

Obiteljske traume i umjetnički kodovi: odnosi majki i kćeri u romanima Ljubavnik M. Duras i Mramorna koža S. Drakulić

Grbeša, Iva

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:851105>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-21**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti

Iva Grbeša

**Obiteljske traume i umjetnički kodovi: odnosi majki i kćeri u romanima
Ljubavnik M. Duras i *Mramorna koža* S. Drakulić**

Diplomski rad

Mentorica
izv. prof. dr. sc. Marica Liović

Osijek, 2021.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Odsjek za hrvatski jezik i književnost
Diplomski studij hrvatskog jezika i književnosti

Iva Grbeša

Obiteljske traume i umjetnički kodovi: odnosi majki i kćeri u romanima *Ljubavnik* M. Duras i *Mramorna koža* S. Drakulić

Diplomski rad

Humanističke znanosti, filologija, teorija i povijest književnosti

Mentorica
izv. prof. dr. sc. Marica Liović

Osijek, 2021.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravila te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni. Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasna da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

Iva Grbeša, 0111124938

Osijek, 6. rujna 2021.

Ime i prezime studenta, JMBAG

SAŽETAK

U radu će biti riječ o obiteljskim traumama i umjetničkim kodovima u romanima *Ljubavnik* Marguerite Duras i *Mramorna koža* Slavenke Drakulić. Rad polazi od teorijskog pristupa feminizmu, feminističkome pokretu i teorijskom shvaćanju tijela kroz povijest. U poglavljima koja slijede prikazat će se poveznice ovih romana: tematiziranje tjelesnosti (seksualnosti), suparnički odnosi između majki i kćeri, obje kćeri – umjetnice (književnica i kiparica). Navedene poveznice ključne su kako bi se shvatili uzroci traumatičnih iskustava te njihove posljedice. Upravo uz tijelo vežemo osjete, ugodne i neugodne, a neugodni mogu imati za posljedicu traumatična iskustava koja su uzrok traumama. Kod Drakulić je tako tijelo mjesto unutarnjih sukoba i traganje za vlastitom tjelesnošću, a kod Duras ono je prikazano kao mjesto ostvarivanja erotskih užitaka kojima se u tom trenutku olakšavaju proživljene traume.

Ključne riječi: tijelo, trauma, feminizam, Marguerite Duras, Slavenka Drakulić

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. FEMINIZAM I TIJELO	3
3. FEMINIZAM I UMJETNOST	7
3.1. Povijest umjetnosti i rodne razlike.....	8
4. MARGUERITE DURAS – ŽIVOT I DJELO	10
5. <i>LJUBAVNIK</i> – IZMEĐU REALNIH ZATVORA I SNA O SLOBODI.....	12
5.1. Umjetnost i trauma u romanu <i>Ljubavnik</i> – pisanje kao terapija	15
5.2. Odnos majke i kćeri u <i>Ljubavniku</i>	17
6. SLAVENKA DRAKULIĆ – ŽIVOT I DJELO.....	20
7. <i>MRAMORNA KOŽA</i>	23
7.1. Umjetnost i trauma u djelu <i>Mramorna koža</i>	24
7.2. Odnos majke i kćeri u romanu	24
7.3. <i>Ljubavni trokut</i>	26
7.4. Umjetnost kao oprost	28
8. ZAKLJUČAK.....	30
9. LITERATURA	32

1. UVOD

Ovaj rad bavit će se odnosima majki i kćeri u romanima *Ljubavnik* Marguerite Duras i *Mramorna koža* Slavenke Drakulić. Obje autorice pišu djela feminističke orijentacije u pristupu temama i likovima: u svojim djelima obje obrađuju intimne teme, izrazito traumatične, kao što su bolest ili silovanje, ali isto tako bave se problematiziranjem tijela na temelju proživljenog osobnog iskustva. Tako se Duras u svome romanu *Ljubavnik* bavi disfunkcionalnom obitelji i maloljetničkom prostitucijom, dok je Drakulić u romanu *Mramorna koža* stavila naglasak na žensko tijelo i aspekte tjelesnost te posljedice koje ono izaziva unutar odnosa majke i kćeri.

Nakon uvodnog dijela slijede poglavlja *Feminizam i tijelo* te *Feminizam i umjetnost*. Unutar ovih dvaju poglavlja bit će, prema Lešiću, spomenute opće postavke feminizma te njegove recepcije unutar (patrijarhalnog) društva. Ukratko ćemo se dotaknuti teorije tijela na temelju članka Elizabeth Grosz *Preoblikovanje tijela* (2002.) u kojem autorica analizira razvoj teorija tijela kroz povijest. U poglavlju *Feminizam i umjetnost* definirat će se termin *feministička umjetnost* kao i njegovi dosezi tijekom povijesti na temelju izabranih tekstova iz radova Ljiljane Kolečnik – *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: Perspektive kritičke povijesti i umjetnosti*, *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti* te *Postoji li „feministička umjetnost“?*.

U idućim poglavljima bit će najprije riječ o životu i djelu Marguerite Duras. U četvrtom poglavlju opisat će se kronološki pregled stvaralaštva ove francuske književnice: posrijedi su romani, pjesnički i antiratni tekstovi, kao i filmovi od kojih su najzastupljeniji art-filmovi. Isto tako stavit će se naglasak i na glavna stilska obilježja autoričinih djela kojima se bavila Ingrid Šafranek i koje je usustavila u knjizi *Bijela tinta: Studije i ogledi iz francuske književnosti*.

Peto poglavlje donosi interpretaciju romana *Ljubavnik*, njegove osnovne odrednice, upoznavanje s likovima i problematikom, stavljajući u prvi plan ključnu epizodu u romanu, oko koje se i odvija sama radnja. Poglavlje je podijeljeno na dva potpoglavlja. Traumatična iskustva ispisana unutar međuljudskih odnosa, odrastanja u kolonijalnoj Indokini iznesena su kroz neuobičajenu narativnu strukturu gdje se uloge pripovjedača izmjenjuju, kao i isprekidana radanja – načini su s kojima se Duras uhvatila ukoštac s vlastitom psihičkom ranom. Drugo potpoglavlje prikazat će disfunkcionalne odnose unutar obitelji, od kojih je najzanimljiviji odnos majke i kćeri, a potom odnos s dvojicom starije braće, kao i ljubavna veza s Kinezom te društvo kojemu se *mala* suprotstavila.

