

ISSN 1334-0999



časopis za književnost, književnu i kulturnu teoriju

Kultura, Lipstick lezbijke, Svjedočanstvo u procjepu: Konclogor na Savi Ilije Jakovljevića, Fabulacija povijesti i problem istine u reprezentaciji povijesti, Anatomija iluzije: problem citatnosti i diferencijalnih obilježja kod formalno

identičnih umjetničkih reprezentacija, Primjena psihoanalize u feminističkoj filmskoj teoriji, Jane Austen i djevojka koja masturbira, Proizvodnja diskurza u Dieselovoj Sretnoj dolini, Hélène Cixous: imaginama utopija, Thoreauovim stopama

Sadržaj

- 3 Riječ uredništva
- 7 *Raymond Williams*
Kultura (s engleskoga prevela Vlasta Paulić)
- 15 *Miroslav Novak*
Lipstick lezbijke: emancipatorski šik ili heteroseksualizacija homoseksualnosti
- 24 *Branislav Oblučar*
Svjedočanstvo u procjepu: *Konclogor na Savi* Ilije Jakovljevića
- 33 *Hayden White*
Fabulacija povijesti i problem istine u reprezentaciji povijesti (s engleskoga prevela Milena Radovčić)
- 55 *Danijela Bočev*
Anatomija iluzije: problem citatnosti i diferencijalnih obilježja kod formalno identičnih umjetničkih reprezentacija
- 64 *Vedrana Sunko*
Primjena psihoanalize u feminističkoj filmskoj teoriji

- 77 *Eve Sedgwick*
Jane Austen i djevojka koja masturbira
(s engleskoga prevela Mirta Jambrović)
- 99 *Maša Kolanović*
Proizvodnja diskurza u *Dieselovoj* Sretnoj
dolini (ili zašto reklama ne može biti
subverzivna)
- 113 *Toril Moi*
Hélène Cixous: imaginarna utopija
(s engleskoga prevela Maša Grdešić)
- 143 *Ana Milićević*
Thoreauovim stopama

impressum
k.

Studentski časopis za književnost, književnu i kulturnu teoriju K.
Svezak I, br. 1, Zagreb, veljača 2003.

ISSN 1334-0999

Nakladnik: Klub studenata komparativne književnosti "K." Filozofskog fakulteta
Sveučilišta u Zagrebu, Ivana Lučića 3, 10 000 Zagreb, Hrvatska. Tel: 01 6120 030,
fax: 01 61 568 79 / e-mail: klubkomparatista@net.hr

za nakladnika: Tomislav Šakić / uredništvo: Iva Bezinović, Ozren Biti, Maša Grdešić,
Petra Hofbauer, Vlasta Paulić (glavna urednica), Luka Šeput, Nadja Tobias i Iva Žurić
lektor i korektor: Tomislav Šakić / grafički urednik: Marin Balaić / tiskara: Čvorak

Tiskano u 700 primjeraka. Izlazi dvaput godišnje. Izdavanje su financijski potpomogli
Odsjek za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu,
Studentski zbor Sveučilišta u Zagrebu, café bar *Ilički trg* i vinoteka *Bornstein*.

Tijekom dvadesetogodišnjeg neizlaženja stručnoga studentskog časopisa, na Odsjeku za komparativnu književnost osjećao se izraziti nedostatak publikacije koja bi studentima pružila mogućnost za objavljivanje njihovih prvih stručnih promišljanja.

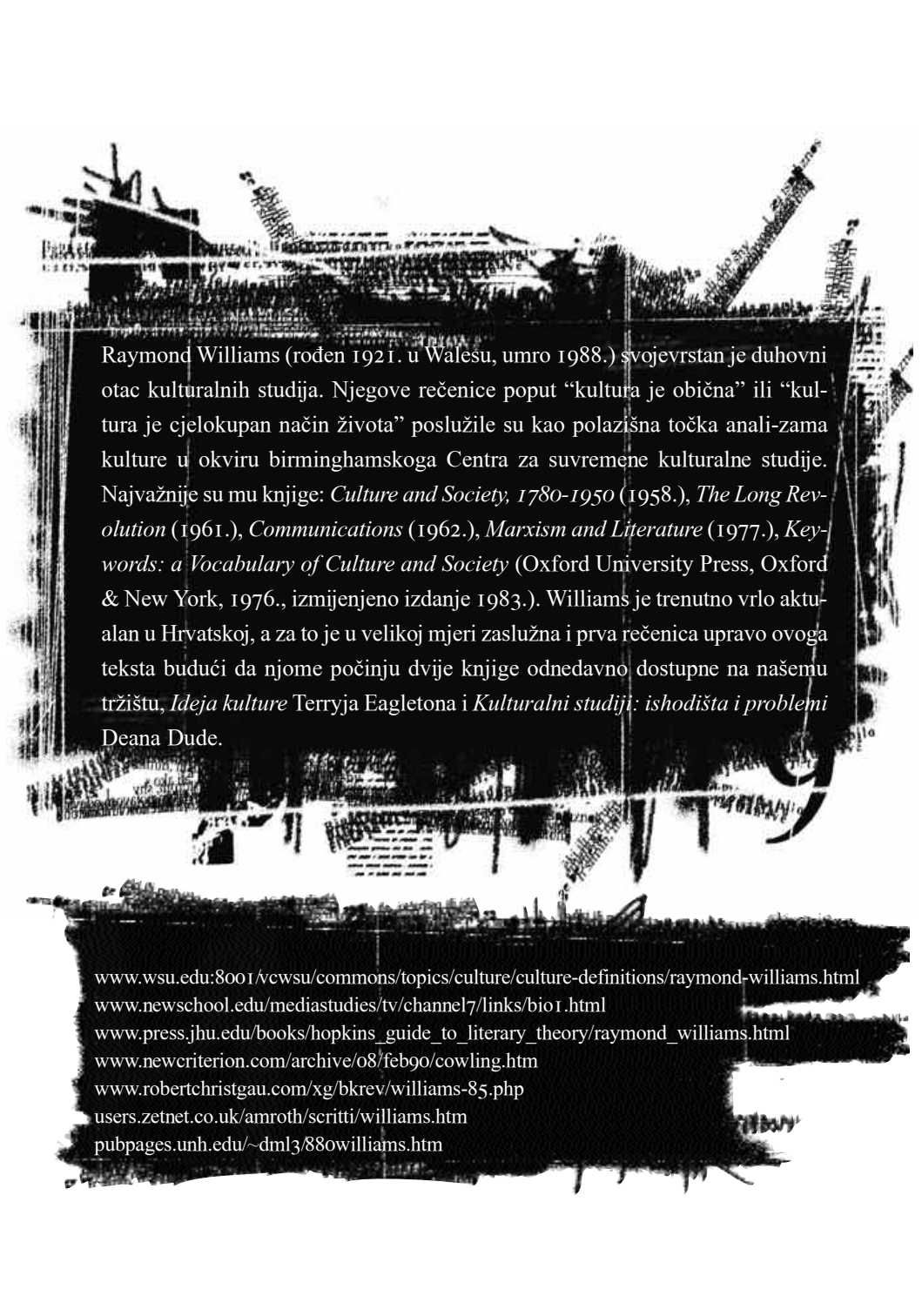
Grupa ljudi okupljena oko ovoga projekta počela je o njemu razmišljati dosta davno, no tek smo ove godine uspjeli naše misli, ideje i stavove uobličiti u formu nečega što bismo voljeli da u budućnosti preuzmu naše kolegice i kolege.

Sam proces nastajanja teško da bismo mogli nazvati laganim: većina nas se s uređivanjem časopisa susrela prvi put u životu, pa smo morali učiti u hodu, kroz neslaganja, probijajući se kroz bujicu kreativnih prepirki i jednako burnih mirenja. Najvažniji razlog zbog kojega smo projekt uspjeli privesti kraju ipak je cilj koji nam je svima bio isti - kvalitetan studentski časopis koji bi omogućio da se konačno čuju prvi kreativni koraci svih onih koji se pronalaze u pitanjima i problemima književnosti, književne i kulturalne teorije, kritike, konvencija, kanona, kompetencije, konteksta... niz možete nastaviti i sami, ovisno o preferencijama.

Sve je to naš polazni referentni okvir, čime otvaramo vrata i kolegama s drugih odsjeka da svojim radovima i prijedlozima doprinesu kvaliteti našega časopisa. Kako je ovaj projekt još uvijek u povojima, molimo vas da naše ambicije primite s rezervama te da nam oprostite sve moguće nedostatke i pogreške.

Na koncu bismo još željeli zahvaliti Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, posebice profesorima Tomislavu Brleku, Deanu Dudi, Zoranu Kravaru, Željki Matijašević na pomoći i potpori, i Gordani Slabinac koja nas je stavila pred gotov čin :-), te Savezu studentskih udruga Filozofskoga fakulteta, Svenu Marčeliću iz *Diskrepancije*, Mati Kapoviću na trudu i svima ostalima koji su svojim tekstovima, prijedlozima i primjedbama pridonijeli izdavanju ovoga časopisa.

Uredništvo



Raymond Williams (rođen 1921. u Walesu, umro 1988.) svojevrsan je duhovni otac kulturalnih studija. Njegove rečenice poput “kultura je obična” ili “kultura je cjelokupan način života” poslužile su kao polazišna točka analize kulture u okviru birminghamskoga Centra za suvremene kulturalne studije. Najvažnije su mu knjige: *Culture and Society, 1780-1950* (1958.), *The Long Revolution* (1961.), *Communications* (1962.), *Marxism and Literature* (1977.), *Keywords: a Vocabulary of Culture and Society* (Oxford University Press, Oxford & New York, 1976., izmijenjeno izdanje 1983.). Williams je trenutno vrlo aktualan u Hrvatskoj, a za to je u velikoj mjeri zaslužna i prva rečenica upravo ovoga teksta budući da njome počinju dvije knjige odnedavno dostupne na našem tržištu, *Ideja kulture* Terryja Eagletona i *Kulturalni studiji: ishodišta i problemi* Deana Dude.

www.wsu.edu:8001/cwsu/commons/topics/culture/culture-definitions/raymond-williams.html

www.newschool.edu/mediastudies/tv/channel7/links/bio1.html

www.press.jhu.edu/books/hopkins_guide_to_literary_theory/raymond_williams.html

www.newcriterion.com/archive/08/feb90/cowling.htm

www.robertchristgau.com/xg/bkrev/williams-85.php

users.zetnet.co.uk/amroth/scritti/williams.htm

pubpages.unh.edu/~dml388owilliams.htm

Raymond Williams

Kultura

s engleskoga prevela Vlasta Paulić

Kultura¹ je jedna od dviju ili triju najsloženijih riječi u engleskom jeziku. Tome je djelomice tako zbog njezina zamršenog povijesnog razvoja u većem broju europskih jezika, no glavni je razlog ponajviše taj što se sada počela koristiti umjesto važnih pojmova u više različitih intelektualnih disciplina te u većem broju različitih i nezdruživih sustava mišljenja.

Riječ koja joj je prethodila je *cultura*, lat., izvedena od korijena latinskoga glagola *colere*. Glagol *colere* imao je niz značenja: nastavati, kultivirati, štititi, štovati s obožavanjem. Neka su se od ovih značenja s vremenom odvojila, iako je ponekad ipak dolazilo do preklapanja u izvedenicama. Na taj se način “nas-

¹ Prevedena natuknica iz *Keywords - a Vocabulary of Culture and Society* (Oxford University Press, Oxford & New York, 1976., izmijenjeno izdanje 1983.). Uređenje teksta - kurzivno i masno tiskani pojmovi - ostavljeni su kao i u izvorniku. Riječi napisane velikim slovima ukazuju na istoimenu natuknicu u izvorniku. Neke riječi ostavljene su neprevedene, jer Williams prati razvoj pojma kulture prvenstveno u engleskome jeziku, hrvatski prijevod je u takvim slučajevima naznačen u uglatoj zagradi. (Nap. ur.)

tavati” razvio od *colonus*, lat., do *colony* [kolonija]. “Štovati s obožavanjem” razvilo se pak od *cultus*, lat., do *cult* [kult]. *Cultura* je kao glavno značenje preuzela kultiviranje ili njegovanje, uključujući, kao u Cicerona, *cultura animi*, iako sa sporednim srednjovjekovnim značenjima časti i obožavanja (usp. u engleskome **culture** kao “obožavanje” u Caxtonu, 1483.). Francuski oblici riječi *cultura* bili su *couture*, starofrancuski, riječ koja je kasnije razvila svoje vlastito specijalizirano značenje, i kasnije *culture*, koja je do prve trećine 15. stoljeća prešla u engleski. Primarno je značenje tada bilo povezano s poljodjelstvom, brigom za prirodni prirast.

Kultura je u svim svojim ranijim uporabama bila imenica koja se odnosila na postupanje s nečim, odnosno brigu za *nešto*, prvenstveno usjeve ili životinje. Sporedna *coulter* - oštrica pluga - prošla je drugačijim lingvističkim putem, od *culter*, lat., oštrica pluga, *culter*, staroengleski, do različitih engleskih inačica pisanja *culter*, *colter*, *coulter*, te na koncu, početkom 17. stoljeća, **kultura** [*culture*] (Webster, Vojvotkinja od Malfija, III, ii: “*hot burning cultures*”). Ovo je omogućilo daljnje osnove za sljedeću važnu etapu značenja, preko metafore. Od ranoga 16. stoljeća smisao značenja fraze “briga za prirodni prirast” proširen je na proces ljudskoga razvoja te je to, uz primarno značenje u poljoprivredi, bilo glavno značenje riječi sve do kraja 18., odnosno početka 19. stoljeća. Tako More kaže: “kulturi i profitu njihovih umova” (1605.); Hobbes: “kultura njihovih umova” (1651.); Johnson: “zanemarila je kulturu svojega shvaćanja” (1759.). U različitim stupnjevima ovoga razvoja pojavile su se dvije temeljne promjene: prvo, stupanj privikavanja na metaforu, koji je smisao ljudske brige učinio neposrednim; drugo, širenje partikularnih procesa na generalni proces kojeg bi riječ apstraktno mogla nositi. Naravno, samostalna imenica **kultura** započela je svoju složenu modernu povijest tek u kasnijem razvoju, no proces je promjene toliko zamršen, a skrovitosti značenja ponekad toliko bliske, da je neki točan datum nemoguće navesti. Kultura kao samostalna imenica, apstraktni proces ili proizvod takva procesa nije važna prije posljednje trećine 18., niti je uobičajena prije sredine 19. stoljeća.

No, rane se etape ovoga razvoja nisu dogodile iznenada. Postoji zanimljiva uporaba te riječi u Miltona, u drugom (prepravljenom) izdanju *Readie and Easie Way to Establish a Free Commonwealth* (1660.): “Proširite mnogo više Znanja i Ugladenosti, da, Religije, po svim dijelovima Zemlje, šireći prirodnu toplinu Vlasti i Kulture što ravnomjernije po svim zabačenim dijelovima koji sada leže otupjeli i zanemareni.”

Ovdje je metaforički smisao (“prirodna toplina”) još uvijek prisutan, a riječ *civility* [*uglađenost*] (usp. CIVILIZACIJA) još je uvijek napisana ondje gdje bismo u 19. stoljeću prirodno očekivali riječ **kultura**. No, frazu “vlast i kultura” možemo također čitati i u poprilično modernom smislu. Milton, u skladu sa svojim ostalim stavovima, piše o općemu socijalnom procesu, a to je krajnji stupanj razvoja. U 15. stoljeću u Engleskoj ovaj je opći proces zahtijevao vrlo određene klasne asocijacije, iako su za korištenje u ovome smislu bile više uobičajene riječi **kultivacija** [*cultivation*] i **kultivirano** [*cultivated*].

Ipak, postoji pismo iz 1730. (biskup Killale, gospođi Clayton; cit. Plumb, *Engleska u osamnaestome stoljeću*) koje sadrži upravo ovaj smisao: “nije uobičajeno za osobe bilo kojeg podrijetla ili kulture odgajati svoju djecu za Crkvu.” Akenside (*Užici imaginacije*, 1774.) napisao je: “...ni purpurna država ni kultura ne mogu skrbiti.” Wordsworth je pak napisao “gdje je milost kulture bila krajnje nepoznata” (1805.), a Jane Austen (*Emma*, 1816.) “svaka prednost discipline i kulture.”

Prema tome, očito je da se **kultura** u engleskome jeziku razvijala prema nekima od svojih modernih smislova prije konačnih učinaka novoga socijalnog i intelektualnog pokreta. No, da bismo mogli slijediti taj razvoj u kasnome 18. i ranome 19. stoljeću kroz ovaj pokret, moramo pogledati razvoj i u drugim jezicima, posebice u njemačkom.

U francuskome je jeziku riječi **kultura** sve do 18. stoljeća bila pridružena gramatička forma koja je indicirala da se radi o stvari koja je kultivirana, kao

što je već napomenuto u engleskoj uporabi. Njezina povremena uporaba u svojstvu nezavisne imenice datira od sredine 18. stoljeća, što je dosta kasnije od sličnih povremenih uporaba u engleskome. Nezavisna imenica *civilization* također se pojavila sredinom 18. stoljeća; njezina je veza s **kulturom** od tada postala poprilično zamršenom (usp. CIVILIZACIJU i diskusiju kasnije u tekstu). U tome je trenutku došlo do važnog otkrića u njemačkom: riječ je bila posuđena iz francuskog, s prvotnom inačicom pisanja (u kasnome 18. stoljeću) *Cultur*, a od 19. stoljeća *Kultur*. Njezina je glavna uporaba još uvijek bila kao sinonim za *civilizaciju*: prvotno u apstraktnom značenju općega procesa postajanja “civiliziranim” ili “kultiviranim”, a kasnije u značenju koje je već prije bilo usustavljeno za riječ *civilization* od strane povjesničara Prosvjetiteljstva, u popularnoj osamnaestostoljetnoj formi općih povijesti, kao opis sekularnih procesa ljudskoga razvoja. Nakon toga, do presudne je promjene uporabe došlo u Herdera. U njegovim nedovršenim *Idejama o filozofiji povijesti čovječanstva* (1784.-1791.) napisao je o *Kulturi* [*Cultur*]: “ne postoji ništa neodređenije od ove riječi, i ništa nije varljivije od primjene te riječi na sve nacije i razdoblja.” Herder je napao pretpostavku općih povijesti jer su “civilizacija i kultura - povijesni samorazvoj čovječanstva - bile ono što bismo danas nazvali nelinearnim procesom koji je doveo do visoke i dominantne točke europske osamnaestostoljetne kulture.” Dakako da je napao i ono što bi se moglo zvati europskim podjarmljenjem i dominacijom nad svim četirima stranama svijeta, te je napisao:

“Ljudi sa svih strana svijeta, koji ste ginuli kroz vjekove - vi niste živjeli samo da biste pognojili zemlju svojim pepelom, te da bi na kraju vremena vaše potomstvo bilo usrećeno europskom kulturom. Jer upravo je misao na nadmoćnu europsku kulturu prostačka uvreda Njezinu Veličanstvu Prirodi.”

Zbog toga je nužno, tvrdio je, u konačnim promjenama govoriti o “kulturama” u množini: specifičnim i raznolikim kulturama različitih nacija i razdoblja, no isto tako i o specifičnim i raznolikim kulturama socijalnih i ekonomskih grupa unutar nacija. Ovaj je smisao bio široko razvijen u romantičarskom pokretu kao

alternativa ortodoksnoj i dominantnoj “civilizaciji”. U početku se koristio ne bi li se naglasile nacionalne i tradicionalne kulture, uključujući novi koncept **narodne kulture** (usp. NAROD). Kasnije se pak koristio za napad na sve što se shvaćalo kao MEHANIČKI (usp. istoimenu natuknicu) karakter nove civilizacije koja se tada počela pojavljivati: kako zbog svojega apstraktnog racionalizma tako i zbog “nehumanosti trenutačnoga industrijskog razvoja.” Koristio se za razlikovanje “ljudskoga” i “materijalnog” razvoja. Politički, kao i već toliko puta u ovome razdoblju, varirao je između radikalizma i uzmaca te je vrlo često, u zbrci velikih socijalnih promjena, miješao oba elementa. Trebalo bi također napomenuti, iako to dodaje još materijala stvarnoj zamršenosti, da su isti način razlikovanja, posebice između “materijalnog” i “duhovnog razvoja”, s obrnutom uporabom značenja rabili sve do 1900. von Humboldt i ostali, gdje je **kultura** postala materijalnom, a *civilizacija* duhovnom. Općenito gledajući, ipak je suprotna razlika bila dominantnom.

S druge je strane od 1840-ih u Njemačkoj riječ *Kultur* [Kultura] kao pojam bila korištena u gotovo identičnom smislu u kojem se koristio pojam *civilizacije* u općim povijestima 18.stoljeća.

Ključna je inovacija *Allgemeine Kulturgeschichte der Menschheit* - “Opća kulturna povijest čovječanstva” - G. F. Klemmsa (1843.-1852.), koja je pratila ljudski razvoj od divljaštva preko udomaćenja pa sve do slobode. Iako je američki antropolog Morgan, prateći usporedne stupnjeve, koristio “drevni” pojam *Društva*, s kulminacijom u *Civilizaciji*, Klemmsov je smisao bio prihvaćen, a u engle-skome ga je neposredno slijedio Tylor u *Primitivnim kulturama* (1870.) U skladu s time treba pratiti prevladavajući smisao u modernim socijalnim znanostima.

Složenost modernoga razvoja ove riječi, te složenost njezine moderne uporabe, tek se tada može uzeti u obzir. Vrlo lako možemo razabrati smisao koji ovisi o kontinuitetu fizičkoga procesa kao što danas postoji u “kulturi šećerne repe” ili u specijaliziranoj fizičkoj uporabi u bakteriologiji od 1880-ih - “bakterijskoj kulturi”. No, jednom kada odemo onkraj pozivanja na fizičko, ne možemo ne pre-

poznati tri opće aktivne kategorije uporabe. O izvorima dvaju od te tri već smo raspravljali: (1) nezavisna i apstraktna imenica koja opisuje opći proces intelektualnoga, duhovnog i estetičkoga razvoja sve do 18. stoljeća; (2) nezavisna imenica, korištena u općem ili određenom smislu, koja pretpostavlja stanovit način života ljudi, razdoblja, grupe ili čovječanstva općenito, od Herdera i Klemmsa. No, moramo uzeti u obzir i nezavisnu i apstraktnu imenicu koja opisuje radnje i postupke intelektualnih, te posebice umjetničkih aktivnosti. Danas se ovo ipak doživljava kao najrašireniji oblik uporabe: **kultura** je glazba, književnost, slikarstvo i kiparstvo, kazalište i film. **Ministarstvo kulture** poziva se na ove posebne aktivnosti, dodajući ponekad i filozofiju, naobrazbu te povijest. Ova se uporaba (3) zapravo javlja poprilično kasno. Teško je precizno ju datirati, jer je u izvornome značenju već primijenjena (1): ideja općega procesa intelektualnoga, duhovnog i estetskog razvoja usmjerena je i učinkovito prenešena na radnje i postupke koji je predstavljaju i prihvaćaju. No, razvila se ona i iz ranijega značenjskog procesa; usp. “napredna kultura lijepih umjetnosti”, Millar, *Povijesni pregled engleske vlasti*, IV, 314, (1812.). U engleskome su (1) i (3) još uvijek jako slični - ponekad ih je zbog unutarnjih razloga čak i nemoguće razlikovati, kao kod Arnolda, *Kultura i anarhija* (1867.); dok je smisao (2) konačno uveo u engleski Tylor sa svojim *Primitivnim kulturama* (1870.), slijedeći Klemmsa. Do konačnog je razvoja značenja (3) u engleskom jeziku došlo u kasnome 19. i ranom 20. stoljeću.

Suočeni s ovom složenom, te još uvijek aktivnom poviješću riječi “kultura”, lako možemo izabrati jedno “pravilno”, “ispravno” ili “znanstveno” značenje te odbaciti sva ostala kao nejasna ili zbunjujuća. Dokaz ovoj reakciji možemo naći čak i u izvrsnoj studiji Kroebera i Kluckhohna, *Kultura: kritički pregled koncepta i definicija*, gdje se uporabu u angloameričkoj antropologiji uzima kao normu. Jasno je da se unutar discipline mora razjasniti konceptualna uporaba, no općenito gledajući, ono što je značajno ipak su dometi i preklapanje značenja same riječi.

Kompleksnost smislova indicira složeno obrazloženje o relacijama između općega ljudskog razvoja i određenog načina života, te između toga dvoga i djela i praksi umjetnosti i misaonosti. Posebice je zanimljivo da je u arheologiji i *kulturnoj antropologiji* odnos prema **Kulturi** ili **kulturi** primarno usmjeren prema *materijalnoj* proizvodnji, dok je u povijesti i *kulturalnim studijima* primarno usmjeren prema *značenjskim* ili *simboličkim* sistemima. Ovo često miješa, a puno češće prikriva središnje pitanje odnosa između “materijalne” i “simboličke” proizvodnje, koje su u nekim recentnim obrazloženjima - usp. ovu natuknicu - uvijek prije povezane nego postavljene u opreku. Unutar ovoga složena argumenta nalaze se kako fundamentalno suprotstavljene, tako i uočljivo preklapajući stavovi; također je (što je i shvatljivo) mnogo neriješenih pitanja i zbunjujućih odgovora. No ovi argumenti i pitanja ne mogu biti razriješeni smanjivanjem složenosti stvarne uporabe. Ovaj je moment relevantan i za uporabe oblika riječi u drugim jezicima osim u engleskom, gdje postoji znatno odstupanje.

Antropološka uporaba uobičajena je u njemačkom te skandinavskim i slavenskim jezičnim grupama, no izrazito je podređena značenjima umjetnosti i učenja, ili u talijanskom i francuskom općem procesu ljudskoga razvoja. Između jezika, jednako kao i unutar njih, opseg i složenost smisla i referencije indicira kako razliku u intelektualnoj poziciji, tako i određeni stupanj zamagljivanja i preklapanja. Ove varijacije, bilo koje vrste, nužno uključuju alternativne poglede na aktivnosti, odnose i procese koje ova složena riječ indicira. Složenost, mora se naglasiti, nije konačna u samoj riječi nego u problemu koji njezine razlikovne uporabe indiciraju u znatnoj mjeri.

Nužno je također svrnuti pogled i na neke pridružene i izvedene riječi. **Kultivacija** i **kultivirano** prošle su kroz jednako metaforičko proširenje od fizičkoga do socijalnog i edukacijskog smisla u 17. stoljeću, te su bile vrlo značajne riječi u 18. stoljeću. Coleridge je, stvarajući klasičnu ranodevetnaestostoljetnu razliku između civilizacije i kulture, napisao (1830.): “trajna razlika, te povremena suprotstavljenost između kultivacije i civilizacije.” Imenica ovoga smisla nestala

je, ali je pridjev još uvijek dosta uobičajen, posebice u odnosu na načine ponašanja i ukuse. Važan pridjev **kulturni** potječe, čini se, iz 1870-ih; postao je uobičajen do 1890-ih. Riječ je dostupna u svome modernom značenju tek otkad je nezavisna imenica u umjetničkom, intelektualnom ili antropološkom značenju postala raširena.

Čini se da se neprijateljstvo prema riječi **kultura** u engleskome pojavljuje od pojave kontroverzija oko Arnoldovih stavova. Ojačala je u kasnome 19. i ranom 20. stoljeću, u vezi s usporedivim neprijateljstvom prema *estetu* i ESTETSKOME (vidi natuknicu). Njezina je veza s klasnom razlikom proizvela pogrdnu riječ *culchah*. Jedno je vrijeme također postojalo područje neprijateljstva povezano s protunjemačkim osjećajem (za vrijeme i nakon Prvoga svjetskog rata), u svezi s propagandom o *Kulturi*. Ključno je područje neprijateljstva potrajalo, te je jedan njegov element postao naglašen recentnom američkom frazom **culture-vulture** [**kultura lešinarenja**]. Važno je primijetiti da je gotovo sve neprijateljstvo, s iznimkom suvremenoga protunjemačkog udruženja, bilo povezano s uporabama koje su uz sebe vezale tvrdnje o nadmoćnosti znanja (usp. imenicu INTELEKTUALAC), profinjenosti duha [*culchah*] i razlikama među “visokom umjetnošću” (**kulturom**) te popularnom umjetnošću i zabavom. Iz toga slijedi prava socijalna povijest te vrlo teška i zbunjujuća etapa socijalnoga i kulturnog razvoja. Zanimljivo je da je socijalna i antropološka uporaba **kulture** i **kulturnoga** koja se postupno širi, te formacijâ poput **subkulture** (kultura uočljivo manje grupe), osim u određenim područjima (posebice popularnoj zabavi), ili zaobišla ili doista umanjila neprijateljstvo i s njim povezanu nelagodu i sramotu. Recentna uporaba *kulturalizma*, koja indicira metodološki kontrast sa *strukturalizmom* u socijalnim analizama, zadržava puno od svojih ranijih teškoća, te ne može uvijek zaobići neprijateljstvo.

Miroslav Novak

miroslav_novak@hotmail.com

Lipstick

*emancipatorski šik ili heteroseksualizacija
homoseksualnosti*

lezbijke

Reprezentacija je političko pitanje (Marshment, 1993.). Bez moći da definiramo svoje interese i sudjelujemo u odlukama koje nas se tiču, bit ćemo podvrgnuti definicijama i odlukama drugih. Ti drugi (u pravilu bijeli heteroseksualni muškarci) težat će stvaranju definicija i odluka koji služe njihovim vlastitim interesima. Takav je proces karakterističan za svaku ugnjetavanu društvenu skupinu, a posebice za lezbijke.

Lezbijke su sve do nedavno bile potpuno nereprezentirane (nevidljive), ili potpuno stereotipizirane. Što se potonjega tiče, to se u najvećem broju slučajeva očitovalo u rigidnom konceptu trećega, prijelaznog spola, gdje lezbijka može biti prikazana isključivo kao maskulinizirana žena, to jest ljuta, militantna lezbijska feministica koja duboko u sebi želi biti muškarac i zato izbjegava svaki susret sa ženstvenošću. Iako je takav arhetip još uvijek prisutan u lezbijskom diskurzu popularne kulture, čini se da su se dogodile značajne progresivne promjene.

Ako bacimo samo površan pogled na pojedine segmente popularne kulture, steći ćemo dojam da su lezbijke i lezbijstvo ušli u novo doba kulturne vidljivosti. Likovi se lezbijki relativno često pojavljuju u televizijskim serijama, od *Roseanne*, preko *Hitne službe*, pa do famozne *Ellen*; neke su se ženske revije poput *Cosmopolitana* počele s vremena na vrijeme obraćati lezbijskom čitateljstvu; naslovnice gotovo svakog drugog broja *Playboya*, *Klika* i drugih muških magazina pokazuju izrazito atraktivne djevojke u izazovnim pozama; filmovi s lezbijskim motivima, zapletima i pričama relativno lako pronalaze investitore i distributere, i to od hollywoodskog *mainstreama* (*Boja purpura*, *Pohane zelene rajčice*, *Sve što želiš*), nezavisnih produkcija (*Tražeci Amy*, *Preko svake mjere*, *Nebeska stvorenja*), pa čak i do hrvatske kinematografije (*Fine mrtve djevojke*); i na kraju dakako pornografski filmovi, koji su postali gotovo nezamislivi bez lezbijstva, to jest lezbijskog seksa. Uz takvu inauguraciju lezbijske vidljivosti neki čak govore i o zasićenju lezbijstvom u kulturnoj imaginaciji suvremenih društava. No, je li zaista sve tako ljubičasto? Ili postoje nevolje u našem malom lezbijskom rajuu?

Nikako mi nije namjera ocrniti ili obezvrijediti napore onih žena koje su uspjele, unatoč poteškoćama, stvarati i prikazivati, režirati i producirati kulturne proizvode koji teže većoj i kvalitetnijoj lezbijskoj vidljivosti. No, ipak bih istaknuo da većina kulturne produkcije, posebice u popularnoj kulturi, što kruži kao lezbijska, uopće nije lezbijska, već je *lipstick* lezbijska, kvazilezbijska, to jest lezbijska na načine koji reproduciraju heteroseksističke i patrijarhalne ideologije, koje su pak dakako i apsolutno bez sumnje protulezbijske. Potrebno je razmotriti načine na koje je popularna kultura uokvirila, konstruirala i dala značenje novom lezbijstvu, to jest pitati se kakva je to lezbijka izašla iz sjene i mraka, a ušla u šareni kulturni okoliš kasnog kapitalizma.

Naša nova *lipstick* lezbijka izgleda kao Angelina Jolie, samo što ima još ubojitiju plavu kosu i usne koje joj zauzimaju pola lica, ali, još važnije, ona se samo pretvara da je lezbijka, jer služi za seksualnu gratifikaciju heteroseksualnih muškaraca. *Lipstick* lezbijka često se shvaća kao utjelovljenje svih stvari koje se

konvencionalno definiraju kao “ženstvene”: od načina odijevanja do pasivne uloge koju igra u vezi i u seksu. Ona je princeza koja čeka da je spasi njezin princ na bijelom konju. Ona bi prije izašla u javnost bez šminke (strava i užas!), nego otvorila vrata sama, zbog “Ali mogla bih slomiti nokat” sindroma. Ona živi za muškarca, diše za muškarca i ima seks za muškarca. Ta se kulturna fantazija postiže dijalektikom. *Lipstick* lezbijka istodobno je seksualizirana i deseksualizirana: s jedne strane pretvorena je u objekt požude muške publike kroz heteroseksualizaciju, proces kojim se reprezentacije lezbijki utjelovljuju u hegemonijskoj ženskosti, zahvaljujući kojoj za *mainstream* publiku *lipstick* lezbijka izgleda poput svake druge konvencionalne atraktivne heteroseksualne žene; s druge strane, zbog potiskivanja reprezentacije autentične seksualne žudnje među ženama događa se proces dehomoseksualizacije. Dakle, nije riječ o nikakvoj novoj lezbijskoj vidljivosti, već o starome heteroseksualnom voajerizmu i sanaciji lezbijstva putem hegemonijskih kodova koji lezbijstvo korigiraju, oduzimaju mu subverzivni potencijal i na kraju čak vrše preispisivanje normi i ideala patrijarhalnog utvrđenja.

Jedan od najpopularnijih recentnih filmova s lezbijskim motivima svakako je *Tražeći Amy* Kevina Smitha. Radnja filma teče ovako: dečko upoznaje curu, dečko otkriva da je cura lezbijka, ali je i dalje nastoji pridobiti, dečko uvjeri curu da pokuša vezu s njim, dečko i cura pronalaze istinsku ljubav, iskuse sukob i na kraju prekinu vezu. Film je bio hvaljen i od kritike i od publike za iskren prikaz kako ljubav nadilazi sve granice, a i *mainstream* publika bila je dirnuta porukom filma: “Nije važno koga voliš. Važno je kako.” Ili je možda film bio uspješan zbog tzv. lezbijskog mamca, mamca kojeg je heteroseksualna publika mogla posredno iskusiti preko glavnog junaka filma, Holdena, kojeg glumi Ben Affleck. Koji god razlog bio, svakako nije naškodilo da je lezbijka u filmu, Alyssa, koju glumi Joey Lauren Adams, bila malena, graciozna, tradicionalno atraktivna plavuša, dakle *lipstick*. Lako je pretpostaviti zašto se Holden zaljubio u Alyssu: na početku misli da je heteroseksualna, a kad otkriva da nije, još uvijek njeguje tu ideju. Holden kaže: “Znam da je lezbijka, ali ne može biti lezbijka.”

Zato je moguće da je Alyssa navela *mainstream* publiku da pomisli: “Znamo da je lezbijka, ali ona je tako atraktivna da ne može biti lezbijka. Uostalom, odlučila je biti s Holdenom, pa možda i nije lezbijka. Nadalje, ona nije lezbijka u stvarnom životu, jer je netko vrijeme hodala s redateljem filma Kevinom Smithom.” I evo nam zaključka. U *mainstream* kulturnim fantazijama uvijek postoji barem jedno ‘ali’, to jest mogućnost da ona koja je lezbijka (primjerice Anne Heche) može prestati biti lezbijka (primjerice Anne Heche). Alyssa je u filmu ostala lezbijka, ali samo zbog Holdenove gluposti. Da je Holden ispravno postupio, na kraju bi on i Alyssa bili zajedno. Ali, možda on nije bio “pravi”. Anne Heche je za razliku od Alysse pronašla “pravoga” i prestala biti lezbijka. Ili barem tako ide heteroseksualna racionalizacija. Svrha svake *lipstick* lezbijke jest da prođe kao lezbijka, ali i da se transformira u heteroseksualku kad je to potrebno. Sve se to radi po strogim kodovima koji su izrazito važni za funkcioniranje kasnog kapitalizma.

Za to je je još bolji primjer, i to baš iz “stvarnoga života”, upravo spomenuta Anne Heche. Ona je s Ellen DeGeneres bila tijekom 1990-ih u jednoj od medijski najviše praćenih, diskutiranih i analiziranih veza u Hollywoodu. Njezina je djevojka Ellen igrala naslovnu ulogu u istoimenoj, sada već kanonskoj televizijskoj seriji. Serija *Ellen* je intrigantnim prikazom lezbijstva probila brojne i velike barijere u ne uvijek pristupačnom svijetu *mainstream* televizijskih mreža. Iako je serija kasnije prekinuta, njezin će zvjezdani status zauvijek sjati na zvjezdanom nebu ljubičastoga Hollywooda. No, nedavno se dogodio kopernikanski obrat s Anne Heche. Naime, Anne Heche napustila je Ellen DeGeneres i to zbog drugog muškarca, to jest snimatelja dokumentarca o Ellen! Međutim, nije se na tome stalo. Anne Heche objavila je autobiografiju *Call Me Crazy* kojom objašnjava da je godinama bila shizofrenik i mislila da dolazi s drugoga planeta, dok je pak njezina bolest više-manje uzrokovana njezinim homoseksualnim, promiskuitetnim i dakako HIV pozitivnim ocem, koji je godinama ili zapostavljao ili zlostavljao njezinu obitelj! No, ta monstrozna priča je u sekundi završila kada je naša Anne upoznala i zaljubila se u Vrhunsko biće koje ima

neviđenu sposobnost rješavanja svih problema u ovom i svim drugim (paralelnim) svemirima - heteroseksualnog muškarca. Naravno, ušla je i u instituciju koja drži svu materiju u svemiru na okupu - sveti brak. Sve ovo, osim što izgleda (kao) da je stvoreno za tabloide i za *Jerry Springer Show*, još jednom potvrđuje za *mainstream* publiku da biti lezbijka znači biti “frikuša”, a ako se pak želi prestati biti lezbijka / “frikuša”, postoji jednostavno rješenje: u falusu je spas!

Kada se govori o reprezentaciji lezbijki na televiziji, često se spominje humoristična serija *Roseanne* (Cottingham, 1997.). U petoj sezoni serije uveden je lik Nancy kojeg je glumila Sandra Berndhart. U sedmoj sezoni serije najavljeno je da će Roseanne poljubiti Sharon, Nancynu djevojku, što je i prije prikazivanja te epizode izazvalo pravu medijsku buru. No, na početku te epizode Nancy svima predstavlja svoju djevojku (glumi je Mariel Hemingway) ovim riječima: “Idem van sa Sharon. Ona je izvedbena umjetnica erotskog plesa.” Sharon to potvrdi riječima: “Striptizeta sam.” U tih nekoliko rečenica “lezbijka” je već nestala. Iako je na početku Sharon bila vizualno i verbalno predstavljena kao lezbijka, njezin lezbijki identitet poprilično je neutraliziran etiketom “erotske plesačice”, a još više etiketom “striptizete”. Sharon je tako prepoznata kao žena koja seksualno radi za muškarce, a ne kao lezbijka, to jest žena koja daje emocionalnu i seksualnu pozornost isključivo drugim ženama. Raditi kao seksualni objekt za muškarce je zapravo njezin posao! Heteroseksualizacija lezbijstva ponovljena je i potvrđena u istoj epizodi serije. Roseanne i njezina sestra idu u lezbijki bar, gdje Roseanne poljubi Sharon. Nakon što napuste bar, Roseanne se vrati u krevet svoga muža. Nakon što mu ispriča što se dogodilo, lezbijki poljubac seksualno uzbudi - njega. Roseannino lezbijko iskustvo je zato u istoj mjeri heteroseksualizirano, otuđeno i preobraženo u muško iskustvo, kao što je Sharonino lezbijstvo bilo preoblikovano u striptizetstvo/prostitutciju, to jest seksualno služenje muškarcima. Oba slučaja su paradigmatički primjeri kako preko naoko jednostavnog transfera lezbijki identitet nestaje, a nastaje nelezbijki, to jest protulezbijki identitet. Tim transferom lezbijke u popularnoj kulturi postaju retoričko seksualno vlasništvo muškaraca, dakako u široj seksualnoj ekonomiji heteroseksualnosti.

