenu formu puštanja potisnute energije (Naranjo-Huebl). Seksističke šale, primjerice, otkrivaju potisnute seksualne nagone. Izgradivši humor<sup>26</sup> kao obrambeni mehanizam, muški bjelački sustav (Wilson Schaef, 2006) sazidao je još jednu patrijarhalnu ogradu.

Muškarci su, smatra Roger Dobson, *preplašeni* ženskim humorom (Dobson, 2006). Takve vrijednosti kod žena nisu poželjne; *umjesto da ih uzbuđuju*, time ih žene odbijaju (Dobson, 2006). Ontarijsko istraživanje objavljeno u znanstvenom časopisu *Evolution and Human Behaviour* 2006. godine (Dobson, 2006) pokazalo je da duhovite žene „prolaze za jednu noć“, toliko ih se može „tolerirati“. Jer ako si duhovita, ulaziš u njihovu domenu. *Te žene rade očito van granica svojih uloga roda.*<sup>27</sup>

*Ograde* služe održavanju *bjelačkog muškog sustava*. Očite su to i suptilnije tehnike koje se koriste kako bi se ženama onemogućila vlastita opažanja (Wilson Schaef, 2006).

<sup>25</sup> Wilson Schaef smatra da to nije jedni sustav, a vjerovanje da jest ograničava žene.

<sup>26</sup> S kulturno uvjetovanim pravilima.

<sup>27</sup> Ako kao žensku domenu uzmemo tradicionalno kuhanje, ženama ne bi smetalo toliko da je muškarac taj koji kuha.

Jedna od tehnika jest izazivanje osjećaja krivnje koja se javlja kada žena ne ispunjava ulogu koja joj je pripisana, osjećajem krivnje tu se kontrolira postojeće stanje (Wilson Schaef, 2006).

A *ženski gnjev* može biti vrlo opasan. Retorici žena dopušteno je postojati samo dok ne ugrožava postojeći sustav. Besmislena, stereotipna ženska retorika je bezopasna, a neka druga još i podržava načela i zamisli sustava. Žene govore što je prihvatljivo i što se od njih očekuje.

### I humorom kapilarno kola moć

Muški bjelački sustav smatra da je količina moći ograničena, stoga je treba stjecati što više i za nju se boriti jer moć omogućuje vlast i dominaciju nad drugima. Vodstvo u vladajućem sustavu podrazumijeva pridržavanje pravila koja postoje radi kontroliranja drugih (Wilson Schaef, 2006).

Dualističko razmišljanje, na kojem se temelji patrijarhat, nameće samo izbor između superiornosti i inferiornosti, što muškarce tjera na obranu svoje pozicije i u humoru. Dualistički je to sustav dihotomskog razmišljanja. Kada bi se umovi oslobodili i iskočili iz dihotomskih okvira, mogle/i bismo izabrati neke druge stvarnosti (Wilson Schaef, 2006). No pitanje je bi li onda postojao humor kao takav ili bi se urušio zbog ideološko stereotipnih temelja?

„Utemeljiti i održavati nepromjenjivu hijerarhiju i nepromjenjiv sustav znači sudjelovati u teološkom idolopoklonstvu“ (Wilson Schaef, 2006: 163). Taj nepromjenjiv sustav samo pruža iluziju sigurnosti. *Teologija* naše kulture prisiljava nas živjeti u nepromijenjenom sustavu hijerarhije i iskorištavanja. Kada bi dovoljna većina ili snažna manjina progledala izvan postojećih pretpostavki, ne bi se više tako lako održavao *muški bjelački sustav*. Ha-ha-ha.

### Komične autsajderice

Stvara li humor *novu zbilju* ili samo pridonosi očuvanju poretka stvari? Postoji li komična realnost, to jest iznosi li se šalama valjana tvrdnja?

Možemo to reći ovako: vicevi nas vraćaju u svakidašnji svijet prihvaćenih običaja,<sup>28</sup> ali nakratko ukazuju da stvari mogu biti drukčije. Jer *kada se smijemo*, razmišljamo o onome što smo prije prihvaćali kao gotovu činjenicu (Critchley, 2007).

Humor nas zbližava s poretkom stvari minijaturnim strategijama prikazivanja poznatog kao nepoznatog (Critchley, 2007). Što kada se prestanemo smijati?

U mitskoj normi počivaju instrumenti moći u društvu (Lorde, 2002). Kada bi se iskorijenili internalizirani obrasci represije, pa čak i u humoru, osposobili/e bi bismo se za društvenu promjenu. Žene se trebaju identificirati s novim definicijama moći; jer svaka žena ima velik arsenal gnjeva koji može biti koristan (Lorde, 2002). A žene su naučene da im život ovisi o dobroj volji patrijarhalne moći. Ponašamo se kao da pripadamo grupi, a osjećamo se kao autsajderice (Lorde, 2002).

### ZAKLJUČAK

Kulturni su uvjeti obeshrabrili ženu kao govornicu i komičarku. Mitovi i vjerovanja patrijarhalnog, zatvorenog

<sup>28</sup> Vicevi su izraz društvenosti; daju pregled određenog stanja stvari. Možemo ih shvatiti kao pojašnjavajuće primjedbe (Critchley, 2007).

sustava utjecali su na poricanje vlastitog svjetonazora i vrijednosti kako bi se steklo „muško“ odobravanje. Ako se „prihvati“ stereotip, mit se teško može osporiti. Življenjem u *kontroliranim uvjetima*, pridržavajući se nepisanih pravila ponašanja, žene se pokušavaju nositi s *nepodudarnostima* patrijarhata. I onda kada proizvode humor, kada su njegove aktivne sudionice, žene i dalje bivaju autsajdericama. Dominantan obrazac humora patrijarhalno je kreiran, stoga je teško stvoriti humor onkraj patrijarhata. Ako se to i dogodi, stvara se u odnosu na patrijarhat, koji je norma. Pusti otok i stvaranje kulture iz samog početka možda bi ponudilo interesantnu, feministički zadovoljavajuću vrstu humora.

## BIBLIOGRAFIJA

- Critchley, Simon. 2007. *O humoru*. Zagreb: Algoritam.
- Dobson, Roger. 2006. „Why men don't fancy funny women“. *The Independent*. <http://www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/why-men-dont-fancy-funny-women-525001.html> (10. travanj 2012. 12:08)
- Hitchens, Christopher. 2007. *Why Women Aren't Funny*. <http://www.vanityfair.com/culture/features/2007/01/hitchens200701> (10. travanj 2012, 11:51)
- Lawson, Willow. 2005. „Humor's sexual side“ *Psychology today*. <http://www.psychologytoday.com/articles/200508/humors-sexual-side> (10. travanj 2012. 12:06)
- Lorde, Audre. 2002. *Sestra autsajderka*. Beograd: Feministička 94.
- Mašanović, Tatjana i Mašanović, Blažo. 2003. „Smijeh kao lijek“. *MEDIX*, Vol. 9 No. 50, str. 124-125.
- Naranjo-Huebl, Linda. *From Peek-a-boo to Sarcasm: Women's Humor as a Means of Both Connection and Resistance*. <http://www.fnsa.org/v1n4/huebl.html> (10. travanj 2012. 11:58)
- Pease, Barbara i Pease, Allan. 2007. *Zašto muškarci lažu, a žene plaču*. Čakovec: Mozaik knjiga.
- Shifman, Limor i Lemish, Dafna. 2010. „Between feminism and fun(ny)mism: Analyzing gender in popular Internet humor“. *Information, Communication and Society*. 13(6), str. 870-891. [http://plutomail.huji.ac.il/~mslimors/Between\\_Feminism\\_and%20Funnymism\\_iCS\\_pre-print.pdf](http://plutomail.huji.ac.il/~mslimors/Between_Feminism_and%20Funnymism_iCS_pre-print.pdf) (20. travanj 2012. 20:15)
- Wilson Schaefer, Anne. 2006. *Biti žena*. Zagreb: Planetopija.

---

## SUMMARY

### Women's humour against male consensus

The unspoken rules of laughter are a part of the social contract. Humour is almost non-existent without stereotypes and cultural codes; it is the result of culture. Social roles implemented the sex/gender division of humour, which is often based on differences; laughter itself arises from humour where opposites clash. Men defend themselves against women with humour aimed at them, and vice versa. And an analysis of popular Internet humour has shown strong stereotypical gender representations. By analysing humour we can obtain a unique perspective for understanding contemporary perceptions and stereotypes. The ideology of patriarchy is coded even in humour. Thus it enables men to maintain power. Ridiculing the weaknesses of men insults their "power stability", thus the gender role of women does not imply the *creation* of humour. *Women's humour* exists, but is *kept on a leash* by a subconscious rhetoric of intimidation because even with humour it revolves around power. A witty woman who attracts the attention of society undermines the behavioural form reserved for men. A *humorous gap* is created thus by expected gender roles by which the argument of superiority is artificially created.

### Key words:

stereotypes, social roles, feminist critique, humour, witty woman, ridicule, humour and gender differences, Internet humour, sexism, power of humour

---

## (SAMO)IZBIJANJE SMIJEHA U TOTALNOM TEATRU NEPREDSTAVLJIVOG ARTAUDA

---

**Laura Potrović**

---

*Izvorni znanstveni članak*

**Sažetak >**

Artaudov koncept nepredstavlivosti života gotovo je nemogućim projektom ukidanja zapadnjačkoga kazališta – utemeljenog na kanonu jezičnog znaka, ali i obrata prema istočnjačkom kazalištu geste i simboličke (de)konstrukcije tijela samog. Teorijske interpretacije ovog „projekta nemogućeg“, od poststrukturalističke diskurzivne kritike do relacijske estetike, pokušale su pristupiti problemu s onu stranu reprezentacije znaka. Na koji je način moguće misliti o ovom projektu nemogućeg, bez riječi i posredovanjem tjelesne imanencije – u kontekstu praktične realizacije Totalnog teatra Smijeha? Namjera je teksta slijediti interpretacijsku liniju Derridaa kojom se pokušavaju nadići granice u poimanju novoga fizičkog jezika – daha, pokreta, smijeha, a čime se naznačuje i smrt znaka kao takvog. Cilj je u p(r)okazivanju onoga što ne može biti viđeno, čuto, napisano – a to je smijeh sam, kao i pokret smijeha kao takvog.

**Ključne riječi >**

koreografska dimenzija smijeha, izbijanje smijeha, smijeh, plač, Artaud, percepcija smijeha, kretanje tijela koje se smije, apstraktni pokret, konkretni pokret

*Kazalište počinje Postajati s nemogućim.*  
Antonin Artaud

Smijeh i pokret međusobno se isprepleću kao univerzalna, najkomunikativnija međuljudska veza za koju ne treba poznavati jezik. Prema Kantu, uzrok smijehu je iznenadna transformacija napetog iščekivanja u ništa<sup>1</sup> – što upućuje na nerepresentacijsko porijeklo smijeha. Budući da se u činu smijanja, kao i kretanja, sudjeluje cijelim tijelom – pokret *smijeha kao takvog* pripada Totalnom teatru Tijela, koji je ujedno i Totalnim teatrom Nepredstavljivog. Umreženi smijeh mjera je kolektivne slobode, ali i kolektivne pobune. Smijeh za Bahtina ima funkciju prosvjećenja; samo kao tjelesni maksimum, kroz vlastitu tjelesnu posebnost – smijeh pokazuje svoju pravu prirodu. Sličan stav zastupa i Avanesian citirajući Benjamina: „Upravo u smijehu, kroz nevjerovatno ekscentrični preobražaj, materija prima preobilje duha“.<sup>2</sup> Smijeh možemo odrediti i kao životno-umjetnički događaj na granici između tijela i duha. Prema Bergsonu, estetička dimenzija smijeha rađa se u trenutku kada pojedinac oslobođen brige o vlastitom održanju, počinje sam sebe tretirati kao umjetničko djelo.<sup>3</sup> Specifičnost smijeha nalazi se u kolebanju između umjetnosti i života te u neprestanoj reinenciji općeg odnosa života prema umjetnosti. Bergson pronalazi još jednu karakteristiku smijeha – bestjelesnost, tj. tjelesnost čija je materija određena lakoćom i pokretom. Bestjelesnost ili unutarnja pokretljivost života proizlazi iz specifičnog odnosa prema logici mašte i logici sna.<sup>4</sup> Bestjelesnost smijeha ne pripada posve ni životu ni umjetnosti; ona živim kontinuitetom naše pažnje prema svijetu mijenja poimanje – kako života tako i umjetnosti. Fizionomija sna ona je koju dijele smijeh i akrobat srca.<sup>5</sup> U djelu *Smijeh i plač* Helmuth Plessner navodi kako je smijeh sličniji neartikuliranom krikom nego artikuliranom jeziku – s obzirom na to da se pojavljuje kao erupcija osamostaljenog tijela. Smijehu se pripisuje karakter jezika pokreta; specifičnoga kretanja – pada. Padom u smijeh očituje se i rascijepljenost tjelesne egzistencije – koja jest tijelo i jest u tijelu. Smijeh ili rascjep između bivanja tijelom i imanja tijela dovodi do emancipacije tijela od fizičke egzistencije čovjeka. Znakovnost smiješka nada se kroz funkciju šutnje koja govori; mnogoznačnost šutnje i mnogoznačnost smiješka međusobno su srodne.<sup>6</sup> Područje artaudovskoga krika i smijeha – područje je specifičnoga kazališnog jezika gdje se predstave riječi na tragu referencijalnosti premeću u predstave stvari, no stvar ovdje nije objektom, kao ni subjektom, već *subjektivnom*<sup>7</sup>, kao što ni predstava nije reprezentacijom, nego predstavom prema svemu onom što je u životu nepredstavljivo. Prema Artaudu, kazalište je moguće samo onda kada je istinski nemoguće; kazalište počinje postojati s nemogućim – nerepresentacijskim, stoga je nužno tragati za kazališnom formom kojom bi se dokinule sve razlike. Ne dokidaju li se sve formalne razlike upravo krikom (o)smijeha i (o) smijehom krika kao očitovanjem predegzistentne razlike, koja je ujedno i predegzistentna sličnost? Metafizika puti na tragu pokreta i daha – postmetafizičkom je inscenacijom

<sup>1</sup> Fadil Hadžić, *Anatomija smijeha – Studije o fenomenu komičnoga*, Zagreb, V.B.Z., 1998, str. 35.

<sup>2</sup> Armen Avanesian, „Smijeh kao filozofska nemogućnost?“, *Europski glasnik*, br. 8., Zagreb, 2003, str. 972.

<sup>3</sup> Henri Bergson, *Smijeh - Esej o značenju komičnog*, Zagreb, Znanje, 1987, str. 20.

<sup>4</sup> Henri Bergson, *Smijeh - Esej o značenju komičnog*, Zagreb, Znanje, 1987, str. 35.

<sup>5</sup> Stephen Wangh, *An Acrobat of the Heart: A Physical Approach to Acting Inspired by the Work of Jerzy Grotowski*, United States, Vintage Books, 2000, str. 7.

<sup>6</sup> Helmuth Plessner, *Smijeh i plač - Istraživanje granica ljudskog odnošenja*, Zagreb, Naklada Breza, 2010, str. 152.

<sup>7</sup> Odnos prema „površini“, materijalnim zadatostima i karakteristikama medija ostavlja asocijativnu vezu s „taktilnim“, negdje na razmeđu subjektivnog i objektivnog. Dodir na sučelju medija spaja objekt i subjekt u nešto što se izvodi u procesu kao ono subjektivno.

umjetnosti kao života. Pokret, kao i tijelo – ne postoje prije kinezičkih osjeta koje na razini trenutka utjelovljuju; tijelo se oživotvoruje pred-pokretom ili pred-gestom krika – prostorom između ne-kretanja i kretanja, prostorom govora prije riječi, prostorom gesti koje u (samo)oblikovanju prethode organiziranim tijelima. Upravo stoga ovaj rad izvodi pokret smijeha kao partituru Postajanja ili čin izbijanja istinitog – tijela kao takvog. Koja je specifičnost pokreta samog smijeha, i možemo li govoriti o smijehu kao samoizbijanju Totalnog teatra Nepredstavljivog, pokreta kao takvog? Tijelo kao takvo otvoreni je životno-umjetnički događaj postmetafizičkog utjelovljenja daha i pokreta. Ono subjektivno granica je kojom se dopušta umjetnosti da postane nešto više od života nadilazeći život sam. Materija je izvor svega; metafizika je nužno djelatna, čovjek nije ništa osim tijela – koje je subjektivno. Dijele li tijelo i realno isti status – onog nedostupnog; je li korpor(e)alno ono nepredstavljivo; jer tu gdje jesam – tijelom, tu se više ne misli? U svakoj misli postoji ono nemislivo. Ideja Totalnog teatra Nepredstavljivog stoga je nužno fizička, a ne verbalna. Prijejezično stanje koje može izabrati vlastiti jezik razotkriva se ne samo kroz pokret i dah već i kroz smijeh. Smijeh izmiče reprezentaciji time što je tjelesan, a prema tome i neprevodiv, singularan, događajan, ukorijenjen u tjelesnosti misli koja izmiče jezičnoj artikulaciji.

Antonin Artaud dekonstruirao je ideju wagnerijanske opere kao cjelovitog umjetničkog djela – tijelom kao totalnim umjetničkim događajem koji ne nastaje artificijelnim spajanjem svih oblika umjetnosti, već kao *opus dei* osjetila ili hijeroglif daha. Smijanje je, poput disanja – totalna akcija, totalni čin u koji se ulaže cijelo tijelo, čak i ono tijelo koje nemamo. Zato je bitno dovesti se u „grčevito stanje otvorena srca“ jer ono ustupa mjesto onome što još nije počelo postojati; tijelo je ono što glumac čini sa svojim svakodnevnim *osmijehom* i dahom, ulazeći njime u tijelo i „osvajajući ga prst po prst, lakat po lakat“ (Finter/Griffin, 1997: 29). Krik (o)smijeha i (o)smijeh krika kao događaj nepredstavljivog razotkriva se afektivnim atletizmom, atletizmom srca, koji pruža sve onome koji ne opstoji i kojeg nema, i ništa onome što jest, što se može vidjeti, obuhvatiti, gdje se može prebivati – reprezentacijski. Razaranje djela, kao i cjeline – tijela – naznačuje se metodičkim ozljeđivanjem glumca, održavanje stanja poremećenosti, nereprezentacijskog. Ikonoklazam smijeha u Totalnom teatru Nepredstavljivog nadaje se kroz tijelo koje nije i ne smije biti prikazom stvarnosti, već je stvarnost sama. Tijelo je ono koje govori, a ne akter; paradoks smijeha kao prakse upravo je u dekonstrukciji jezika tijelom koje se potom nadaje kao otjelovljenje koncepta te dekonstrukcije. Dekonstrukcija jezika dovodi do jednačenja označitelja i označenog, areferencijalnosti. Ista su nastojanja izvedbene prakse pokreta – tijelom koje nije prikaz, imitacija, reprezentacija – nekog tijela/egzistencije izvan sebe, već je samim *punctumom* (Barthes) egzistencije, nepredstavljivog. Zvukovno-vizualna poezija tijela-u-smijehu ide prema objedinjenju riječi i znaka, jedinstvu znaka i označitelja čija veza nije arbitrarna, komunikaciji koja je predlingvistička. Čisti jezik (o)smijeha – realizacija je metafizike na djelu, riječi kao akta – budući da se semantička funkcija riječi nadomješta njihovom akustičko-vizualnom supstancijom. Upravo stoga, Derrida navodi kako valja pronaći nov status odnosa između postojanja i djela, dvije forme tekstualnosti, subjekta i teksta, te prakse pisanja – pokretom, smijehom ili dahom – u čijoj se igri ove dvije forme Postajanja artikuliraju. Na koji se način u međusoban odnos mogu dovesti „tekst kao anagram tijela“ (Barthes) i dah kao nevidljivo pismo tijela kojime se ono raspoređuje unutar teksta? Anatomija teksta razotkriva disanje kao zvukovni zapis tijela; anatomija života razotkriva smijanje kao svoj vizualno-akustički zapis. Struktura fonema i grafema pritom se međusobno izjednačuju kroz zvuk ili prazno mjesto imenovanja. Poput kazališta, i pismo ima svog dvojnika, u dahu. Odnos između pisma i daha odnos je između gledališta i prizorišta, gledatelja i glumca. Dati „riječima onaj smisao kojega imaju u snovima“ (Derrida, 2007: 256), za Artauda je značilo dokinuti razliku između predstava riječi i predstava stvari. To se ogleda i u predstavi koja više nije predstavom, već autoprezentacijom čiste vidljivosti i osjetilnosti govora. Upravo taj govor onaj je koji prethodi riječima, a to je dah. Dah je, poput sna, neka vrsta nevidljiva ispisa koji izjednačava, ali i dokida razliku između čitanja i pisanja, poput „pokreta kao metafore misli“ (Badiou, 2009: 13).

Artaud predlaže obnovu tijela „reeduciranjem organa“ (Derrida, 2007: 247). Ovdje uvodimo analogiju između tijela i jezika. Tvoriti metafiziku od jezika značilo bi koristiti se jezikom na nov, nanaviknut način, učiniti da riječi izražavaju ono što one obično ne izražavaju, zamijeniti im značenja, kao u snu, dovesti ih do tijela koje postaje riječima ili, kao što sam Artaud želi, doći do „metafizike na djelu“ (Artaud, 2000: 42). „Metafizika kroz kožu ulazi u tijelo“ (Artaud, 2000: 76), kroz kožu kao otjelovljeni dah. Tijelo sada nastaje prema modelu sna; glumac kao hijeroglif daha utjelovljuje spoj vizualnih, plastičkih, fonetskih, olfaktivnih, zvučnih slika. Između *Režije i metafizike* tijela uklapa se smijeh kao jedinstveno mjesto radnje ili uspostavljanja veze između tijela i predmeta, tako da je tijelo smješteno usred radnje, pa je njome i zaokruženo te zahvaćeno sa svih strana, što proizlazi iz same konfiguracije oka predmeta. Nestajanje razlike između glumca i gledatelja, gledališta i prizorišta zbiva se na taj način što objekti pogleda dosad neuhvatljivi, npr. tijelo glumca, njegov smijeh ili dah, postaju protočni, nezaobilazni, poput zaraze. Zaraza je neka vrsta derealizirana pogleda koji se smijehom odbija od glumca i vraća gledatelju ne bi li i njegovo kazalište tijela zarazio kugom. Kuga je inteligentna bolesti koja napadom na pluća provocira smijeh ili govor prije riječi. Scena okrutnosti scena je tijela koje je prikaziva neprikazivost, nepredstavljivost koja se stvara kroz vlastiti gubitak. Tijelo kao prizorište sna postaje važno iznošenjem onoga neprepričljivog, koje se uvijek vraća kao san u snu, kao pupak sna, decentriran u snu snivača. Nije li prizorište smijeha upravo najzanimljivije kroz simptome neprepričljivog koji se uprizoruju u rubno pripovjednim formama tijela? Smijeh kao takav, kao subjekt/objekt koji je nepodložan imenovanju ili prijevodu otvara se u riječi *subjectile* (Derrida/Thévenin, 1998: 61–148):

Ona može značiti riječ ili objekt koji značenuje subjekt ili objekt – ne postajući ni jedno ni drugo. Izmicanje ili odlaganje? Umjetničko djelo ne postaje ni objekt ni subjekt u odnosima između subjekta i objekta. Umjetničko djelo izmiče, i time umjetnost pokazuje kao taktiku izmicanja subjektu i objektu na mjestu potencijalnog ili ostvarenog subjekta i objekta. Ali, kada se gleda, sluša ili čita umjetnost: ona izgleda kao ponuda objekta, i svakako, izvođenje subjekta. Na tom mjestu pojavljivanja, ipak, ostaje samo umjetnost kao taktika, a ne zgotovljeni ili stvoreni subjekt/objekt. Bit je u pokazivanju onoga što se ne vidi, ili što se ne čuje, odnosno, što nije napisano.<sup>8</sup>

Za Artauda jezik i umjetnost međusobno su protočni te ne smije doći do njihova odvajanja, prijevoda. Jacques Derrida u djelu *The Secret Art of Antonin Artaud* napominje kako se Artaudova djela trebaju čitati kao drame bez riječi; a i te riječi koje se naznačuju u svome prezentnom nepostojanju svojevrsni su opisi lišeni opisa. Tekst je portret koji samo-ispisivanjem nudi vlastitu smrt. Tristan Tzara ne piše poeziju za misao, već za osjetila; tijelo je ono koje misli tu poeziju, a ne subjekt koji je predstava. Za Tristana Tzaru jezik je jednak biti, bit se konstituira iz jezika; jezik govori, a ne autor (subjekt). *Pokret* smijeha u totalnoj predstavi života svojevrsnim je transmentalnim dadaizmom tijela. Promatran u sustavu ruske umjetničke avangarde, tekst Alekseja Kručoniha homologan je Maljevičevoj bespredmetnoj slici – *Crnom kvadratu na bijeloj podlozi*. Kao što je Maljevič svojom slikom negirao mimetički jezik tradicionalnoga figurativnog slikarstva, tako je Kručonihi svojim zaumnim tekstom negirao prirodno-komunikacijski jezični znak. U sklopu obrata od mimetizma prema antimimetizmu Maljevič je stvorio „totalnu bespredmetnu antisliku“; u sklopu istog obrata Kručonihi je stvorio „totalnu bespredmetnu antipjesmu“ – „zvukovnu mrlju“ (Oraić Tolić, 1996: 25). Na tragu Artaudovih ideja o areferencijalnosti, vizualno-plastičkoj materijalizaciji govora smijehom te obrata od mimetizma prema amimetizmu – Maljevič je svoju sliku izjednačio sa stvarnim predmetom; u sklopu istog obrata Velimir Hljebnikov svoju je pjesmu približio „slikarskom

<sup>8</sup> Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza: pristup i/ili pristupi „diskurzivne analize filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umjetnosti i kulture*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006, str. 406, 407.



ontološkom ikoničkom znaku na tri načina: tako da je kao predmet svoje pjesme uzeo intermedijalnu temu, portret, tako da je značenja konsonantskih atoma obrazlagao u geometrijsko-prostornim terminima i tako da je sva konsonantska značenja predočavao u vizualnim simbolima“ (Oraić Tolić, 1996: 25, 26). Ikonoklazam samoga smijeha upravo je u tijelu koje nije prikazom stvarnosti, već je stvarnost sama, integralna. Suvremeno doba – doba je tijela kao integralnog umjetničkog događaja. Tijelo kao živa umjetnička izvedba svojevrsnom je taktikom izmicanja subjektu i objektu postalo predstavom nepredstavljivog. To je tijelo ono koje misli nemislivo, nereprezentacijsko, onkraj značenja – barem onoga što ga dobivamo na ishodištu artikulirane riječi. Destrukcija jezika koja je otpočela još u razdoblju francuskog simbolizma, a nastavila se preko avangardnih strujanja, događa se danas – na planu tijela kao svojevrsnog jezika (*la langue*) i govora (*la parole*). Tijelo-u-smijehu živim je postavom specifičnoga kazališnog jezika, ali i dekonstrukcijom tog postava – procesualnosti tijela koje neprestano prelazi u drugo tijelo te na taj način izmiče vlastitome postavu. Tijelo kao takvo, svojevrsnom je transkorporalnom instalacijom, nepodložnom imenovanju ili prijevodu, ono je subjektivno. Tajna umjetnost Antonina Artauda stoga se „odvija kroz potragu za izgubljenom riječi“ (Derrida/Thevenin, 1998: 5). Tijelo koje predlaže Kazalište okrutnosti – tijelo je bez postava, ono izmiče subjektu kao predstavi slike svijeta. To tijelo, o kojemu piše Alain Badiou – bezglasno je, tijelo „na vrhovima“, čija se suština nalazi u onome čega nije bilo, u onome što je ostalo nedjelotvorno ili je zadržano u unutrašnjosti samog pokreta. Pri četvrtom načelu onog *smijehom* neizrečenog, oduzimanju samog sebe, Badiou se poziva na Mallarméa čiji je iskaz: „Plesačica ne pleše“ te „Ples je pjesma oslobođena svekolikog pisarskog oruđa“. Tijelo bez organa koje je ishodište, ali i cilj Kazališta okrutnosti – upravo je tijelo oslobođeno tijela, pjesma oslobođena pjesme, tijelo od kojega se oduzima ono samo, kao što je i glumac koji ne glumi – kazalište od kojega se oduzima reprezentacija kazališta. Tijelo bez organa svojedobno je neupisano, neobilježeno tijelo, označiteljski obestjelovljeno. U Kazalištu okrutnosti ukida se glumac; tijelo se izlaže kao pronalazak, kao događaj. U toj areferencijalnosti tijelo postaje predstavom nepredstavljivog. Prema Badiou, vječnost je upravo ono što čuva nestajanje. Artaudova potraga za izgubljenom riječi zasigurno je potraga za predstavom vječnosti, onom koja bi svojim vječnim vraćanjem istog kroz nestajanje – dokinula ponavljanje te bila apsolutnom prezencijom. Ne htjeti sačuvati prezent za Artauda je značilo sačuvati ono singularno što se u njemu ne ponavlja – vječnost. I upravo stoga nužno je da se predstava nastavi kroz Zatvaranje. Na taj način tijelo signalizira vječno nastajanje kroz Zatvaranje. Reći okrutnost isto je kao i reći život jer kazalište nije umjetnost, već „znak mogućnosti umjetnosti, onakve kakva je upisana u tijelo“ (Badiou, 1998: 9). Pitanje smijeha pitanje je viška, ali i manjka, onog *minus*-tijela koje izjednačava svoje nestajanje i nastajanje. To je ujedno i pitanje razmjene neprikazivoga i nepredstavljivoga. Biti nasmijan znači biti onkraj jezika, onkraj simboličkog; smijati se znači testirati vlastitu smrt u jeziku, kroz prisutnost i odsutnost daha, onkraj lingvistike. Koža je otjelovljeni dah, prošarana ožiljcima, rupama, zjevovima, jazom, napuknućem, rascjepima – na krilima daha koji tu istu kožu rastjelovljuje. Dah je rastjelovljena koža, kojom izmičem svome glumcu, svome gledatelju, svome kazalištu pamćenja kao kazalištu uma i fragmentiram se u beskonačnost znajući da je preko fragmenta jednog osmijeha moguće dobiti uvid u cjelinu tijela. Disanje je čin u kojemu konačnost kože dubi beskonačnost daha, tijelo koje se otvara u svim smjerovima. Artaudova ideja afektivnog atletizma otjelovljuje se kroz glumca kao atleta srca. Afektivni atletizam zračeci je paralelizam osjetilnih mišića koji odgovaraju fizičkim smještajima osjećaja. Smijanje se pritom oslanja na tijelo; dok se fizički atlet smije tijelom, afektivni atlet je onaj kojime se tijelo smije. Svakom osjećaju, svakoj kretnji – odgovara pripadajući osmijeh; dok vremenski razmaci disanja daju ljudskom tijelu oblik; (o)smijeh je kalup bestjelesnosti iz kojega se tijelo smijanjem obnavlja. Glumac misli srcem, djeluje, osjeća, vidi, govori; i upravo to srce uvodi u tijelo operu kao *opus dei* ili djelo svih osjetila. Glumčevo tijelo u sebi nosi ideju cjelovitoga umjetničkog djela, spoja svih umjetnosti, ali koje se nalaze unutar tijela, ne izvan, i na mjestima su osjetila. Tijelo je vizualno-akustičkim instrumentom daha. Tijelo glumca jest

tijelo bez organa; ono nije podijeljeno na regije, stoga je cijelo glumčevo tijelo srčanim mišićem. „Duša glumca je splet titraja“, a „smijeh i krik“ (Artaud, 2000: 121) izvanštenjem su toga procesa. Glumac preko daha proširuje tijelo koje postaje imaterijalnim spletom titraja duše. Preko daha dolazimo u svijet. Dah je produžetak tijela glumca, fluidna tvarnost duše koja se na gledatelja prenosi disanjem. Glumac pritom koristi svoje tijelo koje se titrajima, vibracijama, fluidnom tvarnosti dematerijalizira i ulazi u nas – smijehom. Glumac dahom ulazi kroz našu kožu; razmjena daha ujedno je i razmjena tijela. Dijalektika disanja između glumca i gledatelja mijenja materiju jer glumac disanjem ne vraća samo svoje tijelo, već ulaskom u gledatelja i njemu isporučuje njegovo. Smijanje je, poput disanja – istinskim „jezikom prije jezika“, ono što dolazi prije imenovanja, mjesto bezličnog. Smijati se znači bivati tijelom prepunjenim mjesta afektivne misli. Glumčeva umjetnost je umjetnost disanja, no ona nije umjetnost, već znak potencije tijela da postane umjetničkim djelom. Pokret je nalik na disanje, jedan pokret traje koliko i jedan dah. Posljednje čemu će svatko nazočiti pri prijelazu u smrt, prolaz kroz tu jedinu točku nepredstavljivog, jest dah. Disanje je nevidljiva umjetnost tijela koja glumca dovodi do vidljivosti. Ljudsko je tijelo kartografija točaka umnažanja, punjenja, pražnjenja, među kojima disanje osigurava protok u oksimoronske rupe – smijeha. Neuhvatljivost tijela nadaje se u neuhvatljivosti smijeha kao „života u kojeg ne zadiru forme“ (Derrida, 2007: 193). Točke na tijelu izlazima su duše, a tajna života krije se u našoj odvažnosti da ih razdražimo, ogrebemo. Svaki osjećaj ima organske temelje, a poznavanjem točaka na tijelu, onih koje žude za grebanjem, glumac uvodi gledatelja u magijske zanose. Poznavanje „točaka lokalizacije tijela znači ponovno uspostavljanje magijskoga lanca“ (Artaud, 2000: 126) između glumca i gledatelja. Glumac je onaj koji se organski propituje neprestano se dovodeći smijehom u stanje izmišljanja tijela, (re)invenije smijeha kao govora prije riječi, a upravo je govor prije riječi nepodložan imenovanju. Aspirirano tijelo vidljiva je nevidljivost. Glumac ne vidi okom, nego otjelovljenim dahom, kožom kao sintetičkim medijem, proširenim osjetilom vida, sluha, njuha, dodira, osjetilom koje ne ide samo u širinu, već i u dubinu, i na sjecištu tih dvaju smjerova, u svome centru se udaljava iz samog sebe. Ako je za Artauda bitno podesiti jezik da izražava ono što obično ne izražava, tada je bitno i učiniti tijelo izvornikom, ne samo prijevodom daha. Biti onkraj jezika, sam birati svoj jezik, moguće je samo tijelom koje nas diše/smije. U Totalnom teatru Nepredstavljivog ne vodi se idejama, već smijehom, i smijehu, koji je ishodište, ali i cilj kao nikad dovršena ideja. Nužno je napustiti portret, okvir, riječ, reprezentaciju, te biti-imati (egzistirati/eksistirati) tijelo koje je nepredstavljivo. Tijelo kao takvo otvoreni je umjetnički događaj singularnosti i jednkrotnosti režije i metafizike tijela. Pojam *subjectile* ne odnosi se samo na specifičan odnos subjekta i objekta već i umjetnosti i života, ne dopuštajući pritom umjetnosti da postane životom kao ni životu da postane umjetnosti. Subjektivno je granica liminalnog koje dopušta umjetnosti da postane nešto više od života nadilazeći život sam. Kako uopće pronaći pojmove u kojima bismo mogli misliti, a potom i govoriti – reprezentacijskim zastupati ono nerepresentacijsko? Artaud je potragom za onim skrivenim, izgubljenim, krikom pokušao izaći iz reprezentacijskog okvira riječi. Gubitak se ovdje pokazao ključnim pojmom; gubitak koji je pozitivno shvaćen, a prema tome biti u gubitku znači biti u nepredstavljivom. Gubitak kao ekskrement nadalje se razlaže kroz Artaudov pojam umjetnosti bez djela. Ono tajno i izgubljeno nedostupno je bilo kakvom komentaru. Nenalazivo je ono u koje ne zadiru forme. Predstavi subjekta Artaud suprotstavlja krik ludila. Za Foucaulta tek „ono onemogućuje djelo jer je upravo ludilo djelo samo“ (Foucault, 1980: 262). Ludilo onemogućuje odvajanje kritičkog i kliničkog diskurza jer je klinički diskurz ujedno i kritički. Zatvaranje predstave ujedno je i zatvaranje predstave subjekta jer nema više subjekta, objekta, pa ni motiva, kako se Artaud izjašnjava u svom eseju „Van Gogh – ubijeni samoubojica“. Ludilo je događaj sam, onog skrivenog, tajnog, nenalazivog. Ludilo u artaudovskom smislu nekom je vrstom drame bez riječi. Prema Artaudu, tek „umirući se stječe zbiljska besmrtnost“ (Artaud/Cohn, 1963: 64). Samo prije rođenja i nakon smrti tijelo postoji kao nepredstavljeno. Derrida u bavljenju problemom književnih tekstova kaže kako treba prevesti tijelo teksta koje je neprevodivo. Treba uništiti

prijevod kako bi se došlo do sebe-stvaranja tijela kao jedne od razina neprevodivosti. Upravo stoga Artaud neće opisivati slike van Gogha, već će ih pokušati izgovoriti – poezijom krika i smijeha. U kojem su odnosu verbalne slike – stvaralački proces izgovaranja slike te vizualna i plastična materijalizacija govora kojom bi se trebao otjeloviti status slike u Kazalištu okrutnosti? Artaud traži „anatomiju bez pukotine“, tijelo bez kazališnih organa, ono koje nije parcijalizirano, artikulirano, nego totalno. Upravo stoga i ideju kazališta potrebno je obnoviti iz jednoga komada, srčanog mišića, tijela koje je cijelo srčanim mišićem. Zatvaranje predstave pokušaj je izlaska iz jezika pokretom koji Artaud određuje kao stanje koje je ispred jezika samog. No kako izaći iz strukture potpisa? Portret, pismo, potpis – za našega života signaliziraju da smo mrtvi. Zatvaranje strukture potpisa otvaranje je događajnosti, singularnosti, radikalne nečitljivosti i neprevodivosti tijela. U odnosu prema pisanom predlošku treba prevesti tjelesnost iskaza koja je radikalno neprevodiva. Prevesti znači iznova stvoriti, otjelotvoriti. To je ujedno i status smijeha kao specifičnoga kazališnoga govora u Kazalištu okrutnosti koji nije prijevod tekstualnog predloška, već mu prethodi ili ga su-potpisuje/su-stvara putem radikalne neprevodivosti pokreta i hijeroglifa daha. Na pitanje o afektivnoj dimenziji našeg postojanja pokušao je odgovoriti i sam Artaud kazavši kako „ljudsko tijelo posjeduje dovoljno sunaca, planeta, rijeka, vulkana, mora, plima i oseka“ (Scarpetta, 1973: 55) i nijedno nije izvan nas. Prema Artaudu, Sunce se ne uzdiže, ali i ne opada izvan tijela. Ono čisto, nestvoreno tijelo za Artauda je sebe-stvarajućim tijelom, koje ne prihvaća da nije stvoreno samo od sebe. Put obnove slijedi preko daha, ali i preko smijeha. Tijelo je ono što činimo sa svojim svakodnevnim smijehom, dahom. Za umjetnost je moguće da nadilazi život upravo stoga što je prostor tijela sada prostor onoga nemislivog, nenalazivog, nepredstavljivog. Artaudovim riječima: „Izgubio sam ga, vratilo mi se“ (Marowitz, 1966: 157). U svome tekstu „Antonin Artaud: metaphysical revolutionary“ Naomi Greene izvodi tezu kako u nedostatku riječi nikada ne postajemo svjesni najdublje stvarnosti. Riječ onemogućuje realno; realno je nemoguće jer je predstavljeno. Riječ usmrćuje misao, smijeh ne. Smijeh odgovara dijelu misli koji je nemisliv; (o)smijeh koji misli sam sebe radikalno je neprevodiv u predstvu subjekta. Smijeh ili pokret kao takav ne pripada ni subjektu ni objektu, pripada onome koje je *subjectile*. Samo neverbalni jezik pokreta i daha može dosegnuti realitet jer nije predstavljen od predstavljenog – riječi. Subjektilno kao ishodište za promišljanje nepredstavljivoga konstituira se kroz otvoreni proces u kojemu misliti pokret svojedobno znači biti mišljen njime. Prema Artaudu, materija je izvor svega; čovjek nije ništa osim tijela koje je subjektilno. Jezik, smatra on, ne bi trebao služiti prijenosu ideja, nego ekspresiji tjelesne prezencije. Jezik (*la langue*) istovremeno signalizira da smo ovdje i da nas nema, čini nas prisutnima na daljinu, čime onemogućuje prezenciju. Nazire li se „prezentno nepostojanje“ u dostizanju područja prije misli; „čujem glasove koji ne dolaze više iz svijeta ideja“ (Greene, 1967: 194)? Takav jezik ne nastaje kroz sintaksu/semantiku/pragmatiku, već (re)kombiniranjem svjetla, zvuka, prostora, geste, tijela kao cjelovitog umjetničkog djela, opere ili djela svih (*opus dei*) osjetila. Hijeroglifi daha neka su vrsta sintetičkog, integralnog jezika (*la parole*) koji se ispisuje tijelom koje ne postoji izvan vlastita opažaja. Za razliku od diskurzivnog jezika, (o)smijehom kao hijeroglifom daha ili svojevrsnom tjelesnom poezijom, ne obraća se intelektu, nego tijelu. Kao razlog za to Artaud navodi emocije koje su u korijenu fizikalne. Upravo stoga riječi treba koristiti prema zvuku, a ne prema njihovu značenju. Artaud poeziju piše ponajprije kako bi se slušala, a ne razumjela. Zvukovne pjesme kombinacijama su stvarnih riječi i onih „prezentno nepostojećih“ u jezičnoj diskurzivnoj praksi – netom stvorenih kako bi se serijom zvukova odmijenila serija značenja. Mary Ann Caws u tekstu „Artaud’s myth of motion“ zaključuje kako je za Artauda ključan koncept dvojnika, koji on određuje kroz „kazalište kojega je dvojnjak život, te gestu koja je dvojnjak misli“ (Caws, 1968: 533). Prema Artaudu, tek u šupljini jezika se pojavljuju stvari. Praznina kao takva uvjet je mogućnosti postojanja. Nužno je raskinuti s jezikom kako bi se dotaknuo život. Destrukcija jezika posredovanjem smijeha vodi u stvarnost koja je bezgranična. Osloboditi um verbalnih struktura istovjetno je oslobođenju uma od „lažne sjene“ (Caws, 1968: 534). Pitanje dvojnika pitanje je

sjene. Prema Artaudu, „treba pripremiti um za rođenje sjena, neobjašnjivog“ (Caws, 1968: 534). Sjena je ključna za Artaudov koncept nereprezentacijskog jer u teatarskom događaju imenovanje i režiranje sjena mijenja uobičajeni dramski govor. Sjena je prazno mjesto značenja; vizualna i plastična materijalizacija govora. Smijeh poiman kao poezija ili slika koja uspijeva verbalno dovodi u pitanje odnose između objekata i formi te njihova značenja. Tijelo ulazi u svijet objekata koji su svojedobno znakom; tijelo sintetizira formu i znak. Novim kazališnim jezikom krika i smijeha ne posreduju se informacije, već poticaji na novu akciju. Nudi li metafizika na djelu kao prostor tjelesnosti mogućnost da doznamo što tijelo može samo? U smijehu, bez riječi, neizgovorenog, nemoguć je sastanak materije i duha kroz artikuliranu riječ. Tu tijelo kreće samo, i paradoksalna je upravo spoznaja toga i nemogućnost njene artikulacije. Smijeh razvrgava problem značenja i forme. Dekonstrukcija percepcije nužno je i dekonstrukcija jezika (*la langue*) tijelom (*la parole*). Razaranje sintakse oslobođenje je od forme uobičajenog značenja. Tijelo kao nepisana riječ nasmijanog – vrsta je ludila, perforacije razlika, kojime je moguće „oderati sve slojeve napisanog, reprezentacijskog“ (Caws, 1968: 538). U *Manifestu o čistom jeziku* iz 1925. godine Artaud navodi kako je temeljni razlog u tijelu, puti. Stvarnost tijela razlikuje se od stvarnosti uma. Prema tome, postavlja se pitanje: je li stvarnost tijela umna ili ide onkraj uma? Živac je tijelo koje misli; živac sjedinjuje egzistenciju (imati tijelo) i eksistenciju (biti tijelo). Čist jezik proizlazi iz kaosa koji se interpretacijski gubi. Prema Artaudu, to je logika alogičnoga; smijeh, dah, pokret – najviše su što se o tome može reći. Tekst Jona Ericksona „The Language of Presence: Sound Poetry and Artaud“ bavi se „zvukovnom poezijom i (ne)mogućnosti prezencije“ (Erickson, 1985: 279–290). Uskratom fiksnog značenja i nemogućnošću dovršenog djela zvuk uzdiže tekst na razinu događaja. Prezencija i smijeh bliski su kao „jezici“ prisutnosti, suprotstavljeni jeziku značenja ili odsutnosti. Zvukovna poezija smijeha ide prema objedinjenju riječi i znaka, jedinstvu znaka i označitelja čija veza nije arbitrarna. Komunikacija koja nastaje između pjesnika i čitatelja jest predlingvistička. Raskid s označujućom porukom ujedno je i zaokret prema jeziku prezencije. Akustička supstancija riječi nadomješta njihovu semantičku funkciju. Čisti jezik realizacija je metafizike na djelu, riječi kao čina. Prema Artaudu, čisti jezik nije svjestan sebe, samo otuđeni jezik označavanja jest. Čistim jezikom zvukovne poezije dokida se mogućnost ponavljanja te dolazi do neponavljanja u ponavljanju. Zvukovna poezija smijeha strukturirana je poput jezika, a svojedobno se trudi ne biti jezikom. Prema Merleau-Pontyju, samo jezik određuje misao, koliko god da je jezik sam nastao iz misli. Misao nastanjuje jezik i jezik je tijelo misli. Dekonstrukcija jezika moguća je kroz sustav nefonetskog pisma kojega je tijelo pokret, smijeh ili dah. Specifičan kazališni jezik onaj je stalnog nastajanja, gdje govor prije riječi postaje gesta, a gesta postaje ideogram. Jezik (*la parole*) je tjelesan, a kada riječ postaje tijelom, postaje ne samo hijeroglifom daha već i ideogramom. Prezencija kao utjelovljenje glasa u zvukovnoj poeziji smijeha iziskuje angažman cijelog fizičkog bića. Prezencija zvukovne poezije moguća je samo kao tijek, proces postajanja, suprotno prezentu kao predstavi prisutnosti. U tekstu „Jacques Derrida’s Reading of Artaud: ‘La Parole soufflée’ and ‘La Cloture de la représentation’“ Allen Thiher postavlja tezu o „kazalištu i njegovu dvojniku“ (Thiher, 1984: 503–508). Naime, tijelo je ono koje se udvostručuje artikulacijom u jeziku. Pisanje kao forma metafizičke artikulacije mora se uništiti kako bi se ono suflirano (u ovom slučaju nadahnuto), neartikulirano moglo objaviti ili izgovoriti. Plač je u svojoj nepredstavljenosti nekom vrstom riječi prije riječi, događaj sjedinjenja tvari i znaka. U tekstu „Remembering Artaud“ Gautama Dasgupte uvodi se razlikovanje između „fizičkog i afektivnog atleta“, a riječ je o razlikovanju glumca i izvođača, reprezentacije i prezencije. U slučaju prvog, strah od ispražnjenog centra ponaša se kao motor za vanjsku gestu koja ide prema izvanjskoj punini forme. U slučaju drugog, dekonstrukcija vanjskih formi otpušta energiju za unutarnju gestu koja vodi natrag ispražnjenom centru (Dasgupta, 1997: 1–4). U tekstu „The theater of cruelty and alchemy: Artaud and le grand oeuvre“, Ann Demaitre postavlja se teza o „dvojniku kao činitelju kazališta u formi kojega je kazalište samo figuracijom, dok ne postane njegovom transfiguracijom“ (Demaitre, 1972: 242–248). Smijeh

je način mišljenja koji čovjeku omogućuje prekoračenje samog sebe, nadilaženje ideje tijela kao zatvorene situacije. Tijelo u pokretu otvorenom je formom, događajem. Jedini dvojniki kojega Kazalište okrutnosti priznaje jest – život. Život je podvojenje tijela, kao što je i tijelo podvojenje života u kazalištu. Jedina predstava koja nije ponavljanje upravo je život, i kao takav on čeka postojanje Kazališta okrutnosti. Predstava koja je puna prezencija iznova je život, a omogućuje je kazalište kao njegov dvojniki. Smijeh je prezent koji se ne ponavlja, ne-prezent izvan vlastita vremena. Tijelo kao takvo otvara se u dijalektici izvorna ponavljanja – predstavi. Kako bi se mogla provesti, okrutnost mora dopustiti i svoje podrijetlo, načinjanje. Prema tome, Kazalište okrutnosti počinje i završava u predstavi, ponavljanjem. Kako bi prezencija bila prezencijom morala je početi postojati, predstavljati se. U ponavljanju:

Budući da je uvijek već počela, predstava nema kraj. No može se zamisliti zatvaranje onoga što nema kraj. Zatvaranje je kružna granica unutar koje se ponavljanje razlike beskrajno ponavlja. To je njezin prostor *igre*. To kretanje je kretanje svijeta kao igre. 'A za apsolut je i sâm život igra.' Ta je igra okrutnost kao jedinstvo nužnosti i slučaja. 'Slučaj je taj koji je beskonačan, a ne bog.' Ta igra života je umjetnost.<sup>9</sup>

Život, a prema tome i kazalište, jedina je igra okrutnosti kojom se (ne) može zatvoriti nešto što još nije počelo postojati – smijeh u Postajanju – tijelom.