U šestome poglavlju bit će riječi o stvaralaštvu i statusu Slavenke Drakulić u suvremenoj hrvatskoj književnosti, kao jednoj od najutjecajnijih feministica na ovim prostorima. Govorit će se o njezinu djelovanju na javnoj sceni, kronološki će biti izneseni njezini radovi te ćemo se kratko dotaknuti pojma ženskog pisma, koje se vezuje uz Drakulić. Andrea Zlata, kad je posrijedi znanstveno promišljanje, ponajviše se bavila književnim djelom ove svestrane intelektualke, pa će nam upravo rezultati njezina istraživanja izloženi u knjigama *Tekst, tijelo, trauma* i *Autobiografija u Hrvatskoj: nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, te njezin članak *Pretvorbe ženskog glasa u suvremenoj hrvatskoj prozi* poslužiti kao teorijska osnova pri analiziranju romana.

Sedmo poglavlje donosi glavna obilježja romana *Mramorna koža*, a u trima potpoglavljima prikazat će se problematika koja je i tema ovoga rada. Upoznajemo majku iz kćerine perspektive, ona ju doživljava kao tijelo, ne stavljajući njezinu osobnost u prvi plan jer je majčino tijelo ono koje u golemoj mjeri determinira kćerin identitet. Upravo ovakvo viđenje majke posljedica je traume s naglaskom na tjelesnost i biološka obilježja žene koje se u romanu *Mramorna koža* prikazuju kao nešto prljavo. Kćerina umjetnost (kiparstvo) odigrat će presudnu ulogu pri izgradnji koncepta tjelesnosti u romanu jer će upravo njezina skulptura majčina nagog tijela biti okidač za erupciju potisnute boli i trauma.

U posljednjem poglavlju (Zaključak) pokušat ćemo usustaviti rezultate istraživanja do kojih smo došli razrađujući zadatke u prethodnim poglavljima.

2. FEMINIZAM I TIJELO

Hrvatska enciklopedija feminizam definira kao „društveni pokret i svjetonazor koji se zalaže za unaprjeđenje položaja žena i uklanjanje spolne dominacije i diskriminacije (seksizma) te promicanje rodne jednakosti u svim područjima života“ (www.enciklopedija.hr). Feminizam se kao politički pokret javlja početkom dvadesetog stoljeća dok se u Hrvatskoj počeci naziru nešto kasnije, šezdesetih godina, „kada i ulazi u širu upotrebu i biva isto tako prihvaćen kao oznaka za različite vidove izražavanja ženskih problema i postavljanja pitanja“ (Knežević, prema Zlatar Violić 2008).

U daljnjoj analizi poslužit će nam članak Zdenka Lešića, *Feminizam, feministička teorija i kritika* koji daje jasan prikaz feminizma, feminističke teorije i kritike. Kao što Lešić navodi u svome članku, riječ *feminizam* javlja se još u devetnaestome stoljeću, no svijest o neravnopravnome položaju žena u društvu prisutan je otkad postoji i patrijarhalno društvo. U prošlosti su žene bile ograničene u svim segmentima društvenoga života, muškarci su bili oni koji su dominirali, a ženama je bila nametnuta tradicionalna briga o djeci i kućanstvu. Ti stavovi su, može se reći, duboko ukorijenjeni i danas u mnogim društvima – žene se smatraju slabijim spolom, manje vrijednim bićima u odnosu na muškaraca pa čak i kao seksualni objekt muškarcima. Upravo je takva društvena nejednakost onemogućavala ženama pristup svim javnim djelatnostima, pa je takva situacija i s književnosti (Lešić 2003). Početkom dvadesetoga stoljeća dolazi do društvene revolucije; sufražetkinje¹ svim sredstvima nastojale su omogućiti ženama jednaka prava i ravnopravnost. Borile su se za pravo glasa na političkim izborima, pravo na obrazovanje te izmjenu društvenih normi kada je riječ o seksualnosti. Danas jasno možemo reći da se društveni položaj žene znatno promijenio, ali još nejednako u svim zemljama. U mnogim zemljama žene se i dalje tretiraju kao manje vrijedan spol od muškaraca, pa su im tako ograničene one osnovne slobode, kao i pravo glasa i pravo na obrazovanje.

¹ Naziv dolazi od engleske riječi *suffrage* – pravo glasa, iz čega se izvodi i naziv pokreta. Sufražetkinje su bile pobornice legalnoga prava žena da glasuju na nacionalnim i lokalnim izborima, te ravnopravnosti žena i muškaraca u svim područjima javnoga i političkoga života. Smatrale su kako je stjecanje prava glasa uvjet nestanka ostalih oblika diskriminacije žena i stjecanja prava na rad, vlasništvo, obrazovanje i dr., u: Lešić, Zdenko, *Feminizam, feministička teorija i kritika*, dostupno na: <http://www.scribd.com/doc/72961126/Zdenko-Le%C5%A1i%C4%87-Feminizam-istorija>.

Nadalje se u članku Lešić dotiče žena koje su odigrale ključne uloge u razvoju feminističke kritike. Dotaknut ćemo se Virginie Woolf, začetnice feminističke esejistike, koja je u svome radu *Vlastita soba*, na temelju osobnih iskustava pisala o pitanju odnosa među spolovima, ali i o položaju žene u književnosti (Lešić 2003). Smatrala je da nejednakost spolova u društvu dovodi do ograničenoga pristupa sredstvima proizvodnje u svim javnim djelatnostima, pa i u književnosti. Pod time nije smatrala presudnima materijalne uvjete, kao što je to neposjedovanje novca, već duhovne uvjete koji su ženama bili uskraćeni, kao što je recimo bilo obrazovanje. Svojim je pisanjem željela uspostaviti ravnopravnost među spolovima, no bila je svjesna da se neće mnogo toga promijeniti dobivanjem prava glasa. Bila je potrebna sveobuhvatnija promjena njihova položaja u društvu. Konačno se dotaknula i pitanja ljudskog subjekta i roda, tvrdeći kako „ideja roda nije čvrsta i nepromjenljiva datost, već je ideološki strukturirana i društveno kontrolirana“ (Lešić 2003).