Svime navedenim zamjećuje se povezanost *lipstick* lezbijstva s kapitalističkim konzumerizmom (Clark, 1992.). Imamo sljedeću sliku. Dvije prekrasne dugokose plavuše u čvrstim pripijanim dekoltiranim haljinama ispruženih grudiju kližu jedna drugoj bok uz bok i između prepona imaju ogromnu, zelenu bocu džina. Jedna od djevojaka požudno promatra tu bocu, dok druga, sa zatvorenim očima zbog teške šminke, polako otvara usta u poluosmijeh koji kao da prelazi u klimaks. Nestašne djevojke u pozadini promatra jasno zamjetljivi stariji gospodin i to sa zavišću zelenijom od same boce. Tu zavist nastoji prikriti samodopadnim smijuljenjem. Taj je muškarac osnivač *Playboya*, Hugh Heffner, a ova cijela slika dio je marketinške kampanje za jednu vrstu džina koji je, kao i slavne osobe koje ga reklamiraju, “istinski poseban”. Trenutno nije važno je li Hugh Heffner “istinski poseban” ili jednostavno odvratan, nego da je ovdje riječ o očitij i besramnoj komodifikaciji *lipstick* lezbijstva. Komodifikacijom lezbijstva želi se prodati proizvod čak trima potrošačkim kategorijama: heteroseksualnim muškarcima, heteroseksualnim ženama i lezbijkama. Heteroseksualnim muškarcima zahvaljujuci požudi, heteroseksualnim ženama ako žele biti “šik” (a da bi bile “šik” trebaju pronaći markere na tijelima *lipstick* lezbijki koji odgovaraju markerima na njihovim tijelima) i lezbijkama ako predosjećaju da su se prepoznale u oglasu. Ta tehnika je poznata kao marketinški *gay* prozor. Budući da dobar dio lezbijske publike ne čita *gay* prozor kao otvoreno protulezbijski, očito je riječ o tehnici reprezentacijske manipulacije *par excellence*. S jedne strane, oglasi iz *gay* prozora preko seksualne ambivalentnosti i androginog stila izbjegavaju eksplicitne referencije na lezbijstvo, a s druge strane lezbijke mogu čitati određene podtekstove i podtekstualne kodove koji korespondiraju iskustvima ili reprezentacijama iz njihove matične lezbijske subkulture. Ako heteroseksualni potrošači ne primijete te podtekstove i podtekstualne kodove, tada marketinški stručnjaci mogu doprijeti i do lezbijskog tržišta bez znanja heteroseksualaca. Sve to ima kao posljedicu stvaranje normalizirane verzije kategorije lezbijke, ali i heteroseksualne žene, preko dominantne konstrukcije ženstvenog izgleda i normativnih uloga. Nikoga ne bi trebalo iznenaditi da

mediji dominiraju suvremenim društvom, ponajprije tako da sve pretvaraju u robu. Ta se komodifikacija proteže i do ženskih i lezbijskih tijela koja se (zlo)upotrebljavaju da bi se prodali različiti predmeti, od odjeće i parfema do salame i kanadske šindre. Žensko se tijelo glorificira, idealizira, subordinira i mitologizira, stvarajući nemogući ideal koji se mora dostići.

Lipstick lezbijstvo u pornografskim filmovima pravljenima za heteroseksualne muškarce ponekad doslovno vodi do apsurda. U jednom takvom filmu nailazimo na sljedeći scenarij. Nakon heteroseksualnog seksa, dvije glavne junakinje ostaju same u kući (njihovi heteroseksualni partneri vjerojatno ekonomski privređuju za to vrijeme). Nakon početne rezerviranosti, dvije se žene upuštaju u razmjerno žestok seks. No ključni događaj slijedi nakon spolnog čina. Iako im se je takva erotska aktivnost izrazito svidjela, one započinju otprilike sljedeći dijalog: “Znaš, meni se ovo dopalo i mislim da je to u redu, ali ipak se malo brinem,” kaže prva. Na to druga odgovori: “Ma pričaš gluposti. Pa nemaš se što brinuti. To što smo napravile bilo je divno iskustvo. Takvo iskustvo vjerojatno ima svaka senzualna i zrela žena. Pa nismo valjda zbog toga lezbače!” “Ne, nikako! Fuj, lezbače!” nadoda prva. Na kraju, obje žene priznaju svoju tajnu svojim heteroseksualnim partnerima koji, nakon što izgube dodir sa stvarnošću i gotovo se utope u bezdanu prepunome estrogena, ultimativno zahtijevaju da “lezbijstvo” postane stalan dio njihovih zajedničkih seksualnih susreta. Dakle, heteroseksualna pornografija tvrdi da žene nikada ne mogu biti istinski seksualne s drugim ženama, osim ako postoji muška prisutnost u obliku voajera, fizičkog sudionika ili u obliku falusa. Time se po ne znam koji puta dokazuje da *lipstick* nije nikakvo prevladavanje postojećih diskurza o lezbijstvu, već naprotiv, stvaranje novih, podjednako ugnjetavajućih.

U jednoj epizodi *Jerry Springer Showa* naslovljenoj “Imam vezu – s drugom ženom!”, nakon niza ispovijedi između muža i žene (glavno otkriće: oboje su imali istu ljubavnicu), “druga žena” pojavljuje se na pozornici (Ciasullo, 2001.). U uskoj crnoj haljini ljubavnica je počela paradirati pred ženom, zajahala je i

strastveno poljubila. Članovi publike urlali su od oduševljenja. Pitanje koje se postavlja je sljedeće: bismo li trebali biti zahvalni što publika nije vikala “Lezbače!” ili osuđivala žene drugim stigmama. Sugerira li reakcija publike da lezbijstvo postaje sve prihvatljiviji životni stil u *mainstream* društvu? Odgovor je jednostavan, hladan i okrutan: ne, ne i tisuću puta ne! Opet je riječ o *lipsticku* koji više-manje jedino služi kao mehanizam reprezentacijskoga nadzora, a jako malo kao potencijalno sredstvo seksualne emancipacije. Vidljiva lezbijka u pravilu je depolitizirana lezbijka, razvedena od svojih feminističkih korijena. Ako aktualne reprezentacije lezbijstva pokušavaju razbiti one prijašnje, utjelovljene u ružnoj militantnoj lezbijki, zamijenivši je *lipstick* lezbijkom, onda nema boljšeg načina nego da se prekinu sve veze između lezbijke i njezine politike. Tko to tako ne čita i misli da je *lipstick* lezbijstvo nekakvo stanje duha, toj je osobi potreban jedan ozbiljni *reality check*.

Na kraju, može se zaključiti sljedeće. *Lipstick* lezbijstvom *mainstream* kultura jednom rukom daje, a drugom rukom oduzima: stvara prostor za pozitivne reprezentacije lezbijki, ali lezbijke koje bira kao reprezentativne postaju nelezbijke, antilezbijke, to jest nekakva odsutna prisutnost. Dakle, u onom istom trenutku kada *mainstream* kultura (ponovno) predstavlja lezbijku, stavlja ju pod upitnik njezinu dugotrajnu nevidljivost i/ili stereotipiziranost, zapravo ponovno preispisuje istu tu nevidljivost i/ili stereotipiziranost. Zato, iako se ponekad čini da u popularnoj kulturi stalno djeluje dijalektika dopuštanja i nadzora, prisutnosti i odsutnosti, pretjerane autonomije i prisilne asimilacije (Duda, 2002.), kod lezbijstva taj se proces još radikalnije pooštrava: lezbijstvo se u većini slučajeva, kada se uopće i pojavi, odmah stavlja pod nadzor, komodificira se i vještom transformacijom nasilno integrira u politike heteroseksualnog imperijalizma i muške dominacije.

LITERATURA

Ciasullo, Ann M. (2001.), "Making Her (In)Visible: Cultural Representations of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s", u: *Feminist Studies* 27 (3)

Clark, Danae (1992.), *Comodity Lesbianism*, u: Henry Abelove, Michele Aina Barale i David M. Halperin (ur.), *Gay and Lesbian Studies Reader*, London: Routledge

Cottingham, Laura (1997.), "Biti lezbijka je tako šik... da pravzaprav sploh nismo več lezbijke", u: *Časopis za kritiko znanosti* 25 (185)

Duda, Dean (2002.), *Kulturalni studiji: ishodišta i problemi*, Zagreb: AGM

Marshment, Margaret (1993.) *The Picture Is Political: Representation of Women in Contemporary Popular Culture*, u: Diane Richardson i Victoria Robinson (ur.), *Thinking Feminist: Key Concepts in Women' Studies*, New York: Guilford Press

Svjedočanstvo *u procjepu* **Konclogor na Savi** Ilije Jakovljevića

I.

Već smo pri prvom dodiru s knjigom Ilije Jakovljevića *Konclogor na Savi* skloni prihvatiti autobiografski ugovor koji nam ona očito nudi, ne sumnjajući da je njezin autor doista svjedok koji je “promatrao povijest iz pakla” u koji je dospio i o kojem svjedoči. Iako se danas ovo svjedočanstvo može doimati samorazumljivim, u povijest se je ono upisalo kao iznimka. Tako je sama činjenica da je *Konclogor na Savi* prvi put objavljen 1999. godine (pedeset i sedam godina nakon autorova logorskog iskustva, a pedeset nakon što je napisan) mogući je početak iščitavanja slojeva značenja koje ovo zakasnjelo svjedočanstvo sa sobom donijelo kroz povijest u kojoj, međutim, nije pronašlo svoje mjesto. Uz takvu činjenicu ne zvuči pretjerano ni teza da je mogućnost njegova pisanja davne 1944. upravo daleka anticipacija kraja 1990-ih, trenutka u kojem ono napokon može biti čitano, ali samo prelomljeno kroz još jedno ponavljanje povijesti - povijesti rata i smrti, “univerzuma konclogora.” Njegovo je čitanje trenutak u kojem se svjedočanstvo napokon može dogoditi, a ono se čita/događa dvovrsno - u neodlučnosti priče i događaja.

2.

Pitanje na koje ću u sljedećem tekstu potražiti mogući odgovor jest: kako se i u kojim uvjetima *Konclogor na Savi* konstituira kao tekst koji svjedoči? Smatram kako ne bismo pogriješili ukoliko utvrdimo njegovu temeljnu dvojnost - tijesno isprepletanje povijesnoga (pripovjednoga) i osobnoga (ispovjednoga).

Osvrnemo li se na iskaze samoga autora o vlastitu pripovijedanju, uočavamo njegovo nastojanje da iskaže “u prvom redu osobnu intimu”¹ i svoje kazivanje nazove ispoviješću s pogledom “unazad iz distancije čovjeka izvan logorskih zidina.” Budući da se pritom ne drži vremenskoga slijeda događaja, napominje kako njegovo djelo nije kronika, jer piše čega se prisjeti, a čitatelju prepušta posljednje sastavljanje cjelovite slike. Unatoč tomu, ono se ne može prozvati anarhičnim. Pripovjedač, naime, svojemu pripovijedanju odlučuje postaviti određene granice: nastojeći što vjernije rekonstruirati logorsko doba, odlučuje se ne služiti građom do koje je naknadno došao. Time se pripovijedanje usložnjuje: subjekt se iskazivanja postavlja u poziciju nadmoći prema subjektu iskaza reducirajući informacije koje posjeduje, a čime se teži za jasnijim odvajanjem narativnih razina, te se na onoj iskaza inzistira na uvjerljivosti, na što objektivnijoj pripovjednosti. Pripovjedač ističe da želi čitatelja uvesti u svijet koji mu se je otkrio, dodjeljujući si ulogu istraživača koji nastoji pronaći u tamnu psihologiju zločinaca, oblikujući ih kao likove (Uzvišeni, Gazda, Ante i dr.). Ovakvo nastojanje pronalazi svoj korijen u poetici realizma, koja u hrvatskoj književnosti između dvaju ratova poprima nove oblike i čiji su protagonisti “željeli biti istodobno i sociolozi i psiholozi, suci istražitelji i moralni arbitri, društveni kritičari i kroničari, u svakom slučaju trijezni svjedoci i tumači svoga vremena.”² Tako se i karakteristike pripovjedača u *Konclogoru na Savi* (čije pripovijedanje uključuje moralne, političke i književnokritičke osvrtne i analize, te je istodobno otvoreno i epistolarnomu, lirskom i dokumentarnomu žanru) mogu iščitati u navedenoj tipizaciji.

¹ Svi su navodi iz knjige *Konclogor na Savi* Ilije Jakovljevića, osim gdje je drugačije naznačeno.

² Krešimir Nemeč, “Novi oblici realizma”, u *Povijesti hrvatskog romana*.

Međutim, upravo nas ova podudarnost navodi na zaključak da je autor/pripovjedač, u želji da što vjernije posvjedoči zbilju, učinio upravo suprotno - pripovijedanjem se približio prostoru fikcije. Tako je on, uz autobiografski, s čitateljem sklopio i sporazum koji Philippe Le Jeune naziva maštarskim, a kojime se čitatelja poziva da u fikciji prozre istinito, ono što otkriva individu. Zato se *Konclogor na Savi*, kao što u pogovoru knjige navodi Ivan Lovrenović, “u današnjoj recepciji lako najprije doima kao roman” ili kao niz novela. Ipak, isključivost ovakva čitanja kao da uvijek iznova uzmiče pred događajima, pred logorskom zbiljom koja se svojom nevjerovatnošću i apsurdom nalazi na vlastitu rubu: “Izmišljanja ne bi smjelo biti, jer ni mašta Poea ili Maupassanta ne bi mogla nadoći na ono čega se dosjetiše sasvim prosječni ljudi.” Tako se fikcijski okvir pokazuje nedovoljnim, ali se jasnije ocrtavaju konture početnoga pitanja. *Konclogor na Savi* konstituira se kao tekst koji svjedoči u procjepu između želje za koherentnošću forme, za pričom na tragu fikcije i težnje disperziji, rastvaranju u kojem težina zbilje neumoljivo pulsira u srcu pisanja, isповijesti, i prijeti rasprsnućem: “Još u meni vrije... Previše sam rastresen. S jedne stvari skačem na drugu. Sasvim sam izgubio nit.” Ovaj se rascjep, podvojenost pri pisanju svjedočanstva ponavlja, premda na drugačiji način, i na razini njegove referencije, u okružju koje uvjetuje njegovo pojavljivanje.

3.

Prije no što nastavim razmatrati uvjete svjedočenja, smatram važnim uočiti neke karakteristike ustaškoga režima kao totalitarnoga diskurza koji nasljeđuje slične diskurzivne obrasce nacističke i fašističke ideologije. Njegova moć počiva na isključenju diskurzom označenih i otpisanih Drugih, zbog čega je u samo njegovo središte smješten upravo “univerzum konclogora” kao mjesta njihova sabiranja i pogubljenja. Istodobno i potisnuta na rub, to su mjesta disperzije Moći

na niz mikromoći; prostori preobrazbi u odnosima krvnika i žrtve,³ mjesta gdje se moć, oslobođena morala, isprepleće s užitkom i strahom pogodujući razvoju zločina kao primarnoga mehanizma masovnoga diskurzivnog isključivanja - mehanizma koji je iz diskurza i sam isključen. Stoga se konclogori konstituiraju kao mjesta o kojima se šuti, mjesta tajne. Oni su slijepe pjege ustaškoga totalitarnoga diskurza, proizvode moć, ali i neprijatelje te je govor o njima unaprijed diskvalificiran. Takav je govor svjedoka. Svjedočanstvo koje stoji nasuprot tajni treba iskorijeniti: “Dojmove treba zakopati u sebi, ili će s tobom biti zakopani u ilovači.”

Ilija Jakovljević u logor dospijeva kao nepoćudni hrvatski intelektualac (jedan od mnogih, prisjetimo li se imena nekih njegovih supasnika: Antuna Barca, Mihovila Pavla Miškine, Grgura Karlovčana, Ivana Meštrovića...) kojega treba preodgojiti, to jest pridobiti za diskurz.

Logor je pritom mjera njegova “odgoja”, ali je i mjesto na kojem Jakovljević postaje svjedokom tajne, užasa. Pristanak na takav diskurz značio bi pristanak na tajnu, budući da se njome ostvaruje sudjelovanje i položaj u diskurzu pri čem se, međutim, diskurzivna sloboda pokazuje kao robovanje tajni.

“Bez ropstva, zapravo, nema konačnog rješenja,” reći će junak u *Padu Alberta Camusa*. No, Jakovljević teži drugačijoj slobodi - slobodi svjedočenja.

Znakovita je njegova izjava: “Spašavajući svoju osobnu slobodu ja ujedno spašavam i svoju dušu.” U tome je kontekstu sloboda uvjet svjedočenja, a moći svjedočiti znači moći “spasiti dušu”, to jest pisati, ispovijediti tajnu.

Tako je *Konclogor na Savi* i svjedočanstvo o načinima kako da se do njega dođe.

³ Ove odnose u svojoj analizi zločinaca prikazuje Jakovljević: dobar je primjer Uzvišeni, bivši moćnik koji je podređen logorskim vlastima te mu je moć drastično smanjena, ili zapovjednik logora Majstorović, za kojega se kaže da je “poglavnik i pseto u jednoj osobi”: “Ne, nisam ja poglavnik, ja sam njegov pas... znam da me prezirete, ali svejedno sam ja u logoru ipak poglavnik.” Nasuprot su njima zatočnici koji se uspijevaju dočepati položaja moći nad ostalim zatočnicima, a njihov ih nezavidan položaj često čini okrutnijima i od nadređenih.

4.

Nastojanje je da se do pozicije svjedoka dođe zahtijevalo napor da se upravo ta mogućnost pred logorskim vlastima što bolje prikrije. Čitajući tekst možemo zaključiti da se prikrivanje odvija na dvjema međusobno povezanim razinama - prikrivanje rukopisa i prikrivanje osjećaja koji su posljedica spoznaja o zločinima.

Kao književnik, Jakovljević se u logoru posvetio pisanju fikcije i poezije. Osnovni se je problem sastojao u tome što je ideološko čitanje ustaških vlasti u fikciji jasno razaznavalo mjesta faksije, to jest mjesta koja nisu usklađena s “istinom”, što je za sobom povlačilo dalekosežne posljedice za autora. Stoga Jakovljević piše dvije vrste tekstova: one namijenjene vlastima i druge, “prave” tekstove romana koji su ispisivani u posebnim bilježnicama i pohranjivani na dno kovčega. S poezijom je postupak bio nešto drugačiji: dio je pjesama iznio autorov prijatelj u kutiji sa sodom bikarbonom, dok je službeni dio sadržavao datume, ali ne one njihova nastanka već dana kada su počinjeni zločini: “Uostalom, sasvim je mudro da sam upravo na te strašne dane dobro pisao onakve nelogorske pjesme. To je dokaz da moja izolacija bijaše savršeno provedena i da izlazim iz logora sasvim neupućen, ne znajući ništa što ima ostati skriveno.”

Prikrivanje je osjećaja i saznanja o zločinu Jakovljeviću bilo mnogo teže: “prenavljati se”, praviti se glup i gluhi, ne znati što se zbiva - u prizoru je dok autor, nastojeći isposlovati vlastitu slobodu, s ustašama proslavlja svoj imendan, a u prostoriji se ispod njih čuje tupo padanje mrtvih tijela, kontrast najizraženiji. Preživljavanje je tako postalo moguće samo uz uvjet razdora u ličnosti, na granici ludila, na rubu samoizbavljenja: “Umoran jače nego glumac nakon velike scene, koja traži da stavi u djelovanje svaki svoj mišić, cijeli svoj duh. ... Uže je čekalo da me izbavi.”

Ovaj je razdor uvjet Jakovljevićeva svjedočanstva koje je, u želji da do sebe dođe, trajno smješteno na rub vlastite krize, vlastita ugasnuća u smrti svjedoka, koja prijeto prikriti šutnjom i osobnu i povijesnu pripovijest.

5.

Epilog ovom svjedočanstvu čine anonimne rečenice smještene na samom kraju knjige, na fotografijama izvan teksta, koje između golih činjenica ukotvljuju dovršetak jedne biografije koja svoje drugo svjedočenje pronalazi u vlastitoj šutnji: “Od Božića 1942. do 22. rujna 1944. Jakovljević živi povučeno, zaposlen kao činovnik. Javi mu se i poneko iz logora./ Nakon pokušaja uhićenja 14. rujna 1944., Jakovljević se skriva i 22. rujna odlazi na oslobođeni teritorij. U oslobođenom Splitu opet je novinar, u *Vjesniku*. Imenovan je u komisiju za istraživanje ratnih zločina - sudjeluje u ispitivanju svjedoka i vodi bilješke./ Jakovljević je ponovno u zatvoru - datum hapšenja: 25.5.1948./ Nakon petomjesečnog zatočenja u istražničkom zatoru (bez optužnice) obitelj je obaviještena da se Ilija Jakovljević 28. listopada u zatvoru objesio.”

Zanimljivo je posljedice Jakovljevićeve slučaja iščitavati, kao što sam u tekstu mjestimice implicitno i činio, na pozadini teksta Shoshane Felman: “Izdaja svjedoka: Camusov pad”, u kojem je Camus nasuprot Sartreu postavljen kao svjedok nemogućnosti izlječenja povijesti u Ideji, Napretku. Felman navodi kako Camus shvaća “da je pravi svjedok po definiciji disident, samom svojom funkcijom osuđen na osamljenost”, budući da je izdan od saveznika koji, vjerujući u mogućnost kolektivnoga spasenja, istodobno proizvode šutnju kojom obavijaju stvarnost koncentracijskih logora.

Prema onome što doznajemo o njegovu životu, ali, posredno, i o njegovoj smrti, nije teško zamisliti da se Jakovljević ni po drugi put nije želio prikloniti šutnji. Ali svjedočiti više nije mogao; njegovi saveznici ne samo da su ga izdali nego su ga i spriječili govoriti, drugim riječima, dosudili su mu smrt.

Na taj se način cjelokupno Jakovljevićevo svjedočanstvo konstituira kao svjedočanstvo u procjepu - između izbjavljenja i smrti, između dvaju totalitarizama, između zbilje i pripovijesti, povijesnoga i osobnoga. A u toj se međupoloženosti ogleda aktualnost *Konclogora na Savi*, knjige koja počiva na nijansiranim razlučivanjima: nudeći nam se na čitanje kao priča, istodobno biva dokumentom za rekonstruiranje povijesti iz nove, osobne perspektive.

LITERATURA

Felman, Shoshana, “Izdaja svjedoka: Camusov pad”, u: *Gordogan*, 43.-44., 1997./1998.


Foucault, Michel, *Znanje i moć*, Globus, Zagreb, 1994.

Genette, Gerard, “Tipovi fokalizacije i njihova postojanost”, u: *Suvremena teorija pripovijedanja*, ur. Vladimir Biti, Globus, Zagreb, 1992.

Jakovljević, Ilija, *Konclogor na Savi*, Konzor, Zagreb, 1999.

Le Jeune, Philippe, “Autobiografski sporazum”, u: *Gordogan*, 31.-32.-33., svibanj/prosinac 1990.

Nemec, Krešimir, “Novi oblici realizma”, u: *Povijest hrvatskog romana*, Znanje, Zagreb, 1998.



Hayden White profesor je komparativne književnosti na Sveučilištu u Stanfordu. Specijalizirao se za modernu europsku kulturnu povijest, filozofiju povijesti, književnu teoriju, teorije društva i povijest književnosti. Uz mnoge druge nagrade, izabran je za člana Američkoga filozofskog društva i Američke akademije znanosti i umjetnosti. Poznat je po svojim proučavanjima pripovjednih matrica u povijesti i književnosti, te po svojim utjecajnim djelima uključujući *Metahistory*, *Tropics of Discourse*, *Content of the Form* i *Figural Realism*.

Hayden White

Fabulacija i povijesti i problem istine u reprezentaciji povijesti

s engleskoga prevela Milena Radović

Zamolili¹ su me da govorim o “fabulaciji povijesti [*historical emplotments*] i problemu istine.” Pretpostavljam kako su me zamolili da se pozabavim tom problematikom jer se smatra da imam relativistički pogled na znanje o povijesti. Zapravo i mislim da u svakoj reprezentaciji povijesnih fenomena postoji relativnost koju je nemoguće izbjeći. Relativnost reprezentacije je funkcija jezika koja se koristi da bi se prošli događaji opisali i time uspostavili kao objekti koje je moguće shvatiti i objasniti. To je očito kad se, kao u društvenim znanostima, tehnički jezik koristi na taj način. Znanstvena objašnjenja jasno pokazuju kako su usmjerena samo na one aspekte događaja - na primjer, kvantitativne, a samim time i mjerljive aspekte - koje je moguće označiti lingvističkim protokolima koji se koriste da bi se ti aspekti opisali. To je manje očito u tradi-

¹ Prevedeno iz *Figural Realism - Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore i London: The Johns Hopkins University Press, 1999. (Nap. ur.)

cionalnim narativnim prikazima povijesnih fenomena zbog toga što se, prvo, naracija smatra neutralnom “ambalažom” u koju se upakiraju povijesne činjenice, tip diskurza koji je prirodno prikladan za izravno reprezentiranje povijesnih događaja; drugo, narativne se povijesti uglavnom koriste takozvanim prirodnim ili običnim, prije nego tehničkim jezicima, kako bi opisale svoje subjekte i ispričale priču o njima; i treće, pretpostavlja se da se povijesni događaji sastoje od ili da prikazuju gomilu stvarnih ili proživljenih priča koje samo treba otkriti ili izvesti iz dokaza i predočiti čitatelju kako bi se njihova istinitost istog trenu intuitivno uvidjela.

Očito, ovaj pogled na povezanost povijesnog pripovijedanja i povijesne zbilje smatram naivnim ili, u najmanju ruku, pogrešno shvaćenim. Priče su, kao i činjenični iskazi [*factual statements*], lingvistički entiteti i pripadaju diskurzu.

Pitanje koje se postavlja u vezi s fabulacijom povijesti i temom naše konferencije, “Nacizam i ‘Konačno Rješenje’: ispitivanje granica reprezentacije”, jest sljedeće: postoje li ikakve granice jedne takve priče koja se pouzdano može ispričati o ovim događajima? *Mogu* li se ovi događaji fabulirati [*be emplotted*] korištenjem *bilo kojeg* od načina, simbola, tipova zapleta i žanrova kojima nas naša kultura opskrbljuje kako bismo logično objasnili takve ekstremne događaje u našoj prošlosti? Ili pak nacizam i “konačno rješenje” pripadaju posebnoj skupini događaja za koje se, čak za razliku od Francuske revolucije, Američkoga građanskog rata, Ruske revolucije, ili “Kineskoga velikog skoka naprijed”, mora smatrati da kazuju samo jednu priču, da se mogu fabulirati samo na jedan način i da imaju samo jedno značenje? Jednom riječju, je li narav nacizma i “konačnog rješenja” takva da čvrsto ograničava ono što se može vjerodostojno kazati o njima? Ograničava li načine na koje bi ih mogli iskoristiti pisci fikcije i poezije? Je li ih moguće fabulirati na određen broj načina, ili su pak, poput drugih povijesnih događaja, podložni bezbrojnim interpretacijama i nemaju jedno konačno značenje?

U svome memorandumu o razlogu ove konferencije, Friedlander razlikuje dvije

vrste pitanja koja bi se mogla pojaviti pri razmatranju pitanja fabuliranja povijesti i problema "istine": epistemološka pitanja potaknuta činjenicom da postoje "konkurentne naracije o dobu nacizma i 'konačnom rješenju,'" i etička pitanja potaknuta porastom "reprezentacija nacizma... koje se temelje na modusima fabuliranja koji su se nekoć [smatrali] neprihvatljivima" (moj naglasak). Očito, budući da se smatraju prikazima događaja koji su već priznati kao činjenice, konkurentne naracije mogu se procjenjivati, kritizirati i rangirati na temelju njihove vjernosti istini, njihove opsežnosti te koherentnosti argumenata koje bi one mogle sadržavati. Ali narativni se prikazi ne sastoje samo od činjeničnih iskaza (pojedinačnih egzistencijalnih tvrdnji) i argumenata; sastoje se također i od pjesničkih i retoričkih elemenata kojima se ono što bi inače bio samo popis činjenica transformira u priču.² Među ovim se elementima nalaze oni generički obrasci priče koje prepoznajemo kao stvaratelje zapleta. Tako, jedan narativni prikaz može reprezentirati niz događaja pridajući im formu i značenje epske ili tragične priče, dok neki drugi može prikazivati isti niz događaja - jednako uvjerljivo i ne čineći nikakvo nasilje nad činjenicama - kao opis farse.³

Ovdje sukob konkurentnih naracija nije toliko u vezi s činjenicama koje se tiču događaja u pitanju, već više s različitim značenjima koje činjenicama može pridati različito fabuliranje. Ovo postavlja pitanje o povezanosti različitih generičkih tipova zapleta koji se mogu upotrijebiti kako bi se događajima pridala različita značenja - tragički, epski, komički, romantički, pastoralni, lakrdijaški

² Povijesni se diskurzi, očito, sastoje i od objašnjenja strukturiranih u obliku argumenata koje je manje-više moguće formalizirati. Ne bavim se problemom odnosa između objašnjenja u obliku argumenata i onoga što bih nazvao objašnjenja kao posljedice [*explanation-effects*], a nastala su kao posljedica narativizacije događaja. Dobro pogođena kombinacija argumenata i narativne reprezentacije razlog je zbog kojeg privlačnost imaju specifično povijesne reprezentacije zbilje. No, kakva je točno narav odnosa između argumenata i narativizacije u povijestima, ostaje nejasno.

³ Imam ovdje na umu lakrdijašku varijantu događaja odigranih god. 1848.-1851. u Francuskoj, a koju je sastavio Marx u otvorenoj konkurenciji s tragičnim i komičnim varijantama istih događaja koje su iznijeli Hugo (tragično) i Proudhomme (komično).

[*farsical*] i tome slično - i samih događaja. Je li ovaj odnos između određene priče koja priča o određenim događajima isti kao onaj koji postoji između činjeničnog iskaza i njegova referenta? Može li se reći da su pojedini stvarni događaji sami po sebi tragični, komični ili epski, u smislu da se reprezentacija tih događaja kao tragične, komične ili epske priče može ocijeniti s obzirom na njezinu vjernost činjenicama? Ili se to sve svodi tek na perspektivu s koje se ti događaji promatraju?

Naravno, većina teoretičara narativne povijesti smatra da fabuliranje ne uzrokuje toliko proizvodnju jednog drugog, puno opsežnijega i umjetnog, činjeničnog iskaza, koliko interpretaciju činjenica. No razlikovanje između činjeničnih iskaza (koji se smatraju proizvodom jezika-objekta) i interpretacija istih (koje se smatraju proizvodom jednog ili više metajezika) ne pomaže nam kad se radi o interpretacijama koje su proizvod načina fabuliranja koji se koriste da prikažu činjenice kao ono što odaje formu i značenje različitih vrsta priča. Ne pomaže nam tvrdnja da su konkurentne naracije rezultat toga što je iste činjenice jedan povjesničar interpretirao kao tragediju, a drugi pak kao farsu.⁴ To je naročito slučaj u tradicionalnome povijesnom diskurzu, gdje činjenice uvijek imaju prednost pred ijednom interpretacijom tih činjenica.

Dakle, u tradicionalnom povijesnom diskurzu, pretpostavlja se da postoji bitna razlika između interpretacije činjenica i priče koja je ispričana o njima. Na ovu razliku upućuje raširenost shvaćanja prave priče (kao suprotnost imaginarnoj priči) i istinite priče (kao suprotnost neistinitoj priči). Dok se interpretacije najčešće smatraju komentarima činjenica, za priče ispričane u narativnim povijestima pretpostavlja se da su sadržane ili u samim događajima (odatle shvaćanje prave priče) ili u činjenicama koje proizlaze iz kritičkih proučavanja dokaza usmjerenih na te događaje (odatle shvaćanje istinite priče).

⁴To jest, osim ako smo spremni prihvatiti ideju da je pojedini skup činjenica moguće interpretirati na bezbroj različitih načina te da je cilj povijesnog diskurza umnožiti broj interpretacija pojedinih događaja prije nego raditi na tome da se dođe do "najbolje" interpretacije.

Razmatranja poput ovih pomalo daju uvid u problematiku kako konkurentnih naracija tako i neprihvatljivih načina fabuliranja takvog razdoblja kao što je nacistička epoha i takvih događaja kao što je “konačno rješenje.” Možemo sa sigurnošću pretpostaviti da činjenice postavljaju određene granice, s obzirom na to kakva se priča može (i u smislu istinoljubivosti i u smislu prikladnosti) ispričati o njima jedino ako vjerujemo da događaji sami po sebi posjeduju jedan određeni oblik “priče” i određeno značenje “zapleta”. Mogli bismo onda komičnu ili pastoralnu priču s vedrim tonom i humorističnim stavom izbaciti iz redova konkurentnih naracija kao nedvojbeno lažnu s obzirom na činjenice - ili barem s obzirom na relevantne činjenice - nacističkog doba. No mogli bismo izbaciti jednu takvu priču iz redova konkurentnih naracija jedino ako je ona, kao prvo, predstavljena kao doslovan (a ne figurativan) prikaz događaja, i, kao drugo, ako je tip zapleta koji transformira činjenice u specifičnu priču predstavljen kao nešto što proizlazi iz tih činjenica, a ne kao nešto što im je nametnuto. Jer ako povijesna priča nije predstavljena kao doslovna reprezentacija istinitih događaja, ne možemo je ocijeniti ni kao istinitu ni kao neistinitu s obzirom na činjenice. Kad bi bila predstavljena kao figurativan prikaz istinitih događaja, tada bi pitanje njezine istinitosti bilo upravljano našim shvaćanjem i ocjenjivanjem istinitosti fikcije. I ako ne bi tvrdila kako tip zapleta, upravo izabran da pretvori činjenice u priču, proizlazi iz samih činjenica, tada ne bismo imali na temelju čega uspoređivati taj pojedini prikaz s drugim vrstama narativnih prikaza, koji imaju drugačije tipove zapleta, ni ocjenjivati njihovu primjerenost koja se tiče reprezentacije, ne toliko samih činjenica, koliko značenja tih činjenica.

Jer razlike među konkurentnim naracijama jesu razlike među načinima fabuliranja koji u tim naracijama dominiraju. Upravo zbog toga što su naracije uvijek nekako fabulirane, moguće ih je smisljeno uspoređivati; a zbog toga što su različito fabulirane moguće je razlikovati pojedine tipove zapleta. Kad bismo naišli na slučaj fabulacije događaja Trećeg Reicha u komičnom ili pastoralnom modusu, bili bismo potpuno u pravu ako bismo posegnuli za činjenicama s namjerom da ga izbacimo s popisa konkurentnih naracija o Trećem Reichu. No što ako je jedna

ovakva priča napisana na otvoreno ironičan način i s namjerom da bude meta-kritički komentar, ne toliko činjenica koliko verzija činjenica fabuliranih u komičnom ili pastoralnom modusu? Zacijelo ne bi imalo smisla izbaciti takvu vrstu narativnog oblika iz konkurencije na temelju nevjernosti činjenicama. Jer čak i ako ne bi bila pozitivno vjerna činjenicama, bila bi barem negativno - rugajući se naracijama Trećeg Reicha koje su fabulirane u komičnom ili pastoralnom modusu.

S druge strane, mogli bismo takvo ironijsko fabuliranje smatrati neprihvatljivim na način koji je predložio Friedlander u svojoj optužbi povijesti, romana i filmova koji, pod krinkom da vjerno portretiraju najstrašnije životne stvarnosti u Hitle-rovoj Njemačkoj, zapravo estetiziraju čitavu scenu i prevode njezine sadržaje u fetiše i materijal sadomazohističkih fantazija.⁵ Kako je Friedlander upozorio, nekad su takve glamurizirajuće reprezentacije fenomena Trećeg Reicha bile neprihvatljive, bez obzira na točnost ili istinoljubivost njihova sadržaja, jer vrijeđaju moralnost i ukus. To što takve reprezentacije u posljednjih dvadesetak godina postaju sve uobičajenije, a time očito i sve prihvatljivije, sugerira znatne promjene u društveno sankcioniranim standardima moralnosti i ukusa. Ali što *ova* okolnost govori o razlozima na temelju kojih bismo mi mogli poželjeti da pojedini narativni prikaz Trećeg Reicha i “konačnog rješenja” ocjenimo kao neprihvatljiv, pa makar njegov činjenični sadržaj bio i točan i obuhvatan?

Čini se da je ovdje u pitanju razlikovanje između specifičnoga skupa činjenica i specifičnog oblika naracije, te primjenjivanje onog pravila koje uvjetuje da ozbiljna tema - kao što je masovno umorstvo ili genocid - zahtjeva visoki žanr, kao što je ep ili tragedija, kako bi bila reprezentirana na odgovarajući način. Ovo je problem kojim se bavi djelo Arta Spiegelmana *Maus: priča jednog preživjelog*⁶, a koja predstavlja holokaust kroz medij stripa (u crno-bijeloj

⁵ Saul Friedlander, *Reflets du Nazisme* (Paris: Editions de Seuil, 1982.), str. 76 i dalje.

⁶ Art Spiegelman, *Maus: A Survivor's Tale* (New York: Pantheon Books, 1986.).

tehnicu) i modus ogorčene satire, i u kojoj su Nijemci prikazani kao mačke, Židovi kao miševi, a Poljaci kao svinje. Očiti je sadržaj Spiegelmanova stripa priča o umjetnikovu nastojanju da od svojega oca sazna priču o doživljajima njegovih roditelja za vrijeme holokausta. Tako je priča o holokaustu, ispričana u stripu, uokvirena pričom o tome kako je došlo do pričanja te priče. Ali očiti je sadržaj i okvirne priče i uokvirene priče kompomitiran kao činjenica svojom alegorizacijom, izražavanjem kroz igru mačke i miša i svinje u kojoj svi likovi - počinitelji, žrtve i promatrači u priči o holokaustu, te Spiegelman i njegov otac u priči o njihovu odnosu - podsjećaju više na životinje nego na ljudska bića. *Maus* predstavlja izrazito ironičan i zbunjen pogled na holokaust, ali je u isto vrijeme jedan od najdirljivijih narativnih prikaza istog za koje znam, velikim djelom zbog toga što teškoću otkrivanja i govorenja čitave istine i o makar malom dijelu holokausta čini jednako toliko dijelom priče kao i događaje čije značenje nastoji otkriti.

Naravno, *Maus* nije konvencionalna priča, ali je prikaz prošlih istinitih događaja, ili barem događaja koji su prikazani kao da su se stvarno dogodili. Nema traga onoj estetizaciji na koju se žali Friedlander u svojim ocjenama mnogih suvremenih filmskih i romanesknih portretiranja nacističke epohe i “konačnog rješenja”. U isto vrijeme, ovaj je strip remek-djelo stilizacije, figurativnosti i alegorizacije. Događaje holokausta prilagođava konvencijama stripovske reprezentacije i, kroz taj apsurdni spoj “niskog” žanra i događaja koji imaju izrazitu važnost, *Maus* se uspjeva dotaknuti svih bitnih pitanja što se tiču granica reprezentacije općenito.

Uistinu, *Maus* je puno više samokritičan nego što je to djelo Andreasa Hillgruber *Zweierlei Untergangs: Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums*.⁷ U ovome svom podužem eseju Hillgru-

⁷ Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang: Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums* (Berlin: Siedler, 1986.), str. 64.

ber kaže da bi se, premda Trećem Reichu nedostaje plemenitost svrhe koja bi omogućila da se njegov raspad shvati kao tragedija, obrana istočne fronte godine 1944.-1945. od strane Wehrmachta mogla prihvatljivo fabulirati - a ne čineći nikakvo nasilje nad činjenicama - kao tragična priča. Hillgruberov je očiti cilj bio spasiti moralno dostojanstvo jednog dijela nacističke epohe u njemačkoj povijesti dijeleći je na dvije različite priče - “raspad [*Zerschlagung*] Njemačkog Carstva” i “kraj europskog Židovstva” - te fabulirajući ih na različite načine: jednu kao tragediju, drugu kao neshvatljivu enigmu.⁸

Kritičari Hillgrubera vrlo su brzo primijetili sljedeće: prvo, da samo uobličavanje prikaza u naraciju znači podređenje bilo kakve analize događaja njihovoj estetizaciji; drugo, da bismo moralnost koju pridajemo epitetu *tragično* mogli pridati ovim događajima jedino pod cijenu potpunog ignoriranja toga do koje su mjere “herojski” podvizi Wehrmachta omogućili uništenje velikog broja Židova koji bi možda bili spašeni da se vojska predala ranije; i treće, da je pokušati prikazati jedan dio povijesti “Njemačkog Carstva” plemenitim time što će se odijeliti od “konačnoga rješenja” jednako moralno uvredljivo kao i znanstveno neodrživo.⁹ Pa ipak, Hillgruberov prijedlog kako fabulirati priču o obrani istočnog fronta nije prekršio nijednu od konvencija koje upravljaju pisanjem profesionalno uvaženih narativnih historija. On je jednostavno predložio sužavanje fokusa na pojedinu domenu povijesnog kontinuuma, dodjeljujući uzročnicima i djelovanjima koji se nalaze u tom prostoru uloge likova u

⁸ Tako Hillgruber piše: “Das sind Dimensionen, die ins Anthropologische, ins Sozialpsychologische und ins Individualpsychologische gehen und die Frage einer möglichen Wiederholung unter anderem ideologischen Vorzeichen in tatsächlich oder vermeintlich wiederum extremen Situationen und Konstellationen aufwerfen. Das geht über jenes Wachhalten der Erinnerung an der Millionen der Opfer hinaus, das dem Historiker aufgegeben ist. Denn hier wird ein zentrales Problem der Gegenwart und der Zukunft berührt und die Aufgabe des Historikers transzendiert. Hier geht es um eine fundamentale Herausforderung an jedermann.” (ibid., 98.-99.)

⁹ Većina bitnih dokumenata može se naći u: “*Historikstreit*”: *Die Dokumentation der Kontroversen um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung* (München: Piper, 1989.) Vidi također “Special Issue on the *Historikstreit*”, *New German Critique*, 44. (proljeće/ljeto 1988.)

dramskom konfliktu, fabulirajući ovu dramu u skladu s poznatim konvencijama žanra tragedije.