### **Relacijska geografija Smijeha-u-Pokretu**

Može li tijelo kolektivnog smijeha biti tijelom dijeljenoga glasa, daha, pogleda, pokreta; uvijek nečim drugim ili nekim drugim – rekombiniranim zajednicama znanja? Na razini tijela zajednice možemo govoriti o najmanje tri vrste smijeha: onome koji nastaje „u tijelu“ i koji je unutarnji, onome koji nastaje „na tijelu“ i koji je vanjski, i onome koje nastaje između dva ili više tijela. Nema centriranog smijeha, a prema tome ni tijela: pojedinačan smijeh istovremeno je u različitim smjehovima koje izražava i koje izražavanjem konstruira. Tijela su uvijek tijelima-između; nema centriranog tijela – pojedinačno tijelo istovremeno je u različitim tijelima/tjelesnostima koje opisuje i energološkim skriptom Postajanja dekonstruira. „Anagramatsko tijelo“ (Krassimira Kruschkova) – tijelom je dijeljenoga smijeha koje čini kolektivnu anatomiju Osmijeha. Smijeh je singularan modus izražavanja koji prethodi podjeli govora i pisma tijela. Smijeh možemo nazvati i svojevrsnim arhi-pismom tijela, s obzirom na to da prethodi hijerarhijskoj izgradnji odnosa tjelesnoga govora i pisma. Do koje je mjere moguće ono nepostojeće u jeziku, a što nije nepostojeće uopće, dovesti u postojanje kroz (o)smijeh? Smijeh kao relacijska geografija konstituira se unutarnjim poticajem (*inner impulse*) za eksteriorizacijom nekog odnosa; nasmijani je istodobno i subjekt i objekt relacijskog kruženja. Smjehovi se iznalaze, predlažu, prihvaćaju i uzvraćaju, polazeći od uzajamnog oslanjanja u relacijskoj improvizaciji – komunikaciji. O tijelu u smijehu možemo govoriti kao o pokretnoj mapi ili onoj koja vodi oživotvorenju izvedbenih transfiguracija. Koristiti lice kao cijelo tijelo ili cijelo tijelo kao lice nasmijanog važno je za prenamjenu tjelesnih funkcija; posredovanjem transformacije torzo postaje drugim licem, ili licem prije lica, teritorijem tjelesno-vokalne transformacije. Predtransformacijski potencijal *nasmijanog*/tijela razotkriva se u očuđenju osjetila kao audio-vizualnih instrumenata. Možemo li govoriti o smijehu kao o relacijskoj koreo-arhitekturi pokreta? I možemo li pritom sagledati diskontinuitet kao princip njezina nastanka? Diskontinuitet kao takav odražava se u intervalu, zastoju, trenutku koji nerijetko tvori i prekid. Vrijeme kao jedan od tvorbenih elemenata smijeha u situaciji prekida kretanja postaje očekivanjem nekoga nevidljivog pokreta. To očekivanje zauzima mjesto „središnje praznine“. Središnja praznina nije šuplja. Ona ne proizlazi iz nedostatka ispunjenosti. Ona je u središtu

<sup>9</sup> Jacques Derrida, *Pisanje i razlika*, str. 266.

punine, velika početna i završna (puno)Praznina“.<sup>10</sup> Očekivanje odgovara „predudaru“, trenutku koji prethodi pojavi pokreta, a u kojemu se otkriva *inner impulse to move* (Bartenieff) – u kombinaciji s dispozitivom uključivanja koji se uspostavlja. Pojam predudara prisutan je već kod Delcrozea, a o „trenutku vakuuma koji odgovara ključnom trenutku gestovnog predudara“ piše i Hubert Godard: „Pred-pokret je prazna zona u kojoj nema premještanja ni segmentarne aktivnosti tijela. Pa ipak, tu je sve već odlučeno, sav poetički naboj, kolorit čina“.<sup>11</sup> Fazom predudara uspostavlja se tjelesna semantika, ona je uvjet za poetičko otvaranje smijeha – kao potencijalitet koji gesta skriva. Momentum kao dinamički interval uključivanja ujedno je i interval između dviju ili više suprotstavljenih napetosti – tijela, teksta, slike smijeha. U svakom trenutku tijelo se kreće kao višestruko – na planu vlastitih intenziteta, prepletanja napetosti i protunapetosti koje rade na heterogenosti, kako tijela tako i pokreta. Kandinski je u tekstu „Točka i linija u ravnini“ opisao točku kao mjesto bez površine i dimenzije, čisti udar pri kojem prsti i stopala Gret Palucca probijaju prostor i vrijeme napetosti. Smijeh ili pokret kao takav ne zna za dimenzionalne kategorije vremena, već se razvija u vremenu koje sam stvara – u sveukupnosti toga vremena koja odgovara konceptu multidimenzionalne sredine Gillesa Deleuzea. Tijelo nastaje u apsolutnoj ko-supstancijalnosti smijeha, pokreta i trenutka, na tragu nikolaisovskog poimanja *motiona* kao putovanja motoričko-osjetilnim doživljajem. Kvaliteta „sadašnjosti“ svojstvena pokretu kao praksi trenutka „zadana je energijom čija je aktualnost uvijek potpuno nova“.<sup>12</sup> Tijelo kao relacijska geografija smijeha uspostavlja se odnosom prema prostoru, tj. „prostornoj namjeri“, ili pak oživotvorenjem relacijskih putova smijanja. Istraživanje relacijskih putova – istraživanje je kartografije Postajanja, kako prostora tako i samog tijela (o)smijeha. Pokret živi od prostora i onoga što prostor u njemu izgrađuje; prostorne postavke razvijaju prostorne namjere, a prema tome i tjelesno mišljenje samog pokreta. Tijelo u pokretu kao relacijska geografija nalazi se u apsolutnom prostoru, prostoru po sebi; ono je dijelom prostora s onu stranu prostora, dijelom je prostora-materije s kojim tijelo stupa u odnos kao s drugim tijelom, prostorom kao partnerom, posredovanjem kojega tijelo koristi svoja tenzijska stanja te iznalazi nove relacije Postajanja. Uzajamno djelovanje tijela i prostora izrazio je i Rudolf von Laban u svojoj viziji dinamičkog prostora: „Pored kretanja tijela u prostoru, postoji kretanje prostora u tijelima.“<sup>13</sup> Upravo smijanje upućuje na istodobno kretanje smijeha u prostoru tijela i tijela u prostoru smijeha. Tijelo i prostor nisu više čimbenicima putovanja od jedne točke do druge, već sami postaju taj put; tijelo i prostor postaju „bitkom puta“<sup>14</sup> – oslobođenim svrhovitosti putanja iz svakodnevnog života. Prostor se kreće tijelom, ali i u tijelu, tragom relacijske geografije oprostora pokreta – pokreta koji prostor čini vidljivim. Odnos tijela i prostora nije zadan; tijelo i prostor u uzajamnom su djelovanju – su-kretanju koje je ujedno i su-mišljenjem. Tijelo u pokretu tvorac je vlastitog prostora; ono što nazivamo prostorom upravo je naš odnos prema prostoru, sa svim kvalitativnim modalitetima koje taj odnos generira. Tijelo je mjesto propitivanja uslijed kojega se prostor smijeha zbiva. Tijelo koje se kreće prostorom smijeha vezano je uz centar koji putuje tijelom (*travelling center*), no koji se može kretati i drugdje, izvan tijela koje postaje decentraliziranim tijelom koje istražuje i izmišlja materiju vlastitoga pokreta. Tijelo u pokretu ukupnost je „prostornih osjeta“ – ono je generator istraživanja materije putem samog sebe. Kretanje je, nalik na smijanje – svojedobno dovođenje u stanje „izgubljenosti“ ili nužnosti uspostavljanja odnosa s uvjetima koji su nepoznati te fluktuiraju.

<sup>10</sup> Laurence Louppe, *Poetika suvremenog plesa*, str. 157.

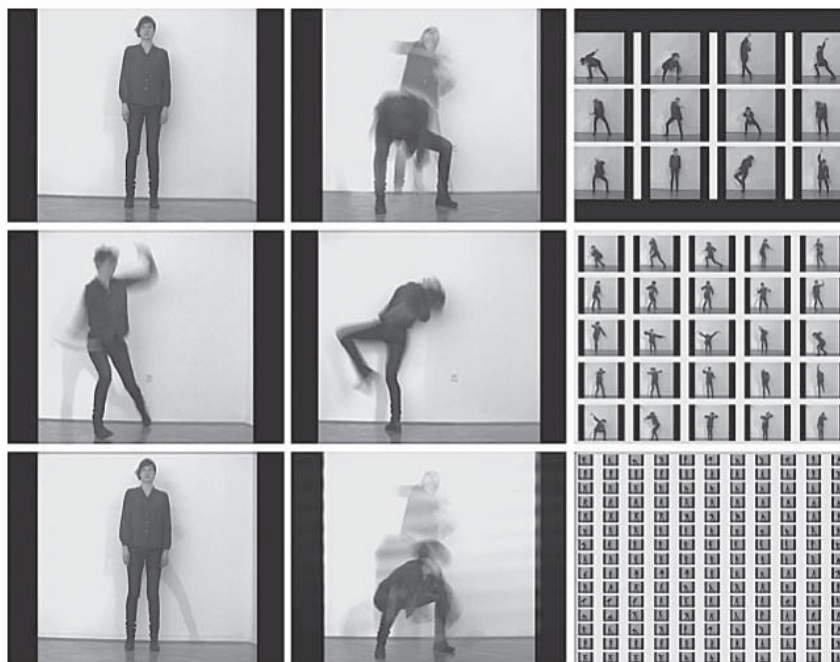
<sup>11</sup> Laurence Louppe, *Poetika suvremenog plesa*, str. 157.

<sup>12</sup> Laurence Louppe, *Poetika suvremenog plesa*, str. 159.

<sup>13</sup> Laurence Louppe, *Poetika suvremenog plesa*, str. 185.

<sup>14</sup> Laurence Louppe, *Poetika suvremenog plesa*, str. 185.

## Anagramatski smijeh-u-Pokretu



### Smijeh ili čin izbijanja istinitog i egzaktnog svijeta

Prema M. Merleau-Pontyju, tijelo u pokretu dovodi do izbijanja istinitog i egzaktnog svijeta.<sup>15</sup> Pokretati tijelo smijehom znači nastavljati ga i pritom zahvaćati sve ono što ga okružuje. Samo tijelo nije pokretno niotkud; ono je tijelo pokretano smijehom odasvud. Tijelo u pokretu (dis)kontinuiranim je utjelovljenjem „bitka u svijetu“ ili „pažljivosti prema životu“<sup>16</sup> – svijesti koju stječemo o pokretima koji nastaju u našem tijelu. Prema Bergsonu, tijelo je trenutačan prekid u postajanju svijesti; imati tijelo znači imati „sadašnjost“ – konstituirati se u (dis)kontinuiranom nizu „sada“. Senzorno-motorički procesi izražavaju uzajamnu orijentaciju, ali i djelovanje – između tijela i relacijske geografije smijeha. Refleks i percepcija rastvaraju se u smislu situacije, ne postavljajući pritom objekt spoznaje, i kao takvi modalitetima su „predobjektnoga gledanja“.<sup>17</sup> Tijelo i pokret nisu samo relacija već i situacija, tj. nalaze se u odnosu situacijske geografije percipata i afekata. Merleau-Ponty određuje tijelo kao vozilo bitka u svijetu – dok imati tijelo znači spajati se s relacijskom, kao i situacijskom geografijom te biti u njoj neprestano angažiran. Postojanje „osjetilnih organa“, tijela kao takvog, usporedivog s tijelima drugih pretpostavlja da svaki od momenata pojedinačnog iskustva prestaje biti integriranim, jedinstvenim totalitetom posredovanjem kojeg bi pojedinosti postojale samo kao funkcija cjeline; tijelo postaje anagramom ukrštavanja mnoštva kauzalnosti, mnoštva tijela kao takvih – anagramatskih. Prema Merleau-Pontyju, biti svijest ili biti iskustvo znači iznutra komunicirati sa svijetom, tijelom i drugima, biti s

<sup>15</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo, Veselin Masleša, Svjetlost, 1990, str. 77.

<sup>16</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, str. 105.

<sup>17</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, str. 106.

njima umjesto biti pokraj njih.<sup>18</sup> Tijelo je nepodijeljeno između vlastitih organa čiji se položaj (s) poznaje pomoću tjelesne sheme ili načina izražavanja tijela u svijetu; prema dinamičkoj tjelesnoj shemi, organi nisu međusobno raspoređeni, već su umotani jedni u druge. Dinamizam prostornih osjeta proizlazi iz dinamizma prostornosti situacije. Tjelesni i vanjski prostor smijeha tvore jedinstveni prostor – budući da tijelo nije u prostoru, već ono nastavlja prostor. Prostornost smijeha ispunjava se u akciji. Pri konkretnom pokretu pojedinac je svoje tijelo, a svoje je tijelo mogućnost određenog svijeta, kao i činjenje toga svijeta mogućim. Merleau-Ponty određuje tijelo kao „motorički projekt“, „motoričku intencionalnost“ – posredovanjem koje svaki pokret ima vlastitu pozadinu, a ta pozadina zajedno s pokretom tvori „moment jednog jedinstvenog totaliteta“.<sup>19</sup> Pozadina pokreta nije predodžba povezana s pokretom; ona je imanentna pokretu kao takvom čineći ga u svakom trenutku živim – time se uvodi razlikovanje apstraktnog i konkretnog pokreta; pozadina konkretnog pokreta je dani svijet, dok je pozadina apstraktnog pokreta konstruirana:

Apstraktan pokret dubi u punom svijetu, u kojem se odvijao konkretan pokret, zonu refleksije i subjektivnosti, on superponira fizičkom svijetu jedan virtualan ili ljudski prostor. Konkretan pokret je centripetalan, dok je apstraktan pokret centrifugalan, prvi se događa u bitku ili u zbiljskom, drugi u mogućem ili ne-bitku, prvi prijanja uz danu pozadinu, drugi sam prostire svoju pozadinu. Normalna funkcija koja omogućuje apstraktan pokret je funkcija projekcije, kojom subjekt pokreta pred sobom udešava slobodan prostor, gdje ono što prirodno ne postoji može uzeti privid egzistencije.<sup>20</sup>

Razlikovanje konkretnog pokreta i apstraktnog pokreta razlikovanje je unutar sklopa Totalnog teatra Tijela – anatomije Postajanja i one postojanja. Anatomija Postajanja održava se ako se pronade više načina da tijelo bude tijelo, više načina da smijeh bude smijehom. Smijanje iziskuje sposobnost uspostave granica, smjerova, silnica, perspektiva – organizacije svijeta prema projektima trenutka kojima se preokreće prirodan odnos tijela i geografije prema intersenzornom jedinstvu. Pokret nije misao o pokretu; tjelesni prostor nije predočeni prostor – pokrete izvodimo u prostoru koji nije lišen odnosa prema njima, već koji je za pokrete vezan specifičnom relacijom – pokret i pozadina tvore jedinstvenu cjelinu. Upravo stoga tijelo nije u prostoru smijeha, kao ni u vremenu – ono nastavlja vrijeme i prostor. Tijelo ne misli prostor i vrijeme – ono pripada prostoru i vremenu obuhvaćajući ih. Imati tijelo moguće je ne samo kao niz zbiljskih položaja nego i kao niz otvoren beskonačnosti ekvivalentnih položaja u drugim orijentacijama. Dinamička tjelesna shema upravo je niz ekvivalencija posredovanjem kojih se različitost motoričkih akcija može transponirati. Motoričnost daje smisao; pokretljivost je primarna sfera nastanka smisla svih značenja; tijelo je ono koje „hvata“ i koje „shvaća“ pokret – smijehom. Prostornost tijela je način na koji se tijelo realizira kao tijelo:

Ali ja nisam pred svojim tijelom, ja sam u svom tijelu, ja sam svoje tijelo. Mi ne kontempliramo samo odnose odsječaka svoga tijela i korelacije vizualnog i taktilnog tijela: mi smo sami oni koji držimo na okupu ove ruke i ove noge, oni koji ih ujedno vide i dotiču. Tijelo je djelotvoran zakon svojih promjena<sup>21</sup>.

Upravo je taj „djelotvoran zakon svih promjena“ uvjet mogućnosti nove upotrebe vlastitog tijela, reorganizacije tjelesne sheme ili niza motoričkih, kao i percepcijskih akcija koje se iznova integriraju u novom senzorno-motoričkom entitetu smijeha ili pokreta kao takvog. Poput sna, smijeh nije modalitetom svijesti ili volje, već predstavlja jedno

<sup>18</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, str. 124.

<sup>19</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, str. 139.

<sup>20</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, str. 140.

<sup>21</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, str. 183.



„egzistencijalno ne“ – čija se metamorfoza oživotvoruje posredovanjem tijela. Tijelo u smijehu izražava totalnu egzistenciju – zato što se ona u njemu ostvaruje, neprestano utjelovljuje. Tijelo se odlikuje preuzimanjem misli drugoga pomoću smijeha, refleksijom u drugom, moći da se misli prema drugom vlastitim kretanjem ili uspostavom gestualnom značenja koje konstituira jedno izvjesno polje okružujuće akcije. Svojim se tijelom/(o)smijehom opaža se i razumije drugoga; smisao takve geste nije iza nje, već se dinamički rasprostire na samoj gesti. Anagramatski smijeh onaj je koji u neograničenom nizu diskontinuiranih akcija usvaja značenjske jezgre koje dinamiziraju i preobražavaju njegovu tjelesnu shemu spram sheme Postajanja. Problem tijela kojim otpočinje, ali i ne završava pokret smijeha kao takvog jest – što sv(ij)e(t) u njemu prebiva.

## BIBLIOGRAFIJA

- Artaud, Antonin. 1976. „Manifesto in Clear Language“. *Performing Arts Journal*, Vol. 1, No. 2, Massachusetts, str. 50–51.
- Artaud, Antonin. 2000. *Kazalište i njegov dvojniki*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
- Artaud, Antonin. 2003. *Tarahumare i druga djela*. Zagreb: Litteris.
- Artaud, Antonin, Cohn, Ruby. 1963. „States of Mind: 1921–1945“. *The Tulane Drama Review*, Vol. 8, No. 2, Massachusetts, str. 30–73.
- Avanessian, Armen. 2003. „Smijeh kao filozofska nemogućnost?“. *Europski glasnik* 8, Zagreb, str. 969–984.
- Badiou, Alain. 2009. „Ples kao metafora misli“. *Časopis Kretanja* 12, Zagreb, str. 12–17.
- Barthes, Roland. 2004. *Užitak u tekstu; Varijacije o pismu*. Zagreb: Meandar.
- Bergson, Henri. 1987. *Smijeh – Esej o značenju komičnog*. Zagreb: Znanje.
- Caws, Mary Ann. 1968. „Artaud’s Myth of Motion“. *The French Review*, Vol. 41, No. 4, Illinois, str. 532–538.
- Dasgupta, Gautam. 1997. „Remembering Artaud“. *Performing Arts Journal*, Vol. 19, No. 2, Massachusetts, str. 1–5.
- Demaitre, Ann. 1972. „The Theater of Cruelty and Alchemy: Artaud and Le Grand Oeuvre“. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 33, No. 2, Philadelphia, str. 237–250.
- Derrida, Jacques. 2007. *Pisanje i razlika*. Sarajevo: Zagreb: Šahinpašić.
- Derrida, Jacques, Thévenin, Paule. 1998. *The secret art of Antonin Artaud*. Cambridge: Massachusetts: London: The MIT Press.
- Erickson, Jon. 1986. „The Language of Presence: Sound Poetry and Artaud“. *Boundary 2*, Vol. 14, No. 1/2, Durham, str. 279–290.
- Finter, Helga, Griffin, Matthew. 1997. „Antonin Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty“. *The Drama Review*, Vol. 41, No. 4, Massachusetts, str. 15–40.
- Foucault, Michel. 1980. *Istorija ludila u doba klasicizma*. Beograd: Nolit.
- Greene, Naomi. 1967. „Antonin Artaud: Metaphysical Revolutionary“. *Literature and Revolution*, No. 39, New Haven, str. 188–197.
- Hadžić, Fadil. 1998. *Anatomija smijeha – Studije o fenomenu komičnoga*. Zagreb: V.B.Z.
- Loupe, Laurence. 2009. *Poetika suvremenog plesa*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
- Marowitz, Charles. 1966. „Notes on the Theatre of Cruelty“. *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, No. 2, Massachusetts, str. 152–172.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1990. *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: „Veselin Masleša“ – „Svjetlost“.

- Oraić Tolić, Dubravka. 1996. *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog akulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Plessner, Helmuth. 2010. *Smijeh i plač – Istraživanje granica ljudskog odnošenja*. Zagreb: Naklada Breza.
- Scarpetta, Guy. 1993. „Dijalektika mijenja materiju“. Časopis *Prolog*, br. 25, Zagreb, str. 30–66.
- Šuvaković, Miško. 2006. *Diskurzivna analiza: pristup i/ili pristupi diskurzivne analize filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umjetnosti i kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Thiher, Allen. 1984. „Jacques Derrida’s Reading of Artaud: La Parole soufflée and La Clôture de la représentation“. *The French Review*, Vol. 57, No. 4, Illinois, str. 503–508.
- Wangh, Stephen. 2000. *An Acrobat of the Heart: A Physical Approach to Acting Inspired by the Work of Jerzy Grotowski*. United States: Vintage Books.

---

## SUMMARY

### **(Self)outbreak of laughter in the total theatre of the unrepresentable Artaud**

Artaud’s concept of the unrepresentability of life is an almost impossible project of the abolition of Western theatre – founded on the canon of the linguistic sign and the shift towards gesture and the symbolic (de)construction of the body itself of Eastern theatre. Theoretical interpretations of this “impossible project,” from the established canon of poststructuralist discursive criticism up to modern day relational aesthetics, aimed at approaching this problem on the other side of sign representation. In which way is it possible to think of this “impossible project,” without words and the intercession of bodily immanence, in the context of the practical realization of the Total Theatre of Laughter? The aim of this text is to follow the lines of interpretation undertaken by Derrida that attempts to transcend borders in understanding the new physical language – breath, movement, laughter – and which indicates the death of the sign as such. The purpose is to show that which cannot be seen, heard or written – and that is laughter as well as the movement of laughter itself.

#### **Key words:**

choreographic dimension of laughter, outbreak of laughter, laughter, tears, Artaud, perception of laughter, movement of a body that is laughing, abstract movement, concrete movement

---

# TKO SE USUĐUJE RUGATI ANTIGONI I PENELOPI ILI DÜRRENMATTOVE TRAGI(KOMI)ČNE ANTIJUNAKINJE

---

**Sonja Novak**

---

*Izvorni znanstveni članak*

## Sažetak >

Rad se bavi promišljanjem pitanja postojanja moderne odnosno postmoderne tragedije, točnije, bavi se jednim njenim oblikom – tragikomedijom – koji je u 20. stoljeću popularizirao švicarski autor i umjetnik Friedrich Dürrenmatt (1921. – 1990.). Kako je tragedija usko vezana uz kult mita i kult junaka, zanimljivo je promotriti kako se u doba koje se, promatrano sa stajališta znanosti o književnosti naziva moderno odnosno postmoderno<sup>1</sup>, ti mitovi i pojmovi tragičnih junaka ruše. Rad će pokazati kako Dürrenmatt koristi mitske junake i elemente karakteristične za grčku tragediju u parodijama koje povezuju antičko mitsko i suvremeno, tragično i komično, a kao primjer će dati pregled upotrebe mita Antigone i Penelope u tragikomediji *Romul Veliki*. U ovom komadu su kroz lik princeze Ree, Romulove kćeri, mitska Antigona i Penelopa parodirane do razine potpunih antijunakinja i gubitnica s kojima se čitatelj/gledatelj ne smije poistovjetiti, već kojima se može samo smijati.

## Ključne riječi >

Dürrenmatt, tragikomički modus, status tragikomičkog junaka, ironije, parodije, Antigona, Penelopa, proces demitologizacije

<sup>1</sup> Naziv postmodernizam ustalio se 1980.-ih godina, prvenstveno za proznu književnost autora poput Jorge Luis Borgesa, Umberta Eca, Vladimira Nabokova, Johna Fowlesa i drugih, a karakteriziraju ga nedostatak književnoteorijskog manifesta, uz mogućnost razabiranja određenih ustaljenih književnih postupaka i književnih tehnika u uporabi. Postmodernizam zastupa prilično radikalni skepticizam, relativizam i novo shvaćanje tradicije. Pri tome se skepticizam zasniva na razočaranju u sve ideologije i filozofske sustave, a relativizam je posljedica skepticizma i podrazumijeva jedno novo shvaćanje tradicije, koju ne osporava, već je proširuje, slijedi, ponavlja, a vrlo često i ironizira vlastitim tumačenjem. Sve je ove karakteristike moguće vrlo lako uočiti u analiziranom komadu (kao i u svim drugim komadima Friedricha Dürrenmatta, no i drugih autora poput Maxa Frischa), pa je moguće ustvrditi da se postmodernizam u europskom kazalištu javlja puno ranije nego u prozi, dakle, već polovinom 20. stoljeća kada navedeni autori djeluju.

## 1. Uvodna razmatranja o tragediji i tragikomediji

Tko bi se usudio utkati mit Antigone ili Penelope u (tragi)komediju? Tko bi se usudio rugati antičkim mitovima dogmatskih veličina? I to ne samo da se usudio, nego kome bi to pošlo za rukom do te mjere da ima umjetničku vrijednost i odličnu recepciju kod publike? Uspjelo je to švicarskom autoru i umjetniku, Friedrichu Dürrenmattu (1921. – 1990.) koji slovi za tvorca tragikomedije, novog kazališnog oblika u 20. stoljeću koji je, čini se, zamijenio tragediju. George Steiner tvrdi da je tragedija onaj oblik umjetnosti koji zahtijeva nepodnošljiv teret Božje prisutnosti te da je sada mrtva jer više nema Njegove sjene nad nama kao što je nekada padala na Agamemnona, Macbetha ili Ataliju (Steiner 1963: 353). Nekoliko godina ranije je i Northrop Frye u svom prvom eseju *Anatomije kritike* kategorizirao književne protagoniste ne prema njihovom moralu, već prema njihovoj moći djelovanja. Peta kategorija ili peti modus je ironijski, gdje je junak u svojoj moći i/ili inteligenciji slabiji od nas i mi ga vidimo u stanju zarobljenosti, frustracije i apsurdna. Posebice je književnost unutar posljednjih stotinu godina naginjala k ironijskom modusu (Frye 1979: 45).

Ako ćemo vjerovati Albertu Camusu, tragedija je kao oblik utjelovljenja antičkih junaka i mitova od svojih početaka doživjela samo dva velika razdoblja svog procvata: antičko doba i doba francuske klasične tragedije. Razloge za postojanje samo dosadašnja dva velika procvata tragedije vidi Camus, između ostalih, u činjenici da tragedija nastaje na prijelomnim točkama razvoja ljudske civilizacije, prvenstveno na Zapadu kada se čovjek odvaja od starog poretka odnosno raskida s njim i prelazi u neki novi, još za njega nedefinirani svijet. Za njemu suvremeno doba kaže Camus „Naša je epoha izuzetno zanimljiva, što znači tragična“ (Camus 1984: 265). Stoga se druga polovica 20. stoljeća „poklapa s dramom civilizacije, koja bi mogla da podstakne, danas kao i nekad davno, tragički izraz“ (Camus 1984: 268). Kao i Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Camus kategorički razlikuje tragediju od drame i melodrame, pri čemu naglašava da su u tragediji snage koje se sukobljavaju podjednako pravične, i podjednako razumne, a u (melo)drami je samo jedna od njih pravična. Kao primjere navodi grčke tragedije *Antigona* i *Prometeja* gdje je svako od njih dvoje, i Antigona i Prometej, u pravu upravo koliko i njihovi protivnici Kreont i Zeus. Pa zašto, kada i gdje onda nastaje tragedija? Prema Camusu, tragedija nastaje u trenutku kada se čovjek zbog svojih mana nađe u sukobu s božanskim poretkom utjelovljenim u bogu ili društvu ili se protiv njega pobuni. Njegova tragedija će biti utoliko veća ukoliko je pobuna opravdanija, a poredak nužniji (Camus 1984: 269). Taj trenutak se najčešće događa na Zapadu kada se „klatno civilizacije nalazi na jednakom odstojanju između božanskog društva i društva koje okružuje čovjeka“ (Camus 1984: 270). S Camusom se donekle slaže i Jonathan Dollimore u *Radical tragedy* kada kaže da (jakobinska) tragedija nastaje na razmeđu između sakralnog i profanog društva, grupnog ili individualnog identiteta, ideologije i stvarnosti (Dollimore 2004:8f).

Nadalje, Jovan Hristić u svom *Problemu tragedije* promatra tragediju kao dramski oblik čiju veličinu čini značaj teme koju tragedija obrađuje. Da pojasnimo: Grci su sve ono što nije namijenjeno nasmijavanju publike zvali tragedijom, podsjeća Hristić, pa tako i ono što bismo mi danas nazvali „ozbiljnom dramom“. Tako je moguće složiti se s Hristićevim zaključkom da je tragedija sinonim za veliku dramu (Hristić 1984: 435). Pojam literarne veličine je određen bavljenjem najosnovnijim i univerzalnim pitanjima koja muče čovjeka u određenu vremenu i vrijednostima poput istine i smisla života. Možemo li stoga zaista, poput Steinerja ili Fryea, utvrditi da je tragedija u 20. stoljeću pa sve do danas zaista mrtva, ili ćemo pak samo u(s)tvrditi da je promijenila svoj oblik u, recimo, tragikomediju?

Prema definiciji Karla Guthkea, tragikomedija je komad koji istovremeno integrira tragične i komične momente i elemente (Guthke 1968:7), stvarajući tako međusobno napetost. Takva vrsta koja u sebi ne suprotstavlja tragično i komično, već ih izjednačuje, slična je grotesci (Guthke 1968: 8) i tipična je upravo za Dürrenmatta. Ono što pak tragično i komično tako

nerazdvojivo povezuje u cjelinu koja tvori novu dramsku vrstu je upravo junak, koji ni kao tragičan ni kao komičan, već noseći istodobno oba obilježja, ne pronalazi svoje mjesto u svijetu (Guthke 1968: 59).

Opće je poznato da je kult mita usko povezan s kultom junaka i kultom tragedije. No, vidjet ćemo da se Dürrenmattovi mitski junaci ponašaju neobično nejunački. Sam Dürrenmatt to objašnjava ovako: „Da die Mythen sich widersprechen, gebe ich eine logischere Variante wieder als die übliche, wobei ich aber freilich zugeben muß, daß das Logische mit dem Vernünftigen nicht immer übereinstimmt, eigentlich selten“<sup>2</sup> (Dürrenmatt 1992: 7). U svom najpoznatijem eseju *Kazališni problem* Dürrenmatt raspravlja da mitovi, koji su uništeni i postali mumije, mogu postati građom (*Stoff*)<sup>3</sup> samo kroz parodiju (Dürrenmatt 2006: 159). Moderno vrijeme je vrijeme u kojem pojedinac nije u mogućnosti izraziti i živjeti junačke vrijednosti. To je vrijeme kada Kreontovi službenici rješavaju Antigonin slučaj, a ne on sam (Dürrenmatt 1988: 56); vrijeme je to kad je pojedinac izgubljen u svijetu gdje je politička moć postala toliko birokratizirana i mehanička/mehanizirana da ni istinski tragični protagonist, a kamoli junaci, ne mogu postojati. Tako se i njegovi likovi uzaludno pokušavaju boriti protiv birokratske i jedva vidljive moći koja ne dopušta junačko djelovanje.

Svakako treba napomenuti da je tragikomedija doživjela velike uspjehe i prije Dürrenmatta, no kod njega ona prevladava kao žanr.<sup>4</sup> Za recepciju Dürrenmatta u Hrvatskoj uvelike je zaslužan Vlado Obad koji se već godinama bavi istraživanjem Dürrenmattova opusa i njegovim predstavljanjem hrvatskoj teatrološkoj zajednici: od izrade doktorske disertacije (Obad 1982) o njegovu komediografskom opusu, a koja sadrži i opsežnu studiju o Dürrenmattovoj tragikomediji, preko brojnih znanstvenih radova o Dürrenmattu u prestižnim publikacijama poput *Umjetnosti riječi, Prologa* i dr., pa sve do vrlo recentnog teksta o odnosu tragedije i komedije u kojem dokazuje komplementarnost komedije spram tragedije s obzirom na njihovu strukturu i estetiku, te na osnovi upravo Dürrenmattovih tekstova pokazuje da je (tragi)komedija prikladnija forma za prikaz suvremene stvarnosti (Obad 2011).

Dürrenmatt tako odavno uočava tendenciju nestanka tragičnih junaka i raskida s tradicijom i klasičnim kazališnim konvencijama.<sup>5</sup> Ono što je kod njega zanimljivo promotriti je način na koji on mitske heroje i događaje koristi u grotesknim parodijama; Mark Cory ga naziva, između ostalog, majstorom tragikomedije u preradama Shakespeareovih komada *König Johann* i *Titus Andronicus* (Cory 1980: 254). Dürrenmattovi prikazi mitskih veličina ili tragičnih junaka ne funkcioniraju više kao takvi, već njegovi likovi postaju obični smrtnici, štoviše, neuspješni gubitnici koji ne doživljavaju apoteozu: u njegovoj reinterpretaciji mita o Herkulesu, najjači čovjek/polubog na svijetu ne uspijeva u izvršenju svojih zadataka. Opetovano. On ne može očistiti Augijinu staju, a ni prethodne zadaće nije ispunio, a Dürrenmattova Rea/Antigona/Penelopa je kukavica koja bježi. Za Dürrenmatta su mitovi poticaj da preispita i izazove prihvaćena tradicionalna mišljenja i shvaćanja o mitskim junacima koji su inače eksplicitno povezani s ljudskom veličinom – hrabrošću, vjernošću, pravim

<sup>2</sup> „Kako su mitovi kontradiktorni, ja stoga pokazujem logičniju varijantu, ali moram priznati da logika ne odgovara uvijek zdravom razumu; zapravo, to se događa vrlo rijetko.“ Prevela S. N.

<sup>3</sup> Prema samom Dürrenmattu i njegovom objašnjenju na početku komada *Der Winterkrieg in Tibet*, građa odnosno *Stoff* je pojam koji on koristi da opiše rezultate svojih misli, i ogledala u kojima se ogledaju njegove misli i njegov život. (Dürrenmatt 1990: 11)

<sup>4</sup> Još početkom 20. stoljeća, njemačka je književnost iznjedrila tragikomedije poput one Arthura Schnitzlera *Das weite Land* (1911) u čijem se fokusu nalaze muško-ženski odnosi, ljubav i prijevara, zatim Gerharta Hauptmanna *Die Ratten* (1911) o čežnji i pokušajima majke koja je izgubila dijete da na bilo koji mogući način, pa čak i kupovinom i prijevarama dođe do drugog djeteta, te tragikomedija Carla Zuckmayera *Der Hauptmann von Koepenick* (1930) koja prikazuje i ismijava stanje i odnose u carskoj vojsci i militariziranom društvu.

<sup>5</sup> Moguće je prisjetiti se da je još Gerhart Hauptmann u već spomenutoj tragikomediji *Die Ratten* parodirao tradiciju kazališnih konvencija schillerovskog tipa, kako je to pokazao tekst Friedhelma Marxa „Schiller ganz anders. Gerhart Hauptmanns Spiel mit der Weimarer Klassik in der Tragikomödie *Die Ratten*.“ (Marx 1996)

idealima, ustrajnošću... Umjesto toga, on namjerno briše i zamućuje granice koje razdvajaju junačko i antijunačko, mitsko i povijesno, a sve kako bi stvorio višeslojnog subverzivnog (anti)heroja koji više nema nostalgiju za junačkim i pravim vrijednostima. Victor Brombert definira sve moderne junake kao likove koji „se ne prilagođavaju tradicionalnim modelima herojskih likova; štoviše suprotstavljaju im se.“ (Brombert 1999: 2)

## 2. Mit Antigone i Penelope u *Romulu Velikom*

Komedija *Romul Veliki* prikazuje pseudo-povijesne događaje na dan pada Zapadnog Rimskog carstva kada car-kokošar Romul iščekuje dolazak germanskih barbara provodeći dane bezbrižno u skupljanju jaja i hranjenju svojih kokoši u derutnoj palači, unatoč činjenici što je njegov rizničar opljačkao državnu blagajnu i što će mu uskoro biti isporučene vijesti o padu vlastitog Carstva.

Na prvi pogled nema dokaza da je Dürrenmatt utkao mit o Antigoni unutar *Romula*, no ubrzo se pojavljuju direktne reference na mit odnosno na grčku tragediju. Kada Romul čuje da njegova kći Rea proučava tu tragediju, sugerira joj da se ostavi toga. Upravo ovdje se mogu iščitati vlastite Dürrenmattove ideje o suvremenom teatru. Romulus, naime, kaže kćeri da ne bi trebala učiti taj zastarjeli, tragični tekst, već naučiti umjetnost komedije odnosno neko djelo toga žanra, koje je puno primjerenije njihovoj situaciji i dobu, a koje se proteže i na naše doba: „*ROMULUS: Studiere nicht diesen alten, traurigen Text, übe dich in der Komödie, das steht uns viel besser.*“<sup>6</sup> (Dürrenmatt n.d.: 31) U književnoteorijskoj povijesti je vrlo teško strogo odvojiti epohe i razgraničiti njihova obilježja; stoga je moguće ustvrditi da i naše doba – početak 21. stoljeća – još uvijek nosi poveznice i dijeli svjetonazore iz polovine 20. stoljeća. Tome u prilog govori i činjenica da upravo u naše doba komedija doživljava svojevrsan preporod. Nastupa povratak komediji kao zapostavljenom žanru; događa se re-evaluacija komedije i njenih vrijednosti i preispituje njena recepcija kod književne i kazališne kritike kao i u znanosti o književnosti.<sup>7</sup>

Ukoliko se složimo da naše suvremeno doba nije toliko različito od prilika s polovine 20. stoljeća, možemo u(s)tvrditi da je situacija o kojoj govori Dürrenmatt kroz *Romula* i naša vlastita, epoha koju još uvijek možemo nazvati epohom postmodernizma. Postmoderni čitatelj mora biti obrazovan; mora poznavati arhetipske i mitske obrasce u kojima se ogledaju postmoderni tekstovi, koji su i sami čitava aleksandrijska knjižnica dosadašnjeg ljudskog znanja. No kao takvi, postmoderni tekstovi se tim obrascima poigravaju i stvaraju jednu drukčiju sliku svijeta koja je karnevalizirana i ironizirana. Milivoj Solar postmodernizam opisuje kao period koji s avangardom dijeli česte ironijske obrate, ali ne osporava tradiciju, već je želi proširiti, koristi je, doslovno slijedi ili pak gotovo ponavlja, ili čak ironizira tumačeći je na često vrlo osebujan vlastiti način u kojem se miješaju visoki i niski književni žanrovi (Solar 2003: 322).

Dürrenmattova je tragikomedija prepuna ironije i parodije klasičnih dramskih formi i elemenata. Primjerice, kada se Romulov budući zet vrati iz germanskog zarobljeništva u sceni koja treba biti školski primjer scene prepoznavanja (*anagnorisis*) i gdje se mogu iščitati naznake ironiziranog penelopijanskog arhetipa, jedina osoba koja ga treba prepoznati je njegova zaručnica Rea. No, ona to ne može. Njihov se susret dogodi u trenutku kada Rea recitira stihove

<sup>6</sup> „ROMUL: Ne proučavaj taj stari, tužni tekst, već se radije izvjesti u umjetnosti komedije, to nam puno bolje stoji.“ Prevela S. N.

<sup>7</sup> Još kod Hegela, Freuda i Bergsona nalazimo tvrdnje o važnosti smijeha odnosno komedije za kvalitetu ljudskog života. Naznake o preispitivanju vrijednosti komedije odnosno njenog „podizanja“ s razine trivijale u sfere više književnosti također su jedno obilježje postmodernizma, a u domaćim se teatrološkim krugovima budi interes za žanr komedije. Tako su uz prisustvo značajnih znanstvenika i teatrologa samo unatrag zadnje dvije godine organizirani brojni skupovi s temom komedije: Okrugli stol „Komedija – zapostavljeni žanr?“, Osijek 2010., potom zbornik s radovima s istog skupa izdan 2011. u sklopu *Književne revije*, god. 51, br. 1, Osijek: Matica hrvatska, te ponovno kolokvij na istu tematiku u lipnju 2011. u organizaciji Matice hrvatske u Zagrebu.

iz grčke *Antigone* pod vodstvom profesionalnog glumca. Umjesto da situacija bude svečana i uzvišena, Rein recital prekidaju Romulove kokoši glasnim klepetanjem krilima i perjem koje leti na sve strane. K tome još i Rein tutor traži od nje da viče i urliče stihove tragedije, što njenu izvedbu čini u potpunosti satiričnom i grotesknom. Groteska je sredstvo koje Dürrenmatt vrlo često koristi kako bi kod publike/čitatelja stvorio odmak od događaja i likova u komadu, a upravo nam postizanjem distance Dürrenmatt otvara oči za pravo percipiranje stvarnosti oko nas. Za Karla Guthkea, teoretičara moderne tragikomedije, groteska uzrokuje ispreplitanje smijeha i užasa (Guthke 1968: 80), a prototip takvih djela nalazimo upravo kod Dürrenmatta koji smatra da je groteskna komedija koja stvara odmak oblik adekvatniji za prikaz Drugog svjetskog rata nego tragedija koja taj nužni odmak premošćuje. Stvaranjem odmaka kroz komediju ostvaruje se preglednost stvarnosti koja nas okružuje i stvara se struktura u bezobličnom svijetu i vremenu kakvo je naše. A upravo je groteska u komediji način da se bude egzaktan (Dürrenmatt 1985a: 24).