Sedamdesetih godina pojavljuje se knjiga *Seksualna politika*, Kate Millett, koja je prihvaćajući ideju Simone de Beauvoir o „društvenoj determiniranosti koncepta žene“,² „postavila onu krucijalnu distinkciju po kojoj se „spol“ (sex), kao biološka kategorija, razlikuje od „roda“ (gender), kao društvene konstrukcije, koju uspostavljaju tradicija, kultura i odnosi u društvu“ (Lešić 2003). Kasnije će njezine postavke o rodu i spolu biti osnovni instrument feminističke misli koje će prihvatiti i druge feminističke kritičarke.

Kao što smo u ovome poglavlju već spomenuli, žene su se kroz povijest smatrale slabijim spolom, manje vrijednim bićima u odnosu na muškarce. Život u patrijarhalnome društvu ponižava ženu do te mjere da je ona svedena isključivo na seksualni objekt. Upravo Bell Hooks u svojoj knjizi *Feminizam je za sve: Strastvena politika* feminizam definira kao „pokret za okončavanje seksizma, seksističkog izrabljivanja i ugnjetavanja“ (Hooks 2004: 13). Pitanje seksističkih stavova bilo je jedno od najmoćnijih pokušaja suvremenog feminističkog pokreta. Ranije su se žene socijalizirale na izrazito seksistički način, uvjerenе da su njihove vrijednosti zasnovane isključivo na izgledu i na tome jesu li lijepe okolini, osobito muškarcima. Hooks je uvidjela težinu ovog problema kojemu se žene ne mogu oduprijeti sve dok se njihova

²Žena i muškarac razvijaju se u interakciji s okolinom, prema zakonima koje nameću društvo i kultura. Te zakonitosti ženu čine “ženom”, ono što ona jest; pripisuju joj se tzv. ženski atributi, s kojim nije rođena. Ti su joj tzv. ženski atributi nametnuti u muškom svijetu: ovisnost o muškarcu, pasivnost, prihvaćanje svog inferiornog položaja itd. Pojam “žene” određuju društvene norme koje propisuje muškarac. u: u: Lešić, Zdenko, *Feminizam, feministička teorija i kritika*, dostupno na: <http://www.scribd.com/doc/72961126/Zdenko-Le%C5%A1i%C4%87-Feminizam-istorija>.

vlastita predodžba o njima samima ne promijeni (Hooks 2004: 49). Foucault u svojim genealoškim radovima (prema Bordo 1993) kaže kako se „naša tijela obučavaju, formiraju i ostaju obilježena prevladajućim historijskim oblicima samosvijesti, želje, muževnosti, ženstvenosti (...)“ (Foucault, prema Bordo 1993: 1). Naše tijelo manifestira na površinu osnovna pravila, poretke, sve aspekte kulture koji su ojačani „konkretnim jezikom tijela“. Ono funkcionira kao metafora kulture (Bordo 1993: 1).

Filozofija se u svojim začecima temeljila na somatofobiji, a temelje patrijarhalnih stavova prepoznajemo iz filozofskih postavki iz kojih je isključila ženskost, ali i ženu (Grosz 2002: 7). Naime, u razmatranju ljudskog subjekta, u središte je stavljen dualizam uma i tijela u kojemu je tijelo bilo „ono što um nije, ono što je različito i drugačije od privilegiranog termina“ (Grosz 2002: 6). Dualizam um/tijelo povezivalo se s cijelim nizom drugih suprotnosti s kojima su se mogli, ovisno o kontekstu, zamjenjivati. No za nas je najvažnija povezanost suprotnosti um/tijelo sa suprotnošću muško/žensko; gdje se muškarac stavlja u korelaciju s umom, a žena s tijelom (Grosz 2002: 6). Budući da se tijelo među filozofskim shvaćanjima označavalo kao negativitet, *zatvor duše*, logično je bilo da razum treba vladati nad tijelom. Tako je i sam Platon smatrao majku „domom, spremnikom i hraniteljicom bića, a ne jednako vrijednim sudionikom u stvaranju“ (Grosz 2002: 8). Ženska seksualnost i njezina reproduktivna moć ono je što definira žene te u društveno ukorijenjene konotacije koje ju čine ženom – ranjiva, krhka, nepokoriva, nepouzdana – povezujemo s patrijarhatom. Žene su prikazane kao nemoćne za muške dosege jer su slabije i jer mnogi biološki čimbenici utječu na njezino trenutačno stanje. Okarakterizirane su kao više biološke, *tjelesnije* i *prirodnije* od muškaraca upravo zbog mizogine misli koja „osuđuje žene na biološke zahtjevne reprodukcije“. (Grosz 2002: 15). Kako bi iskorijenile patrijarhalne modele u kojima se ženska tijela sputavaju i kako bi se pokušale definirati u izvantjelesnim okvirima, feministkinje su pokazale velik broj apstraktnih ili mogućih opcija u teoretiziranju tijela izvan patrijarhalnih i rasističkih okvira. (Grosz 2002: 15). Jedna od tih kategorija je i *egalitarni* feminizam koji na prirodu ženskog tijela gleda kao na ograničen pristup žena kad su posrijedi prava i povlastice u patrijarhalnom svijetu. Pozitivan stav ove kategorije očituje se u prikazu tijela kao jedinstvenoga sredstvo pristupa znanju i načinima života. Obje su strane prihvatile patrijarhalne i mizogine pretpostavke o ženskome tijelu kao nečemu „prirodnijem, manje odvojenom, angažiranijem i izravnije vezanom za svoje 'objekte' nego za muška tijela“ (Grosz 2002: 16). Grosz navodi kako pripadnice ove kategorije smatraju ulogu majke i ulogu političkog i građanskog bića međusobno sukobljenima jer se prihvaćanjem uloge majke, otežava

djelovanje na javnom i društvenom polju. A znamo da je jednak pristup javnoj, društvenoj sferi uvjet za spolnu ravnopravnost.