Hillgruberov prijedlog fabuliranja povijesti istočnog fronta tijekom zime 1944.-1945. upućuje na način na koji pojedini tip zapleta (tragedija) može u isto vrijeme odrediti koji će događaji biti uključeni u bilo koju priču koja se može o njima ispričati i pružiti uzorak na temelju kojeg će se dodjeljivati uloge koje bi mogli igrati agenti i djelovanja koja nastanjuju jedan tako stvoreni prostor.¹⁰ S druge strane, Hillgruberov prijedlog u isto vrijeme pokazuje kako izbor određenog načina fabuliranja može opravdati ignoriranje pojedinih događaja, agenata, postupaka, djelovanja i trpitelja koji možda nastanjuju pojedinu povijesnu scenu ili njezin kontekst. U tragediji nema mjesta za nijedan oblik niskoga i neplemenitog života; u tragedijama su čak i zločinci plemeniti, ili radije, za zločinaštvo se može pokazati da ima svoje plemenite inkarnacije. Kad su Huizingu pitali zašto u svoje djelo *Jesen Srednjeg vijeka* nije uključio i ono što je doživjela Ivana Orleanska, navodno je odgovorio: “Zato što nisam htio da moja priča ima junakinju.” Hillgruberova preporuka da se priča o Wehrmachtovoj obrani istočnog fronta fabulira kao tragedija upućuje na njegovu želju da ta priča ima junaka, da bude heroična, i time iskupi barem ostatke nacističke epohe u njemačkoj povijesti.

Hillgruber možda nije pomišljao na to da njegova podjela jednog razdoblja u njemačkoj povijesti na dvije priče - priču o raspadu [*Zerschlagung*] jednog carstva, i priču o “svršetku” [*Ende*] jednog naroda - uspostavlja opozicijsku strukturu sastavljenu od semantičkog polja u kojem imenovanje tipa zapleta

¹⁰ Tip zapleta najvažniji je element u uspostavljanju onoga što Bahtin naziva 'kronotopom', socijalno strukturiranim poljem prirodnog svijeta koje definira horizont mogućih zbivanja, činova, agenata, djelovanja, društvenih uloga itd., svih imaginarnih fikcija - a i onih stvarnih, također. Dominantni tip zapleta određuje razrede stvari koje je moguće percipirati, moduse njihovih odnosa, periodnost njihova razvoja te moguća značenja koja oni mogu otkriti. Svaki generički tip zapleta pretpostavlja kronotop, a svaki kronotop pretpostavlja ograničeni broj vrsta priča koje se mogu ispričati o događajima koji se nalaze unutar njegova horizonta.

jedne priče određuje semantičku domenu unutar koje nalazimo identificiranje tipa zapleta druge priče. Hillgruber ne imenuje tip zapleta koji bi mogao dati značenje priči o “kraju europskog Židovstva”. No, ako je tragički tip zapleta rezerviran za pričanje priče o Wehrmachtu i istočnoj fronti godine 1944.-1945., to znači da za priču o “kraju europskog Židovstva” mora biti upotrijebljen neki drugi tip zapleta.

Odbacujući poriv da imenuje vrstu priče koja bi trebala biti ispričana o Židovima u Hitlerovu Reichu, Hillgruber se približava poziciji mnogih istraživača i pisaca koji smatraju da je holokaust praktički nemoguće reprezentirati u jeziku/jezično konstruirati. Najekstremniji oblik ove ideje nalazimo u već uvriježenu mišljenju da je holokaust (ili Auschwitz ili “konačno rješenje”, itd.) takve naravi da ga je nemoguće obuhvatiti bilo kojim jezikom koji bi ga mogao pokušati opisati ili bilo kojim medijem koji bi ga pokušao prikazati. Tako je primjerice poznata izjava Georgea Steinera: “Svijet Auschwitza nalazi se izvan jezika kao što se nalazi i izvan razuma.”¹¹ Ili pitanje koje su postavili Alice i A. E. Erckhart: “Kako govoriti o neizrecivom? Zasigurno bismo trebali govoriti o tome, ali kako bismo to ikada mogli?”¹² Barel Lang tvrdi da izjave poput ovih trebamo shvatiti figurativno, kao izjave koje otkrivaju teškoću pisanja o holokaustu i stupanj do kojeg bilo koja reprezentacija tog događaja mora biti ocijenjena naspram mjerila uljudne/smjerne tišine koja bi trebala biti prva reakcija na spomen toga događaja.

Usprkos tome, sam Lang protivi se tome da se genocid koristi kao subjekt fikcionalnoga ili pjesničkog djela. Prema njegovu mišljenju, samo najdoslovnija

¹¹ George Steiner, citirano prema: Barel Lang, *Act and Idea in the Nazi Genocide* (Chicago: University of Chicago Press, 1990.), str. 151. Brojevi stranica na kojima se nalaze daljnji citati iz ove knjige navodim u zagradama u tekstu.

¹² Alice i A. R. Eckhart, “Studying the Holocaust’s Impact Today: Some Dilemmas of Language and Method”, u: *Echoes from the Holocaust: Philosophical Reflections on a Dark Time*, ur. Alan Rosenberg i GERAL E. MYERS (Philadelphia: Temple University Press, 1989.), str. 439.

kronika činjenica genocida može doći blizu tome da položi test “autentičnosti i istinitosti” koji mora biti mjerilo i književnih i znanstvenih prikaza ovog događaja. Samo činjenice moraju biti potanko ispričane, jer inače upadamo u figurativan govor i stilizaciju (estetizaciju). I samo je kronika činjenica dopuštena jer se inače otvaramo opasnostima narativizacije i relativizacije fabuliranja.

Langovu analizu ograničenosti bilo koje “književne” reprezentacije genocida i njezine moralne inferiornosti spram šturoga ili denarativiziranoga povijesnog prikaza vrijedi pobliže proučiti jer na najradikalniji način problematizira pitanje ograničenosti reprezentacije kad se radi o holokaustu. Analiza ovisi o radikalnoj opoziciji između doslovnoga i figurativnog govora, poistovjećivanju književnog s figurativnim jezikom, specifičnom pogledu na osebujne učinke koji su proizvod bilo kakve figurativne karakterizacije stvarnih događaja i shvaćanju moralno ekstremnih događaja od kojih bi holokaust bio iznimno rijedak, ako ne i povijesno jedinstven primjer. Lang tvrdi da je genocid, osim što je stvaran događaj, događaj koji se zbilja dogodio, ujedno i “književni događaj,” to jest, događaj takve naravi koja mu omogućava da posluži kao paradigmatički primjer događaja o kojima smijemo govoriti samo doslovno.

Lang smatra da se figurativni jezik ne samo udaljuje ili zastranjuje [*swerve*] od doslovnosti izraza, već i odvraća pažnju od zbiljskog stanja stvari o kojima navodno govori. Bilo koji figurativni iskaz, tvrdi on, dodaje nešto reprezentaciji objekta na koji se odnosi. Prvo, dodaje sebe (to jest, specifičnu figuru koja je upotrijebljena) i odluku koja je pretpostavlja (to jest, odabir jedne figure prije nego neke druge). Figurativnost proizvodi stilizaciju, što pak usmjerava pažnju na autora i njegovu/njezinu kreativnu nadarenost. Drugo, figurativnost proizvodi perspektivu s koje se promatra referent iskaza, no s obzirom da pruža jednu perspektivu, nužno isključuje sve druge. Time reducira ili sakriva određene aspekte događaja. Treće, figurativnost koja pretvara u priču ono što bi inače bila tek kronika činjenica nužno istovremeno personalizira uzročnike i djelovanja koji su dio ovih/uključeni u ove događaje - transformirajući ih u takve svrhovite

osjećajne i razumne subjekte s kojima se čitatelj može poistovjetiti i s kojima može suosjećati, na način na koji to može u fikcionalnim pričama - i generalizira ih, prikazujući ih kao primjere tipova agenata, djelovanja, događanja, itd., s kojima se susrećemo u književnim i mitološkim žanrovima.

Prema ovom stajalištu, neprikladnost bilo koje književne reprezentacije genocida proistječe iz iskrivljenog prikaza činjenica koji je prouzročen korištenjem figurativnog jezika. Nasuprot bilo koje naprosto književne reprezentacije događaja koji su dijelom genocida, Lang postavlja kao ideal ono što doslovna reprezentacija činjenica otkriva kao njihovu pravu narav. I isplati se citirati jedan poduži odlomak iz Langove knjige u kojoj postavlja opoziciju između figurativnog i doslovnog govora kao analognu opoziciji između lažnog i istinitog diskurza.

“Ako... je čin genocida usmjeren spram pojedinaca koji ne motiviraju taj čin kao pojedinci; i ako zlo predstavljeno genocidom također reflektira promišljenu nakanu spram zla općenito, u konceptualizaciji [neke] grupe i odluci da je se uništi potpuno, tada na vidjelo izlaze unutrašnje ograničenosti figurativnog diskurza kad se radi o reprezentaciji genocida. U danom prikazu, maštovita bi reprezentacija personalizirala čak i događaje koji su impersonalni i kolektivni; dehistorizirala bi i poopcila događaje koji se zbivaju pojedinačno i slučajno.

Ovdje je vidljiva neizbježna disonancija. Jer za subjekt koji povijesno kombinira impersonalnost s izazovom koncepciji moralnih granica, pokušaj da ga se personalizira - ili, što se toga tiče, da mu se tek nadoda nešto - čini se istovremeno i bezrazložan i protuslovan: bezrazložan zato jer individualizira subjekt koji je po prirodi kolektivan; protuslovan zato jer postavlja granice kad ih sam subjekt negira. Tako je posljedica dodavanja pogrešno reprezentiranje subjekta, a time - kad su pogrešno reprezentirani aspekti od izuzetne važnosti - i umanjivanje njegove važnosti. Nadalje, namećući mogućnost da postoje alternativne figurativne perspektive, autor nameće sam proces reprezentiranja i svoju personu kao dio reprezentacije - a to je dodatno umanjivanje važnosti onoga što je (za subjekt kao što je ‘nacistički genocid’) njegova bit; osim toga, ‘individualna’ je perspektiva u najboljem slučaju irelevantna. Čini se da bi značenje

pojedinih tema moglo biti preobuhvatno ili predeboko da bi se riskiralo prikazati ga kroz individualnu perspektivu, [značenje bi moglo biti] moralno snažnije - i više zbiljsko - nego što to može poduprijeti koncept mogućnosti. Pod ovakvim pritiskom, pretpostavka rasvjetljavanja, obično u prvi mah priznata činu pisanja (bilo kakvog pisanja) počinje gubiti na snazi.” (144.-145.)

Ali književno pisanje i ono povijesno pisanje koje teži statusu književnog pisanja posebno su vrijedni prijekora, smatra Lang, zato jer se u takvu pisanju lik autora nameće između onoga što se nastoji reprezentirati i same reprezentacije. Lik autora mora se nametnuti u diskurzu kao agent onoga čina figurativizacije bez kojega bi subjekt diskurza ostao nepersonaliziran. Budući da se književno pisanje odvija pod iluzijom da pojedinci mogu biti personalizirani jedino upotrebom figurativnosti, “neizbježna je implikacija,” kaže Lang, da “subjekt... može biti reprezentiran na puno različitih načina, i kao nešto što nema *potrebu*, a možda čak ni *zbiljsku* utemeljenost. Nametanje alternativnih mogućnosti [figurativizacije]... znači negiranje granica: *nijedna* mogućnost nije isključena”, ni mogućnost figurativizacije zbiljske osobe kao imaginarne ili kao neosobe [*nonperson*], kao ni mogućnost figurativizacije zbiljskog događaja kao nedogađaja [*nonevent*] (146.).

Razmatranja poput ovih navela su Langa da iznese ideju da su “događaji nacističkog genocida” u biti “antireprezentativni”, a pod tim očito misli ne da se ne mogu prikazati/reprezentirati, već da su paradigmatički i takve vrste da se o njima može govoriti samo faktički i doslovno. Uistinu, genocid se sastoji od zbivanja u kojima je sama razlika između događaja i činjenice raspršena (146.-147.). Tako Lang piše: “Ako je ikad postojala ‘doslovna’ činjenica, koja stoji izvan mogućnosti alternativnih formuliranja među kojima jedno uvijek mora biti suprotnost ili nijekanje, ona postoji u nacističkom činu genocida; i ako moralna implikacija uloge koju imaju činjenice treba dokaz, on se također nalazi tu, u fenomenu nacističkog genocida” (157.-158.). Upravo ova nametljiva zbiljnost i doslovnost ovog događaja opravdava, po Langovu mišljenju, napor

povjesničara da prikažu stvarne događaje “izravno... neposredno i neizmjenjeno” u jeziku očišćenom od svih metafora, tropa i figurativnosti. Doista, upravo ova doslovnost upućuje na razliku između “povijesnoga diskurza” s jedne strane i “maštovite reprezentacije i njezina figurativnog prostora” s druge. “Bez obzira na to kako može biti zamišljena izvan [razlikovanja između povijesti i fikcije] *činjenica* nacističkog genocida je bit koja razdvaja povijesni diskurz i proces maštovite reprezentacije, možda ne na jedinstven način, ali svakako jednako sigurno kao i bilo koja druga činjenica od koje bi se to moglo zahtijevati ili koja to može učiniti” (158-159).

Zadržao sam se na Langovu argumentu jer smatram da nas dovodi do biti problema mnogih diskusija koje se trenutno vode i o mogućnosti reprezentiranja holokausta i o relativnim vrijednostima različitim načinima reprezentiranja istog. Njegov prigovor iskorištavanju ovog događaja kao ispriku za nešto što bi bila tek književna izvedba usmjeren je na romane i poeziju, no lako se može proširiti kako bi obuhvatio i one vrste beletrističke historiografije koja sadrži književni kičeni izraz, a kojeg književni klubovi identificiraju kao “lijepo pisanje”. Ali nužno mora biti proširen da obuhvati i bilo koji vrstu narativne povijesti, što znači, bilo koji pokušaj reprezentacije holokausta kao priče. A ovo je zbog toga što, ako svaka priča mora imati zaplet, i ako je svako fabuliranje neki oblik figurativizacije, to onda znači da je svaki narativni prikaz holokausta, bez obzira na način fabuliranja, već unaprijed osuđen zbog istih razloga zbog kojih je osuđena bilo koja tek književna reprezentacija holokausta.

Naravno, Lang kaže da povijesna reprezentacija, premda može “iskoristiti narativna i figurativna sredstva”, nije “esencijalno ovisna o tim sredstvima.” I zaista, po njegovu viđenju, povijesni je diskurz postavljen na “mogućnosti reprezentacije koja stoji u neposrednoj vezi sa svojim objektom - koji je zapravo, ako već ne u načelu, neposredan i neizmijenjen” (156.). To ne znači da povjesničari mogu ili bi trebali nastojati zauzeti poziciju naivnog realista ili običnog tragatelja za informacijama. Stvar je malo složenija. Jer Lang ukazuje kako je ono što je potrebno nekome tko piše o holokaustu stav, pozicija ili držanje

koje nije ni subjektivno ni objektivno, koje ne pripada ni znanstveniku koji posjeduje metodologiju i teoriju, a ni pjesniku koji je usredotočen na to da izrazi osobnu reakciju.¹³ Dapače, u uvodu svojoj knjizi *Act and Idea*, Lang se poziva na Barthesovo shvaćanje “neprijelaznog pisanja” [*intransitive writing*] kao modela diskurza prikladnoga za diskusiju o filozofskim i teorijskim pitanjima pobuđenima razmatranjem holokausta. Za razliku od pisanja koje je namijenjeno tome da se “čita *kroz* njega... pisano tako da osposobi čitatelje da vide ono što bi u suprotnom vidjeli drugačije ili pak ne bi uopće vidjeli,” neprijelazno pisanje “niječe udaljenosti između pisca, teksta, onoga o čemu se piše i, naposljetku, čitatelja.” Pri neprijelaznom pisanju:

“...Autor ne piše da bi omogućio pristup nečemu što stoji nezavisno i o autoru i o čitatelju, već ‘piše sebe’ [writes himself]... Po tradicionalnom shvaćanju [pisanja], pisac je zamišljen kao netko tko prvo promatra objekt pogledom već punim iščekivanja, već oblikovanim, a onda, vidjevši, prikazuje to u svom pisanju. Za pisca koji piše sebe, samo pisanje postaje sredstvo viđenja ili razumijevanja, ne zrcalo nečega nezavisnog, već čin i obveza - radnja ili stvaranje, prije nego odraz ili opis.” (xii)

Lang eksplicitno povjerava neprijelazno pisanje (i govor) kao prikladno individualnim Židovima koji bi, poput prepričavanja priče o Egzodusu za vrijeme Pashe, “trebali ispričati priču o genocidu kao da su je proživjeli” i kroz nju

¹³ Usporedi Edith Milton, “The Dangers of Memory”, *New York Times Book Review*, 28. siječnja 1990., str. 27., za neke lucidne komentare o pokušajima mladih pisaca koji, premda im nedostaje izravno iskustvo holokausta, ipak isti nastoje učiniti osobnim. Ovo je recenzija zbornika *Testimony: Contemporary Writers Make the Holocaust Personal*, ur. David Rosenberg (New York: Times Book, 1990.). Milton iznosi primjedbu o “očitoj paradoksu koji je u srži bilo koje antologije koja se prisjeća genocida na spokojan način.” Hvali samo one eseje koji su “daleko od toga da se pretvaraju da su se uhvatili u koštac s holokaustom... već naglašavaju nužnu distanciranost autora. Zaista... budući da subjektivnost i neizravan pristup nisu jedini mogući pristupi”, najbolji eseji u zborniku su oni koji “iz subjektivnosti i neizravnog pristupa prave vrlinu.” Milton, “Dangers of Memory”, str. 27.

čin samoidentifikacije specifično židovske naravi (xiii). No, dalje predlaže da bi proizvod neprijelaznog pisanja, što znači, “diskurz koji niječe udaljenosti između pisca, teksta, onoga o čemu se piše i, na poslijetku, čitatelja,” trebao poslužiti kao model za bilo koju reprezentaciju holokausta, povijesnu ili fikcionalnu. I želio bih završiti ovaj esej razmatranjem načina na koje ideja neprijelaznog pisanja može poslužiti kao način razrješavanja mnogih pitanja koja se pojavljuju kad je riječ o reprezentaciji holokausta.

Želio bih primijetiti da se Barel Lang poziva na ideju neprijelaznog pisanja ne spominjući to da ju je sam Barthes upotrijebio kako bi okarakterizirao razlike između dominantnoga stila modernističkog pisanja i dominantnog stila klasičnog realizma. U eseju “To Write: An Intransitive Verb?” Barthes pita je li glagol *pisati* postao neprijelazan, i ako da, kad. Pitanje je postavljeno unutar konteksta rasprave o dijatezi (stanje), s namjerom da se pažnja usmjeri na različite odnose koje agent može imati u odnosu na čin. Ističe da premda moderni indo-europski jezici nude dvije mogućnosti kako izraziti ovaj odnos, aktivno i pasivno stanje, drugi jezici nude i treću mogućnost, izraženu, na primjer, u starogrčkom mediopasivu. Dok bi u aktivu ili pasivu subjekt glagola trebao biti izvanjski u odnosu na radnju, ili kao agent ili kao trpitelj, u mediopasivu subjekt je sadržan u činu.¹⁴ I dalje zaključuje kako, u književnom modernizmu, glagol *pisati* ne podrazumijeva ni aktivni ni pasivni odnos, već prije mediopasivni:

“Tako se u mediopasivu glagola pisati udaljenost između skriptora i jezika smanjuje asimptotički. Mogli bismo čak reći da su pisanja subjektivnosti, poput

¹⁴Kao u, na primjer, takvim performativnim radnjama kao što je obećavanje ili prisezanje. U radnjama poput ovih kad se čini da agent čini radnju nad samim sobom, korištenje mediopasiva dopušta nam da izbjegnemo pomisao kako je subjekt podijeljen na dva dijela, to jest, u agenta koji nekoga zapriseže i trpitelja koji priseže. Tako, antički grčki izražava čin sastavljanja zakletve u aktivu (*logou poiein*), a čin prisezanja zakletve ne u pasivu nego u mediopasivu (*logou poiesthai*). Barthes navodi kao primjer *thuein*, “ponuditi žrtvu za nekoga” (aktiv) nasuprot *thuestha*, “ponuditi žrtvu za sebe” (mediopasiv). Roland Barthes, “To Write: An Intransitive Verb?”, u: *The Rustle of Language*, engleski prijevod Richarda Howarda (Berkeley: University of California Press, 1989.), str. 18.

romantičkog pisanja, aktivna pisanja, jer u njima agent nije unutrašnji već prethodi procesu pisanja: u ovom slučaju onaj koji piše ne piše za sebe, već kao da se nalazi u ulozi opunomoćenika, piše za neku izvanjsku i prethodeću osobu (čak i ako oboje nose isto ime), dok se u modernističkome mediopasivnom glagolu pisati subjekt uspostavlja kao neposredno istovremen s činom pisanja, koji je ujedno uzrokovan i izmjenjen tim činom: egzemplarni je primjer ovdje slučaj proustovskog pripovjedača, koji postoji jedino kroz pisanje, unatoč referiranju na pseudomemoriju.”¹⁵

Ovo je, naravno, samo jedna od mnogih razlika koje razlučuju modernističko pisanje od devetnaestostoljetnoga realističkog pisanja. No ova razlika upućuje na jedan nov i specifičan način zamišljanja, opisivanja i konceptualizacije odnosa koji postoje između agenata i djelovanja, subjekata i objekata, iskaza i njegova referenta, između doslovne i figurativne razine govora, a time i između činjeničnoga i fikcionalnog diskurza. Ono što modernizam predviđa, prema Barthesu, jest ništa manje nego vrsta iskustva koje je iznad (ili prethodi) onom iskustvu koje je moguće izraziti kroz opozicije koje smo prisiljeni ocrtati (između djelovanja i trpljenja, subjektivnosti i objektivnosti, doslovnosti i figurativnosti, činjenice i fikcije, povijesti i mita, itd.) u bilo kojoj varijanti realizma. To ne znači da se takve opozicije ne mogu upotrijebiti kako bi se prikazali neki stvarni odnosi, već samo da odnosi između entiteta koje označavaju suprotni termini ne moraju biti opozicijski u nekim doživljajima svijeta.

Ono na što ciljам izraženo je veoma dobro u objašnjenju koje je Jacques Derrida ponudio za svoj pojam *differance*, u kojem je također upotrijebljena ideja mediopasiva da bi se izrazilo ono što bi trebalo prenijeti.

“Differance nije jednostavno aktiv (kao što nije ni subjektivno dostignuće); ono prije upućuje na mediopasiv, ono prethodi i uspostavlja opoziciju između

¹⁵ Ibid., str. 19.

pasivnosti i aktivnosti. . . . A vidjet ćemo i zašto ono što je označeno kao “difference” nije ni tek pasivno ni tek aktivno, da ono deklarira ili, radije, priziva nešto poput mediopasiva, da govori o operaciji koja nije operacija, da se o tome ne može razmišljati ni kao o strasti ni kao o činu subjekta nad objektom, kao nešto što potječe od agenta ili trpitelja, o tome se ne može razmišljati ni na temelju, ili s obzirom na, bilo koji od ovih pojmova. A filozofija je možda započela distribucijom mediopasiva u aktiv i pasiv, izražavajući određenu neprelaznost, i sama je konstituirana ovom represijom.”¹⁶

Citiram Derridu kao predstavnika modernističke koncepcije projekta filozofije, zasnovanu na prepoznavanju razlika između specifično modernističkog doživljaja svijeta (ili je to doživljaj specifično modernističkog svijeta?) i ideja o reprezentaciji, znanju i značenju koja prevladavaju u realističkome kulturnom naslijeđu. I činim to kako bih sugerirao da su anomalije, enigme i slijepe ulice s kojima se susrećemo raspravljajući o reprezentaciji holokausta uvelike rezultat koncepcije diskurza koja previše duguje realizmu, a koji nije prikladan za reprezentaciju događaja koji su, poput holokausta, po prirodi modernistički.¹⁷ Koncept je kulturnog modernizma bitan za diskusiju, budući da odražava reakciju na (ako ne i odbacivanje) velikih napora pisaca devetnaestog stoljeća - kako povjesničara tako i pisaca fikcije - da zbilju prikažu realistično - gdje se zbilja

¹⁶ Jacques Derrida, “Difference”, u: *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl’s Theory of Signs*, engleski prijevod Davida B. Allisona (Evanston: Northwestern University Press, 1973.), str. 130

¹⁷ Usporedi Friedlanderov uvod knjizi Geralda Fleminga, *Hitler and the Final Solution* (Berkeley: University of California Press, 1984.): “Na ograničenoj razini *analize* nacističke politike, *odgovor* na debatu među različitim grupama *čini se moguć*. Ipak, na razini globalne *interpretacije* prave *poteškoće* ostaju. Povjesničar koji nije opterećen ideološkim ili konceptualnim ograničenjima lako prepoznaje da su nacistički antisemitizam i antižidovska politika Trećeg Reicha ono što nacizmu daje njegov *sui generis* karakter. Na temelju ove činjenice, ispitivanja *naravi nacizma* dobivaju novu dimenziju koja ga uspostavlja kao objekt koji je *nemoguće klasificirati*... Ako [pak] priznamo da je problem Židova bio u središtu, u samoj biti sistema, mnoge [studije/proučavanja ‘konačnog rješenja’] gube svoju koherentnost, i *historiografija je suočena s enigmom koja ne podliježe normalnim interpretativnim kategorijama*... Znamo do u detalje što se dogodilo, znamo tok događaja i njihovu vjerojatnu interakciju, no *dubinska dinamičnost fenomena nam izmiče*.” (moj naglasak).

shvaća kao “povijest”, a *realistično* znači tretiranje ne samo prošlosti nego i sadašnjosti kao “povijesti”. Tako je, na primjer, u svojoj knjizi *Mimesis*, studiji o povijesti ideje realističke reprezentacije u kulturi Zapada, Erich Auerbach okarakterizirao “temelje modernog realizma” na sljedeći način: “Ozbiljan tretiranje svakodnevne zbilje, uzdizanje obuhvatnijih i društveno inferiornih ljudskih grupa do pozicije subjekta problematično-egzistencijalne reprezentacije, s jedne strane; a s druge, umetanje nasumično odabranih osoba i događaja u opći tok suvremene povijesti, fluidnu pozadinu - ovo su, vjerujemo, temelji modernog realizma.”¹⁸

Po ovom mišljenju, modernistička bi se verzija realističkog projekta mogla promatrati kao da se sastoji od radikalnog odbacivanja povijesti, od realnosti kao povijesti i od same povijesne svijesti. Ali Auerbach je nastojao pokazati kontinuitet kao i opreke između modernizma i realizma. Tako u svom poznatom tumačenju odlomka iz knjige Virginije Woolf *K svjetioniku*, među “specifično stilističkim karakteristikama” modernizma koji se mogu pronaći u tom odlomku Auerbach identificira:

1. nestajanje “pisca kao pripovjedača objektivnih činjenica; gotovo sve izraženo se pojavljuje kao odraz u svijesti dramatis personae”;
2. nestajanje bilo koje “pozicije... izvan romana s koje se promatraju ljudi i događaji unutar romana...”;
3. dominiranje “tona sumnje i propitkivanja” u pripovjedačevoj interpretaciji događaja koji su naizgled opisani objektivno;
4. upotreba takvih postupaka kao što su “erlebte Rede, struja svijesti, monologue interieur” u “svrhu estetizacije” koja “zasjenjuje i odstranjuje dojam objektivne realnosti koja je potpuno poznata autoru...”;

¹⁸ Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, engleski prijevod Willarda R. Traska (Princeton: Princeton University Press, 1968.) str. 491.

5. upotreba novih postupaka za prikazivanje doživljaja vremena i temporalnosti, na primjer, upotreba “slučajne okolnosti” kako bi se pokrenuo “proces svijesti” koji ostaje nepovezan sa “specifičnom temom razmišljanja”; ukidanje razlike između vanjskoga i unutrašnjeg vremena; prikazivanje događaja ne kao “sukcesivnih epizoda priče” već kao slučajnih događanja.¹⁹

Ovo je jednako dobra karakterizacija onoga što bi Barthes i Derrida mogli nazvati stilom “mediopasivnosti” kao bilo koja druga koju bismo mogli naći. Auerbachova karakterizacija književnog modernizma ne pokazuje da povijest više nije prikazana realistički, već prije da su se shvaćanja i povijesti i realizma promijenila. Modernizam se još uvijek bavi time da zbilju prikaže realistično, i još uvijek poistovjećuje zbilju i povijest. No povijest s kojom se modernizam suočava nije povijest kako ju je zamislio realizam devetnaestog stoljeća. A to je zbog toga što je društveni poredak koji je subjekt te povijesti prošao kroz radikalnu transformaciju - promjenu koja je dopustila kristalizaciju totalitarnog oblika koji će društvo Zapada preuzeti u dvadesetom stoljeću.

I tako zamišljen, kulturni modernizam mora se smatrati i odrazom i odgovorom na ovu novonastalu stvarnost. Prema tome, sličnosti u formi i sadržaju između književnoga modernizma i društvenog totalitarizma mogu se prihvatiti - no ne nužno implicirajući da je modernizam kulturni izraz fašističkog oblika društvenog totalitarizma.²⁰ Uistinu, drugačiji pogled na odnos između modernizma i fašizma je moguć: književni je modernizam bio proizvod pokušaja da se prikaže povijesna zbilja za koju su stariji, klasično realistički načini reprezentacije bili neprikladni, s obzirom da su se temeljili na drugačijim iskustvima povijesti ili, radije, na iskustvima drugačijih povijesti.

Modernizam je bez sumnje bio imanentan u klasičnom realizmu - na način na

¹⁹ Ibid., str. 534.-539.

²⁰ Ovo je mišljenje Fredrica Jamesona koje je on najeksplicitnije iznio u svojoj knjizi *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist* (Berkeley: University of California Press, 1979.). Ta je knjiga opće mjesto lijevo orijentiranih interpretacija modernizma.

koji su nacizam i “konačno rješenje” bili imanentni u strukturama i praksama devetnaestostoljetne nacije-države kao i u društvenim odnosima čije je proizvodnje ona bila politički izraz. Ipak, gledano na taj način, modernizam se čini manje kao odbacivanje realističke projekcije i nijekanje povijesti, a više kao anticipacija novog oblika povijesne zbilje, zbilje koja među svoje, pretpostavlja se, nezamislive, nepojmljive i neizrecive aspekte uključuje i fenomene hitlerijanstva, “konačnoga rješenja”, totalnog rata, nuklearne kontaminacije, masovnoga gladovanja i ekološkog samoubojstva; kao intenzivni osjećaj nesposobnosti naših znanosti da objasne a kamoli kontroliraju ove fenomene; i rastuća spoznaja o nesposobnosti naših tradicionalnih načina reprezentacije da ih čak primjereno opišu.

Sve ovo sugerira nam da bi modernistički načini reprezentacije mogli ponuditi mogućnosti prikazivanja zbilje kako holokausta tako i iskustva holokausta koje nijedna verzija realizma ne bi mogla. Zaista, možemo slijediti Langov prijedlog da je možda najbolji način prikazivanja holokausta i iskustva holokausta nekakav oblik neprijelaznog pisanja koje ne traži kao svoje pravo onaj aspekt realizma kojemu su težili devetnaestostoljetni povjesničari i pisci. No možda bismo trebali uzeti u obzir da putem neprijelaznog pisanja moramo ciljati na nešto poput odnosa prema tom događaju izraženom kroz mediopasiv. To ne znači da ćemo odustati od pokušavanja da holokaust prikazemo realistično, već prije da naša ideja o tome što konstituira realističnu reprezentaciju mora biti prepravljena kako bi uzela u obzir i događaje koji su jedinstveni za naše stoljeće i za koje su se stariji načini reprezentacije pokazali neadekvatnima.

Ja, ustvari, ne smatram da holokaust, “konačno rješenje”, Shoah, Churban ili njemački genocid nad Židovima nije ništa više nemoguće reprezentirati nego neki drugi događaj u ljudskoj povijesti. Stvar je u tome da njegova reprezentacija, bez obzira da li kroz povijest ili fikciju, zahtjeva takav stil, modernistički stil, koji se razvio kako bi mogao prikazati doživljaje koje je društveni modernizam omogućio, takav stil kojim je pisao velik broj modernista, ali od kojih moramo navesti Prima Levija kao primjer.

U *Periodičkome sustavu*, Levi ovako započinje poglavlje naslovljeno “Ugljen”:

“Čitatelj je zacijelo već odavno primijetio da ovo nije kemijska rasprava; nisam toliko preuzetan, ‘ma voix faible, et meme un peu profane.’ Nije ni autobiografija, osim djelomično i simbolično, utoliko ukoliko je sve što je napisano, svako ljudsko djelo, autobiografija; ipak, na neki je način priča. To je, ili bi htjela biti, mikropriča, priča o jednom zanimanju i njegovim porazima, pobjedama i jadima, kakvu bi svatko tko osjeti da mu se luk karijere zatvara, a umijeće ga napušta, želio ispričovijedati.”

Levi nastavlja pripovijedati priču o specifičnom atomu ugljena koji postaje alegorija (a za koju kaže “ova potpuno proizvoljna priča” koja je “ipak istinita”). “Ispričat ću još samo jednu priču”, kaže on, “najtajniju, a ispričat ću je ponizno i suzdržano kako to čini onaj tko od početka zna da mu je predmet pripovijedanja beznadan, sredstva slaba a zanat oblačenja činjenica u riječi u samoj svojoj biti osuđen na propast.” Priča koju on priča je o atomu ugljena koji se pojavljuje u čaši mlijeka koju on, Levi, pije, seli se u stanicu njemu u mozak - “*meni* koji pišem, a stanica o kojoj je riječ, kao i atom u njoj o kojem je riječ, zadužena je za moje pisanje, u divovskoj i sićušnoj igri koju još nitko nije opisao.” Nastavlja opisujući ovu igru ovako: “Upravo ona u ovom trenutku čini da se moja ruka u zamršenom labirintu potvrdnog i odrečnog kreće određenim putem po papiru, te ga označava ovim zavijutcima, znakovima, nagore i nadolje. Dvostruko odapinjanie između dvije razine energije vodi ovu moju ruku dok utiskuje u papir ovu točku: ovu.”²¹

²¹ Citirano prema prijevodu Ive Grgić, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1991., 301.-312.

Danijela Bočev

danijela@myeweb.com

Anatomija iluzije

*problem citatnosti i diferencijalnih
obilježja kod formalno identičnih
umjetničkih reprezentacija*

Pojmovi su reprezentacije, imitacije, falsifikata, kopije i citata u žarištu teorijskih prijevora, osobito u okviru diskurza vizualnih umjetnosti. Primarna je složenost problematike predstavljanja uvjetovala niz teorijskih transformacija. No, koliko se ponuđeni odgovori razlikuju, toliko je struktura pitanja ostala nepromijenjena, krećući se u okviru propitivanja relacije umjetničkoga djela u odnosu prema referentnom polju stvarnosti, ili u smjeru identifikacije veze unutar konvencija predstavljanja. Ako umjetničko djelo shvatimo u smislu reprezentacije, odnosno kao znak koji je po okvirnoj definiciji predstavljanje nečega nečim, razlike u mediju predstavljanja nisu relevantne za ilustraciju temeljnih odnosa unutar znakovnih sustava. Svrha je ovoga rada ukazivanje na složenost problematike odnosa klasa različitih umjetničkih reprezentacija, u formalnom smislu perceptivno nerazlučivih do identičnosti, i u vezi s tim ključnoga problema diferen-

cijalnih obilježja. Teza da razlika među umjetničkim djelima nije nužno zamjedbene naravi¹ do krajnosti relativizira puke vizualne podatke, pa diferencijacija putem psihofiziologije opažanja ne dostaje.

Da razliku treba manje tražiti naprežanjem očne mrežnice, a više identificiranjem različitih očista, oprimjeruje i Borgesov sjajni ‘izmišljaj’ *Pierre Menard, pisac Don Quijotea* (1939.)², problematski prikladan uvod u temu razlikovnosti formalnih dvojnika. Tematizira odnos između dvaju ulomaka teksta, od kojih jedan predstavlja Cervantesova *Don Quijotea*, a drugi mu je grafički identičan od riječi do riječi, no autorstvo potpisuje Borgesov lik Pierre Menard, francuski simbolistički pjesnik, a ne Cervantes!³ Menardov je ambiciozni pothvat doslovna obnova Cervantesove tvorevine, no ni u kom slučaju puka transkripcija izvornika. Navodi se, na primjer, da je Menardov fragmentarni *Don Quijote* beskrajno suptilniji od Cervantesova. Cervantes “viteškim maštarijama kruto suprotstavlja stvarnost svoje zemlje.” Menard, s druge strane, kao svoju “stvarnost” odabire “Carmenin zavičaj u stoljeću Lepanta i Lopea.” Kako razlikovna obilježja nisu čitljiva iz formalne strukture teksta, diferencijalni ključ ovisi o kontekstualizaciji. Stupanj je podudarnosti na razini teksta komplementaran razlici na razini konteksta. Smatram da tekst dolazi u odnos sa strukturom čitateljske svijesti, koja je primarni kontekst njegove aktualizacije, prije nego konkretno referencijsko polje stvarnosti. Pripovjedač u Borgesovu djelu zauzima upravo poziciju čitatelja, te postupkom kontrastiranja tekstova iščitava tragove stilskih razlika, točnije - učitava ih, jer svjesno naglašava proizvoljnost čitanja. Ističe kako je Menardov postupak obogatilo rudimentarno umijeće čitanja novom tehnikom namjernoga

¹ Danto, Arthur C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1997.

² Borges, Jorge Luis, *Izmišljaji*, Zagrebačka naklada, Zagreb, 2000.

³ Nisam se bavila fantastičnim aspektima Borgesova teksta: činjenicom da Menard piše svog Don Quijotea bez uvida u Cervantesova, te implikacijama beskonačnog vremena kao uvjeta nastanka dvaju identičnih tekstova različitih autora i kontekstâ, zbog primarne orijentacije na problem razlikovnosti postojećih formalnih dvojnika, a ne na uvjete njihova nastanka.

anakronizma i pogrešnih pridjevanja, te predlaže čitanje *Odiseje* kao da je nastala nakon *Eneide* ili *Nasljedovanja Krista* kao da ga je napisao Celine ili Joyce. Promjenjivost recipijentskih dispozicija i označiteljskih praksi može transformirati tekst, što pridonosi njegovoj pluralnosti i otvorenosti. Borgesovsku estetiku slobodne, ludičke uporabe teksta spominje i Umberto Eco, razlikujući ju od interpretacije. “Te su zamisli izvrsne, uzbudljive i lako ostvarljive. Izuzetno su kreativne, jer se na taj način zaista može proizvesti novi tekst... Očevidno je da se pišući taj drugi tekst (ili tekst drugog stupnja) zapravo podvrgava kritici predložak ili mu se pronalaze skrivene mogućnosti ili valencije.”⁴

U slučaju vizualnih reprezentacija, figurativnoga slikarstva konkretno, problem je dodatno usložen. Pri tradicionalnom razlikovanju konvencionalnih od prirodnih znakova, niz zabluda proizlazi iz pripisivanja upotrebe ‘prirodnih’ znakova slikarstvu u svrhu oponašanja, odnosno transkripcije stvarnosti. Mit o sličnosti, pojam znaka manje više poistovjećuje s referentom, zanemarujući neprozirnost medija i time uvjetovanu nemogućnost supstitucije.

Tek je strukturalna lingvistika sa svojom binarnom koncepcijom znaka, isticanjem arbitrarnosti relacije označitelja i označenoga, te osporavanjem teze o neposrednoj vezi znaka i referenta, uz kasnija semiotička istraživanja, demistificirala tradicionalne zablude. No vizualni znakovi i onomatopejski izrazi ostali su u domeni mimetičnosti. Tako je problem odnosa znaka i referenta u Pierceovoj semiotici raščlanjen na *ikone*, *indekse* i *simbole*, a arbitrarnost je naglašena u cijelosti jedino u okviru definicije simbola. Ikonički je odnos prema referentu u slijedu od *slike* preko *dijagrama* do *metafore* definiran sličnošću, koja je u slučaju slike neposredna. Složenost je vizualnoga predstavljanja takvom definicijom ikoničkoga znaka nedovoljno specificirana i uopćena, što Eco ističe u *Teoriji semiotike* (1976.). Navodi primjer srednjovjekovnoga umjetnika Villarda de Honnecourta čiji je crtež “pravoga” lava (uz napomenu: “qu’il fu contrefais al

⁴ Eco, Umberto, “Model čitatelja”, u: *Republika*, XLIV (1988.), br. 9/10, 95.

vif”)⁵ nedvojbeno podređen heraldičkim konvencijama srednjovjekovnoga prikazivanja. Nebrojani primjeri iz “patologije predstavljanja” svjedoče o golemu raskoraku između izgleda objektivnih predložaka i njihove likovne realizacije, gdje je oslanjanje na konvencionalizirane, konceptualne sheme daleko izraženije od stupnja sličnosti predmetu. Tako na grafici anonimnoga talijanskog umjetnika iz 1601. godine, koja prikazuje kita koji se nasukao kod Ancone, uočavamo sumnjiv detalj kitove fizionomije: uho!? Crtač se evidentno rukovodio poznatom shemom ljudske glave. Ni znanstvene ilustracije, podređene imperativu davanja točnih vizualnih informacija, nisu transkripcija viđenih stvari. Čak i Leonardovi anatomske crteži otkrivaju pogreške. Eco zaključuje da ikoničnost nipošto “nije jedinstvena pojava”⁶ niti jedinstvena semiotička pojava, nego prije širok skup pojava uzetih zajedno, pod utilitarnom etiketom. Likovna reprezentacija nekoga motiva pod znatno je većim utjecajem shema i konvencija predstavljanja, no što površinska identifikacija sličnosti pretpostavlja. Naglašavam da ovdje nije cilj zanijekati sličnost i mimetičnost kao odlike ikoničnosti ukazivanjem na konvencionaliziranost vizualnoga predstavljanja, već ukazati na činjenicu da odnos sličnosti treba manje identificirati na relaciji sa stvarnošću (znak-referent), a više na intertekstualnoj relaciji s drugim znakovnim sustavima iste vrste. Slike oponašaju druge slike. Pri tome, pojam intertekstualnosti kao anonimne tekstovne mreže znakovnih sustava sa sustavima i kulturnim kodovima označiteljskih praksi treba razlikovati od neposrednih i namjernih citata.