Reu je moguće promotriti i kroz vizuru teatra apsurda, jer kako tvrdi Guthke, groteskno je primarno estetska kategorija, dok je apсурdno kategorija svjetonazora (Guthke 1968: 80). Obilježja apsurda kod lika Ree su očita upravo u sceni koja citira tekst *Antigone* gdje je Rea prikazana kako glumata tragičan lik uz lepet kokošnjih krila i letenje perja. Tu ona doista izgleda poput klauna, a do kraja komada će se pretvoriti u gubitnicu koja podbaci u svim pokušajima rješavanja problema, upravo poput nekog od Beckettovih ili Ionescovih junaka koji su nastali nezaustavljivim socijalnim srozavanjem polubogova i kraljeva preko građanskih junaka sve do likova sa samog dna, koji se nalaze u bezizlaznoj situaciji (Vladimir, Estragon, Woyzeck). Oni su postali paralele pojmu pojedinca koji od svemoćnog, idealističkog, romantičnog „ja“ propada u nesretnika bez igdje ikoga i ičega biva prepušten sudbini, bogu/bogovima, trenutku, reduciran na голу egzistenciju (Dürrenmatt 1985b:116). To je pojava u takozvanoj Dürrenmattovoj dramaturgiji pojedinca (*Dramaturgie vom Einzelnen her*) u kojoj je pojedinac lišen karaktera, društvene funkcije, unutaršnjeg „ja“, čini bezličnu masu. Onaj koga Dürrenmatt prikazuje kao klaunove među ljudima su moćnici: polubogovi, junaci, vladari, ili, kako je to slučaj ovdje, vladareva kći.

Osim kao grotesknu i/ili apсурdnu, Reu je moguće opisati i kao travestiju. Takvom je doživljava Sabine Schu. Schu Reu opisuje kao travestiju Antigone, koja je takvom postala pod utjecajem književnosti, odnosno njenog pogrešnog shvaćanja (Schu 2007: 161).

U ovom trenutku radnja tragikomedije još uvijek nema izravnih poveznih točaka s grčkom tragedijom *Antigona*, no oni postanu očiti čim se pojavi spasitelj Carstva u osobi Cäsara Rupfa, proizvođača hlača koji u zamjenu za spas Carstva traži Reu za ženu (i zakon da svi u Carstvu moraju nositi hlače!). Romul je, naravno, protiv sklapanja tog braka, no Rea osjeća da to mora učiniti, baš kao što je Antigona osjećala da mora pokopati svoga brata Polinika Kreontovoj izričitoj zabrani unatoč.

Ostali mitski elementi osim ove teške dvojbe i suprotstavljanja volji vladara uključuju volju junakinja da se žrtvuju za nekoga ili za nešto: Antigona umire jer je pokopala svoga brata unatoč Kreontovoj zabrani, no Rea se iz, prema Romulu, pogrešnih pobuda želi odreći životne sreće; za dobrobit već ionako izgubljenog carstva, Rea je spremna ostaviti voljenog zaručnika Āmiliana zbog bogatog starog kapitalista Rupfa koji će zauzvrat isplatiti barbare Germane i uložiti novac u oporavak Carstva. Kad se Rea pristane udati za spas Carstva, njen je prioritet dobrobit već propale države kojoj nema spasa, dok Antigona na prvo mjesto stavlja obitelj i suprotstavlja se zakonima države odnosno vladara Kreonta. Iako se na prvi pogled čini da se Rea bori za veće dobro, upravo je kroz ovu ideju postaje očito da se okrenula pogrešnim idealima – birokratiziranoj sili koja postoji samo zbog sebe, a ne zbog pojedinca i koja pojedinca tlači i guši. Prema Romulovim riječima, Reina fatalna pogreška leži u činjenici da zemlju treba voljeti manje nego bližnjega svoga: „ROMULUS: Nein,

*man soll es [das Vaterland] weniger lieben als einen Menschen*<sup>8</sup> (Dürrenmatt n.d.: 53). Nakon ovih riječi brižni otac savjetuje kćer da se uda za svoju pravu ljubav Āmiliana, jer je carstvo postalo ništa drugo nego instancom iza koje se kriju legalizirana ubojstva i progoni, pljačke pod krinkom vođenja legitimnih ratova i sredstva za porobljavanje drugih naroda, i kao takvo nije vrijedno njene žrtve.

Još je jedna sličnost između klasične Antigone i Dürrenmattove Ree, a to je njihov tragičan kraj; Antigonu zakopaju živu, ali ustrajnu u svom naumu i svjesnu svoje žrtve, dok se Rea utopi u uzaludnom pokušaju bijega od invazije barbarskih Germana. Njen način i okolnosti smrti još su jedan dokaz i prikaz antijunaštva i ironije. Njena nemogućnost pronalaska i ostvarenja osobne sreće, ali i nemogućnost da ustraje u svojoj žrtvi dokaz su pomanjkanja istinskih načela i moralnih vrijednosti.

Nadalje, zbog svog pogrešnog shvaćanja najvažnijih osobnih životnih vrijednosti pojedinca, Reu se može promatrati kao parodiju Penelope. Prema Barbari Clayton „kao mitski arhetip, lik Penelope se prenosi još od Homera i to s dvije izražene komponente. Ona je idealizirana vjerna žena, i ona je pletilja koja raspliće svoje tkanje stvarajući mrežu koja se nikada ne završava“ (Clayton 2004: 83). Ona je najpoznatija po svojoj vjernosti Odiseju, po svom strpljenju, vrlinama i snazi. Ona je arhetip odanosti i predanosti, čednosti i ženske mudrosti koja je ovdje parodirana kroz naivnu, neiskusnu i slabu djevojku koja jedina od svih prisutnih ne može prepoznati svoga zaručnika i spremna je trampiti svoju ljubav u zamjenu za oronulo i bezvrijedno carstvo.

Dürrenmatt je iskrivio slike i arhetipove ove dvije mitske heroine – Antigone i Penelope – i isprepleo ih u parodiju vrijednosti prikazanu kroz lik Ree, antijunakinje epskih razmjera. No, parodija junaka ne završava s Reom; rimski vojnici kao arhetipovi junaštva ovdje nisu ništa drugo no tipični *milites gloriosi*, koji pobjegnu na prvi znak nevolje. Preokret kojim komad završava – činjenica u kojoj se ispostavi da je Romulov protivnik i sam pacifist i humanist, a da ne spominjemo da je i sam pasionirani kokošar – još je jedna parodija slike junaštva.

Za Rogera Alana Crocketta komad prikazuje „pretjerano junačka djela u antijunačkom vremenu“ (Crockett 1998: 29), što je najočitiije kroz lik Spurius Titus Mammae – glasnika koji je jahao dva dana i dvije noći da Cara obavijesti o padu Pavie. Uloga glasnika koji nosi vijesti iz velikih bitaka je konvencija klasične drame, gdje ga kralj željno iščekuje i primi odmah po dolasku. No to nije slučaj ovdje. Dürrenmatt parodira ovu scenu tako što carevi osobni sluge ne dopuštaju glasniku audijenciju kod cara, već glasnika šalju u sobu na spavanje poput malog djeteta. Spurius se odbija ići odmoriti tijekom cijele tragikomedije, no ironično je upravo to što prespava najdramatičnije trenutke u komadu.

Sam Dürrenmatt objašnjava nemogućnost postojanja junaka u suvremenoj umjetnosti ovako:

*Die heutige Welt, wie sie uns erscheint, läßt sich dagegen schwerlich in der Form des geschichtlichen Dramas Schillers bewältigen, allein aus dem Gründe, weil wir keine tragischen Helden, sondern nur Tragödien vorfinden, die von Weltmetzgern inszeniert und von Hackmaschinen ausgeführt werden. Aus Hitler und Stalin lassen sich keine Wallensteine mehr machen. Ihre Macht ist so riesenhaft, daß sie selber nur noch zufällige, äußere Ausdrucksformen dieser Macht sind, beliebig zu ersetzen, und das Unglück, das man besonders mit dem ersten und ziemlich mit dem zweiten verbindet, ist zu weitverzweigt, zu verworren, zu grausam, zu mechanisch geworden und oft einfach auch allzu sinnlos. Die Macht Wallensteins ist eine noch*

<sup>8</sup> „ROMUL: Ne, domovinu treba voljeti manje nego jednoga čovjeka.“  
Prevela S. N.



*sichtbare Macht, die heutige Macht ist nur zum kleinsten Teil sichtbar, wie bei einem Eisberg ist der größte Teil im Gesichtlosen, Abstrakten versunken. [...] Die echten Repräsentanten fehlen, und die tragischen Helden sind ohne Namen. Mit einem kleinen Schieber, mit einem Kanzlisten, mit einem Polizisten läßt sich die heutige Welt besser wiedergeben als mit einem Bundeskanzler. Die Kunst dringt nur noch bis zu den Opfern vor, dringt sie überhaupt zu Menschen, die Mächtigen erreicht sie nicht mehr.*<sup>9</sup> (Dürrenmatt 1998: 60)

### 3. Zaključak

Ova Dürrenmattova tragikomedija, kao i njegovi ostali komadi, prikazuje svijet u kojem se različite kulture, mitovi i nasljeđa sudaraju, te kao rezultat nastaje jedna viša razina ironije, kako radnje, tako i likova. Njegova je Rea stoga ironizirana Antigona i/ili Penelopa. Prema njemu (kao i prema Camusu i Fryeu), od polovine 20. stoljeća počinje epoha ironije i groteske, i kao takvo, to doba može biti zasnovano samo na kaosu i raskrižju različitih vjerâ, kultura, mitova i nasljeđa. Pri tome, Dürrenmatt bira elemente, mitove i junake koje može reinterpreterirati do stupnja potpune demitologizacije, što postiže povezujući mitološke momente sa stvarnim i sadašnjim vremenom i prikazuje suvremeno društvo kojem se ruga redefiniranjem mitskih i/ili tragičnih veličina, junaka i vrijednosti. Za Dürrenmatta, današnji kaotični svijet ne može iznjedrili pravog tragičnog junaka, a i da može, do te je mjere racionaliziran, da se junakinja sa svojim vrijednostima ne bi ni mogla ostvariti. Stoga je umjesto tragedije, jedini mogući kazališni oblik koji odgovara našem dobu tragikomedija, i to s primjesama groteske. Tako Dürrenmattova Rea u kojoj su utjelovljene Antigona i Penelopa, umjesto tragične junakinje biva pretvorena u smiješnu, karnevalesknu, pa čak i grotesknu antijunakinju i gubitnicu, izgublenu u svijetu u kojem gubi, ma što učinila.

<sup>9</sup> „Na današnji svijet kakav poznajemo vrlo se teško može primijeniti povijesna dramu Schillerovog tipa, i to zato što danas nije moguće pronaći tragične junake, već postoje samo tragedije koje insceniraju svjetski mesari, a u djelo ih provode strojevi za mljevenje mesa. Od Hitlera i Staljina se više ne mogu napraviti Wallensteini. Njihova je moć tolika da su i oni sami još samo slučajni, izvanjski i zamjenjivi izrazi te moći, a nesreća koju povezujemo posebice s ovim prvim, a u popriličnoj mjeri i s ovim drugim je postala previše raširena, previše zamršena, previše strašna i previše mehanička, a često i jednostavno previše besmislena. Wallensteinova je moć vidljiva, dok je ova današnja samo u malom dijelu vidljiva, poput sante leda kojoj je najveći dio potonuo u bezličnom, apstraktnom. [...] Nedostaju pravi predstavnici, a tragični su junaci bezimena. Današnji se svijet bolje može prikazati kroz lik malog birokrata, uredskog piskarala, policajca nego kroz lik saveznog kancelara. Umjetnost prodire još samo do žrtava, ako uopće i dopire do ljudi; do moćnika više ne dopire.“ Prevela S. N.

### BIBLIOGRAFIJA

- Brombert, Victor. 1999. *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980*. University of Chicago Press.
- Camus, Albert. 1984. „O budućnosti tragedije“. Prevela Mirjana Miočinović. U: *Teorija tragedije*. Ur. Zoran Stojanović. Beograd: Nolit. str. 265-272
- Clayton, Barbara. 2004. *A Penelopean poetics: reweaving the feminine in Homer's Odyssey*. Lanham: Lexington Books.
- Cory, Mark E. 1980. „Shakespeare and Dürrenmatt. From Tragedy to Tragicomedy.“ U: *Comparative literature*. Vol. 32. No. 3. str. 253-273
- Crockett, Roger Alan. 1998. *Understanding Friedrich Dürrenmatt*. University of South Carolina.
- Dollimore, Jonathan. 2004. *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. Palgrave Macmillan.

- Dürrenmatt, Friedrich. n.d. „Romulus der Grosse. Ungeschichtliche historische Komödie in vier Akten“. U: *Komödien I*. Zürich: Verlag Arche.
- Dürrenmatt, Friedrich. 1985a. „Anmerkung zur Komödie“. U: *Theater. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag.
- Dürrenmatt, Friedrich. 1985b. „Aspekte des dramaturgischen Denkens“. U: *Theater. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag.
- Dürrenmatt, Friedrich. 1988. „Theaterprobleme“. U: *Gesammelte Werke*. Ur. Franz Josef Görtz i Georg Hensel. Zürich: Diogenes.
- Dürrenmatt, Friedrich. 1990. „Der Winterkrieg in Tibet“. U: *Labyrinth. Stoffe I-III*. Zürich: Verlag Diogenes.
- Dürrenmatt, Friedrich. 1992. *Gedankenfuge*. Zürich.
- Dürrenmatt, Friedrich. 2006. „Theatre Problems“. U: *Friedrich Dürrenmatt. Selected Writings*. Ur. Kenneth. J. Northcott. Chicago: UCP
- Frye, Northop. 1979. *Anatomija kritike*. Zagreb: Naprijed.
- Guthke, Karl S. 1968. *Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Hrčić, Jovan. 1984. „Problem tragedije“. U: *Teorija tragedije*. Ur. Zoran Stojanović. Beograd: Nolit.
- Marx, Friedhelm. 1996. „Schiller ganz anders. Gerhart Hauptmanns Spiel mit der Weimarer Klassik in der Tragikomödie *Die Ratten*.“ U: *Klassik, modern. Für Norbert Oellers zum 60. Geburtstag*. Ur. Georg Guntermann, Jutt Osinski i Hartmut Steinecke. Berlin: Schmidt. str. 122-136
- Obad, Vlado. 1982. *Komediografski opus Friedricha Dürrenmatta*. Doktorska disertacija. Filozofski fakultet Zagreb.
- Obad, Vlado. 2011. „Od tragedije prema komediji“. U: *Književna revija*. God. 51. Br. 1. Osijek: Matica hrvatska. str. 107-124
- Schu, Sabine. 2007. *Deformierte Weiblichkeit bei Friedrich Dürrenmatt*. Untersuchung des dramatischen Werkes. Röhrig Universitätsverlag.
- Solar, Milivoj. 2003. „Modernizam/Postmodernizam“. U: *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden marketing.
- Steiner, George. 1963. *The Death of Tragedy*. New York: Hill and Wang.

---

## SUMMARY

### Who dares mock Antigone and Penelope or some Dürrenmatt tragic(com)ic anti-heroines

The paper examines the problem of (post)modern tragedy, i.e., one of its forms – the tragic comedy, which was made popular in the 20<sup>th</sup> century by the Swiss author and artist Friedrich Dürrenmatt. Since tragedy is closely related to the cult of myth and the cult of the hero, it is interesting to observe how our (post)modern era deconstructs these myths and the ideas of tragic heroes. The paper examines the way Dürrenmatt uses mythic heroes and elements characteristic for the Greek tragedy in parodies that connect the antiquity and the mythic with the modern, the tragic with the comic and the research focuses on Dürrenmatt's use of the myth of Antigone and Penelope in *Romulus the Great*. Through the character of Romulus' daughter, Princess Rea, all the virtues and noble characteristics of Antigone and Penelope have been turned into a parody, portraying them as anti-heroines and losers with whom one must not identify oneself. Instead, one can only laugh at them.

### Key words:

tragicomic mode, status of the tragicomic hero, irony, parody, Antigone, Penelope, process of demythologization

---

# SMEH, SUZE I SMRT: ZVANIČNA I NEZVANIČNA KULTURA SMRTI U ANTIČKOJ GRČKOJ

---

**Lada Stevanović**

*Etnografski institut SANU, Beograd*

*Izvorni znanstveni članak*

**Sažetak >**

Iako značajan i prisutan u našim životima, smeh je retko bio predmet proučavanja, posebno u kontekstu smrti, iako predstavlja značajan deo pogrebnog rituala. U ovom radu pozabavila sam se smehom u antici i to pre svega u pogrebnom ritualu, nastojeći da ukažem na njegovo poreklo, značenje, ali i umanjivanje njegovog značaja i mehanizme potiskivanja. Nenadzirani ali vremenski ograničen i u tom smislu kontrolisan, smeh se ipak održao u pogrebnom ritualu, a još više u ritualima plodnosti, dok se institucionalizovan i nadziran očuvao u komediji. Nenadzirani smeh, koji sažima u sebi odnos smrt i smeha je crni humor, čije poreklo prepoznajem upravo u antičkoj ritualnoj tradiciji.

**Ključne riječi >**

smeh, suze, smrt, ritual, crni humor, kult Dioniza, kult Demetre, obnavljanje zajednice pomoću smeha, smeh na pogrebu kao zalag pokojnikove besmrtnosti

Ovaj rad koji se bavi smehom u kontekstu smrti u antičkoj Grčkoj, polazeći od nekoliko teorija koje svaka na svoj način prepoznaju u evropskoj tradiciji postojanje životnog stava i pogleda na svet, koji je postojao uporedo sa zvaničnim vrednostima i načinima ponašanja i za razliku od njih te uvek bio praćen smehom. Moja metodologija upisuje se u okvir koji su definisali predstavnici Francuske antropološke škole antike u Centru Luis Gernet (EHEES), a to je da se antički tekstovi čitaju iz perspektive drugih antičkih tekstova nastojeći da se oslobodimo upisivanja sopstvenih vrednosti, da se različiti teoretski pristupi međusobno ne isključuju i da je za razumevanje antičke grčke kulture neophodno poređenje sa drugim kulturama kroz sinhroniju i dijahroniju. Prihvativši koncept *long durée* Fernand Braudela, o tome da je istorijske događaje moguće shvatiti samo ako se analiziraju u dugim vremenskim intervalima (tzv. događaji dugog trajanja), osim smehom, bavila sam se i tužbalicom i u kontekstu Grčke dvadesetog veka. Brodel, naime, povezuje slične događaje u različitim vremenskim periodima da bi razumeo njihovo značenje i anonimnog istorijskog aktera (Braudel 1988). Veoma važno za razumevanje odnosa smeha i smrti u antici je i stanovište Philippe Arièsa, jednog od najvećih izučavalaca smrti na Zapadu u XX veku, da svako tko proučava smrt mora hrabro da se upušta u pomeranje kroz vekove (čak i preskačući ih), jer su greške koje se u tom slučaju jave, mnogo manje od onih koje prate istraživanje ograničeno na kraći vremenski period (Ariès 1989: 15).

Od tri polazišne teorije ključne za moju teoretizaciju smeha, verovatno najčuvenija je teorija *narodne smehovne kulture* koju je razvio Mihail Bahtin u knjizi „Stvaralaštvo Fransa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i Renesanse“, a u vezi sa njegovim čuvenim konceptom karnevala koji se zasniva na ideji o tome da su širom Evrope, još od antičkog doba, postojala dva paralelna (i suprotna) pogleda na svet. Osim oficijelnih vrednosti, u osnovi kojih stoje ozbiljnost, red i hijerarhija, pojavljuje se i životni stav koji je uvek obojen i praćen smehom. Odnoseći se pre svega na narodnu kulturu srednjeg veka, iz Bahtinove teorije je jasno da „smešna strana sveta“ ne nastaje kao odgovor na oficijelne vrednosti, ali da tako svakako funkcioniše, iako su dve tradicije – „smehovna“ i „ozbiljna“ zapravo postojale paralelno; još je u antici bilo kultova u kojima su se božanstva ne samo poštovala, već i ismevala. Osim u karnevalima, narodnoj parodičnoj književnosti, i familijarnom obscenom jeziku, ovaj pogled na svet se, vrlo suptilno, očuvao u pogrebnim ritualima, i to u smehu koji se i danas može čuti u Beogradu na groblju nakon sahrane, kada se posluži piće, ili nakon toga za vreme ručka u kući pokojnika ili u kafani, pretvarajući se u mali karneval (Bahtin 1978: 299-300).

U Engleskoj, na primer, gde su se, očito zbog gubljenja ritualne prakse vezane za smrt, razvile posebne institucije koje se bave pripremom ljudi za odlazak najmilijih, u okviru kursa na kome se ljudi obučavaju da pišu posmrtno govore, jedan od važnih elemenata dobro napisanog govora je humor.<sup>1</sup> Veza smeha i smrti u savremenoj kulturi verovatno je najočiglednija u crnom humoru, koji svakako nije invencija XX. veka kako se katkada smatra, već ima poreklo u tradicionalnoj kulturi. Pre svega tabu koji okružuje smrt toliko je snažan da bi svakako sprečio bilo kakvo ponašanje ili šale koji nisu ritualno očekivani. O tome svedoče i brojni epigrami i epitafi sa crnohumornom tematikom koje nam je ostavila antika. Ali, pre nego što se pozabavim temom smeha i smrti, zagazivši u starinu antičke grčke istorije i evropske neolitske praistorije, osvrnuću se na još dve teoretičarke, ključne za moju teoretizaciju – na Olgu Freidenberg i Mariju Gimbutas.

Donekle slična Bahtinovoj jest i teorija koju je razvila Olga Freidenberg. Ova nepravredno zanemarena ruska teoretičarka je proučavala antiku kao niz promena na nivou društvene organizacije (od klana i plemena, do polisa) kroz koje se može pratiti kognitivni razvoj od konkretnog do apstraktnog mišljenja i to kroz primere iz mitologije i folkloru. Poput teoretičara Francuske škole, Freidenbergova je istakla zahtev da se udaljimo iz vlastite pozicije posmatranja i

<sup>1</sup> Ovo je informacija koju sam dobila od jednog od najznačajnijih savremenih izučavaoca smrti, Tony Waltera, koji se bavio i podučavanjem na ovakvoj vrsti kurseva.

odbacimo savremenu perspektivu. Ovo je svakako ambiciozan zahtev, pitanje je da li ga možemo ispuniti, ali ono što je važno da pokušamo jest napuštanje evropocentrične, pozitivističke pozicije koja je dugo dominirala istraživanjima antičkog sveta i da tragamo za značenjima koja nisu samo naša. Osnovna teza Olge Freidenberg glasi da je u vreme koje je prethodilo političkom organizovanju, kada su antički Grci živeli organizovani po plemenima, kognitivni sistem bio takav da nije bilo odvajanja subjekta od objekta (ovo odvajanje je zapravo bio dug proces koji se još nije završio na početku klasičnog perioda). U to vreme čovek je bio integrisan u prirodu, a granica između života i smrti nije bila jasno povučena. U tom smislu koncept smrti je zapravo predstavljao aspekt života: mrtvi su se smatrali živima u zavisnosti od različitog prostornog, vremenskog i ritualnog konteksta (Freidenberg 1987: 56). Koncept vremena nije postojao u savremenom smislu te reči, već je vreme shvatano prostorno, pa su i mrtvi smatrani živima, na nekom drugom mestu. Otuda slika sveta koji nastanjuju pokojnici.

Slažući se s Bahtinom oko postojanja dva suprotna, ali paralelna pogleda na svet, koje Olga Freideberg naziva „ozbiljnim“ i „parodijskim“, Freidenbergova se za razliku od Bahtina ne usmerava na semantiku karnevala, već na izučavanje načina razmišljanja u kome se karnevalizacija oblikovala u ranoj semantici parodijskog. Ova teoretičarka, naime tvrdi, da domen komičnog u antici predstavlja kognitivnu kategoriju, posebno u fazama predapstraktnog i predmetaforičkog razmišljanja. Dvostruki pogled na svet uvek obuhvata dvostruke aspekte jednog istog fenomena, a jedan od njih uvek predstavlja parodiju drugog. Ono što je važno istaći u ovoj teoriji je da dualni princip o kome Freidenbergova govori prvobitno nije bio baziran na binarnom pogledu na svet, već je predstavljao totalitet sačinjen i od jednog i od drugog, od dve neodvojive „strane“ koje se stalno smenjuju, stapaju, prepliću i neprekidno predstavljaju dva aspekta jedne iste realnosti. Onako kako senka prati Sunce, čitav univerzum je sačinjen od dva suprotna principa, a drugi je princip uvek hibrističan, komičan. Ovaj koncept koji se odnosi na predmetaforičku fazu mišljenja nije imao funkciju da ismeva, te u tom smislu prevod *parodijski* i nije potpuno adekvatan. Na semantičkom nivou, on predstavlja aspekt, potencijal pozitivno-negativne isprepletanosti, koja je često oličena u mitskim predstavama stvaranja i razaranja univerzuma. Taj princip može se prepoznati u brojnim varijantama, ali je svakako najizraženiji u groteski. Katarzične slike su, prema Freidenbergovoj, uvek dualističke, i u njima se uvek spajaju čisto i nečisto. U tom smislu, Freidenbergova tvrdi da je termin *hibrističan* najbolje prevesti rečju *parodičan*, s time da se isključi savremena dimenzija apstrakcije. Antička parodija, dakle, predstavlja hibrističnu, smešnu stranu, aspekt stvarnosti koji je naprosto distorzija ozbiljnosti, ali bez ismevanja. Tako dva aspekta sačinjavaju sveto/ozbiljnost i, nasuprot njima, ono što je okrenuto naglavačke. (Freidenberg 1987: 330-331). O ovoj, najraniji semantici smeha, kao i o promeni do koje će doći sa kognitivnim razvojem (naime u agrarnoj fazi dolazi do razdvajanja parodijskog/komičnog aspekta od ozbiljnog, što vodi i razgraničenju života i smrti; na nivou antičkih književnih žanrova ova promena će dovesti do razgraničenja žanra komedije), bit će reći kasnije. Za sada je važno, da se osvrnem i na treću važnu teoriju, arheološkinje Marije Gimbutas.

Ova arheološkinja ne govori o dvostrukom pogledu na svet poput Bahtina i Freidenbergove, već na osnovu artefakata materijalne kulture ona istražuje neolitski, napušten religijski sistem, ginocentričnu kulturu i odnos prema smrti koji je bio praćen smehom i radošću. Marija Gimbutas je naime, proučavala neolitsku evropsku Boginju kojoj je istovremeno pripadao i domen smrti i domen (novog) života. „Mnoge antičke kulture, uključujući one koje su pripadale starom evropskom neolitu, slavile su smrt zato što je ona označavala predstojeće obnavljanje života kao i ponovni susret sa precima.“ (Gimbutas 2001: 63) Neke od neolitskih evropskih kultura su preživele napad indoevropske najezde, dok su druge postepeno promenile religijske simbole, pa i tada, tragovi evropske neolitske boginje i tadašnjeg religijskog shvatanja, očuvali su se, makar u tragovima, iako se boginja, tj. njene hipostaze, često, pod uticajem novih dominantnih religijskih ideologija, transformisala iz pozitivne u negativnu, pa tako boginja koja je nekada bila suverena gospodarica

života i smrti kasnije često biva negativno konotirana. Jedan od primera iz antičke grčke, koji će kroz tekst Hélène Cixous postati značajan u feminističkoj teoriji, jest Meduza koja je u klasično doba predstavljena kao užasno i opasno stvorenje iz podzemnog sveta koje pretvara u kamen svakog koga pogleda. Ona je imala zmije umesto kose, a upravo zmija u vezi sa neolitskom boginjom, simboliše obnavljanje života. Iako je i u klasičnoj Grčkoj njen lik krasio mnoge građevine, što upućuje na apotropejski karakter ovog mitološkog bića, negativni aspekt ukazuje na opasnost koja se s njom povezivala. Radi se o tome da su ova boginja, kao i njene „sveštenice“, tj. žene koje su učestvovala u ritualima povezanim sa rađanjem i smrću, izazivale strah zbog moći koja im se pripisivala. Ovu Boginju, kaže Gimbutasova, treba shvatiti kao samu prirodu, koja se obnavlja i koja ne može u nedogled rasti, nego mora funkcionisati u ciklusima. Ona ne kažnjava i nema negativne slike ni ratničku simboliku, kao religijske ideologije koje su je zamenile.<sup>2</sup>

Šta se konkretno dogodilo sa neolitskim, mikenskim religijskim sistemom u Grčkoj nakon najezde prvih Indoevropljana? Stav Marije Gimbutas je da su osvajači doneli sa sobom ratničku religiju punu muških božanstava, ali, kao što je to i inače slučaju kulturnog pokoravanja, došlo je do stvaranja kulturnog amalgama u kome su osvajači apsorbovali mnogo elemenata koje su zatekli. Pronađeno je na hiljade figurina boginje sa karakterističnim starim evropskim motivima, a naročito čest je motiv zmije koja ukazuje na značaj zmijske boginje (simbolička povezanost zmije i preporoda obeležena je u njenom skidanju svlaka). Marija Gimbutas smatra da mikenska kultura predstavlja prelaznu fazu između pokorene, ginocentrične i muške dominantne grčke kulture (Gimbutas 2011: 152). Značajno je i to da mnoge mikenske tablice već sadrže imena boginja koje će biti značajne u grčkom klasičnom period, poput Artemide, Demetre, Persefone, Hekate, a koje zapravo sve predstavljaju naslednicu Velike Boginje. One istovremeno čuvaju njene karakteristike, prolazeći, s druge strane, kroz proces adaptacije u okviru religije indoevropskih osvajača, kada i same boginje katkada bivaju silovane ili otete (Persefona i Demetra) ili se pojavljuju kao device, poput Artemide, koja je uprkos tome, postala zaštitnica dece i životinjskih mladunaca, živeći u divljini van granica civilizovanog života. Upravo ova proteranost same boginje na margine upućuje na njen status u oficijelnom antičkom grčkom panteonu – kao naslednica pokorene Velike Boginje, ona je upravo tako i tretirana – kao Druga, kao boginja koja ne pripada dominantnoj civilizaciji, već je iz nje izgnana u prirodu, gde i pripada. Jedino što je mesto prirode pomerenom na periferiju. Artemida je poput mnogih drugih boginja ogledalo ostataka napuštenog religijskog sistema i vrednosti vezanog za njega. (Gimbutas 2001, 13) Svaka od ovih boginja dobila je odvojenu „nadležnost“ što ukazuje na uspostavljanje granica na više nivoa. Tu pre svega mislim na ono što se nekada doživljavalo kao neodvojivo i čvrsto isprepletano – na život i smrt.

Dakle, iako Marija Gimbutas to formuliše na drugačiji način, mi ipak i u njenoj teoriji možemo prepoznati da su u neolitsko doba prevladavale vrednosti koje su slavile smrt jednako kao što su slavile život, koji je nastupao u ciklusima, nakon smrti. S najezdom indoevropskih osvajača dolazi do nametanja nove religijske ideologije, nakon čega se odnos prema životu i smrti se u velikoj meri menja. Smeh, radost i pozitivne vrednosti potiskuju se u drugi plan, dok u trenutku smrti prevladava žaljenje i tuga. Pa ipak, isto kao što neolitska Boginja nije nestala u potpunosti, u tragovima su se očuvale i potisnute vrednosti i to u ritualnoj praksi vezanoj za smrt.

## II.

Pogrebni ritual, je kako se smatra, jedan od najstarijih obreda ljudske zajednice i njegovo proučavanje od arhajske Grčke, do današnjih dana, pokazalo je da je od svih savremenih rituala on sačuvao najviše tradicionalnih elemenata. Naravno, to ne znači da ovaj ritual nije bio podložan

<sup>2</sup> Intervju sa Marijom Gimbutas [http://www.sibyllineorder.org/history/hist\\_marija.htm](http://www.sibyllineorder.org/history/hist_marija.htm), 9.V 2012.

promenama i što se tiče same ritualne prakse, a i što se tiče značenja različitih ritualnih elemenata. Odvijajući se u trenutku krize koju je izazvala smrt, a koja pogađa čitavu zajednicu, upravo je briga oko pokojnika i oko adekvatnog i uspešno obavljenog rituala obezbeđivala moć, i to ženama, koje su u svim drugim prilikama bile obespravljene. Nekadašnje sveštenice neolitske Boginje uspele su da očuvaju moć u ritualima koji su se ticali života i smrti. Ono što ih je sa jedne strane obeležavalo ritualnom uprljanošću (*miasmom*), a s druge strane im obezbeđivalo moć, upravo se može shvatiti kao stav indoevropskih osvajača – moć se pred licem smrti ženama nije mogla osporiti, ali se makar mogla označiti kao nešto negativno, kao *miasma*. Ona je bila razlog što su sve one koje su bile u kontaktu sa pokojnicima i koje su neposredno učestvovala u ritualu, neko vreme bile izopštene iz zajednice i opterećene zabranom posvećivanja hramova.

Ipak, nema sumnje da je moć nad mrtvima, obezbeđivala i moć nad živima, i upravo to je bio razlog što su se još od VI. v.p.n.e (tada je donet Solonov zakon) državne zajednice (*polis*), a kasnije i crkva, borili da uspostave kontrolu nad ovim ritualom i nad onima koje ga sprovode. Neke etape rituala su se pokazale kao veoma otporne na represivne zakone – tu pre svega mislim na naricanje nad pokojnikom, koje se npr. i nakon pokrštavanja, održavalo paralelno sa crkvenim opelom – dok su druge prakse potisnute, ili čak potpuno nestale. Najnestabilnijim su se pokazale one faze koje nisu oplakivale pokojnika, već su predstavljale vrstu slavlja (agon i ples na sahrani), iako se i do danas očuvao običaj služenja hrane i alkohola nakon sahrane na groblju, u kući pokojnika ili u kafani. Smeh na sahrani u antičkoj Grčkoj nije bio neuobičajen, on nije neobičan ni danas u mnogim kulturama, pa ipak ljudi na njega reaguju sa čuđenjem i zbunjenošću. Upravo proučavanje smrti i posmrtnih obreda u dužem istorijskom periodu otvara perspektivu za razumevanje ritualnog smeha na sahranama, a da bi se to razumelo, neophodno je reći nešto o pogrebnom ritualu u celini.

S obzirom na činjenicu da su za posmrtna rituale delegirane žene, upravo to je prostor u kome one osvajaju moć i autoritet, kako u obredu tako i u socijalnoj i kulturnoj sferi. Uspostavljanje i diferencijacija rodni uloga u ritualu, utiče na stvaranje različitih rodno-konstruisanih narativa: muškarci su manje u kontaktu sa sopstvenim emocijama, distancirani i više u strahu od smrti, a žene prodiru u javnu sferu koja je u drugim prilikama za njih zatvorena. Upravo za vreme pogrebnog rituala žene istupaju iz privatnosti kuće u javnu sferu. Prema rečima Gail Holst Warhaft: „Postoji barem jedan javni prostor u kome žene dominiraju, a to je groblje. I ako se ženski glas ne čuje van kuće u ostalim prilikama, pred licem smrti, čuje ga cela zajednica.“ (Holst-Warhaft 1995: 53) Nadia Seremetakis nazvala je svoju knjigu o ritualnoj tužbalici u Maniju (na Peloponezu): *The Last Word* jer žene su one koje poslednje govore i koje poslednje procenjuju (Seremetakis 1991).

Naricanje koje je praćeno kukanjem i samopovređivanjem (čupanjem kose, grebanjem lica, vađenjem očiju) predstavlja izliv emocija koji donosi olakšanje jednako onima koje nariču kao i ostalim ožalošćenima. Pa ipak, tužbalica nije potpuno spontana forma – ona predstavlja kreativno i kontrolisano izražavanje (koristi se formulama, performansom, specifičnim pokretima tela). Osim tuge i bola ona prenosi poruku, predstavljajući subverzivni komunikacioni model. Moć tužbalice leži upravo u bolu, koji ne dozvoljava zaborav i zahteva očuvanje sećanja, a to je često u antičkoj Grčkoj bilo u koliziji sa narativima koje je vladajuće patrijarhalno društvo nametalo zbog određenih političkih interesa i ciljeva. Upravo to je razlog što je u atinskom polisu u VI. veku p.n.e, Solon uveo zakon koji je ograničavao ulogu žena u pogrebnom ritualu. Kako saznajemo od Plutarha, istoričara mnogo mlađeg od Solona, jedna od regulativa ovog zakona je zabrana da se o mrtvima govori loše, koja stoji u vezi sa neprijateljstvom koje je moglo trajati i nakon nečije smrti; ovo upućuje na prenošenje neprijateljstva sa generacije na generaciju, pa otuda i tumačenje da se radi o meri protiv krvne osvete (Plutarh: *Solon* 21. 1).

Slični zakoni su se, otprilike istovremeno, pojavili i na drugim mestima u Grčkoj (npr. na ostrvu Kos, u Delfima itd.) i svi su oni u prvom redu bili usmereni na ograničavanje broja i načina ponašanja ženskih rodaka na sahranama. Zahtevalo se da žene postanu tiše i manje vidljive. Vreme donošenja ovih zakona podudara se s nestankom klanova i razvojem polisa kao državnog uređenja, neposredno prethodeći uvođenju atinske demokratije koja je nesumnjivo držala žene daleko od političke i javne sfere, nastojeći da kontroliše pogrebni ritual i iskoristi ga kao način kontrole građana.

Ali, da se vratim na samu obrednu formu: tugovanje i naricanje pratilo je zapravo sve etape pogrebnog rituala – od ulepšavanja pokojnika, preko bdenja i procesije do same sahrane. Pa ipak, sahranom se ovaj ritual nije završavao. Sledila je daća (*perideipnon*, *kathedra*), koja se održavala trećeg, devetog, četrdesetog dana i nakon jedne godine od pokojnikove smrti, kao i na godišnjim zadušnicama – (*Nekisia* i *Genesia*). Osim hrane, neizostavno se pilo i vino, a ton u kome se spominjao pokojnik za vreme gozbe (na sahrani ili zadušnicama) potpuno se promenio – tuga i plač ustupili bi mesto smehu, anegdotama, lepim i šaljivim sećanjima na pokojnika. U geometrijskom periodu (najčešće se datira između 900. i 700. g.p.n.e) daća se organizovala na grobu (Homer XXIV 665-882 i Hesiod 763f), ali je nakon restriktivnih zakona preseljena u kuću<sup>3</sup> i to prema sledećoj proceduri: nakon libacija (žrtava levanica) na grobu, procesija se vraćala kući, ispred koje je stajao ćup sa vodom radi ritualnog čišćenja neophodnog nakon kontakta sa mrtvima, a pre jela (Parker 1983: 36; Garland 1990: 44, 147-148). Posle toga, gozba je mogla da počne a time i prisećanje na pokojnika, koje se odvijalo u izmenjenom tonu – u atmosferi slavlja i humora, na šta upućuje antička poslovice „govoriti vickasto kao o mrtvima“ koja implicira humor i duhovite improvizacije u ovoj fazi obreda.<sup>4</sup> Osim toga, ne postoji gozba bez dobrog raspoloženja. Kako kaže Bahtin, dok jedemo, granice između naših tela i sveta koji nas okružuje nestaju. Telo trijumfuje nad svetom, slaveći pobjedu, što je ujedno razlog zašto ne postoji tužna gozba. Trijumf gozbe je trijumf života nad smrću, dok pobjedničko telo konzumira svet i obnavlja se (Bahtin 1978, 299-300).

U arhajskom periodu daća nije bila poslednja etapa pogreba, već su sledili ples i agon, koji su obeleženi istom vrstom raspoloženja. *Agon* se pojavljivao kao deo ritualne prakse sve do klasičnog perioda, ali već od VII. v.p.n.e. on je sve ređe bio deo sahrana a sve češće je bio organizovan u kontekstu herojskog kulta, da bi na kraju postao njegov ekskluzivni deo. Ove igre, tj. nadmetanja koja su se održavala periodično obično su se u mitologiji povezivala sa određenim herojem uz davanje opisa njihovog nastanka. Ako uzmemo u obzir kohezivnu funkciju koju je herojski kult imao u političkom životu polisa (kult heroja, zapravo jeste kult mrtvih, ali ne predaka, već ljudi koji su imali zasluge za širu društvenu zajednicu, formiranu na političkim, a ne klanovskim osnovama), lokalni karakter ovih igara ne iznenađuje. Osim toga, politička organizacija antičke Grčke bila je zasnovana na nezavisnim polisima (koji su doduše povremeno pravili političke alijanse), a osećaj pripadanja grčkom svetu (koji bi bio pandan konceptu grčke nacije u savremenom značenju te reči) nije ni postojao. A da je postojao, sigurno bi postojao i heroj i svetište i čitav mitološki sistem koji bi pomagao da se taj osećaj razvije i očuva. Stoga ne iznenađuje da su samo četiri *agona* funkcionisala kao panhelenska: do danas čuvane olimpijske igre, pitijske, istmijske i nemejske. U svakom slučaju slavlje i takmičenja nisu nestali iz kulta mrtvih, ali nisu više, kao ranije, pripadali svima bez razlike, već su ostali rezervisani samo za odabrane pokojnike, čime je ova vrsta ritual postala ograničena i nadzirana.

Postojala je još jedna etapa rituala koja je sledila nakon daće, a koja se retko spominje nakon arhajskog perioda, a to je ples. Naime, brojne slikane vaze iz poznog geometrijskog perioda koje se vezuju za kontekst smrti i sahrane, često uprizoravaju kolo u kome plešu muškarci ili žene. Prema interpretaciji koju su ponudili Kurtz i Boardman, radi se o

<sup>3</sup> Photius s.v. *kathedra* cf. RE 720 s.v. *perideipnon*

<sup>4</sup> Anaxandrides fr. 1, Edmonds 1961, 2.444.



pogrebnom plesu (Kurtz, Boardman 1971: 60). U vezi sa ovim vazama su i one koje prikazuju po dve figure koje sede za stolom (kvadratna struktura) držeći u rukama neku vrstu muzičkih instrumenata (zvečka ili čegrtaljka) ili nar (Kurtz, Boardman 1971: 61). Kolo u svetu mrtvih pojavljuje se i u Aristofanovim *Žabama* i u Vergilijevoj *Eneidi* (Aristofan, *Žabe*: 448; Vergilije, *Eneida*: 6, 664). Semantička veza između plesa i smrti posvedočena je i u čuvenom sanovniku helenističkog autora Artemidora Dalidanusa, u kojoj je zapisano da san u kome neko pleše u javnosti nagoveštava smrt. Do vizantijskog perioda ples se više ne spominje. Pa ipak, iz nekoliko komentara vizanijske patristike (od kojih navodim jedan) očigledno je da iz tradicionalnog rituala nisu nestale šale, zabava i igra, koje vizantijski komentatori osuđuju: „Tugujmo dostojanstveno, bez čupanja kose, grebanja lica golim rukama i bez crne odeće. Prolivajmo gorke suze tiho u svojim dušama. Prikladno je gorko patiti, bez pompe i bez zabave. Ne zbijajte šale o onome što se dogodilo.“ (Jovan Hrizostom IV-V v.n.e, Migne 62.204)

### III.

U istoj formi ritualni ples nije potpuno nestao ni iz nekih ruralnih delova Balkana; moguće ga je još uvek ponegde pronaći u Srbiji i Bosni (kolo naopako, žalostivo kolo), a posvedočeno je i u narodnoj poeziji: *Ženidba Milića barjaktara, Sestra Ivan kapetana* (Đorđević 1907: 31). Ovo kolo igra se u suprotnom smeru od ostalih kola, znači s leva na desno (Zečević 1963: 491). Prema interpretaciji Curta Sachsa funkcija plesanja u kolu uvek je uspostavljanje moći nad nekim ili nečim (Sachs 1938: 83). Ako se tom argumentu pridoda i činjenica da se ovo kolo igra iz simboličke „strane života“ u pravcu „smrti“, može se protumačiti da se ovim plesom zadobija milost i zaštita predaka, koja je uvek poželjna u svakodnevnom životu.<sup>5</sup>

Moguće je pretpostaviti da je i nestanak plesa iz pogrebne ritualne prakse povezan sa restriktivnim zakonima i uvođenjem državne strukture polisa, koji su od pogreba nastojali da naprave neprimetan, skroman i tih događaj, što to ovaj ritual svakako nije oduvek bio. Prema rečima Emily Vermeule, do Solonovog zakona: „Dobra sahrana je uvek bila puna zabave, na kojoj je ponovno okupljena familija razmenjivala emocije i novosti o porodici, plemenu i gradu.“ (Vermeule 1979: 3). Međutim, i nakon restriktivnih zakona (a delimično upravo i zahvaljujući njima) koji su ograničavali žensku ulogu u pogrebu, žene su uspele da očuvaju autonomiju u isključivo ženskim ritualima, kao i u onima u kojima su žene imale vodeću ulogu, poput Tesmoforija, Antesterija, Eleusinskih misterija i Adonija. Ovi praznici predstavljali su šansu za žene da kompenzuju značaj i ulogu koji su im umanjeni u pogrebnom ritualu (Alexiou 1974: 21; Holst-Warhaft 1995: 117). Po karakteru ovo su karnevalski obredi koji ujedinjuju oplakivanje umrlog božanstva i nekontrolisano i razuzdano ili opsceno ponašanje, što nas dovodi do Bahtinove teorije *otvorenog tela* koje ima moć da se sučeli sa eshatološkom tamom, na taj način prkoseći smrti. To odgovara stanovištu Olge Freidenberg da je semantiku smeha i opscenost u ritualima Demetri, koji se vezuju za plodnost Zemlje, potrebno dovesti u vezu sa agrarnom fazom u kojoj je postojalo verovanje da je i seksualnost ljudi svedena na reproduktivnu moć i da je identifikovana sa prirodom (Freidenberg 1997: 93). Dakle, život i smrt više ne predstavljaju jedan jedinstven, nedeljiv, isprepleten fenomen, već je život preduslov smrti, isto kao što je smrt preduslov novog rađanja. U svakom slučaju smeh koji se pojavljuje u ritualima smrti može se shvatiti kao ritualni trag jednog osobenog pogleda na svet koji Marija Gimbutas povezuje sa religijskim shvatanjima neolitske Evrope, koji Bahtin naziva smehovnom kulturom, a koji Freidenbergova zove parodijskim.