Većina feministkinja pripada drugoj kategoriji koja je određena društvenom konstrukcijom: tijelo promatraju kao biološki objekt čiji su „reprezentacija i funkcioniranje politički, te označavaju muškarce i žene kao društveno različite“ (Grosz 2002: 17). Za razliku od *egalitarnog* feminizma, kod kojih je opozicija um/tijelo kodirana opozicijom priroda/kultura, u ovoj je kategoriji ona kodirana opozicijom produkcije/reprodukcije (tijelo) i ideologije (um). U svezi s opozicijom muško/žensko, žene u tom pogledu funkcioniraju u proizvodnji, unutar segmenta reprodukcije, a muškarci funkcioniraju unutar aspekta proizvodnje u materijalnom svijetu. U prikazu ideologije, žene su prikazane pasivno i ženstveno, a muškarci aktivno i muževno (Grosz 2002: 18). Grosz objašnjava kako su konstruktionistice, za razliku od pobornica *egalitarnog* feminizma, uvjerenе da biologija nije ta koja je represivna prema njima nego kriteriji prema kojima je društveno određena. Upravo na tome one temelje svoje pretpostavke – da postoji razlika između *stvarnog* biološkog tijela i tijela koji je objekt reprezentacije, a to nas dovodi da se tijelo i biološke funkcije ne mogu učiniti bespredmetnima, nego im se moraju dati drugačija značenja i vrijednosti. Cilj da se biološke razlike reduciraju i opskrbe različitim kulturnim značenjima mogao bi dovesti do izjednačavanja odnosa među spolovima, ali „samo ako se psihološko funkcioniranje oba – roda – može razumjeti i transformirati (Grosz 2002: 18).

Stavovi pripadnica treće skupine znatno se razlikuju od prethodnih dviju. Treća skupina svoje temelje gradi na spolnim razlikama; „tijelo ima ključnu ulogu u razumijevanju psihičke i društvene egzistencije, bave se tijelom koje živi, tijelom kakvo se predstavlja i na specifične načine upotrebljava u određenim kulturama“ (Grosz 2002: 19). Kada je riječ o razlici spol/rod, čvrstog su uvjerenja u one temeljne, nepomirljive razlike između spolova.

3. FEMINIZAM I UMJETNOST

Osvrnemo li se u prošlost, primjećujemo da je djelovanje žena (kao što smo to već ranije i spomenuli) u svim segmentima društvenih djelatnosti bilo gotovo pa zanemarivo. Zašto je tomu tako? Razloge možemo tražiti zasigurno u patrijarhalnoj organizaciji društva protiv koje su se žene kroz povijest borile. Upravo su žene kroz feminizam nastojale iskorijeniti te društvene odnose, a možemo reći kako je i umjetnost³ bila važno *mjesto* te političke borbe kojom će se smanjiti rodna diskriminacija. Ljiljana Kolečnik se u svome članku *Postoji li „feministička povijest umjetnosti?* iznosi slično razmišljanje o tome postavljajući pitanje jesu li uistinu spolne razlike činitelj koji ženu oblikuje po točno određenim, univerzalnim pretpostavkama ili je to samo još jedna manifestacija moći patrijarhalnog društva „za koje je svaki oblik ženske javne djelatnosti, pa tako i bavljenje umjetnošću, „protivno njezinoj prirodi“, te ga stoga valja ograničiti (...)“ (Kolečnik 1998: 109).

Borba feminističkog pokreta unutar povijesti umjetnosti se protezala na trima područjima – feministička umjetnost, feministička kritika povijesti umjetnosti i feministička likovna kritika. Kolečnik u svome radu *Feministička intervencija u suvremenu likovnu kulturu* pod terminom *feministička umjetnost* podrazumijeva radikalnu intervenciju u likovnu kulturu koja u svojim počecima nije imala razvijene metode za njezino proučavanje i kontekstualiziranje. Feministkinje su feminističku umjetnost morale izgraditi preko feminističke likovne kritike, a tako i izboriti svoje mjesto u povijesti umjetnosti (Kolečnik 1999:1). Prvi se značajniji dosezi feminističke umjetnosti javljaju šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, a sve do kraja devedesetih situacija je bila očigledno promijenjena u korist feminističke umjetnosti što potvrđuju i brojne akcije i djela na međunarodnim izložbama (Kolečnik 1999: 1). Feminističku historiju i feminističku kritiku utemeljila je, može se reći Linda Nochlin 1971. godine svojim tekstom *Zašto nema velikih umjetnica?* Nochlin (prema Kolečnik 1999) ističe da je društveno shvaćanje roda tijekom povijesti determiniralo pristup sistemima obrazovanja, primjerice zabrana slikanja po nagom modelu, koji je bio glavni parametar određivanja veličine umjetnika. Propitujući *mit o Velikom umjetniku* zaključuje da „umjetnost nije slobodna, samostalna aktivnost, izuzetno nadarenog pojedinca“. (Kolečnik 1999: 11) Na pitanje *Zašto nema velikih umjetnica?*, Vogel (prema Kolečnik 1999) u svome

³ *umjetnost* – ukupnost ljudske duhovne djelatnosti s pomoću sredstava kojima se izražava estetsko iskustvo, uključujući stvaranje, stvoreno djelo i doživljaj djela. U naravi je umjetnosti težnja da sebe prevodi u objektivno postojanje oblikovanjem osjećaja ili zamisli, te naknadnim djelovanjem na doživljaj djela. Izvor je umjetnosti spoznaja ideje, unutar koje se subjekt oslobađa svoje individualnosti i nestaje u objektu umjetnosti, u kojem se razotkriva njezina čista bit (enciklopedija.hr).

članku *Lijepa umjetnost i feminizam: Buđenje svijesti* detaljnije ulazi u problematiku onoga što je započela Nochlin. Postavljajući pitanja „Zašto umjetnost, možda više nego bilo koje drugo područje, toliko zaostaje za sveopćim pokretom promjena koje je započeo moderni feminizam?, Što znači gotovo potpuno nepostojanje predmeta feminističke povijesti umjetnosti na fakultetima? Zašto ima tako malo feminističkih povjesničarki umjetnosti i kritičarki? Što danas rade umjetnice?“ (Kolešnik 1999: 27). koja predlažu model upisivanja umjetnica u povijest umjetnosti i tvrdi da temeljne aktivnosti znanstvenica-feministkinja moraju biti otkrivanje, dokumentiranje i interpretacija radova i opusa suvremenih umjetnica prethodnih stoljeća (Kolešnik 1999: 54). Otkrivanje i analiziranje *zaboravljenih* umjetnica prethodnih stoljeća, dokazale su da je, a na što nas upozorava i Lisa Tickner u svome tekstu *Feminizam, povijest umjetnosti i razlike među polovima*, proizvodnja značenja neodvojiva od proizvodnje moći.