Dva su slikarska djela u citatnom suodnosu specifična za problematiku nerazlučivih reprezentacija: *Umjetnik u svom atelijeru* (alternativnoga naslova *Alegorija slikarstva*) nizozemskoga umjetnika iz 17. stoljeća Vermeera van Delfta i njemu formalno identičan doslovni citat britanskog slikara Malcolma Morleyja: *Vermeer: portret umjetnika u svom atelijeru* (1968.). Ne radi se o kopiji, budući da se

⁵ U prijevodu: “I znajte da je nacrtan iz života.”

⁶ Citirano prema: Beker, Miroslav, *Semiotika književnosti*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1991., 36.

u naslovu Morleyjeve slike navodi citirani izvor. Kopija mehanizmom pukoga udvostručivanja samo zamjenjuje izvornik, prisvajajući njegovu strukturu, dok citati ne posjeduju svojstva citiranoga. Sporno je ustvrditi i da Morley ponavlja Vermeera. Dvije se slike samo podudaraju na razini označitelja, što ne znači da jedan umjetnik ponavlja drugoga.

Same konvencije predstavljanja doživjele su niz transformacija u 17. stoljeću. Slikani se prostor oslobađa renesansne tektonike (eksplicitnih paralelizama slikanih elemenata s horizontalama i vertikalama okvira), naglašениh pravih kuteva i dominacije središnje osi. Slika više nije zatvorena cjelina omeđena u sebi, niti se inzistira na rigidnoj simetriji i ponavljanju analognih odnosa.

Labavljenje tektonike kod Vermeera očituje se u snažnim veličinskim kontrastima, preklapanjima, dinamizmu kosina i gradacijom planova u dubinu. Bitna je i činjenica da se u 17. stoljeću stvaraju nove koncepcije umjetnosti kao osobita vida predodžbe, čime je dokinuta duboka veza između sustava predstavljanja i svijeta. Znak se osamostaljuje u odnosu prema referentu i fiksira u dvojnoj koncepciji označitelja i označenoga koja, prema Foucaultu⁷, zamjenjuje renesansnu analogijsku, trojnu, u kojoj je kategorija sličnosti, kao treći posrednički element, svela znak na puki simptom referenta. Ukidanjem njihova strogoga analoškog odnosa istaknuta je sama reprezentativna vrijednost znaka kao podvostručene predodžbe. Za logiku je Port-Royala⁸, prvi primjer znaka upravo prostorna grafička predodžba-crtež: karta ili slika, jer “sadržaj slike čini samo ono što predstavlja, a ipak taj sadržaj izgleda predstavljen pomoću predstave.”⁹

Vermeerova kompozicija osvještava probleme predstavljanja u teatraliziranu prikazu samog čina slikanja. U zatvorenom ambijentu atelijera, model, pomaknut u stražnji plan, pozira slikaru koji stavlja prve konture na platno. Okrenut je leđima,

⁷ Foucault, Michel, *Reči i stvari*, Nolit, Beograd, 1984., 127.

⁸ Jansenistička opatija u Francuskoj, koja je okupljala učene ljude u razdoblju klasicizma.

⁹ Foucault, 128.

te s modelom zatvoren u međuovisnu cjelinu, potpuno indiferentnu komunikaciji s promatračem. Element dinamizacije strukture jest višestruko funkcionalni motiv razmaknutoga zastora, koji uspostavlja kontakt s promatračem, prizivajući ga u gotovo voajersku poziciju. Naglašava teatralnost prizora, te uspostavlja distanciju između zbiljskoga i iluzornoga. Ambivalentna se funkcija zastora očituje u označavanju granica predodžbe, istodobno ih fiktivno produžujući izvan prostora platna, gdje se pozicije promatrača i stvarnoga autora sastaju u istoj točki. Umnažanjem i isprepletanjem promatračkih okvira potencirana je disperznost znaka i igra odgađanja njegove fiksacije. Za logiku podvostručivanja indikativan je i motiv karte (Nizozemske) na stražnjem zidu prostora slike. Karta je, kao znak koji denotira Zemlju, u prostoru Vermeerove predodžbe samo slika znaka. Kao slika grafičke predodžbe proizvodi specifičan učinak, automatski se pretvarajući u ono što je započela reprezentirati, i podmeće recipijentu svoje označeno za referenta. Dvostrukost je predodžbe prikrivena varljivom sličnošću, što uvelike otežava podvlačenje granica. No, igra je semantičkih podvostručjenja ipak najizraženija u alegorijskoj šifriranosti cijele kompozicije.¹⁰ U prvom je, eksplicitnom sloju značenja označeno slikanje, dok je u drugom, impliciranom, općenita kategorija umjetnosti. Tragovi su alegorijskoga značenja raspršeni po cijelom polju slike. Tako od predmeta na stolu maska označava kiparstvo, marama (*decoro*) dekorativnu umjetnost, a crtanka (*designo*) slikarstvo. Atributi modela: knjiga, fanfara i lovorov vijenac, upućuju na Povijest ili Slavu. Sama je slikarova odjeća arhaizam preuzet iz renesanse.

Alegoričnost ovdje, sukladno podvostručivanjima na gotovo svim razinama, prije izlaže na površinu unutarnje podvojenosti i stalne semantičke oscilacije, no što teži kakvom ujedinjujućem značenju.

¹⁰Neću ulaziti u specifikacije definicije alegorije. Ovdje ju uzimam kao simptomatičan primjer logike podvostručivanja i dvostruke kodiranosti, te u vezi s tim problematike razgraničenja slojeva značenja.

Tristotinjak godina poslije, Morley izlaže formalno identičnu kompoziciju u okviru fotorealizma kasnih 1960-ih i 1970-ih. U središtu njegova zanimanja nije samo iluzionistička reprezentacija odabranoga kadra, već njezina analiza, što sam naziva “anatomijom iluzije”¹¹. Prava je tema slikarstvo, a motiv više manje arbitraran i potreban da upriliči slikanje samo. Temeljna je preokupacija osvjetljavanje procjepa između zbiljskoga i iluzornoga. Nepodudarnost reprodukcije i reproduciranoga Morley često naglašava karakterističnim postupcima precrtavanja, gužvanja i deranja platna, te upotrebom debeloga pastoznog namaza, koji je u funkciji očuđenja predmeta i upućivanja na materijalnost i reljefnost teksture, te neprozirnost medija. Igra je podvostručivanja u Morleyjevju prikazu u prostoru same slike implicirana, ali statična i iznutra lišena semantičkoga naboja, budući da se radi o citiranju na razini formalnih obilježja. Morley prenosi samo izvanjskost prikaza, a ne njegovu unutarnju strukturu. Vermeerova se slika kao znak u drugostupanjskoj preradi pretvara tek u prazan označitelj drugoga sustava, kojemu služi samo kao povod za analitičko propitivanje iluzionističke reprezentacije, gotovo poput gramatičkoga primjera. U istom smislu u kojem bi bilo pogrešno zamijeniti sliku zemljopisne karte za samu kartu, pogrešno je i povlačiti paralele između Vermeerove i Morleyjeve slike. Dominantna je mjera realizma odlučujući uvjet da reprezentaciju zamijenimo reprezentiranim. Da je Morley za svoj predložak uzeo, na primjer, apstraktnu kompoziciju i doslovno reproducirao njezinu izvanjskost, to ni u kom slučaju ne bi bila apstraktna slika, već njezin formalni blizanac u fotorealističkom stilu. Ovakva poigravanja granicama predstavljanja upravo ističu opasnosti brzopletih poistovjećivanja i čine vidljivom moć zavodjenja formalnom sličnošću. Morleyjeva “anatomija” iluziju ironično razgrađuje, naoko je afirmirajući. Afirmacija obojena ironijom ubrzo se pokazuje negacijom, a granice podvostručene predodžbe paradoksalno oštroma.

¹¹ *Art of the 20th Century*, (grupa autora), Taschen, Köln, 2000., 337.



*Vermeer van Delft:
Portret umjetnika u svom
ateljeu*



*Malcom Morley:
Vermeer, Portret umjetnika u
svom ateljeu, 1968.*

LITERATURA

Beker, Miroslav, *Semiotika književnosti*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1991.

Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.

Borges, Jorge Luis, *Izmišljaji*, Zagrebačka naklada, Zagreb, 2000.

Danto, Arthur C., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1997.

Eco, Umberto, “Model čitatelja”, u: *Republika*, XLIV (1988.), br. 9/10

Foucault, Michel, *Reči i stvari*, Nolit, Beograd, 1971.

Gombrich, Ernst H., *Umetnost i iluzija*, Nolit, Beograd, 1984.

Wölfflin, Heinrich, *Temeljni pojmovi povijesti umjetnosti*, Kontura i Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1998.

Primjena psihoanalize u feminističkoj filmskoj teoriji

1. Uvod

Film nije samo bezazlena aktivnost slobodnog vremena, tek jedan od oblika zabave, već je prevladavajući oblik zabave koji sadrži značenja duboko povezana s pojmovima, idejama i konceptima, po kojima se pojedina ljudska bića odnose prema stvarnosti. Kao sredstvo društvenog predstavljanja film proizvodi društveno imaginarno, a samim tim predstavlja i ženu, te joj se i obraća. Kako je žena reprezentirana u kodu filmskog prikazivanja, te kako se i s kim identificira, temeljna su pitanja feminističkog promišljanja filma.

Poststrukturalistički feminizam nastoji na analizi simboličkih sustava kroz koje postajemo i rodno diferencirani i upozorava na prepoznavanje dihotomije žensko/muško kao na kulturalno konstruirane prije nego biološke ili transcendentne. Film je upravo primjer takvoga simboličkog sustava, a po nekima je i dominantan.

Temeljni su koncepti za razvoj poststrukturalističkoga feminističkog mišljenja:

- 1) Psihoanaliza, naročito Lacanova teorija razvoja subjekta preko zrcalne faze u kojoj se dijete identificira sa zrcalnom slikom vlastita tijela, postavlja mehanizam identifikacije kao temeljnu fazu u formiranju subjekta. Upravo zbog te slikovne prirode procesa konstituiranja subjekta Lacanova se teorija iznimno dobro uklapa u proučavanje filma.

- 2) Althusserov pojam ideologije, shvaćen kao imaginaran odnos pojedinca prema uvjetima svoje egzistencije. Ideologija konstruira konkretnog pojedinca mehanizmom interpelacije. U tom je smislu film jedan od ideoloških aparata koji mehanizmom identifikacije, a koristeći želju, uključuje gledatelja u svoju proizvodnju subjektivnosti.
- 3) Semiotika kao teorija značenja, koja sve promatra kao sustav znakova koji funkcioniraju kao jezik, dakle proizvode značenja, i koja proučava načine proizvođenja i razumijevanja značenja putem sustava kodova, žanrova, konvencija koje konstruiraju pojedino djelo.
- 4) Teorija gledateljstva, koja proučava upravo odnos između tehnologije i gledatelja/subjekta, gdje se izravno postavlja pitanje roda.

I psihoanalitičke i semiotičke teorije u središte pozornosti smještaju subjekt, odnosno gledatelja, jer je on posljednja instancija koja daje smisao i značenje filmu.

Većina feminističke filmske prakse imala je intenciju prestrukturiranja dominantnoga vizualnog polja i njegove politike, djelujući na marginalnim privatnim prostorima. Vizualnost je ključan dio svake feminističke teorije, budući da predstavlja privilegiranu kategoriju unutar zapadnoga znanja. Već je 1930-ih Germaine Dulac pokušavala kroz svoje teorijske i umjetničke radove subvertirati dominantni hollywoodski model proizvodnje slika i razviti alternativni sustav koji će postati poznat kao “prva avangarda.” Ali bez obzira na čitav niz teorijskih tekstova koji su problematizirali mogućnost prestrukturiranja dominantnog modela proizvodnje vizualnog polja koji je uspostavio Hollywood, povijest feminističke estetike filma uzima tekst Laure Mulvey “Vizualni užitek i narativni film” za svoj vlastiti inicijalni trenutak. No, to ne znači da je time feministička estetika prestala propitivati uvjete vlastite mogućnosti.

Feministice koje su se bavile režijom u početku su težile izmjeni sadržaja filmske reprezentacije u skladu sa zahtjevima feminizma, pokušavale su

prezentirati realnu sliku žene, čime su film svele na ideološki diskurz, a nauštrb artizmu. Uviđajući posljedice toga, okrenule su se problemu “jezika reprezentacije”, pokušavajući uspostaviti “novi kinematografski jezik” (“novi jezik želje”).

2. Voajerizam, fetišizam, identifikacija

Laura Mulvey u eseju “Vizualni užitek i narativni film” upotrebljava psihoanalizu kako bi utvrdila način na koji je privlačnost filmom osnažena psihološkim uzorcima opčinjavanja koji djeluju u individualnom subjektu i društvenim tvorbama koje su ga oblikovale. Psihoanalitička joj je teorija poslužila kao političko oružje koje će pokazati kako je podsvjesno patrijarhalnog društva utjecalo na strukturiranje filmskog izraza.

Ona smatra da film postavlja pitanja o načinima kojim podsvjesno (koje je oblikovano dominantnom ideologijom) strukturira viđenje i užitek gledanja, te da je čarolija hollywoodskog stila proizašla iz vješte manipulacije vizualnim užitkom.

Kao jednog od izvora užitka izdvaja skopofiliju, koja je po Freudu jedan od sastavnih seksualnih nagona, a poistovjetio ju je s potrebom objektivizacije drugih. U daljnjem razvoju teorije Freud će je vezati uz predgenitalnu autospolnost, nakon čega se užitek gledanja prenosi na druge, a u ekstremnom slučaju može pretvoriti osobu u opsesivnog voajera. Većina *mainstream* filmova upravo se poigrava s voajerističkim fantazijama gledateljice, te joj stvara iluziju zavirivanja u privatni svijet, a uz to je stavlja u poziciju u kojoj potiskuje vlastiti egzibicionizam i projicira vlastite potisnute želje na glumce.

Drugi mehanizam filma poigrava se narcizmom i konstitucijom ega, te dovodi do identifikacije s viđenom predodžbom; naime, znatiželja i želja za gledanjem miješaju se sa svidanjem i prepoznavanjem. Da bi objasnila procese koji se pri tom zbivaju, Mulvey se koristi Lacanovom teorijom zrcalne faze. Za ovaj esej važna je činjenica da predodžba stvara predložak imaginarnog, prepoznavanja,

to jest pogrešnog prepoznavanja i identifikacije, te prema tome i prvu artikulaciju “ja”, subjektiviteta. To je trenutak rađanja dugotrajne ljubavne veze, a ujedno i patnje između predodžbe i samopredodžbe, što snažno dolazi do izražaja upravo na primjeru filma.

Osim nebitne sličnosti ekrana i zrcala, kod gledanja filma javljaju se strukture opčinjavanja koje su dovoljno jake da uvjetuju nestanak ega kojeg osnažuju. Istodobno film se ističe stvaranjem idealnih egâ, što je posebno izraženo razvojem star-sistema.

Dakle, skopofilija podrazumijeva razdvajanje erotskog identiteta subjekta od objekta na ekranu, te je funkcija seksualnih nagona, dok ovaj drugi mehanizam filma traži identifikaciju ega s tim istim objektom putem gledateljeve opčinjenosti i prepoznavanja sebi sličnog - to je funkcija libida. Iako je Freud smatrao da se seksualni i libidni nagoni isprepleću i međusobno prekrivaju, napetost između nagonskih poriva i samoodržanja ostaju u užitku polarizirana. Ti mehanizmi sami nemaju nikakvo značenje, dobivaju ga tek kad su pridodani idealizaciji.

Žena prikazana kao seksualni objekt leitmotiv je erotskog spektakla kojeg *mainstream* filmovi kombiniraju s naracijom. Prikazana žena djeluje na dvije razine: kao erotski objekt za likove u filmu i kao erotski objekt za gledatelje.

Muškarac upravlja filmskom fantazijom kao nositelj gledateljeve perspektive. Kako se gledatelj poistovjećuje s muškim protagonistom¹ tako projicira pogled na sebi sličnog, na svoj surogat na ekranu, tako da značajke muške zvijezde nisu karakteristike objekta erotskog pogleda, već idealnog ega stvorenog u trenutku prepoznavanja pred zrcalom.

No s psihoanalitičkoga gledišta ženski lik predstavlja dublji problem, jer je

¹ U eseju “Naknadna razmišljanja o ‘Vizualnom zadovoljstvu i narativnom filmu’ inspirirana *Dvobojem na suncu*” Laura Mulvey napominje da postoji mogućnost da gledateljica ne bude dodimuta zadovoljstvom koje joj se nudi, i svojom “maskulinizacijom.”

on nešto oko čega pogled stalno kruži, ali ga poriče, a razlog je tome žensko neposjedovanje penisa, što implicira strah od kastracije i prema tome neugodu. Muška podsvijest raspolaže dvama mogućim putevima za bijeg od kastracijskog straha. Prvi je voajerizam (demistificiranjem žene) koji je povezan sa sadizmom. Drugi je izlaz fetišistička skopofilija, kojim se kastracija u potpunosti negira, a prikaz se žene pretvara u fetiš (izgrađivanjem fizičke ljepote objekta).

Upravo je mjesto pogleda ono što određuje film, te se tako razlikuju tri različita pogleda: pogled kamere, pogled publike i pogled što ga razmjenjuju likovi na filmskom platnu. Pogled se kamere niječe kako bi nastao uvjerljiv svijet u kojem gledateljev surogat može djelovati, a istodobno se i pogledu publike poriče unutarnja snaga. Stoga Laura Mulvey smatra da je potrebno osloboditi pogled kamere u njezinoj prostornoj i vremenskoj materijalnosti, te dopustiti gledatelju da prema njezinu objektu uspostavi neophodni, dijalektički odmak, čime bi se nedvojbeno uništilo zadovoljstvo, užitek i povlastica “nevidljivog gosta”, a naglašava ovisnost filma o voajerističkim aktivno/pasivnim mehanizmima.

Usprkos svim značajnim uvidima koje je donijela ova analiza Laure Mulvey i raspravama koje je potaknula, feministička kritika joj je zamjerala na izražavanju u sklopu tradicionalnog shvaćanja umjetnosti, te da je time samo pridonijela jačanju onoga što je pokušavala ukinuti.

S druge strane, osnovna teza po kojoj se pukom analizom vizualnog zadovoljstva koje proizvodi narativni film to zadovoljstvo može prestrukturirati i poništiti smatra se naivnom, kao i previđanje činjenice da je društvena formacija učinak imaginarnog koje je strukturira. Upravo ovaj uvid zahvaća se radovima Kaje Silverman.

3. Dominantna fikcija

Kaja Silverman u feminističku estetiku filma esejom “Povijesna trauma i muška subjektivnost” uvodi kategoriju “dominantne fikcije”, koju prenosi iz analiza prirode funkcioniranja ideologije i ideoloških državnih aparata koju su ponudili

Laclau i Jameson. Dominantna fikcija nije samo ono što posreduje između proturječnih diskurza koji se nalaze unutar jedne društvene tvorbe, ona se, osim što je “volja za totalitetom”, ispostavlja i kao “libidinalni aparati ili mašinerije za ideološku investiciju” koji oblikuju društvo u zatvorenu cjelinu zaštićenu od svih vanjskih povijesnih pritisaka, koji će prodrijeti u nju kada vanjski pritisak postane prevelik i kad omotač dominantne fikcije popusti, i to u obliku “povijesne traume” (Silverman, 1997.: 74.-75.). Njezina analiza pokazuje da će u slučajevima kada se dogodi provala povijesne traume u društvenu formaciju, sama formacija sebe zaštititi radom dominantne fikcije koja je treba homogenizirati, a to čini homogenizacijom “čulne percepcije”, preokrećući vid i sluh u mehanizme za recepciju izvjesnih specifičnih efekata stimulacije, koji su proizvodi jednog režima koji određuje ono što se može vidjeti i čuti (Silverman, 1997.: 75.).

Kaja Silverman otkriva da je Laura Mulvey tragala za krivim izvorom stvaranja dominantnog režima proizvodnje slika u narativnom filmu, te da je dominantna fikcija ta koja formulira vladajući skopički režim, te na taj način propisuje ono što se smije vidjeti u danoj društvenoj formaciji kako bi se očuvala njezina cjelina. Njezina analiza filmova nastalih u Hollywoodu između 1944. i 1947. godine pokazuje kako dominantna fikcija može djelovati u dvama pravcima kako bi zaštitila društvene formacije.

U prvom slučaju, nakon proboja povijesne traume dominantna fikcija može vizualizirati manjak koji je probio u formaciju, suočavajući tako formaciju s vlastitim manjkom (manjak je uvijek falusno-penisni). Tako da prevladavajuća fikcija čitavo dominantno vizualno polje koje proizvodi narativni film može organizirati oko ovog manjka, to jest oko ove traume, tako da samu traumu učini vidljivom time što će erotizirati mušku kastraciju pripisujući ženskom junaku skopičku i narativnu kontrolu, što su uobičajeni atributi muškog junaka. Na taj se način preuređuje libidinalna ekonomija klasičnog filma. Ali učinak ovog suočavanja s manjkom upravo je put prema izlječenju društvene formacije, to jest njezinu povratku na homogenu cjelinu koja počiva na zaboravu manjka.

U drugom slučaju manjak se pokušava učiniti nevidljivim tako što ga se uopće ne prikazuje, ne dramatizira se muška kastracija, već se poziva ženskog promatrača da na muški subjekt gleda svojom imaginacijom više nego svojim očima, te se na taj način pokušava kod ženskog promatrača izazvati poništenje znanja o muškom manjku, na način da povjeruje kako je penis falus.²

4. Ekran kao zrcalo

Feministička teorija filma, od Laure Mulvey pa do danas, sklona je tumačenju filma i proizvodnje filmskih slika u skladu s panoptičkom teorijom koja tvrdi apsolutnu vidljivost vidnog polja, dakle svakog subjekta u vidnom polju, to jest u skladu s “foucaultizacijom lacanovske teorije”, što je, po Joan Copjec, dovelo do pogrešnog čitanja po kojem govorni subjekt može biti potpuno apsorbiran od strane imaginarnog.

Do ovog problema dolazi zbog toga jer se lacanovsko “zurenje” brka s Foucaultovim “panoptičkim zurenjem.” No panoptička teorija previđa da takva apsolutna vidljivost postoji samo kao vidljivost uspostavljena nevidljivošću. Vidljivim se postaje samo kategorijama koje determinira povijesno definirano društvo, a takve kategorije vidljivosti su kategorije znanja. “Savršenstvo viđenja i znanja može se postići smo na račun nevidljivosti i neznanja.” (Copjec, 1997.: 90.)

U feminističkoj je teoriji takva foucaultizacija lacanovske teorije dovela do pogrešnog čitanja po kojem imaginarno koje proizvodi film može potpuno apsorbirati subjekt, e da bi ponovno proizvelo taj isti subjekt i to kao “centrirani i transcendentni 'muški' subjekt.” Po Joan Copjec, ovo je čitanje neispravno jer “govorni subjekt ne može biti skroz uhvaćen u zamku imaginarnog.”

²“Falus je uvijek proizvod dominantnih označiteljskih i reprezentacijskih aktivnosti, aktivnosti koje su izložene prijekidima i transformacijama... Ono što čini da falus izgleda unekoliko ‘veći’ i ‘opipljiviji’, to je neprestana reprezentacijska podrška koju prevladavajuća fikcija daje ovome označitelju - beskrajno kruženje velikog mnoštva idealnih očinskih slika i zvukova.” (prema Silverman, 1997., 70.-71.)

Ovakva nova, postfeministička filmska teorija premjestila je fokus svoje analize na Lacanovo teoretiziranje o “dijalektici između oka i zurenja” iz koje se očituje da oko nije samo perceptivni organ, već i organ užitka. U skladu s ovakvim teorijskim trendom, feministička filmska kritika 1990-ih godina učinila je značajan preokret od bavljenja fetišizmom i voajerizmom prema konstrukcijama fantazije i nadziranju odnosa subjekta i Drugog.

Dovođenjem film *noira*, u kojem žene imaju aktivnu ulogu, u središte feminističke filmske kritike, dovedena je u pitanje Mulveyjina klasična tvrdnja kako u filmskom užitku uvijek dominira muški pogled.

5. Imaginarno?

Filozofija filma koju je ponudio Gilles Deleuze otvara nove mogućnosti feminističkoj teoriji filma problematizirajući pojam imaginarnog. Njegova pretpostavka je da imaginarno možda uopće nije dobar pojam utoliko što se nalazi u točki presijecanja realnog i nerealnog, istinitog i lažnog,³ na način da se ne mogu međusobno zamijeniti, te se njihove međusobne razlike stalno mijenjaju. Umjesto uz pomoć imaginarnoga, Deleuze predlaže da se film tumači u skladu s pojmom kristal-slike, koji u sebi sadrži tri aspekta fenomena kristalizacije: razmjenu između aktualne i virtualne slike u kojoj aktualna slika postaje virtualna i obrnuto, razmjenu između jasnih i nejasnih slika, i razmjenu između jezgra i okruženja, u kojima kategorija vremena postaje autonomna. Upravo taj skup razmjena on naziva imaginarnim.

Ovakvo promišljanje imaginarnog omogućilo bi feminističkoj teoriji filma da režim slika koje proizvodi film shvati kao režim “obmane”, silu “laži”, to jest kao niz “paradoksalnih skupova” i da u filmu vidi model “otvorenog

³“... Realnost kao vezu uspostavljen u skladu sa zakonima, pojavnu vezu aktualiteta, i nerealnost kao ono što se pojavljuje iznenada i diskontinuirano u odnosu na svijest, virtualnost u procesu postajanja aktualiziranim... Realno i nerealno su uvijek različiti, ali ova veza nije uvijek razaznatljiva; dobijate lažnost kada razlika između realnog i nerealnog postaje neodlučiva. Lažnost nije neka greška ili zbrka, nego moć koja čini da istina postane neodlučiva.” (Deleuze, 1997.: 187.)

totaliteta” koji nije dijalektički, nego je “rizomski”⁴, koji s jedne strane pretpostavlja sumjerljive relacije između slika, dok s druge strane ove relacije ne zatvara u cjelinu sumjerljivih “racionalnih rezova između slika”, nego uvodi i “nesumjerljive” iracionalne rezove između slika i u slici, čineći tako, od cjeline, lažan kontinuitet koji postaje načelo organiziranja ove paradoksalno otvorene cjeline.

Upravo u ovako shvaćenom filmu kao otvorenom totalitetu može se prepoznati model ženskog mišljenja kao onog rizomskog.

6. (U)mjesto zaključka

Glavna je značajka psihoanalitičke teorije za feminizam tvrdnja da nečiji spolni identitet nije određen samo anatomijom već i kulturom. No mnoge feministice pozivaju Freuda na odgovornost zbog njegovih tvrdnji o zavisti zbog penisa i Edipovu kompleksu, dok se na Lacana obrušavaju zbog dovođenja falusa u središnji položaj i naglašavanja simboličke funkcije oca. S pojavom post-feminizma, koji kritički promišlja feminizam (pogotovo onaj drugog vala), istraživanje je subjektivnosti došlo u središte pozornosti, što je utrlo put novim (podrobnijim) čitanjima Lacana.⁵ Zahvaljujući takvim strujanjima, (post)feministička se filmska kritika 1990-ih okrenula od preokupacije mehanizmima voajerizma i fetišizma, kojima je Mulvey označila početak jačega feminističkog angažmana u pitanju predstavljanja, ka konstrukcijama fantazama i onome što je potrebno da bi se nadzirala dijalektika subjekta i Drugoga. Okretanjem

⁴ “...Deleuze i Guattari (1976.) kao obrazac ustrojavanja jezično - opažajno - mimičko- gestičko - spoznajnih kompleksa. (...) Pojam rizom uveden je da bi uprizorio jedno takvo presjecište sukobljenih težnji prema teritorijalizaciji i deteritorijalizaciji, kodifikaciji i dekodifikaciji, koje obilježavaju odnos društva i pojedinca. (...) Pa ipak, rizomska analiza mora težiti potkopavanju hegemonije označitelja tako što će razvlačiti, produljivati, nastavljati nedoglednicu, varirati je sve dok se ne stvori najapstraktnija i najkrivudavija crta s n dimenzija... Cilj je da se obnovi nesvjesno u stanju ‘acentrične strojne mreže’.” (Biti, 2000.: 478.)

⁵ Za Lacana “falička funkcija” (funkcija kastracije) jednako vrijedi za oba spola, nasuprot Freudu, za kojega penis igra primarnu ulogu u spolnoj identifikaciji djeteta.

film *noiru* u feminističkoj kritici postignut je odmak od analiza koje su imale za posljedicu da užitak doživljavaju kao znak pristanka na opresivni patrijarhalni sustav. *Femme fatale* poslužila je kao primjer žene koja ima aktivnu ulogu istodobno predstavljajući objekt fantazije. Njezina se moć krije u strahu od neobuzdanih nagona, i nestankom svjesnog djelovanja koje sa sobom donosi ona predstavlja *jouissance* kojeg je klasična feministička filmska kritika umalo zatrla.

LITERATURA

- Arsić, B. (1997.), "Prilog istoriji feminističke estetike", *Ženske studije* 8/9: 37.-43.
- Biti, V. (2000.), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica Hrvatska
- Copjec, J. (1997.), "Ortopsihički subjekt: Teorija filma i recepcija Lakana", *Ženske studije* 8/9: 88.-108.
- Deleuz, G. (1997.), "O kretanje-slici", *Ženske studije* 8/9: 172.-188.
- Merunka, D. (2000.), "Feministička teorija filma - Laura Mulvey i Teresa de Lauretis", *Treća* 2: 155.-165.
- Mulvey, L. (1999.), "Vizualni užitak i narativni film", u: Kolečnik, Lj. (ur.): *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, Zagreb: Centar za ženske studije
- Mulvey, L. (1997.), "Naknadna razmišljanja o 'Vizualnom zadovoljstvu i narativnom filmu' inspirisana *Dvobojem na suncu*", *Ženske studije* 8/9: 57.-66.
- Silverman, K (1997.), "Istorijska trauma i muška subjektivnost", *Ženske studije* 8/9: 67.-87.
- Wright, E. (2001.), *Lacan i postfeminizam*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk

Eve Kosofsky Sedgwick rođena je 1950. u Daytonu, Ohio. Studirala je na poznatim američkim sveučilištima Yaleu i Cornellu. Zbog njezina izvornoga interesa i rada povezanog s homosocijalnim željama postala je jednom od osnivača *gay* i *lesbian* studija u Sjedinjenim Američkim Državama. Sedgwick govori o svojem radu kao "snažno obilježenom istovremeno i antiseparatističkim i antiasimilacijskim odnosom društva i države prema homoseksualcima." Kaže da njezina metodologija počiva, uz ostale tehnike, na dekonstrukciji i eksperimentalnom pisanju. Pjesnikinja i kritičarka, Eve Sedgwick poučavala je kreativno pisanje i književnost na nekoliko sveučilišta (Hamilton College, Boston University, Amherst College). Trenutno je profesorica na Sveučilištu Duke.

Odabrana bibliografija

Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire, New York: Columbia University Press, 1985., 1986 (2nd edition), reissue with new material, 1993.

Epistemology of the Closet, Berkeley: University of California Press, 1990.

A Centennial Book. Awarded Honorable Mention for the MLA's James Russell Lowell Prize, 1991.

Tendencies, Durham: Duke University Press, 1993.

Fat Art, Thin Art (poezija), Durham: Duke University Press, 1994.

Dialogue on Love, Boston: Beacon Press, 1999.

www.queertheory.com/histories/s/sedgwick_eve.htm

www.bedfordstmartins.com/litlinks/critical/index.htm

www.bedfordstmartins.com/litlinks/critical/sedgwick.htm

web.gc.cuny.edu/English/fac_esedgwick.html

www.duke.edu/~sedgwick/ [njezin web site]

Eve Sedgwick

Jane Austen

i djevojka koja masturbira

s engleskoga prevela Mirta Jambrović

Već¹ je i sama fraza dokaz. U svojoj raspravi o obrazovnoj “iskvarenosti” naslovljenoj *Tenured Radicals*, Roger Kimball navodi naslov “Jane Austen i djevojka koja masturbira” iz jednog programa MLA konvencije, kao da je on Perry Mason, a šest riječi pištolj iz kojeg se dimi. Topli pištolj koji je, za novinare koji su frazu usvojili kao pokazatelj pokvarenosti u znanstvenim krugovima, sreća - nudeći podrugljivi prasak, zbog kojeg se baš svatko u kreposno uzbudljivoj blizini djevojke što se samozadovoljava osjeća vrlo učenim. Sudeći po njezinu radosnom širenju, čini se da postoji nešto očito, neodoljivo očito, u korištenju fraze “Jane Austen i djevojka koja masturbira” kao Q. E. D² za fobijske pripovijetke o izopačenju akademskog diskurza i humanističkih znanosti. Ali što? Naratološka veza između samog zadovoljavanja i izopačenosti, iako glavni predmet

¹ Prevedeno iz: *Tendencies*, Durham: Duke University Press, 1993. (Nap. ur.)

² Q. E. D. = quod erat demonstrandum - Što je trebalo dokazati.

medicinskih i racionalnih znanosti prije 1920-ih godina, više nema znatne vrijednosti. Baš suprotno, moderno shvaćanje samozadovoljavanja nastoji ga čvrsto smjestiti u okvire optimističnog, higijenskog pripovijedanja vrlo normativnog osobnog razvoja.

Kada Jane E. Brody u novoj kolumni *New York Timesa*, “Personal Health”, pokušava citirajući stručnjake uvjeriti svoje čitatelje da je zapravo u potpunosti moguće da ljudi budu zdravi bez samozadovoljavanja, “da ono nije nužno za normalan razvoj, te da nitko tko smatra da je ono loše ili griješno ne bi trebao misliti da to treba pokušati”, pa da čak i “oni koji se nisu samozadovoljavali... mogu imati savršeno normalne seksualne živote kao odrasli ljudi”, gotovo normalnim viktorijancima može se oprostiti što se osjećaju pomalo - bez zraka. U ovom promijenjenom kontekstu, bjelodanost polemičke veze između autoerotike i pripovijedanja o općoj izopačenosti (ili, u izrazu jednog novinara, izrazu koji odiše poviješću: “idiotcy”) navodi nadaleko ozloglašeno mnoštvo psihijatrijskih i eugeničkih ekspertiza, čija je jedina izravna povijesna veza s mišlju kasnog dvadesetog stoljeća usmjerena izravno kroz fašističku retoriku i djelovanje. Ali čini to pod prihvatljivijim tumačenjem modernog trivijaliziranja, higijenskoga, razvojnog diskurza, prema kojem autoerotika nije samo zabavna (svaka seksualnost, bilo koje snage vjerojatno će lebdjeti blizu praga urnebesne zabave), već je treba poslati u neizraziv prostor (jedva nadidene) infantilnosti.

“Jane Austen i djevojka koja masturbira”, esej, a ne fraza, započet je kao doprinos MLA konvenciji, a nas troje koji smo ga predložili naslovili smo ga “Muza samozadovoljavanja.” Unatoč pola stoljeća dugoj normalizirajućoj rehabilitaciji ovoga uobičajenog oblika izometričke primjene, izgleda da je prijedlog da se započne istraživanje literarnih aspekata autoerotike mnoge ljude ostavljao bez zraka. Teško da je to bilo zato što literarni užitak, kritičko istraživanje samog sebe i autoerotika nemaju ništa zajedničko. Uistinu, čini se vjerojatnijim da se prozaična i kritična metafora, koja označava svaku kritiku koja se čovjeku ne sviđa ili koju ne razumije, s tobože osuđujućim epitetom “mentalnoga samozado-

voljavanja”, zapravo odnosi na puno širu, zaista temeljnu javnu tajnu o tome kako je teško opisati vibracije iznimno povezanog, ali, u praktičnim uvjetima, vrlo pojedinačnog zadovoljstva i doživljaja samog pisanja.

I dok određivanje povijesnog značenja seksualnosti, slijedeći rad Michela Foucaulta, postaje sve više zaokupljeno pitanjima reprezentacije, otkriva se da različiti tipovi seksualnog iskustva i identiteta posjeduju dijakronijsku povijest - povijest znatne promjene - i da su na posebno indikativne načine povezani s aspektima epistemologije te literarnog stvaranja i prihvaćanja. To nije ništa manje točno za autoerotiku, nego za bilo koji drugi oblik seksualnosti. Kantova estetika, na primjer, istinski je nerazlučiv oblik auoterotskog zadovoljstva, a istovremeno mu se po definiciji suprotstavlja. Osjećaji, također, čak izrazitiji na primjeru Jane Austen, imenuju mjesto slično opasnog preklapanja. Kao što John Mullan ističe u svom djelu *Osjećaj i društvenost: Jezik osjećaja u 18. stoljeću*, poistovjetive aloidentifikacije koje su trebale osigurati društvenu prirodu osjećaja u konačnici se nisu mogle razlikovati od epistemološkog solipsizma, somatike drhtave zaokupljenosti samim sobom te, konačno, u stalnom medicinskom kodu za autoerotiku i njezine navodne posljedice od - “neurastenije”. Još su trajale slično nestabilne dihotomije između umjetnosti i samozadovoljavanja, kulminirajući u ponavljanim optuživanjima samoreflektirajuće umjetnosti i kritičke teorije, one kao oblici mentalnog samozadovoljavanja.

Sama masturbacija, kao što ćemo vidjeti, kao homoseksualnost i heteroseksualnost, ima složenu povijest. Ipak, postoje značenja u kojima se čini da autoerotičnost gotovo jedinstveno ili barem izrazito izaziva historicizirajuće impulse. Različita od heteroseksualnosti čiju je povijest teško konstruirati budući da se tako spremno maskira u Povijest samu. Različita od homoseksualnosti, stoljećima *crimen nefandum* ili “ljubav koja se ne usuđuje izgovoriti svoje ime”, kompilacija od koje povijest zahtijeva akulturaciju u govorništvu najistaknutijeg zanemarivanja. Zato što izmiče pripovijedanju o reprodukciji pa (kada je čini samo jedna osoba) čak i stvaranju bilo kakvog međuljudskog traga, čini se da je povezana s amne-

zijom, ponavljanjem ili prisilnim ponavljanjem, te nepovijesnim ili onim koje prelama povijest, govorništvo, uzvišenosti. Neil Hertz ističe koliko je disciplinarnog diskurza oko masturbacije bilo usmjereno ka otkrivanju ili stvaranju posjedničkih tragova koji bi se mogli pripisati praksi, samoj relativno nedokazivoj, za koju se može činiti da izrazito prijeti zakonima posjedovanja i ispravnosti. A u kontekstu hijerarhijski opresivnih odnosa između rodova i seksualnosti, može se činiti da masturbacija nudi - ništa manje kao analogija pisanju - sabiralište potencijalno utopijskih metafora i snage za neovisnost, zaokupljenost sobom i oduševljenje koji mogu, relativno malo, dugovati političkoj ili međuljudskoj pokvarenosti.

Tri sudionika u "Muži masturbacije", kao većina drugih znanstvenika koje poznajem, a koji razmišljaju i pišu o masturbaciji, aktivni su u gay i feminističkim studijima. To ima smisla stoga što se razmišljanje o autoerotičnosti počinje činiti kao produktivno i potrebno mjesto promjene u razmišljanju o odnosima - povijesnim, kao i unutarduševnim - između homo i heteroerotičnosti: projekt koji se nije činio zanimljivim ili potrebnim znanstvenicima koji ne osjećaju antiheteroseksistički pritisak *gay* i lezbijskih propitivanja. Uz to, znanja za projekt historiciziranja bilo koje seksualnosti razvile su se kroz *gay* i lezbijske studije, zajedno s tradicijom procjenjujućih neprokrativnih oblika kreativnosti i zadovoljstva; povijest sumnje u pristrana funkcioniranja javnih tajni i politički željnog tropizma prema homoseksualnom i, ako je potrebno, izazovno eksplicitnom.

Istovremeno, dio velike važnosti autoerotike za lezbijsku i *gay* misao, jest to što je ona dugo gnušani oblik seksualnosti, intimno i neprocjenjivo zapleten s fizičkim, emocionalnim i intelektualnim pustolovinama mnogih, mnogih ljudi, oblik koji danas nikako ne uspijeva stvoriti ni nešto izdaleka slično manjinskom identitetu. Povijest fobije od samozadovoljavanja - zapanjujući niz zakonskih ustanova koje su, još nedavno, nadgledale, kažnjavale, zatvarale, terorizirale, stavljale u okove, dijagnostilirale, pročišćavale i fizički unakažavale toliko ljudi

da bi spriječile ponašanje koje te iste institucije danas smatraju bezazlenim - nosi složene poruke za današnji seksualni aktivizam. Čini se da nudi najzadivljujuće moguće otkrivanje prijekare znanstvenih tvrdnji bilo kojeg diskurza, uključujući medicinski, da bi rekla, u odnosu na ljudsko ponašanje, što čini bolest. Kao što Vernon A. Rosario II blago ističe, “većina literature ‘samooskvrnuća’ može se pročitati kao vulgarna travestija odgoja o javnom zdravstvu” - a homoseksualci u posljednje vrijeme trebaju svako raspoloživo sredstvo kritičke moći, uključujući travestiju, protiv gomile priznatih diskurza koji nas prikazuju na rubu izumiranja, mutantne, patetične, otrovne ili nemoguće. Čak i dok pokazuje apsolutno diskreditirajuću nesposobnost “ljudskih znanosti” da pruže ozbiljan otpor vrlo ružnoj, kažnjavajuće nanosivoj moralističkoj otmici ipak, ista ta povijest fobije od masturbiranja, izgleda, ipak nudi ohrabrujući prizor strahovite opresije zasnovane na ‘strahu’ i ‘neznanju’ koji je, na kraju, odumro od puke, očite apsurdnosti. Opasnost ovog gledišta leži u tome što ohrabrenje koje ono nudi - ohrabrenje kojeg se teško možemo odreći, toliko nam je hrabrost potrebna - ovisi o pripovijesti Prosvjetiteljstva, koje jedino može ponovno ozakoniti iste one institucije znanja koje su zločin, u prvom redu, i počinile.