<sup>5</sup> Isti smer, suprotno od kazaljke na satu postoji i u savremenom pogrebnom ritualu širom Balkana, čak i u gradovima i to prilikom izjavlivanja saučešća. Tada, naime, najbliži srodnici pokojnika stoje u kapeli, pored kovčega, a ljudi koji im prilaze da izjave saučešće, hodaju u spomenutom smeru.

Ova interpretacija koja se zasniva na teorijama Bahtina, Freidenbergove i Marije Gimbutas otvorila je zanimljive mogućnosti da se proširi perspektiva u ponovnom iščitavanju Čajkanovićevo koncepta *magijskog smeha*. Argumentacija Veselina Čajkanovića o *magijskom smehu* zasniva se na proučavanju srpskog folklornog materijala kao i na proučavanju ritualnog žrtvovanja ljudi na antičkom Mediteranu u kome je smrt praćena smehom. U pesmi *Smrt cara Uroša*, zabeleženoj u Vukovoj VI. knjizi (br. 14), zabrinuvši se što joj se sin ne vraća kući, majka je krenula u šumu da ga traži i tamo sreća kaluđera koji joj je, rekavši za sinovljevu smrt, dao savet kako da se ponaša: „Bog t’ubio, Uroševa majko, /Ako njega suzama poliješ, Ti se na njegov’ groktom nasmejaj.“

Kaluđer, dakle, izričito upozorava Uroševu majku da nikako ne sme da zaplače, podsećajući je da je to situacija u kojoj mora da se nasmeje. U nastavku pesme saznajemo da je tako i postupila. Ovaj smeh sigurno nije spontan, već ima ritualnu funkciju. Osim ovog primera, Čajkanović spominje i ritual koji je u Lužanima zabeležio Tihomir Đorđević prema kome je na dečijoj sahrani, naročito ukoliko to nije prvo dete koje je preminulo, bilo uobičajno da se nakon spuštanja kovčega u zemlju, otac nasmeje. To nikoga na sahrani nije iznenađivalo i Čajkanović tvrdi da je taj smeh ritualan, *magijski, tj. vrački*. U oblasti Homolja u slučaju kada su u nekoj porodici deca često umirala, ono dete koje bi ostalo živo, uvek je bilo na sahrani lepo i svečano odeveno. Katkada to nije samo važno za dete, već i za ožalošćene roditelje, koji, očito, žalost nisu smeli preterano da ispoljavaju. Ako se takva sahrana odvijala nedeljom i ukoliko je bio neki praznik, roditelji su se po povratku sa sahrane obavezno pridruživali slavlju i plesali u kolu. Na povratku kući čak su i pevali. Slični običaji u ovom kraju važili su i za sahranu starih ljudi.

Ako se svemu ovome doda verovanje da mrtvi u podzemnom svetu ostaju isti kakvi su bili u trenutku sahrane, moguće je zaključiti da smeh u trenutku smrti ili pogreba svakako nije znak dobrog raspoloženja već da zapravo predstavlja najsnažniju manifestaciju života i protivotrov za smrt koji treba da isprati mrtve na njihovom putu u Onostrano. U tom smislu, ukoliko smeh postoji u trenutku smrti, čak i ukoliko osoba koja umire može u tom trenutku da se nasmeje, smeh će je pratiti zauvek. Tako, smeh u trenutku smrti obezbeđuje besmrtnost (Čajkanović 1994 I: 293, 292; 301-303).

*Magijski smeh* koji se pojavljuje u kontekstu pogrebnih rituala ili prinošenja ljudskih žrtava treba shvatiti kao trag starog i zaboravljenog shvatanja svetog, u smislu u kom to predlaže Olga Freidenberg – kao parodijski aspekt neodvojivo i snažno povezan sa svojim ekstremnim opozitom – s užasom smrti.

Razdvajanje parodijskog/komičnog aspekta od ozbiljnog dovelo je i do razgraničenja koncepta života i smrti, a parodijsko je nastavilo da funkcioniše nezavisno i to pre svega (kada govorimo o antici) u žanru komedije. Značenje smeha i komičnog u pogrebnom ritualu zaboravljeno je, ali ritualni obrazac je bilo teško promeniti upravo zbog tabua kojim je smrt okružena. Funkcija tj. značenje koje se očuvalo je prevazilaženje bola i gubitka, oporavljanje od šoka koje suočavanje sa smrću uvek nosi i način da se ljudi nose sa smrću u svakodnevnom životu. Sam čin smejanja na sahrani u klasičnom periodu počeo je da označava onu fazu obreda koja je predstavljala početak vraćanja u realnost i simbolično zaokruživanje intenzivne faze naricanja i tugovanja. Prvobitno značenje koje je smeh imao izgubilo se (naizmenično smenjivanje „ozbiljnog“ i „parodijskog“) ali su se regenerativne funkcije smeha očuvala.

Spominjanje komedije i njen značaj u razdvajanju „parodijskog“ i „ozbiljnog“ pogleda na svet upućuje na još jedan ritualni i društveni kontekst važan za razumevanje odnosa smeha i smrti, a veoma značajan doprinos ovoj temi dao je klasičar i lingvista Milan Budimir (1891-1975). U svom radu „Poreklo evropske scene“, Budimir se bavio nastankom antičkog pozorišta kroz proučavanja kulta boga Dionisa, obrativši pažnju na sve specifičnosti i hipostaze ovog božanstva,

što mu je omogućilo izuzetno poznavanje starobalkanskih jezika. On je najpre pobio široko rasprostranjeni stav da su satiri polu-ljudi, polu-jarčevi i dokazao da oni zapravo imaju karakteristike konja – konjski rep, kopita i falus, a kako je konj životinja za koju se verovalo da inkarnira duše mrtvih, ukazao je na vezu satira sa pokojnicima. Budimir je istakao da preterano veliki falus satira stoji u direktnoj vezi sa komedijom i sa satirskom igrom, tj. sa smehom koji je u ovim dramskim formama direktno povezane sa opscenošću (Budimir 1969: 101; Burkert 2001: 3). Osim toga, Budimir naglašava i da je jedno od Dionisovih kulturnih imena na Peloponezu (odakle se i najstarija komedija preselila u Atiku) bilo *Phallên* tj. *Phalês*, što on povezuje sa njegovim još jednim kulturnim imenom: *Taûros*, koje takođe ima značenje falusa. Ali, pre nego što se pređem na temu smeha u Dionisovom kultu, osvrnuću se na konje u kontekstu drugih Dionisovih praznika poput Apaturia i Antesteria, koji su povezani sa kultom mrtvih. Naime, za vreme ovih svečanosti, verovalo se da duše mrtvih posećuju zemlju na divljim konjima (Budimir 1969: 115). Upravo to je još jedan Budimirov argument za tezu da Dionisovi satiri mogu biti isključivo konji ili konjanici, tj. duše mrtvih (Budimir 1969: 102).<sup>6</sup> Satiri su dakle povezani sa praznicima mrtvih. Oni su povezani sa mrtvima i sa božanstvom smrti, ali istovremeno oni su opscena bića koja izazivaju smeh koji stvara novi život.<sup>7</sup> Na vazama su predstavljeni kao Dionisovi pratioci u društvu Menada, kako plešu ili sviraju, piju dok se ne napiju, slave u svakoj vrsti slasti i požude.<sup>8</sup> Život u kome oni žive okrenut je naglavačke, neregulisan, imaginaran i utopijski i predstavlja suprotnost svih građanskih ideala. Preterana opscenost satira koja izaziva smeh povezana je sa njihovim karnevalskim načinom predstavljanja. Ali kakvo mesto satiri imaju u ritualu? Oni izazivaju smeh, a prema Budimiru, kao i prema Čajkanoviću, smeh predstavlja protivotrov za smrt i zaštitu od njenih demona (Budimir 1969: 97). Kao što je ranije rečeno, smeh takođe predstavlja i najsnažniju manifestaciju života i u ritualnom kontekstu (kakav je ovaj) smeh je uvek religijski motivisan i opravdan (Čajkanović 1994: I, 292 – 314).

Istraživanja Milana Budimira pokazala su da postoje dva aspekta značajna za rasvetljavanje porekla pozorišta. Sa jedne strane to su faloforske procesije i rituali koji su povezani sa domenom plodnosti, koji – bilo da su vezani za Dionisa ili Demetru – vode poreklo od balkanskih starosedelaca o čemu je govorio još Herodot (Budimir 1969: 128). Druga kulturna dimenzija koju Budimir ističe je kult heroja, tj. kult mrtvih. Imajući ovo u vidu, Budimir se fokusirao na antičke tekstove – i tragedije i komedije, kao i na tekstove koji se na njih odnose. Pored čuvene Aristotelove definicije prema kojoj komedija predstavlja „veselu tragediju“, Budimir je takođe skrenuo pažnju na Teofrastovu definiciju prema kojoj se tragedija bavi herojem i njegovim patnjama. Ono što Budimir naglašava je da se heroj prvobitno javlja u kultu, a tek kasnije u epskom kontekstu, ističući takođe i primer Herakla, koji jeste heroj, ali i lik koji se pojavljuje i u tragediji i u komediji. Analizirajući dve Euripidove tragedije – *Alkestidu* i *Herakla*, Budimir ukazuje na to da obe drame više liče na satirsku igru nego na tragediju. U *Alkestidi*, glavna junakinja odlučuje da umre umesto svog muža (čije ponašanje ni malo nije herojsko), ali se tragedija završava srećno, nakon što pijani Herakle spasi Alkestidu. Ovo je jedan od argumenata koji Budimir koristi da dokaže poreklo tragedije iz satirske igre i vezu pozorišta i kulta koji ujedinjuje tugu i smeh. Budimir se takođe vraća i Aristotelovoj definiciji tragedije i komedije, tvrdeći da komedija i tragedija imaju zajedničko poreklo u kultu Dionisa i da jedna predstavlja „ozbiljnu“, a druga

<sup>6</sup> Ibid. 102 Lissarag (Lissarague) je kroz analizu reprezentacija satira na slikanim vazama došao do zaključka da se satiri uvek kreću u grupama (nikada sami), što je jednako osobeno i za duše mrtvih koje uvek u grupama dolaze u posetu živima za vreme praznika koji su im posvećeni. Lissarague 2000, 99.

<sup>7</sup> Proppova teza je da je obsceni humor u kultu prvobitno funkcionisao simpatetički – preterivanje i seksualnost trebalo je da osnaže plodnost i kreativne životne sile. Ovo značenje se izgubilo, ali su obscene šale ostale značajan deo rituala plodnosti i praznika posvećenih mrtvima (Propp 1984: 150). U izvesnom smislu ovaj stav se može shvatiti i kao objašnjene Bahtinove teze o obscenom, uličnom govoru, koji kroz preterivanje i fokusiranost na delove tela koji su povezani sa seksualnošću, prekomernim pijenjem, jedenjem i svakom vrsta izlučivanja, svakako stoje u vezi sa kreativnim životnim silama.

<sup>8</sup> Beazley u *Apollo III/IV*, 1963-4, 3-14.

„veselu“, ili kako to Olga Freidenberg kaže „parodijsku“ varijantu. Ponovo dolazimo do „ozbiljnog“ i „smehovnog“ pogleda na svet, s tim da su okviru pozorišta i jedan i drugi svetonazor zapravo institucionalizovani, budući da se izvode u pozorištu koje jeste bilo jedna od demokratskih institucija i svi građani bili su u obavezi da ga posećuju. Budimir takođe podseća na Sokratovu izjavu (u Platonovoj *Gozbi*) da dobar dramski pisac mora da bude profesionalac i jednako izvrstan pisac i komedija i tragedija (Platon: 223d).

Budimir nesumnjivo dokazuje ritualno poreklo antičkog pozorišta, kao i to da same drame – komedija, tragedija i satirska igra imaju za cilj da suoče gledaoce sa silama života i smrti, vodeći ih kroz katarzu (za koju on ističe da se zapravo odnosi na ritualno pročišćenje), do slavljenja i afirmacije života.

Na kraju, pored pozorišta koje je uspelo da institucionalizuje i na taj način nadzire smrt i smeh, ostao je još jedan, nenadzirani i teško kontrolisan domen koji ih spaja, a to je crni humor, koji najočiglednije mesto u antici pronalazi na duhovitim epitafima ili nekoj drugoj vrsti epigrama sa tematikom smrti. Ovaj amalgam smrti i smeha upućuje na zaključak da se crni humor bavi svime onim što je „groteskno, morbidno i zastrašujuće“ (Pratt 1993: xix). Teoretičari često opisuju crni humor kao moderni fenomen, tvrdeći da on predstavlja kulminaciju književnog modernizma i početak postmoderne, bilo da njegove početke traže u američkoj kulturi ili u evropskoj tradiciji francuskog nadrealizma. Naime André Breton je bio taj koji je 1930ih skovao frazu *humor noir* i okarakterisao ga kao buntovan, ikonoklastičan humor koji preispituje društvene norme. Moja teza je da, iako idiom *crni humor* bez sumnje predstavlja inovaciju XX. veka, crni humor nije nastao u „s sofisticiranij“ književnosti ili filmovima Evrope i Amerike dvadesetog veka, već da je postojao još u grčkoj antici i to ne isključivo kod komediografa i pisaca poput Aristofana, već da takođe pripada folklornoj tradiciji i ritualu. Tvrdnja da crni humor mora biti ritualno opravdan ili barem dozvoljen stoji u vezi sa činjenicom da je tabu oko smrti toliko jak da bi svakako sprečio bilo kakvo ponašanje ili šale koji nisu ritualno očekivani ili barem dozvoljeni. Uostalom, pored toga što je dobro raspoloženje i smeh bilo (pa i danas ostalo) nezaobilazni deo pogrebnog rituala, o čemu je već bilo reči, veza između ovog obreda i crnog humora neosporna je i zbog činjenice da se brojni epigrami sa crnohumornom tematikom nalaze u antici često kao natpisi na nadgrobni spomenicima.

Humor na ovim epitafima može se definisati kao groteskan, ironičan i sarkastičan. Iako je povezan sa mrtvima i sa smrću, ovaj humor je često politički i društveno angažovan. Primer koji sledi predstavlja najstarije svedočanstvo na koje sam naišla i datira se u period između druge polovine VI. i prve polovine V. v.p.n.e: „Pošto sam mnogo toga popio, mnogo pojeo /i izrekao mnogo ružnih reči/počivam ovde ja, Timokreon Rođanin.“<sup>9</sup>

Ovaj Simonidov epitaf napisan elegijskom metrom bavi se Timokreonovim slabostima, ali govori o njima u maniru kao da hvali njegove atletske ili vojničke vrline, što je za epitafe bilo uobičajno. Iako naizgled Simonid ismeva svog nekadašnjeg prijatelja, on zapravo govori i nešto istinito o njemu, što nije zaklonjeno uobičajnim i formalnim hvalama i preterivanjima. Ali, da li je to jedina interpretacija ovog duhovitog epigrama? Semantičkom analizom nadgrobni spomenika u antičkoj Grčkoj bavio se Jasper Svenbro koji je došao do zaključka da svaki put kada prolaznik pročita natpis na nadgrobnom spomeniku on zapravo priziva mrtve, oživljava njih i njihovu slavu (*kleos*), ideal kome je svaki smrtnik težio (Svenbro 1993: 13). U tom smislu ovaj epitaf ironizuje i ismeva ne samo pokojnika koji određene vrline nije stekao, već istovremeno preispituje koncept *slave* (*kleosa*), kao i to koji kvaliteti su potrebni da bi se ona stekla i da bi čovek bio društveno priznat. Apsurd se intenzivira u kontekstu crnog humora, u neraskidivom spoju života i smrti.

<sup>9</sup> *Greek Anthology* 7.348, Atheneus, *Dipnosophists* 10.415, *Simonides* 37 in Page's 1981, *EG* 167. <http://www.curculio.org/loci/january.pdf>.

Većina antičkih crnohumornih šala za čiju detaljnu analizu u ovom radu nema mesta, odnosi se na društvenu stvarnost i na nju reaguje. Ovaj aspekt crnog humora otkriva svoju tesnu vezu sa realnim životom, kroz smenu realnosti i ekstremnih metafizičkih istina. Zapravo činjenica da se spominju kraj života i suočavanje sa smrću, daju crnom humoru moć da se suprotstavi bilo čemu i bilo kome. „Fokusiran na razdvajanje i kraj, crni humor nikada ne može biti naivan i pogrešan“ (Feldman 1993: 106). U tome leži razlog što šale i humor predstavljaju zapravo izuzetno ozbiljnu stvar, omogućavajući ljudima da se suoče i osvoje, barem na trenutak, neku vrstu moći, prevazilazeći osećaj bespomoćnosti pred socijalnom nepravdom, ismevajući prevarante i one koji kupuju njihove usluge, osvajajući moć nad političarima i vojskovođama. On omogućava suočavanje i iznošenje na videlo ljudskih slabosti, taštine i pohlepe. Humor, a posebno crni, poništava moć svih egzistencijalnih teškoća i same smrti, svodeći život na apsurd ali istovremeno ukazujući na njegovu vrednost. I upravo ovaj apsurd izaziva smeh koji je u antičkom pogrebnom ritualu i folkloru, nesumnjivo imao samo jednu funkciju: da osnaži i podrži život.

#### BIBLIOGRAFIJA:

- Ariès, Philippe. 1989. *Eseji o istoriji smrti na Zapadu*. Beograd: Rad.
- Bahtin, Mihael. 1979. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- Braudel, Fernand. 1998. *Sredozemlje i sredozemni svijet u doba Filipa II*. Zagreb: Antibarbarus.
- Budimir, Milan. 1969. „Poreklo evropske scene“. U *Sa balkanskih istočnika*. Beograd: SKZ.
- Burkert, Walter. 2001. *Savage energies, Lessons on Myth and Ritual in Ancient Greece*. Chicago London: The University of Chicago Press.
- Čajkanović, Veselin. 1994. *Sabrana dela*, 5. Beograd: SKZ, BGZ, Partenon, Prosveta.
- Dorđević, Tihomir. 1907. „Srpske narodne igre“. U *SEZb IX*. Beograd.
- Feldman, Burton, 1993. „Anatomy of Black Humor“. U *Black Humor, Critical Essays*, ur. Alan R. Pratt. New York & London: Garland Publishing, str. 101-107.
- Freidenberg, Olga. 1987. *Mit i antička književnost*. Beograd: Prosveta.
- Garland, Robert 1990. *The Greek Way of Life*. Ithaca: Cornell University Press.
- Holst-Warhaft, Gail. 1995. *Dangerous Voices: Women's Lament and Greek Literature*. Cornwall: T J Press Ltd, Patsdow.
- Kurtz, Donna & Boardman, John. 1971. *Greek Burial Customs*. Ithaca N.Y.: Cornell University Press.
- Milosavljević, M, Sava. 1913. „Srpski običaji u srezu Omoljskom“. U *SEZb* Beograd, 251.
- Parker, Robert. 1983. *Miasma*. Oxford: Calderon Press.
- Pratt, Alan. 1993. *Black Humor, Critical Essays*. New York and London: Garland Pub.
- Sachs, Curt. 1938. *Histoire de la danse*. Paris: Gallimard.
- Seremetakis, Nadia. 1991. *The Last Word: Women, Death, Divination in Inner Mani*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Stevanović, Lada. 2009. *Laughing at the Funeral: Gender and Anthropology in Greek Funerary Rite*. Beograd: EI SANU.
- Svenbro, Jasper. 1993. *Phrasikleia: Anthropology of Reading in Ancient Greece*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Vermeule, Emily. 1979. *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*. Berkley: University of California Press.
- Zečević, Slobodan. 1963 „‘Priveg’ i druge vatre iz kulta mrtvih u istočnoj Srbiji“. U *Razvitak*, Zaječar, 46-50.

---

## SUMMARY

### **Laughter, tears and death: Official and unofficial culture of death in ancient Greece**

The starting position of this paper is laughter in the funeral rite in ancient Greece. Dealing with the research of the ritual context in which laughter appeared, I focused on three theories. The most famous one is, certainly, the theory of carnival by Michael Bakhtin where he developed his idea about two parallel worldviews, one of which is official, and the other is comic and has been present in European tradition since antiquity. This position is supplemented by the theory of Olga Freidenberg, who researched ancient myth and ritual, dealing with different layers of their meanings. She also researched the development of the cognitive processes parallel with social changes. The idea of Olga Freidenberg is that the perception of the world in premetaphoric thought was not differentiated – people could not perceive themselves separately from others, and they could not make a difference between life and death. Tears and laughter existed parallel, mutually intertwined, not in the dichotomy, but in the totality. Gradually, the development of thought brought cognitive distinction, and differentiation of the worldview – one coloured with laughter, and the other with tears. The third important theory supports the mentioned two also on the material level. Namely, archaeologist Maria Gimbutas researched the Neolithic Great Goddess and concluded that before the Indo-European invasion, the attitude towards death, as with new life, was always coloured with laughter. In this paper I have tried to represent what happened to this laughter in Greek antiquity, in the funeral rite, in the theatre that originates from the cult, and in black humour.

### **Key words:**

laughter, tears, death, ritual, black humour, cult of Dionysus, cult of Demeter, renewal of a community through laughter, laughter at a funeral as a pledge to the immortality of the deceased

---

# ESEJI

---





---

## ŠTO JE ŽENA S BRADOM?

---

Ivana Anić

---

„Ime nije ništa! Ono što nazivamo ružom, slatko bi mirisalo i s drugim imenom“, Shakespeareov je stih iz drugog čina *Romea i Julije* koji ovdje služi kao polazišna točka za raspravu o identitetima, i koji je postavio okvire i dao ime filmu *What's In A Name*, premijerno prikazanome na prošlogodišnjem izdanju feminističkog festivala Vox Feminae u Zagrebu.

Intimni portret newyorškog body art performerera Jona Coryja, odnosno umjetnice Rose Wood, portret je osobe rodno fluidnog identiteta koja noću nastupa u klubovima, a danju radi kao restaurator namještaja. Njegove izvedbe rodnog terorizma počivaju na izokretanju klasičnih predodžbi o muškim i ženskim spolnim, rodnim i ostalim karakteristikama uparivanjem visokih potpetica, goleme perike, oskudne odjeće i umjetnih ženskih grudi s mišićavim tijelom, maskulinim gardom i (katkad) vidljivim muškim spolnim organom.

Graničeći s dobrim ukusom i blasfemijom – kao u nastupu kada scenu striptiza završava okretanjem prema publici, potezanjem „viskija“ iz boce i zalijevanjem publike ili kad odjeven kao časna sestra nosi pod rukom ružičasti kartonski penis dužine metar i pol – njegovi nastupi oduševljavaju i nasmijavaju publiku, a ono što ih fascinira jest putovanje bez rodne putovnice, svojevrsan *no wo/man's land*. Publika zapravo daje legitimitet izvođaču/ici na osnovi svijesti o vlastitoj ograničenosti kretanja po rodnom kontinuumu i mogućih sankcija u svakodnevnom životu, stoga od performerera uvijek traži više, prljavije i prostije. Jonovi su prijatelji također oduševljeni nastupima i rado ga, dok je u *dragu*, zovu Rose, no za njih on to prestaje biti u trenutku kada skida svoje lažne grudi i šminku, ponovno ulazi u socijalni poredak i odaziva se na ime Jon.

U suvremenom svijetu u kojem su spolna i rodna ambivalencija poželjne u samo dva, međusobno potpuno različita registra, onoga komedije – na maskenbalima i karnevalima, u specijaliziranim noćnim klubovima s drag queen/king nastupima te filmskim komedijama o zamjeni identiteta kao što je *Neki to vole vruće* – i onog seksualnosti – u pornoindustriji i prostituciji – mjesta lutanju gotovo da i nema. Iznimka je modna industrija, čiji je udio u proizvodnji androgenosti nezanemariv, no ona ostaje na razini modnog, a ne rodnog *statementa*, a primjer Andreja Pejića, manekena kojeg u editorijalima često prezentiraju kao ženu, jedan je od rijetkih koji izaziva kontroverze.

Smijeh koji izaziva rodna konfuzija kôd je prepoznavanja iniciranih „terorista“ s jedne strane te cinična gesta odmahivanja rukom patrijarhalne kulture s druge. Potonja u demaskuliniziranom muškarcu gotovo da vidi kršćansku figuru palog anđela koji je u pokušaju suprotstavljanja ustaljenom redu izgubio svoj ugled zbog dobrovoljnog odricanja od privilegija,

a u maskulinoj ženi Sizifa vječno osuđenog na valjanje kamena koji je muškarac prije nje postavio na vrh. Ona je u patrijarhatu istovremeno neželjena i nepoželjna.

No što kada rodna neodređenost ode korak dalje i materijalizira se? Odjeljujući svoj radno-dnevni *lik* Jona Coryja, restauratora namještaja, od onog performerskog, rodne teroristice Rose Wood, Jon/Rose u jednom trenutku prije operacije povećanja grudi govori kako „osjeća da više nema ime“ i da jedini identitet koji pripada osobi od krvi i mesa jest onaj Rose Cory, koji sjedinjuje realnost koju je sam kreirao – njegov rodni identitet, pravo na samoidentificiranje – te realnost koja mu je dana: obiteljsko prezime, vezu s korijenima i članovima obitelji koji su izvor podrške.

Znakovito je da ga prijatelji počinju oslovljavati s „Rose“ tek kada, nakon povećanja grudi te grudi postaju *dio* njega, odnosno ozbiljnije shvaćaju njegovu fascinaciju transgresijom i njegov sve mutniji rodni identitet tek kada označitelj spola i roda – grudi – postaje stabilan. Naizgled paradoksalno, fluidnost se povećala fiksiranjem.

Cirkuske performerice Jeanne Mordoj i Jennifer Miller duhovno su srodne partnerice Jonu Coryju u potrazi za rodnom eldoradom. Jeanne Mordoj, Francuskinja koja je 2009. godine sudjelovala na zagrebačkom Festivalu novog cirkusa s predstavom *Éloge du Poil* (Pohvala dlaci), nastupa na sceni kao žena s bradom. Lažnom, doduše. No, unatoč lažnosti brade, ona je žena kojoj je dopušteno duhovito, neobično i iznimno upravo zbog tog rodno obilježenog označitelja. Posjedovanje brade pozicionira je izvan granica svijeta kakvoga znamo, a vještine kojima je ovladala, kao što su žongliranje, kontorcionizam i trbuhozborstvo, u tom kontekstu dobivaju gotovo metaforička značenja. Žonglirajući osjetljivim materijalima kao što je žumance, tordirajući svoje tijelo i dajući glas nijemim objektima kao što su lubanje ovna i jazavca, ona upravlja stvarima, ali i sobom, te daje glas onome tko ga nema. Ukratko, ona zauzima poziciju Moći koja je ženskoga gramatičkog, ali muškoga „praktičnog“ roda. Naravno, njezina pozicija moći traje koliko i njezin boravak na sceni jer bradu sprema u ladicu nakon svakog nastupa.

Jennifer Miller, Amerikanka koja je 2010. godine održala predavanje popraćeno dvama dokumentarcima na šestom izdanju Festivala novog cirkusa u Zagrebu, svoju bradu ne može staviti pod ključ zato što je ona dio njezine svakodnevice. Miller je, naime, *stvarna* žena s bradom, čiji je uzrok najvjerojatnije hormonalna neravnoteža. Njezina brada, kao i pojačana tjelesna dlakavost, markeri su roda koji ne upućuje ni na interseksualnost ni na transseksualnost. Također, iako bi brijanjem, depilacijom ili elektrolizom mogla biti u mogućnosti ukloniti dlake s lica, odlučila je to *ne* učiniti. Njezina odluka time postaje politički motivirana, a smijeh koji izaziva, nastupajući u ljetnim mjesecima s putujućim queer Cirkusom Amok u siromašnim četvrtima New Yorka, politički je smijeh.

„Dame i gospodo! Dječaci, djevojčice i svi mi ostali!“ pozdrav kojim Miller otvara nastupe stvara prostor dijaloga, a teme ljudskih prava i slobode govora kojima se članovi cirkusa bave u nastupima variraju od imigracije i rasne diskriminacije, preko uragana Katrine i rata u Iraku, pa sve do izgleda performerica: muškaraca u haljinama, žena s obrijanim glavama i žena s dlakavim pazusima i bradom. Politički i edukacijski potencijal komedije i cirkusa dodatno naglašava činjenica da nastupaju u siromašnim četvrtima, pred raznolikom publikom koja rjeđe ili nikako ne posjećuje kazalište te pred mnoštvom djece. Kako sama kaže, publika njezinu pojavu komentira kao „duhovitu ženu s bradom“, a ne kao „onu bradatu lezbu koju treba izbaciti iz kvarta“. Živeći s bradatim lice i svakodnevno bruseći svoje argumente na ulicama New Yorka s nepoznatim prolaznicima, Jennifer Miller utjelovljuje, kako samu sebe naziva, „rodno nenormativnu ženu“, i to rodno nenormativnu „u performativnom, iako ne i u identitetskom smislu“. Što je, dakle, žena s bradom? Ili muškarac s grudima? What’s in a name? Budući da ekstralingvistička realnost ne poznaje ograničavajuće i/ili binarne strukture koje nam jezik katkad nameće, možda je dovoljno za početak reći kako su žena s bradom i muškarac s grudima upitnik. Ili uskličnik. Jedan „Hmmm“. Jedno „Oh!“ I puno slobode.

---

## BORIS, ILI O OBRANI DOSTOJANSTVA SAMACA

---

**Mojca Ramšak**

---

Prije nekoliko godina na jednom sam srednjo-zapadnom američkom sveučilištu za vrijeme pauze na konferenciji sjela za stol gdje je glavnu ulogu preuzela markantna, odlučna, vedra i pričljiva profesorica kasnih srednjih godina. Cijelo vrijeme s oduševljenjem je pričala o nekom Borisu: Boris ovdje, Boris tamo, Boris to, Boris ono, Boris radi, Boris misli, hoda, odmara, jede, spava. Usprkos konstantnom spominjanju Borisa, nisam sa sigurnošću mogla zamisliti da tako govori o mužu, ljubavniku, sinu, ocu, bratu, studentu ili susjedu. Činilo mi se da je njen Boris sve to, neki nadasve uspješan hibrid, čak i nadčovjek. S obzirom na ponašanje ostalih sudionika, zaključila sam da su neki od njih osobno dobro poznavali Borisa, barem su ostavljali takav dojam, dok je druge baš bilo briga za njega i radije su se bavili sadržajem na svojim tanjurima.

Kad je profesorica već neko vrijeme dovoljno dugo šutila, u jednom trenutku sam brzo uskočila kako ne bi izgubila crvenu nit u cjelosti: » Oprostite, prije nisam dobro čula, ali tko je zapravo Boris?« »Boris je moj puran,«, rekla je tako samouvjereno da su se nekima od prisutnih do suza zagrcnuli zalogaji njegove pernate rodbine. »Aha, puran,« pokušavala sam dobiti na vremenu i brzo se sjetiti kako da uljudno, nenametljivo nastavim razgovor nakon naglog obrata. » Da, ima dvanaest godina i živi u kući samnom otkad je bio mali.« »Onda su vam sigurno svi podovi stalno zadržani«, zažalila sam svoju prerano izrečenu formulaciju dok je još visila u zraku. »A gdje spava?«, brzo sam pokušavala preusmjeriti tok misli i popraviti štetu. »Sa mnom u spavaćoj sobi,« odgovorila je mirnom uljudnošću, očito naviknuta na takve provokacije o njenom voljenom Borisu. Nakon toga, s jelom su prestali i oni koji prije uopće nisu sudjelovali u razgovoru. I onda je profesorica iskreno objasnila njegove navike, način sporazumijevanja i svoje duhovne pripreme za vrijeme kad će se Boris zauvijek oprostiti, na sreću ne kao glavno jelo za Dan zahvalnosti.

U idućoj pauzi opet sam joj se pridružila s mješanicom kurtoazije, znatiželje i divljenja i predala sam se njenom podučavanju o peruti kojoj se ismijavamo, koja nam je simbol gluposti, blagdanskog veselja, o oblicima mučenja na farmama te razloga zbog kojih sve to podnosimo, a ne djelujemo. Krug ljudi koji su pristupili razgovoru osjetno se smanjio sa slabog tuceta na dvije osobe.

Taj, za moje tadašnje viđenje, neuobičajeni suživot, mi je ovih dana opet na umu dok ispunjavam obrazac za dječji doplat, odnosno formular od dvanaest stranica, koji se od početka 2012. godine po novome zove Obrazac za provedbu

prava iz javnih sredstava. Za dobivanje dječjeg doplatka novi zakon o socijalnoj pomoći pretpostavlja da samohrane majke nisu samkinje, već da gotovo sigurno žive s još nekim, npr. s djetetovim ocem ili novim partnerom koji pridonosi obiteljskom proračunu. Ako maknemo sa strane razlog zbog kojih je taj članak nadodan u zakon (za spriječavanje zlouporabe), pogledajmo malo detaljnije u čemu je problem za istinite samce.

Po slovu zakona, samkinja ili samac s djetetom moraju dokazati svoj status. Centri za socijalnu službu koji su nadležni za provedbu zakona, predlažu podnositeljima stjecanje pismene potvrde barem jedne osobe koja ne smije biti rodbina, kojom dokazuju da uistinu žive sami s djetetom. Obzirom da samcima država već unaprijed ne vjeruje, mada od ove godine imaju uvid u sve ostale evidencije, pa i ako drugi roditelj plaća alimentaciju. Vjerojatno ne bi plaćao alimentaciju da živi u zajedničkom domaćinstvu. Država želi kriminalizirati samce i sve ostale koji nisu pravilno spareni. Breme dokaza prebacuje na njihova leđa jer zakon podrazumijeva da među dvije osobe koje nisu sklopile zakonsku vezu postoji izvanbračna zajednica ako imaju dijete, bilo biološko ili posvojeno.

Dokazivanje samstva na način na koji ga previđa taj apsurdan i uvredljiv članak novog zakona, je nespretna stvar za sve nas koji svoj privatni život radije držimo sami za sebe. Centar za socijalnu službu nam predlaže da je najbolje ako nam neki susjed ili prijatelj napiše potvrdu da smo zaista sami. Molim?! Da molim susjede da mi izdaju potvrdu da kod mene nema nikoga ispod popluna i za stolom?! I još će taj susjed biti pozvan da svjedoči za zapisnik da je sve što piše u njegovoj potvrdi istina. I to ako će imati vremena, dakle ako neće raditi do pet ili šest sati kada su centri već zatvoreni, ili ako već nije kapetan na brodu koji nekoliko mjeseci plovi po moru, ili ako nije u invalidskim kolicima u koja ga je otjerala bolest. Glede svega toga, i da ti istodobno na centru daju usmenu informaciju da će se onda oni po vlastitom nahođenju odlučiti da li će pisani dokaz o samovanju odbaciti ili prihvatiti, opet smo na samom početku.

Jer samci su ionako krivi i varaju napoprijeko i jer po kriterijima države nijedan samohrani roditelj nije stvarno samac. Jer nije pristojno, vjerojatno. Stigma o samohranim roditeljima i samcima općenito, još uvijek je priljepljena na samce neovisno o tome imaju li djecu ili ne. Društvo na njih gleda kao na nepotpune te neki s vremenom i sami podlegnu toj percepciji. Jedna od tih i dalje vrlo živih predrasuda je npr. ta da je žena samkinja na neki način čudna ako se nad njenim životom ne proteže muška zaštita, zbog čega često doživljava napadni, podrugljivi ili čak neprijateljski stav nesamaca. Takav odnos ne treba ju brinuti ako je već starija, vrlo ružna, ako ju okružuje aura svetice ili ako ima društveni status koji ju diže iznad općeg uvjerenja. Druga predrasuda pokazuje se u shvaćanju žena samkinja kao neodraslih ili nepotpunih osoba, ma da same brinu o vlastitoj egzistenciji. Treće pogrešno uvjerenje je da se sve samkinje na svu moć bore za vjenčani prsten i majčinstvo, ili barem za sigurni smještaj pod krovom s nekim muškarcem. Kada samkinje ne odgovaraju općim uvjerenjima postaju objekt zgražanja.

Zato zaposlenici centara za socijalnu službu opet po vlastitom nahođenju upotrebljavaju i druge metode kako bi udovoljili tim predrasudama o samcima, npr. one amatersko-detektivske iz filmova C produkcije. Najprije upotrijebe telefon i kao pitaju da li tu živi ta/taj i ta/taj i još njezin ili njegov partner xy. Ako se slučajno javi dijete, misle da su dobile na lotu. I kad dijete iskreno kaže da se gospođa Urška vara i da ono živi samo s mamom te da zove na drugi broj, gospođa Urška dignu nos, ali još uvijek može doći doma brojati četkice za zube i jastuke. Smijete se dok to čitate i mislite da imam bujnu maštu? Ne, samo opisujem sarkazmom začinjenu situaciju u etnografskom prezentu. Zbog ljutnje i nemoći.

Vratimo se još malo pismenim dokazima o samovanju. Ako centar za socijalnu službu može tako arbitrarno odlučivati, mi podnositelji se pitamo koliko pismenih potvrda da priložimo. Jednu, dvije, tri, deset? Možda sto? Ako uspijemo dobiti sto potvrda od svojih prijatelja i poznanika da smo samci, onda će i svih sto morati pozvati na razgovor, mislimo si ne

bez zlobe. I krećemo u akciju, potpuno ogolimo svoj intimni život da bi dobili te potvrde. Oni koji žive *on-line* i znaju krug ljudi kritičan do bilo kakvog poglupljanja, mogu sto potvrda skupiti u par dana. Iz apsurdno uvredljive situacije na račun samaca koju zakon i provoditelj zakona nedostojno provode, naprave tulum. I u ime svih onih koji se pred ulazom u svaku ustanovu malo zaustave, pogledaju se i poglade da bi odgovarali percepciji službenika s kojima će imati posla.

Socijalni radnici drže se za glavu, ali shvaćaju upozorenje. Sukrivci su, premda po diktatu direktora, jer kontrolno-disciplinirajuće žale podnositelje i podnositeljice; sukrivci su jer krše kodeks profesionalne etike; sukrivci su jer djeluju na takav način mada mu se osobno odupiru; sukrivci su jer tako glup članak zakona nekritično provode i time vrijeđaju dostojanstvo žena ili onih rijetkih muškaraca koji svim moćima brinu za svoju djecu. Provođenje tog glupog članka zakona mora biti nediskriminirajuće, a ne da unaprijed pretpostavlja da samohrani roditelji lažu, skrivaju nekoga u ormaru, ili da se o njihovom životu odlučuje arbitrarno na temelju predrasuda i stereotipa koji postoje o samcima. Ali nije uvredljiva samo činjenica da zakon za primatelje socijalne pomoći unaprijed pretpostavlja da su prevaranti, još je uvredljivije što moramo svoje najprivatnije i najintimnije stvari objašnjavati susjedima i poznanicima te ovisiti o njihovoj dobroj volji i vremenu dok tražimo socijalna primanja. I po slovu zakona morat ćemo to raditi uvijek iznova. Ukoliko taj apsurdan zakon ne doživi u kratkom vremenu ispravke, centri za socijalni rad bit će prisiljeni pronaći neki humaniji način za potvrđivanje statusa. Inače se bojim da ćemo iduće godine priložiti i potvrdu ginekologa o netaknutosti.

I gdje je sada taj Boris iz uvoda? Boris je metafora za naše predrasude i percepciju o tome kako da ljudi žive. O, Kafka i Orwell, dođite malo i k nama u posjetu!



---

# **RAZGOVOR**

---





---

## ZATVARAJU LI SE IKADA POTPUNO JEDNOM RAZMAKNUTE VRATNICE SMIJEHA? RAZGOVOR S DUBRAVKOM CRNOJEVIĆ-CARIĆ

---

**Nataša Govedić**

---

Vaša knjiga inzistira na dubokoj povezanosti smijeha i melankolije, odnosno – čak eksplicitnije – smijeha i plača. Citirate Critchleyja: „Humor ima istu formalnu strukturu kao i melankolija“ te nastavljate: „Subjekt vidi sebe kao (prezreni) objekt, ali nad tim ne plače, već se smije te u tome nalazi olakšanje.“ Je li doista posrijedi samo olakšanje?

- Naravno da nije posrijedi samo olakšanje nego i promjena pozicije, ulazak u nove prostore mimo vladajuće paradigme, proboj postavljenih granica, povezivanje udaljenih okolnosti, očuđenje nametnutih stavova i stereotipa – transformacija... U svakom slučaju, riječ je o kretanju ili, bolje rečeno, potresu. Taj je potres potres tijela, a kako je svaka spoznaja tjelesne prirode, riječ je dakle i o spoznajnoj dimenziji smijeha. Ta se spoznaja dotiče i osobnog i društvenog sistema. Omogućuje nam ulazak u nova, neispitana očišta. Riječ je o pre-okretu, novom tipu uspostavljanja kontakta između pojava koje su do tog trenutka bile nepovezane. U svakom slučaju, to je odlazak iz prostora u kojem smo svikli biti, možda baš u bivanje na samoj granici, gdje se spajaju *A* i *ne-A*, kako bi rekli zagovornici paradoksalne logike.

**Kako se humor i melankolija dopunjavaju kad je posrijedi glumački rad na sebi?**

- Prvo da ukratko podsjetim na vezu melankolije i smijeha: držim da jedno ne ide bez drugog. Melankolija i humor su, kako često ističem, povezani. Pretpostavka i jednom i drugom jest određeni zamor, nepovjerenje u postojeće autoritete, pa i strah (pogotovo strah!).

Smijeh je jedna od obrazina melankolije ili je melankolija posljedica, simptom obilno darovanog humora, tko bi ga znao... I humor i melankolija po stavovima nekih starih filozofa i znanstvenika ovise o količini vlage koja osigurava brzinu duhu. Ta je vlaga plodna, puna mogućnosti. Sve je to povezano i s erosom i kreativnošću (sjetimo se, sjemenke svih stvari, *spermata*, po prirodi su vlažne). Dakle, jasna je veza između humora i melankolije kad je u pitanju glumački „rad na sebi“, to je rad koji se nikako ne da realizirati ako nema erosa i kreativnosti. Glumac se okamenjuje u jednoj poziciji, jednom žanru, ako nema „duh koji brzo plovi“. Naime, glumac istovremeno igra i promatra sebe kako igra. Osvješčuje razne realizirane i nerealizirane mogućnosti i potencije sebe, koje stoje mimo svega onog za što bi u svom građanskom životu rekao da „on“ jest.

Glumac je u stanju smijati se vlastitim strahovima i tugama, ali i osvještavati doživljaje, emocije, osjeća je što stoje iza smijeha. Iza (ili – pokraj) smijeha vrlo često stoje strahovi, ljutnja, bijes, žalost... Glumac koji trajno „radi“ na sebi, zna kako su emocije tekuće, likvidne, prolazne, kako se neprestance kreću. Ako jednu emociju zablokiramo, ne damo joj pravo glasa – gradimo zid od vlastitog tkiva, što je opasno i za samo tkivo, ali činimo i to da ona druga, „čekajuća“ emocija, ne može izaći na svjetlo dana. Glumac zna i kako u istom prostoru (kako god to paradoksalno zvučalo!) borave razne emocije, a sve su mu one paralelno na raspolaganju. Glumac se, trajno estetizirajući zbilju, kreće prostorom osjetilnog, pa tako i izvanpovijesnog. I u tome je vidljiva sličnost sa smijehom i „melankolijom“.

**Kako biste povezali paralelne „erupcije“ jakih i često strogo nadziranih emocija kao što su smijeh i plač s obzirom na iskustvo i povijest feminizma?**

O, to je kompleksna tema – ima sjajnih proboja, feministkinja koje se tim temama utječu (tako Lorde, Kristeva...).

Za prirodu smijeha i plača znamo da su blizu, katkad plačemo od smijeha ili se smijemo od grozote.

U svakom slučaju, feministkinje su bile i jesu prisiljene povezivati udaljene okolnosti unutar nekog društvenog konteksta te na taj način kritizirati, upućivati na apsurdne, osvještivati... Zsigurno je to bilo i jest povezano i s njihovim osobnim potresima koji podrazumijevaju i jedno i drugo, i plač i smijeh. No čini mi da se nedovoljno često piše i govori i o jednom i o drugom. Često se zaobilaze suze kako bismo bile „jake“ i „čvrste“ – što je pak posljedica dugovremenog diskvalificiranja žena zbog njihove navodno pojačane senzibiliziranosti, osjetljivosti, ranjivosti, tjelesnosti. Osim toga, rijetko se u ovom kontekstu piše i o smijehu ili se čak rijetko dopušta smijeh kao čin – naime, ako se uspostavljaju granice te naglašava dosljednost stavova, smijeh postaje (privedan) neprijatelj. No, naravno, to je velika tema. Ima i brojnih drugih mogućnosti interpretacije.