3.1. Povijest umjetnosti i rodne razlike

Lisa Tickner u tekstu *Feminizam, povijest umjetnosti i razlike među polovima* daje kratak pregled triju koncepcija rodni razlika prema Michele Barrett, koje su različiti feministički pokreti u povijesti umjetnosti preuzeli u svojim teorijama. Riječ je o *iskustvenoj razlici*, *razlici pozicioniranosti* u diskursu i *rodnoj razlici* prema psihoanalizi, a staro pitanje *Zašto nema velikih umjetnica?*, sada je preoblikovano u *Kako se procesi rodnog razlikovanja provlače kroz prikazivanje umjetnosti i povijesti umjetnosti?* (Tickner, prema Kolešnik 2005: 184).

Iskustvena razlika smatra da je pripisivanje rodni uloga stvorilo temeljne razlike između spolova u doživljaju i iskustvu svijeta, pa tako i u kreativnom procesu. Ova koncepcija rodni razlika naglašava prvenstveno socijalne razlike, usmjerena općenito ženskom iskustvu; odnosi se na aktivnosti koje povijesno pripisujemo ženama (kućanske, supkulturne, zanatske) ili se odnosi na tipično ženski senzibilitet (lepeze, mreže, velovi) (Kolešnik 2005: 186). Ono što se javlja kao problem prema Barrettovoj je to što se rasprave svode na *rodne* razlike, a ne razlike *između žena* i kultura kojoj je djelatnost proizvodnja i preispitivanje definicije ženskosti i „u kojoj se kulturalne prakse ne mogu izravno derivirati ili mapirati na biološki rod“ (Kolešnik 2005: 187). Ukratko, iskustvena razlika ističe različitost muškaraca i žena kao društvenih kategorija, pripisujući joj teoriju patrijarhata prema kojoj su žene u inferiornoj poziciji muških institucija i pojedinačnih muškarca. Druga koncepcija rodni razlika koja se opisuje u radu *Feminizam, povijest umjetnosti i razlike među polovima* je *pozicionalna razlika* prema kojoj

određivanje roda ovisi o načinima njegova prikazivanja, „odnosno da je rod između ostaloga, i semiotička kategorija“ (Kolešnik, 2005: 199). U odnosu na iskustvo, u ovoj koncepciji teze su zasnovane s naglaskom na jeziku temeljene na Saussuereovu uvidu moderne lingvistike da značenja proizlaze iz artikulacije razlikovnih termina. Treća koncepcija *spolne razlike* temelji se na Freudovoj psihoanalizi u kojoj je prisutna tenzija između potkopavanja rodnih razlika i njihova ponovnog nametanja (Kolešnik 2005: 208).

Možemo reći kako da se feministička umjetnost ne bavi isključivo rodnim razlikama. *Iskustvena razlika, pozicionalna razlika i rodna razlika* (kako ju određuje psihoanaliza) međusobno su povezane, a Tickner ih povezuje navodeći kako „socijalni subjekti s određenom poviješću posjeduju strukturiranje nesvjesnih želja kao dio te povijesti kao i identifikacije derivirane iz igre razlika unutar diskursa“ (Kolešnik 2005: 218). Vidimo kako se o njima problematizira u mnogim diskursima, no možemo reći kako ne postoji sveobuhvatna teorija o subjektima i društvenim odnosima u svijetu, pa se iz tog razloga potreba žena za nečim takvim čini uzaludnom.

4. MARGUERITE DURAS – ŽIVOT I DJELO

Marguerite Duras, rođena 1914. godine u Vijetnamu, jedna je od najpoznatijih francuskih književnica druge polovice dvadesetoga stoljeća. Djetinjstvo provodi u malome mjestu nedaleko Sajgona (danas Ho Ši Min) u obitelji nastavnika, francuskih iseljenika. U djetinjstvu ostaje bez oca te odrasta u društvu dvojice starije braće i majke. S osamnaest godina odlazi u Francusku na studij prava i političkih znanosti. Godine u Francuskoj donose joj mnogo toga – udaja za pisca Roberta Antelmea, njegovo uhićenje i odlazak u logor, gubitak djeteta, izdavanje prvog romana *Les Impudents* pod pseudonimom Duras (Jurčan 2014). To burno razdoblje u Francuskoj bez supruga nastoji premostiti uz ljubavnika Dionysa Mascolo, koji je također bio pisac, ali i politički aktivist. Marguerite s njime ostaje trudna te dobivaju sina Jeana. Svojim književnim stvaralaštvom započinje 1942. godine, a upravo će joj ono biti okupacija do kraja života. Bila je autorica preko stotinu naslova, uzimajući u obzir prozna djela, kazališne tekstove i filmske scenarije, zbirke novinskih članaka i dr. U njezinu se opusu prepoznaju pravci u književnosti druge polovice dvadesetog stoljeća: egzistencijalizam, avangarda Novog romana, postmoderne metafikcije osamdesetih. Slavu postiže romanom *Brana na Pacifiku* (1950.), njezin prvi pseudo-autobiografski roman koji govori o djetinjstvu. Za taj je roman umalo dobila prestižnu nagradu za roman u Francuskoj, Goncorut. Tridesetak godina kasnije tu nagradu je dobila za svoj roman *Ljubavnik* (1984.) Razdoblje između ova dva romana bogato je njezinim stvaralaštvom – objavila je romane *Gibraltarski mornar* (1952.), *Moderato cantabile* (1958.), *Zanesenost Lole V. Stein* (1964.), *Vice-konzul* (1965.) i *Ljubav* (1971.). Nakon toga se idućih desetak godina bavi isključivo filmom i kazalištem, a pisanju se vraća početkom osamdesetih godina. Duras u tom razdoblju proživljava krizu na osobnome planu koja se odrazila i na njezino stvaralaštvo – ovisnost i odvikavanje od alkohola. Nakon toga ulazi u novu fazu stvaralaštva, te piše zbirke novinskih pjesničkih i angažiranih tekstova: *Ljeto '80* i *Outside* (1981.) te roman *Bolest smrti* (1982.). Nakon *Ljubavnika* su se redali još mnogi romani kao što su autobiografski zapisi iz doba okupacije *Pariza Bol* (1985.), romani *Plave oči, crna kosa* (1986.), *Emily L.* (1987.), *Ljetna kiša* (1990.), *Pisati* (1990.) – svoj književni testament i mnoge druge naslove (Šafranek 2013: 336).