Danas ne postoje pravni ili medicinski korpusi o masturbiranju; institucijsko nasilje i ulično nasilje je ne okružuju, a niti epistemologija optuživanja; ljudi koji su se samozadovoljavali, koji mogu prenijeti bolesti, liječe se kao ljudi koji su bolesni s određenim organizmima bolesti, prije nego otkrivajućim utjelovljenjima seksualne kobnosti. Ali kad je tako mnogo tužaljki spontano pokrenuto na njezino eksplicitno zazivanje, čini se da se moć masturbatora da jamči Istinu iz koje je ona sama isključena nije smanjila u dva stoljeća. Da tako moćan oblik spolnosti ide potpuno suprotno od dragocjenih, i postavljenih u bojne redove, spolnih identiteta, na poznavanju čijih značenja i identiteta uvijek inzistiram, samo je dio otkrivajuće moći Muze masturbacije.

2.

Scene u spavaćoj sobi nisu tako česte u romanima Jane Austen da bi čitatelja izmorio *chiaro scuro* sna i strasti, slabog svjetla, vlažne posteljine, fizičkog napuštanja, gole ovisnosti i nesavršeno odjevenih tijela. U *Razumu i osjećajima* nalazi se posebno divan prizor koji ovako počinje:

“Prije nego što je služavka sljedećeg jutra upalila vatru, a sunce zagrijalo hladno i turobno siječanjno jutro, poluodjevena Marianne klečala oslonjena na prozorsku dasku kako bi uhvatila više dnevnog svjetla i užurbano, koliko su joj suze dopuštale, pišaše pismo. Tu ju je zatekla Elinor koju su jecaji probudili iz sna. Promatraše je časak brižno, bez riječi, a tada joj se nježno obrati:

- Marianne, smijem li te upitati...?

- Ne, Elinor - odgovorila je- ne pitaj me ništa, uskoro ćeš sve saznati.

Bijaše to izrečeno očajno i mirno, ali taj mir trajaše kratko - smjesta je ponovno uslijedilo bolno jecanje. Nastavila je pisati tek nakon dulje stanke, a česti iskazi bola što su joj zadržavali uzdrhtalu ruku, bijahu dovoljan dokaz njezinih osjećaja. Po svemu sudeći, bilo je to posljednje pismo kojim se obraćala Willoughbyju.”³

Dobro znamo tko je u toj spavaćoj sobi: dvije žene. One su Elinor i Marianne Dashwood, one su sestre, a strast i perturbacija njihove međusobne ljubavi, u najmanju je ruku srž ovoga snažnog romana. Ali tko se nalazi u ovom prizoru u spavaćoj sobi? I, govoreći jednostavno, koji je njihov prizor? To je imenovanje muškarca, neprisutnog Willoughbyja, koje istovremeno označava ovaj prizor kao jasno seksualan, a istim postupkom kao da uklanja njegovu ‘seksualnost’ iz opisanog prostora spavaće sobe istospolne nježnosti, tajnovitosti, žudnje i frustracije. Je li to onda heteroseksualni ili homoseksualni roman (ili trenutak

³ Jane Austen, *Razum i osjećaji*, Zagreb: Targa, 1996. Preveli Berislav Grgić i Mignon Mihaljević, str. 157.

u romanu)? Bez sumnje se mora reći da je oboje, ako je ljubav usmjerena prema predmetu, a ovdje se Elinorina ljubav kreće prema Marianne, a njezina prema Willoughbyju. Ali ako je ljubav određena jedino izborom roda predmeta, što bismo onda trebali misliti o Marianninoj strahovitoj osamljenosti u ovom prizoru; o njezinu neublaživom gubitku, potresnom i neprijelaznom; i o zaokupljenošću pisanjem s kojom se mučno izmjenjuje. Čak i prije toga, naravno, homo/hetero pitanje je problematično zbog svog anakronizma: homoseksualne ličnosti, a pogotovo ženske, smatra se, nisu imale širi diskurzivni optok sve do kasnije u 19. stoljeću, pa u kojem bi im se smislu heteroseksualni likovi mogli suprotstaviti? A što se toga tiče, ako je vjerovati Foucaultu, konceptualni amalgam ponuđen u samom pojmu ‘spolni identitet’, priljepljivanje svakog pitanja individualnosti, srodstva, istine i izražavanja nekoj reprezentativnoj metonimiji spolnih, proces je za koji se ne smatra da je bio završen barem još pedeset ili sedamdeset i pet godina poslije Jane Austen; tako da implikacija na spolno, u ‘homoseksualnom’ ili ‘heteroseksualnom’, do stupnja da se razlikuje od prokreacijskog ili dinastičkog (što, čini se, želja svake žene čini, barem na trenutak), također može označiti mogućnost anakronističkog jaza.

U pokušaju razjašnjavanja ovih diskurzivnih prijelaza, najviše pred sobom imam primjere novijih radova o Emily Dickinson, posebno raspravu Paule Bennett o vezi između heteroerotičke i homoerotičke poetike Emily Dickinson, u djelima: *My Life and a Loaded Gun* (“Moj život i napunjeni pištolj”) i *Emily Dickinson: Woman Poet* (“Emily Dickinson: Žena pjesnik”). Ukratko, Bennettino postignuće je u tome što je odala priznanje nešto kasnijoj, novo-egleskoj ličnosti Emily Dickinson, složenom rasponu snažnih homosocijalnih veza, uključujući i one spolno uobličene, u njezinu životu i pisanju - bez poricanja istaknutosti i moći erosa usmjerenog k muškarcima i očekivanja koje se, također, u njemu javlja; bez ublažavanja napetosti koje su se dogodile između toga dvoga, a istovremeno ne namećući anakronistički materijalizirani pogled feminističke konzistencije na te napetosti. Na primjer, i više nego dostupna retorika polimorfna, utopijskog biseksualnoga erotskog pluralizma, nije baš zastup-

ljena u prikazu Paule Bennett. Ali također ne čini romantičnima žensko-ženske odnose, čije uzbuđenje, perturbacije i bol - uključujući bol bitke za moći, izdaje, odbacivanja, - pokazuje da čine velik dio primarne razine emocionalnog života Emily Dickinson. S druge strane, ono što joj njezin zahtjevni prikaz omogućuje činiti jest ponuditi model za razumijevanje temelja, ponekad izrazito seksualno nabijenih ženskih homosocijalnih mreža u odnosu na vidljivije i spektakularizirane, pripovjedljivije, ali manje intimne, heteroseksualne zaplete anglo-američke kulture prije dvadesetog stoljeća.

Ovaj rad o Emily Dickinson čini mi se primjerenim za razumijevanje takvih drugih, kulturalno vodećih, homosocijalno utvrđenih ženskih autora, kao što je Austen ili na primjer sestre Brontë. (Zasigurno postoje važna poopćivanja o vezanosti sestara, možda i svih rođaka koji žive zajedno kao odrasli, do kojih tek treba doći). Ali kao što sam ukazala, prvi niz pitanja koja se, u ovom kontekstu, tek trebaju pravilno postaviti, tiču se pojavljivanja i kulturnih implikacija samog 'spolnog identiteta', tijekom ovog razdoblja početnog stupnja 'spolnog identiteta' u njegovu (još uvijek nepotpuno ispitanom) modernom smislu. Zaista, jedan od motiva ovog projekta je denaturalizirati sva pretpostavljiva razumijevanja odnosa 'hetero' prema 'homo', kao modernih identiteta - na primjer, pretpostavku o njihovoj simetričnosti, međusobnoj nepropusnosti ili, čak, o funkcioniranju obaju pojmova kao 'spolnih identiteta' u istom smislu; također i pretpostavku da 'hetero' i 'homo', čak i s mogućim dodavanjem 'bi', uspješno dijele svemir spolne orijentacije. Čini mi se vjerojatnim da je u vrijeme Jane Austen, kao i u naše vrijeme, specifičiranje svakog izrazitog 'spolnog identiteta' na nove načine magnetiziralo i preorijentiralo heterogene erotičke i epistemologičke snage svakoga u njegovu društvenom okruženju, a da istovremeno nije niti odgovarajuće niti deskriptivno iscrpljivalo te snage.

Jedan 'spolni identitet' koji je kao takav postojao u vrijeme Jane Austen, već dovodeći određenu spolnu praksu u gustu kompaktnost s pitanjima savjesti, istine, odgoja i ispovijedi, bio je spolni identitet onanista. Među spolnim dimenzijama odbačenim u prošlom stoljeću homo/hetero rascjep je onaj koji diskri-

minira, u prvom redu, autoerotični i aloerotični. Njegovu povijest osvijetlila su nedavna istraživanja brojnih znanstvenika. Prema njihovim prikazima, europska fobija od masturbiranja došla je ranije u “seksualizirajućem” procesu kojeg je opisao Foucault, počevši oko 1700., izdavanjem djela *Onanija*, otrovno se šireći nakon 1750-ih. Iako na početku primjenjivan relativno nepristrano na oba spola, protuonaniistički diskurz kao da se razdvojio u 19. stoljeću, a sustavi nadgledanja i retorika ‘ispovijedi’ za oba spola pridonijeli su pojavljivanju različitih regulacijskih kategorija i metoda, čak i regulacijskih svjetova. Prema Edu Cohenu, primjerice, zabrinutost zbog masturbacije kod mladića, pokrenula je mehanizme školske discipline i nadgledanja, koji su toliko pridonijeli pojavljivanju dalekosežnog muškog homoseksualnog identiteta i odatle do moderne krize muške homo/heteroseksualne definicije. S druge strane, zabrinutost zbog ženskog masturbiranja više je doprinijela pojavljivanju ginekologije, kroz nakupljenu stručnost u genitalnoj kirurgiji i potražnjom iste te pojavljivanju takvih ličnosti kao što su histerici i takvih disciplinarnih diskurza koji navode na ispovijed, kao što je psihoanaliza.

Daleko od toga, zadržavajući danas manjinski identitet ‘onanista’, autoerotika dvadesetog stoljeća je, naravno, po sebi odlučno sadržana u tom normalizirajućem razvojnem modelu, različito, ali možda jednako ponižavajućem, prema kojem predstavlja relativno bezazlenu malu postaju na putu do “potpune”, to jest aloerotične, spolnosti odraslih, gotovo isključivo određene izborom spola predmeta. Kao što su Foucault i drugi primijetili, bujna višestrukost (proskribirana i regulirana) spolnih identiteta razvila se krajem 19. stoljeća: čak je i najkanonskija viktorijanska umjetnost i književnost puna sadomazohističkih, homoseksualnih, pedofilskih, nekrofilskih, kao i autoerotskih slika i preokupacija; dok Foucault spominje histerične žene i dijete koje masturbira zajedno s “entomologiziranim” seksološkim kategorijama, kao što su zoofili, zooerasti, automonoseksualci i ginekomasti, ...određujući tipove novih seksualnih taksonomija, seksualnih “specifikacija individualaca”, za koje smatra da inauguriraju režim seksualnosti u dvadesetom stoljeću. Iako je Foucault zaokupljen prikazivanjem

naše veze s diskurzom 19. stoljeća, ipak (obraćajući se svojim čitateljima s “mi ‘drugi Viktorijanci’”) još treba istražiti razliku koju je viktorijansko multipliciranje spolnih vrsta danas svelo na skoro samo jednu, голу - i, iznad svega, okrutno pakosnu - dihotomiju. Većina nas pravilno shvaća da je pitanje o našoj “spolnoj orijentaciji” zahtjev da odredimo sebe kao heteroseksualce ili homoseksualce, bez obzira na to jesmo li ili nismo, svatko za sebe, u stanju ili voljni, izvesti taj prazni, binarizirani čin opredijeljenja za kategoriju. Također shvaćamo da dvije raspoložive kategorije nisu simetrično, nego hijerarhijski konstituirane u međusobnom odnosu. Identitet onanista jedan je od spolnih identiteta, obuhvaćenih, izbrisanih ili odbačenih u ovom trijumfu heteroseksističkog, homo/hetero računa. Ali ovdje želim pokazati da je status onanista među mnogim identitetima jedinstveno formativan. Ukazala bih da je, kao jedan od najranijih utjelovljenja ‘spolnog identiteta’ u razdoblju progresivnoga, epistemološkog preopterećenja seksualnosti, masturbator mogao biti u središtu ponovnog označavanja individualnog identiteta, volje, pažnje i privatnosti, uz moderne linije koje nas vladavina ‘seksualnosti’ i njezine generičke popratne pojave u romanu i romanesknom gledištu sad navode da uzimamo za gotovo. Više je od kronološkog uvoza, ako je (izgubljeni) identitet onanista protooblik samoga modernog seksualnog identiteta.

Pa se tako se čini vjerojatnim da u ostacima naše povijesti seksualnosti “kakvom je znamo” (kako si tašto umišljamo), kroz čitanja klasičnih tekstova, ispuštanje autoerotskog termina iz vida, također je dio onoga što pogrešno naturalizira heteroseksističko nametanje tih knjiga, maskirajući i bogatu, konfliktnu erotsku zamršenost homoerotske matrice, još nedovoljno iskristalizirane u terminima ‘spolnog identiteta’ i nasilnost heteroseksističke definicije konačno nastale iz tih fabula. Ovdje uzimam kao primjer *Razum i osjećaje* zbog njegova čudnog položaja, istovremeno nerazvijenog i prezrenog, u kanonu Jane Austen, i odatle “u povijesti romana”, i stoga što je njegova erotska okosnica nepokolebljiva, ali teška ljubav žene, Elinor Dashwood, prema ženi, Marianne Dashwood. Mislim da ne možemo tu žudnju jasno prikazati dok, također,

ne uvidimo da Mariannin erotski identitet nije, u prvom redu, usmjeren niti prema istom, niti prema suprotnom spolu (iako voli i muškarce i žene), već onaj koji danas više ne postoji kao identitet: identitet djevojke koja se samozadovoljava.

Čitajući prizore iz spavaće sobe u *Razumu i osjećajima*, pronalazim da sam u svojoj glavi smjestila prizore iz spavaće sobe, iz jednoga drugog spisa, pripovijesti strukturirane kao povijest slučaja *Onanizma i živčanih poremećaja dviju djevojčica*, datiranog “1881.”:

“Ponekad je (X-ino) lice zažareno i oči joj lutaju; u drugim prilikama je blijeda i ravnodušna. Često ne može biti na jednom mjestu, korača gore-dolje po spavaćoj sobi ili balansira na jednoj pa na drugoj nozi... Za vrijeme tih napadaja X... nije nizašto sposobna: čitanje, razgovor, igre, jednako su joj odbojni. Odjednom izraz njezina lica postaje ciničan, uzbuđenje joj se uzdiže. X... je svladana željom da to napravi, pokušava tome odoljeti ili je netko pokuša zaustaviti. Njezina jedina dominantna misao je uspjeti. Oči joj lete u svim smjerovima, usne joj se ne prestaju trzati, nosnice joj se šire! Kasnije se smiruje i postaje ona stara. ‘Da se barem nikada nisam rodila’, govori svojoj maloj sestri, ‘ne bismo bile sramota za obitelj!’ A Y... odgovara: ‘Zašto si me onda naučila svim tim strašnim stvarima?’ Uzrujana predbacivanjem, X... kaže: ‘Kad bi me barem netko ubio! Koja radost. Mogla bih umrijeti, a da ne počinim samoubojstvo.’”

Ako je ono što određuje ‘spolni identitet’ učinak epistemoloških pitanja oko jezgre određene spolne mogućnosti, tada ga kompulzivna pažnja koju protu-onanistički diskurz posvećuje poremećajima pažnje čini prikladnim mjestom uvođenja za modernu seksualnost. Iako vrlo inteligentna, Marianne Dashwood, pokazuje klasične simptome savjesnosti, koje je 1758. zabilježio Tissot, uključujući “slabljenje pamćenja i razuma”, “nemogućnosti zadržavanja pažnje” i “atmosferu rastresenosti, neprilike i gluposti.” Iznenađujuća količina pripovjedne napetosti proizlazi iz nedostatka Mariannine pažnje gdje god se ona nalazila.

U određenom trenutku “toliko su se uskomešali njezini osjećaji i raslo nestrpljenje uoči odlaska.” (139.) S druge strane, kada je napokon izašla “Njezine su oči neprekidno lutale uokolo; u svakom dućanu je bila potpuno odsutna mislima ne zamjećujući predmete koji su zanimali druge. Bila je tako nemirna i nezadovoljna... Ništa je nije zadovoljavalo; tek je nestrpljivo iščekivala da se vrati kući...” (145.) Ipak, kada se vratila kući, njezino “uzbuđenje je raslo. Večerala je vrlo malo, a poslije, u dnevnoj sobi, napregnuto je slušala zvuk svake kočije koja bi prošla ulicom.” (142.)

Marianne utjelovljuje kako fizičku tako i osjetnu razdražljivost, s ugodnim i bolnim djelovanjem. Ovisna o “brzini” i “tražeći istovremeno samoću i stalno mijenjanje mjesta”, na sve što je više sjedeće, odgovara uzvikom: “Jedva mogu ostati na mjestu.” Za nju je sjedenje najbolnija i najzubudljivija stvar. Njezino je nestrpljenje tjera da se “seli s jedne stolice na drugu” ili “ustaje i hoda po sobi.” U najsigurnijim trenucima naivno slijedi lokomotorne užitke svoga vlastita tijela, “trčeći najvećom mogućom brzinom niz strmu stranu brežuljka.” (i u padu ugame zglobov), željna “užitka galopa”, kada joj Willoughby ponudi konja. Ponovno citiram iz spisa “1881.”:

“Kao dodatak već spomenutim stvarima, X... je izazivala pohotni grč trljajući se po rubovima pokućstva, stišćući svoja bedra ili ljuljajući se gore-dolje na stolici. Vani u šetnji, počela bi šepati na čudan način, kao da joj jedna noga visi ili bi stalno podizala jedno od svojih stopala. Drugi bi put koračala sitnim koracima, hodala brzo ili se naglo okrenula uljevo... Ako bi vidjela kakav grm, opkoračila bi ga i trljala se o njega naprijed-natrag... Pretvarala se da pada s nečega ili se o nešto spotiče, da bi se mogla o to trljati.” (D. Z. 26.-27.)

Baš je ta, previše odgovarajuća središnjost Mariannina “stolca”, kao uporišta užitka, otpora i predaje - i također njegovo presudno mjesto među homosocijalnim i heterosocijalnim požudama u fabuli - iskorištena kad Elinor utječe na Marianne da odbije konja kojeg joj Willoughby želi pokloniti:

“Elinor je smatrala da je najpametnije da u to više ne dira... Protivljenje u tako osjetljivoj točki samo bi je još više učvrstilo u njenom mišljenju. Međutim, apelirajući na njezinu ljubav prema majci... ubrzo je pobijedila Marianne.” (57.)

Videnje određenoga autoerotskog zaključka, rastresenosti, samodostatnosti u Marianne, blistavo je privlačan skoro svakome tko je gleda, muškarcu i ženi. Istovremeno, ista autoerotična nepristupačnost jasna im je kroz istovremene diskurze kao zastrašujuća inscenacija samopotrošnje. Kao što je do kraja 19. stoljeća bilo tipično, Mariannina autoerotika nije definirana u opreci prema aloerotičnim vezama, bilo s muškarcima, bilo s ženama. Umjesto toga, ona označava pretjeranost u seksualnosti, u cijelosti, pretjeranost opasnu za druge, ali najviše za nju samu: Kažnjavajuća bolest koja, u konačnici, razara njenu fizičku bit, je i slika i kazna “rastrzane” seksualnosti, koja, neprestano “se zaboravlajući”, prijeti, u njezinoj osobi, da će potkopati granice romana između javnoga i osobnog.

Više iz spisa datiranog 1881.:

“Devetnaesti (rujna). Treća kauterizacija male Y... koja rida i viče.

U danima koji su slijedili, Y... se uspješno odupirala iskušenju. Ponovno je postala dijete, igrala se lutkama, zabavljala se i veselo smijala. Svaki put kad nije sigurna u samu sebe, moli da joj se zavežu ruke... Često se vidi da se trudi kontrolirati. Ipak to radi dva ili tri puta svaka 24 sata. Ali X... sve više odbacuje svaku lažnu čednost. Jedne se noći uspjela toliko trljati dok se na remenju koje ju je vezivalo nije pojavila krv. Neki drugi put, kad ju je guvernanta uhvatila na djelu, a nije se uspjela zadovoljiti, dobila je jedan od svojih strašnih napada bijesa, tijekom kojih je vikala: ‘Želim, oh, kako želim! Vi ne možete razumjeti, gospodo, koliko to želim napraviti!’ Pamćenje je počinje izdavati. Nije više u stanju pratiti lekcije. Cijelo vrijeme halucinira...

Dvadeset i trećeg ponavlja: ‘zaslužujem gorjeti u paklu i gorjet ću. Bit ću hrabra tijekom operacije, neću plakati.’ Od deset navečer do šest ujutro ima snažan napadaj, nekoliko se puta onesvješćuje i to traje po petnaestak minuta. Ponekad

bi imala i vizualne halucinacije. Drugi put bi buncala, širom otvorenih očiju, govoreći: ‘Okreni stranicu, tko me udara, itd.’

Dvadeset i petog stavljam vruću iglu na X...-in klitoris. Prepušta se operaciji bez trzanja i 24 sata nakon operacije potpuno je dobra. Ali, nakon toga, s obnovljenom se mahnitošću vraća svojim starim običajima.”

Nedisciplinirana, kao što “rastresena” pažnja Marianne Dashwood jest, mrzovoljna, nesabrana prisutnost ove ličnosti reorganizira pažnju drugih: za početak, Elinorinu zanesenu pažnju, ali kroz njezinu, također i čitateljsku. *Razum i osjećaji* neobičan je među romanima Jane Austen, ne zbog (poštene, ali blage) dosljednosti kojom je njegovo narativno gledište usmjereno kroz jedan lik, Elinor, već prije zbog nepokolebljive dosljednosti kojom je Elinorina pažnja usmjerena prema njezinoj voljenoj. Elinorina dobrovoljna dužnost da ponudi društvenu potporu nemirnoj, uvredljivoj, magnetičnoj i opasnoj rastresenosti svoje sestre tvori većinu radnje romana.

Ona tvori više od radnje, zapravo, stvara svjesnost i privatnost romana. Projektil nadgledanja, epistemološki zahtjev i pomaganje koje i želja i “odgovornost” sprječavaju Elinor da usmjeri na Marianne, imobilizirana ili okrenuta na sebe uvijek novoprikupljenom delikatnošću vlastita odbijanja da prisili Marianne na priznanje, stvaraju unutrašnji prostor (to jest, unutrašnji za Elinor, a odatle i za čitatelja koji lebdi negdje iza njezinih očiju) iz kojeg nema bijega osim još tihog promatranja. Na primjer, njezino “čuđenje” oko zaruka za koje se sumnja da postoje između Marianne i Willoughbyja:

“Ona je bila zaokupljena neobičnom šutnjom svoje sestre i Willoughbyja u pitanju... Elinor nije mogla shvatiti zašto oni otvoreno ne priznaju njezinoj majci i njoj ono što se, prema njihovu stalnom ponašanju jednoga prema drugome, očito dogodilo.

...Međutim, ona sebi nije mogla protumačiti tu neobičnu tajanstvenost koja zapravo ništa nije skrivala. A takav je postupak bio tako potpuno u suprotnosti

s njihovim općim nazorima i djelima da joj se katkad u dušu uvlačila sumnja u to jesu li se oni zaista obećali jedno drugom i ta je sumnja bila dovoljna da je spriječi da išta upita Mariannu.” (68.)

Za Marianne, s druge strane, pitanje zaruka, čini se, nije se uopće pojavilo.

Izoliranje Marianne od Elinorine vlastite nesreće, kada je Elinor nesretna; prigušivanje Mariannine naglosti te apsorpcija ili, gdje je to nemoguće, prikrivanje njezinih strašnih patnji; stalno popravljачko skrivanje bježanja Mariannine pažnje od njihova trenutnog društva: te aktivnosti dozivaju subjektivnost za Elinor i roman koji može najbolje biti opisan žargonom osamdesetih - suovisnost, nije bilo patologizirajuća stigma tog termina negirana činjenicom da je, barem što se romana tiče, suovisna subjektivnost jednostavno subjektivnost. Čak i Elinorin heteroseksualni odnos s Edwardom Ferrarsom samo dijeli njezinu ljekovitu brižnost (tu osobitu mješavinu “nježnosti, sažaljenja, odobravanja, zabrane i sumnje”) između sestre koja ostaje njezina prva briga i drugog bolesnika koji boluje od mauvaise honte, “srama” doušnika, “staložene” “odsutnosti misli”, nesocijalizirajuće stidljivosti, “nedostatka duha, otvorenosti i dosljednosti”, “iste sputane sklonosti, iste neizbježne potrebe ravnjanja prema svojoj majci” i “klonulosti duhom”, sve posljedica njegova vlastita robovanja erotskim navikama formiranim u dokonosti i izoliranosti neispravno nadzirane mladosti.

Model suovisnosti manje je anakron budući da Mariannini i Edwardovi poremećaji, sa shvaćanjem masturbacije prije 20. stoljeća, dijele tu osobinu da su strukturirani kao ovisnosti. (Naravno, ovdje pozivam na razmatranje povijesti pojma “self-abuse”, koji se od 18. stoljeća pa sve donedavna odnosio na masturbaciju, otkada se, možda analogijom s pojmom “child-abuse” odnosi na udaranje i unakazivanje samoga sebe. S druge strane, to starije značenje riječi “abuse” ponovno je izronilo u kovanici “substance abuse.”)

Ponovno iz spisa “1881.”:

“Popodne 14. rujna, X... je u strašno razdražljivom stanju. Hoda nemirno naokolo, škrguće zubima... Pjena joj je na ustima, teško diše, ponavljajući: ‘Ne želim, ne želim, ne mogu se zaustaviti, moram to napraviti! Zaustavi me, drži mi ruke, zaveži mi noge!’ Nakon nekoliko trenutaka klone, postaje dražesna i nježna, preklinje da joj se pruži još jedna prilika. ‘Znam da se ubijam’, kaže. ‘Spasi me!’ ” (DZ, 30.)

Iako je ovisnik, kao medicinizirani osobni identitet bio (kao što Virginia Berridge i Griffith Edwards pokazuju u *Opium and People* /“Opijum i ljudi”/) još jedan proizvod kasnijeg 19. stoljeća, hipostatizacija pojma ‘volje’ koja će uskoro dovesti do identiteta ‘ovisnika’, i koja do kraja 20. stoljeća neće ostaviti nijedno pitanje dobrovoljnosti nedotaknuto pojmom ovisnosti, već je na pravome mjestu u *Razumu i osjećajima*. Pojam ovisnosti podrazumijeva razumijevanje nečeg što se naziva ‘voljom’, kao mišić koji se može stegnuti vježbom, i distrofirati ako se ne upotrebljava; određeni mišić prema kojem je ‘volja’ oblikovana u ovom romanu jest sfinkter [kružni mišić] koji, kada je ispravno oblikovan, definira unutrašnji svijet privatnog identiteta zadržavajući neke materijale unutra, čak i kad štiti od primanja drugih. Mariannin nekorišteni mišić pušta njezinu privatnost da otkapa, ne dajući joj “ni hrabrost vrijednu spominjanja niti snagu da sakrije” patnju kroz koju prolazi. U usporedbi s tim, u trenutku Elinorine najdublje sreće, Mariannina povratka u život nakon ozbiljne bolesti, Elinorin dobro izvježban mišić jamči da će ono što se širi s njezinom srećom biti osobni prostor koji, tvoreći nju, tvori i njega kao prostor pripovjednog samoreflektiranja (da ne kažem stvaranja)

“Elinor se nije mogla veseliti poput drugih. Njezina je radost bila druge prirode - i očitovala bi se u svemu prije nego u veselju. Mariannin povratak u život, prijateljima i majci ispunjavao joj je dušu osjećajem izuzetne sreće i svesrdne

zahvalnosti; ali to nije pokazivala ni veseljem, ni riječima, ni smijehom. Neiskazivo zadovoljstvo što je prožimalo njezino cijelo biće odlučno je zadržala u sebi.” (259.)

Naravno, takav očito uopćiv ideal individualnog integriteta, jedinstvene zatvorenosti snažnog, tihog tipa, nikada ne može biti stabilan. Elinor je oblikovala sebe na ovaj način oko izvornika koji nedostaje: odsutnosti njezine sestre, a u prvom redu, možda, suzdržavajući se od ljubavi njihove majke, koju zatim prisilno ujedinjuje s Marianne, ljubimicom, u slici njezine mašte, natopljenoj ljubavlju. U neprikladno patologizirajućem, ali opisno akutnom jeziku samopomoći, Mariannina ovisnost pokrenula je u njezinoj sestri stegu koja je, iako postavljena protiv ovisnosti, i sama ovisnost. Elinorine zjenice, ti manje prilagodivi sfinkteri duše, neće se zatvoriti pred nesretnim krvarenjem njezina vizualnog izljeva pažnje prema Marianne, upravo je to ono što zaista čini njezinu svijest, po redu: nastanjivo, privlačno i formativno čitateljima kao ‘gledište’.

Ali ta hipostatizacija ‘volje’ ionako oduvijek sadržava potencijal za neograničen povratak propisan u neopisivoj pošasti pripisivanja ovisnosti 20. stoljeća: degenerativni problem u kojem, ako ne u nekoj daljnjoj prinudnosti, čovjek traži volju za voljom. Kao kad Marianne sebe uspoređuje sa suzdržljivijom Elinor:

“Osjećala je svu žestinu te usporedbe; ali ne onako kako se Elinor nadala; razmišljanje o tome nije ju nagnalo da hrabro stisne zube i podnosi. Naprotiv, gorko se kajala i prekoravala samu sebe što to ranije nije učinila. Ispovijed joj je donijela nove patnje, s malo izgleda da će brzo proći. Duša joj bijaše još uvijek tako ispaćena da nije mogla prikupiti snagu, a to ju je još više demoraliziralo.” (224.)

Uz to, pojam ovisnosti sadržava degenerativno, predmetno pripovijedanje o napredno umrtvljenoj receptivnosti poticaja koji, iz tog razloga, traži da ga se oprezno poveća - kao što je Mariannina i majčina “agonija tuge” zbog smrti

oca, ispočetka nesnosna, potom postala “dobrovoljno obnovljena, tražena, stvarana opet i opet.” Paradoksalno pogođena, kao što Marianne jest, hiperstezijom i ohrabrujućom rastresenošću koja stvara ovisnost (“srce stvrdnuto protiv zasluga /njezinih prijatelja/ i narav razdražena njihovom pažnjom”), vrstu masturbirajuće djevojke opisao je 1860. godine August Kinsley Gardner kao onu

“kojoj je najmanja impresija udvostručena, kao ona tam-tama, (ali koja traži) još agresivnije i još različitiije osjećaje. Tu potrebu ništa ne može zadovoljiti, što je Rimljanke dovelo do toga da gledaju prizore u kojima muškarce proždiru divlje zvijeri... Praznina je to nemirne i mračne duše koja traži neku aktivnost, koja se drži najmanjeg životnog događaja, da bi iz njega pobudila neki osjećaj, koji joj bježi zauvijek; ukratko, to je prijevara i odvratnost postojanja.”

Subjektivnost koju je izdubio roman *Razum i osjećaji* i učinio raspoloživom kao subjektivnost za heteroseksualno izvlaštenje, nije Mariannina, već Elinorina. Uspjeh romana kao modernog, psihološkog pristajanja unutrašnjosti za radnje heteroseksualnoga ljubavnog romana, stvoren je za Elinor kroz njezinu, potpuno jednosmjernu, vizualnu fiksaciju na zrcaljenu, željenu, zavidanu i kažnjenu autoerotiku njezine sestre. Međutim, ono također nudi korisni model za niz čitateljskih odnosa, konstruiranih kažnjavajućom, odgojnom krepošću usmjerenom na djevojke i erotikom romana Jane Austen općenito. Kritičko prosuđivanje Jane Austen značajno je, ne samo zbog svoje plahosti i banalnosti, već i zbog svoga neumornog iznuđivanja prizora Djevojke Koju Se Uči Pameti - zbog osvetoljubivosti koju iskaljuje na junakinjama za koje tvrdi da ih voli, koje možda zaista voli. Stoga Tony Tanner, krajnji normalni i normalizirajući čitatelj Jane Austen, gradi rečenicu za rečenicom: “Emmu... treba podučavati... ispravnom viđenju i odgovornom govoru. Anne Elliot mora se bolno udaljiti od pretjerane razboritosti.” “Neke junakinje Jane Austen trebaju naučiti svoje prave ‘dužnosti’. Sve one moraju pronaći svoje prikladne domove.” Catherine je, sasvim doslovno, u opasnosti od iskrivljavanja stvarnosti i jedna od stvari koje mora naučiti jest kako

se osloboditi “citiranja”]; “treba se osloboditi svojih naivnih i budalastih ‘gotičkih’ očekivanja.” Elisabeth i Darcy “trebaju naučiti vidjeti da se njihov roman puno prikladnije zove...” Velik broj kritika Jane Austen zvuči urnebesno kao prospekti zlobnih škola ili manifesti guvernanti, vitlanih kao tolikim mnogim brezovim šibama u viktorijanskoj s/m pornografiji. Tako Jane Nardin piše:

“Disciplina koja pomaže stvaranju moralnoga odraslog, ne mora nužno biti stečena u ranom djetinjstvu. Kao što smo vidjeli, ona to često nije - jer je njezin nedostatak koristan u pomaganju stvaranja problema kojima se roman bavi. Ali ako primjerena disciplina nedostaje u djetinjstvu, ona mora biti nadomještena kasnije, a to se događa samo kada lik nauči ‘lekcije bola’ (*Mansfield Park*,459.) Tek nakon što su nezrelost, sebičnost i pretjerano samopouzdanje proizveli grešku, nevolju i istinsku patnju, tek onda odrasla osoba može početi poučavati sama sebe običajima kritičkog prosuđivanja i samokontroli koja je trebala biti usađena u djetinjstvu.”

Kako je moguće da nam je toliko dugo trebalo da vidimo da će, kad pukovnik Brandon i Marianne napokon budu zajedno, njihova prva unuka biti Lesbia Brandon?

Čak i ona čitanja Jane Austen koja nisu tako otvoreno represivna, sklona su tome da budu strukturirana onim što Foucault naziva “represivnom hipotezom” - a posebno, zapravo, do stupnja da su njihove zamisli otvoreno proturepresivne. A ta proturepresivna čitanja na svoj način ponovno stvaraju prizor masturbirajuće djevojke koju se uči pameti. U ovom slučaju, nazovimo je Jane Austen. Prizor u kojem treba uživati nalazi se u psihoanalizi, snažna preciznost njezina jasnog teksta onoga što može jedino biti najočitiije priznanje samozadovoljavajuće seksualnosti, poremećaj ili subverzija, koja se cijedi na rubovima političkog konzervatizma, uvijek predvidljiva i stoga uvijek pogodna za nasilje. Djevičanska pojava “Jane Austen” u ovim prikazima i sama je djevojka koja zaslužuje kaznu, djevojka koja “treba naučiti”, koju “treba poučiti” - o isti-

nama s kojima se, iako dobivenim kroz čitanja Jane Austen, liku “Jane Austen” ne može vjerovati više nego onima “Marianne”, “Emme” ili, recimo, “Dore” i “Anne O.”

Djelomično stoga da bih prekinula ovaj naizgled beskrajn prizor kažnjavajućeg/odgojnog čitanja, beskonačno strukturiranog pojmom represije, želim ponuditi alternativnu, strastvenu seksualnu ekologiju, potpuno raspoloživu Jane Austen za njezinu uzbudljivu, plodnu i namjernu uporabu, na način na koji to nama više nije.

Odnosno, nije nam više na raspolaganju kao strast, čak i kad njezin središnji lik, djevojka koja masturbira, nije više vidljiva kao ona koja posjeduje spolni identitet sposoban za redefiniranje i reorganiziranje svoje okoline. Nasljeđujemo ga samo kao preostale oblike percepcije, subjektivnosti i institucije. Posljednji put kad sam predavala *Razum i osjećaje*, podijelila sam studentima primjerke nekoliko stranica iz teksta “Poliseksualnost”, objavljenog u broju *Semiotext(e)* iz 1981. godine. Stranice koje, bez povijesnih objašnjenja, reproduciraju ono što se čini kasno devetnaestostoljetnom poviješću medicinskog slučaja u Francuskoj, i iz kojih sam i ovdje citirala. Tada sam ih podijelila iz ništa očitijih razloga od onih koji su me naveli da ih citiram i ovdje - izvan istinite, ali manjkave napomene da, čak osam godina nakon čitanja tog teksta, moje pamćenje teksta nije popustilo svoj pritisak na pogled koji sam uspjela usmjeriti na roman Jane Austen. Čak nisam imala ni pozitivistički alibi novih historicista za ovjekovječenje i širenje šoka nasilnih pripovjednih tekstova kojima trguju: “Trguj,” ne čini li se da prešutno, ali moralistički nameću, “trguj vlastitim strahom, vlastitim uzbuđenjem, vlastitim odricanjem, na svoj način, u svoje vrijeme, svojom (time ponovno ustanovljenom kao nevidljivom) privatnošću; nije to naša dužnost, jer ove užasne stvari su stvarne.” Nesumnjivo sam željela proširiti do drugih čitatelja neprihvatljivo, neapsorbirajuće složen šok ovog spisa, kao da će ga to utemeljiti ili rasprostraniti. Ali izgovor stvarnog bio je oštro spriječen neslužbenim, možda samo površno senzacionalističkim oblikom *Semiotext(e)*,

koji je odbijao ponuditi ozakonjujući znanstveni sustav koji bi svakog čitatelja uvjerio da zna treba li original ovog spisa potražiti u stvarnom devetnaestostoljetnom psihijatrijskom arhivu ili, alternativno i jednako vjerodostojno, u rukopisu pornografske fikcije iz bilo kojeg vremena - uključujući sadašnjost - dvadesetog stoljeća. Sigurno je puno radova iz tog broja *Semiotext(e)a*, što god još oni bili, snažna pornografija. Jednako tako je sigurno da ništa u spisu "1881." ni u čemu ne prelazi poznate medicinske prakse kasnoga devetnaestog stoljeća. I nije li to bio dio šoka? U svakom slučaju, potpuna uvjerljivost istoga masturbacijskog pripovijedanja, isti požudno hladni klinički pogled na njega, nasilne ruke i sprave na njemu, čak (moglo bi se reći) i ista sposobnost prilagodavanja pseudoudaljujućem uživanju sofisticiranih suvremenih kritičkih projekata. Nasuprot položaju neprisutne, rastresene i smetene pažnje masturbacijskog subjekta, usmjeravanje manje objašnjive poplave diskurzivne pažnje se nastavilo. Najviše zapanjuje njezino trajanje, potpuno neumanjeno raspadanjem njezina predmeta, spolnog identiteta samog "masturbatora."

Kroz okvir 1881./1981. postaje jasnije da je veći dio ljubavne priče *Razuma i osjećaja* gotovo nevidljiv čitatelju, ostavljajući suhoparan statični prikaz odijeljeno moraliziranih portreta, odmjerenih suprotnosti i uzornih, jadnih ili žalosno nepotrebnih kazni, u asketskom heteroseksualizirajućem kontekstu. Taj prizor je ono što danas poznajemo kao "Jane Austen"; fosilni ostatak danas oduzetoga autoerotskog spektakla, "Jane Austen" ime je čije opasno pristajanje uz frazu "djevojka koja masturbira" danas predstavlja nenadmašivu neprimjerenost.

Ta povijest osiromašenih čitanja "Jane Austen" nije rezultat neuspjeha čitatelja da "povijesno kontekstualiziraju." Teško da ja želim dokazati novohistoricističko stajalište, da se *Razum i osjećaji* ne mogu razumjeti ako se ne uđe u mijenjanje prošlog straha od masturbacije. Koje mijenjanje? Više me pogađa kako su duboko diskurz o masturbaciji i njegove posljedice destruktivno oblikovali čitanja dvadesetog stoljeća: destruktivnije nego roman, iako su onanizam, sam po sebi, i strah od njega, žive teme u romanu, kao što to danas više nisu.

Možemo biti manje iznenađeni podudaranjem kada masturbaciju, i odnose koji je okružuju, vidimo kao protooblik svakog modernog ‘spolnog identiteta’; tako kao da posuđuju svoju strukturu mnogim prednostima subjektivnosti, koji su preživjeli definicijsku atrofiju onanista kao identiteta: odgojno nadgledanje, kao što smo spomenuli, homo-hetero granice, psihijatrija, psihoanaliza, ginekologija. Interpretativni običaji zbog kojih je tako teško registrirati erotiku *Razuma i osjećaja*, duboko su i prisno kodirani u komično-terapeutskoj retorici dokumenta “1881.” Sadrže imobilizirajući kostur izoliranoga spolnog subjekta (odnosno, subjekta čija je izolacija određena njezinim poistovjećivanjem sa spolnim identitetom koji se može imenovati); i njezinu inscenaciju kao izazov ili pitanje upućeno publici čija je erotska nevidljivost zajamčena istim definicijskim potezom kao i njihovo pravo da se umiješaju u spolnost koja joj je dodijeljena. Da je baš ovaj određeni, očito jedinstveni i na neki način odijeljeni autoerotski spolni identitet koji je, kristaliziran kao prototip ‘spolnog identiteta’, učinio jednostavnijim izolirajuće utjelovljenje ‘spolnog’ i također olakšao radikalnu naturalizaciju i erotsku dematerijalizaciju narativnoga gledišta koje se na njega odnosi.