U svakom slučaju, bilo koja „čvrsta“ pozicija izbjegava i jedno i drugo (i plač i smijeh).

**Što mislite pod pojmom „straha od smijeha“ za koji bilježite da je tipičan za kompletnu povijest proučavanja humora?**

Smijeh razotkriva iluzije o tome da je bilo koji poredak nepovrediv i dovodi u pitanje autoritete bilo koje vrste. On je neprijatelj alegorija ili bilo kojih „trajnih“ značenja, prokazuje relativnost svih stvari, upućuje na arbitrarnost, dovodi u pitanje sva sveta mjesta – odatle „strah od smijeha“. Pogotovo se „institucije“ boje smijeha. Zato je smijeh pažljivo vođen: neka su društva mudrija pa dopuštaju širi prostor koji je otvoren smijehu, računajući na smijeh kao na društveno cjepivo. No, neka su društva uplašenija – pa i te kako nastoje oko toga da neke zone života ne budu dotaknute smijehom. Osim toga, autoriteti ne vole smijeh jer smijeh zna poniziti više od bilo koje kritike.

**Što za vas znači glumačka kontrola emocija, a što građanska kontrola emocija? Kakve su tu razlike u senzibilnosti i ekspresivnosti na djelu?**

Potpuno je jasno kako nam građanska kontrola emocija ne dopušta spontanu reakciju, istrenirani smo autocenzurirati se u susretu s drugima. No, meni je još interesantnija autocenzura koja je uključena pri susretu sa samim sobom, tj. pri osvještavanju i puštanju na svjetlo dana mnogih potisnutih, neomiljenih mjesta vlastitoga „kontinenta“. Građanska nam kontrola emocija zbog niza razloga ne dopušta ulaze u sve paralelne potencijale našeg bića.

To je i poželjno jer nas ekspresija emocija u građanskom životu katkada trajno određuje, podrazumijeva ponekad ozbiljne posljedice.

Glumačka kontrola emocija pak omogućuje brz ulazak i brz izlazak, barem iz dva razloga: kao prvo, zahvaljujući određenoj glumačkoj vještini, a kao drugo – ne obvezuje nikoga „do kraja“, čini se da nema trajnih posljedica, barem ne onih vidljivih dnevnom svjetlu...

Glumac trenira kako istinoliko izraziti unutarnja zbivanja, unutarnji plov, ne podliježući cenzuri na koju smo u socijalnom okruženju osuđeni. Glumačka je otvorenost, tj. „kontrolirana nekontrola“ na određeni način heretična, propusna. Po meni glumac senzibilnije osjeća arome zbivanja u vlastitom tijelu i oko njega. Osim toga, on kontrolira svoje unutarnje tokove kao i način njihova povanjšćivanja; svjesno gradi i usmjerava ta unutarnja tanana zbivanja.

Kao sljedeće – sve spomenuto glumac može povanjštiti suptilno ili manje suptilno, naglašeno ili manje naglašeno, ovisno o odluci redatelja, o odabiru žanra, estetike. A tu „kliznu“ ili „klizajuću“ poziciju omogućuje stupanj umijeća, stupanj senzibiliziranosti i vještine glumca – po tome se glumci međusobno i razlikuju.

Dakle, postoji potencijal pojačane ekspresivnosti.

**Govoreći o teorijama smijeha, ukazujete na to da smijeh rastvara granice između vjerojatnog i nevjerojatnog, krutog i fleksibilnog, postojeće logike i poretka mašte. Zašto su te *razmaknute granice* tako kratkotrajne; zašto su napuknuća tako brzo sklona ponovnom zatvaranju?**

- To je možda imanentno puknuću?

Premda uistinu nisam sigurna da li se ta odškrinuta vrata ikada ponovo do kraja zatvore. Kad je nešto napuklo, napuklo je – zato smijeh i jest opasan! Nasmijali smo se nečim i postali smo svjesni toga da se tome možemo i smijati – i to nas trajno obilježava. Makar tu svoju reakciju naknadno i namjerno „zaboravili“.

No, zašto se ipak brojni potencijali tih puknuća dobrim dijelom zatvaraju? Zato što nas dočekuje svakodnevica: briga zbog računa, briga zbog toga kako ćemo biti primljeni od drugih, kako ćemo se „provesti“ ako ne poštujemo pravila „igre“, briga zbog toga kako ćemo preživjeti...

**Postoje li doista subverzivni i reakcionarni smjehovi i kako biste ih odredili, na kojim primjerima iz kazališne ili šire društvene prakse?**

- Apsolutno sam u to sigurna... Reakcionarni je onaj koji podržava stav grupe: pa se neki rado i često smiju ženama, neki Bosancima, neki homoseksualcima... Ovisno o tome u kakvoj se grupi krećemo – mogli bismo mijenjati pozicije prema kojima procjenjujemo je li neki smijeh reakcionaran ili subverzivan.

U svakoj je grupi neka druga zona ona zona koja bi se mogla prepoznati kao mjesto „rizika“. Ako se smijemo na sjednici nekog vijeća, primjerice, jasno je svima u prostoriji koji će se smijeh doživjeti subverzivnim (jer te dovodi u opasnost, u rizičnu situaciju), a koji će u tom trenu bit shvaćen kao reakcionaran, tj. kao onaj koji te dodatno čini prihvatljivim i ugodnim dijelom neke zajednice, nekog tijela.

Smijeh nas čini pripadnicima određene grupe, često se kaže: Dobro se slažemo, smijemo se istim stvarima!

Dakle, ne mislim da su to (reakcionarni/subverzivni smijeh) stalne pozicije, niti pozicije koje trebamo procjenjivati s pozicija etike.

E sad, ako se krećemo unutar grupe koja, primjerice, zagovara nenasilnu akciju, subverzivno je nasmijati se onom drugotnom – onom što uključuje i nasilne aspekte naše osobnosti... što to čini u odnosu na širi društveni kontekst? No vratimo se „standardu“: mnogi vole gledati samo tzv. lake komedije, žele uživati onaj smijeh koji ne potresa i ne dovodi u pitanje njihov način života, njihovu „smještenost“.

Subverzivni smijeh uvijek potresa i naše građanske pozicije, naše dugo građane stavove, pa zbog toga nije lagan ni onome koji se smije.

Subverzivni smijeh je onaj koji je nekad pokrenut i mimo tvoje volje – možeš se smijati na pogrebu tebi drage osobe, taj smijeh je smijeh oslobađanja snažne energije ali i nesvjesnog propitivanja temelja naše kulture, pa tako ulaska i u prostor strave; ili se možeš smijati veličini koja je u nekom društvenom trenutku i okruženju neupitna. To je oslobađajući, transformirajući smijeh, ali i uključuje određeni rizik (ako te netko čuo da se smiješ – „loše ćeš se provesti“). No, tim je smijeh neobuzdaniji.

Samo kao ilustracija: uvijek se sjetim situacije kada sam u HNK gledala *Octopusse* Ivana Vidića. Jedna se žena u loži pokraj moje u jednom trenutku nasmijala cijelim tijelom, ali je odmah nakon toga rekla: „Kako se ovakvo što smije dopustiti u hramu kulture?“ Znači, nije bila suglasna s vlastitim smijehom. To je ono ključno što smijeh čini – probija naše osobne horizonte. Neki se nakon toga brzo ponovo zatvaraju i vraćaju u vlastitu udobnu situaciju, a neki si dopuštaju da o tome poslije i misle... da se propitkuju i mijenjaju.

#### **Kako tumačite psihoanalitičko čitanje smijeha i Freudov stav da humor ipak „pripada“ muškarcima, a ne ženama?**

Držim da takvo čitanje afirmira nadmoć muškaraca nad ženama, istovremeno upućujući na visoki značaj humora. Muškarca se naravno postavlja u središte, pridaje mu se kao moguća osobitost – „genijalnost“, „lucidnost“, a ženu se i dalje definira kao onu koju se opisuje u terminima lišenosti (ovog puta lišenosti brzine – duha).

#### **Čijem se humoru najradije privatno utječete, a tko vas je najviše u stanju bogatiti „javnim“ humorom?**

Najradije se smijem smijehom sluge, smijehom koji me potrese i u njemu „nestanem“, ali još uvijek je za mene takav smijeh rijetka prilika – vježbam se tome... Smijeh sluge, kaže Oliva, jedini je način na koji se sluga može spasiti, iscijeliti, ozdraviti. Smijući se. Tada njegovi egzistencijalni strahovi oslobađaju energiju, spašavaju njegovo iscrpljeno i izrabljeno tijelo.

Volim Bosance i njihov smijeh na vlastiti račun, topli smijeh. Volim Vidićev smijeh, koji je i bolan, a opet opak i prodoran. Smijem se humoru Dorte Jagić, Lade Kaštelan, Ionesca, Nikolaia Erdmana (pisca sjajnoga dramskog teksta *Samoubojica*, zbog kojeg su ga proganjali i zbog kojega je i životom platio). Kao mala smijala sam se smijehu Branka Ćopića. Sad ga dugo nisam čitala, pa ne znam kako bih reagirala... i ovo govori nešto o tome koliko nas društvo vodi ka tekstovima i temama kojima se smijemo ili ne smijemo smijati (*zašto tako dugo ne čitam Ćopića?*).

Često se uhvatim kako sam bijesna na nečiji smijeh: ne smijem se komedijama brojnih naših komediografa, onima koji pišu računajući na sigurna, tj. „pomodna mjesta smijeha“. Tada mi smijeh drugih, onih oko mene, fizički smeta.

Posljednje čemu sam se jako smijala bila je predstava koju je režirao i „sklopio“ Saša Anočić – *Niko i ništ*. Gledajući predstavu, smijala sam se grohotom, ali sam nakon predstave ostala u gledalištu i dugo plakala. Predstava me je, baš zahvaljujući smijehu, p(r)otresla i izvadila na svijetlo dana moje brojne strahove i jad. Izašla sam iz kazališta plačući i nisam se mogla smiriti cijelu noć, i snovi su mi bili drukčiji. Znači – smijeh je učinio svoje. Povezao je neke stvari, koje skrivam i od sebe kako bih mogla lakše funkcionirati u svakodnevicu. To je još jedan odgovor na to što je to za mene „subverzivni smijeh“.

**Pravite razliku između smijeha-distance i smijeha-kontakta. Čini mi se da je riječ o vrlo produktivnoj terminologiji, ali molim da je pobliže objasnite, možda na primjerima?**

Smijeh-distanca je smijeh koji u nama podržava poziciju vlastite nadmoći. To je smijeh o kojem piše Baudelaire – smijeh sadizam. Smijemo se društvenim „manama“, ali sa stavom da smo bolji od onoga čemu se i komu se smijemo. Mnogi njeguju taj smijeh i drže ga društveno relevantnim. Eto, kod Gogolja, na primjer, smijemo se psihologiji mase ili kod Ive Brešana – smijemo se „ženskoj prirodi“ (*Veliki manevri u tjesnim ulicama*, primjerice) ili nečijem nesnalazanju u društvu, nepisanim pravilima.

Naravno, moram istaknuti, značajno je **kada se, u kojem trenutku**, nečemu smijemo. Lako je smijati se Gogolju danas jer je riječ o klasiku. A postati klasikom, koliko god je lijepo i u prvi mah izgleda poželjnim, neka je vrsta smrti, ubijanja, onemogućavanja. Zasigurno se nije bilo lako smijati Gogolju u vremenu i prostoru u kojem je djelovao.

Smijeh-kontakt je smijeh potres, onaj koji omogućuje i osobnu transformaciju jer se smijemo onome što nas se i te kako tiče, onome što smo i mi sami.

Uputila bih i na razliku između osmijeha i smijeha – osmijeh je taj, kako misli A. B. Oliva, što podrazumijeva određenu distancu intelektualiziranja, a smijeh nas potpuno prožima, potresa, pa tako povezuje razne udaljene dijelove našeg bića. Smijeh-kontakt jest i smijeh kontakta sa samim sobom, dodira drugosti unutar sebe ili unutar bilo koje cjeline, bilo kojeg tijela kojem „pripadamo“.

Eto, još i danas pamtim kako sam se smijala nakon (pa čak i tijekom) jedne glumačke vježbe, improvizacije, koju sam radila s Vilijem Matulom. Smijala sam se nakon što sam izgovorila niz za mene heretičnih stvari. Naime, osobito sam osjetljiva na „nacionalističke izjave“; kada čujem nekoga da izgovara takve stvari, potpuno se okamenim, zamuknem, jer u meni tada prevlada strah, gotovo strava. U toj sam improvizaciji sama izgovorila slične stvari (naglašavam da je improvizacija bila rađena po uzusima *Metod-glume*, dakle kada si osjetilno i emotivno snažno „prisutan“). To je, dakle, za mene osobno bio kontakt s jednim dijelom mene koji „građanski“ ne živim i ne želim nikada živjeti, ali sam se uputila u taj prostor.

Otok smijeha je poput otoka kazališne predstave – ulaziš u brojne dijelove sebe koje nikada nećeš realizirati, niti ih želiš realizirati u svakodnevicu, u građanskom životu. U tom sam se trenu, doduše, i odvojila, distancirala od vlastitog straha, zahvaljujući prethodnom spajanju s onim čega se bojim.

**Kako to da nigdje eksplicitno ne obrađujete spregu smijeha i igre? Smatrate li da igra ostaje izvan režima humora i tragike, kao zaseban princip ponašanja?**

Da! Ne držim da su smijeh i igra u nužnoj vezi. Za mene je izuzetno potentno pitanje odnos ludizma i stvarnosti (stvarnosnih igara). Ludizam propituje naše stvarnosne igre i pokazuje ih arbitrarnima. Ludizam se katkada drži opasnim: zbornik radova o ludizmu koji je nastao sredinom devedesetih godina dvadesetog stoljeća u Zagrebu uključuje tekstove koji afirmiraju suprotne pozicije, neki teoretičari ludizam proglašavaju iznimno opasnim, a neki ga podržavaju. To naravno puno govori o njihovim tadašnjim političkim pozicijama. U tom su smislu igra i smijeh povezani. Međutim, igra često podrazumijeva jasna pravila. No, igra ne mora izazivati smijeh – pogotovo ako ju se ozbiljno shvati. A mislim da igre nema bez ozbiljnog shvaćanja i dosljednog prihvaćanja pravila. Igra dakle može izazivati i ljutnju, bijes (sjetimo se „Čovječe, ne ljuti se“ ili kartaških igara), igra može izazivati kompetitivnost... otvara nam i osvještava odnose koje živimo i izvan onoga što se zove igrom. Igra može biti ozbiljnija i dosljednija od stvarnosti (u smislu reduciranja mogućnosti i svega onoga što nismo ni u stanju prepoznati kao mogućnost), pa tako i represivnija – što nikako nužno ne izaziva smijeh.

**Pessoa i njegovi citati prate vas cijelom knjigom, poput najbliže prijateljske sjene. U jednom trenutku navodite Pessoain stih: „Revolucionar ili reformator – zabluda je ista“. Kako to da je posrijedi samo zabluda? Vjerujete li u transformativnu moć smijeha?**

Da, točno je! Mislim da je uvijek riječ o zabludi kad sebi pridajemo veliku važnost, određujući se kao revolucionare ili reformatore. Naime, pitanje je tko je kreator onoga što činimo i u kojoj mjeri naša volja određuje našu osobnu ili kolektivnu povijest.

Često smo uvjereni da je naše djelovanje vođeno našom razumu dostupnom sviješću. A smijeh to dovodi u pitanje. Osim toga, biti revolucionar ili reformator, podrazumijeva borbu, otpor, i koliko god takvu poziciju držim značajnom, pa i sama se tome nerijetko priklanjam – eto nas opet unutar dihotomija koje smijeh barem privremeno ukida! Nastavak Pessoaine misli, sada parafraziram, glasi: „Ono što uistinu želim jest gledati oblake“, biti na trenutke u prostoru mimo svih ideologija, mimo svih uloga, zadataka i maski... Vjerujem u transformativnu moć smijeha. Tek nakon „dobrog“, tj. snažnog smijeha (pa i plača), u stanju smo promatrati oblake...

---

## SVAKA OSOBA IMA SAMO JEDNOGA KLAUNA, ALI TAJ KLAUN MOŽE BITI SVE!

### RAZGOVOR S IVOM PETER-DRAGAN

---

Suzana Marjanić

---

S Ivom Peter-Dragan razgovaramo povodom njezine glumačke i klaunske kreacije u klaunskoj predstavi za odrasle *Slavuj* u dramaturgiji i režiji francuske redateljice, glumice i pedagoginje Lee Delong (Triko Cirkus Teatar u koprodukciji s Kulturom promjene SC-a i Međunarodnim centrom za usluge u kulturi, premijera 10. veljače 2012., Scena Travno, Zagreb).<sup>1</sup> Riječ je o drugoj predstavi Triko Cirkus Teatra iz klaunske trilogije koju čine predstava *Kikiriki, Slavuj* te *Dvije i pol sestre*. Pritom je predstava *Slavuj*, kako ćemo kudikamo više doznati iz razgovora s Ivom Peter-Dragan, glumicom, cirkuskom pedagoginjom, akrobatkinjom, prvom našom akrobatkinjom na akrobatskoj tkanini, koreografkinjom, asistenticom redatelja/ice, producenticom, suosnivačicom Triko Cirkus Teatra (da spomenemo samo neke od njezinih poziva), rađena u maniri kazališnoga klauna s karakterističnim crvenim gomoljastim nosovima, a riječ je o inscenaciji – ako pojednostavimo sadržajni palimpsest saturnske melankolije – obiteljske priče u kojoj domina-mama Vita Min Koko (Iva Peter-Dragan) i nešto popustljiviji, nespretniji, neodređeniji u životnim situacijama otac Prokopije Koko (Nikola Mijatović) nastoje probuditi erotski *élan vital* (poslužimo se Bergsonovom kovanicom iz njegove knjige *Kreativna evolucija*) i želju za bračnom zajednicom u svoje tridesetsedmogodišnje kćeri Kupine Koko (Nikolina Majda), dakle već u poprilično poodmakloj životnoj dobi. A kao sretan odabranik pojavio se iznebuha isto tako plah i podjednako, kao i Kupina, što se tiče suočavanja sa životnim heteronomijama, smušen mladić Octavio (Domagoj Šuić). I kao što je istaknula redateljica Lee Delong, u ovoj su klaunskoj predstavi ogolili glumca i ostavili samo njegova klauna, gdje nam je svaki glumac/ica razotkrio/la svoga klauna/klaunicu: odnosno, klaun progovara iz njihove osobnosti. Osim toga što *Slavuj* nastaje kao prva naša klaunska predstava za odrasle, njena specifičnost počiva i u tome što se izvodi uz živu glazbu (trio bend čine Ines Tričković, Pavle Miljenović, Nicolas Sinković) koja pažljivo oslikava podjednako i scenografiju kao i duševna stanja klaunske obitelji Koko i mladića-odabranika Octavia; ukratko, glazbenici sa svojim brojnim instrumentima (npr. vitlanje kratkim konopom, istočnjačke zvečke, šuškalice, bubanj, harmonika, električna gitara) te toplim dječjim i ženstvenim i, kad je potrebno, reskim glasom Ines Tričković funkcioniraju u potpunosti kao mozaik predstave. Tako npr. Kupininu saturnsku melankoliju, svojevrsan saturnski kompleks koji u njezinu životnom aspektu dovodi do odbijanja životnih normativa (pa tako i nametnute institucije braka), glazbeni trio sjajno instrumentalno ilustrira pjesmom Jovana Jovanovića Zmaja

<sup>1</sup> Predstava se može pogledati na linkovima: <http://vimeo.com/38746379>, <http://vimeo.com/38734631>

O ostalim produkcijama Triko Cirkus Teatra, profesionalne kazališne družine koja posebno njeguje izričaj teatra novog cirkusa, usp. web-stranicu <http://www.cirkusanti.hr/>

„Tiho noći, moje zlato spava,/nad glavom joj od bisera grana./A na grani ko da nešto bruji,/to su mali sićani slavuji.“, pjesmom poznatijom kao starogradska pjesma.

No, zaustavimo se na razotkrivanju glumačkih klauna/ica. Tako je Iva Peter-Dragan u ulozi domine-majke otvoreno razotkrila vlastitu, veoma jaku, moćnu klaunicu u crvenoj uskoj haljinici i s crvenim šeširićem, koja svakako nastoji ostvariti svoj naum da uda kćer koja je upravo (u prvoj sceni tužno-smiješnoga rođendanskoga slavlja) navršila 37 godina. Svoj agresivan stav u ostvarivanju te želje u odnosu na nešto popustljivijega, kudikamo blažega oca Prokopija, koji je kostimografski najbliži ikonografiji klasičnoga cirkuskoga klauna, sjajno je ocrtala repetitivnošću komisiva „Šta je?“ (uglavnom u obraćanju svim akterima te obiteljske melodrame u trenucima kada se boji za pozitivan ishod jedine aktancijalne strelice želje da uda svoju ostarjelu kćer) ili pak nešto blažim direktivom „Hajde, hajde, dušo“ (u nagovoru Kupine da napokon krene u akciju ženstvenoga osvajanja Octavija), ali i gestualnim agresivnim lupanjem cipelom o pod.

Izvršno su pritom strukturirane scene u kojima majka otvoreno razotkriva vlastitu seksualnost i erotičnost kao i scene u kojima tridesetsedmogodišnja Kupina u trenucima osamljenosti otkriva odjednom probuđenu ženstvenost: tako u jednoj od tih erotičkih scena mama Vita Min, u trenucima čitanja *Kama Sutra*, zanesena vizualnom erotičnošću, pokušava, dakako klaunski, iskušati neke od erotičkih položaja tog sanskrtskog teksta koji nije napisan kao seksualni priručnik, kako je čitan i prakticiran na Zapadu, već kao himna senzualnosti i duhovnosti; nadalje, kada kao travarica, svojevrsna vračarica s mačetom u ruci, Kupinu odvodi u šumu po biljni afrodisijak kako bi u njoj probudila erotičnost, erotičku maštu ili pak scena u kojoj Kupina, ostajući sama, u zanesenosti igrom s bocom sasvim slučajno otkriva mogućnost njene modifikacije u falusoidan simbol. I, za razliku od dominantne majke, Kupina je klaunica karakterizirana kao njezina čista suprotnost, drugi kraj emocionalne vrteške, spirale – naime, opčinjena saturnskom melankolijom, ispunjeno vrijeme pronalazi samo sa svojim slavujem u me(n)talnoj krleci. Odnosno, kao što je redateljica Lee DeLong jednom prigodom izjavila: „Fascinira me pjev slavuja! Probada mi srce i daje uzleta mojoj mašti. Obavijen poezijom i nasiljem, slavuj je bio inspiracija piscima od Sofokla do Keatsa.“ Tako svoju višejezičnu, odnosno dvojezičnu antologiju *Krilati pjev: Filomela i slavuj u poeziji zapadnog kruga* (2012) Vinko Grubišić posvećuje slavuju jer, kako ističe, slavuj je ne samo najraspjevanija nego i najopjevanija ptica. Tome je zaslužan i mit o Filomeli, prema grčkome mitu, ljepotici koju je silovao Terej, suprug njezine sestre Prokne, i odsjekao joj pritom jezik, a ona ga je poslije prokazala kad je izvezla taj stravičan prizor na platnu.

Kako je vjenčanje vrlo brzo realizirano, i to zahvaljujući kontrolnoj praksi ponajviše Kupinine majke, i nakon performativa bračnoga zavjeta sve ostaje isto: i Kupina i Octavio, inače vrlo bliski u svojoj povučeniosti i nesigurnosti, plahosti prema agresivnosti komunikacije, sudara s vanjskim svijetom normativnih hijerarhijskih praksi, ostaju udaljeni u svojim melankoličnim, ali ipak različitim svjetovima iz kojih ne mogu ostvariti istinsku ljubav. Naime, Kupina se ponovno povlači u saturnski svijet slavujeva pjeva u me(n)talnom kavezu; u njezinoj pravoj prirodi ima nešto što onemogućuje sklad s ostatkom svijeta. Riječ je o vrlo moćnoj završnoj slici kada Kupina, djevojka-slavujica, ostaje u klaunskim crvenim kratkim hlačicama i grudnjaku koji razotkriva njezinu netaknutu ženstvenost, što je scenski označeno trenutkom kada slavujev kavez stavlja preko vlastite glave, torza. Octavio, u žutoj košulji i s prenaglašeno kratkim hlačicama, šeširićem, svijetlosmeđim dokoljenkama i isto takvim cipelama, pokušava je izvući iz kaveza saturnske melankolije. I slijedi završna slika: Octavio uvlači vlastitu glavu u slavujev/Kupinin kavez; shvaća da mora prihvatiti njezina slavuja/icu posvećenosti melankoliji i ući u svijet saturnskoga kompleksa. Mislim da ova scena savršeno ilustrira poveznicu između humora i melankolije (crne žuči). Naime, kao što je Blaženka Perica kao autorica izložbe *Dimenzije humora* (2011) u katalogu izložbe istaknula da uporaba riječi humor u relaciji s komičnim, zabavnim i šaljivim ne datira od pamtivyjeka te da npr.



*Oxford English Dictionary* bilježi prvu takvu uporabu 1682. godine, dok je prijašnje korištenje riječi *humor* vezano uz duševno raspoloženje (temperament) i starogrčko učenje o četirima humorima – tekućinama koje reguliraju tijelo: krv, flegma, žuta žuč i crna žuč (melankolija).<sup>2</sup> Upravo Octavijevim prihvaćanjem Kupinine posvećenosti melankoličnom slavujevu pjevu, retorike melankolije koja je u stalnoj introspekciji, i kojoj stoga nema smisla proturječiti, u završnici Kupina i Octavio ostvaruju dugo očekivani i željeni tjelesni dodir, apsolutnu otvorenost vlastitih tijela u toploj erotičkoj igri. Ukratko, Octavio je prihvatio Kupinin slavujev pjev, kao uostalom i Romeo i Julija. Odnosno, prema folklornom vjerovanju, poslušaju li ljubavnici slavujev pjev, ostat će sjedinjeni, ali će se izložiti smrti. Smrt u ovom slučaju znači smrt Kupinine saturnske melankolije, kompleksa koji je djelovao u svom negativnom aspektu pretjerane plahosti i izmještenosti iz vanjskoga svijeta. Ili iz aspekta drugoga kraja interpretativne spirale – Octavijev ulazak u Kupinin svijet kavezne melankolije označava njegovo prihvaćanje njezine emocionalne izmještenosti iz svijeta normativnih praksi. I završno, umjesto klasične scene glumačkoga poklona, još jednom su sažete te dvije ljubavi: ljubav kao igra između Kupine i Octavija te ljubav u kojoj je potrebna dominacija, o čemu svjedoči jedna od završnih strastvenih scena ljubavi domine-Majke i Oca željnog žene kao *control freaka*. Ukratko, prepoznavanja u tim dimenzijama humora u samoj publici (o sebi da i ne govorim) bilo je i više nego dovoljno, odnosno kako je to zabilježio Simon Critchley u svojoj knjizi o humoru da je najčovječnije u humoru ponajprije sposobnost ljudi da se smiju sebi samima.



Foto 1: Iva Peter-Dragan

**Možda da u razgovor krenemo s počecima tvoje zanesenosti kazalištem. Dakle, kako je krenuo tvoj rad u kazalištu i posebno rad na klauneriji; poznato mi je da si još kao srednjoškolka u ZeKaeM-u pohađala dramsku radionicu Vlade Krušića koji je često organizirao upravo tih godina (početkom, sredinom devedesetih) radionice mime, fizičkoga teatra...**

Otprilike u 6. razredu osnovne škole Vlado Krušić, tadašnji voditelj Učilišta ZekaeM-a, provodio je audicije u zagrebačkim osnovnim školama i izabrao grupu mladih za koje se organizirao intenzivniji program. Ja sam bila jedna od njih. Naš je program bio vrlo dobro strukturiran i zahtjevan. Osim redovnih dramskih satova, Krušić je srijedom vodio satove scenskoga govora, a u vrijeme školskih praznika redovito bi nam organizirao cjelodnevne radionice fizičkoga teatra, posebice mime, koje su vodili pedagozi iz Nizozemske. Na mene je posebno utjecao Wilfred van den Peppel. Kod njega sam naučila svoje prve „akrobatske“ korake, a radili smo i s maskama. Krušić nas je prvi upoznao i s tehnikom kazališnoga klauna, premda na tome nismo puno radili, ali meni je taj pristup kazalištu ostao negdje urezan. Puno godina poslije toga, nakon dugogodišnjega bavljenja

artističkim vještinama, opet je za mene kao izvođačicu klaun došao u prvi plan.

**Poznato je da nisi željela upisati glumu na ADU, već si upisala komparativnu književnost i engleski jezik na Filozofskom fakultetu. Zbog čega si odustala od klasične strukture glume i što te danas posebno razočarava u susretu s njihovim predstavnicama/predstavnicima s obzirom na to da te često vidamo i u repertoarima gradskih kazališta?**

<sup>2</sup> Simon Critchley u svojoj studiji o humoru zamjećuje da je iskustvo tijela u boli na tako neobičan način slično ugodi smijeha – zbog toga nas može boljeti kad se smijemo. Usp. knjigu Dubravke Crnojević-Carić *Melankolija i smijeh na hrvatskoj pozornici* (Zagreb, 2012) u kojoj autorica uspostavlja poveznicu između melankolije i humora.

Foto 2: Iva Peter-Dragan kao Vita Min Koko u predstavi *Slavuj*, Triko Cirkus Teatar

Cijelu osnovnu i srednju školu pohađala sam Učilište ZeKaeM-a. Izvodili smo puno predstava koje su se repertoarno igrale u ZeKaeM-u. Iako smo i sami bili učenici, igrali smo za učenike. Većina kolega iz moje generacije upisala je glumu nakon srednje škole, to je bio neki logičan nastavak... Ali mene to nije privlačilo. Nikad nisam išla na prijamni. U našoj edukaciji u ZeKaeM-u puno se pažnje pridavalo čitanju i promišljanju književnosti te teoriji kazališta, a kako sam u prva dva razreda srednje škole (Gornjogradska gimnazija, Zagreb) imala jako dobru profesoricu iz hrvatskog, koja me još više usmjerila ka čitanju, odlučila sam upisati

komparativnu književnost i engleski na Filozofskom. Mislila sam da ako ikada budem išla na Akademiju, da ću pokušati upisati režiju. Ali na kraju nikada nisam otišla ni na režiju. Jednostavno me nije privlačila takva vrsta kazališne škole... Činilo mi se, a čini mi se i sada, da je naša Akademija previše jednosmjerna u svom pristupu. Program se većinom bazira samo na izvođenju predstava po dramskom predlošku i s puno govora. Mene je privlačila, a i sada me privlači, druga vrsta teatra. Zbog svojih akrobatskih vještina dosta igram u repertoarnim gradskim kazalištima. Čini mi se da tu vlada čvrsta raspodjela poslova koja strogo razvrstava svakoga u svoju košaru i time je komunikacija blokirana. Za mene je rad na predstavi prije svega grupni rad, zajednički rad. Naravno, postoji redatelj koji drži sve konce „na broju“, ali moj je stav da svi moramo raditi sve, dati sve, da bi predstava stvarno i pokazala nešto što se tiče svih nas, da bi komunicirala s publikom. Čini mi se da se predstave rade kao na traci, po nekim ustaljenim obrascima. Predstava živi jedino ako ima publiku, a s te strane žalosti me i to što nakon premijerne izvedbe u nekom gradskom kazalištu nemaš više mogućnost mijenjanja stvari koje si shvatio da ne funkcioniraju tek nakon što si predstavu podijelio s publikom. Tvornica ide dalje, odmah se priprema nova predstava i nema se vremena za naknadno promišljanje i uvažavanje publike. Ne mislim pod tim neke verbalne komentare koje daje kazališna kritika. Mislim upravo na osjećaj koji se stvori između osoba na sceni i osoba u publici. Ako zanemarimo taj osjećaj, onda smo umrtvili komunikaciju, onda imamo glumca na sceni koji igra za sebe i „pristojnu“ istreniranu publiku koja zna da mora pljeskati na kraju, i to je to. Meni se osobno čini da je takav pristup i naše Akademije dramske umjetnosti.

Moja fasciniranost klaunom sigurno je potencirana činjenicom da je publika sada i ovdje i zajedno s izvođačem živi predstavu. Pa i kada postoji „četvrti“ zid, njezina uloga nije uloga pasivnog promatrača u donjem planu koji gleda gore u glumca. Zato i ne volim barokne pozornice, draže su mi one amfiteatarske.

**Još kao srednjoškolka, 1997. godine osnovala si Šipak kazalište čija je predstava *Sedma uvertira: Brod* dobila nagradu za najbolju predstavu u cjelini na 40., jubilarnom susretu kazališnih amatera Hrvatske. Reci nam nešto o srednjoškolskom**

**i kasnijem studentskom Šipak kazalištu koji si osnovala u četvrtom razredu gimnazije te o suradnji s drugim u to doba srednjoškolskim/studentskim kazalištima (npr. Schmrtz teatar, Theatre de femme).**

Šipak je nastao iz naše potrebe da nešto napravimo sami, da sami izrekemo ono što želimo na način na koji želimo. U to je vrijeme Mario Kovač vodio Schmrtz teatar koji je na sve nas utjecao. Da i sami nešto kreiramo, bio je za nas velik izazov, a možda i način potvrde da si svjestan svijeta oko sebe, okoline u kojoj živiš, a ne samo da provodiš dane između satova u srednjoj školi i zabava poslije toga. To je bio iskaz naše samostalnosti. Ako si imao svoju kazališnu družinu, imao si „viši cilj“. Mi smo to onda zvali kazališnim družinama i redovito smo nastupali na Smotri kazališnih amatera Zagreba. Kada to gledam iz današnje perspektive, nazvala bih to performansima. Nikad nismo koristili dramske tekstove; izabrali bismo jednostavno neku temu koja nas je zanimala, razgovarali o njoj, isprobavali načine na koji o njoj možemo progovoriti. I onda je u nekom trenutku Mario Kovač začeo Festival alternativnog kazališta (FAKI). To je ipak bio samo naš festival, nismo se miješali s pučkim kazalištima ili osnovnoškolskim dramskim grupama, bez ikakve negativne konotacije... Smatram samo da nam je ciljana publika bila sasvim drukčija. Pa ono što je šokiralo, recimo, žiri SKAZA-a bila je možda čak i limunada za publiku koja je zalazila u ATTACK.

**Naime, Šipak kazalište osim što je bilo prepoznatljivo po multimedijalnim oblicima izražavanja i praksi fizičkoga kazališta, odnosno neverbalnoga kazališta, bilo je osobito i po reprezentaciji pozitivne strane života. Naime, kao što si istaknula u članku u *Kazalištu*, željeli ste se odmaknuti od kazališta koje je tada „dosta crno progovaralo o životu“ (usp. Iva Peter-Dragan: „meli ni jenu sasa, i tengenezeni tanga!“ *Kazalište*, 41/42, 2010., str. 104–107). Kako ste, s obzirom na onodobnu poslijeratnu depresiju, uspjeli izvući i pozitivnu, smiješnu, ljekovitu stranu života?**

U fakijevskom smislu, predstave Šipak kazališta bile su drukčije po tome što smo se namjerno koncentrirali na pozitivnu stranu života. Mislili smo da je sve u stavu, a mi smo nekako odlučili zauzeti onaj optimističan. Nismo mi olako prelazili preko problema koji su nas se u to doba ticali, nismo bili *ignorantni*, ali nekako u svakoj predstavi od postavljenoga problema iznalazili bismo ljepotu. Čini mi se da su sve naše predstave završavale mogućnošću za neki novi početak i mislim da se upravo u tome sastojao naš pozitivan pogled u budućnost. *Sedma uvertira: Brod* završava sasvim praznom pozornicom uz rečenicu „Brod je sada tvoj, načini mu jebra!“

**Kako je u svemu tome došlo do prepoznavanja cirkuskih vještina; jednom si mi prigodom rekla da si u Berlinu gledala predstavu *Majstor i Margarita* gdje je cijeli taj Bulgakovljevi nadrealan, fantastičan svijet *iščaralo* troje glumaca, a posebno te fascinirao trenutak u kojemu se Margarita zračnim akrobacijama pretvara u vješticu na svili. Naime, upravo si tom scenskom igrom bila potaknuta da kreneš u izvedbeno istraživanje zračnih akrobacija na svili.**

Izuzetno me zanimalo fizički, neverbalni teatar i koristila sam svaku priliku da se educiram na tom polju. U nekom sam trenutku odlučila da, kako bih bolje razumjela kazališnu umjetnost, moram naučiti svirati neki instrument i da se moram početi baviti suvremenim plesom. Na drugoj godini fakulteta upisala sam trombon u Glazbenoj školi „Vatroslav Lisinski“. Akrobatskim vještinama u zraku počela sam se baviti sasvim slučajno. Da, prvi sam se put sa svilom susrela u Berlinu. Gledala sam predstavu *Majstor i Margarita* u malom nezavisnom kazalištu u Berlinu koje sada više ne postoji; zvalo se Ostende. Cijeli roman uprizorile su samo dvije glumice i jedan glumac, što mi je već bilo fascinantno, a onda je počela scena pretvaranja Margarite u vješticu i sve se to događalo na tkanini dugačkoj otprilike 7 m u koju se glumica zapetljavala, izvijala, bacala a da nijednom nije dotaknula pod. Centar gravitacije nije joj bio zemlja, nego ta vertikalna dugačka tkanina. Tada sam odlučila da definitivno moram to naučiti. Zabavljao me taj fizički pomak u percepciji, prkošenje gravitaciji...

**Koje su sve cirkuske vještine, osim hodanja na štulama i akrobatske tkanine, koje sama primjenjuješ?**

Osim akrobatike na svili, akrobatiram i na statičnom trapezu i zračnom obruču, a vježbam i akrobatsku disciplinu koja se radi u paru ili grupi, a zove se akrobalans. To je slično akrojogi koja je sada tako popularna u nas.

**Kao prvu radionicu cirkuskih vještina pohađala si radionicu Brune Kriefa u Polverigiju kraj Ancone, koji je kod nas najpoznatiji kao koreograf za film *Nebo nad Berlinom*. Što ti je u daljnjem radu na cirkuskim vještinama donijela navedena radionica?**

To je bila prva radionica zračnih akrobacija u kojoj sam sudjelovala. Naime, tada se kod nas nigdje nije moglo naučiti ništa u tom smislu. Sasvim slučajno, zahvaljujući prijatelju iz Šipak kazališta Vedranu Jukiću i internetu, koji tada još nije bio ovako rasprostranjen, dobila sam informaciju o radionici i odmah se prijavila. Ta mi je radionica bila baza za cijeli budući rad. Osim vještine, Bruno Krief nam je pričao o svojim kazališnim produkcijama i radu na spomenutom filmu. Tada sam prvi put shvatila što je to suvremeni cirkus. Bez ikakvog forsiranja, u idućim sam godinama uvidjela da je to upravo smjer u kojem želim krenuti u kazališnom i profesionalnom smislu.

**Što se tiče naše sredine, tada si surađivala s Novom Ložom Lude Mame koji su tih godina djelovali kao prvi naši žongleri. Naime, iz toga kolektiva proizlazi upravo tvoja druga kazališna skupina – Triko, koju osnivate 2004. godine. I dok se Nova Loža Lude Mame tada posvetila žongliranju, ti si donijela akrobatsku izvedbu, zračnu akrobaciju. Kako je nastao taj izvedbeni spoj žongliranja i zračnih akrobacija?**

Tada, kada sam se počela baviti akrobatskim vještinama, u Zagrebu je već djelovala žonglerska skupina Nova Loža Lude Mame. To je bila također jedna od studentskih skupina koje su djelovale početkom ovoga milenija... Nova Loža Lude Mame definitivno je bila prva skupina u Hrvatskoj koja se bavila žongliranjem te je potaknula djelovanje mnogih drugih sličnih skupina. U zemljama zapadne Europe kvartovski cirkusi, skupine koje njeguju cirkuske vještine te razni oblici cirkusa u obliku tečajeva, susreta, koji se odvajaju od tradicionalnog oblika putujućih cirkusa sa šatorom ili cirkuskih obitelji, počinju djelovati negdje sedamdesetih. Sasvim je normalno, na primjer, u Nizozemskoj ili Njemačkoj da neko dijete ili odrasla osoba u svoje slobodno vrijeme ide na tenis, a drugi na tečaj cirkuskih vještina. U tom smislu već možemo govoriti o sportskom žongliranju ili sportskom akrobatiranju, koji kao cilj nemaju nastup pred publikom. Upravo je tu važnost Nove Lože Lude Mame. To je bio začetak suvremenog cirkusa u izvedbenom smislu, što se tiče naše sredine, te približavanja cirkuskih vještina ljudima putem radionica, nastupa na ulici i slično. U to doba mogli smo gotovo svakodnevno na Cvjetnom trgu vidjeti žonglere s vatrom uz zvuke afričkih bubnjeva. To je definitivno bio novitet u ponudi naše ulične umjetnosti koja se do tada ponajviše bazirala na sviračima. Nova Loža Lude Mame iznjedrila je i prve solo ulične performere koji kao bazu svoje izvedbe koriste cirkuske vještine.

**Koje su sve grupacije proizašle iz Nove Lože Lude Mame, i kako tumačiš da se upravo tih godina kod nas pojavljuje navedeni kolektiv kao naša prva žonglerska skupina, a riječ je o dobu kada su se nastojale zaliječiti ratne traume?**

U to vrijeme počeli smo svi intenzivnije putovati i bili smo fascinirani kakve sve skupine djeluju i koliko je razvijeno ulično kazalište. Da, ono što smo mogli vidjeti u kazalištu tada većinom je bilo obilježeno poslijeratnim traumama, a ako ne direktno ratnom tematikom, onda analizom tranzicije koja nas je zadesila. Naša je cirkuserija vjerojatno bila primamljiva i po tome što se potpuno odmicala od tih trendova. Katkad mi se čini da su ljudi, i stari i mladi i djeca, fascinirani cirkusom upravo zato što kod njih izaziva neko fizičko, iskonsko zadovoljstvo, potiče adrenalin, a

time nekako i opušta moždane vijuge... I upravo zato, zbog toga svojevrsnog fizičkog podražaja, ljudi si dopuste da spontano reaguju.

**Podsjeti nas kako je nastala vaša suradnja na predstavi *Mi djeca s kolodvora Zoo* u režiji Borisa Kovačevića; na koji se način akrobacija izvedbeno spojila sa svijetom očaja ljudi utopljenih u vlastite oceane tuge?**

Te godine kada sam otišla na svoju prvu radionicu zračnih akrobacija Boris Kovačević spremao je režiju predstave *Mi djeca s kolodvora Zoo*. Boris je bio moj dramski pedagog u ZeKaeM-u; tako smo se poznavali. Slučajno sam mu u jednom razgovoru spomenula čime sam se počela baviti. Njemu se to svidjelo i pozvao me da igram u predstavi. Moja je uloga bila Kessi, a osim glumački, u predstavi sam koreografirala akrobatske dijelove jer su u njoj nastupali i moji prijatelji koje sam poučavala akrobatici. Nas šestero u to smo vrijeme bili jedini koji smo akrobatirali na svili u cijeloj Hrvatskoj. Ideja je bila vizualizirati na neki način ovisnost. Simbolika crnih tkanina po kojima smo se mi penjali i spuštali bila je dvojaka. S jedne strane iskazivala je nešto uzbudljivo, podizala je razinu adrenalina i kod nas izvođača i kod publike, a s druge strane simbolizirala je i opasnost, prijetnju smrti. Jedna od posljednjih scena u predstavi bila je scena smrti „džankera“; džankeri umiru upleteni u te tkanine i naglavačke vrlo sporo cure prema dolje...

Boris je prvi među našim redateljima prepoznao izvedbeni potencijal ovakve vrste akrobatike u kazalištu. Poslije smo surađivali s Dorom Ruždjak, Aleksandrom Popovskim, Matejom Koležnik te najintenzivnije s Dubravkom Crnojević-Carić koja je režirala i našu prvu cjelovečernju predstavu u maniri suvremenog cirkusa *Poppins silazi*.

**Reci nam nešto i o fazi djelovanja u Centru za kulturu i informacije Maksimir, čiji je ravnatelj Tomislav Buntak bio otvoren prema svim oblicima suradnje i zajedno je s vama osjetio potrebu da se u sklopu Centra organizira akrobatska konvencija, pri čemu ste osim lokalnih ubrzo održali i prvu međunarodnu akrobatsku konvenciju.**

S Centrom za kulturu i informacije Maksimir počela sam suradnju u doba Šipak kazališta. Oni su nam dali prostor za probe, pomagali logistički u organiziranju naših brojnih gostovanja po cijelom svijetu. Buntak se uvijek isticao kao operativni ravnatelj kojemu je bitno da se prostor koristi na kreativan način. Iz tog razdoblja nezaobilazan je Boris Barta koji je sve do svoje smrti bio jedan od najzaslužnijih za razvoj akrobatske scene u Hrvatskoj. On je bio stručni suradnik u tom centru. Boris Barta bio je taj koji nas je potaknuo da organiziramo prve akrobatske susrete. Naime, u Njemačkoj smo se upoznali s praksom da se nekoliko puta godišnje lokalno održe akrobatski susreti. Obično se nekoliko stotina ljudi nađe u jednom sportskom centru i cijeli vikend međusobno razmjenjuju iskustva, zajedno treniraju, educiraju se... Borisu je palo na pamet da bismo trebali organizirati takav susret, ali u prirodi. Tako smo pet godina za redom organizirali Akrobatske susrete u prirodi u planinarskom domu Vodice blizu Sošica na Žumberku. Kroz te susrete prošlo je puno ljudi. Neki od njih sudjelovali su samo rekreativno, a neki, koji su svoje prve akrobatske korake napravili na tim susretima, danas se profesionalno time bave. Velika vrijednost za sve nas bila je financijska mogućnost da dovedemo akrobate iz inozemstva koji su nama onda vodili radionice. Nakon održanih ukupno pet susreta odlučili smo zajedno s njemačkim akrobatom Jasperom Hermannom organizirati prvu Internacionalnu akrobatsku konvenciju cilj koje je bio da se svake godine održi u drugoj zemlji koja nema dugogodišnju akrobatsku tradiciju i kojoj treba vjetera u leđa u tom smislu. Prvi IAC (International Acrobatic Convention) održao se na Korčuli 2008. godine. Projekt živi i dalje te se svake godine održava u nekoj drugoj zemlji, kako je i prvotno zamišljeno. Mi i dalje sudjelujemo kao voditelji radionica. Ove godine IAC je održan u Danskoj, prošle godine u Švedskoj...