Gotovo jedno cijelo stoljeće nakon 1970. posvetila je filmu, a Šafranek navodi kako su upravo njezini filmovi označili prekretnicu u razvoju francuske i svjetske kinematografije (Šafranek 2013:354). U tom su razdoblju nastali *Hiroshima, ljubavi moja*, *Moderato cantabile*, *Glazba*, *Uništi, reče ona*, *Nathalie Granger*, *Žena s Gangesa*, *India Song*, *Agatha i beskrajno čitanje*.

Ingrid Šafranek u svome tekstu *Paradoskalno tijelo-tekst kod Marguerite Duras* iznosi kako je Duras, kao jedna od najznačajnijih francuskih spisateljica dvadesetoga stoljeća, jedina autorica koja je imala hrabrost otići toliko daleko u fikcionaliziranje „odnosa između žudnje i pisma žudnje, između erotike i etike, između tijela i metafore“ (Šafranek 1999: 102). Mnogi je upravo smatraju predstavnicom *ženskog pisma* utemeljenog u žudnji („*Kad žena ne piše iz mjesta žudnje, ona uopće ne piše, ona plagira*“) (Jurčan 2014). Kako Šafranek navodi u knjizi *Bijela tinta*, njezina djela karakteriziraju dvije odrednice koje bismo mogli shvatiti kao generativni model *ženskog pisma* – opsesija prazninom i svojevrsna, problematična paradoksalnost (Šafranek 2013: 341). Šafranek *poetikom žudnje* kod Duras pretpostavlja upisivanje ženskosti u tekst, odnos svjesnog i nesvjesnog, doticanje granice racionalnog i spoznatljivog (Zlatar 2004: 210).

Stavovi o Duras u feminističkim krugovima su podijeljena. Neki je smatraju predstavnicom *ženskog pisma*, dok joj drugi zamjeraju prikaz autodestruktivnih žena koje ne stvaraju alternative, lak su plijen samoće, depresije i osujećene želje, uskrate i ludila (Šafranek 2013: 338). Šafranek, stručnjakinja za djelo Marguerite Duras koju proučava već desetljećima, tvrdi kako su njezini likovi *žene u tranziciji*, žene kakve idealizira feminizam, prepoznaju patrijarhat kao nešto nenormalno, no još uvijek nespremne djelovati (Marušić 2014). Upravo se u ovakvom iščitavanju djela M. Duras može prepoznati otpor društvenim normama i njezin doprinos feminizmu.

Marguerite Duras preminula je 3. ožujka 1996. u Parizu, a na dan pokopa u crkvi Saint-Germain-des-Près orgulje su svirale tango i rumbu iz njezina filma *India Song*.

5. LJUBAVNIK – IZMEĐU REALNIH ZATVORA I SNA O SLOBODI

Roman *Ljubavnik* Duras piše u sedamdesetoj godini života, a upravo će on postati najveći francuski književni uspjeh svih vremena. U romanu najvećim dijelom ispisuje priču o djetinjstvu u Aziji. Budući da je tekst strukturiran kao osobna ispovijest, čitatelji su ga čitali s uvjerenjem da je riječ o njezinu autobiografskom djelu. U *Pogovoru* na kraju romana Šafranek ga definira kao *auto-roman* pisan u obliku poetske proze, dijelom u trećem licu, a dijelom u prvome licu. U romanu *Ljubavnik* prvi put kaže *ja*:

Mnogo sam pisala o tim ljudima iz svoje obitelji, ali oni su tad još živjeli, i majka i braća, a ja sam pišući okolišala, obilazila sam oko njih, oko svih tih stvari, a da nisam do njih doprla (Duras 2004: 8).

U središtu radnje osobni je doživljaj jedne kontroverzne i nemoguće ljubavi između maloljetnice i odraslog muškarca, no roman isto tako iznosi već ispričane priče o majci, obitelji i dramatičnim događajima unutar nje, o djetinjstvu u Indokini ali sada na jedan novi način:

Ovdje govorim o skrivenim razdobljima te iste mladosti, o tome kako sam, čini se, prikrivala neke činjenice, neke osjećaje, neka zbivanja (Duras 2013: 8).

Priča počinje ključnom epizodom – fotografijom prelaska *male* preko rijeke Mekong, koja simbolizira napuštanje majke i odrastanje, kršenje svih majčinih zabrana, ali i upuštanje u jedan novi svijet, svijet odraslih u kojemu upoznaje ljubav i erotski užitak (Šafranek 2013: 377). Roman je u početku bio zamišljen kao album s obiteljskim fotografijama koje je Jean Mascolo, autoričin sin, planirao objaviti uz priložene komentare same Marguerite Duras. No, kao što vidimo, slike su ostale u romanu, ali u tragovima, kao negativ prepričan riječima, slike koje se doživljavaju kao bljeskovi sjećanja (Šafranek 2013: 380). Pripovjedačica se u romanu isto tako prisjeća trenutaka iz djetinjstva, boravka u internatu i prijateljice Hélène Lagonelle prema kojoj osjeća fizičku privlačnost. Prisjeća se žena čiji opisi daju jedan presjek tadašnjeg društvenog života u koloniji, ljubavnika Kineza zbog kojega je i napustila Indokinu te otišla u Pariz. Kako Šafranek iznosi,

„sve se kupu u nekom polusvjetlu, u opakom prostoru kolonijalne negacije života, na jednakoj udaljenosti između privatne i društvene drame, na pola puta između prostitucije i ljubavi-strasti, sreće i tragedije“ (Šafranek 2013: 377).