Čini se da je, u ovom stoljeću, ispuštanje masturbacijskog identiteta iz vida dalo više ovlasti terapeutskim, institucijskim i narativnim odnosima izvorno organiziranim oko njega. *Razum i osjećaji* odupire se takvom “napretku” samo utoliko koliko, pod pritiskom naših vlastitih potreba, možemo učiniti narativno opipljivom veliku i otuđujuću snagu homoerotske čežnje magnetizirane u njemu tom blistavom i nemarnom prisutnošću - ženskim likom ljubavi koja stalno zaboravlja svoje ime.

Proizvodnja diskurza u Diesellovoj Sretnoj dolini (ili zašto reklama ne može biti subverzivna)

I.

Pred petnaestak godina, kada je satelitska antena bila novost i svojevrstan luksuz naše svakodnevice, unutar prostornosti privatnih života postojao je ritual, koji bi se opisno mogao nazvati užitkom u gledanju reklama inozemnih televizijskih postaja. Takve reklame tada su pokazivale daleko veći stupanj estetizacije od reklama domaćeg tržišta, a spomenuti ritual provodio se tako da se u stanci između dvaju tematskih blokova domaće televizijske postaje program mijenjao na neki od inozemnih kanala. Ritual je bio popraćen osjećajem užitka u utopijskom reklamnom slikovlju inozemnog podrijetla, tako nedostižnom naspram domaćoj potrošačkoj stvarnosti. Takvu smo estetizaciju svakodnevice čekali i u vlastitom dvorištu, da bi kroz spomenuto vremensko razdoblje iste reklame i proizvodi tu konačno i pristigli. Prvotni ritual sasvim je iščezao, a njegovo mjesto nadomjestio je novonastali ritual bijega od količine reklama koje zauzimaju ne samo većinu televizijskih programa, već i našega javnog i privatnog prostora. U semantički prezasićenoj percepciji suvremenog čovjeka, okruženog natpisima i slikama, reklama je postala oblik komunikacije koji je u potpunosti srastao s njegovim doživljajem svakodnevice. Osim sveprisutnosti u medijima (novine, radio, televizija, internet) kojima je ona kao oglašivač sponzora ujedno i uvjet egzistencije, reklama nepozvana, ali itekako prizvana ulazi i kroz vrata naše privatnosti zatrpavajući nam poštanske sandučice i stvarajući nove potrošačke potrebe. Kao i ostatak većeg dijela zapadnosvjetske površine,

teritorij Republike Hrvatske također je postao nezamisliv bez *jumbo* plakata koji poput najmanje mjerne jedinice obilježavaju njegovu prostornost. Taj kulturološki fenomen prodora reklama i u nepovoljne prostorne uvjete slikovito je i duhovito prikazan u stihovima pjesme *Zamisli* mladoga pjesnika Bojana Radašinića koji je posegnuo za njegovom estetizacijom: *zamisli/ izgubljenost/ čovjeka/ koji hoda/ periferijom/ (tamo gdje su/ samo/ livade/ autoputevi/ gavrani/ i jezoviti/ jumbo plakati)/ hoda i/ ne vidi/ ništa/ osim/ nabrojenog/ čovjek/ gleda/ te jumbo plakate/ i auti/ mu zvrndaju/ pored uha/ i livade/ su poluumjetne/ i ti gavrani/ i sve/ je nekako/ u pizdumaterinu/ neka/ techno/ psihodelija/ i tu si/ i nisi/ vidiš/ svoju kuću/ hodaš/ nikako/ da tamo/ stigneš/ š.*¹

Reklama, kako tvrde Horkheimer i Adorno, sve više zauzima i prostor arhitekture prijeteci njezinu izumiranju², a danas su predodžbe o arhitekturi velikih američkih metropola gotovo postale sinonimne s reklamom, za što se je dovoljno prisjetiti izgleda newyorškog Times Squarea gdje je arhitektura izjednačena s reklamnim video zidom. Reklama je, kako tvrdi Fredric Jameson, postala *modus estetizacije i kulturacije svakodnevnog života*³, što je glavno obilježje postmoderne potrošačke kulture u razdoblju kasnog kapitalizma. Ona je osnovna iskazna jedinica kapitalističkog društva, *idiom, stil kulturne industrije*⁴, *najniža vrsta masovno-kulturnog teksta*⁵. Ovakvo i slično čuđenje je reklamom navedenih teoretičara,

¹ Radašinić, B.: *Sprega književnosti i prljavog rublja*, SKUD Ivan Goran Kovačić, Zagreb, 2000., str. 27. - 28.

² "Kuće koje su, međutim, još preostale iz devetnaestog stoljeća i na kojima se u arhitekturi još sramotno primjećuje njihova uporabnost kao potrošnih dobara, njihova stambena svrha, prekrivaju se od podruma do krova plakatima i transparentima; krajolik postaje pukom pozadinom natpisa i znakova. Reklama postaje naprosto umjetnošću koju je Goebbels s pravilnom slutnjom izjednačavao, *l'art pour l'art*, reklama za sebe samu, čisto prikazivanje društvene moći." Horkheimer, M. i Adorno, T.: *Dijalektika prosvjetiteljstva*, Sarajevo, Veselin Masleša i Svjetlost, 1989., str. 174-175.

³ Navedeno prema Storey, J.: *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture*, second edition, The University of Georgia Press, Athens, Georgia, 1998., str. 188.

⁴ Horkheimer i Adorno, str. 174.

⁵ Jameson, F.: *Političko nesvesno*, Pečat, Beograd, 1984., str. 354.

koje joj je zapravo otvorilo put u analitički diskurz u vrijeme neposredne suvremenosti, zahtijeva zamjenu takva modela čuđenja samim pounutrenjem u analitički diskurz koji problematizira svakodnevicu. Iza reklamnog označitelja krije se označeno *homo consumansa*⁶ postmodernog čovjeka čiji je modus egzistencije bitno određen potrošnjom. U razdoblju kasnog kapitalizma naizgled bezazlen utjecaj reklame na život suvremenog čovjeka sve više raste: reklama danas ima tendenciju postati modelom društvenih i individualnih vrijednosti unutar kapitalističkog društva. Ona je njegova službena umjetnost⁷ i dominantan komunikacijski žanr, stoga, analiza reklamnog diskurza koja povezuje njegovu ekonomsku, društvenu i simboličku vrijednost pridonosi analizi samoga društva u kojem živimo.

2. *Diesel* u svjetlu novih reklamnih tendencija

Izumiranje rituala spomenutog u uvodnom dijelu ove analize znakovito je pri razumijevanju razvoja novih tendencija reklamnog diskurza. U svijetu prezašćenom najrazličitijim informacijama, potrošačka percepcija i primjerena joj

⁶ Termin *homo consumansa* prema Galović, M.: *Moda - zastiranje i otkrivanje*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str. 77.

Kritika potrošačkog mentaliteta koju tvrtka *Diesel* uspješno koristi u svojoj reklamnoj kampanji također kroz ironijsku vizuru konzumerizam prikazuje kao religiju suvremenog čovjeka. *Homo consumansa* se nalazi pred egzistencijalnim pitanjima u kojem odlazak u kupovinu predstavlja vertikalno izbavljenje: Bio sam borbeni pilot koji je čuvao mir, zatim doktor koji je spašavao živote. Sada samo želim ići u šoping; Zamisli sve loše stvari u životu, zatim pomisli na šoping... zato ja volim šoping; Govorila mi je o važnosti ljubavi ali nisam mogao dočekati da odem u šoping; Oni su svi tražili odgovor. Ja sam želio ići u šoping itd. Reklame kojima se služim u ovoj analizi kao i podaci o tvrtki *Diesel* koje koristim nalaze se na službenim web stranicama tvrtke: <http://www.diesel.com>

⁷ Usp. Williams, R.: *Advertising: The Magic System* u: *The Cultural Studies Reader*, Routledge, London & New York, 1999., str. 421. kao i McRobbie, A.: *In the Culture Society*, Routledge, London & New York, 1999., str. 4.

reakcija postali su sve više imuni na stereotipne reklame čija se retorika svodi na eksplicitno uvjeravanje kako je upravo reklamirani proizvod neophodan našim potrebama. Rastom kritičkog skepticizma potrošačkog društva, retorička je sposobnost reklame znatno oslabljena pa je oglašivačima proizvoda nužno biti ekskluzivan i provokativan kako bi se izdigli iz spomenutog stereotipnog obilja. Suvremena reklama, kako bi izborila retorički, a time i tržišni uspjeh proizvoda kojeg oglašava, poslužila se sofisticiranim diskurzivnim strategijama u kojima je kritički skepticizam potrošača pretvoren u diskurz same reklame.⁸ Jedno od najviših mjesta po uspješnosti u ostvarenju autentične reklamne retorike, u skladu s novim diskurzivnim tendencijama, zasigurno pripada modnoj tvrtki *Diesel*. Nekonvencionalan reklamni diskurz tvrtke pod sloganom *Za uspješan život (vodič za ljude zainteresirane za opće zdravlje i mentalnu moć)* bio je mnogostruko nagrađivan: 1995., 1996., 1997. *Grand Prix* u filmskoj kategoriji na Canneskom festivalu, 1997. Zlatna nagrada za tiskanu promidžbu i televizijsku reklamu 1998., Zlatna nagrada u tiskanoj kategoriji i nagrada *Advertiser of the Year* od Eurobesta 1999., BIMA (*British Interactive Media Awards*), prva nagrada u kategoriji virtualne trgovine i e-mail marketinga, nagrade *Design Council's Design Effectiveness*, *Multimedia Graphic*, 2000. nagrada časopisa *Design Week* i prva nagrada za *web site*. Opisan kao artističan, nonsensan, paradoksalan, ekstravagantan i kičasto-*campy*, reklamni diskurz *Diesela* svojim je odmakom od postojećih stereotipa ostvario veliku popularnost, posebice među mladim ljudima. Uspješnost takve strategije *Dieselove* reklamne kampanje ne potvrđuju samo brojne nagrade, već i činjenica da je od svog osnutka 1978. do danas *Diesel* postao globalni koncern s godišnjim prihodom od 330 milijuna

⁸ Usp. Williams, str. 419. Autor tvrdi: "Ali najvažniji odgovor na raspoloženje kritičkog skepticizma bio je u reklamama samim: razvoj znalačkog, profinjenog, duhovitog oglašavanja, koje je priznalo skepticizam i postavilo zahtjeve, bilo usputne i nemarne ili tako suludo pretjerane da uključuju kritičku reakciju (primjerice, reklame za *Guinness*, koje je napisala Dorothy Sayers, kasnije kritičarka oglašavanja). Tako je postalo moguće 'znati sve argumente' protiv oglašavanja, a opet prihvaćati ili pisati tekstove šarmantnih ili zabavnih reklama."

dolara, od kojih je 85% dobiveno od proizvodnje izvan Italije. Imajući u vidu kritički skepticizam potrošačkog društva u razdoblju novih reklamnih tendencija, *Diesel* je u svom oglašavanju posegnuo za diskurzom tzv. *culture jamminga*⁹, lucidno preispisujući žanr same reklame i imajući na meti učestale kodove suvremenog života u kapitalističkom društvu.

3. Metatekst o reklamama i kritika suvremenog društva

Dieselova promidžbena strategija mogla bi se opisati kao kritički osviješten komentar potrošačkoga društva. Kao svojevrsan metatekst samog reklamnog žanra, njegov se reklamni diskurz poigrava klasnim, rasnim, rodnim i dobnim identitetima, dajući ujedno i kritiku opresijama vezanim uz stereotipe reprezentacija navedenih identiteta. Imajući kritički odmak prema suvremenom potrošačkom društvu, *Diesel* ironijski osporava njegove kodove, pozicionirajući se kao subverzivan komentar takva društva. Suvremeno društvo i njegovi rituali, osobito potrošnja, najčešća su tema reklamne kampanje od 1991. do 2001. godine. Metareklamna pozicija *Dieselove* kampanje u tom je razdoblju ostvarena lucidnim poigravanjem i ironiziranjem njezinih učestalih žanrovskih kodova. Nonsensno poigravanje utopijsko-obećavajućim reklamnim sloganima koji nude niz savjeta za uspješan život poput: *kako ići prečacem u životu, kako od najobičnijeg komičara dogurati do predsjednika bez imalo truda, kako gledati na život poslije Božića, kako pušiti 145 cigareta dnevno (čovječe, kome uopće trebaju dvoje pluća?), kako naučiti vlastitu djecu ljubavi i pažnji (učeci djecu da ubijaju, učite ih kako se nositi sa stvarnošću)*, itd., obilježavaju još nezačinjen početak nekonvencionalne reklamne strategije koja svakom novom kampanjom sve više zaoštava i radikalizira svoj izraz. Za početnu fazu *Dieselove* reklamne kampanje karakteristična je već spomenuta kritički osviještena tematizacija iden-

⁹ Termin *culture jamming* je 1984. skovao bend Negativland iz San Francisca, a označava parodije reklama koje otkrivaju njihov pravi smisao, njihovu "ekstremnu istinu", Orlić, A.: "Protiv terora etiketa", u: *Globus*, 7. rujna 2001., str. 84.

titeta (klasnih, rasnih, rodnih, dobnih) u kojoj *Diesel* progovara o društvenim problemima vezanim uz navedene identitete. Primjerice, rodni identitet tematiziran u reklami koja prikazuje mladu ženu u *Dieselovoj* odjeći, u čijoj se pozadini nalaze zlatom bojom obojeni muškarci starijih godina uz popratni tekst: *kako natjerati ljubav da plati*. Reklama tematizira odnose muškaraca i žena u kojima je žena svedena na objektu, ali i osviještenu prostitucijsku poziciju; ili reklama koja prikazuje muškarca koji s posla dolazi svojoj ženi u susret, kritički se osvrće na poziciju žene u braku. Između muža i žene nalazi se dvoje djece i pas koji izlučuje slinu nad oblačićem u koji je smještena ženina stražnjica. Pseće su misli zapravo misli muškarca koji u svojoj ženi vidi isključivo seksualni objekt. Popratni tekstovi komentar reklame glasi: *Diesel je testiran na životinjama*, sugerirajući kako ljudi svojom nagonском strukturom nisu ništa drugačiji od životinja, a isto tako kako je pozicija žene u društvu svedena na status seksualnog objekta. Rasna opresija tematizirana je primjerice u reklami koja prikazuje košarkašku igru u kojoj visoki bijelac drži loptu, a dva mu patuljasta crna (sarkastičnih nadimaka Tiger i Shark) bezuspješno pokušavaju oduzeti loptu iz ruku. Tekst reklame glasi: *vi ste sudac. Diesel* često poseže i za karnevalizacijom suvremenog društva i povijesti, pa je tako u reklamama s crncima u mondenom okruženju preispisao rasne pozicije, dajući crncima u Africi bjelački diskurz moći. U takvoj karnevalizaciji, novine *The Daily African* donose naslov: “Afrika daje financijsku pomoć Americi.” Koliko god nam se iz današnje pozicije ovakve reklame činile oslabljene u svojoj iskaznoj snazi, one su karakteristične za početak gradnje nekomformističkog imidža tvrtke. No, u tim reklama sve više do izražaja dolazi diskurzivna smicalica potrošačke retorike koja pod krinkom kritičke osviještenosti krije determinizam procesa koji na poslijetku omogućuje i njezino postojanje. Koliko *Diesel* pod krinkom kritičke osviještenosti iskorištava društvene probleme, preispisujući ih u svoju korist svjedoči i reklama koja donekle puca po svom šavu poigravanja. Reklama pokazuje iznimno debele ljude, uniformno odjevene u odijela dok se goste velikim količinama *fast food* hrane. Nasuprot njima za stolom sjede tri *Diesel*-osobe¹⁰ koje

ispred sebe nemaju hranu dok su njihovi pogledi rezignirano upućeni debelim ljudima koji se goste. Osim odjećom (uniformna odjela debelih ljudi i *Dieselova* modna odjeća) i kilažom, tzv. *Diesel*-osobe se od konzumenata *fast food* industrije razlikuju i bojom kože: dok su korpulentni potrošači svi bijele rase, *Diesel*-osobe su crne. Reklama predstavlja kritiku kapitalističkog društva u kojem jedni imaju previše, a drugi premalo, svijetu koji teži za uniformiranjem identiteta i svijetu koji neke uvijek prisilno smješta na marginu. Samo, nije li prikazana dihotomija u ovom slučaju licemjerno upotrijebljena: hoće li crnci iz “nerazvijenog Trećeg svijeta” na koje se aludira bojom kože *Diesel*-osobâ imati ekonomsku moć za kupovanje *Dieselove* odjeće, ako nemaju ni osnovne životne namirnice, kako se sugerira reklamom. Posluživši se kritičkom tematizacijom suvremenoga društvenog problema (ekonomskog i rasnog), *Diesel* je nakalemio vlastitu naraciju nekonformizma koja u svojoj realizaciji nalazi na temeljni paradoks i kontradikciju takve označiteljske prakse jer ekonomska vrijednost *Dieselove* odjeće nipošto ne može imati simboličku vrijednost otpora ekonomski nepravednom društvenom poretku.

4. Transparentnost procesa potrošnje?

Kritika je potrošačkog društva mnogo uspješnije ostvarena novijom reklamnom kampanjom *Sretna dolina je od sada sponzorirana od Diesela* u kojoj je glavni protagonist Donald Diesel koji svojim imenom i izgledom predstavlja hipertrofiranu maskotu macdonaldizirana svijeta, noćnu moru potrošačke utopije, hibrid između *McDonaldsove* maskote klauna, *Dieselova* logotipa pankera koji na kraju ispada stravični klaun iz horror filma *Ono*. Donald Diesel predstavlja simbol potrošačkog društva, ogoljenog od svoje utopijske sastavnice. Potrošačima se obraća s: “(...) Ponesite smiješak na licu, pjesmu u srcu i kreditnu karticu u vašem džepu. Napravimo vožnju kroz Sretnu dolinu! Voli vas Donald koji donosi užitke masama.” Za razliku od dosadašnjih *Dieselovih*

¹⁰ Pod *Diesel*-osobama smatram manekene odjevene u *Dieselovu* odjeću.

reklama u kojima dominira figura kontrasta između tzv. *Diesel*-osoba i ostatka svijeta¹¹, u Donaldovoj sretnoj dolini *Diesel*-ljudi prikazani su kao neosvijestena potrošačka masa koja uživa u utopijskom svijetu koji ih “opušta i daje osjećaj sigurnosti”¹² kao u sretnim prostorima *McDonaldsovih* restorana koji su predvidljivi i prepuni ponavljajućih postupaka koje potrošači upravo zbog toga vole jer im oni “ako ništa drugo omogućavaju neometano razmišljanje o drugim stvarima pa čak i sanjarenje.”¹³ U najnovijoj brošuri *Diesel*-osobe nisu prikazane kao nekonformisti, već kao masa podložna manipulaciji kapitalističke industrije koja leži u rukama zastrašujuće grotesknog, ali na bizaran način simpatičnog Donalda. Za razliku od prethodno spomenutog suzdržavanja *Diesel*-osoba od *fast food* industrije, u najnovijoj brošuri oni uživaju u tzv. *Caféu zadovoljstva* pred gomilom otpadaka *fast food* hrane u kojoj je smješten bizarni motiv prepariranog ježa kao simboličkog supstituta za hamburger. Popratni tekst uz *Café zadovoljstva* glasi: “Napravite si put do *junk food* raja, gdje su krumpirići 100% masni, a hamburgeri su toliko svježiji da vrište pri svakom zalogaju. *Café zadovoljstva* ima anarhističke demonstracije svakog vikenda. Pogledajte kako bacaju bombe od boje na zaposlenike. Nazdravite kad ih policija urote udari s njihovim sretnim pendrecima (koje se mogu nabaviti u trgovinama) i odvede ih na vrlo posebno mjesto. Zaplivajte danas u našoj masnoj hrani.”

Hipertofirani utopijski svijet Donaldove Sretne doline u kojoj “caruje ljubav, tuga

¹¹ Izdvojiti će samo neke od stotinjak reklama koje se nalaze na *Dieselovim* web stranicama, a prikazuju dihotomiju između *Dieselovih* osoba i suvremenog svijeta: primjerice, prikaz božićne štalice u kojoj su tri kralja zapravo *Diesel*-osobe odjevene u anakronu modernu odjeću nasuprot arhaičnom izgledu svete obitelji, popratni tekst glasi “Umorni od svih pametnjakovića?”; mladi buntovnici odjeveni u *Dieselovu* odjeću prolaze ledima okrenutim prema crkvi dok ih crkve puritanskim očima gledaju uniformirano odjevena gomila, na crkvi se nalazi natpis “Today is a good day”; *Diesel*-ljudi u muzeju razgledavaju nabildana tijela i čude se ljudima koji kao živi muzejski izložci toliku pažnju posvećuju ritualu povećanja mišićne mase; *Diesel*-ljudi hrane *nediesel*-ljude koji se nalaze u kavezima, itd.

¹² Ritzer, G.: *McDonaldizacija društva*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 1999., str. 117.

¹³ Isto.

spava, u kojoj Sunce uvijek sjaji, a kiša je dozvoljena samo ukoliko stvara dugu, u kojoj su sve životinje suglasne i sretno da ih se pojede i u kojoj se ulaz može platiti u bilo kojoj tekućoj valuti,” svijet je potrošačkih užitaka u kojem stereotipna utopijska slika svijeta hiperbajkovite stilizacije u Donaldu Dieselu ima svoju realnu subverzivnu varijantu, premda je on lik koji je izgledom najnestvarniji od svih ostalih označitelja u brošuri. Ovakva diskurzivna logika reklamnog oglašavanja poslužila se tako strategijom karnevalizacije utopijskog slikovlja reklamne industrije ostvarujući obrnutu metaforu eskapističkog svijeta pop kulture. Donald je realno subverzivni element u utopijskoj priči o Sretnoj dolini koji prividno uživa u kičastoj zabavi, dok zapravo manipulira svim njezinim segmentima. Kao što i *Dieselova* modna industrija ovakvim iskazom o transparentnosti vlastite potrošačke komunikacije manipulira značenjem takva iskaza koji ne može izbjeći logiku kojoj se naizgled suprotstavlja.

5. Igra s teorijskim diskurzom

Na koje sve načine diskurz suvremene teorijske proizvodnje može prodrijeti u samu reklamu, prikazat ću na kampanji koja prethodi Donaldovoj sretnoj dolini. Kampanja *Spasi se* poigrala se s diskurzom francuskog teoretičara Jeana Baudrillarda i suvremene teorije medija. *Dieselova* brošura nudeći savjete o vječnoj mladosti, ljepoti i seksipilu nositelj je Baudrillardova diskurza o postmilenijskom i postorgijastičkom. Hiperrealna tijela *Dieselovih* lutaka-manekena oslobođena su svih životnih kodova i uživaju u svojim ekstremnim postmilenijskim ritualima vječne mladosti i ljepote sasvim odvojenim od zahtjeva realnih ekstremiteta. Upotreba referencijalnosti na realno ljudsko tijelo ovih postmanekena nekrofiličarske ljepote govori nam o kraju ljudske ere i prelasku u poslijeljudsku, koja je napokon iznašla modus besmrtnosti pomoću uvrnutog asketizma. Sam je naslov brošure aluzija na religijske imperatve koji su postavljeni upravo zbog napetog očekivanja kraja ljudske ere. No, kraj se, kako tvrdi Baudrillard, već dogodio, s obzirom da živimo u vremenu medijski simulirane povijesti, a *Dieselovi* postmilenijski manekeni upravo afirmiraju ljudsko stanje nakon kraja, kada stvarnost postaje životni *placebo*. Postmilenijska era nastoji

iznaći posthedonističko načelo ljudskog tijela, odvojenog od njegove materijalnosti koja je u orgijastičkoj eri doživjela konačnu potrošnju i kraj. Način na koji se ono može sačuvati je novi asketizam sa svim popratnim paradoksima lišene ekstremitetnosti (ali ne i ekstrema). Vrsta virtualnih manekena koja su slična ljudima, ali se od njih razlikuju nekrofiličarskim šarmom, svoju je besmrtnost zadobila u uvrnutoj varijanti života. Ona se manifestira spolnom ravnodušnoću, konzumacijom vlastita urina, nemisaonom vegetacijom, vječnim spavanjem, jedenjem algi, vratolomnom jogom, priključkom mozga na računalo, reinkarnacijom, kloniranjem, udisanjem kisika i nesmijanjem. Takav je iskaz suprotan dosadašnjim reklamnim stereotipima koji pred nas postavljaju imperativ eksplicitnog užitka. No, i u poslijeljudskoj i asketski nastrojenoj eri koja naizgled nadilazi samu materijalnost, konzumerizam nadživljava i jedina je praksa ovih postmanekena što se očituje u imperativu osjećati se mladim, lijepim i poželjnim u skladu sa zakonitostima modne industrije. Obnašajući zahtjev za vječno mladim subjektom, *Dieselova* kampanja postavlja zahtjev za vječnom potrošnjom. Takav zahtjev može se eksplicitno iščitati iz same brošure: "(...) Ali želite li zaista imati bore oko očiju i biti u nemogućnosti uživati uobičajeni seks dan za dan, noć za noć? Želite li zaista doživjeti to da postanete staromodni i počnete se tužiti na vrijeme? Naravno da ne želite! Mi u *Dieselu* govorimo veliko NE starosti. Bez mladih ljudi tko bi održavao diskoteke punima? Tko bi održavao industriju guma za žvakanje? Mi ne želimo da vaš dobar izgled nikada ne izblijedi. Što ste duže mladi, to smo i mi sretniji. Kao i cijeli svijet. Da biste proslavili još malo mladih godina koje su vam preostale, mi u *Dieselu* vam želimo predstaviti uspješne savjete kako biste ostali mladi."

6. "Označeno" *Diesela*

Iz analize odabranih tekstova *Dieselove* reklamne kampanje, nazire se kako iza samog reklamnog označitelja stoji obuhvatniji koncept označenog *Dieselove* modne industrije. Tvrtka je potrošačima preko nekonvencionalne reklamne kampanje ponudila više od samog proizvoda, a to je određeni stil života, kako naglašava njegov vlasnik Renzo Rosso. *Diesel* svojim kupcima nudi više od

same označiteljske prakse modnih artikala, on im nudi i u isto vrijeme proizvodi potrebu za “označenim” njegove odjeće, a to je obrazac identiteta i određeni stil života. *Dieselova* diskurzivna praksa, koja obuhvaća simboličku vrijednost odjeće i promidžbenog materijala koji je predstavlja, kao svoj imperativ potrošačima postavlja zahtjev za nekonformizmom i nekonvencionalnošću. Deklarirane u *Dieselovu* promidžbenom materijalu, nekonformizam i nekonvencionalnost zahtijevane su i od zaposlenika, kako bi tvrtka od svog proizvoda napravila koherentnu diskurzivnu praksu. U oglašavanju za nove zaposlenike, nekonformistički stav predstavljen je kao najbolja poslovna preporuka: “*Diesel* traži nove ljude u timu! Marketing & art manager (jedna osoba): vi nudite *Dieselu*: *Diesel* pogled na život. Aktivno znanje engleskog jezika (talijanski dobrodošao). Iskustvo u marketingu. Mnoštvo kreativnih ideja!/*Diesel* nudi vama: *Diesel* pogled na život. Zaposlenje na neodređeno vrijeme! Kreativni i dinamičan posao u *Diesel* timu! Sales Stuff (dvije muške osobe): vi nudite *Dieselu*: *Diesel* pogled na život. Kreativnost i spremnost na timski rad. Neformalnost i nepredvidivost! Pouzdanost i odgovornost!/*Diesel* nudi vama: *Diesel* pogled na život. Zaposlenje na neodređeno vrijeme! Kontinuirano učenje i mogućnost napredovanja! Kreativni i dinamičan posao u *Diesel* timu! Skladištar: vi nudite *Dieselu*: Spremnost. Iskustvo u obavljanju sličnih poslova./ *Diesel* nudi vama: Povremeni posao - ispomoć pri obavljanju skladišnih poslova. Iskustvo rada u *Diesel* timu.”¹⁴ Iz navedenog oglasa osobina nekonformizma u kojem “*Diesel* pogled na život” (koji očigledno nije potreban skladištaru kao najnižoj radnoj snazi) predstavlja preduvjet, uvjet i konačni dobitak od poslovanja u *Dieselovu* timu. Također valja primijetiti kako su kvalitete *neformalnosti* i *nepredvidivosti* gotovo sinkrono oslabljene discipliniranim kvalitetama *pouzdanosti* i *odgovornosti*. Premda je i u ovom oglašavanju za zaposlenike u *Dieselovu* timu prisutan ironijski diskurz njegove reklamne industrije, njime upotpunjujem zaključak o označenom *Dieselove* diskurzivne reprezentacije: uz proizvod koji nosi ekonomsku vrijednost *visoke mode svakodnevice* (što

¹⁴ *Jutarnji list*, 15. 4. 2002., str. 49.


znači da je *basic* odjeća te kompanije prodavana po iznimno visokoj cijeni), tvrtka putem reklamne kampanje svoje potrošače uvjerava u nekomformističku i simboličku vrijednost otpora takve odjeće u čemu je sadržan temeljni paradoks takva zahtjeva. *Dieselova* odjeća u svom ekonomskom nizu u potpunosti afirmira isti onaj kapitalizam prema kojem se osviješteno i subverzivno pozicionira u svojim reklamnim kampanjama. *Diesel* tako od nekonformizma i subverzije stvara prazan označitelj, puneći ga značenjem koji se uklapa u njegovu naraciju.¹⁵ Oспорavajući utopiju postojećeg reklamnog diskurza i odnosa u svijetu potrošnje, *Diesel* proizvodi novu utopiju, a to je utopija o transparentnosti vlastite komunikacije koja kritičkim osvještavanjem svojih kupaca nema namjeru njima manipulirati. Takva utopija se poslužila karnevalizacijom kritičkog znanja o svijetu kapitala, prikazujući vlastitu diskurzivnost kao alternativu kapitalizmu koja je i sama kapitalističke provenijencije. Smatram kako se reklama nikad ne može subverzivno pozicionirati prema postojećem sustavu jer ona po temeljnoj logici vlastitog žanra uvijek predstavlja zahtjev za potrošnjom, poslužila se ona sofisticiranijim ili manje sofisticiranim diskurzom. Samo-referirajući kôd oglašavanja samo je jedna od smicalica društva spektakla u kojem su *učinkovitost, predvidljivost, isplativost i kontrola*¹⁶ uvjet njegova preživljavanja. Kritička osviještenost *Dieselove* reklamne industrije pokazuje diskurz upravo u njegovoj političkoj dimenziji kako ju je poimao Foucault, a ona govori kako je “moć najdjelotvornija kada se zaodjene u bezazlene i tobože subverzivne forme.”¹⁷ Retorička moć *Dieselove* reklamne kampanje estetički je anestetik¹⁸ za njegove potrošače, a tako i za dobru isplativost pod krinkom diskurzivne subverzije.

¹⁵ Ovakav je paradoks sveprisutan na tržištu modne industrije. Spomenimo se samo punka čija je odjeća 1970-ih imala političku vrijednost otpora *establishmentu* da bi vrlo brzo bila upotrijebljena u komercijalne svrhe, a tako disciplinirana i pretvorena u kapital.

¹⁶ Usp. Ritzer, str. 30.

¹⁷ Usp. Biti, V.: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1997., str. 62.

¹⁸ Usp. Leach, N.: *The Anaesthetics of Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, str. 44.



Toril Moi profesorica je književnosti na Sveučilištu Duke u SAD-u. Predavala je u Bergenu (Norveška) i na Oxfordu. Bavi se feminističkom teorijom, psihoanalitičkom teorijom, francuskom fenomenologijom (Sartre, Beauvoir, Merleau-Ponty), te filozofijom jezika (Wittgenstein, Austin, Cavell). Objavila je knjige *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (1985.), *Simone de Beauvoir: The Making of an Intellectual Woman* (1994.), te uredila zbornike *The Kristeva Reader* (1986.) i *French Feminist Thought* (1987.). Najnovija joj je knjiga *What Is A Woman? And Other Essays* objavljena 1999. Ove se akademske godine nalazi na stipendiji na Institutu Radcliffe gdje proučava Henrika Ibsena.

www.duke.edu/literature/Moi.html

www.radcliffe.edu/fellowships/current/2003/moi.html

Toril Moi

Hélène Cixous

imaginarna utopija

s engleskoga prevela Maša Grdešić

Proturječim li sam sebi?

Onda dobro... Proturječim sebi;

Velik sam... Sadržim mnoštva.

(Walt Whitman)

Pretežno¹ je zahvaljujući naporima Hélène Cixous pitanje ženskoga pisanja počelo zauzimati središnji položaj u političkoj i kulturnoj raspravi u Francuskoj u 1970-ima. Između 1975. i 1977. proizvela je čitavu seriju teorijskih (ili poluteorijskih) spisa, koji su svi krenuli s istraživanjem odnosa između žena, ženskosti, feminizma i proizvodnje teksto²: *La Jeune Née* (u suradnji s Catherine Clément, 1975.), “Le Rire de la Méduse” (1975.), preveden kao “The Laugh of the Medusa” (1976.), “Le Sexe ou la tête?” (1976.), preveden kao “Castration or decapitation?” (1981.) i *La Venue à l’écriture* (1977.). Ovi su tekstovi blisko povezani: tako “Sorties”, Cixousin glavni doprinos *La Jeune Née*, sadrži duge odlomke posebno objavljena “Meduzina smijeha”. Činjenica da se mnogo središnjih ideja i predodžaba konstantno ponavlja predstavlja

¹ Prevedeno prema “Hélène Cixous: an Imaginary Utopia”, u: *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Routledge, London and New York, 2002. (Nap. ur.)

njezino djelo kao kontinuum koji ohrabruje nelinearne oblike čitanja.² Njezin je stil često intenzivno metaforičan, poetičan i eksplicitno antiteorijski, a njezine središnje predodžbe stvaraju gustu mrežu označitelja koja analitički nastrojenu kritičaru ne nudi nikakav očiti rub za kojeg bi se mogao uhvatiti. Nije jednostavno zarezati, otvoriti vidike ili isertati karte Cixousine tekstualne džungle; štoviše, sami tekstovi obilato daju do znanja da je ovaj otpor prema analizi potpuno namjieran. Cixous ne vjeruje ni u teoriju ni u analizu (iako prakticira i jedno i drugo - kao na primjer u svojem doktorskom radu *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement* (1968.), prevedenome 1972. kao *The Exile of James Joyce or the Art of Replacement*, ili u svojim *Prénoms de personne* iz 1974.); niti zapravo odobrava feminističkih analitičkih diskurza: ona je, na kraju, žena koja je prva glatko izjavila “Ja nisam feministica” (RSH, 482.) i kasnije nastavila kazavši “Ne moram proizvoditi teoriju” (Conley, 152.). Optužujući feminističke istraživač(ic)e u humanistici da se okreću od sadašnjosti prema prošlosti, ona također odbacuje njihove napore kao puku “tematsku kritiku”. Prema Cixous, takve će se feminističke kritičarke neumitno naći ulovljene u opresivnu mrežu hijerarhijskih binarnih opreka koje promice patrijarhalna ideologija (RHS, 482.-483.). Na nadobudne se feminističke analitičarke Cixousine “književne teorije” to ionako ne odnosi.

Pa ipak ovo nije potpuno ispravna slika Cixousina stajališta. Citirane izjave, izvan svojega suvremenog francuskog konteksta, naginju smještanju njezinih pogleda, sve u svemu, u prekrut kalup. Njezino se odbijanje etikete “feminizma” ponajprije temelji na definiciji feminizma kao buržoaskoga, egalitarističkog zahtjeva da žene dobiju moć u postojećem patrijarhalnom sustavu; za Cixous,

²Svi su citati Cixousinih radova na engleskome, ponajprije iz objavljenih engleskih prijevoda, ali kada to nije bilo dostupno, ponudila sam svoje vlastite. U slučaju objavljenih prijevoda, osim članka “Castration or decapitation”, gdje nisam imala prilike konzultirati francuski izvornik, brojevi se stranica prvo odnose na [engleski] prijevod, a zatim na francuski izvornik. Rabljene su sljedeće kratice: JN - *La Jeune Née*, VE - *La Venue à l'écriture* i RHS - intervju u *Revue des sciences humaines*.

“feministice” su žene koje žele moć, “mjesto u sustavu, poštovanje, društveno priznanje” (RHS, 482.).³ Cixous ne odbacuje ono što preferira zvati ženskim *pokretom* (u suprotnosti sa statičnom krutošću takozvanoga “feminizma”); naprotiv, ona mu je jako sklona, a između 1976. i 1982. objavila je sva svoja djela kod *des femmes* da bi pokazala svoju političku predanost borbi protiv patrijarhata. Mnogim francuskim feministicama, kao i većini feministica izvan Francuske, ova bi se vrsta skolastičkoga natezanja oko riječi “feministički” činila politički štetnom ženskomu pokretu kao cjelini. U Francuskoj je izazvala članice kolektivnoga pokreta “politique et psychanalyse” da marširaju ulicama na Međunarodni dan žena noseći natpise “Dolje s feminizmom!”, na taj način generirajući unutar ženskoga pokreta značajnu količinu neprijateljstva i gorčine koji su se dosta pokazivali u javnosti. čini se da je glavni učinak “antifeminističke” inicijative grupe “politique et psychanalyse” bilo stvaranje općega dojma ogorčenosti i nereda unutar francuskoga feminizma. Stoga nemam nikakve namjere slijediti Cixousino vodstvo što se toga tiče: prema prihvaćenoj upotrebi u engleskome, njezina nesumnjiva predanost borbi za žensko oslobođenje u Francuskoj, kao i njezina snažna kritika patrijarhalnih načina mišljenja, čine je feministicom. Rekavši ovo, naravno da je i važno i nužno krenuti prema istraživanju vrste feminističke teorije i politike koju ona predstavlja.

Patrijarhalno binarno mišljenje

Jedna je od Cixousinih najpristupačnijih ideja njezina analiza onoga što bi se moglo nazvati “patrijarhalnim binarnim mišljenjem”. Ispod naslova “Gdje je ona?” Cixous niže sljedeći popis binarnih opreka:

³ U knjizi *Eperons* (što se prevodi kao *Spurs*) izgleda da Derrida koristi riječ “feministica” u istom, omalovažavajućem smislu.

Aktivnost/Pasivnost
Sunce/Mjesec
Kultura/Priroda
Dan/Noć
Otac/Majka
Glava/Osjećaji
Razumljivo/Osjetljivo
Logos/Patos (JN, 115.)

Budući da odgovaraju temeljnoj opreci muškarac/žena, ove su binarne opreke duboko urasle u patrijarhalni vrijednosni sustav: svaka se opreka može analizirati kao hijerarhija u kojoj se “ženska” strana uvijek vidi kao negativna, nemoćna instancija. Za Cixous, koja na ovome mjestu mnogo duguje radu Jacquesa Derride, zapadna filozofija i književna misao jesu i uvijek su bile uhvaćene u ovaj beskonačni niz hijerarhijskih binarnih opreka koje se uvijek na kraju vraćaju na fundamentalni “par” muški spol/ženski spol.

Priroda/Povijest
Priroda/Umjetnost
Priroda /Um
Strast/Akcija (JN, 116.)

Ovi primjeri pokazuju da nije jako važno koji se “par” odluči naglasiti: skrivenoj opreci muški spol/ženski spol s njezinim neizbježnim pozitivnim/negativnim vrednovanjem uvijek se može ući u trag kao temeljnoj paradigmi.⁴

⁴U svojem članku “Is female to male as nature is to culture?” u: Rosaldo i Lamphere (ur.), Sherry Ortner analizirajući opreku muški spol/ženski spol i kultura/priroda dolazi do zaključaka koji su upadljivo slični nekim Cixousinim primjedbama. Tvrdeći da su “svagdje, u svakoj znanj kulturi, žene u nekoj mjeri smatrane inferiornima muškarcima” (69.), Ortner vidi ovo “univerzalno obezvrjeđivanje žena” (71.) kao rezultat sveprožimajuće binarne logike u kojoj su muški spol/ženski spol predstavljeni kao usporednica kulturi/prirodi gdje se “priroda” uvijek gleda kao da predstavlja “niži red postojanja” (72.).

Tipičnim potezom Cixous tada kreće locirati smrt na djelu u takvoj vrsti mišljenja. Da bi jedan pojam mogao steći značenje, tvrdi ona, mora uništiti drugi. “Par” ne može ostati netaknutim: postaje općim bojištem gdje se borba za nadmoć označavanja zauvijek odvija. Na kraju, pobjeda se izjednačuje s aktivnošću, a poraz s pasivnošću; u patrijarhatu, muškarac je uvijek pobjednik. Cixous strastveno optužuje takvo jednačenje ženskosti s pasivnošću i smrću da ženi ne ostavlja nikakav pozitivan prostor: “Žena je ili pasivna ili ne postoji” (JN, 118.). Njezin se cijeli teorijski projekt može u jednu ruku sumirati kao pokušaj da odriješi ovu logocentričnu⁵ ideologiju: proglasiti ženu izvorom života, moći i energije i pozdraviti došašće novoga, ženskog jezika koji neprestano potkopava ove patrijarhalne binarne sheme u kojima logocentrizam šuruje s falocentrizmom⁶ u naporu da podredi i utiša žene.