**I tada kao vaša prva predstava nastaje *Žaba koja je htjela postati vol* prema La Fontaineovoj basni, a kojom označavate početak naše art cirkuserije, kako se to obično isticalo kada ste s tom predstavom sudjelovali na Festivalu plesa u Svetvinčentu.**

Predstava *Žaba koja je htjela postati vol* definitivno je bio prvi ozbiljniji korak u nas da se napravi cjelovita cirkuska predstava po klasičnom predlošku. Izbor samog predloška nekako se poklopio s akrobatskom vještinom koju nazivamo „akrobalans“ i koja je u potpunosti uspjela služiti kao sredstvo komunikacije, izgovorene riječi uopće nije bilo. Predstava je, čini mi se po reakcijama publike, bila zanimljiva i djeci i odraslima. To je također fascinantna stvar kod cirkusa: spaja sve generacije. Možda bi se cirkus trebalo ubaciti kao jedan od načina promocije međugeneracijske solidarnosti...

**Budući da je vaš art cirkus bio vezan uz klaunerije, tragali ste ipak za tim da se udaljite od mekdonaldovskoga klauna sa smiješnom, smjehotvornom perikom... Kako ste oblikovali svoje klaunove i koje su vam radionice pri tome pomogle; tu posebno mislim na radionice koje organizira Festival novog cirkusa.**

Isprva smo radili samo na akrobatskim i žonglerskim vještinama, i jedino nam je bilo važno da neku figuru izvedemo tehnički savršeno. Ali kroz ulično kazalište čovjek vrlo brzo otkrije da nije sve u tehnici. Ako aktivno ne održavamo kontakt s publikom, ako samo i na tren izgubimo osjećaj da je publika tu, ona će se vrlo brzo razbježati. Publika na ulici puno je kritičnija nego ona koja kupi svoju ulaznicu i uđe u kazališnu zgradu pogledati predstavu. Rijetko tko danas izađe iz kazališta jer mu se predstava ne sviđa i ne želi je odgledati do kraja. Većina će zbog pristojnosti ostati, otpljeskati mlako na kraju i izaći. Na ulici takve kurtoazije nema. Ako ga predstava sasvim ne privuče, gledatelj će lako otići.

To smo vrlo brzo shvatili i uvidjeli da je klaun vrsta izvođača koja može pomiriti vještinu i neprestanu komunikaciju s publikom, scensku prisutnost. Upravo je sposobnost improvizacije najviše uočljiva u tehnici klauna... Festival novog cirkusa bio je jedan od organizacija koje su organizirale radionice.

**Kako je došlo do stvaranja predstave Poppins silazi gdje ste kao suradnicu – redateljicu i dramaturginju pozvali Dubravku Crnojević-Carić?**

S Dubravkom Crnojević-Carić prvi sam put surađivala na predstavi *Kneja* koju je režirala za Osječko ljeto kulture 2004. godine. Zamislila je da se vile penju po platnima, a svile su bile postavljene uz Dravu na stablima. Od tada smo surađivale na nizu predstava. Tako smo se nekako i vrlo dobro upoznale, pa mi je bilo logično da nju pozovemo da režira našu prvu cjelovečernju predstavu.

Isticalo se kako je to bila naša prva cirkuska predstava sufinancirana sredstvima zagrebačkog Ureda za kulturu. Zašto je u našoj sredini tako kasno prepoznat modus cirkuskih predstava, a za prepoznavanje kojega je svakako uz vas najzaslužniji Ivan Kralj, odnosno Festival novog cirkusa?

Mislim da tu nije riječ o tome da Grad nije htio ili ne želi financirati nas samo zato što se bavimo novim cirkusom. To se poklapa s puno dubljim problemom, a to je da Grad općenito s vrlo malim postotkom financira nezavisnu kazališnu i plesnu scenu, dok se u isto vrijeme javni novac, usudila bih se reći, zloupotrebljava na megalomanske produkcije. Prema studiji koju je nedavno na FENU-u, Festivalu nezavisnih kazališta u Opatiji, izložio Marko Torjanac, te se predstave u prosjeku izvode puno manje od predstava nezavisnih kazališta. Mislim da se mi cirkuski umjetnici još nekako i izdržavamo, uz puno entuzijazma naravno. Više me zabrinjava činjenica da nam se ne priznaje umjetnički

status kao, primjerice, plesačima, koji, baš kao i mi, u Hrvatskoj nemaju formalnu akademiju. Evo, na primjer, kada sam išla registrirati umjetničku organizaciju, kao djelatnost sam navela produkciju cirkuskih predstava i organiziranje cirkuskih radionica. Dobila sam odgovor da to ne mogu navesti u statutu kao djelatnost jer to tako pri Ministarstvu kulture nije formulirano. Eto, pa sam to izbacila... A time se Triko Cirkus Teatar zapravo bavi. Barem su mi dopustili da zadržim *Cirkus* u imenu...

Predstava *Poppins silazi* prva je predstava u maniri suvremenoga cirkusa koju je financijski potpomogao zagrebački Gradski ured za kulturu. To je na neki način bilo pravo čudo s obzirom na to da smo te godine prvi put prijavili kazališnu predstavu na natječaj. Ali, eto, ipak je netko prepoznao potencijal u našoj suradnji s profesionalnom kazališnom redateljicom. Tu smo predstavu izveli u Rusiji, u gradu Permu, na novocirkuskom festivalu White Magic koji se 2011. godine prvi put održao u sklopu ljetnog festivala Bijele noći.

**Ono što je bilo zamjetno jest da su mediji navedenu predstavu promatrali samo kroz optiku nage zračne akrobacije, dakle nešto slično kao što se trenutačno događa s recepcijom Buljanove Žute crte i nagoga tijela Lucije Šerbedžije.**

Da, izgleda da ako se netko obnaži u kazalištu, sve drugo pada u drugi plan. Onda se iz te prizme stvara priča u glavama novinara. U jednom tjedniku izašao je bombastičan naslov „Gole na trapezu za ženska prava“ iako mi uopće nismo bile na trapezu; nismo to ni izjavile, a novinarka nije to mogla sama zaključiti iz odgledanog jer predstava tada još nije bila izvedena. To su stvari koje prodaju novine, nažalost, danas je to najvažnije. Eros i tanatos. Zato su nam mediji puni provokativnih žena i crne kronike; na to su se svela ta dva pojma.

S druge strane, čini mi se da publika koja je vidjela predstavu nije u golim tijelima vidjela ništa provokativno u pornografskom smislu; mediji to uvijek uspiju plasirati na taj način.

**Kako je došlo do poznanstva s redateljicom Lee Delong s kojom je Triko kazalište napravilo predstavu *Slavuj*? I, molim te, objasni nam na primjeru te predstave činjenicu da klaunska komika nadilazi granice mentaliteta društveno kodiranoga smijeha, što si spomenula u nedavnom razgovoru za *t-portal*.<sup>3</sup>**

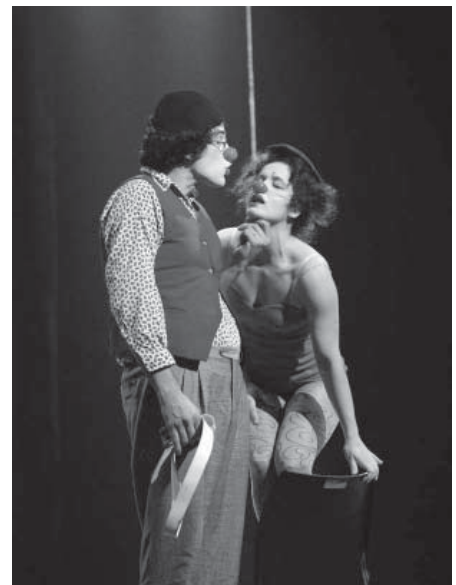
Do poznanstva s redateljicom Lee Delong došlo je na radionici koju sam pohađala u sklopu Festivala autorske poetike u Mostaru 2009. godine. Čula sam da je ona vrhunska kazališna i klaunska pedagoginja i nisam htjela propustiti priliku da se upoznam s njezinim radom. Bila sam oduševljena radionicom. U to vrijeme odlučili smo raditi monodramu po motivima *Prosjачke opere* Johna Gaya u izvedbi Christiana Petera. Nekako smo odlučili da je Lee prava osoba za to. Pozvali smo je da održi majstorsku radionicu u Zagrebu u sklopu našeg programa Intenzivne cirkuske radionice i da režira ovu predstavu koja je namijenjena za izvođenje na ulici. Predstava *Kikiriki* premijerno je izvedena u sklopu Noći kazališta 2010. godine. Tako je ispalo da je Gradski ured financirao i prvu hrvatsku uličnu predstavu. Činjenica je da bez tog financiranja, ma koliko skromnog, ne bismo uspjeli. Ja sam asistirala Lee u toj predstavi. Nakon toga odlučili smo da moramo nastaviti rad na klaunovima. Ona je na neki način postala naš klaunski guru, posvojila nas je. Tako se rodila ideja o klaunskoj trilogiji. Prvi je dio *Kikiriki*, a drugi dio je *Slavuj*, ansambl predstava za klaunove s crvenim nosovima. Treći dio izvest ćemo na Silvestrovo ove godine. To će također biti predstava u maniri kazališnoga klauna, ali bez nosa i po klasičnom predlošku. Izabrali smo kao predložak Čehovljeve *Tri sestre*. Predstava se zove *Dvije i pol sestre*.

<sup>3</sup> Usp. Iva Peter-Dragan: „Publika voli klaunove jer im je dosta kazališnih špranci“ (<http://www.tportal.hr/kultura/kazaliste/215778/Publika-voli-klaunove-je-je-dosta-kazalisnih-spranci.html#.UKkejWfAGCC>), 21. rujna 2012.

Foto 3: Triko Cirkus Teatar, *Slavuj*

Sa *Slavujem* smo do sada nastupili u Meksiku, na petom festivalu Siguientsescena u Queretaru, te u Gargenvilleu u Francuskoj, u sklopu predstavljanja hrvatske kulture u toj zemlji, Croatie La Voici. Publika je i u jednom i u drugom slučaju vrlo dobro prihvatila predstavu, čak bih se usudila reći s oduševljenjem. Prva je prednost u tome što je predstava gotovo u potpunosti bez govora. Druga je prednost specifičan klaunski humor koji prelazi granice mentaliteta, granice kultura. Klaun izražava ono esencijalno ljudsko. Klaun nema prošlosti ili budućnosti, klaun je ovdje i sada, i postoji samo ako postoji publika. Klaun je na neki način odraz publike. Dok se smije klaunu, publika se zapravo smije sama sebi.

Nedavno sam nanovo čitala Marquezov roman *Sto godina samoće*, u jednom me trenutku osupnula spoznaja da je to zapravo klaunski roman, koliko god to čudno zvučalo nazivati neki roman klaunskim. U tom je djelu važno samo ono što se događa sada, prošlost se spominje usput i vrlo brzo. Karakteri istih likova mijenjaju se neprestano, dovoljan je samo mali podražaj da,

Foto 4: Triko Cirkus Teatar, *Slavuj*Foto 5: Triko Cirkus Teatar, *Slavuj*

na primjer, osjetljivog Aureliana pretvori u generala vojskovođu, pa onda opet nazad u obrtnika koji proizvodi zlatne ribice. Beskrajna ljubav i krajnja mržnja žive u jednoj osobi u suglasju, što nam potvrđuje lik Amarante, koja to ne skriva. Povijesna i socijalna pozadina također se neprestano mijenjaju, gotovo nevjerovatno brzinom, tako da to postaje nevažno; važna nam je samo situacija u kojoj se likovi trenutačno nalaze. Macondo i njegovi građani su svaki narod u bilo kojem povijesnom razdoblju, isto kao što je klaun jednostavno čovjek, a u isto vrijeme i superčovjek. I prisutnost magičnih trenutaka koji se sasvim prirodno prihvaćaju, pod normalno, navodi me nekako da razmišljam o tom romanu kao o klaunskom romanu. Na primjer, Andrićev roman *Na Drini ćuprija* vrlo precizno oslikava stanovnike Bosne. U dijelovima kada



je komičan, komika je vezana uz mentalitet, dok Marquez oslikava općenito ljudski rod. Slično je i sa Sterneovim romanom *Tristram Shandy* koji jest engleski roman i mjesto radnje je Engleska, ali njegova se komika očituje u srazu karaktera i gotovo nadnaravnim komičnim situacijama. Neprestano u tim romanima nailazimo na brzu izmjenu ritma, pretjerivanje, prenaglašavanje. Stand up komedija je, primjerice, usko vezana uz aktualnu političku situaciju i iz te perspektive ironizira čovjeka. U nas je prisutna i politička komedija, kabaretska scena u Njemačkoj isključivo je vezana uz socijalno-političku situaciju. Klaun samoironijom utjelovljuje čovjeka sa svim ljudskim potrebama, manama, težnjama; klaunu je sve moguće tako da se često susrećemo i s nadnaravnim.

Klaun je čovjek koji voli, mrzi, osjeća žudnju, strast, razočaranje, tugu, i to se sve može izmijeniti u tri minute, i s te strane svaki narod i svaka kultura u njegovu liku mogu prepoznati.

**Isto tako u razgovoru za *t-portal* navela si da svaka osoba ima jednoga klauna, klaunicu; reci, kakva je tvoja klaunica u predstavi *Slavuj*, kako si došla do razotkrivanja njezinih kontura? Nadalje, znači li navedeno da je klaunska tehnika ipak bliža umjetnosti performansa nego glumačkoj umjetnosti?**

Svaka osoba ima neki karakter, svoju osobnost. Za glumca je karakteristično to što na sceni može preuzeti bilo kakav karakter koji zahtijeva uloga koju igra. Klaun pak ne proizlazi iz napisanog, zadanog karaktera, nego iz osobe koja ga igra. U tom smislu svaka osoba ima samo jednoga klauna, ali taj klaun onda može biti sve.

Neprestano mijenjanje statusa karakteristično je za klaunsko kazalište. U jednom sam trenutku tlačitelj, u drugoj rob, u jednom trenutku odbačen, a u drugom odbacitelj...

U nama čuči niz uloga i kao klaunica progovaram iz svoje osobnosti. Po tome je klaunsko kazalište vrlo blisko performansu.

**Kako je tekao rad na predstavi *Slavuj*; naime, kako si mi jednom prigodom ispričala, prvih nekoliko dana radili ste samo klaunske improvizacije kroz koje ste provodili emotivno ogoljavanje, ono što Dostojevski naziva ljuštenjem lukovice do njene srži, *srčane srčike*.**

*Slavuj* je potpuno nastao iz improvizacija. Mislim da je to bila vrlo mudra pedagoška odluka jer smo tako mogli najbolje izraziti vlastitoga klauna. U jednom trenutku, na probi, Lee je rekla: „Napravite pozu za obiteljsku fotografiju.“ Prirodno smo se posložili u mamu, tatu i dvoje mladih, i tako se razvila cijela priča o nastojanjima jedne obitelji da uda svoju tridesetsedmogodišnju kćer. Cijela je priča ispričana kroz scene koje su nastale iz tematske improvizacije. Lee bi nam dala zadatak, na primjer „Dan na plaži“, i mi bismo instantno stvorili scenu. Iako je iz početka bilo vrlo teško jer klaunski je tekst drukčiji od dramskog teksta; kako smo više razvijali svoga klauna, kako je naš osobni klaun dobivao puno nijansi, dopuštali smo si više, ogoljavali smo se više, više isticali svoje nedostatke umjesto da ih skrivamo, što i jest bit klauna na neki način.

**Kako je došlo do uvođenja cijeloga benda na scenu u predstavi *Slavuj*? Naime, do tada ste radili predstavu bez glazbe, odnosno koristili ste samo fragmente rock'n'roll glazbe u dionicama klaunske tučnjave. Kako ste oblikovali rad na klaunskoj izvedbi, a u prirodi je klauna da reagira u trenutku, s tom glazbenom pozadinom?**

Pokatkad sasvim banalni tehnički i financijski problemi iznjedre najljepša rješenja. S obzirom na budžet produkcije, nismo si mogli priuštiti scenografiju, a kako Lee inače za prezentacije svojih radionica uvijek koristi živu glazbu, palo



Foto 6: Nikolina Majda kao Kupina Koko u predstavi *Slavuj*, Triko Cirkus Teatar



Foto 7: Triko Cirkus Teatar, *Slavuj*

joj je na pamet da bend zapravo oslikava atmosferu i tako stvara „scenografiju“. Mislim da su uz njezino precizno vodstvo učinili čuda. Iako se bend pridružio pred sam kraj rada, savršeno smo se međusobno uklopili. Za nas klaunove bio je još bolji doživljaj glazbeno podcrtavanje situacije. Najteži dio posla kod klaunske izvedbe sastoji se u tome kako pomiriti repetitivnost a da ne postane suhoparna, nego da svakom izvedbom bude nova i svježa. Kako improvizirati u detaljno razrađenom mizanscenu, doslovce toliko razrađenom da točno znam što mi rade prsti, a što noge u svakoj sceni. Ne znam točno u čemu je ključ, ali čini mi se da je u međusobnoj sinergiji klaunova, glazbenika i publike.

**Što sve mora imati jedan tradicionalni klaun, osim poznatoga crvenoga klaunskoga nosa, šešira i kovčega s raznovrsnim rekvizitima? Kako si kostimografski oblikovala svoga klauna?**

Pa klaun je u čovjeku, izvođaču... On je odjek, nadljudska verzija neke osobe. Ta najmanja maska na svijetu, crveni nos, tu je da zaštiti samog izvođača. Kostim je tu da istakne neke fizičke karakteristike. Na primjer, ja sam niska i prvo sam vrijeme na probama uvijek nosila štikle da budem malo viša, a onda mi je Lee rekla da ih skinem, da je moja snaga u tome što sam niska, da na taj način činjenica da sitna osoba poput mene sama nosi stol, dok dva krupnija klauna isti takav stol nose zajedno, stvara komičan efekt. Nije cilj klauna da bude savršen; pre naglašavanjem svojih mana klaun daje uvid u sposobnost autoironije. Klaun prihvaćanjem svojih nedostataka postiže čistoću i nevinost, bez skrivanja, bez prenemaganja. Ranjivost je ono što klauna čini ljudskim i u isto vrijeme i tragičnim i smiješnim; granica je često vrlo tanka.

**Koja je osnovna podjela klauna; u filmu Balada trise de trompeta (red. Álex de la Iglesia) ekspresionistička podjela ljubavnoga trokuta pokazuje nam tužnoga klauna s trubom i smiješnoga, agresivnoga klauna. Ili kao što je podjela na tzv. glupoga klauna i onoga koji se pojavljuje kao šef, gdje taj šef i na kraju ispada gluplji, čiji obrazac imamo u filmovima o Stanliju i Oliju.**

Osnovna tradicionalna podjela je na bijeloga klauna Pierotta, koji je šef, ozbiljan i pravi se vrlo pametan. Sljedeći je August, veseli šaljivdžija, a zapravo vrlo inteligentan. Treći, kojeg se često naziva kontra-August, tu je da pomiri Pierrota i Augusta. Vidimo da je u ovoj osnovnoj podjeli sve pitanje statusa, koji se stalno mijenja. Ta je tradicionalna podjela još „na snazi“, uz razne varijacije.

**Koji su danas dominantni stilovi klauna; čak smo na jednom Festivalu novog cirkusa imali prigodu vidjeti butoh klauna. Koliko je bitno da u iznascima novih klaunerijskih stilova ipak kao topla pozadina ostane smijeh?**

Mislim da klaun sam po sebi jest stil, vrsta pristupa u umjetnosti općenito, zato se klaun danas pronalazi u puno različitih izrazima. Nalazimo ga u kazalištu, plesu, filmu, a usudila bih se klaunski stil proširiti i na književnost, kako sam već napomenula u ovom razgovoru.

Kada je neki butoh plesač, na primjer, spreman stostruko istaknuti neke svoje karakteristike, kada se sa svim svojim manama spreman ogoliti pred publikom, svjesno ovdje i sada im se razotkriti, rađa se klaun. Baza izvedbe toga klauna jest karakterističan butoh pokret. Srž je klaunske komedije da si izvođač dopušta da mu se publika smije. Ne smiju se s njim, nego njemu.

**Nadalje, koliko je klaunski rad drukčiji od glumačkoga s obzirom na to da klaun nema četvrtoga zida, ali pritom klauna štiti od pogleda drugih upravo njegov crveni nos? I, kao što si jednom prigodom napomenula, Lecoq je istaknuo da je svaki dobar klaun ujedno i dobar glumac, a svaki dobar glumac nužno ne mora biti i dobar klaun.**

Klaun, kao i uostalom kazališna umjetnost uopće, ne postoji bez gledatelja. Razlika je u tome što klaun direktno reagira na podražaje publike, bez obzira na to ruši li pogledom i radnjom četvrti zid ili ga koristi. Klaun se izlaže publici, ogoljuje, i na taj način zapravo postaje ranjiv. Kad igrate klauna, igrate iz sebe, gotovo da igrate samog sebe, samo u naglašenijem obliku. Odnos prema osobnim sjećanjima i iskustvima također je drukčiji u glumačkom i klaunskom radu. Dok se učenje Stanislavskog uvelike temelji na osobnim sjećanjima, na vlastitom osjetilnom pamćenju, klaun i u tom smjeru ide dalje. Lecoq je istaknuo da ga ne zanima toliko stvarno proživljeno sjećanje koliko ono fiktivno koje izvođač može adaptirati sebi, prisvojiti sjećanja, da se tako izrazim. Jednom prisvojena, ta sjećanja i iskustva postaju također naša, postaju jednako tako intimna. Nos je taj koji štiti mene kao osobu i zbog toga štita spremna sam pokazati sama sebe pred publikom i u isto vrijeme prihvatiti ono što mi publika svojom reakcijom govori. Nisu se svi spremni do tolike mjere ogoliti. Na nekoliko mjesta pročitala sam kako nije preporučljivo osobama sa psihičkim teškoćama da rade klaunske vježbe. Klaun spremno pokušava probiti sve svoje granice, svoje osobne granice. Zato mislim da je Lecoq istaknuo tu razliku. Ako neprestano uspijevaš probiti sve granice, lakše se vratiti u neke kalupe, ali ako igraš kalupe, premda i vrlo kvalitetno, teže si je dopustiti izaći iz njih.

**Na poziv Fremanle Media Hrvatske sudjelovali ste u snimanju reality showa Farmer traži ženu u sezoni 2009./2010. Vaš je zadatak bio da jednoj grupi sudionika održite cirkuski teambuilding da bi se što bolje upoznali i opustili u**

**međusobnom društvu. Kako ste oblikovali navedeni cirkuski teambuilding i koliko su se sudionici otvarali klauneriji, koliko su bili spremni da ispadnu smiješni, ranjivo smiješni?**

Vrlo je teško grupu ljudi koja se tek upoznala u vrlo kratko vrijeme potaknuti da se opusti, još pogotovo kada to snimaju kamere. Radionicu smo koncipirali tako da smo uveli neke vježbe koje su sudionike dovodile u situacije fizičke neravnoteže. Kad si doveden u takvo fizičko stanje, puno ti je lakše prihvatiti pomoć od bilo koga, pa i od potpunog neznanca. Osim toga, neravnoteža kod većine ljudi, ako nije bolna i ako isključimo vrtoglavicu, prirodno izaziva fizičku reakciju smijeha. Na tome se zapravo bazira naš teambuilding. Kad se ne bojimo nečijeg dodira i kad se s nekim možemo od srca nasmijati, otvorimo se međusobno jedno drugome te si dopustimo da budemo otvoreniji, pokažemo se onakvi kakvi jesmo, a ne onakvi kakvi bismo htjeli da nas drugi vide.

**Sudjelovali ste u glumačkoj radionici s konjima; zbog čega ti je ta radionica bila dobra tehnička vježba za tvoju klaunicu?**

Radionica koju je vodila glumica Judith Burnett na svojoj farmi konja bila je izuzetno inspirativna. Uspjela nam je vrlo konkretno dočarati što se događa kada si samo fizički prisutan, a ne i mentalno, što se događa kada izvodiš neku radnju i izgovaraš neki tekst, ali ga dubinski ne proživljavaš. Vrlo je važna konkretna poruka koju odašilješ, na koji god je način odlučio odaslati. Kazališnim se umjetnicima vrlo lako može dogoditi da se izgube u formi i ono o čemu progovaraju ostane nedorečeno. Konji su u toj radionici zapravo bili spontana publika, ona koja nije opterećena time kako bi se trebalo reagirati. To su, naravno, bazične vježbe. Kad sam jahala, ali primjerice nisam imala točan osjećaj gdje želim ići, već bih jašući mislila o sasvim nekoj desetoj stvari, konj bi to odmah osjetio, pa bi i on radio nešto po svom. Događa mi se, kao i publici, da me izvođač ne uspije uvući u svijet predstave zbog svoje nepostojanosti na sceni, u kojem slučaju i ja odlutam negdje drugdje, nisam više prisutna. Također, s konjima nema verbalne komunikacije kakvu, na primjer, možemo ostvariti sa psima, što tu radionicu čini još korisnijom za nas koji se bavimo prije svega neverbalnim kazalištem. Kako bez riječi prenijeti jasnu poruku?

Opet se vraćam na nešto što sam već istaknula, a što me već dulje vrijeme muči, a to je publika koja si više ne dopušta reakciju. Kad bi si publika dopustila reagirati instinktivno, mislim da bi svi puno bolje stvarali kazalište! Moja su me iskustva s uličnom publikom to naučila. Klaun za mene predstavlja vrstu kazališta koja će i publiku opet naučiti da je njena uloga aktivna i jednako važna kao i uloga izvođača, da je kazalište mjesto komunikacije. Bez te direktne komunikacije, pogotovo u doba dominacije filma i televizije, nestat će i kazališta.

---

**IN MEMORIAM**

---



---

## SJEĆANJE NA MAJU BOŠKOVIĆ-STULLI (1922 – 2012)

---

Iva Pleše

---

“Lijepa i duga jesen 2006. U parku ispred kuće gdje stanujem uvečer se okuplja skupina momaka. Svako malo oni nešto nerazgovjetno zauraju, ‘pjevaju’ tonom nogometnih navijača, što vjerojatno jesu. Skrivena za prozorom pokušavam razabrati riječi i čujem skandiranje: ‘Ubij, ubij Srbina’, zatim nešto kao pjevanje divljih potmulih glasova: ‘Oj, hrvatska mati, nemoj tugovati. Zovi, amo zovi, svi će sokolovi za te Srbe klati.’ Uokolo je tišina, ne čuju se tramvaj ni pijanci iz restorana ‘Pauk’. Bojim se izići na balkon“. Prepisujući ove rečenice Maje Bošković-Stulli razmišljam – poput njezine prijateljice koja joj je savjetovala da „prikaz noćnog urlanja“, zbog „grubosti“ koja iz njega izvire, izostavi iz svoje knjige sjećanja – o njihovoj mogućoj neprimjerenosti tekstu koji bi imao biti *in memoriam* hrvatskoj znanstvenici, akademkinji, književnoj povjesničarki i teoretičarki, filologinji, utemeljiteljici suvremene hrvatske folkloristike, terenskoj i arhivskoj istraživačici, autorici brojnih knjiga i zbirki usmene proze, znanstvenici s nizom domaćih i međunarodnih nagrada i priznanja. Slika žene skrivene za prozorom u noćnu jesen 2006. ne uklapa se jednostavno i lako u tekst na stranicama znanstvenoga časopisa niti pripada onoj javnoj biografiji koja se ispisuje na koricama znanstvenih knjiga. Osim toga, istrgnuta iz konteksta knjige u kojoj je opisana, prijeti da bude shvaćena kao usputna opaska i olako izrečen poziv na suočavanje s davnim i današnjim traumama našega društva, a premještanjem u tekst koji bi po svojoj žanrovskoj pripadnosti trebao isticati temeljna obilježja nečijeg rada otvara mogućnost „reduciranog čitanja“ jednog života i cjelokupnog djelovanja u znanstvenoj i društvenoj zajednici, ili barem prenamaglašavanja jednog aspekta koji pak ona sama – iako je on u njezinom *pisanju o životu* bio prisutan – nikada nije naglašavala. U profesionalnoj je sferi za taj aspekt bilo malo mjesta već i zbog logike disciplina i pristupa koje je kao znanstvenica njegovala.

Ipak, ovo sjećanje započinjem upravo tom slikom jer je ona za mene neraskidivo povezana s Majom – kako smo je mnogi u Institutu za etnologiju i folkloristiku zvali, unatoč velikoj razlici u godinama i neizrecivoj razlici u znanstvenim zaslugama. Maja je, naime, i godinama nakon umirovljenja redovito pohodila Institut kojemu je bila dugogodišnja ravnateljica, pa i jedna od utemeljiteljica, i čijem je djelovanju dala neizbrisiv pečat. Često je dolazila i u našu – „dječju“ – sobu i uvijek se raspitivala o tome što radimo, kakvi su nam planovi, što o nekoj folklorističkoj ili etnološkoj temi mislimo; tražila je pojašnjenja uz naše općenite i kratke odgovore – slušala je i doista čula. U ljeto 2002. godine, prilikom jednog našeg kratkog susreta na institutskom hodniku, komentirala je – netipično s obzirom da je i u usputnim razgovorima ponajprije bila zainteresirana za „znanstvene teme“ – tekst koji je na stranicama časopisa za kulturu nastojao opisati prvu gej

povorku u Zagrebu. Ne sjećam se točno njezinih riječi; sjećam se da je željela izraziti svoju bliskost i solidarnost s ljudima koji su u povorci sudjelovali i da je nepogrešivo razumjela u tekstu apostrofirani strah pred verbalnom i fizičkom agresijom. Njezine su me riječi tada iskreno dirnule, dijelom zbog izgovorenog otpora tadašnjem većinskom – šovinističkom ili u najboljem slučaju indiferentnom – odnosu prema *drukčijima*, dijelom stoga što sam u njima prepoznala Majin život, strah i tragediju koju je doživjela kao djevojka iz židovske obitelji u ustaškoj Hrvatskoj. Rečenice koje sam prenijela na početku ovoga teksta stopile su se u mom sjećanju – zbog tog istog straha i uznemirenosti koji je, čini se, iako duboko zakopani, nikada nisu napustili – upravo s tim našim kratkim susretom; kada sam ih prvi puta pročitala, osjetila sam snažnu tugu.

Te su rečenice preuzete iz knjige pod naslovom *Priče iz moje davnine*. Riječ je o osobnim sjećanjima koje nam je Maja Bošković-Stulli pred kraj života ipak odlučila prepustiti. *Priče* su posljednja njezina knjiga, iz 2007. godine, koja se temom, ali i diskursom – najavljenima prethodnom knjigom *O usmenoj tradiciji i o životu* – uvelike razlikuje od njezina dotadašnjeg javnog predstavljanja. Tako je, primjerice, prva njezina knjiga (*Istarske narodne priče*, 1959), objavljena gotovo pedeset godina prije *priča iz davnine*, kao prva tiskana knjiga u izdanju Instituta za narodnu umjetnost (današnjeg Instituta za etnologiju i folkloristiku), potpuno drukčije žanrovske pripadnosti: riječ je o *zbirci narodnih priča i predaja istarskih Hrvata* u kojoj zapisane i po ondašnjim kriterijima klasificirane priče prate bogati komentari kao i bilješke o pojedinim kazivačima. Mnoga je od kazivanja, ne samo u toj zbirci, zapisala ili, kasnije, magnetofonom snimila i transkribirala sama autorica. Ona je, zajedno s nekolicinom kolega, i započela sustavna folkloristička terenska istraživanja. Između prve i posljednje njezine knjige nižu se brojni naslovi, kako oni koji slijede model prve knjige – a riječ je o zbirkama i antologijama *usmene književnosti* poput knjiga *Zakopano zlato: hrvatske usmene pripovijetke, predaje i legende iz Istre*, 1986; *U kralja od Norina: priče, pjesme, zagonetke i poslovice s Neretve*, 1987; *Žito posred mora: usmene priče iz Dalmacije* 1993. – tako i oni koji se bave teorijskim problemima vezanim za pojam i praksu usmene književnosti, pitanjima njezina žanrovskog određenja, pripadne joj terminologije, estetskih kvaliteta i kontinuiteta, odnosom između pisane i usmene književnosti. Neki su od tih naslova: *Usmena književnost*, 1978; *Usmena književnost nekad i danas*, 1983; *Usmeno pjesništvo u obzorju književnosti*, 1984; *Pjesme, priče, fantastika*, 1991; *Priče i pričanje: stoljeća usmene hrvatske proze*, 1997. Ovaj izbor iz cjelokupne bibliografije, kao i popis tekstova i priloga koje su o njezinom radu napisali brojni domaći i inozemni stručnjaci, njezino aktivno članstvo u međunarodnim društvima, urednički rad u institutskom časopisu *Narodna umjetnost* te međunarodnom časopisu *Fabula*, kao i bogata rukopisna građa koja se pod njezinim imenom čuva u institutskoj Dokumentaciji, govore mnogo o znanstvenom i javnom djelovanju Maje Bošković-Stulli. Ono o čemu brojnost radova i priznanja nužno ne govori, barem ne u današnje vrijeme, jest njezina izuzetna posvećenost znanstvenom radu – koja u ovome slučaju doista nije samo topos *in memoriam-a* – kao i njezina temeljitost u pristupu, jasnoća i preciznost u izlaganju, ozbiljnost i strogost, ne bez duhovitosti, kao i svojevrsna uvjerenost u mogućnost *rješavanja* znanstvenih problema, pa i nastojanje za znanstvenom objektivnošću. Unatoč promjenama znanstvenih paradigmi, novim uvidima folklorističkih i etnoloških pristupa, pa i propitivanjima ili čak negiranjima nekih od postulata kojima se autorica vodila, njezin rad ostaje vrijednim i neupitnim doprinosom domaćoj humanistici. I opet doista nije riječ samo o toposu *in memoriam-a*.

Iako knjiga, čijim fragmentom započinjem ovaj tekst, izlazi iz užih disciplinarnih okvira te humanistike, ipak je ona *prirodan* dio njezina cjelokupnog opusa, nekakav, uvjetno rečeno, neznanstveni *zaključak* jednog života posvećenog znanosti, *zaključak* koji je na neki način *omogućen* upravo bogatim radom i autoričnim *mjestom* u hrvatskoj znanosti i kulturi, ali i tragičnim, nesvakidašnjim, a opet za dvadeseto stoljeće karakterističnim životom na ovim prostorima. Stoga sjećanje na Maju završavam još jednim njezinim *osobnim fragmentom* iz *Priča*, rečenicama koje čitatelju prepuštaju



interpretaciju, a nastavljaju se na uvodnu sliku ovoga teksta i slijede *njezinu tugu*: „Već nekoliko večeri, kad nastane mrak, u parku blizu ‘Pauka’ uvijek na istome mjestu pokraj jednoga grma zavija, cvili, plače veliki lijepi pas. To traje nekoliko sati, poslije bude tišina, ne znam kamo je nestao. Iduće noći ili nakon dva-tri dana opet se javlja. Katkada ga vidim i prije podne“. Tuga žene skrivene za prozorom, i žene koja sluša plač velikoga lijepog psa, nepovratno je nestala. Neka druga tuga ostaje; ona potaknuta ne samo Majinim odlaskom nego i sviješću o tome koliko smo malo – i na znanstvenom i na širem društvenom planu – učinili da bi *svijet bio drukčiji*; ona tuga zbog koje se ovaj *in memoriam* – umjesto da naglasi hrabrost, optimizam, dosljednost, radoznalost, pa i vedrinu, po kojima će mnogi, pa i ja sama, pamtiti Maju Bošković Stulli – okrenuo nekim drugim, a za čitatelja možda više uznemirujućim aspektima Majina života. Brojni bi drugi odlomci iz citirane ili neke druge Majine knjige možda bili primjereniji tekstu kojim se s Majom opraštamo i kojim želimo obilježiti njezin odlazak. Brojni bi drugi odlomci bili također primjereniji Majinom znanstvenom putu i onome što je svojim radom – koji je do najsitnijih detalja bio prožet temeljitošću i upućenošću, riječju, istraživačkom nepokolebljivošću – izgradila i prenijela sljedećim generacijama. Ipak, vjerujem da ovdje odabrani ulomci Majina teksta i slika koja se na njima gradi ne umanjuju vrijednosti koje je ona svojim životom njegovala i zagovarala, i ne ugrožavaju sliku hrabre, postojane te za svijet i ljude oko sebe snažno zainteresirane žene i znanstvenice koja i kod drugih može potaknuti ono „bolje“ – i životno i znanstveno – u njima samima, ono čime bi *svijet mogli učiniti makar malo drukčijim*. Odabrani odlomci samo ukazuju na kompleksnost života kao i na kompleksnost dojmova koje o nečijem životu i radu možemo, pa i imamo pravo, imati.



---

## **RECENZIJE**

---

---

## (ŽENSKO) PISANJE KAO PROSTOR SLOBODE

---

Uz knjigu Nataše Petrinjak, *U sredini u množini*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2011., 455 str.

**Kristina Grgić**

---

„Nije li vrijeme da se priključite već povelikom, ali ipak manjem broju opisa svijeta viđenog očima žena, zapisa iskustva ženskog roda, snatrenja samo vaših? Strah je normalan pratilac svake avanture i pobjeđivat će vas sve dok puštate da vas procjenjuju prema razini ukrasnosti vašeg izgleda, a ne djela. Zato putujte, čitajte, istražujte, otvarajte vrata i virite, *gurajte* nos, zapitkujte, izležavajte se na livadi, lunjajte ulicama, maštajte – i pišite. Pismo majci, *e-mail* prijateljicama, potencijalnim nakladnicima, ispunjavajte bjeline papira i kompjutorskih ekrana, pišite po rubovima novina, po zidu – ispunite svijet svojim postojanjem.“

Navedeni reci, kojima završava jedan od priloga u knjizi *U sredini u množini* kulturologinje i novinarkе Nataše Petrinjak, znakovito naslovljen „Pisanja“ (str. 61), mogu se promatrati kao autoferencijalni iskaz koji dobro sažima polazišta autoričine vlastite „avanture“ pisanja, čija je gotovo desetljetna etapa (2002.-2009.) zabilježena među koricama njezine knjige. Parafrazirajući sličan poziv koji je Virginia Woolf uputila svojim čitateljicama u *Vlastitoj sobi*, naveden i kao moto samoga priloga, Nataša Petrinjak zapravo opisuje i svoje pisanje, koje ponajprije poima i realizira kao iskaz slobodnoga i osviještenoga ženskog subjekta. Kako pritom upućuje naslov njezine knjige, takav iskaz ipak nikad nije isključivo monološki, nego podrazumijeva zajedništvo i dijalog s glasovima ostalih žena, ali i svih onih kojima su pravo na govor i iznošenje

vlastite istine nerijetko bili, a nažalost u velikoj mjeri i ostali, zanijekani ili osporavani.

Nataša Petrinjak, čije višegodišnje novinarsko i/ili uredničko iskustvo obuhvaća nekoliko novina i časopisa (*Danas, Arkzin, Beatta, Osječki tjednik, Elle, Cosmopolitan, Republika, Jutarnji list* te tri dolje navedena naslova), pa i druge medije (radio i televizija), u ovoj je knjizi okupila nešto više od stotinu priloga pretežito objavljenih u tjedniku *Novosti*, dvotjedniku *Zarez* te mjesečniku *Zaposlena*.<sup>1</sup> Knjiga je podijeljena u pet cjelina, koje, kako u pogovoru napominje Biljana Kašić, već samim

<sup>1</sup> U posljednjem je slučaju konkretno riječ o kolumni „35 čvorova“, za koju je autorica 2004. dobila nagradu Ženske mreže Hrvatske *Maja Miles* za rodno osviješteno i angažirano novinarstvo.

naslovima („Među stoljećima“, „Među ljudima“, „Među događajima“, „Među granicama“ i „Među umjetnostima“) upućuju na autoričinu simboličnu poziciju izmještenosti (str. 438-439). Takva pozicija omogućuje joj kritički odmak i otpor spram jednoznačnih i navodno samorazumljivih definicija pojmova poput rodnoga ili nacionalnoga identiteta, (povijesne) istine, pravde, gospodarskoga razvoja, seksualnosti i religije, kojima se na lokalnoj (hrvatskoj i bivšoj jugoslavenskoj), kao i na globalnoj razini (europskoj, zapadnoj, svjetskoj) nastoje legitimirati i očuvati dominantni politički i gospodarski poredak te prikriti njihova ukorijenjenost u idejama patrijarhata, netolerancije, egoizma, nesolidarnosti i neodgovornosti. Knjiga se tako može čitati linearno, po slijedu navedenih cjelina, koje su organizirane prema tematici i perspektivi iz koje joj autorica pristupa (odjeci i/ili nastavci prošlosti u suvremenosti, intervjui, zapisi o aktualnim događajima, analize i usporedbe pojava u različitim zemljama i područjima svijeta te napisi o različitim umjetnostima). Istovremeno se, međutim, može analizirati i s obzirom na nekoliko problemskih područja koja se u okupljenim priložima višestruko preispituju i sagledavaju s novih i drukčijih stajališta.

Predmetom kritičkoga promišljanja postaje, za početak, sâm čin pisanja – u ovome slučaju poglavito novinarskoga – na čije ugroženo stanje u Hrvatskoj posljednjih triju desetljeća Nataša Petrinjak opetovano upozorava. Ona ima na umu, s jedne strane, slabljenje društvenoga statusa novinarki/a i njihovu izloženost gospodarskim i ideološkim pritiscima i manipulacijama vlasti i/ili vlasnika medija, koja je na poseban način došla do izražaja u masovnim otpustanjima i ušutkivanjima novinarki/a već početkom 1990-ih. Iz rodne je perspektive tu napose znakovit slučaj „Vještica iz Rija“, u kojem je anatemizacija hrvatskih novinarki i književnica ponajbolje pokazala kako funkcionira sprega patrijarhalne i nacionalističke ideologije, podjednako snažna šesnaest godina poslije (2008.), kad je Nataša Petrinjak nastojala nadglasati medijsku šutnju o sudskoj presudi koja je potvrdila neutemeljenost ovih optužbi („Presude“, str. 28-31). S druge strane, riječ je i o općenitome padu novinarskih standarda, kojemu doprinosi nedostatak adekvatne

edukacije, a potom i komercijalizacija medija i gubitak kontrole nad gotovo beskonačnom količinom informacija, pri čemu su profesionalizam i etičnost, odnosno točnost, vjerodostojnost i relevantnost iznesenih podataka od sporedne važnosti u odnosu na stvaranje senzacije i porast zarade. Takvo stanje prema autoričinu sudu ipak ne dopušta rezignaciju i pesimizam, nego, naprotiv, dodatno osvješćuje potrebu za odgovornim pisanjem: „No, upravo demokratizacija medija novinarstvo može profesionalno ojačati – ukoliko mu je važnija točna, istinita, kvalitetna informacija od samopromocije pojedinog novinara. Ako bude zahtijevalo dosljedno etično postupanje u radu, ono neće biti tek obveza koja druge, ne-novinare, ne obvezuje, nego upravo ta bitna razlika koja donosi osobni i strukovni kredibilitet, a javnosti pruža model za komparaciju“ („Bliskosti“, str. 254).

Tekstovi Nataše Petrinjak potvrđuju da odgovorno pisanje zahtijeva i znatnu hrabrost – hrabrost da se zauzme vlastiti stav, iznese vlastito mišljenje nasuprot općeprihvaćenim tvrdnjama, dogmama i vrijednostima, prokažu interesi moći koji se iza njih kriju, ali i da se ukaže na postojanje drukčijih, potiskivanih ili zabranjivanih, istina i sustava vrijednosti. Autorica ujedno (raz)otkriva međusobnu prepletenost različitih razina na kojima se na takav normativan način pokušavaju oblikovati identiteti suvremenih (hrvatskih, ali i europskih/svjetskih) građanki/a i kontrolirati njihovi životi. Jednu od najvećih opasnosti ona u tome slučaju vidi u sve snažnijem trendu repatrijarhalizacije, koji u sprezi s nacionalizmom, religijskim fundamentalizmom te ekstremnim oblikom liberalnog kapitalizma i njegovom nekontroliranom eksploatacijom prirode oduzima ili znatno reducira pravo žena i svih Drugih na kvalitetan i ispunjen život.