Kao što smo spomenuli, ključna epizoda ovog romana prelazak je *male* preko rijeke Mekong. Ima petnaest i pol godina i prelazak rijeke vodi je do škole u Sajgonu. Tijekom jednog takvog putovanja upoznat će bogatog Kineza koji će brzo postati njezin ljubavnik:

Izlazim iz autobusa. Idem prema ogradi. Gledam rijeku. Majka mi ponekad kaže da nikada dok živim neću vidjeti rijeke tako lijepo kao što su ove, tako velike, tako divlje, kao što su Mekong i njegovi rukavi što se spuštaju prema oceanima, vodene površine koje će mislim nestati u šupljinama oceana (...) Na sebi imam haljinu od prirodne svile, istrošena je, gotovo prozirna. One je nekad bila majčina, jednog je dana više nije odjenula jer joj se učinila presvijetlom pa mi ju je dala. (...) No nisu cipele te koje čine toga dana izgled male neobičnim i nepojmljivim. Čudno je toga dana da mala ima na glavi muški šešir ravna oboda, meki pusteni šešir boje ružina drveta sa širokom crnom vrpcom. Presudna dvosmislenost slike je u tom šeširu. (...) Odjednom vidim sebe kao neku drugu, kao što bi neka druga bila viđena, izvana, stavljena na raspolaganje svima, svim pogledima, stavljena u promet gradova, putova, žudnji. (...) (Duras 2004: 10–12).

Ta fotografija koja je nepostojeća, nikad snimljena, označavala je „arhetipski prizor života“ (Šafranek 2013: 383). Izdvojili smo cjelovit opis njezina prijelaza kako bi se zornije razumio budući da je to prijelomni događaj u njezinu životu. Prijelaz metaforički prikazuje egzistencijalni skok, prvim ulaskom u limuzinu *mala* napušta djetinjstvo, napušta majku i njezine zabrane kojima ju je sputavala u životu. Simbolički je prijelaz za *malu* donio novo poimanje života, života u kojemu odjednom odrasta, otkriva tjelesnost i žudnju. No gdje počinje ta sloboda uistinu? Možemo reći kako je sve počelo njezinom spontanom kupnjom šešira:

Evo što se zacijelo dogodilo: probala sam taj šešir, tek onako, iz šale, pa sam se pogledala u ogledalo u dućanu i vidjela: pod muškim šeširom nedopadljiva mršavost oblika – taj nedostatak iz djetinjstva – postala je nešto drugo. Ona više nije bila nasilna prirodna činjenica. Postala je, posve suprotno, izborom koji je osporavao prirodu, izborom duha (Duras 2004: 11–12).

Butković u svome članku „Ljubavnik“ *Marguerite Duras: autoput ženske slobode* vidi paradoks u šeširu – šešir uspješno otklanja svaku manu njezine vanjštine, oslobađa ju konvencionalnosti. Upravo će šešir biti simbol ženske slobode, pod njim *mala* kreira svoj vlastiti identitet, svjesna je snage vlastita duha:

Onako kako želim izgledati, izgledam, lijepa također ako žele da to budem, lijepa i zgodna, recimo, za obitelj, samo za obitelj (Duras 2004: 15).

Muški će ju šušur ohrabriti u želji da piše, paradoksalno on predstavlja čin napuštanja stereotipnih rodnih uloga koji u njoj budi uspavanu originalnost (Butković 2016). Šafranek (2013) potez sa šušuricom uspoređuje s njezinim pisanjem za koje kaže da je i ono „heterogeno, spontano, paradoksalno, simboličko“ (Šafranek 2013: 386). Odjeća može, kako navodi Šafranek, naglašavati ili negirati tijelo, no daje mu nova značenja i mogućnosti transformacije. Odjeća kod Marguerite Duras ima posebnu ulogu; riječ je o nekom pisanju preko tijela, o naznačivanju tijela-znaka (Šafranek 1999: 108). Tijelo i odjeća *male* utjelovljuje njezino pisanje, najprije slučajno, a poslije kao izbor osobnosti. S druge strane, *mala* svjedoči o drugim ženama na jedan dojmljiv način:

Ja sam već upućena. Nešto već znam. Znam da nije odjeća ta koja čini žene više ili manje lijepima, ni cijena mirisnih krema, ni biranost ukrasa (Duras 2013: 15).

Svjesna njihove površnosti koja ih zasljepljuje, vidimo kako ih *mala* ustvari žali jer izdaju sebe robujući društvenim normama. Za razliku od *male*, one žive u iluzornom svijetu koji je na koncu tragičan jer su cijeli svoj život *biće za drugoga*, za muškarca. *Mala* se, spoznajući da je ženstvenost kompleks odlučuje, vođena žudnjom, prepustiti istraživanju vlastite seksualnosti, da živi svoje duhovne težnje – pisanje. Upravo je to dovelo do osuđivanja okoline u kojoj će ona biti ništa drugo već mala prostitutka koja ima spolne odnose s kineskim bogatašem. Baš kao što se i gospođa iz Savannakheta, koja se poistovjećuje s *malom*, nastojala oduprijeti malograđanskome kriteriju ženstvenosti, nezadovoljna zahtjevima patrijarhata. No gospođa nije bila spremna djelovati protiv njega, kao što je to učinila *mala*, kako u životnome iskustvu, tako i transcendentnome iskustvu pisanja (Butković 2016):

Obje izopćene. Posve same, kraljice. Njihova je nemilost prirodna. (...) Obje izložene preziru zbog same prirode toga svog tijela koje miluju ljubavnici, koje im ljube svojim usnama, obje prepuštene bestidnosti užitka od kojeg se umire, kažu one, od kojeg se umire tajanstvenom smrću ljubavnika bez ljubavi. O tome se upravo i radi, o toj sklonosti za umiranje (Duras 2004: 65).

5.1. Umjetnost i trauma u romanu *Ljubavnik* – pisanje kao terapija

Riječ *trauma* dolazi od grčke riječi *trauma*, što znači „rana, ozljeda, povreda organizma izazvana vanjskim utjecajem“ (Klaić, prema Korljan 2010: 2) Cathy Caruth (1996) u svojoj knjizi *Unclaimed experience, Trauma, Narrative and History* definira traumu kao snažno iskustvo iznenadnih ili katastrofalnih događaja u kojima se odgovor na događaj događa u često odgođenoj, nekontrolirano ponavljajućoj pojavi halucinacija (Caruth 1996: 11). Nadalje kaže kako je trauma posljedica nekog nasilnog događaja iz prošlosti koja se javlja naknadno, tako što proganja žrtvu (Caruth 1996: 4). Psihoanaliza danas pronalazi primjenu u terapijskom liječenju traume. Naime, Sigmund Freud, suočen s ratnim traumama, nastojao je izliječiti traumatizirane vojnike koji su nakon povratka svojim kućama bili psihički uništeni. Njegova metoda kojom je izliječio svoje pacijente u početku je bila osporavana, no upravo njemu danas pripisujemo zasluge u liječenju trauma svakodnevnog života. Caruth iznosi kako se u psihoanalizi, kao i u književnosti nastoji približiti onome što leži u dubini pojedinca i

„upravo u toj specifičnoj točki susreću se znati i ne znati koje jezik književnosti i psihoanalitička teorija traumatskog iskustva spajaju“ (Caruth, prema Korljan 2010: 2).