Razlika

Nasuprot svakoj binarnoj shemi mišljenja Cixous postavlja mnogostuku, *heterogenu razliku* (diferenciju). Da bi se na ovome mjestu razumjeli njezini argumenti, potrebno je prvo ispitati koncepciju razlike Jacquesa Derride (ili radije diferancije). Mnogi su rani strukturalisti, kao na primjer A. J. Greimas u svojoj *Strukturalnoj semantici*, držali da se značenje proizvodi upravo kroz binarne opreke. Tako u opreci muško/žensko svaki pojam postiže značenje jedino kroza svoj strukturalni odnos prema drugome: “muško” bi bilo potpuno beznačajno bez svoje izravne suprotnosti “žensko” i obratno. Sve bi se značenje proizvodilo na takav način. Očit je protuargument ovoj teoriji mnoštvo primjera pridjeva ili priloga stupnja (mnogo - više - najviše, malo - manje - najmanje), za koje se čini da

⁵ Cixous ovdje slijedi Derridu koji etiketira glavni tijek zapadnjačkoga mišljenja *logocentričnim* zbog njegova dosljednoga privilegiranja *Logosa*, Riječi kao metafizičke prisutnosti.

⁶ *Falocentrizam* denotira sustav koji privilegira falus kao simbol ili izvor moći. Spoj se logocentrizma i falocentrizma često naziva, po Derridi, *falogocentrizam*.

proizvode svoj smisao u odnosu prema drugim predmetima u istome nizu, a ne u odnosu prema svojoj binarnoj suprotnosti.

Derridina je kritika binarne logike ipak dalekosežnija u svojim implikacijama. Za Derridu se značenje (označavanje) ne proizvodi u statičnoj zatvorenosti binarne opreke. Ono se prije postiže “slobodnom igrom označitelja.” Jedan je način ilustriranja Derridinih tvrdnji na ovome stupnju upotreba Saussureove koncepcije *fonema*, definirana kao najmanja razlikovna - i stoga označujuća - jedinica jezika. Za fonem se nikako ne može tvrditi da postiže značenje samo binarnom oprekom. Sam po sebi fonem /b/ ne označuje baš ništa. Kada bismo imali samo jedan fonem, ne bi bilo ni značenja ni jezika. /b/ može označivati samo dok se shvaća *različitim* od recimo /k/ ili /h/. Tako se /bat:/kat:/hat/ sve shvaćaju kao različite riječi s različitim značenjima u engleskome. Tvrdi se da /b/ označuje jedino kroz proces koji učinkovito *odgađa* njegovo značenje na druge razlikovne elemente u jeziku. U neku ruku, *drugi* su fonemi oni koji nam omogućuju da odredimo značenje fonema /b/. Za Derridu se označavanje proizvodi upravo kroz ovu vrstu otvorene igre između prisutnosti jednoga označitelja i odsutnosti drugih⁷.

Ovo je onda osnovno značenje derridijanskoga pojma diferancije. Pisana s “a” da bi se razaznala - u pisanju, ne u govoru - od normalne francuske riječi za razliku (*différence*), dobiva aktivniji smisao nastavka “-ance” u francuskom, te se stoga na engleski može prevesti i kao “difference” (razlika) i kao “defferal” (odgoda). Kao što smo vidjeli, igra je između prisutnosti i odsutnosti koja proizvodi značenje smještena kao igra odgode: značenje nikada nije istinski prisutno, nego je samo konstruirano kroz potencijalno beskonačan

⁷Tvrdnja ilustrirana na razini fonema bila bi ista na razini označitelja. Za Saussurea se znak (“riječ”) sastoji od dvaju pojmova: označitelja i označenoga. Označitelj je materijalni dio znaka (zvuk ili slova), dok je označeno njegovo “značenje” ili ideacijska reprezentacija. Označeno nije “pravi predmet” u svijetu, koji Saussure naziva referentom. Za Saussurea su označitelj i označeno neodvojivi kao dvije strane lista papira, dok je poststrukturalizam, osobito lakanovska teorija, propitivao ovo zatvaranje znaka i pokazao kako označitelj može “kliziti” u odnosu prema označenome.

proces referiranja na druge, odsutne označitelje. Za “sljedećega” se označitelja može u određenom smislu reći da daje značenje “prethodnomu”, i tako dalje *ad infinitum*. Stoga ne može postojati “transcendentalno označeno” gdje bi proces odgode nekako završio. Takvo bi transcendentalno označeno moralo imati značenje *sâmo po sebi*, biti potpuno prisutno *sâmo u sebi*, ne zahtijevajući ni podrijetlo ni svrhu izvan sebe sama. Očit bi primjer takva “transcendentalnoga označenoga” bila kršćanska koncepcija Boga kao Alfe i Omega, podrijetla značenja i konačna svršetka svijeta. Slično tomu, tradicionalno shvaćanje autora kao izvora i značenja njegova ili njezina vlastita teksta postavlja autora u ulogu transcendentalnog označenog.

Derridina analiza proizvodnje značenja tako implicira fundamentalnu kritiku cijele zapadne filozofske tradicije, zasnovane na “metafizici prisutnosti” koja razabire značenje kao potpuno prisutno u Svijetu (ili Logosu). Zapadna metafizika počinje davati prednost govoru nad pisanjem upravo zato što govor pretpostavlja *prisutnost* subjekta koji govori, koji se tako može postaviti za ujedinjujući *izvor* njegova ili njezina diskurza. Ideja da je tekst nekako potpuno *autentičan* samo izražavajući prisutnost ljudskoga subjekta bila bi jedan primjer implicitna privilegiranja glasa ili govora nad pisanjem. Christopher Norris daje izvrstan sažetak Derridinih gledišta na taj problem:

“Glas postaje metaforom istine i autentičnosti, izvor samoprisutnog ‘živog’ govora suprotstavljenog sekundarnim beživotnim emanacijama pisanja. Kroz govor se može iskusiti (navodno) prisna veza između zvuka i smisla, unutarne i trenutno shvaćanje značenja koje se bez zadržke predaje savršenomu, transparentnom razumijevanju. Pisanje, nasuprot tomu, uništava ovaj ideal čiste samoprisutnosti. Nameće stran, depersonaliziran medij, varljivu sjenu koja pada između namjere i značenja, između iskaza i razumijevanja. Zauzima promiskuitetno javno područje gdje se autoritet žrtvuje mušicama i hirovima tekstualne ‘diseminacije’. Pisanje je, ukratko, prijetnja duboko tradicionalnom pogledu koji povezuje istinu sa samoprisutnošću i ‘prirodnim’ jezikom u kojem pronalazi izraz.” (28.)

Da bi se shvatila Derridina distinkcija između pisanja i govora, važno je razumjeti da je *pisanje* kao koncepcija blisko povezana s *diferancijom*; tako Norris definira pisanje kao “beskonačno izmještanje značenja koje ujedno vlada jezikom i smješta ga zauvijek izvan dohvata stabilnoga, samozajamčujućeg znanja” (29.). Derridina analiza umanjuje i potkopava umirujuću zatvorenost binarnih opreka. Široko rastvarajući polje označivanja, pisanje - tekstualnost - priznaje slobodnu igru označitelja i otvara ono što Cixous naziva tamnicom patrijarhalnoga jezika.

Žensko pisanje 1) muškost, ženskost, biseksualnost

Cixousina je koncepcija *ženskoga pisanja* odlučno povezana s Derridinom analizom pisanja kao diferencije. Za Cixous, ženski su tekstovi tekstovi koji “rade na razlici”, kao što je jednom rekla (RHS, 480.), koji teže prema razlici, bore se za umanjene dominantne falogocentrične logike, za rastvaranje zatvorenosti binarnih opreka i goste se u užicima otvorene tekstualnosti.

Međutim, Cixous ne popušta u tome da joj je čak termin *écriture feminine* ili “žensko pisanje” zazoran, budući da nas sami termini poput “muško” i “žensko” zarobljuju unutar binarne logike, unutar “klasične vizije spolne opreke između muškaraca i žena” (Conley, 129.). Stoga je odlučila govoriti ili o “pisanju za koje se tvrdi da je žensko” (ili muško) ili, nešto recentnije, o “odgonetljivoj libidinalnoj ženskosti koja se može iščitati u pisanju proizvedenom od muškarca ili žene” (Conley, 129.). Izgleda da nije važan empirijski spol autora, nego vrsta pisanja pred nama. Stoga ona upozorava na opasnosti miješanja spola autora sa “spolom” pisanja koje on ili ona proizvodi:

“Većina je žena ovakva: obavljaju nečije tuđe - muškarčevo - pisanje i u svojoj nedužnosti ga potkrepljuju i daju mu glas, te završe proizvođači pisanje koje je zapravo muško. Mora se jako paziti kad se radi sa ženskim pisanjem da se ne upadne u zamku imena: to što je potpisan imenom žene, ne čini

nužno komad pisanja ženskim. Mogao bi jednako tako biti muško pisanje, i obratno, činjenica da je komad pisanja potpisan imenom muškarca u sebi ne isključuje ženskost. Rijetko je, ali ponekad se može pronaći ženskost u pisanju koje su potpisali muškarci: to se događa.” (“Castration”, 52.)

I doista, jedan je od razloga zbog kojega je Cixous tako zapela riješiti se stare opreke između muškoga i ženskoga roda, te čak pojmova poput muški i ženski spol, njezina jaka vjera u inherentno biseksualnu prirodu svih ljudskih bića. U “Meduzinu smijehu” (i također u *La Jeune Née* - neki su odlomci koji se bavi ovim temama reproducirani u obama tekstovima) prvo napada “klasičnu koncepciju biseksualnosti” koja je “zgnječena ispod emblema straha od kastracije i koja bi zajedno s fantazijom o ‘totalnom’ biću (iako složenom od dvije polovice) odstranila razliku” (“Medusa”, 254./46., JN, 155.). Ova je homogena koncepcija biseksualnosti smišljena da se pobrine za muški strah od Drugoga (žene) budući da mu dopušta maštanjem odagnati neizbježne spolne razlike. Protiveći se ovom gledištu, Cixous proizvodi ono što ona zove *drugom biseksualnošću*, koja je mnogostruka, varijabilna i stalno promjenjiva, a sastoji se od “neisključivanja niti razlike niti jednoga spola”. Među njezinim je svojstvima “umnožavanje učinaka upisa žudnje, preko svih dijelova mojega i drugoga tijela; i doista, ova *druga biseksualnost* ne poništava razlike, već ih raspiruje, slijedi, povećava” (“Medusa”, 254./46., JN, 155.).

Danas su to, prema Cixous, “zbog povijesno-kulturnih razloga... žene koje se otvaraju prema biseksualnosti i koriste se ovom proročanskom biseksualnošću”, ili kako ona kaže: “Na određen način, ‘žena’ je biseksualna, jer je muškarac - nikomu nije tajna - uravnotežen da drži slavnu faličku monoseksualnost na vidiku” (“Medusa”, 254./46., JN 156.-157.). Nijeće mogućnost da se ikada definira *feministička* praksa pisanja:

“Jer ova se praksa nikada ne bi mogla teorizirati, ograničiti, kodirati - što ne znači da ne postoji. Ali će uvijek premašivati diskurz koji upravlja falocentričnim sustavom; zbiva se i zbivat će se u područjima različitim od onih podređenih filozofijsko-teorijskoj dominaciji.” (“Medusa”, 253./45.)

Međutim, ona nudi definiciju u kojoj ne samo da odjekuje Derridina koncepcija pisanja, nego se također čini identičnom njezinoj vlastitoj koncepciji “druge biseksualnosti”:

“Priznati da je pisanje upravo rad u međuprostoru, proučavanje procesa istoga i drugoga bez kojih ništa ne može živjeti, odrješivanje rada smrti - priznati ovo jest ponajprije željeti ovo dvoje, kao i oboje, zbroj jednoga i drugoga, ne učvršćene u nizu borbe i izгона ili kojega drugog oblika smrti, nego beskrajno dinamizirane neprestanim procesom razmjene od jednoga subjekta drugomu.” (“Medusa”, 254./46.)

Ovdje bi se moglo činiti da je za Cixous pisanje *kao takvo* biseksualno. Međutim, ona također tvrdi da će, barem trenutno, žene (što jasno označava biološki ženski spol za razliku od muškoga) puno prije biti biseksualne u ovome smislu od muškaraca. Biseksualno će pisanje stoga u golemoj mjeri prije biti žensko pisanje, iako neki iznimni muškarci mogu u određenim slučajevima uspjeti raskinuti sa svojom “dičnom monoseksualnošću” i također postići biseksualnost. Ovo je stajalište očito dovoljno logično. Ostajući vjerna ovoj protuesencijalističkoj niti Cixous, u “Meduzinu smijehu”, tvrdi da se u Francuskoj jedino Colette, Marguerite Duras i Jean Genet zaista mogu smatrati ženskim (ili biseksualnim) piscima. U *La Jeune Née* ona također ukazuje na Shakespeareovu Kleopatru i Kleistovu Pentesileju kao moćne reprezentacije ženske libidinalne ekonomije.

Za sada, dakle, činilo bi se da Cixousin položaj sačinjava snažno feminističko prilagođivanje derridijanske teorije. Antisesencijalistički i antibiologistički, čini se da njezin rad u ovome području premješta čitavu feminističku raspravu o problemu žena i pisanja s empirističkoga naglaska na spolu autora prema analizi artikulacija spolnosti i žudnje unutar samoga književnog teksta. Na žalost, ovo nije cijela priča. Kao što ćemo vidjeti, Cixousina je teorija prorešeta proturječjima: svaki joj se put, kada se priziva neka derridijanska ideja, suprotstavlja i umanjuje ju vizija ženskoga pisanja umočena u istu onu metafiziku prisutnosti koju tvrdi da joj je cilj razotkrivanje.

Dar i vlastito

Cixousina distinkcija između dara i vlastitoga pribavlja prve znakove isključiva iz derridijanskoga antiesecijalizma. Iako odbija prihvatiti binarnu opreku ženskosti i muškosti, Cixous ponovno ustrajava na vlastitoj distinkciji između “muške” i “ženske” libidinalne ekonomije. Ove su označene, redom, Domenom *Vlastitoga* i Domenom *Dara*. Muškost ili muški vrijednosni sustavi strukturirani su prema “ekonomiji vlastitoga”. Vlastit - vlasništvo - učiniti vlastitim: signalizirajući naglasak na samoidentičnosti, samoveličanju i bespravnoj dominaciji, ove riječi prikladno karakteriziraju logiku vlastitoga prema Cixous. Inzistiranje na vlastitome doličnim protuudarcem vodi do muške opsesije klasifikacijom, sistematizacijom i hijerarhizacijom. Njezin napad na klasu ima malo veze s proletarijatom:

“Trebalo raditi protiv *klase*, protiv kategorizacije, protiv klasifikacije - klasâ. ‘činiti klase’ u Francuskoj znači služiti vojni rok. Trebalo raditi protiv vojnoga roka, protiv svih škola, protiv svakamo prodirućega muškog poriva za suđenjem, dijagnozom, pregledom, imenovanjem... ne toliko u smislu brižne preciznosti pjesničkoga imenovanja koliko u onom represivne cenzure filozofske nominacije/konceptualizacije.” (“Castration”, 51.)

Teorijski je diskurz drugim riječima inherentno opresivan, rezultat muškoga libidinalnog ulaganja. čak je i pitanje “Što je to?” napadnuto kao znak muškoga impulsa za zarobljivanjem zbilje u rigidne hijerarhijske strukture:

“Čim se pitanje ‘Što je to?’ postavi, od trenutka izricanja kojega pitanja, čim se odgovor traži, *već smo uhvaćeni u muško preslušavanje*. Kažem ‘muško preslušavanje’: kao što kažemo toga je i toga preslušala policija.” (“Castration”, 45.)

Povezivanje je Domene Vlastitoga s “muškom libidinalnom ekonomijom”, naravno, besprijekorno antibiologističko. Definirati je esencijalno kao muški strah od kastracije (ovdje etiketiran kao muški strah od gubitka atributa), međutim, to nije:

“Shvaća se da je Domena Vlastitoga uzdignuta na temelju straha koji je zapravo tipično muški: strah od razvlaštenja, odvojenosti, gubitka atributa. Drugim riječima: dojam straha od kastracije.” (JN, 147.)

U svojem članku “Kastracija ili dekapitacija?” Cixous proširuje ovu ideju vlastitoga kao nečega vlastitoga muškarcu:

“Etimološki, ‘vlastito’ je ‘vlasništvo’, ono što je neodvojivo od mene. Vlasništvo je blizina, srodstvo: moramo voljeti svoje bližnje, one koji su nam bliski kao same sebe: moramo se približiti drugomu tako da ga/je možemo voljeti, zato što volimo sebe najviše od svih. Domena Vlastitoga, kultura, funkcionira prilagođivanjem koje je artikulirano, uvedeno u igru, muškim klasičnim strahom od toga da vidi sebe razvlaštena, da vidi sebe lišena... njegovim odbijanjem da bude lišen, u stanju odvojenosti, njegovim strahom od gubitka povlastice, strahom čiji je odgovor čitava Povijest. Sve se mora vratiti muškumu. ‘Vraćanje’: ekonomija se zasniva na sustavu vraćanja. Muškarac troši i biva trošen pod uvjetom da se njegova moć vrati.” (“Castration”, 50.)

Sada se muška Domena Vlastitoga čini kao udžbenička ilustracija Derridine “metafizike prisutnosti” (vidi također JN, 146.-147.). Moglo bi se stoga očekivati da će njezina protivnica, Domena Dara, ilustrirati dekonstruktivniji pristup. Cixous pravi razliku između dviju vrsta darova. Prva je dar kako ga percipiraju muškarci. Za mušku je psihu primiti dar opasna stvar:

“U trenutku u kojem nešto primiš djelotovorno si ‘otvoren’ drugomu, te ako si muškarac imaš samo jednu želju, a ta je što brže vratiti dar, prekinuti krug razmjene koja bi mogla biti bez kraja... ne biti ničije dijete, ne biti nikomu ništa dužan.” (“Castration”, 48.)

U Domeni Vlastitoga dar se percipira postavljačem nejednakosti - razlike - koja je prijeteća po tome što izgleda da se otvara neravnoteži *moći*. Stoga čin davanja postaje suptilno sredstvo agresije, izlaganja drugoga prijetnji vlastite superiornosti. Žena, međutim, daje bez misli o vraćanju. *Darežljivost* je jedna od najpozitivnijih riječi u Cixousinu rječniku:

“Ako postoji ‘vlastitost žene’, to je paradoksalno njezina sposobnost da nesebično razvlašćuje, tijelo bez kraja, bez dodataka, bez najvažnijih ‘dijelova’.... To ne znači da je ona nediferencirana magma, već da ne želi zapovijedati svojim tijelom ili svojom žudnjom.... Njezin je libido kozmičan, kao što je i njezina podsvijest svjetski široka. Njezino pisanje može jedino ići naprijed, nikad ne upisujući ili razabirući obrise, usuđujući se činiti ove vrtoglave prijelaze drugih (tuđih) efemernih i strastvenih kratkih boravaka u njemu, njoj, njima, koje ona nastanjuje dovoljno dugo da ih gleda s točke najbliže njihovoj podsvijesti od trenutka kada se bude, da ih voli u točki najbližoj njihovim porivima; i onda dalje, oplodena skroz na skroz tim kratkim, identifikacijskim zagrljajima, ona odlazi i pada u beskonačnost. Jedino se ona usuđuje i želi znati iznutra, gdje ona, izopćenica, nikada nije prestala slušati odjeke prajezika. Pušta da drugi jezik govori - jezik tisuću jezika koji ne zna ni zatvorenosti ni smrti.” (“Medusa”, 259-260./50., JN, 161.-162.)

Iskliznuće od “ženskoga (roda)” prema “ženskomu spolu” (ili “ženi”) može se ovdje jasno vidjeti. Razrađujući svoju temu, Cixous dodaje da žena daje jer ne pati od strepnje od kastracije (straha od razvlašćivanja, kako to često oblikuje) na način na koji muškarci pate. Usprkos svojem jasnemu biologizmu, čini se da Domena Dara donekle odgovara derridijanskoj definiciji pisanja: ženska/žensko-spolna je libidinalna ekonomija otvorena razlici, pristaje biti “premrežena drugim”, karakterizirana spontanom darežljivošću; Domena Dara zapravo uopće nije domena, nego dekonstruktivni prostor užitka i orgazmičke razmjene s drugim. Nema sumnje da Cixous eksplicitno pokušava svomu izlaganju dviju “libidinalnih ekonomija” dati derridijanski profil. Upozorava, na primjer, da se “treba čuvati slijepa ili popustljiva upadanja u esencijalističke ideološke interpretacije” (JN, 148.), te odbija prihvatiti bilo kakvu teoriju koja postavlja tematsko porijeklo moći i spolne razlike. Ovaj je napor, ipak, ne samo djelomično umanjen njezinim biologizmom: u svojim se prizivanjima specifično ženskoga pisanja čini aktivno zaokupljena promidžbom krajnje metafizičkoga slučaja.

Žensko pisanje 2) izvor i glas

U *La Jeune Née* Cixous prvo ponavlja svoje odbijanje teoretiziranja o pisanju i ženskosti samo da bi naznačila da je, na kraju, ipak otvorena diskusiji o tome. Ono što opisuje kao kakve pokusne komentare pokazuje se kao ništa drugo nego lirski, euforična evokacija esencijalne povezanosti između ženskoga pisanja i majke kao izvora i podrijetla glasa koji se može čuti u svim ženskim tekstovima. Ženskost se u pisanju može razaznati u davanju prednosti glasu: “*pisanje i glas... isprepleteni su*” (JN, 170.). Žena koja govori *jest* u cijelosti svoj glas: “Ona fizički materijalizira ono o čemu razmišlja; označava to svojim tijelom” (“Medusa”, 251./44., JN, 170.). Žena je, drugim riječima, potpuno i fizički prisutna u svojem glasu - a pisanje nije ništa više od nastavka ovoga samoidentičnog produljenja govornoga čina. Glas u svakoj ženi, štoviše, nije samo njezin, nego izvire iz najdubljih slojeva njezine psihe: njezin vlastiti

govor postaje *jeka* iskonske pjesme koju je jednom čula, glas inkarnacije “prvoga glasa ljubavi koji sve žene čuvaju na životu... u svakoj ženi pjeva prva bezimena ljubav” (JN, 172.). On je, ukratko, Glas Majke, te svemoćne figure koja dominira fantazijama prededipalnoga djeteta: “Glas, pjesma prije Zakona, prije daha [*le souffle*] podijeljen je simboličnim, ponovno prilagođen jeziku pod autoritetom koji razdavaja. Najdublja, najstarija i obožavanja najvrjednija od vizitacija” (JN, 172.).

Pronalazeći svoj izvor u vremenu prije nego što je Zakon počeo postojati, glas je bezimen: smješten je čvrsto u prededipalnu fazu prije no što dijete stječe jezik, te stoga i sposobnost da imenuje sebe i svoje predmete. Glas je majka i majčino tijelo: “Glas: neiscrpivo mlijeko. Ponovno je pronađena. Izgubljena majka. Vječnost: ona je glas pomiješan s mlijekom” (JN, 173.). Žena koja govori/piše nalazi se u prostoru izvan vremena (vječnost), prostoru koji ne dopušta ni imenovanje ni sintaksu. U svojem je članku “Women’s Time” (“Vrijeme žena”) Julia Kristeva tvrdila da je sintaksa konstitutivna za naš osjećaj kronološkoga vremena zbog same činjenice da red riječi u rečenici označuje vremenski slijed: budući da subjekt, glagol, objekt ne mogu biti izgovoreni simultano, njihovo iskazivanje nužno lomi vremensku neprekinutost “vječnosti”. Cixous zatim predstavlja ovaj bezimeni prededipalni prostor ispunjen majčinim medom i mlijekom kao izvor pjesme koja odjekuje kroza sve žensko pisanje. činjenica je da žene imaju ovu “privilegiranu vezu s glasom” objašnjena njihovim relativnim nedostatkom obrambenih mehanizama: “Nijedna žena ne skuplja toliko obrana od svojih libidinalnih poriva kao muškarac” (JN, 173.). Dok muškarac potiskuje majku, žena to ne čini (ili jedva čini): ona je uvijek bliska majci kao izvoru dobra. Cixousina je figura majke očito ono što bi Melanie Klein nazvala Dobrom Majkom: svemoćna i darežljiva djeliteljica ljubavi, hrane i obilja. Žena je koja piše stoga strahovito moćna: njezin je *puissance feminine* izveden izravno iz majke čije davanje uvijek vrije snagom: “Što više imaš, što više daješ, to više jesi, što više daješ, to više imaš” (JN, 230.).

Najeksplicitniji opis stvarnoga primjera ženskog pisanja proizvedena pod znakom Glasa, Cixousin članak o brazilskoj spisateljici Clarice Lispector, naglašava i njezinu otvorenost i darežljivost (“L’approche”, 410., n.7.), te, u duboko nederridijanskom odlomku, njezinu sposobnost da riječima podari njihovo esencijalno značenje:

“Gotovo ništa nije ostalo od mora osim riječi bez vode: jer smo također preveli riječi, ispraznili ih od njihova govora, isušili, ograničili, balzamirali ih, te nas više ne mogu podsjetiti na način na koji su se uzdizale iz stvari kao zvonjava njihova esencijalnoga smijeha... ali čisti glas samo treba reći: more, more, da bi se moja kobilica rastvorila, more me zove, more! zovu me, vode!” (“L’approche”, 412.)

Christiane Makward u svome članku o Marguerite Duras i Héléne Cixous razlikuje dvanaest različitih vrsta stila u Cixousinu romanu *LA*: sedam pjesničkih i pet narativnih razina. Pet od sedam pjesničkih stilskih razina može se karakterizirati kao na neki način biblijske, liturgijske ili mitološke. Ova visoka pjesnička skretanja pronalaze svoj put i u Cixousino više teorijski usmjereno pisanje. *La Venue à l’écriture* otvara se u biblijskom tonu “Na početku obožavah” (VE, 9.). U ovome tekstu, kao i mnogim drugim, Cixous postavlja sebe, ako ne za božicu, onda barem za proročicu - neutješnu majku u misiji spašavanja svojega naroda, ženskoga Mojsija kao i Faraonovu kćer:

“Suze koje lijem noću! Vode svijeta teku iz mojih očiju, umivam svoj narod u očaju, kupam ih, ližem ih svojom ljubavlju, odlazim na obale Nila skupiti ljude ostavljene u košarama od šiblja; za subinu živih imam neumornu ljubav majke, stoga sam posvuda, radim na svojoj podsvijesti širokoj poput svijeta, izbacujem smrt, ona se vraća, počinjemo ponovno, trudna sam s počecima.” (VE, 53.)

Polažući pravo na sve moguće subjektne pozicije, subjekt koji govori može doista sebe ponosno proglasiti “ženskom množinom” (VE, 53.) koja kroz čitanje i pisanje uzima udjela u božanskoj vječnosti:

“Knjiga - mogla bih je ponovno čitati uz pomoć sjećanja i zaborava. Početi ispočetka. Iz druge perspektive, druge i opet druge. čitajući sam otkrila da je pisanje beskrajno. Neprestano. Vječno.

Pisanje ili Bog. Bog pisanje. Bog koji piše.” (VE, 30.)

Cixousina je pristranost *Staromu zavjetu* očita, ali njezina ljubav prema klasičnoj antici nije ništa manje naznačena. Njezina se sposobnost identifikiranja čini beskrajnom: Meduza, Elektra, Antigona, Didona, Kleopatra - u svojoj je mašti bila sve to. U stvari, ona izjavljuje “Ja sam sama zemlja, sve što se na njoj događa, svi životi koji me ondje žive u mojim različitim oblicima” (VE, 52.-53.). Ovaj stalni povratak biblijskim i mitološkim predodžbama signalizira njezinu uronjenost u svijet mita: svijet koji je, kao i udaljena zemlja bajki, viđen kao prožet značenjem, kao zatvorenost i jedinstvenost. Mitski ili religijski diskurz predstavlja svemir u kojem se sva razlika, borba i nesklad na kraju mogu zadovoljavajuće razriješiti. Njezine su mitske i biblijske aluzije često praćene - ili isprepletene - “oceanskim” vodenim predodžbama, prizivajući beskrajne užitke polimorfno perverzno ga djeteta:

“Mi smo sami more, pijesak, koralj, morska trava, plaže, plime, plivači, djeca, valovi... Heterogeni, da. U njezinu je radosnu korist ona erogenom; ona je erotogenost heterogenoga: plivačica nošena zrakom, u letu, ona se ne drži sebe; ona je raspršena, čudesna, zapanjujuća, poželjna i sposobna biti drugi, druga žena kojom će biti, druga žena kojom nije, biti on, biti ti.” (“Medusa”, 260./51.)

Za Cixous je, kao i za nebrojene mitologije, voda ženski element *par excellence*: zatvorenost mitskoga svijeta sadrži i odražava utješnu sigurnost majčine utrobe. Unutar toga prostora, Cixousin subjekt koji govori slobodan je kretati se od jedne subjektne pozicije do druge, ili se oceanski spojiti sa svijetom. Njezina je vizija ženskoga pisanja u ovome smislu čvrsto locirana unutar zatvorenosti lacanovskoga Imaginarnoga: prostora u kojem je sva razlika dokinuta.

Takav naglasak na Imaginarnome može objasniti zašto žena koja piše uživa takvu neobičnu slobodu u Cixousinu svemiru. U Imaginarnome majka su i dijete dio osnovnoga jedinstva: oni su *jedno*. Zaštićena svemoćnom Dobrom Majkom, žena se koja piše može uvijek i svugdje osjetiti duboko sigurnom i zaštićenom od pogibelji: ništa je nikada neće povrijediti, udaljenost je i odvojenost neće nikada onesposobiti. Shakespeareova Kleopatra postaje primjer takve pobjedničke ženstvenosti:

“Kleopatrina se inteligencija, snaga pojavljuje osobito u radu koji postiže - radu ljubavi - na udaljenosti, na jazu, na odvojenosti: ona priziva jaz jedino da bi ga ispunila do prelijevanja, nikada ne tolerirajući odvojenost koja bi mogla povrijediti ljubavnikovo tijelo.” (JN, 235.)

Antonije i Kleopatra mogu riskirati bilo što budući da će uvijek spasiti jedno drugo od ozljede: ja se može napustiti upravo utoliko što se uvijek može povratiti. Ako Cixousin pjesnički diskurz često poprima uznemirujuću ljepotu u svojim evokacijama raja djetinjstva, to nije najmanje zato što odbija prihvatiti gubitak te privilegirane domene. Majčin glas, njezine grudi, mlijeko, med i ženske vode, svi su prizvani kao dio vječno prisutnoga prostora koji okružuje nju i njezine čitatelje.

Ovo Imaginarno, međutim, nije savršeno homogeno. Već smo vidjeli da je ženska Domena Dara ona dekonstruktivne otvorenosti razlici, a iako Cixous opisuje žensko pisanje uvelike u smislu trajne prisutnosti Majčina Glasa, ona

također predstavlja glas kao operaciju odvajanja, raslojavanja i fragmentacije (JN, 174.-175.). U *La Venue à l'écriture* žudnja je za pisanjem prvenstveno prikazana kao sila koju ona ne može svjesno kontrolirati: njezino tijelo sadrži “drugi bezgranični prostor” (VE, 17.) koji mu zahtijeva podari pisani oblik. Boreći se protiv njega - a nikakva je ucjena neće natjerati na popuštanje - ona svejedno osjeća tajnu opčinjenost ovim neodoljivim dahom [*souffle*]:

“Zato što je tako snažan i tako bijesan, voljela sam i bojala sam se ovoga daha. Jednoga se jutra naći uzdignutom, zgrabljenom s tla, bačenom u zrak. Iznenaditi se. Naći u sebi mogućnost neočekivanoga. Zaspiti kao miš i probuditi se kao orao! Kakav ushit! Kakav užas. A ja nisam imala veze s tim, nisam si mogla pomoći.” (VE, 18.)

Ovaj se odlomak, osobito zbog svoje francuske upotrebe muške zamjenice *il* (on) za *souffle* čitavo vrijeme, čita ponešto kao prijenos dobro poznate ženske maštarije o silovanju: *il* obara ženu s nogu; užasnuta i ushićena ona se pokorava napadu. Poslije se osjeća jačom i moćnijom (poput *orla*), kao da je tijekom događaja integrirala moć falusa. I kao u svim maštarijama o silovanju, ushit i *jouissance* izviru iz činjenice da je žena bez krivnje: ona to nije htjela, pa ne može biti krivom ni za kakve nedopuštene žudnje. (Nepotrebno je reći, ovaj se opis tiče samo *maštarija* o silovanju i nema baš nikakve veze sa stvarnošću silovanja). Ovo je briljantno prizivanje ženskoga odnosa prema jeziku u falocentričnome simboličnom poretku: ako žena želi pisati, osjećat će se krivom zbog svoje žudnje za stjecanjem vlasti nad jezikom, osim ako ne uspije maštanjem odagnati svoju vlastitu odgovornost za takvu neizrecivu želju. Ali Cixousin prikaz teksta kao silovanja jednako tako konstituirao pozadinu njezine vizije teksta kao Dobre Majke: “Jela sam tekstove, sisala, lizala, ljubila ih, ja sam nebrojeno dijete njihovih mnoštvenosti.” (VE, 19.) Možda će kleininska analiza majčine bradavice kao predodžbe prededipalnoga penisa osvjetliti ovaj upečatljiv oralni odnos prema tekstu koji čita - a taj, na kraju, mora

biti i tekst koji se s osjećajem krivnje nada jednoga dana napisati: “Pisati? Umirala sam da to činim iz ljubavi, da pisanju dam što je meni ono [elle] dalo. Kakva ambicija! Kakva nemoguća sreća. Hraniti svoju vlastitu majku. Dati joj, kada bude njezin red, svoje mlijeko. Luda nerazboritost.” (VE, 20.)
Tekst kao majka postaje tekst kao silovanje nizom brzih transformacija:

“Rekla sam ‘pisati francuski.’ Piše se na [u]. Penetracija, Vrata. Kucaj prije no što uđeš. Apsolutno zabranjeno... Kako bih mogla ne željeti pisati? Kada su me knjige uzele, prenijele, probole do dubine moje duše, dale mi da osjetim njihovu nezainteresiranu potenciju?... Kad mi je biće bilo nastanjivano, moje tijelo proputovano i oplodeno, kako bih se mogla zatvoriti u tišinu?” (VE, 20.-I.)

Tekst-majka, tekst-silovanje; pokoravanje faličkoj vladavini jezika kao diferencijalu, strukturi jazova i odsutnosti; slavljenje pisanja kao domene svemoćne majke: Cixous će uvijek uključivati razlike, supostavljati kontradikcije, raditi na odrješivanju jazova i distinkcija, puniti jaz do prelijevanja i sretno povezivati i penis i bradavicu.

Imaginarne kontradikcije

Fundamentalno proturječna, Cixousina se teorija pisanja i ženskosti pomiče naprijed nazad, od derridijanskoga naglaska na tekstualnosti kao razlike do potpuno zrele metafizičkoga prikaza pisanja kao glasa, prisutnosti i podrijetla. U intervjuu se iz 1984. Cixous pokazuje potpuno svjesnom ovih proturječnosti:

“Da sam filozofkinja, nikada si ne bih mogla dopustiti da govorim u okvirima prisutnosti, esencije, itd., ili značenja čega. Bila bih sposobna voditi filozofski diskurz, ali to ne činim. Dopuštam da me ponese pjesnička riječ.” (Conley, 151.-152.)

Referirajući na Derridinu *O gramatologiji* objašnjava odnos (ili manjak odnosa) između Derridine i vlastite koncepcije:

“On u *Gramatologiji* govori o pisanju općenito, o tekstu općenito. Kada ja govorim o pisanju, to nije ono o čemu govorim. Moramo se premjestiti u ovome trenutku: ne govorim o koncepciji pisanja na način na koji ga Derrida analizira. Govorim u idealističkim stilu. To si dopuštam; odrješujem se filozofskih obveza i korekcija, što ne znači da ih zanemarujem.” (Conley, 150.-151.)

Iako se njezin vlastiti teorijsko-pjesnički stil naizgled trudi odrješiti opreku, Cixousin se rad temelji na svjesnoj distinkciji između “poezije” i “filozofije” (distinkciji koju bi sam Derrida itekako mogao htjeti dekonstruirati). Kako bismo onda najbolje mogli osvjetliti Cixousinu prividnu strast prema kontradikciji? Neki bi to mogli označiti kao lukavu strategiju namijenjenu dokazivanju njezina vlastita stava: odbijajući prihvatiti aristotelovsku logiku koja isključuje A iz toga da također bude ne-A, Cixous spretno izvodi svoju vlastitu dekonstrukciju patrijarhalne logike. Ali ovaj argument pretpostavlja da Cixousin stav uistinu *jest* dekonstruktivan, te tako previđa mnoge odlomke koji predstavljaju potpuno metafizičko stajalište. Iz psihoanalitičke bi se perspektive činilo da njezini tekstualni manevri imaju svrhu stvoriti prostor u kojem bi *razlika* Simboličnoga Poretka mogla mirno supostojati sa zatvorenošću i identičnošću Imaginarnoga. Takvo supostojanje, međutim, pokriva samo *jedan* aspekt Cixousine vizije: razinu na kojoj je u dekonstruktivnom smislu opisana ženska esencija, kao na primjer u Domeni Dara, ili u onim odlomcima koji se odnose na heterogenu mnogostrukost “nove biseksualnosti”. Ali, vidjeli smo da su čak otvorenost Žene Koja Daje ili pluralnost biseksualnoga pisanja karakterizirani biblijskim, mitološkim ili elementarnim predodžbama koje nas vraćaju zaokupljenosti Imaginarnim. Razlika se i raznolikost o kojima se radi čine stoga bližima polimorfnoj perverzности prededipalnoga djeteta nego metonijskim izmještanjima žudnje u simboličnom poretku. Osobito se “nova seksu-

alnost” u konačnici čini imaginarnim zatvaranjem koje omogućuje subjektu da se bez napora pomiče od ženske do muške subjektivne pozicije. *Na kraju* se onda može pokazati da su proturječnosti Cixousina diskurza zadržane i razriješene unutar sigurne luke Imaginarnoga. Njezino vrhunsko zanemarivanje “patrijarhalne” logike ipak nije indikacija njezine barthesovske brige za oslobođenje čitatelja, iako se na prvi pogled Barthesov opis čitateljske *jouissance* može činiti izvanredno primjeren našem iskustvu Cixousinih tekstova:

“Zamislite koga (kakvu vrstu obrnutoga gospodina Testea) tko unutar sebe ukida sve barijere, sve klase, sve isključenosti, ne sinkretizmom, nego jednostavnim odbacivanjem onoga staroga bauka: *logičke kontradikcije*; tko miješa svaki jezik, čak i one za koje se tvrdi da su neuskudljivi; tko tiho prihvaća sve optužbe za nelogičnost, neskladnost; tko ostaje pasivan u susretu sa sokratovskom ironijom (koja vodi sugovornika do vrhunske sramote: *samoproturječja*) i pravnim terorizmom (koliko se kaznenih dokaza temelji na psihologiji dosljednosti!)... Sada ovaj antijunak postoji: on je čitatelj teksta u trenutku u kojem počinje uživati.” (*The Pleasure of the Text*, 3.)

Razlika između *jouissance* barthesovskoga čitatelja i Cixousina teksta jest u tome da dok prvi signalizira apsolutni gubitak, prostor u kojem subjekt nestaje, drugi će uvijek na kraju okupiti svoje kontradikcije unutar obilja Imaginarnoga.

Moć, ideologija, politika

Cixousina vizija ženskoga/žensko-spolnoga pisanja kao načina ponovnog ustanovljenja spontanoga odnosa prema fizičkom *jouissance* ženskog tijela može se čitati pozitivno, kao utopijska vizija ženske kreativnosti u istinski neopresivnu i neseksističkom društvu. 1972. je, na primjer, Christiane Rochefort objavila snažan feministički utopijski roman, *Archaos ou le jardin étincelant*, koji u svome pripovjednome načinu pokazuje upadljive paralele sa Cixousinom zaokupljenošću imaginarnim kao utopijskim riješenjem problema žudnje.

Utopijsko je mišljenje uvijek bilo izvor političke inspiracije za feministice kao i za socijaliste.⁸ Sa sigurnošću pretpostavljajući da je promjena i moguća i poželjna, utopijska vizija oduzima od negativne analize svojega vlastitog društva, da bi stvorila predodžbe i ideje koje imaju moć inspiracije na pobunu protiv opresije i eksploatacije. Arnhelm Neusüss, na kojega su utjecali teoretičari frankfurtske škole poput Ernsta Blocha i Herberta Marcusea, pokazao je da je desnica sklona iznošenju antiutopijskih argumenata kao dijela strategije usmjerene protiv neutralizacije ili okrepljivanja revolucionarnih sadržaja utopijskoga sna. Najpogubniji je i najrašireniji od raznovrsnih antiutopijskih argumenata koje Neusüss opisuje onaj koji možemo nazvati “realističkim” pristupom. Dok teži racionalizmu u svojem podcjenjivanju mogućega političkoga utjecaja ljudske žudnje, realistička se pozicija također protivi proturječnoj prirodi mnogih utopija: nema smisla da ih se uzima za ozbiljno, tvrdnja glasi, budući da su tako nelogične da bi svatko mogao vidjeti da ionako nikad ne bi funkcionirale u stvarnome životu.

Odbacujući ovu poziciju, Neusüss vidi proturječja utjelovljena u tako mnogo utopija kao opravdanje njihove društvene kritike: u signalizirajuće represivne učinke društvenih struktura zbog kojih je utopija ponajprije nastala, a njezini jazovi i nedosljednosti ukazuju na prodornu narav autoritarne ideologije koju utopijski mislilac pokušava potkopati. Ako je Neusüss u pravu, utopijski će projekt uvijek biti označen sukobom i proturječjem. Stoga, ako izaberemo čitati Cixous kao utopijsku feministicu, barem će se neki proturječni aspekti njezinih tekstova moći analizirati kao strukturirani sukobom između već proturječne patrijarhalne ideologije i utopijske misli koja se bori za oslobođenje iz tog patrijarhalnoga klinča. Ali ako je istina da se njezine kontradikcije konačno okupljaju u homogenizirajućem prostoru Imaginarnoga, onda je vjerovatnije da također sačinjavaju bijeg od dominantne društvene stvarnosti.