Posebice zabrinjavajućim s toga stajališta Nataša Petrinjak drži, primjerice, sve snažniji utjecaj Katoličke crkve u hrvatskom društvu, a napose u području seksualnosti i seksualnoga odgoja. Promoviranjem tradicionalnoga modela patrijarhalne obitelji, koji podrazumijeva neupitnu dominaciju muškarca nad ženom i regulativnu koncepciju (hetero)seksualnosti, usmjerenu isključivo na njezinu reproduktivnu funkciju, takav utjecaj, autorica višekratno

opominje, uskraćuje učenicima cjelovit i nepristran uvid u ljudsku seksualnost, kakav bi im mogao ponuditi alternativni model spolnoga odgoja, i tabuizira pojam seksualnog užitka, poglavito ženskoga (npr. „Standardi“, str. 240-243; „Poduke“, str. 265-266).

Dok kritizira sve normativne koncepcije seksualnosti, ističući da one velikim dijelom ograničavaju upravo žensku slobodu i pravo na samoodređenje, Nataša Petrinjak u razmatranjima o pornografiji i prostituciji istovremeno ukazuje na potencijalne granice i zamke diskursa o seksualnoj slobodi. Premda se on koristi kao ključni argument u pozivima za legalizaciju i afirmaciju obaju navedenih područja, ona ipak opominje da su ta područja i dalje ostala važnim sredstvom održavanja muške nadmoći i nadzora nad ženskim tijelima – ne samo u tjelesnom nego i u materijalnom smislu (zarada svodnika ili pornografske i reklamne industrije). Osvrćući se i na jedan od rijetkih primjera korištenja muške pornografije u reklamne svrhe, koji je (očekivano) izazvao zgražanje hrvatskih građanki/a,<sup>2</sup> autorica podsjeća da se pitanje svakoga oblika slobode zapravo može riješiti tek izvan svih društveno nametnutih određenja i podjela: „Pa krenimo od tuda. Od otvorenih pogleda na vlastita tijela, užitka koji pritom osjećamo, slobodnog procjenjivanja po vlastitu ukusu, osobnog izbora. Tada će upotreba još uvijek tabuizirane ljudske golotinje u reklamne svrhe – bilo igle bilo lokomotive – postati sve besmislenija“ („Tijela“, str. 74).

Na zlouporabu ženskoga tijela Nataša Petrinjak na osobit način upozorava i u priložima koji se bave problematikom nasilja nad ženama. Oni pritom otvaraju još jedno ključno pitanje položaja ženâ u (re)patrijarhaliziranom hrvatskom društvu – njihovu nevidljivost, odnosno njihovu iskrivljenu sliku u dominantnom (političkom, medijskom, svakodnevnom) diskursu. Bilo da se o ženama kao žrtvama nasilja jednostavno šuti ili ih se prikazuje kao one koje su

to „same zaslužile“, kako je u novije vrijeme ponajbolje pokazao slučaj Ane Magaš („Suđenja“, 262-264), njihovi primjeri time upućuju i na općenitu nevidljivost i bezglasnost ženskih subjekata u „službenim“ medijskim prikazima i (re)konstrukcijama suvremenih zbivanja, ali i onih iz bliže i dalje prošlosti. Nataša Petrinjak stoga posebnu pozornost posvećuje dosad prešućivanim ili krivo predstavljanim segmentima životnoga i povijesnoga iskustva ženâ – s jedne strane, dakle, kao žrtava seksualnog nasilja ili kao objekata stereotipiziranoga diskursa patrijarhalne i nacionalističke ideologije, zamjetnoga, između ostalog, i u prikazima žena u školskim udžbenicima („Rokovi“, str. 292-294; „Udžbenici“, str. 434-436). No, ona istovremeno želi istaknuti i njihovo aktivno sudioništvo u povijesti, bilo da je riječ o onoj koja je (nedavno) završila, što primjerice naglašava u prikazima knjiga *Ženski vodič kroz Zagreb* („Povijesti“, str. 392-396), *Ženski biografski leksikon – sjećanje žena na život u socijalizmu* („Sjećanja“, str. 413-415) i *Dnevnik Diane Budisavljević* („Ruke“, str. 419-422), ili o onoj koja se tek oblikuje. Potonju temu razrađuju prilozi posvećeni ženama izravno uključenima u tad aktualna politička zbivanja, poput (danas bivše) čileanske predsjednice Michelle Bachelet („Podrške“, str. 318-320)<sup>3</sup> ili (još uvijek aktualne) argentinske predsjednice Cristine Kirchner („Feministi“, str. 345), ali i onima koje su taj angažman nažalost platile životom (pakistanska premijerka Benazir Bhutto („Istrage“, str. 351-353), ruska novinarka Ana Politkovskaja i afganistanska političarka i aktivistica Safia Ahmed-jan („Istine“, str. 311-313).

U potrazi za alternativnim povijestima, odnosno svjedočanstvima koja se razlikuju od službenih verzija „povijesne istine“, Nataša Petrinjak, osim na ženska, ukazuje i na druga dosad prešućivana ili nedovoljno istraživana iskustva koja relativiraju granice homogene patrijarhalne/nacionalne zajednice i kroz njezin odnos spram Drugih potiču na preispitivanje idealizirane slike

<sup>2</sup> Posrijedi je reklama Toma Forda za parfem *M7 Yvesa Saint Laurenta*, objavljena u jednom od brojeva *Cosmopolitana* 2003. g., na kojoj je negdašnji prvak *taekwandoa* Samuel de Cubber prikazan posve gol (str. 72).

<sup>3</sup> M. Bachelet danas je inače predsjednica središnjeg UN-ova tijela za ženska i rodna pitanja (UN Entity for Gender Equality and the Empowerment of Women; v. <http://www.unwomen.org/about-us/directorate/>).

vlastite nacionalne povijesti i nacionalnoga identiteta. Takvo bi, primjerice, bilo iskustvo srpske zajednice u Hrvatskoj 20. st., čije nepoznate aspekte, koji uključuju i traumatične epizode iz povijesti hrvatsko-srpskih odnosa, autorica razmatra u razgovoru s Čedomirom Višnjićem, povjesničarom i predsjednikom Srpskog kulturnog društva Prosvjeta (str. 188-195). Znakovito je u tome slučaju i povijesno iskustvo Istre, koje, prema riječima Milana Rakovca, još jednoga od autoričnih sugovornika i umjetničkog voditelja međunarodnog projekta *Forum Tomizza*, svjedoči o postojanju osobitoga istrijskog hibridnog identiteta ili, točnije rečeno, „antiidentiteta“ (talijansko-hrvatsko-slovenskog, str. 95-98). Inzistirajući na ovakvim, sa stajališta dominantnoga nacionalnog diskursa neuralgičnim točkama hrvatske povijesti, pa i suvremenoga hrvatskog društva, autorica sâm taj diskurs tako na još jedan način podvrgava kritici, ali i otkriva mogućnosti slobodnijeg i tolerantnijeg poimanja osobnog i kolektivnog identiteta.

Spisateljski rad Nataše Petrinjak može se tako promatrati i kao svojevrsan oblik „kontrapisanja“, koje niti jednu pretpostavku ili tvrdnju ne prihvaća kao neupitnu, nego svim analiziranim pojavama pristupa s maksimalnom kritičkom osviještenošću i ne suspreže se od razotkrivanja svih mitova i iluzija, bez obzira koliko se neiskorjenjivima ili „svetima“ činili. Njezina kritika, međutim, nije samo oštra nego i konstruktivna te posjeduje čak stanovitu utopijsku dimenziju. Njezino pisanje, naime, prema njezinim vlastitim riječima, nikad „ne daj[e] mjesta sumnji u vrijednost kreativnosti i upornosti, inzistiranj[a] na čovječnosti“ („Crvenila“, str. 234). Tomu u prilog svjedoče i brojni ostali primjeri iz njezinih tekstova koji otkrivaju drukčije mogućnosti oblikovanja i osmišljavanja ljudskoga života, kako onoga individualnoga tako i života u zajedništvu s drugima, pa i s prirodnim okolišem. Uz spomenuti model istarskoga hibridnog „antiidentiteta“, kao i rodno i socijalno osjetljiviji politički program navedenih latinoameričkih predsjednica, koji budi nadu u pravedeniji društveni poredak, Nataša Petrinjak s toga stajališta, primjerice, izdvađa i film Jasmile Žbanić *Grbavica*, koji prikazuje specifično žensko iskustvo ratne traume, ali

i moguće načine njezina nenasilnog prevladavanja kroz ljubav i iskreno razumijevanje („Upisivanja“, str. 403-404). Vrijedilo bi istaknuti da upravo u kulturi i umjetnosti – filmu, književnosti, kazalištu, likovnoj umjetnosti, arhitekturi – Nataša Petrinjak prepoznaje važan kritički i kreativno-utopijski potencijal. Na takav zaključak navodi velik broj priloga posvećen ovoj tematici, bilo da je riječ o razgovorima s pojedinim umjetnicima iz Hrvatske i šireg prostora bivše Jugoslavije (Robert Perišić, Mirjana Karanović, Pjer Žalica, Daša Drndić, Rajko Grlić i dr.) ili o razmatranjima i analizama pojedinih filmskih i književnih djela te različitih kulturnih događaja (npr. romani *Sonnenschein* Daše Drndić, *Konstantin Bogobojazni* Sime Mraovića, *Ljeto u gradu* Zorana Lazića, *Vrućina* Ralpa Rotmanna; izložbe u riječkim i zagrebačkim muzejima, Motovunski filmski festival, kazališne predstave u riječkome HNK-u i dr.). No, autorica pritom ne zanemaruje niti ljudsku odgovornost prema prirodi, izdvajajući posebice dva projekta (transmodernizam kao novi model održivoga gospodarskog razvitka [razgovor s Irenom Ateljević, str. 79-84] i pulske urbanistički koncept „Komunala“ [„Mape“, str. 377-381]) kao ilustrativne primjere uklapanja ljudske zajednice u prirodni okoliš i alternative suvremenoj eksploataciji okoliša koja postupno izmiče van svake kontrole.

Knjiga *U sredini u množini*, kako u pogovoru ističe i Biljana Kašić, tako i sama (p)ostaje autoričino alternativno povijesno svjedočanstvo, koje zahtijeva budnu/oga i podjednako kritički osviještenu/oga čitateljicu/a. Nakon što ju pročitamo, ova nam knjiga ne dopušta da ju zatvorimo s osjećajem da smo dobili jednostavne i konačne odgovore na postavljena pitanja. Ako se na kraju ponovno vratimo na početak, tj. na sâm naslov knjige, „avantura pisanja“ Nataše Petrinjak mogla bi se tako opisati i kao nastojanje da se iz „sredine“, odnosno iz pozicije autentičnoga i angažiranoga svjedoka iskreno i odvažno progovori o bitnim društvenim pojavama, ali i da se ukaže na „množinu“ različitih perspektiva i konteksta u kojima se oni mogu razmatrati. Njezina knjiga time otvara dragocjeni prostor slobode, u kojemu sloboda pisanja ujedno postaje pozivom na slobodu u svim područjima života svake pojedinke/pojedinca.

---

## JESU LI TRAPERICE KRIVE ZA RASPAD JUGOSLAVIJE, KOLIKO JE PISANJE ROMANA SUBVERZIVNO I KAKO SE GRADI TEKSTUALNA POPKULTURA SOCIJALIZMA?

---

Uz knjigu Maše Kolanović, *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*, Ljevak, Zagreb, 2011., 468 str.

### Sanja Potkonjak

---

Književno-povijesno i književno-teorijsko promatranje šezdesetak godina duge romaneskne tradicije, čija je sadržajna karakteristika da romanesknu priču gradi u komunikaciji s popularnokulturnim fenomenima prisutnim na prostoru danas bivše Jugoslavije, rezultiralo je objavom knjige *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije* što ju je Maša Kolanović objavila u nakladi Ljevak 2011. godine.

Nastala kao proširena doktorska disertacija, središnje teme oblikovane oko analize izbranih književnih tekstova, ali i pratećih popularnokulturnih tekstova – knjiga o „udarnicima“, „buntovnicima“ i „potrošačima“ bilježi kako je koketiranje hrvatskog romana s popularnim oblikovalo tekstualno društveno pamćenje socijalizma. Iako je knjiga usmjerena na roman kao medij pamćenja, ne manje značajnu pažnju ovom se knjigom posvećuje odgonetavanju popularnokulturnog imaginarija socijalizma koji je po svojoj prirodi bio izvan romanesknog a koji smo umješno zaboravili. Knjigom se ti društveni prostori socijalizma sagledavaju kao diskurzivno ideološki prostori sazdana od konkurentskih narativa. Utemeljena na čvrstoj bourdieuovskoj strukturi društvenih aktera kada je u pitanju ukus, ova knjiga pokazuje kako su socijalistički kulturni imaginarij istovremeno

punili narativi socijalističke intelektualne elite i buntovne popularne kulture mladih. U vremenskom rasponu od ukorijenjenja socijalizma, po kraju Drugog svjetskoga rata, pa do zakašnjelog dovršetka modernosti u krvavom raspletu lokalno ozakonjenih nacionalizama po smrti jugoslavenskog socijalizma i procesa ekonomsko-političke preobrazbe 90-ih, koji na tlu Jugoslavije poznajemo pod bolnim i stigmatskim nazivom tranzicije, nalazimo jasne dokaze transformacije kolektivnih i individualnih habitusa, prostora, ideologija, a u konačnici i popularne književnosti kao jednog od lokusa društvenog pamćenja.

Ideju da se rekonstruira povijest popularne kulture Kolanović ostvaruje ulaskom u analizu preko „društvene pozicije intelektualca“ i suda intelektualne elite o načinima na koji se socijalizam kalio u masi. Bilježeći katkad opore i čangrizave rasprave hrvatske poslijeratne elite o ideji populističkog prosvjedenja masa i omasovljenja kulture, Kolanović u ovoj knjizi problematizira pristup popularnom kao novi sukob na ljevici oko vizije kulturno oplemenjena socijalističkog radnog čovjeka. Mit o kulturno (o) plemenjenim masama, napušten istom kad i socrealistički projekt ideološki eksplicitne i ilustrativne umjetnosti koja dolazi s „ključem u ruke“ za masovno „čitanje“,



srušen je prema Kolanović već 1948. godine. Istovremeno njegovo mjesto polako popunjava nova popularnokulturna mitologija sa Zapada koju ovaj diseminira kao ideološko-diskurzivni ali i robni proizvod potomku socijalističkog pregaoca prve generacije. Ta pojava kulturne osmoze, po kojoj je, među ostalim hibridnim značajkama, jugoslavenski socijalizam bio prepoznat kao izuzetak u blokovskoj podjeli svijeta, omogućila je propusnost za neke oblike popularne kulture importirane sa Zapada. S druge strane navedena propusnost korelirala je, kako to Kolanović primjećuje, s manje-više naprasnim ideološko-političkim razdruživanjem od SSSR-a. S ovim razdruživanjem prestaje i suučesničko oblikovanje jugoslavenskog komunizma kao kulturne revolucije po Staljinovu modelu, dočim kraj ove interpelacije zaziva i prekrajanje ideološki ostrašćenih intelektualnih prijevora o potrebi totalnog kulturnog preobražaja masa. Istovremeno, gubitak simbolički (u)ređene slike po kojoj se gradio lik socijalističkog subjekta, otvara prostor zamamnim oblicima „bugi-vugi civilizacije“.

U procesu „sazrijevanja“ pobunjeničke i antiudarničke klime druge generacije socijalističkih mladaca Kolanović prepoznaje svojevrsnu estetsku i ideološku emancipaciju i jasno izražen bunt spram serioznosti predačke kulturne politike. S druge strane, knjiga Maše Kolanović pokazuje da je intelektualna recepcija „prozapadne“ pobunjeničke estetike mladaca obilovala žustrim osudama emergentne kulture površnosti. Optužbama za sklonost kiču i banalnosti, vulgarnosti i bezvrijednosti, šundu i zabavi općenito se kvalificiralo preuzeti popularnokulturni repertoar robe i vrijednosti. Time je Maša Kolanović naznačila bitno razlikovanje popularnokulturnog u polju intelektualnog i polju svakodnevice čijim preplitanjem autorica „plete“ svoju naraciju popularnoknjiževnog ukusa socijalizma.

Dovršavajući dio knjige koji bilježi povijest intelektualnih pozicioniranja prema popularnom, Kolanović konstruira trostruku shemu djelovanja intelektualne elite u prostorima vrednovanja popularnokulturnih fenomena. Socijalistički intelektualci se tako, u ovoj knjizi, nadaju kao a) organski socijalistički intelektualci na braniku kulture kao oblika humanističkog uzvišavanja; b) akademski

intelektualci ili dio kulturnog establishmenta koji djeluje s pozicija obrazovne i znanstvene racionalnosti i c) izvaninstitucionalni intelektualci koji svojim privilegiranim pozicijama ne-ovisnosti i rubnosti oponiraju „viđenijim“ i „poželjnijim“ tumačenjima kulturnih vrijednosti.

Prvoj polovici knjige, iz koje se iščitava intelektualna povijest žuđenog pa izjalovljenog kulturnog preporoda po socijalističkom modelu, slijedi drugi i književnom tekstu posvećeniji dio knjige. U njemu se zapravo izvodi konkretno čitanje romana i popularnokulturnih sadržaja kojima je književnost komunicirala i artikulirala popularnu kulturu svoga vremena. U fokusu ovog dijela teksta nalazi se post-flakerovska analiza „proze u trapericama“ kao medija za književnu adopciju sadržaja koji pripadaju popkulturi otpora. Pokazavši kako se u dijegetski univerzum razmatranog proznog modela (pozicioniranog na rubu boljeg književnog ukusa) uvlače predmeti, pojave, vrijednosti popularne kulture, i rastvaraju svjetovi – gradski, fakinski, buntovnički, rokerski, izvanideološko-socijalistički, riječju vernakuli strani visokoj književnosti, knjiga Maše Kolanović u jednom trenutku postaje nalik popisu predmetnog i vrijednosnog socijalističke svakodnevice.

Knjiga o udarnicima, buntovnicima i potrošačima ima još jedan važan aspekt koji se iskazuje upravo u razaznavanju i davanju simboličke važnosti identitetnim politikama navedenog trojstva. Naime knjiga zapravo daje uvid u popularne životne stilove ali i perzistentnu kritiku življenja zbog/kao udarništva, življenja zbog/kao dokoličarenja, pobune i taktizirajućeg otpora, življenja zbog/kao trošenja.

Ukazujući na unutrašnji razvoj proznog modela Kolanović nadalje pokazuje kako je u skoku prema svojem evolutivnom kraju buntovna frajerska banda iz epizode „proznog modela u trapericama“ potkraj 80-ih doživjela karakterizacijsku preobrazbu. Približavajući čitateljima izvanknjiževni svijet dekadentnog socijalizma posredovan književnošću Kolanović pažnju posvećuje novim-starim habitusima pripovjednih subjekata ukazujući na protežnost muškog – *machoidnog* lika i „simboličku potrošnju ženskih likova“. Time je sljepilo rodne prezentacije

sadržaja i „rodne artikulacije likova“ u promatranim romanesknim tekstovima nastavilo preslikavati uspavanu sliku tradicionalne distribucije rodni uloga u kojima se heteronormativni stereotip perpetuirao kao književno spolni i rodni standard. Naznačivši rodne „slijepe pjege“ socijalističke i tranzicijske pop-proze Kolanović je imenovala *mainstream* popularne kulture kao arenu muške heteronormativnosti i *machoidnosti*.

Držanjem otpora u analitičkom fokusu Kolanović i 80-ima pristupa kao mjestu/vremenu koje je taktički odredilo popularnoknjiževnu produkciju kao sredstvo ideološke pobune. Prijelaz prema najavljenom kraju knjige naznačen je koliko analizom novog doba toliko i analizom dugog trajanja socijalističkih mitologema, ideologema. Pokazujući kako tranzicijska književnost iz 90-ih „fabulira svakodnevicu“ izmijenjene društvene, političke, ekonomske i kulturne sadržine, Kolanović je zabilježila nastajanje proze u maskirnoj uniformi i one u šanerskim krpicama.

Promatranjem izabраниh književnih tekstova kroz model pobune dominantnoj ideologiji Kolanović će ukazati na to da tranzicijski roman lansira i likove nostalgicara ili ideologa, zaostale u ideološkom rezervatu prije devedesetih, pa sve do likova potrošača koji reflektiraju, svaki na svoj način, popularnokulturne krajolike tranzicijskog svijeta. Kako bi dovršila promišljanje dijaloga popularnokulturnih tvorbi i dijagetičkih univerzuma popkulturnih književnih proznih tekstova, a istovremeno obuhvatila i bastardne nastavljače ovog „dijaloga“, Kolanović najavljuje čitanja književnih žanrova vođenih poetikama *trash*a i *camp*a. Novi prozni modeli tek začeti u literarnoj razradi tekuće stvarnosti, nastali kroz principe parodiranja i radikalne prorade onog što je preostalo-od-poznatog-svijeta, nekad podijeljenog na elitno i masovno, zazivaju i novu politiku tumačenja zbog čega će Kolanović njihovu analizu tek ponuditi kao neku buduću studiju na tragu tumačenja komunikacije hrvatskog romana i svakodnevice.

Uzevši u razmatranje „hrvatski roman“ kao posrednika popularnokulturnih predodžbi, ovom knjigom Maša Kolanović se otputila u strogu, metodološki čvrstu,

kulturalnoteorijski opremljenu analizu između ostaloga socijalizma, poetika masa, zavodljivosti razlike, puzeće „izdaje“ revolucije, sukoba generacija, rodni odnosa, sloma starih i rasta novih političkih ideologija, tranzicije, konstitutivnosti teksta kao kulturno znakovnog, dijaloškog prostora refleksije izvantekstualni sadržaja kulture i društva u najširem smislu. Drugim riječima, knjiga počiva na analizi teksta kao važnog mjesta aproprijacije svakodnevice i teksta kao izvedbe svakodnevice.

Analitičkim vrebanjem popularnokulturnih sadržaja u čitanju hrvatske romaneskne proizvodnje od-revolucije-do-tranzicije, Maša Kolanović gradi tekst oko niza provokativnih pitanja – kako je propala revolucija, što je pošlo po zlu sa socijalizmom, kada se Jugoslaviji dogodio kapitalizam, kako je fakin postao gospodin i sjeća li se tko još druga, za čime je žudio „narod“, čemu su se opirali „buntovnici“, tko su bile mase, a tko elite i kako smo postali „pravi“ potrošači popularnokulturnih recepata sreće, ili samo nesretnici u distopijama naše suvremenosti?

Nalaženje odgovora na ova pitanja podrazumijevalo je ponekad promišljanje načina na koji tekstovi pamte društva i ideologije u kojima su oblikovani, kako ih dovršavaju, kako im oponiraju ili pak kako im konveniraju, kako ih prepoznaju, prorađuju i „arhiviraju“. Pomoću „tekstualne memorije“ Kolanović se osvrnula na modernost socijalističke ideološke revolucije i tekuću suvremenost odnosa popularnokulturnog i romanesknog, ispisala stranice povijesti intelektualnog obračuna s popularnim te u konačnici ponudila reparativno čitanje popularne kulture u socijalizmu ili potrošnje socijalizma *via* književnost. Ne ostajući na književno tradiranom Maša Kolanović najavila je ovom knjigom i jedan novi dijalog s nama suvremenim „otpisanima“ književne produkcije (*trash/campa*), pokazujući da svi književni svjetovi kao i svi realni svjetovi proizvode svoje heterotopične dvojnike.

---

## ŽENSKÉ/FEMINISTIČKE IZVEDBENE UMJETNOSTI ZAPADNOBALKANSKIH ZEMALJA

---

Uz zbornik radova *Ženski glasovi u izvedbenim umjetnostima Zapadnog Balkana 1990.-2010.*, ur. Nataša Nelević, NOVA-Centar za feminističku kulturu, Cetinje, 2011., 148 str.

---

### Tijana Pavliček

---

Na konferenciji *Ženski glasovi u izvedbenim umjetnostima Zapadnog Balkana* održanoj 3.-5. lipnja 2011. godine u Tivtu i Kotoru osnovana je ASKA/Mreža žena u izvedbenim umjetnostima Zapadnog Balkana preko koje je omogućeno umrežavanje umjetnica koje dijele ideju o ženskim/feminističkim umjetnostima kao specifičnom regionalnom, ali i kulturalnom fenomenu. Projekt su podržale organizacije iz četiriju zemalja – NVO NOVA – *Centar za feminističku kulturu* iz Crne Gore, *Cure* iz BiH, *Žene na delu* iz Srbije te *Teatar Thalassa* iz Hrvatske, a različitim aktivnostima i istraživanjem o položaju izvedbenih umjetnosti u zapadnobalokanskim zemljama u posljednjih dvadeset godina želio se otkloniti otpor na koji ove prakse najčešće nailaze te omogućiti otvorenost prema kulturi kao prostoru razlike. Da bi se to postiglo, postavljeni su i osnovni ciljevi – povećanje produkcije, veći utjecaj na publiku i medije, ali i izraženija suradnja i veća angažiranost institucija.

U okviru ASKA projekta zaključno je nastao i zbornik *Ženski glasovi u izvedbenim umjetnostima Zapadnog Balkana 1990.-2010.* u kojemu umjetnice i teoretičarke iz Srbije, Hrvatske, BiH i Crne Gore pišu o ženskoj/feminističkoj izvedbenoj sceni u svojoj zemlji. Zbornik donosi dvije vrste tekstova: svaki tekst o razvoju i kontekstu ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti u pojedinoj zemlji prati analiza istraživanja koja donosi zaključak o utjecaju

ženskih/feminističkih praksi na ciljanu skupinu ispitanika (same umjetnice, teoretičarke, publiku, medije, institucije i sl.).

#### IZVEDBENE UMJETNOSTI U SRBIJI

U tekstu o razvoju ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti u Srbiji 1990.-2010. feministička pjesnikinja i teoretičarka Dubravka Đurić analizira rad dramskih književnica i redateljica kroz tri ključna pitanja: je li kontekst nastanka ženske kulture 90-ih generirao i žensko dramsko pismo, kakav je položaj dramskih spisateljica te postoji li feministička kritika dramskoga teksta. Postavljena pitanja provlači kroz nekoliko tematskih poglavlja. U prvom dijelu raspravlja o složenom odnosu politike i kulture te položaju i statusu umjetnosti u postsocijalističkom tranzicijskom društvu. Naglašavajući kompleksnost situacije ratnog i poratnog razdoblja koja je utjecala ne samo na svakodnevni nego i na kulturni život, autorica naglašava da se kultura podijelila na dva tabora: jedan koji je slijedio ideologije Miloševićeva režima i bavio se nacionalnim temama i mitovima, te drugi, tzv. alternativni, koji se otvorio novim teorijskim strujanjima, pa tako i omogućio razvoj feminističke umjetnosti. Različite organizacije kao što su Centar za ženske studije, AAOM i dr., kao i časopisi *Ženske studije*, *ProFemina* i *Feminističke sveske* dalje su gradile žensku kulturnu scenu.

Autorica veći dio teksta posvećuje pregledu novih tendencija u drami i kazalištu, uz poseban osvrt na tzv. antropološki teatar kao iznimnu pojavu nastalu sredinom 90-ih. Nezanemariv je i značaj projekta *Teorija koja hoda* unutar kojeg se bavilo suvremenom teorijom i problemima izvedbenih umjetnosti, a u koji se uključilo niz teoretičarki i umjetnica.

Osvrnuvši se i na položaj dramskoga pisma, Dubravka Đurić upozorava da izostaje bilo kakav feministički pristup tekstu i da je to područje na kojem se treba poraditi kako bi se i srpska feministička kulturna scena mogla dalje razvijati.

Stavljajući u žarište prvenstveno nezavisnu scenu izvedbenih umjetnosti, autorica Ana Vilenica u *Analizi utjecaja ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti u Srbiji 1990.–2010.* daje pregled lokalnih ženskih i feminističkih praksi izvedbenih umjetnosti u razdoblju socijalizma i postsocijalizma, te objašnjava njihovu percepciju kod publike, medija i predstavnika državnih tijela, odnos s feminizmom te potrebu za udruživanjem u organiziranu mrežu. Osim istraživačkog rada same autorice, dio istraživanja provodio se putem upitnika koji je ispunilo osamnaest osoba: umjetnica, teoretičarki, predstavnica medija, publike i sl.

Istraživanje je ukazalo na problem mnoštva različitih pristupa feminizmu, kao i čest nedostatak teorijske osnove. Za razliku od medija koji feminističku kulturu marginaliziraju, pa čak i stereotipiziraju, anketirani predstavnici publike pokazali su interes u praćenju feminističkih izvedbenih umjetnosti. Najveći problem predstavlja kulturna politika i slaba podrška institucija, pa Ana Vilenica inzistira na važnosti suradnje teoretičarki, umjetnica i aktivistkinja kako bi feminističke izvedbene umjetnosti postale pristupačnijima i vidljivijima.

### IZVEDBENE UMJETNOSTI U HRVATSKOJ

Uzimajući 1990. godinu kao polaznu (i prijelomnu, kako u političkom životu tako i u umjetnosti), Suzana Marjanić u tekstu o ženskim/feminističkim izvedbenim umjetnostima u Hrvatskoj donosi pregled najznačajnijih ženskih imena

na izvedbenoj sceni. Kroz termine ženskog, feminističkog i anti/femininog progovara o performansima triju umjetnica: Vlaste Delimar, Sanje Iveković i Ksenije Kordić. Uz to, dobar dio feminističkih izvedbi 90-ih veže uz zagrebački Attack! – Alternativnu tvornicu kulture koji je omogućio vidljivost nizu novih umjetnica i organizacija.

Kroz dvije antologije hrvatske drame, one Jasena Boka iz 2002. godine i Lea Rafolta iz 2007. godine, autorica teksta izdvaja imena hrvatskih dramatičarki koje su obilježile suvremeno hrvatsko dramsko pismo, s kraćim pregledom njihovih značajnijih ostvarenja. Navedena su tako npr. djela Asje Srnc Todorović – *Odbrojanje* i *Mrtva svadba*, *Posljednja karika* Lade Kaštelan te *Žena-bomba* Ivane Sajko.

Svoj popis autorica zatvara izdvajajući imena Dubravke Crnojević-Carić u kazališnoj umjetnosti te Ive Nerine Sibile, Maje Đurinović i Jelene Mihelčić unutar plesne scene.

Na temelju dvomjesečnog istraživanja u kojemu su sudjelovale predstavnice ženske performativne umjetničke scene, medija, publike, pa i akteri kulturne politike, Dubravka Crnojević-Carić prikazala je utjecaj ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti u Hrvatskoj, ali i pokušala doći do odgovora u kolikoj je mjeri sve popularnija ženska priča zapravo dobro isplativ proizvod liberalnog kapitalizma.

Dok se većina mladih umjetnica tuži na nedovoljnu vidljivost, afirmirane umjetnice velik problem vide u još uvijek izraženo patrijarhalnom društvu, neprihvaćenosti umjetnica koje se bave različitim medijima i žanrovima, kao i nedostatnoj teorijskoj upućenosti. Unatoč tome što se neke umjetnice ne smatraju feministkinjama, u njihovu su radu očite feminističke tendencije, a prisutna je i svijest o važnosti feminističkog diskursa kao i potrebe za umrežavanjem i međunarodnom suradnjom. Najvidljivijima se pak vide akterice plesne scene koja se u Hrvatskoj sve više širi.

Iako su se i publika i mediji pokazali prilično neupućenima i nezainteresiranima, istraživanju su se najmanje odazvali akteri kulturne politike. Mnoge institucije podržavaju

feminističke izvedbene projekte, no rijetko to čine zbog predznaka feminizma, a češće zbog same kvalitete. Iz odgovora se može zaključiti da nedostaje poticaja za isključivo feminističke umjetnosti, no ipak se može osjetiti pomak u odnosu na 90-te godine.

Činjenica je da feminističke umjetnosti – iako i dalje marginalizirane i poznate užem krugu ljudi – u Hrvatskoj postaju sve vidljivije, no autorica Dubravka Crnojević-Carić upozorava da nije svaki oblik vidljivosti ujedno i dobar te da moramo pripaziti što nam to nudi svijet spektakla.

#### IZVEDBENE UMJETNOSTI U BOSNI I HERCEGOVINI

Unatoč nedostatku bilo kakvog bilježenja rada žena koje se bave izvedbenim umjetnostima u BiH, Lajla Kikčija donosi tekst koji sustavno i jasno pokazuje događanja i promjene u kulturnom životu BiH u razdoblju 1990.–2010. Tako prati i razvoj tema u izvedbenim umjetnostima – od izrazito nacionalnih početkom 90-ih, zatim klasičnih i suvremeno egzistencijalnih do tema koje se bave pitanjem identiteta, a budući da je danas ženska umjetnička scena sve veća, teme su često usmjerene i na pitanja feminizma, no javlja se i problem nedostatnog poznavanja feminističke teorije.

Kada se govori o najvažnijim imenima u izvedbenim umjetnostima, nezaobilazna je autorica izrazito aktivističkih performansa – Alma Suljević, magistrica kiparstva, koja svojim izvedbama *4 Entity*, *Fejzi-i Abdest* i dr. na nov način propituje položaj žena u zaraćenoj BiH, ali i islamskim državama. Među dramskim autoricama ističu se Naida Lindov i Radmila Smiljanić, a kao redateljice uspjele su se probiti Tanja Miletić-Oručević, autorica ovog pregleda Lajla Kikčija te Selma Spahić.

Veliku podršku ženskim izvedbenim umjetnostima daje Fondacija CURE koja je osnivač festivala ženske umjetnosti – PitchWise u okviru kojega su 2007. izvedeni i *Vaginiti monoloz* Eve Ensler.

U istraživanju o utjecaju izvedbenih umjetnosti u BiH ciljane skupina ispitanika bile su umjetnice, teoretičarke,

publika, mediji i akteri kulturne politike. Istraživanje je provodila Berina Džemalović koja se suočila s velikom razinom nepoznavanja, a napose predrasudama, pa donosi opći zaključak da recipijenti, kao i oni koji se bave samom izvedbom umjetničkog djela, moraju postati otvoreniji i bliži feminističkom diskursu.

Ni teoretičarke ni umjetnice nisu pokazale posebno zanimanje za feminističku teoriju iako je njen značaj u izvedbenim umjetnostima neosporan, posebno u umjetnosti performansa. Feministički diskurs većinom je vezan uz akademske zajednice, pa je u medijima gotovo potpuno zapostavljen ili nekvalitetno postavljen. U suradnji između teoretičarki umjetnosti i umjetnica postoji pomak, no umjetnice se i dalje teško odlučuju na bilo kakvo etiketiranje.

Kulturna tijela dobrim dijelom nemaju nikakav pregled izvedbe feminističkih umjetnosti niti ih podržavaju. Mediji su pokazali zainteresiranost za praćenje feminističkih izvedbenih umjetnosti, no smatraju da su svi oblici umjetnosti jednako važni. Publika je slično odgovorila, naglašavajući da feministička umjetnost nije dovoljno vidljiva niti prihvaćena, a da bi se to moglo promijeniti osnivanjem feminističkog festivala.

#### IZVEDBENE UMJETNOSTI U CRNOJ GORI

U tekstu Nataše Nelević *Ženske/feminističke izvedbene umjetnosti u Crnoj Gori 1990.–2010: razvoj i kontekst* ne ističe se problem postojanja, nego vidljivosti ženske/feminističke scene, kao i problem identificiranja rada kao feminističkog, iako on to zasigurno jest. Autorica ipak navodi pozitivne primjere iz prakse, a pomak se vidi i u medijima koji češće i s boljim pristupom govore o feminističkoj teoriji. Izvedbene umjetnosti, iako rijetko (ili gotovo nikada) koriste predznak feminističkog, pokazuju značajne promjene samim time što isključivo muške autore zamjenjuje sve veći broj umjetnica.

Postoji značajna razlika između, kako Nataša Nelević navodi, „visokoga“ teorijsko-umjetničkoga diskursa koji uopće ne

bilježi feminističke izvedbene uratke i „niskoga“ medijsko-kulturalnog diskursa koji prepoznaje feminističko, ali ga odbija tako imenovati. Unatoč tome, ženske/feminističke teme su itekako prisutne. O iskustvu žena u patrijarhalnom društvu progovara nekoliko umjetnica: Tamara Vujošević Mandić kao autorica plesnog projekta *Kad su žene imale krila*, Žanina Mirčevska koja je adaptirala dramu *Suza*, Maja Pelević kao spisateljica i Danijela Radanović kao redateljica predstave *Pomorandžina kora*.

Unatoč izrazito patrijarhalnom društvu, u Crnoj Gori se počinje pojavljivati nekoliko teoretičarki bliskih feminizmu: skupina teoretičarki oko Aleksandre Nikčević Batričević te neki književni kritičari među kojima se ističe Marinko Vorgić. Feminističke ideje ponajprije se šire uz pomoć članica ženskih organizacija, kao što su ANIMA i NOVA, a postepeno su postale vidljive i na područje kulture. Prvi feministički umjetnički projekt u Crnoj Gori realiziran je 2008. godine kada je *NOVA Centar za feminističku kulturu* u okviru projekta *Kultura je ženskog roda* prikazao film *Stub od soli*.

U svome istraživanju o utjecaju ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti u Crnoj Gori, N. Nelević i T. Mijević suočile su se s velikim brojem neodgovorenih ili nepotpuno ispunjenih upitnika, što samo upućuje na to da ženske/feminističke prakse nemaju velikog utjecaja na publiku, medije, umjetnice i predstavnike kulturne politike u Crnoj Gori. Iako nije pokazano potpuno nepoznavanje ženske/feminističke scene, u odgovorima se mogu primijetiti mnoge nejasnoće, a razumljivo su najzainteresiranije za ove prakse same umjetnice.

Činjenica je da vrlo mali broj umjetnica sebe smatra feminističkim umjetnicama. Ipak, mnoge ispitanice pokazuju određeni senzibilitet prema feminizmu. Mediji su ocijenjeni kao patrijarhalni i nedovoljno kvalificirani da izvještavaju o feminizmu, a iako kulturne institucije zaključuju da ipak ima više predstava koje se djelomično mogu označiti feminističkim nego u prethodnim godinama, Ministarstvo kulture nije do sada pokazalo veću zainteresiranost za specijalizirano žensku/feminističku

scenu; takvi su projekti realizirani na temelju kvalitete, a ne na temelju odrednice. Ipak, ravnateljica Gradskog pozorišta i redatelj Crnogorskog narodnog pozorišta pokazali su veliku otvorenost prema feminističkoj umjetnosti i spremni su poticati takve prakse.

Tekstovi u zborniku ukazuju na to da gotovo nema razlike u položaju ženskih/feminističkih izvedbenih umjetnosti u Srbiji, Hrvatskoj, Crnoj Gori i BiH. Sve zemlje suočavaju se s određenom količinom otpora, nedovoljnom vidljivošću, malobrojnom publikom, neupućenošću medija i slabom podrškom političkih i kulturnih institucija. Zamjetno je i da su umjetnice još uvijek većim dijelom nespremljene sebe nazvati feministkinjama; vjerojatno zbog još uvijek izrazito patrijarhalnog društva u kojem žive i djeluju ili pak zbog nedovoljnog poznavanja feminističke teorije. Zbog toga zbornik uključuje (što je vidljivo i u naslovima tekstova) i feminističke i one izvedbene prakse koje se nazivaju ženskima, pa tako pokriva cijelo područje ovog kompleksnog fenomena. Stavljajući naglasak na pozitivne primjere iz prakse i ističući pomake koji su se dogodili u izvedbenim umjetnostima u odnosu na 90-te godine, umjetnice ipak ne zaboravljaju upozoriti na goruće probleme u ženskim/feminističkim izvedbenim umjetnostima, ali i pružiti određena rješenja kako bi se situacija poboljšala.

Ovakav zbornik značajna je pojava na našem području upravo zato što spaja iskustva umjetnica iz više zemalja koje sada zajedničkim radom kroz različite radionice, skupove i druge djelatnosti mogu učiniti važnije pomake u svom umjetničkom izričaju. Mreža ASKA takvim je uključivanjem dokazala da postoji zanimanje za ovakvu vrstu aktivnosti i potvrdila potrebu za što većim brojem sličnih projekata.

---

## MUŠKI MOZAK U SEDAM SLIKA

---

Uz knjigu Louann Brizendine, *Muški mozak*, Profil, Zagreb 2010., str. 249.

### Koraljka Kuzman Šlogar

---

Spoznaja studentice medicine o tome kako su žene redovito isključivane iz najvažnijih znanstvenih istraživanja (uz opravdanje da bi njihovi mjesečni ciklusi unijeli zbrku u podatke!?), odnosno da se muškarac uzimao kao temeljni model za razumijevanje ljudske biologije i ponašanja, usmjerilo je cjelokupnu njezinu karijeru i interes upravo na razumijevanje načina na koji hormoni različito djeluju na ženski i muški mozak. Znanstvena preokupacija Louann Brizendine ovim je pitanjima rezultirala naposljetku utemeljenjem Klinike za raspoloženja i hormone žena (1994), ustanovom specijaliziranom za bavljenje psihološkim aspektima hormonalnih utjecaja na ženski mozak, otvorenom ne samo za žene suočene s hormonalnim poremećajima već i za studente medicine i sve zainteresirane za edukaciju i istraživanje te teme. Svoja je iskustva i spoznaje pretočila u knjigu *Ženski mozak* (2006), a kao logičan slijed i nadopuna takvog njezinog znanstvenog puta nastala je potom i knjiga *Muški mozak* (2010).

Kako to izgleda kada feministica pokušava sagledati svijet iz muške perspektive? Pa, mora se priznati da se prilično uspješno uzdigla iznad svih stereotipa, nastojeći ih demistificirati svom svojom znanstvenom aparaturom i znanjem, otvorena uma te ustrajući na objektivnosti. Louann Brizendine razbija predrasude o jednostavnosti funkcioniranja muškog mozga ustvrđujući da su šale o

svodenju muškog mozga na „mozak ispod pojasa“ ipak samo šale, udaljene od istine. Polazeći od teze da su ljudi ponajprije društvena bića čiji mozgovi vrlo brzo nauče funkcionirati na društveno prihvatljiv način, pita se koliki je dio tog ponašanja uvjetovan spolom, a koliki naučen. Dakle, nakon što je prethodno demistificirala ženski mozak, u ovoj knjizi Louann Brizendine vodi čitatelje na put kroz sedam životnih faza muškoga mozga.

Prvo poglavlje o **djetinjstvu** osobito bi moglo biti korisno i zanimljivo štivo roditeljima dječaka, kojima ovdje pružen uvid u mozak rane dobi može osigurati bolje razumijevanje djeteta, njegovih akcija i potreba te postati moćnim osloncem pri njegovom odgoju. Razlike između dječaka i djevojčica, njihov različit doživljaj stvarnosti i drugačiji interesi poprimaju u ovoj knjizi jednu posve opipljivu i racionalnu dimenziju. Louann Brizendine svojim jednostavnim objašnjenjima otvara oči čitateljima tumačeći, primjerice, kako sklonost određenim igračkama proizlazi već iz samog fetalnog razvoja mozga. To što su dječaci više zainteresirani za kompetitivne igre, a djevojčice za kooperativne, naprosto je predodređeno hormonalnim ustrojem jednog i drugog spola. (Nad ovim bi se mogli zamisliti današnji rodno osviješteni roditelji koji nastoje senzibilizirati svoje dječake kupujući im barbike i uniseks igračke!) Razotkrivajući mehanizam lučenja hormona

u muškom tijelu i njihova utjecaja na psihiu Brizendine demistificira mušku opsesiju uzbuđenjima koja donose tučnjave i grube igre te objašnjava zbog čega su dječaci skloniji fizičkim nadmetanjima, rizicima, nestašlucima i ignoriranju roditeljskih upozorenja od djevojčica.

Mozak **tinejdžera**, u oba spola, postaje u mnogočemu različit od onog predadolescentnog. Dječaci u toj dobi bivaju preplavljeni s čak 20 puta (!) većom dozom testosterona nego dotad, a tolika navala hormona neumitno mijenja njihov mozak i doživljaj svijeta. Njihov mozak naprosto postaje ustrojen tako da mu je seks prvi na pameti. Dosađivanje, tako svojstveni osjećaj tinejdžera, također je uvjetovan hormonalno jer je centar za ugodu kod njih u toj dobi gotovo umrtvljen i ne reagira na normalne razine podražaja. Čak niti svojeglavost tinejdžera, koja zadaje mnogo glavobolje roditeljima, nije namjerna. Sigurni u to da imaju sve pod kontrolom, nisu svjesni činjenice da njihov mozak nije još dovoljno sazrio, odnosno da nije biološki spreman za neovisnost i vođenje računa o budućnosti. A i sama odbojnost i netrpeljivost koju iskazuju prema roditeljima povezana je s njihovom potrebom za odvajanjem i neovisnošću, posvema prirodnom i praiskonskom. Tako su neka istraživanja dokazala da tinejdžeri počinju osjećati ne samo odbojnost prema blizini tijela svoje majke već i prema njezinu mirisu. I dok u toj dobi hormonima izazvane promjene percepcije djevojčice pripremaju za emocionalno zблиžavanje i odnose, dječake navode na agresivna i teritorijalna ponašanja. Zbog djelovanja hormona vazopresina potonjima se čini kao da se cijeli svijet urotio protiv njih, lica drugih ljudi čine im se neprijateljskima nego što to uistinu jesu, a to opet pobuđuje, instinktivno, njihov borbeni duh.