⁷ Za fascinantan prikaz utopijskoga mišljenja u devetnaestostoljetnome socijalizmu i feminizmu vidi Barbaru Taylor.

U kritici Normana O. Browna, Herbert Marcuse, i sam odlučan branitelj utopizma, opisuje Brownov utopijski ideal kao napor prema “obnovi izvornoga i potpunoga jedinstva: jedinstva muškoga i ženskoga spola, oca i majke, subjekta i objekta, tijela i duše - ukidanja sebe, mojega i tvogega, ukidanja stvarno-snoga načela, svih granica” (234.). Iako se radi o pozitivnom naporu prema ukidanju postojećih represivnih struktura, Brownova je kultivacija načela užitka, slična Cixousinu, za Marcusea nezadovoljavajuća upravo zato što je smještena ekskluzivno unutar Imaginarnoga:

“Korijeni represije jesu i ostaju stvarnim korijenima; posljedično, njihovo iskorjenjivanje ostaje stvarnim i racionalnim poslom. Ono što se treba ukinuti nije stvarnosno načelo; ne sve, nego takve određene stvari poput *biznisa*, politike, eksploatacije, siromaštva. Kratak za ovo ponovno osvajanje stvarnosti i razuma, Brownov je cilj poražen.” (235.)

Upravo je ova odsutnost bilo kakve specifične analize materijalnih čimbenika koji sprečavaju žene pisati ono što čini glavnu slabost Cixousine utopije. U njezinoj je pjesničkoj mitologiji pisanje smješteno *kao* apsolutna aktivnost u kojoj sve žene kao žene automatski sudjeluju. Iako je ta vizija uzbudljiva i zavodljiva, ne može reći ništa o stvarnim nepravdama, lišenostima i nasilju koje žene kao društvena bića, a ne mitološki arhetipovi, moraju neprestano trpjeti.

Marcuseovo ustrajavanje na potrebi da se ponovno osvoji razum i stvarnost dolazi u pravi trenutak za utopijski projekt. U svojoj silnoj želji da prisvoji maštu i načelo užitka za žene, izgleda da je Cixous u opasnosti da dobaci loptu ravno u ruke patrijarhalnoj ideologiji koju odbacuje. Ipak je patrijarhat taj, a ne feminizam, koji inzistira na etiketiranju žena kao emocionalnih, intuitivnih i imaginativnih, dok razum i racionalnost ljubomorno pretvara u ekskluzivno muško područje. Utopije nas, dakle, izazivaju i na pjesničkoj i na političkoj razini. Stoga je razumljivo da bi, priznajući retoričku moć Cixousinoj viziji, feministice ipak trebale ispitati njezine specifične političke implikacije s ciljem da otkriju što nas to točno inspirira da činimo.

Ali je li opravdano silom tjerati Cixousino pisanje u političku luđačku košulju, pogotovo kada je, kako ona tvrdi, politika manje zanima od pjesništva?

“Lagala bih kada bih rekla da sam politička žena, nisam nimalo. U stvari, moram sastaviti te dvije riječi, političko i pjesničko. Ne želeći vam lagati, moram priznati da naglasak stavljam na pjesničko. činim to zato da političko ne bi potiskivalo, jer je političko nešto okrutno i tvrdo i tako rigorozno stvarno da se ponekad želim utješiti plakanjem i proljevanjem pjesničkih suza.” (Conley, 139.-140.)

Udaljenost, postavljena ovdje između političkoga i pjesničkoga, zacijelo je ona koju je feministička kritika dosljedno pokušavala razriješiti. A premda se čini da Cixous prisvaja “pjesnički status” za svoje vlastite tekstove, to je ne priječi pisati neposredno o moći i ideologiji u vezi s feminističkom politikom. Prema Cixous, ideologija je “vrsta ogromne membrane koja sve obuhvaća. Koža za koju moramo znati da je tu, iako nas pokriva poput mreže ili zatvorena očnoga kapka” (JN, 266.-267.). Ovaj je pogled na ideologiju kao potpunu zatvorenost uspoređan viziji ideologije Kate Millett kao monolitnoga jedinstva, te pati od točno istih nedostataka. Kako bismo ikada mogli otkriti narav ideologije koja nas okružuje da je ona potpuno dosljedna, bez najmanjega proturječja, jaza ili raspukline koji bi nam mogli dopustiti da je uopće primijetimo? Cixousina predodžba ideologije obnavlja zatvorenost mitološkoga svemira u kojem ona stalno traži zaklon od kontradikcija materijalnoga svijeta. Kada Catherine Clément optužuje Cixous da govori na nepolitičkoj razini, cilja upravo na ovaj problem u Cixousinu radu:

“C[atherine Clément]. Moram priznati da su vaše rečenice za mene lišene stvarnosti, osim ako ovo što govorite ne uzmem u pjesničkom smislu. Dajte mi primjer... Vaša razina opisivanja takva je da ne prepoznajem nijednu od stvari koje mislim u političkim okvirima. Ne radi se o tome da je ‘netočna’, naravno da ne. Ali je opisana u okvirima koji mi se čine da pripadaju razini

mita ili pjesništva; sve ukazuje na neku vrstu žudećega, fiktivnog, kolektivnog subjekta, golem entitet koji je naizmjenice slobodan i revolucionaran ili zarobljen, koji spava ili je budan... To nisu subjekti koji postoje u stvarnosti.” (JN, 292.-293.)

Jednako je uznemirujuć Cixousin diskurz o moći. U intervjuu u *La Revue des sciences humaines* ona razlikuje između “loše” i “dobre” vrste moći:

“Zaista bih napravila jasnu razliku kad se radi o vrsti moći koja je volja za supremacijom, žeđ za individualnim i narcisoidnim zadovoljstvom. Ta je moć uvijek moć nad drugima. Ona je nešto što se povratno odnosi prema vlasti, kontroli, i onkraj toga, despotizmu. A ukoliko kažem ‘ženine moći’, prvo to više nije *jedna* moć, umnogostručena je, *postoji više nego jedna* (stoga to nije pitanje centralizacije - koja uništava odnos s jedinstvenim, koja sve poravnava) i to je *pitanje moći nad samom sobom*, drugim riječima odnos koji se ne temelji na svladavanju nego na raspoloživosti [disponibilité].” (RHS, 483.-484.)

Obje su vrste moći potpuno osobne i individualne: čini se da se borba protiv opresije sastoji od trajava pokušaja afirmiranja određene heterogenosti ženinih moći (heterogenosti koju pobija jednina “žena”), za koju se čini da se u svakom slučaju svodi na tvrdnju da snažna žena može činiti što želi. U francuskom pojam *disponibilité* nosi teško buržoasko-liberalno naslijeđe, djelomično zbog svojega središnjeg statusa u djelima Andréa Gidea. Biti “raspoloživ” može stoga implicirati određenu sebičnu žudnju da se bude “spreman na sve”, da se ne zaglubi u društvenim i međuljudskim obvezama. Cixousino opće pozivanje na “ženine moći” preoblikuje stvarne razlike među ženama, te tako ironično potiskuje istinsku heterogenost moći žena.

Cixousina pjesnička vizija pisanja kao pravoga ukaza oslobođenja, a ne samo njegova sredstva, ima iste individualističke primjese. Pisanje kao ekstatično

samoizražavanje postavlja pojedinu vrhunski sposobnom da sebe oslobodi natrag u jedinstvo s iskonskom majkom. Za Cixous izgleda da se žene odnose jedna prema drugoj isključivo prema dualističkom (ja/ti) obrascu: kao majke i kćeri, lezbijski parovi ili neka vrsta odnosa učiteljica/učenica ili pro-ročica/sljedbenica. Manjak referencija na širu zajednicu žena ili kolektivne oblike organizacije nije samo upadljiv u djelu feminističke aktivistice, nego i indikativan za Cixousinu općenitu nesposobnost da reprezentira ne-Imaginarne, trokutne strukture žudnje tipične za društvene odnose.

S obzirom na individualističku orijentaciju Cixousine teorije, možda ne iznenađuje što neke od njezinih studentica predstavljaju njezinu politiku kao jednostavan produžetak njezine osobnosti, kako je Verena Andermatt Conley prikazala Cixousino pojavljivanje na Pariškom sveučilištu u Vincennesu (“školi poznatoj po određenoj kraljevskoj bijedi”):

“Cixous je običavala ući u kompleks u blistavu hermelinskom ogrtaču čija je čista vrijednost navjerojatnije nadilazila mogućnosti mnogih u učionici. Njezina je proksemija bilježila naprednu upotrebu represije. Poput replike Batailleove evokacije azteške ceremonije, iskakala je iz konteksta jeftinoga armiranobetonskog okrilja učionice. Tada je postala suvišak vrijednosti i pojam nultoga stupnja, suvereno središte dekorativnoga, eminentno milujućeg tijela gdje se njezina politika odvojila od one u arhaičnoj sceni u kojoj bi kralj postavio svoje žene da kruže oko njega.” (Conley, 80.)

Hermelin kao emancipacija: čudno je što su žene Trećega svijeta bile tako smiješno spore u prihvaćanju Cixousine krojačke strategije.

Za čitatelja uronjena u angloamerički pristup ženama i pisanju, rad Hélène Cixous reprezentira dramatično novo udaljavanje. Usprkos nepostojanostima kroz koje koncepcija prolazi u njezinim tekstovima, *pisanje* je za nju uvijek u nekom smislu libidinalan predmet ili čin. Omogućujući feminističkoj kritici bijeg od onesposobljujućega empirizma u čijem je središtu autor, ovo povezi-

vanje seksualnosti i tekstualnosti otvara čitavo novo područje feminističkoga istraživanja artikulacijâ žudnje u jeziku, ne samo u tekstovima koje su pisale žene, nego i u tekstovima muškaraca.

Kao što smo vidjeli, pomno se istraživanje njezina djela mora suočiti s njegovim zamršenim mrežama proturječja i sukoba, gdje je dekonstruktivan pogled na tekstualnost pobijan i potkapan jednako strastvenom prezentacijom pisanja kao ženske esencije. Ako se ove kontradikcije na kraju mogu vidjeti ukinutima u Imaginarnome, to zauzvrat postavlja niz političkih problema za Cixousinu feminističku čitateljicu: umrljano koliko svojim nedostatkom referencije na prepoznatljive društvene strukture toliko i svojim biologizmom, njezino djelo ipak čini okreppljujuću utopijsku evokaciju imaginativnih moći žena.

LITERATURA

Barthes, Roland (1976.), *The Pleasure of the Text*, preveo na engleski Richard Miller. London: Jonathan Cape

Cixous, Hélène (1968.), *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*. Paris: Grasset. Prevela na engleski Sally Purcell (1972.): *The Exile of James Joyce or the Art of Replacement*. New York: David Lewis

____ (1974.), *Prénoms du personne*. Paris: Seuil

____ (1975.), *La Jeune Née* (en collaboration avec Catherine Clément). Paris: UGE, 10/18. Ulomak iz "Sorties" prevela je Ann Liddle, u: Marks, Elaine i Courtivron, Isabelle de (ur.) (1980.), *New French Feminisms*. Brighton: Harvester, 90.-98.

____ (1975.), "Le Rire de la Méduse", *L'Arc*, 61, 39.-54. Preveli Kieth Cohen i Paula Cohen (1976.): "The Laugh of the Medusa", *Signs*, 1, Summer, 875.-899. Ovdje citirano prema pretisku u Marks, Elaine i Courtivron, Isabelle de (ur.) (1980.), *New French Feminisms*. Brighton: Harvester, 245.-264.

____ (1976.), *LA*. Paris: Gallimard

____ (1976.), "Le Sexe ou la tête?" *Les Cahiers du GRIF*, 13, 5-15., Prevela Annette Kuhn (1981.): "Castration or decapitation?", *Signs*, 7,1, 41.-55.

____ (1977.), *La Venue à l'écriture* (en collaboration avec Annie Leclerc et Madeleine Gagnon). Paris: UGE, 10/18.

____ (1979.), "L'Approche de Clarice Lispector", *Poétique*, 40, 408.-419.

Conley, Verena Andermatt (1984.), *Hélène Cixous: Writing the Feminine*. Lincoln and London: University of Nebraska Press. Uključuje dodatak "An exchange with Hélène Cixous", 129.-161.

Derrida, Jacques (1967.), *De la grammatologie*. Paris: Minuit. Prevela Gayatri Spivak (1976.): *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press

____ (1978.), *Eperons. Les styles de Nietzsche*. Paris: Flammarion

Kristeva, Julia (1981.), "Women's Time", preveli Alice Jardine i Harry Blake, *Signs*, 7, 1, 13.-35.

Makward, Christiane (1978.), "Structures du silence/du délire: Marguerite Duras, Hélène Cixous", *Poétique*, 35, septembre, 314.-324.

Marcuse, Herbert (1968.), "A critique of Norman O. Brown", u: *Negations: Essays in Critical Theory*. Preveo s njemačkoga Jeremy J. Shapiro, London: Allen Lane, 227.-247.

Neusüss, Arnhelm (1968.), "Schwierigkeiten einer Soziologie des utopischen Denkens", u Neusüss, Arnhelm (ur.), *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*. Neuwied: Luchterhand, 13.-112.

Norris, Christopher (1982.), *Deconstruction. Theory and Practice*. London: Methuen

Ortner, Sherry B. (1974.), "Is female to male as nature is to culture?", u: Rosaldo, Michelle Zimbalist i Lamphere, Louise (ur.), *Woman, Culture and Society*. Stanford: Stanford University Press, 67.-87.

Rochefort, Christiane (1972.), *Archaos ou le jardin étincelant*. Paris: Grasset

Taylor, Barbara (1983.), *Eve and the New Jerusalem: Socialism and Feminism in the Nineteenth Century*. London: Virago

Ana Milićević *bluethought@yahoo.com*

Thoreauovim stopama

Ono što me zanimalo prilikom usporedbe romana *The Dharma Bums*¹ (1958.) Jacka Kerouaca, i *Walden* (1854.) Henryja Thoreaua, bilo je u kakvom su obliku Thoreauove ideje i primjer stigli do 20. stoljeća. Također sam htjela vidjeti što je to natjeralo dvojicu mladih Amerikanaca, Thoreaua i Kerouaca, da se, iako ih dijeli čitavo stoljeće, ponašaju tako slično i na kraju, što bi te sličnosti mogle značiti?

Thoreauov *Walden* i Kerouacov *The Dharma Bums* dijele propitivanje temeljnih vrijednosti svojih doba, koje jedva da su se promijenile u stotinjak godina. To su vrijednosti tipičnog kapitalističkog društva - predratna Amerika Thoreauova doba i hladnoratovska Amerika Kerouacova doba predstavljaju razdoblja općega ekonomskog procvata i buma industrijalizacije i komunikacija. U oba slučaja američko društvo postaje ne samo složenije, nego i moćnije, čineći tako "...život civiliziranog naroda institucijom, koja u velikoj mjeri guta život pojedinca, ne bi li sačuvala i usavršila život rase."² (Thoreau, 26.)

¹ *Darma skitnice*, dostupan je srpski prijevod, Beograd, 1988. (Nap. ur.)

² Sve Kerouacove citate s engleskoga prevela je Olga Šunjara, osim: Kerouac, 30., i 104. koje je, kao i Thoreauove, prevela autorica teksta. (Nap. ur.)

Odstupanje od prihvaćenih vrijednosti očituje se već u samoj prirodi Thoreauova i Kerouacova pisanja. Thoreau se dobro pobrinuo da mu djelo ne postane baš bilo kakva potrošna roba čineći ga (i to sasvim namjerno, Gilmore, 307.) teško čitljivim čak i dobro obrazovanom čitatelju, sa svim onim opisima lokalnih ptica, filozofskim odlomcima, računima i popisima za kupovinu, te oslikavanjima proljetnog topljenja leda na jezercima. Sudbina *bestsellera* zaobišla ga je u širokom luku. Kerouac je, s druge strane, umakao iz zatvora sintakse (i pravopisa), slijedeći glazbom svojeg jezika ono što je vjerovao da je istinska američka glazba - jazz (preciznije, njegov stil bio je najbližnji bebopu). Također, jedno od njegovih omiljenih pravila u vezi s pisanjem glasilo je: "Prva pomisao, najbolja pomisao." Kod većine "ozbiljnih" kritičara toga vremena, to nije naišlo na odobravanje - u najboljem slučaju optuživali su ga za nesuvislost, u najgorem, za polupismenost. No to mu je samo pomoglo da postane zvijezda.

Opći razdor s prihvaćenim, međutim, u *Walden* i *The Dharma Bums*, najvidljiviji je tamo gdje ta djela predstavljaju "jednostavne i iskrene prikaze" (Thoreau, 5.) života i stavova svojih autora. Temeljna opozicija je ona između individualizma i oslanjanja na vlastite snage s jedne strane, i komformizma i slijepog poštivanja uobičajenih normi kapitalističkog društva s druge. Ona povlači za sobom ideju o "namjernom življenju" kao načinu razaranja kolotečine čvrsto organiziranoga svakodnevnog društvenog života. Zato i *Walden* i *The Dharma Bums* sadrže sljedeće objave:

"Otišao sam u šumu jer sam želio živjeti namjerno, suočiti se samo sa osnovnim zahtjevima života i vidjeti mogu li usvojiti ono čemu me ima podučiti, a ne na samrti otkriti da zapravo nikada nisam ni živio." (Thoreau, 80.)

"Taj mali, deset godina mlađi od mene... Njemu uopće ne treba novac, sve što mu treba jest ruksak sa suhom hranom u onim malim plastičnim vrećicama i par dobrih cipela i on kreće na put i živi kao milijunaš u ovakvom okruženju... I obećao sam sebi da ću započeti novi život. 'Diljem Zapada i u planinama na Istoku i u pustinji lutat ću s ruksakom na leđima i živjeti neiskvarenim životom' " (Kerouac, 77. /"mali" o kojemu priča je Gary Snyder/).

Kerouac i Thoreau dijele romantičarsku ideju o neograničenim čovjekovim sposobnostima (no iako “čovjek” ovdje zvuči opće, vjerujem da označava samo muški spol). Među njima je svakako i “neupitna sposobnost čovjeka da oplemeni svoj život svjesnim naporom” (Thoreau, 80.), a svjesni napor koji su ova dvojica fakuletski obrazovanih mladića poduzela bio je da otiđu - ili u obližnju šumu, ili na putovanje krajolicima cijele Amerike. Iako izgleda kao obično bježanje od stvarnosti (izuzeće iz “stroja”, umjesto suprotstavljanja), to je složeni pokušaj, sa čitavim “programom” otpora, tj. isključenja.

Kapitalizam je sagrađen na ideji privatnog vlasništva, pa su stoga Kerouac i Thoreau odlučni posjedovati što je moguće manje. Thoreau kaže:

“... jer čovjek je bogat razmjerno broju stvari za koje si može priuštiti da ih ostavi na miru.” (Thoreau, 60.)

A Kerouac je na posljetku ipak skitnica (Dharme):

“To je priča mog života, u bogatstvu i siromaštvu, a uglavnom u siromaštvu, istinskom siromaštvu.” (Kerouac, 45.)

Oni se pokušavaju potpuno izbrisati iz začaranog kruga posjedovanja i trgovine, tako da između njihove duhovnosti i mogućeg poduzetničkog lica nikada ne dođe do “sukoba interesa”. Pokušavaju se riješiti svih luksuza i zadržati samo najnužnije stvari (koje su prema Thoreauu hrana, sklonište, gorivo (za toplinu) i odjeća):

“...Dharma skitnice koji su odbili živjeti po pravilima potrošačkog društva i raditi da bi uživali u posjedovanju svog onog sranja koje upće nisu željeli imati kao što su hladnjaci, televizije, automobili, tj. novi luksuzni automobili, određene vrste dezodoransa i ulja za kosu i ostale gluposti koje ionako tjedan dana kasnije završe u smeću, a pritom su svi zatočeni u sustavu rada, proizvodnje, potrošnje, rada, proizvodnje, potrošnje...” (Kerouac, 97.)

Ono što oni (kao i ostatak bitnika i transcendentalista) traže jest dijametralno suprotno onome što kapitalizam i neoklasična ekonomija kažu da svatko traži ili treba tražiti. Teoretičari možda govore da je cilj svakoga racionalnog čovjeka uspjeh i povećanje njegova (kako su stvari tada stajale) bogatstva, no što ako neki nisu racionalni baš u tom smislu? Unatoč suhom intelektualnom tonu koji prevladava u *Waldemu*, Thoreauovi pothvati se, u njegovo vrijeme, nisu mogli označiti nikako drugačije nego romantično ekscentričnim (dobrovoljno provođenje noći u zatvoru, i dvije godine u stražari u šumi zvuče čudno čak i danas). Bitnici su svi, svaki u svoje vrijeme, bili štíćenici različitih totalnih institucija, obično umobolnica - Kerouac je dobio otpust iz trgovačke mornarice uz pomoć glamurozne ("zvučalo je prilično veličanstveno nekome tko teži biti pisac"), ali neistinite dijagnoze shizofrenije (da je se dokopa predstavio se doktoru kao "samo stari Samuel Johnson", Campbell, 5.). I Kerouacu je i Thoreauu napad na prihvaćeno shvaćanje "normalnog" očigledno jedna od bitnih točaka dnevnog reda. Radilo se o zatvoru ili umobolnici, životu u kolibi ili lutanju golemim američkim prostorima, pravo mjesto za bilo koju istinski normalnu osobu je, čini se, na marginama društva. Kako to Kerouac vidi:

"Kroz viziju sam shvatio da bi jedina alternativa tome da spavam na otvorenom, uskačem u teretne vagone i uopće radim što god poželim, bila da sjedim među stotinu drugih pacijenata pred televizijom u ludnici, gdje bi nas mogli 'nadgledati'." (Kerouac, 121.)

Tek kada se namjernim djelovanjem oslobodi okova običaja i kulture, čovjek može ponovno pronaći svoje istinsko ja i postati duhovno bogat. Thoreau se tako povlači u prirodu; nigdje egzotično, naprosto u šumu u blizini svoga rodnog grada. Radi isključivo da zadovolji najosnovnije potrebe, što mu ostavlja dosta vremena za šetnje, proučavanje prirode, razmišljanje i povremene posjetitelje. Nema poroka i vodi discipliniran, gotovo asketski život, trudeći se tako izbjeći sudjelovanje u "prokletstvu trgovine" (Thoreau, 52.) što više može.

Neke su se stvari, međutim, radikalno promijenile do trenutka kad se Kerouac odlučuje na svoje svjesno djelovanje. Priroda više ne postoji netaknuta, odmah izvan grada - samo su najegzotičnija i najizvanrednija mjesta ostavljena neditirnutim. Urbana područja pružaju se desecima kilometara na sve strane, i gdje predgrađa prestaju, žice, dalekovodi, autoceste i željezničke pruge nastavljaju put. Budući da se zapravo nema gdje povući (sve dok ga u zadnjem dijelu romana ne upute na ekstremno utočište vrha Desolation /Pustoš/), Kerouac luta Amerikom (što je mogućnost koju mu je pružio bum prometa i povezanosti), i samo lutanje pretvara u mjesto, mjesto koje društvo nije već determiniralo, mjesto za sebe. Zato roman počinje u trajnome vremenu, kao da je već u pokretu

“Dok sam uskakao u teretni vagon koji je napuštao Los Angeles točno u podne jednog dana krajem rujna 1955...” (Kerouac, 3.)

Kerouac je također manje asketski i više nedosljedan u svojim naporima. Nedostaje mu gotovo militantna principijelnost zbog koje je Thoreau bio tako radikal - kod Kerouaca njihovo mjesto zauzimaju hedonizam i različiti poroci. No hedonizam i asketizam zapravo su jednako načini pružanja otpora (i u biti lice i naličje jednoga novčića), svaki za svoje vrijeme. Snyder, Kerouac i Ginsberg prakticirali su primjerice “slobodnu ljubav” (koja će naravno mnogo više publiciteta dobiti kasnije, u 1960-im i 1970-im) kao sastavni dio *Zen Lunatic/Beat* života. Kako to Snyder kaže Kerouacu:

“ - Smith, sumnjive su mi sve vrste budizma i svaka filozofija i društveni ustroj koji preziru seks, - reče Japhy prilično učeno nakon što je završio, sjedeći gol u lotus položaju i motajući Bill Durham cigaretu (što je bio dio njegova ‘živiljenja u jednostavnosti’).” (Kerouac, 30.)

Spontanost i jednostavno udovoljavanje vlastitim (isto tako jednostavnim) željama, kao sastavnice potpune iskrenosti, dopuštaju osobi ili da pruža protuotpor

“stroju” ili da zaboravi da se unutar njega nalazi. Kerouac neprekidno lebdi na granici između ovih dvaju odnosa.

Kerouac je skitnica Dharma, Zen Luđak - u biti “religiozni lutalica” (Kerouac, 5.) ili “samostalni religiozni čovjek” (Thoreau, 58.), s ruksakom na leđima, putujući samo s nekoliko najosnovnijih stvari, meditirajući i živeći po cijeloj zemlji samodostatno i što je slobodnije moguće. Ali ako je Thoreau vezan zemljopisno, i drži se šetnji isključivo u blizini svoje kolibice, Kerouac je vezan ekonomski - prisiljen je kupovati gotovo sve (svaku najosnovniju stvar), od opreme do hrane. Stvari su do 20. stoljeća postale kompliciranije.

Budizam se čini savršenom religijom za Kerouaca, a i Thoreau je nalazi korisnom (iako je miješa s još nekim istočnim religijama i filozofijama). Jedva teistička (Desjardins, 518.), čini se vrlo prikladnom za osobe koje imaju problema s poštivanjem autoriteta, a budući da ju se prakticira nasamo i za sebe (dok se ne dosegne *satori* ili *nirvana* - kraj ljudske patnje), također se dobro slaže s idejom samodostatnosti i oslanjanja na vlastite snage.

Oba ova čovjeka zapravo žele voditi vrijedan, dostojan život, kojeg osim jednostavnosti, (duhovne) nezavisnosti i oslanjanja isključivo na sebe obilježava i određeno kolebanje između civilizacije i prirode, to jest život na granici između toga dvoga. Amerikanist Leo Marx naziva ovaj način življenja pastoralizmom, i definira ga kao američku inkarnaciju života pastira iz starine. To je način života i svjetonazor koji, u doba visoke tehnologije, posebno dobro odgovara ideološkim potrebama obrazovanog, relativno dobrostojećeg, mobilnog, ali moralno i duhovno nezadovoljnog dijela bijele srednje klase (Marx, 40.-56.). U američkoj mitologiji to je način života heroja divljeg zapada (Marx, 43.), u stvarnosti prisvajaju ga visokoobrazovani mladići. Kako Gary Snyder objašnjava Kerouacu:

“ - Zato su ljudi koji žive na granici uvijek junaci i za mene su uvijek bili i bit će pravi junaci. Oni su u neprekidnoj budnosti u onom stvarnom...”
(Kerouac, 97.)

Riječi kao što su “ono stvarno” (*the realness*), “osnove” (*the essentials*), “bit” (*the point*) i “istina” (*the truth*) sve se redovito pojavljuju i u *Waldenu* i u *The Dharma Bums*. I sve čine smještene u prirodu. Cilj je postati “pravim”, “prirodnim” čovjekom (nasuprot umjetnom društvu), čovjekom koji se ne bi naprosto igrao života ili učio o njemu (kao što to, prema Thoreauu, rade studenti, bez osobite koristi), nego bi se odvažio živjeti svoj život sada, odmah, i u potpunosti (Thoreau, 39.-40.). On bi sjedinjavao “tjelesnu snagu divljaka s intelektualnošću pravih muškaraca” (Thoreau, 64.) i njegove bi misli bile “jedine misli koje ne kontrolira Veliki Prekidač” (Kerouac, 104.). Možda bi Kerouac tada mogao saznati:

“...koja je zapravo svrha svega ovoga? Nadao sam se da ću konačno saznati od ovih Dharma skitnica.” (Kerouac, 105.)

Zanimljivo je da ovaj moćan, “pravi” muškarac ne bi tada poveo sveopću revoluciju -ograničio bi svoj otpor isključivo na samoga sebe, na svoju osobnu politiku isključenja kao načina rješavanja svojeg sukoba s društvom (Marx, 55.). Bilo bi to osobno oslobođenje, no koje bi, prema Thoreauu, svatko trebao poduzeti:

“Ne bih želio da itko iz bilo kojeg razloga poprimi moj način života...želim da na svijetu bude što je više moguće različitih ljudi, ali da svaki od njih pazi da nađe i slijedi vlastiti put, a ne put svojeg oca ili majke, ili susjeda umjesto toga.” (Thoreau, 53.)

Snyder i Kerouac imaju vlastitu viziju osobnog oslobođenja:

“Imam viziju velike ‘ruksak revolucije’ u kojoj tisuće ili čak milijuni mladih Amerikanaca lutaju s ruksacima na leđima, odlaze u planine da bi se molili, nasmijavaju djecu i uljepšavaju dane starcima, čine mlade djevojke sretnima, a stare još sretnijima...” (Kerouac, 97.)

Razlikuju se od Thoreaua utoliko što ipak zamišljaju određeni društveni pokret (sa svojim načinom života u središtu), iako svaki od sudionika ima težiti isključivo osobnom postignuću. No, nije to revolucija. Milijuni mladih Amerikanaca koji se ovdje spominju prije nalikuju nekom homosocijalnom idealu, gotovo *boy-gangu*. Žene, djeca i stariji gurnuti su praktički u ulogu pejzaža, dok bijeli mladi muškarci slobodno iskorištavaju svoje pravo isključenja iz društva, i ispunjavaju svoju moralnu dužnost postajanja “pravim muškarcima.”³

Kada se Thoreau i Kerouac isključuju iz društva, ne izoliraju se u u potpunosti, niti ostavljaju za sobom sve njegove proizvode. Umjesto toga posreduju između prinuda društva i prinuda prirode. Takva pozicija omogućava im svjež pristup objema. (Marx, 36.-69.) Priroda ne sadrži sve odgovore, ona samo nudi vrlo potrebnu protutežu društvu. Ona daje prostor u kojem čovjek može živjeti jednostavno, kontemplativno, i zdravo. Mjesto je dinamične, cikličke stabilnosti nasuprot nezaustavljivom linearnom rastu društva (Cifrić), a također omogućuje i određen odmak, ako ne i izolaciju od tijeka vremena. Nije stoga ni čudo da se tekstovi okreću psihološkom i osobnom (što je puno istaknutije kod Kerouaca) kada o njoj govore. Ponovno pronalaženje prirodnog znači do određene mjere ponovno pronalaženje sebe samog. Jezerce Walden je dio krajolika za kojeg se Thoreau najviše veže:

“To je zemljino oko, gledanjem u kojeg promatrač mjeri dubinu vlastite osobnosti.” (Thoreau, 128.)

No umjesto prijateljske ljepote jezera Walden, Kerouac u potpunoj samoći vrha Desolation za sudruge ima strašnu planinu Hozomeen:

³Homosocijalnost i intenzivne veze među muškarcima prisutne u Kerouacovim djelima i biografiji, dosta snažno ukazuju na to da je Kerouac bio skriveni homoseksualac (Campbell, 39.-100.). Implicirana homosocijalnost i gotovo potpuni nedostatak (društveno prihvaćene) seksualnosti u *Waldenu*, kao i u Thoreauovoj biografiji, mogli bi također ukazivati na isto.

“...Upravo sam ugledao golemo crno čudovište na prozoru, pogledao sam bolje i nad njim je sjala zvijezda, bila je to planina Hozomeen što se prostirala milijama daleko u Kanadu te se nadvila nad moje dvorište i buljila u moj prozor.” (Kerouac, 234.)

Ponovno naći sebe kod Kerouaca nije više ipak samo romantičarska ideja, nego nešto modernije, i mračnije:

“Gledajući golemu Hozomeen, suočio se sam sa sobom, bez alkohola, bez droge, bez ikakve prilike da to odglumim, nego licem u lice sa samim sobom, starim omraženim Duluozom...” (Campbell, 197.)

Takve misli opsjedale su Kerouaca međutim samo u trenucima dosade ili depresije. (Thoreau bi mogao komentirati: “Naizmjenice nas naša čistoća inspirira, i naša nečistoća tišti.” [156.]) Kada Kerouac nije bio zaokupljen svojim egocentričnim, zapadnjačkim “ja” (u meditaciji ili drugačije), bio je sposoban čuti svemirske sile kako mu se obraćaju:

“Jedne noći, u viziji izazvanoj meditacijom, Avalokitesvara, Onaj Koji Čuje i Uslišava Molitve, rekao mi je: ‘ - Dana ti je moć da podsjećaš ljude da su potpuno slobodni.’ Položio sam svoje ruke sam na sebe da bih najprije sebe podsjetio pa me prožela sreća te sam zavikao ‘Ta!’, otvorio oči i vidio zvijezdu krijesnicu kako pada.” (Kerouac, 239.)⁴

U miru prirode bilo je lakše doživjeti vizije nadnaravnog, ili osjetiti snažniju povezanost sa višim zakonima. Thoreau je u *Waldenu* također iskusio Boga:

⁴Kerouacovo iskustvo potpune slobode u ovom dijelu teksta može se shvatiti i kao iskustvo suočavanja sa svojom (homo)seksualnošću. U tom oslobađajućem trenutku on “polaže svoje ruke sam na sebe”, tj. masturbira, i osjeća se *gay*. Termin *gay* počeo se koristiti kao zamjena za ‘homoseksualac’ negdje u vrijeme kada je Kerouac napisao *The Dharma Bums*.

“Najuzvišeni zakoni neprekidno se izvršavaju kraj nas. Kraj nas ne radi radnik kojeg smo unajmili, i s kojim toliko volimo popričati, nego radnik čije djelo smo mi sami.” (Thoreau, 133.)

Priroda sama pričala mu je o izvorima različitih mitova (još jedan primjer esencijalnih istina kakve se mogu naći u prirodi; Thoreau, 96.). No iako i Kerouac i Thoreau doživljavaju trenutke ispunjenja pa čak i ekstaze u prirodi, nakon nekog vremena odlaze. Thoreau potvrđuje superiornost ljudskog uma nad prirodom:

“Radi se o tome da mašta, uz imalo slobode, prodire dublje i uzlijeće više nego što to Priroda može.” (Thoreau, 156.)

U prirodi se, međutim, ne nailazi samo na uzvišene sile. U glasanju šumskih sova Thoreau razabire “posve mračne i nezadovoljene misli koje svi imamo” (i tako na određen način poimlje id?). Zaključuje: “Neka one umjesto ljudi slaboumno i mahnito urliču.” (Thoreau, 88.) Nastavi u smjeru nemodificirane prirode značilo bi izvrnuti se još strašnijem gubitku sebe od onoga kojemu bi osoba bila izložena u društvu. (Marx, 58.) Čovjekova je dužnost naprotiv: “...dopustiti svome duhu da se spusti u tijelo i iskupi ga, i ponašati se prema sebi sa sve većim poštovanjem.” (Thoreau, 139.)

U budizmu se ljudi (kao i ljudski um) moraju izdići iznad prirode da ostvare svoj istinski potencijal. To je u skladu sa Thoreauovim mislima, no gorljiviji budist Kerouac shvaćao je to nešto drugačije. Usvojio je ideju da se sve što se događa, događa u umu, jer je zbilja u biti samo “praznina”. To je zatim odveo u pojednostavljenu logičnu krajnost, gdje je njegov budizam bio jedva nešto više od drugačijeg naziva za eskapizam: “Više ništa nisam znao, nije mi bilo stalo i to nije bilo važno i odjednom sam se osjećao zaista slobodno.” (Kerouac, 240.)

No takva filozofija nije mu bila od velike koristi u potpunoj osami vrha Desolation, niti mu je na kraju mogla pomoći da pobjegne od sebe samog, iako je kod društva tome dobro poslužila. Nalazio se u savršenom budističkom okružju

- neiskvarenoj Prirodi - pokušavajući postići, zapravo prisiljavajući sebe da postigne prosvjetljenje, viziju, bilo kakav oblik ultimativnog svetog iskustva. No iskustva koja doživljava zvuče forsirano, i nemaju za reći ništa mudrije od prije navedenog citata - dobiva se dojam da je naprosto morao imati vizije i doživjeti nešto ne bi li opravdao svoju (i možda Snyderovu i Thoreauovu) filozofiju, dok mu je zapravo jedina želja bila maknuti se s te planine i prestati neprekidno razmišljati o sebi. Mislim da shvaća da je na određeni način iznevjerio svoje mentore, i roman završava depresijom:

“Sada je navirala tuga zbog povratka u gradove, bio sam dva mjeseca stariji, i sva ta čovječnost barova i varijetea i postojane ljubavi, sve izokrenuto naglavce u praznini...” (Kerouac, 244.)

Ništa poput “Sunce je tek jutarnja zvijezda” (Thoreau, 221.) za kraj kod Kerouaca. Dok bi se Thoreauova pastorala mogla opisati kao “pastorala uspjeha” - Thoreau usvaja znanje koje ga Priroda ima naučiti, i nastavlja svoj put (Marx, 59.), Kerouacova pastorala bi nedvojbeno bila “pastorala neuspjeha” - upravo zato što joj pokušava pobjeći, stvarnost na kraju (nekako neposrednija u prirodi) odnosi pobjedu nad njim.

Posljednjeg dana ugleda vjevericu i na zanimljiv način je komentira: “I tu je bio on, moj vjever... mali luckasti gospodar svega što je mogao obuhvatiti pogledom.” (Kerouac, 243.). Ovaj čudno upotrijebljen citat Thoreaua (također gospodara svega što je mogao obuhvatiti pogledom [60.]) može se možda razumjeti kao određena samokritika ili čak kritika upućena Thoreauu. Thoreauove ideje nisu na kraju pomogle Kerouacu, nego su ga dovele do ruba “luckastosti” - možda zato što je za početak i Thoreau sam bio pomalo “luckast”.

No bez obzira na ishod njegovih pastoralnih pustolovina, Kerouac je učinio za Thoreauove ideje nešto što sam Thoreau nije bio u stanju. Kerouacov životni stil, njegovi ekscesi i neuspjesi - kao primjerice oni koje opisuje u *The Dharma Bums* (bio je Byron Thoreauovu Wordsworthu) učinili su mnogo više za reklamu

nego što su to Thoreauovi čvrsti moralni principi ikada mogli. Leo Marx primjećuje duboki ideološki kontinuitet između pastoralizma 19. stoljeća i radikalnog pokreta (ili kontrakulture) 1960-ih (38.). Bitnici su poslužili kao bitni posrednici između ta dva fenomena, a neki su od njih, kao Allen Ginsberg primjerice, aktivno i sudjelovali u pokretu 1960-ih kao vođe i mentori. Nije zato ni čudo da je studentski vođa Mario Savio u svojem govoru na Berkeley *sit-in-u* govorio o tome kako studenti moraju vlastitim tijelima zaustaviti kotače i poluge stroja (Marx, 63.). Okretanje prirodi vidljivo je već iz imena “djeca cvijeća”. Čak se bio pojavio i popularni interes za istok, i istočnjačke filozofije (koje su, predvidljivo, u procesu postale pojednostavljene, slično kao s Kerouacom, i izgubile većinu svog potencijala) - u *Strawberry Fields* John Lennon pjeva: “Ništa nije stvarno / Ništa oko čega se treba zabrinjavati.” Ovdje je, međutim, važno spomenuti da su sve ove elemente uglavnom usvojili bijeli studenti iz srednje klase (Marx, 36.-66.). Afrički Amerikanci, i nešto kasnije žene (svih rasa) vodili su vlastite bitke, na kraju puno radikalnije. U 1960-im i 1970-im postalo je jasno da pastoralizam kao vrsta otpora ne funkcionira zapravo za nikoga osim za bijele muškarce. Ni jedan drugi sociološki profil nije osiguravao dovoljno slobode da se tako nešto prakticira, a metoda sama po sebi - izrazito individualističko isključivanje iz društva (i bježanje od stvarnosti latentno u tome) - nije nikako bila primjerena (ili primjenjiva) na probleme drugih, nedominantnih društvenih grupa.

Danas jedna središnja (i prilično bezopasna) koncepcija predstavlja prilagodbu pastoralizma današnjem društvu, a ta je pravilno podređivanje materijalnih interesa drugim, ne tako opipljivim (estetskim, moralnim, političkim, duhovnim) stranama života (Marx, 58.-60.). Druge vrijedne ideje nastavljaju živjeti u pokretu duboke ekologije, čiji pripadnici smatraju Thoreaua i Snydera svojim pretečama.

LITERATURA

Kerouac, Jack, *The Dharma Bums*. 1958. New York: Penguin Books, 1976.

Thoreau, Henry David, *Walden*. 1854. New York: The New American Library, 1949.

Campbell, James, *This is the Beat Generation*. 1999. London: Vintage, 2000.

Bercovitch, S. i Mira Jehlen, ur. *Ideology and Classic American Literature*. New York: Cambridge University Press, 1986.

Marx, Leo, *Pastoralism in America*, u: Bercovitch i Jehlen 36-69.

Gilmore, Michael T, *Walden and the 'Curse of Trade'*, u: Bercovitch i Jehlen 294-310.

Desjardins, J, ur. *Multicultural Perspectives*. Predgovor. *Environmental Ethics: Concepts, Policy, and Theory*. WCB/McGraw-Hill, 1998.

Cifrić, Ivan, *Socijalna ekologija. Predavanja odsjeka za sociologiju*. Filozofski fakultet, Zagreb, 26. ožujka 2002.