Iduću etapu u razvojnom putu muškog mozga, tj. pripadajuće mu poglavlje, autorica je nazvala **Mozak za sparivanje**. Nije osobito iznenađujuća tvrdnja da je ovaj spol skloniji verbalnim smicalicama, laganju ili iskrivljavanju istine kako bi žene privoljeli na seks. Poznato je i da u igrama zavodjenja muškarci mogu postati pravi maheri, a zanimljivo je da su neverbalni znakovi zavodjenja gotovo isti u svim kulturama. Osobit izazov muškarcu može predstavljati preotimanje

djevojke drugome, jer to može doživjeti kao dvostruku slast: pobjeđuje drugog momka i ujedno pridobiva djevojku. U ovom poglavlju Louann Brizendine staje na kraj i vječnim prepucavanjima oko toga jesu li ljudi stvoreni za monogamne veze, tj. je li muškom spolu prirodna težnja poligamiji. Odgovor pronalazi u određenom tipu receptora za hormon vazopresin: muškarci s dužom verzijom gena za vazopresinski receptor imaju dvaput više izgleda da se vežu za jednu ženu za cijeli život. I obratno, što je on kraći, to je muškarac skloniji poligamiji.

Upotrijebivši zgodnu metonimiju „penis na autopilotu“, u poglavlju **Mozak ispod pojasa** autorica tumači zašto muškarci ne mogu uvijek svjesno kontrolirati svoje nagone. Bavi se pitanjem muškog orgazma, osvrće na vječnu muškarčevu tjeskobu zbog „izvedbe“ te tumači uzroke postkoitalne narkolepsije. Znanstvenim (hormonalnim) tumačenjem ovog posljednjeg autorica briše još jedan teret nerazumijevanja među spolovima: muškarci mogu imati čistu savjest kada zaspu nakon seksa, a žene, premda je poznato da bi se tada radije mazile, možda to napokon prihvate kao realno stanje stvari koje ne ovisi uvijek i jedino o muškoj volji.

Uobičajeno se, i s razlogom, za trudnu ženu kaže da je u drugom stanju. No mnogi još nisu svjesni činjenice da se i u muškarčevu tijelu i umu odigrava „promjena stanja“. U razdoblju od kada sazna da će postati **otac** pa sve dok dijete ne prohoda, u njegovu se tijelu znatno mijenja razina hormona; opada mu razina testosterona, a raste razina prolaktina. Muškarci prolaze kroz emocionalne, fizičke i hormonalne promjene istodobno s trudnoćom svojih partnerica, što može u nekih izazvati Couvadeov sindrom ili pseudotrudnoću. Pretpostavlja se da reagiraju na feromone koji se izlučuju iz ženskog tijela tijekom trudnoće, a koji ih, nesvjesno, pripremaju za očinstvo. Kada se dijete rodi, premda mama ostaje uvijek mama, jedna i nezamjenjiva, i tata igra svoju važnu i jedinstvenu ulogu u djetetovu razvoju. Očevi su originalniji i zabavniji i vole se zadirkivati s djecom više od majki; njihova je igra više fizička i razuzdanija, kreativnija i nepredvidljivija, a time i stimulativnija, pa stoga vrijeme provedeno s ocem pridonosi djetetovu samopouzdanju.



**Muževna dob** je iduća etapa u kojoj autoricu inspiriraju pitanja muškog ega i emocionalnosti. Budući da muškarci na emocionalne probleme reagiraju logikom a ne osjećajem, žene ih često optužuju da su hladni ili proračunati. No, ovaj se „jači“ spol često već i samim odgojem usmjerava na zatumljavanje osjećaja, a svoj udio u takvom ponašanju imaju, naravno, i hormoni. Zbog njih su oni također skloniji prepuštanju bijesu, nadmetanju i nekim drugim „tipično muškim“ oblicima ponašanja. Takva biologija mozga muškarcima, naravno, ne daje pravo da budu necivilizirani, no pruža razloge zbog kojih tako energično brane svoju muškost.

Naposljetku, **zreli muški mozak** u hormonalnom pogledu postaje sličniji zreloom ženskom mozgu. S opadanjem razine testosterona i vazopresina i sve većom osjetljivošću na oksitocin muškarac postaje nježniji i obzirniji. Zahvaljujući tom hormonalnom preokretu, u ovoj dobi on postaje bliži idealnom muškarcu kakvog priželjkuju žene. S druge strane, to je ujedno doba andropauze koja nekim muškarcima može prouzročiti raznorazne tegobe, baš kao što ženama to čini menopauza. A kada završi i ta faza i muškarac se nađe u ulozi djeda, doživljava neka nova, dotad nepoznata iskustva i osjećaje.

U dodatku se Brizendine, premda samo nakratko, osvrće i na malobrojna dosadašnja istraživanja razlika u mozgovima heteroseksualnih i homoseksualnih muškaraca, prokazujući kako su u nekim aspektima mozgovi homoseksualaca sličniji mozgovima žena nego muškaraca, pri čemu na spolnu orijentaciju utječe kombinacija mnoštva genetskih i okolišnih čimbenika.

Svi mi imamo neke svoje predodžbe o muškarcima, poznajemo ih i prepoznajemo kao takve po nekim njihovim „tipičnim“ aspektima ponašanja i razmišljanja. Ova knjiga ne otkriva iz toga kuta ništa revolucionarno. Njen doprinos leži u demistifikaciji i tumačenju ponašanja muškaraca – zašto je ono takvo kakvo jest. Pronalazeći objašnjenja i odgovore od područja primatologije i istraživanja životinja pa sve do sagledavanja istih iz znanstvenog, neurološkog i psihološkog rakursa, omogućuje nam da steknemo uvid

u to u kojoj je mjeri čovjek biološki, a u kojoj društveno uvjetovan te da ga bolje razumijemo. Kako knjiga čini cjelinu s prethodnim naslovom *Ženski mozak*, najbolje je pročitati obje da bi se dobila cjelovita slika mentalne razlike među spolovima. Ponajčešće sukobi između muškaraca i žena proizlaze iz nereálnih očekivanja, a oni su, opet, posljedica neshvaćanja njihovih urođenih razlika. Oba bi spola, uvidjevši i shvativši hormonalno-mozgovnu razliku, mogli razriješiti vječne nesuglasice, netrpeljivosti i nerazumijevanje međusobne prirode i, na kraju krajeva, pokušati prihvatiti i poštovati drugi spol takvim kakav jest.

*Muški mozak* popularno je pisana knjiga koja vrvi duhovitim i dovitljivim metaforama i usporedbama, kao i primjerima iz autoričina privatnog života i kliničke prakse, kojima istodobno i educira i zabavlja čitatelje. Kada ne bismo znali da je autorica neuropsihijatrica s bogatim iskustvom, visoko obrazovana žena koja ima čvrstu, znanstveno utemeljenu podlogu za promišljanja i zaključke koje iznosi, knjiga bi nam se mogla učiniti kao populističko i pseudoznanstveno djelo. Doduše, neki kritičari njezine prve knjige *Ženski mozak* spočitavali su Louann Brizendine da prepojednostavljuje neke složene procese te se povremeno referira na napuздane izvore, ali njezin bogat znanstveni i klinički rad te opus od čak 84 stranice korištene literature ipak daju neku ozbiljnost i „težinu“ ovom djelu. Louann Brizendine moglo bi se naposljetku jedino pozavidjeti na vještini da na tečan, slikovit i naizgled neizmerno jednostavan način uspijeva predočiti izuzetno zamršene znanstvene spoznaje konstruirane u njezinu visokoobrazovanom umu tijekom dugogodišnje kliničke prakse i brojnih istraživanja. Osim intrigantnosti same teme, upravo će ta njezina sposobnost da znanstvene činjenice pretoči u ovako pitku, gotovo žurnalističku priču zasigurno otvoriti put ovoj knjizi do širokog kruga čitatelja.

---

## BIM-BAM

---

Uz knjigu Marie Luise Kaschnitz, *Duge sjene*, s njemačkoga preveo Milan Mikulić, Naklada OceanMore, Zagreb, 2009., 213 str.

---

### Manuela Zlatar

---

Rasklopivši *Duge sjene* negdje na sredini, nailazim na rečenicu: „Ne nastaviti na način kao do sada želja je svakog čovjeka, koji svoj novi početak ne izabire sam, nego mu on bude nametnut, i ne zna ka kojemu kraju i u kojem smislu. Barem to želi sad, iskočiti iz starog kolosijeka, pronaći putove bijega, ponovno postojati s jednim novim glasom, jednim novim licem.“ Bez oklijevanja vadim iskaznicu i vraćam se kući s prijevodnim proznim prvijencem Marie Luise Kaschnitz. Uvjetno rečeno, jer pod 1. – u *Forumu* je 1996. već objavljen koji prozni tekst ove višestruko nagrađivane spisateljice. Pod 2. – prije devet godina, u *Božićne priče* (Alfa, Zagreb) uvrštena je i jedna njezina prigodna pripovijetka (*Čudo*). Ali zbirka kratkih priča, i to ona kapitalna u smislu zapaženosti kod kritike i čitateljstva – zbirka naslovljena *Lange Schatten* iz davne 1960. godine, sve do objavljivanja *Dugih sjena* nije bila dostupna hrvatskom čitateljstvu. Koliko je ova zbirka u nakladništvu Oceanmore ne samo dobrodošla nego i korektivno provodna u smislu međunarodne recepcije svjetski priznate autorice Marie Luise Kaschnitz, ukazuje u pogovoru i Viktor Žmegač.

Marie Luise Kaschnitz (1901, Karlsruhe – 1974, Rim), u književnost se ne uključuje na velika zvona, već mirno i gotovo tiho. Priznato vidljiva postaje nakon Drugog svjetskog rata. Godine 1968. Sveučilište „J. W. Goethe“

u Frankfurtu dodijelilo joj je počasni doktorat. Za svoje pjesništvo i pripovjedački opus dobila je niz priznanja i nagrada. *Lange Schatten* prva je prozna zbirka uopće, objavljena nakon smrti njezina supruga Guida von Kaschnitz-Weinberga. Sadrži 21 pripovijetku, 21 kratku priču, odnosno 21 tzv. *short short story*.

Bez obzira na teorije o američkoj *long short story* pa onda modernoj *short short story* na koje se zapravo oslanja njemačka poratna kratka proza<sup>1</sup> i koja zasigurno ima – uza sve poteškoće tematski teško shvatljive odgonetljivosti – svoja karakteristična fabulatorna, i zavrtnjima naglih obrata raspoznatljiva svojstva – podsjetimo se pojma što ga je skovao Klaus Doderer,<sup>2</sup> govoreći o tome da *Kurzgeschichte* mahom oslikava jedan ograničeni isječak iz života koji biva narušen nekim čudnovatim i iznenadnim događajem što presijeca inače predvidljivu i uobičajenu svakodnevicu, Doderer govori o *Schicksalsbruchu*, o **proboju sudbine**, tj. o remećenju ili **smetnji**. Ovaj se izraz posebice može primijeniti na začetke kratke priče upravo u Njemačkoj, gdje proboji naprasno isplivavaju na površinu, te se ova literarna

<sup>1</sup> Marx, Leoni. 1997. *Die deutsche Kurzgeschichte*. Metzler, Stuttgart, str. 95.

<sup>2</sup> Doderer, Klaus. 1953. *Die Kurzgeschichte in Deutschland. Ihre Form und ihre Entwicklung*. Metopen, Wiesbaden, str. 40.

forma čini podobnom za književno *in situ* razračunavanje s ratnim strahotama.

S obzirom na činjenicu da Kaschnitzova, za razliku od ostalih autora i autorica nikada nije eksplicitno razvijala neku „Kurzgeschichtetheorie“ (teoriju kratke priče), već je pribjegavala pojmu „Erzählung“ (pripovijetka ili priča),<sup>3</sup> nema nekog velikog smisla baviti se oblikovnom problematikom već valja posredovati osebujnost nanosa pripovjednih slika i zagrepsti ispod površinskog sloja u bit stvari. Jer iako njezine pripovijetke na prvi pogled nekome mogu djelovati nespektakularno, formalno nimalo avangardno, pokatkad jednostavno, dobroćudno ili „obično“, bilo bi to ništa više doli površnog prvog dojma.

Poentilizam, fabulatorno izvrtnje u nadrealno, intrinzična topologija nesvjesnog, uzajamno prožimanje fikcije i autentičnih doživljaja te transformacija onog „svima najosobnijeg“ u „najneosobnije“ od svega („das Allerpersönlichste muss im Schreiben das Unpersönlichste werden“)<sup>4</sup> – uz zamakanje pera u tamnu tintu naciklih posudica djetinjstva, nesigurnih plitica odrastanja i ranjivih utora starenja – sve se ovo zgušnjava u maloj knjižici od kojih dvjestotinjak stranica.

Autorično često posezanje u mitološko, koje nalazimo u mnogim pripovijestima, doduše jeste „običan“ tradicionalni pripovjedački potez, no kod Kaschnitzove, ti su potezi prije kauzalna bujnost pripovjedne virtuoznosti nego li tradicionalno pribjegavanje analogijama.

Poentilizam se možda najbolje vidi u pripovijetci *Debelo dijete*, priči koju sama autorica drži jednom od svojih najnemilosrdnijih i najmoćnijih priča uopće.<sup>5</sup> Pripovjedna

<sup>3</sup> Pulver, Elsbeth. 1984. *Marie Luise Kaschnitz*. C. H. Beck, Edition Text und Kritik, München, str. 49.

<sup>4</sup> GW – *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. 1981-1989. Büttrich, Christian i Miller, Norbert (ur.). Insel, Frankfurt am Main, sv. 3, *Die autobiographische Prosa II*. 1982., str. 439.

<sup>5</sup> GW – *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. 1981-1989. Büttrich, Christian i Miller, Norbert (ur.). Insel, Frankfurt am Main, sv. 7, *Die essayistische Prosa*. 1989, str. 743.

Ja instanca posuđuje knjige djeci te se jednog popodneva nađe oči u oči s nepoznatim djetetom koje ju istovremeno i odbija i nelagodno privlači. Tek u trenutku djetetova osvješavanja, to pripovjedno Ja biva u stanju u djetetu raspoznati svoje vlastito djetinje Ja.

Ne mogavši se othrvati porivu da dijete prati, nalazi ga kako kliže na zaleđenu jezeru, a „sestra, plesačica, dijete po mojem ukusu“ (str. 128) izvodi krugove na vršcima klizaljki. Vršak, vrh, oštrica (pa i klizaljki) primjer su savršeno uklopivog lirskog, psihološkog i ironijsko-komičnog poentilizma koji se potom *kipp-fenomenom*, tako tipičnim za vic ili anegdotu iskrene i izvorne jer sve što se dogodi, to je da dijete naiđe na još jedan sloj leda pa pljusne u hladnu vodu do metar dubine. No obrtnje zajedništva koju autorica kao pripovjedačica u gotovo svim pripovijetkama blisko uspostavlja s čitateljstvom, u *Debelom djetetu* ne završava u nekoj vickastoj ili prštavoj atmosferi, već daje nagovještaje u kolikoj mjeri susret s vlastitom unutrašnjošću može poprimiti izraz samomržnje. „Biti toliko okrutna, uspjelo mi je zbog toga što sam objekt te okrutnosti bila ja sama“, svjedoči autorica.<sup>6</sup>

Ipak bi se dalo zaključiti da narativno slikarstvo primicanja k poanti, tj. vrhu, u *Debelom djetetu* zadobiva izvjesni karakter oslobođenja te psihološko-sadržajnu osobinu katarze.

Pubertetska je nesumnjivo i čelna priča zbirke koja nastaje 1959. godine, a potaknuta je – kako saznajemo iz *Dnevničkih zapisa* autorice<sup>7</sup> – za vrijeme praznika koje je provela s prijateljicom i kćerkom u Italiji. Napisana je, dakle, nepunih godinu dana nakon smrti supruga 1. rujna 1598. kada se svijet Kaschnitzove urušio poput lutke od piljevine.

Protagonistica je mlada djevojka Rosie koja provodi praznike s roditeljima i u jednom trenutku odluči sama prošetati mjestošcem. Na putu je – bez njezina pristanka

<sup>6</sup> Ibid, str. 751.

<sup>7</sup> TB – *Tagebücher aus den Jahren 1936-1966*. sv. 2. 2000. Büttrich, Christian i Schnebel-Kaschnitz (ur.). Frankfurt am Main: Insel, str. 1170.

– prati neki lokalni mladić koji se potom besramno skine i pornografski joj podastre svoju golotinju. Iako ju mladić i privlači i fascinira, Rosie mu upućuje prodoran pogled i mladić se povlači. Pripovijetka stvara teško izdržljivu napetost, prožetu i melankolijom i nestrpljenjem i latentnom agresijom. I *Debelo dijete* i *Duge sjene* bave se individuacijskim momentima; *Debelo dijete* gusjenica je (str. 127) što se pretvara u leptira, a Rosie i Talijan poništavaju i vrijeme i prostor zalaskom u mitološko. Rosie postaje nimfa, a mladić Pan. Kao Pan, lik mladića utjelovljuje – rekla bih – i mitološko i božansko i vječito i nesusjesno. Upravo ono „najneosebniije od svega“. U smislu susreta s muškom seksualnošću koja se bezrezervno i bestidno podastire na planinskom pladnju neke mrtve ure užegle omare, Rosie nimfa namiče iskonsku snagu obrane i na taj način – odrasta.

U feminističkom kontekstu, u koji se – kako to ističe Rūta Eidukevičienė u svojoj studiji *S onu stranu rata spolova*<sup>8</sup> – Kaschnitzova zapravo niti ne može ukalupiti, ali ju se može usporediti s ostalim spisateljicama kratke proze poratne Njemačke, moglo bi se reći da nemali broj priča M. L. Kaschnitz oslikava *psihološke i emocionalne* „rites de passage“ djevojke u ženu, koji ne vode u gubitak identiteta, nego u samospoznaju (Eidukevičienė 2003:325).

I *Prekomjerna ljubav za Trois Sapins* temelji se na sjećanju iz autoričina djetinjstva gdje jedan komadić djetinjeg svijeta nestaje s lica zemlje.<sup>9</sup> Priča se doima poput izvještaja o neposredno doživljenoj stvari, a karakterizira ju – pretpostavljam – izmještanje autoričinih dijarijskih utisaka u fiktivne likove. Kada podmetač požara o kojem se izvješćuje prelazi u pripovjednu Ja-ispovijest, tri ženska lika uspoređuje s izrazom koji u njemačkom folkloru ima

<sup>8</sup> Eidukevičienė, Rūta. 2003. *Jenseits des Geschlechterkampfes. Traditionelle Aspekte des Frauenbildes in der Prosa von Marie-Luise Kaschnitz, Gabriele Wohmann und Brigitte Kronauer*. Röhrig Universitätsverlag, str. 325.

<sup>9</sup> TB – *Tagebücher aus den Jahren 1936-1966*. sv. 1. 2000. Büttrich, Christian i Schnebel-Kaschnitz (ur.). Frankfurt am Main: Insel, str. 172.

osobito značenje, naime s „Windsbraut“ (u hrvatskom prijevodu upotrijebljen je izraz „vihor“). *Windsbraut* doslovno znači „vjetrova/vihorova mladenka“, a mitološki oslikava žensko utjelovljenje demona ili vještice.<sup>10</sup> Vjetrova mladenka iz intimnih je razloga za autoricu imala specifično i vrlo dubokotamno značenje. Još jedan primjer simboličke i psihološke uklopivosti malenog detalja unutar priče o očajničkoj empatiji s fiktivnim nekim koji naoko gubi sve veze da bi onda mogao nastaviti živjeti kakav je bio i za sva vremena.

Muško-ženski odnosi najizravnije dolaze do izražaja u *Slamci* i *Sablastima* u kojima se raspršuje granica između nadnaravnog i pouzdano provjerljivog. Pri tome je *Slamka* možda bliža magijskom realizmu, a *Sablasti* bismo – kako to Viktor Žmegač i naglašava – sa stajališta suvremene teorije fantastičnog žanra mogli nazvati antologijskim tekstom.

U pripovijetci *Christine* protagonistica-pripovjedačica u prvom licu narušena je emotivno disfunkcionalnom dinamikom zbog toga što joj se suprug ne može pomiriti s činjenicom da nije učinio ništa kada davno prije nije spriječio da jedno dijete bude zadavljeno ispred njihove kuće. Pripovjedačica mirno i sudbinski preuzima proces obrade krivnje na sebe jer događaj je samo ironija sudbine. Moguće je, ali samo u konotacijama mojeg osobnog čitanja, i da se radi o *Sinnbildu* Hitlerovog masakra dok ljudi, onemoćali od stupora ili panike ne čine ono krucijalno – ne sprečavaju zločin. (Po)ratni pogled iznutra nesumnjivo viri iz priča *Svjetiljke*, *Crvena mreža*, *Dezertjer* i *Strana zemlja*.

U *Crvenoj mreži* autorica nas – slično inicijalnim uvodima u bajku („zacijelo nije bilo tako, ali ipak je moglo biti tako“) – kao sveznajuća pripovjedačica polako upoznaje sa zadatkom snažnog ženskog lika („junakinja našeg doba“, str. 33) koji pomaže židovskim obiteljima da pobjegnu iz Njemačke. I ova pripovijetka obiluje tenzijom, strahom i neizvjesnošću, jer protagonistica – uslijed ogromnog rizika

<sup>10</sup> Bächthold-Stäubli, Hanns (ur.) 1941. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Sv. 9. Walter de Gruyter & Co.: Berlin, stupac 636-640.

po sebe i svoju djecu – odlučuje izvršiti samo još jednu misiju. Zadatak i obavi, ali uz pogubne posljedice.

*Dezserter* je primjerice i ljubavna i ratna pripovijetka. Autoričino harmoniziranje prvog susreta i konačnog rastanka likova, uz motivsku zvonjavu Uskršnjih zvona ne ostavlja dojam povjerenja (u onom smislu kao što je to primjerice u *Otapanju snijega*), već naviješta natruhu nade.

U *Otapanju snijega*, dijalozi razotkrivaju mučnu scenu bračnog para koji je posvojio dijete, ali ga nije dovoljno zavolio. Ili ga je previše volio. I zaplet i rasplet priče nepredvidljiv je i enigmatičan.

U onoj mjeri u kojoj su strahovanja likova realitetno zamisliva, zamislivo je da će – štogod da uslijedi u konotacijama čitateljskih konstrukcija – upravo to biti „realno“ u pravcu povjerenja (ne nade), dakle tihog povjerenja u neumitnost sudbe.

„Poezija proze“ proteže se kroz gotovo sve tekstove, no eksplicitno dolazi do izražaja u introspektivno-personalnim *Putevima* gdje se pripovjedačica i autorica sljubljuju u jedno te u dijarijskom Ja koja *Na Circeu* minuciozno odabranom mitskom lokacijom i analogijom s Kirkom bilježi crtice sa Sredozemlja, no prije svega nadvladivi gubitak supruga. Jer za Kaschnitzovu je pisanje i disciplina i učenje i terapija i drugovanje s tugom, nju ne zanima smrt nakon života niti život nakon smrti već suživot, usporedni tok jednog i drugog. No sve rečeno možda i nije od neke bitne važnosti. Jer ono što je i zbog čega je Kaschnitzova činila, najbolje je sama sažela u dvije-tri rečenice: „Ako uopće uđem u književnu povijest, bit će to u svojstvu vječite autobiografinje, spisateljice zatočene u vlastito okružje; i to s pravom! Jer moja je zamišljajna moć poprilično skućena, vidim i čujem, širom otvorim oči i načulim uši, što vidim i čujem pokušam (pro)tumačiti, objesim na velika zvona: BIM-BAM.“<sup>11</sup>

\* \* \*

Poprilična zvonjava, ta njezina tumačenja... Otvaram zbirku kroz koju se opako iskreno provlači 21 priča. I srčem ih kao čaj, polako i smireno.

<sup>11</sup> GW – Svezak 3. *Die autobiographische Prosa II*. 1982, str. 827.

---

## RAZVOJ WICCE: OD TRADICIONALNOG GERALDA B. GARDNERA PREKO RAZBIJANJA TABUA DO SUVREMENOG FEMINIZMA

---

Uz knjigu Michaela Howarda, *Modern Wicca: A History From Gerald Gardner to the Present*, Llewellyn Publications, Woodbury, Minnesota, 2009., str. 360.

### Sonja Miličević

---

Michael Howard, urednik časopisa *The Cauldron*, koji izlazi od 1976. godine, tradicionalni wiccan gardnerijskog tipa i autor preko dvadeset knjiga o vještičjem umijeću, folkloru, religijama prirode, te starom i modernom paganizmu, i član engleskoga Folklornog društva i počasni član Paganske federacije, 2009. godine objavljuje knjigu *Modern Wicca: A History from Gerald Gardner to the Present*. Knjiga obuhvaća razdoblja wicce od 1884. godine, odnosno rođenja Geralda Brosseau Gardnera, sve do 2008. godine. U knjizi se spominju i osobe kojima je Gardner bio okružen ili suprotstavljen, a koje su imale veliki utjecaj na formiranje wicce kakvu poznajemo danas, poput Aleistera Crowleya i Doreen Valiente, no i povijest nakon Gardnera, pa sve do formiranje novog vala tzv. *radikalnih* i *eklektičnih* wicca sa sve jačim feminističkim obilježjima.

Od najranijih dana svog života, Gardnerov put su obilježile žene. Autor tvrdi da je prva bila njegova dadilja, Josephine, koja je imala veliki utjecaj na njega tijekom njegovog djetinjstva i na čiji su nagovor roditelji dopustili da Gardner, zbog svoje astme, putuje u toplije krajeve poput zapadne Afrike i Kanarskih otoka. Gardner tako od najranijih dana postaje zaljubljenik u putovanja i svojevrsni pustolov, te stječe bogato iskustvo i veliko povijesno, kulturno, etnološko, arheološko, ali i okultno znanje. Sve je to od Gardnera učiniloiskusnu i eruditnu osobu, unatoč tome što

mu je rano ustanovljena disleksija. Svoje osnovno, a kasnije i široko obrazovanje i ljubav prema znanju prvenstveno može zahvaliti svojoj dadilji Josephini, koja se pobrinula da Gardner putuje, pobijedi disleksiju i ne odustaje od istraživanja, čitanja i pisanja.

Druga je žena bila njegova supruga, Donna, bez koje Gardner nikada ne bi uspio u naumu da objavi wiccu niti vlastitu ekscentričnost *održati* pod kontrolom, a nakon čije je smrti i on ubrzo preminuo.

Treća, Edith Rose Woodford-Grimes, znana pod imenom Dafo, njegova navodna ljubavnica i vještica u koju se zaljubio, ujedno je i osoba zbog koje je Gardnera zainteresiralo vještičje umijeće i u kojem je, zahvaljujući njenom znanju, napredovao.

Zatim, okultistica i astrologinja Madeline Montalban, koja je za vrijeme Drugog svjetskog rata radila za Kraljevsku mornaricu, kao vidovnjakinja i savjetnica za parapsihološko, te koja je Gardnera uvela u okultnu scenu Londona.

Nadalje, Doreen Valiente, Visoka Svećenica njegovog Brickett Wood kovena i osoba koja je omogućila da se dogodi gardnerijska tradicija wicce i da se ostvari san o očuvanju vještičjega umijeća suvremenim metodama njegovog prenošenja, te ona koja je ublažavala medijske

napade kad je Gardner postao previše medijski eksponiran, što je umalo dovelo do novog engleskog zakona o zabrani vještijeg umijeća. Također, Doreen nije bila samo zaslužna za razbijanje predrasuda izvan wicce, već i u samoj wicci.

I na kraju, Monique Willson, koja mu je bila potpora nakon smrti njegove žene, te Visoka Svećenica njegovog koven, prva koja je nazvana Kraljicom, i osoba kojoj je Gardner oporučno ostavio većinu svog imetka.

### Gardner, vještice i Velika Zvijer

U rujnu 1939. Gardner je bio iniciran u lokalni vještiji koven tzv. New Forest koven, u kući njihove starješine tzv. *Old Dorothy*. Nije još potpuno jasno je li inicijacija došla od strane same gospođe Dorothy ili žene u koju se, navodno, Gardner zaljubio, a ime joj je bilo Edith Rose Woodford-Grimes, znana pod imenom Dafo. Naime, kad je Ralph Merrifield, autor knjige koja danas stoji kao klasik *Arheologija rituala i magije*, te ujedno Gardnerov prijatelj iz Folklornog društva, upitao Gardnera kako se to točno počeo zanimati toliko za vještije umijeće, dobio je čudan odgovor – Gardner mu je rekao da se zaljubio u vješticu. Autor smatra da je, barem po njegovim izvorima i svjedocima, ta vještica bila upravo Dafo.

Gardner 1940-ih postaje iznimno aktivan na britanskoj okultnoj sceni. Osnovao je svoj koven u Brickett Woodu, tvrtku pod nazivom *Ancient Crafts Ltd.*, te je poznavao i surađivao s okultisticom i astrologinjom Madeline Montalban. Madeline je bila upoznata s okultnom scenom Londona, bila je vrsna tarot čitačica i astrologinja, te je poznavala, uz ostale, i Aleistera Crowleya. Prva Gardnerova *Knjiga Sjenki* bila je prepuna Crowleyevih tekstova i ukazivala na blisku suradnju ovo dvoje ekscentrika. Autor knjige nam razlaže taj zaključak kroz većinu drugog poglavlja svoje knjige, između ostaloga, navodeći da je bliska suradnja bila uvjetovana sličnim iskustvima. Naime, Gardner je bio mason, a Crowley je imao iskustva u radu s vještijim kovenima i veliku sklonost prema prirodnim religijama. Ipak, sama Crowleyeva pojava je donijela štetu razvoju wicce, jer je u javnosti bio obilježen kao sotonist i

crni mag. Crowleyev utjecaj na prvu *Knjigu Sjenki* znatno je umanjila Doreen Valiente, zamijenivši ili pak preradivši najvažnije tekstove i rituale, te time čineći odmak wicce od zloglasne Velike Zvijeri. Tim Valinetinim činom, wicca je konačno dobila priliku slobodnijeg javnog razvoja.

### Nastanak gardnerijske tradicije, raspad Brickett Wood koven i Gardnerova smrt

Godine 1954. Gardner objavljuje prvu knjigu na temu vještijega umijeća, a koja nije bila fiksijska, naslova *Witchcraft Today*. Gardner je strahovao da stara religija umire i smatrao je da što prije treba izaći u javnost istina o vještijem umijeću, i to takva koja će pobiti predrasude o vješticama, a koje su, nakon 1951. i opoziva engleskog zakona o progonu vještica, mnogi tabloidi i dalje održavali pišući o navodnim skandalima. Nakon sljedeće knjige naslova *The Meaning of Witchcraft*, objavljene 1959. godine, a koja je doživjela uglavnom negativne kritike, wicca je počela trpjeti sve lošiji publicitet. Doreen Valiente i još nekoliko starijih članova i članica Brickett Wooda bili su iznimno razočarani Gardnerovim upornim medijskim eksponiranjem i tražili su razdoblje tišine, kako bi se oporavili od medijskih napada. Nažalost, uočivši da opozicija u Brickett Woodu prijati srušiti njegov autoritet, te smatrajući upravo Valiente odgovornom za to, Gardner je napisao novi sustav pravila, koja su u najmanju ruku bila šovinistički nastrojena, čak i za ono doba, a u totalnom neskladu s wiccom. *Zakon Vještine*, kako je bio naslov pravilnika, bio je napisan starim engleskim jezikom, prepun vulgarne ironije, a njime bi Valiente, ali i mnoge druge pripadnice koven, izgubile svoju poziciju, ugled i dužno poštovanje koje su stekla radom i zaslugama. Ujedno, u svom radu, bile bi podređene Visokom Svećeniku, tj. nestalo bi jednakopravnosti između Visoke Svećenice i Visokog Svećenika u vođenju rituala. Jedan od razloga ovakvog Gardnerovog ponašanja nalazio se i u njegovu osobnom gubitku. Naime, 1960. godine umrla je Donna Gardner, njegova supruga.

No, s druge strane, u tom razdoblju su bile inicirane Patricia Crowther, koja je kasnije osnovala jaki Sheffield koven, čiji

se ogranci i danas šire i razvijaju, te Monique Mauricette Arnoux Wilson. Monique Mauricette je uzela vještice ime Olwen, a kada je postala Visoka Svećenica, počela se nazivati *gospa* Olwen. Autor vjeruje da je ova iznimka (s obzirom da je jedina gospa sâma Boginja i da ta titula nije bila u upotrebi za Svećenicu sve do pojave Monique) bila prenesena u Ameriku i zato je Amerikanci upotrebljavaju za svoje svećenice. Naime, Monique Mauricette je, nakon što se njezin inicijator i svojevrсни Gardnerov glasnogovornik Charles Clark, povukao iz wiccanskih aktivnosti, preselila na Isle of Man, preuzela Clarkov posao i pomagala Gardneru s muzejom pod nazivom *Museum of Witchcraft and Magic*. Termin kojim se uglavnom označavala Monique Mauricette, a koji je najvjerojatnije Gardner inicirao, bio je *Kraljica vještica Perth, Glasgow, Isle of Man i Londona*. To je prvi takav zabilježeni naziv za vrhovnu vješticu (s tim da se naziv odnosi na vješticu koja ima kontrolu and nekoliko koven, a ne kao uopćeni naslov vrhovne vještice za sve wicce, jer takvo što ne postoji). Godine 1964. Gardner je umro i gotovo svu svoju imovinu, uključujući i muzej na Isle of Man u Castletownu oporučno ostavio Monique.

### Razbijanje predrasuda i polet feminističke wicce nakon Gardnerove smrti

U razdoblju 1950-ih, pa do samog kraja 1970-ih, wicca, kao religija orijentirana na prirodu, nije tolerirala istospolne odnose, jer se to protivilo muško/ženskom principu stvaranja, pa je po tome bila zatvorena za homoseksualne i biseksualne članove. Prema toj postavci također su zazirali od bilo kakve mogućnosti istospolnih koven, makar bili sastavljeni od isključivo heteroseksualnih članova ili članica.

Homofobičan stav tradicionalnih gardnerijskih wicca prvenstveno je došao od Gardnera i većine starješina Gardnerovih koven, jer su, kako autor navodi, *bili pravi primjerci heteroseksualnih alfa mužjaka sukladno dobu u kojem su živjeli*, no, autor također navodi da se tijekom 1970-ih i 1980-ih taj stav počeo ozbiljno preispitivati, pogotovo zahvaljujući razvoju tzv. *radikalne wicce* tijekom 1970-ih, i *eklektične wicce* krajem 1970-te koje su bile

politički, kulturološki, ekološki i feministički iznimno angažirane u javnom životu, te su također bile glasne zagovarateljice ljudskih prava, i to u svakom smislu. U tom razdoblju, wicce su bile angažirane u ekološkim grupama poput *Friends of Earth, Greenpeace, Ecology Party* (danas Green Party), te su osnovale PAN (Pagans Against Nukes). Također, 1980. godine Miriam Simos, alias Starhawk, osniva *Reclaiming Collective*, koji aktivno postoji i danas, a popularan naziv kolektiva je *Witch Camps*. Osim što se na njima uči povezanost s Boginjom i osnovama magije, jak je naglasak postavljao na politički aktivizam vezan za ekologiju, feminizam, spolnu jednakost, pacifizam i socijalnu odgovornost. Ovi su kampovi danas aktivni u Kanadi, Engleskoj, Njemačkoj i Norveškoj.

Ubrzo su se počeli pojavljivati koveni sastavljeni isključivo od ženskih članica ili pak muških članova. Većina tradicionalnih wicca su reagirala vrlo oštro prema toj pojavi, nazivajući je blasfemičnom i koristeći pogrdne nazive za članove i članice takvih skupina. No, s obzirom da je i wicca pripadala vremenu promjene, nije mogla biti statična ni uskogrudna. Uočivši to, počele su se pojavljivati žene koje će wiccu prilagoditi 20. stoljeću.

Pionirka istospolnih koven 1970-ih (ne nužno homoseksualnih) bila je Zsuzanne Mokcsay, poznatije pod pseudonimom Z. Budapest. Također je bila pionirka feminističke wicce i osnovala je *Susan. B. Anthony* koven, koji je prakticirao dijaničku wiccu (nastalu oko 1960-te u Texasu), baziranu na matrijarhalnom lunarnom principu štovanja Boginje. Također je u tom razdoblju otvorila i dućan pod nazivom *Feminist Wicca*, objavila *The Feminist Book of Shadow* 1975. godine i nedugo zatim *The Holy Book of Women's Mysteries*. Iz njezinog dijaničkog koven, proizašle su najveće organizacije dijaničke wicce, poput *Krug Aradie*. No najpoznatija učenica Z. Budapest bila je svakako Miriam Simos, koja je poznatija pod pseudonimom Starhawk, a čija je filozofija bila da Boginja ne upravlja svijetom, već jest svijet. Starhawk je također, uz Doreen Valiente, naglasila mitološke pozadine istospolnih odnosa, te da se Bog i Boginja ne mogu isključivo gledati kao muško/ženska polarnost, jer se time sve ostale seksualne orijentacije



nužno smatraju devijantnima. Zahvaljujući feministkinjama poput Z. Budapest, Doreen Valiente i Starhawk, te muškim biseksualnim i homoseksualnim wiccama poput Sandersa, Leo Martella i Ed Buczynskija, prvi put je 1987. godine do kraja razbijena homofobija istospolnih koven u wicci (bez obzira na seksualnu orijentaciju, jer su gardnerijanci, kao najstarija wicca bili autoriteti koji su smatrali da se *vještina* za vrijeme inicijacije ne smije uzimati od istog spola, a kamoli je koristiti). Te godine je Michael Thorn, osoba homoseksualne orijentacije, postao Veliki Svećenik koven gardnerijske wicce.

Tomu je pomogao i jedan čin koji je devet godina ranije učinila Doreen Valiente. Tradicionalna wicca je bila uvjerena da osoba može postati vještica samo od ruke druge vještice, kopirajući time *familijarno* hereditarne vještice. No, Doreen, svjesna da je nastao val tzv. *eklektika*, odnosno samoiniciranih wicca, čiji su rituali jednako snažni, funkcionalni i čak kreativniji od onih wicca ukalupljenih u koven, 1978. godine piše knjigu naslova *Liber Umbranum: A Book of Shadows*, koja je prvenstveno bila opremljena ritualima za osamljene vještice, odnosno za tzv. *solitary witches*. Knjiga je tada izazvala, kao i mnoge druge koje je napisala Doreen, veliku pomutnju u wiccanskim redovima, jer je razbijala još jedan tabu.

Jedan od njezinih najpoznatijih citata navodi i Michael Howard za sam kraj svoje knjige: *Stara religija prošlosti raste i mijenja se u Novu religiju budućnosti (...) sadržava stav protiv pohlepe, okrutnosti i socijalne nepravde, a koristi rituale boja, muzike i plesa, te meditacije i iscjeljenja (...) ta Nova religija će omogućiti svakom muškarcu da bude Visoki Svećenik i svakoj ženi da bude Velika Svećenica nadolazećeg doba (...).*

---

## ŽIVJELA POEZIJA, ŽIVJELE MALE POVIJESTI: O POETICI IZVAN GETA

---

Uz knjigu Darije Žilić, *Muza izvan geta*, Biakova, Zagreb, 2010., 234 str.

### Melanija Belaj

---

Ovaj bih prikaz mogla napisati na više načina. U trenutku dok ovo pišem, ne znam koji ću od njih odabrati, odnosno, u kojem će smjeru moje pisanje i razmišljanje dalje ići. Nije to uopće jednostavno. Naime, mogu početi ovako: u ovoj knjizi autorica piše o tome i tome, na određeni način promišlja tu i tu ideju... Ali ako tako počnem, bit ću nezadovoljna učinjenim. Želim ovaj prikaz započeti drugačije. I zato ovako počinjem. Kako? Pa, jednostavno tako kako već jesam. Krenula sam svojom nedoumicom, početak je bila dvojba, pitanje... Nedoumice je možda lakše razriješiti u strogo znanstvenom tekstu koji ipak ima svoju formu bez obzira na područje. Kažem možda, a ne sigurno jer i sama imam dvojbe oko toga. No, o tome nekom drugom prilikom. Pustimo načas tekstove kao takve, počnimo razmišljati o knjigama, o knjigama kao cjelinama. Barem tako volim o njima razmišljati. O stanju između korica, o čudesnom svijetu veza između tekstova, rečenica i riječi u jednoj knjizi, jednostavno o tome što, recimo, ova knjiga pomno čuva u svojim njedrima.

Autorica je poput mnogih drugih krenula sa svojom nedoumicom koju vješto, osobno, rubno poetično, prikladnim znanstvenim aparatom i razrješava, a još bolje od toga, to razrješeno jasno podastire i čitatelju.

Osnovno pitanje ove knjige kao cjeline jest pitanje subjekta,

lirskog subjekta, subjekta u diskursu, subjekta u odnosu na izgradnju njegova vlastitog identiteta – osobnog, obiteljskog, lokalnog, regionalnog, pa i nacionalnog. Knjiga je podijeljena u dva dijela. Prvi dio čine eseji, a drugi kritike o prozi. Dva uvodna eseja u prvom dijelu na neki su način uvod u knjigu. Kroz problematiziranje Beckettovih likova i njihovu mjestu u diskursu te kroz njihov psihološki ustroj unutar književnih djela autorica, ustvari, uvodi u problematiku promišljanja i pozicioniranja subjekta kako u književnosti tako i u širem kontekstu – svakodnevnici, društvenoj i kulturnoj zbilji, povijesti. Oslanjajući se na lakanovsku zrcalnu optiku, ističe osnovno načelo ljudskog bivanja u svijetu, a to je mogućnost ili nemogućnost preuzimanja vlastitog „ja“ – tjelesnog, duhovnog, stvarnog, imaginarnog. Mogli bismo reći da se od osvješćivanja te mogućnosti u pojedincima rađa svojevrsna odgovornost koja katkada biva artikulirana upravo u književnim djelima. O takvim pojedincima i njihovim djelima piše autorica u ovoj knjizi.

Na dva uvodna eseja, od kojih potonji završava mišlju o sudbini dvaju likova Beckettovih romana koji se „počinju tek preuzimati u onom trenutku kada ih jezik dovede do njih samih“, autorica nastavlja s nizom tekstova o poeziji, njezinu emancipatorskom diskursu, društvenom angažmanu. Pišući o recentnoj hrvatskoj, srpskoj i

bosanskohercegovačkoj poeziji, autorica osim što nam pruža uvid u stanje u književnoj produkciji također progovara kroz prizme pojedinaca o njihovoj društvenoj zbilji i situacijama u zemlji, gradu, kraju, obitelji te osobnom svijetu. Pritom propitkuje ulogu jezika, njegovu moć ili njegovu nemoć, produbljujući čitateljevu ili osobnu dvojbu – kako razumjeti, kako čitati te kako voljeti poeziju. Osim uloge poezije u društvu autorica propitkuje i sam trenutak njezina nastanka, odnosno smisla njezina nastanka. Mijenjajući sintagmu pjesnikinje o čijoj poeziji piše, „muza u getu“, a koja govori o poeziji i stvaralaštvu ograničenom svijetom mašte i fantastike, autorica zaključuje da snaga i moć poezije ustvari počiva u mogućnosti pisanja i stvaranja izvan geta, odnosno izvan okvira stvarnog svijeta i njegovih ograničenja – koji se uglavnom odnose na ratnu i poslijeratnu zbilju u prostorima bivše države. Autorica kroz komentar stvaralaštva pojedinih inozemnih pjesnika i teoretičara, progovara i o osobnom viđenju aktualnih političkih pitanja koja se odnose na rasizam i nacionalizam, vječni prijepor između manje vidljivih i nemoćnih spram onih drugih, moćnijih. U tome smislu ona otkriva snagu ženske mreže, doslovno – u vidu raznih organizacija i preneseno – u snazi koja proizlazi iz poezije i koja ostaje (npr. Cvijeta Zuzorić, Vesna Parun), i koja je, upotrijebimo li izraz makrohistoričarke Riane Eisler, izraz „moći za“ činiti dobro, a ne „moći nad“ nekime ili nečime. Takvi su i eseji prvog dijela u kojima autorica nastavlja s osobnom potkom pisanja o *Kupanju*, *O grudima (mliječnim asocijacijama)*, *O snu i trudnoći*, u kojima progovara o vrlo intimnim, a opet univerzalnim temama i kroz koje podsjeća na snagu pisanja, na moć jezika, na vlastitu dvojbu, na vlastitu srdžbu, na vlastito premošćivanje geta. Nadalje, u drugom dijelu naslovljenom *Kritike o prozi*, Žilić opet okuplja misli oko sličnih pitanja kada izborom kritika proznih djela promišlja rasizam, izmještenost, miješanost, pozicioniranje subjekta u književnom djelu u odnosu na svijet – na sve izazove, nedaće, ljepote, krajolike (i one virtualne i one stvarne). Kratka i jasna u kritikama, bez ičeg suvišnog, Žilić daruje, „začarava“ čitatelje, vraća ih na sam početak, do mjesta gdje mogu sami početi stvarati svijet, svoj vlastiti svijet i u njemu se osjećati dobro i ugodno. Eto, smatram da bi ovo

bilo dovoljno teksta i dovoljno riječi, iako nikako nisam sigurna gdje treba završiti jer me ponovno muči misao da nisam dovoljno rekla i da se nisam u prikladnoj formi jasno izrazila. Kako to može biti? Vjerojatno sinergija tekstova u knjizi upravo to čini i mom stavu o njoj, jer čitamo li knjigu slijedom ili sporadičnim izborom tekstova, ostaje nam jasna autoričina misao i poruka, a razmišljanje na koje nas Darija Žilić navodi nikada i nikako ne prestaje. Kakvo razmišljanje? Pa ono nesputano i slobodno, a opet vrlo upućeno.



## 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: [treca@zenstud.hr](mailto:treca@zenstud.hr)



**Treća**

**Časopis Centra za ženske studije Zagreb**

**br. 1-2, vol. XIV, 2012.**

**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](mailto: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 je omogućilo:**

Ministarstvo kulture Republike Hrvatske