Ono po čemu se trauma razlikuje od običnih nezgoda jest u tome ona ometa ljudsku prilagodbu na život.

U romanu *Ljubavnik* trauma se manifestira kroz destruktivnu obitelj, seksualno iskustvo sa starijim muškarcem i kroz utjecaj kolonijalnog društva. To su sve uzroci koji će kod *male* izazvati traumu, traumu koje će se nastojati osloboditi kroz pisanje i seksualne užitke. Osim same ispovijesti, ono što ovaj roman čini dodatno kaotičnim jest njegova struktura i pripovijedanje. Naime, njezina trauma se najbolje odražava kroz neprestano izmjenjivanje pripovjedača u prvome licu i pripovjedača u trećem licu.

Bartolone (2006) u svome radu *Re-thinking the Language of Pain in the Works of Marguerite Duras and Frida Kahlo* govori kako „jezik u Durasinim tekstovima zapravo nalikuje jeziku traumatskog jezika“ (Bartolone 2006: 40). Postavljajući pitanje na koji se način prikazuje trauma u romanu, navodi kako se ona prikazuje upravo prijelazom iz prvog lica u treće lice. Takav način pripovijedanja naglašava proživljeni kaos koji se odražava u fragmentiranim pripovijedanjem (Caruth, prema Bartolone 2006: 40). Kada se prisjeća majčina ludila koje je obilježilo njezin život, ona govori u prvome licu, a zatim odmah u idućem ulomku

to bolno iskustvo ublažava vedrijim sjećanjima, kao što je bio Kinez koji će postati njezin ljubavnik. Traumu možemo iščitati iz načina na koji se pripovijeda, ali isto tako i kroz isprekidane vremenske epizode koje se neprestano izmjenjuju. Svaki prekid je prožet s boli, a takav nepovezan stil odražava narušene odnose u romanu (unutar obitelji, odnos s ljubavnikom, ali i međusobni odnos ljubavnika i njezine obitelji). Već sam početak romana daje nam do znanja da je život pripovjedačice bio težak, a to nam govori i njezin izvanjski izgled:

To starenje dogodilo se naglo. Vidjela sam kako zahvaća crte moga lica jednu po jednu, kako mijenja odnos među njima, kako oči čini većima, pogled žalosnijim, usta određenijima, kako čelo žigoše dubokim borama (Duras 2004: 4).

Starenje se dogodilo onoga trenutka kada je *mala* ušla u automobil s Kinezom i postala njegova ljubavnica. Njihov prvi susret na rijeci o kojem ona razmišlja – slika koja nije zabilježena, ali je ovjekovječila njezin životni put. To razdoblje njezina života je neproživljeno, izgubljeno i pripovjedačica, sada pokušava prepričavanjem sastaviti trenutke svog života kako bi stvorila ovu sliku i dala joj značaj koji tada nije imala:

Mogla se odgoditi da ona zaista i postoji, netko je mogao snimiti tu fotografiju kao bilo koju drugu, negdje drugdje, u drugim okolnostima. Ali nitko je nije snimio. Predmet nije imao toliko važnosti da bi potaknuo na fotografiranje. Tko bi na to i pomislio? Fotografija je mogla biti snimljena jedino u slučaju da smo unaprijed mogli suditi o značenju tog događaja u mom životu (Duras 2004: 9–10).

Način pripovijedanja kojim se Duras služi u romanu zapravo je težnja za okupljanjem izgubljenih trenutaka njezina života. Težak odnos koji je imala s majkom, ali i sa starijim bratom, pokušala je zaboraviti u privatnoj sobi u kineskoj četvrti tijekom susreta sa svojim ljubavnikom. Bartolone i taj odnos označava zategnutim, podložnim izvanjskim utjecajima, misleći pri tome na ekonomske i rasne predrasude. No, ipak, u krevetu s ljubavnikom *mala* pronalazi bijeg kroz njihove seksualne užitke (Bartolone 2006: 48). Sada njezino tijelo svjedoči o vlastitoj traumi, ali i služi kao tehnika zaborava. Potiskivanjem traume moći će uživati u seksualnim odnosima, barem u početku, kada od ljubavnika zahtijeva da se ponaša kao prema bilo kojoj drugoj ženi. Vidimo kako odbacujući emocije *mala* pokušava uživati u seksualnom činu. No i u tome trenutku njezine traume ju ne puštaju, nemoguće im je pobjeći. To vidimo kada opis seksualnog čina odjednom prekida razmišljajući o majci gdje primjećuje kako *majka nikad nije upoznala užitak* (Duras 2004: 30). Kraj njihove veze bio je velik izvor boli za *malu*

jer jedino je seksualno tijelo bio učinkovit način za trenutačni bijeg od boli, no koji ju je, u konačnici, uvijek sustizao.

5.2. Odnos majke i kćeri

Odnos majke i kćeri česta je tema u književnosti, sociologiji, psihologiji, psihijatriji, psihoanalizi i dr. Suvremena žena je u društvu *razapeta* između uloge majke i žene te nastoji biti što bolja u objema ulogama, no često to ženama i ne polazi za rukom. Eliacheff i Heinich (2004) prikazuju nam različite tipove žena kojima nije primarni cilj ostvariti se kao majka. Prvom tipu pripadaju žene koje su usmjerene na društveni položaj. Naime za njih je brak prvenstveno i jedino društveni uspjeh, djeca su tu kako bi se u društvu poslala slika obiteljske idile, a unutar vlastita doma uopće se ne bave njihovim odgojem. Isto tako imamo i žene kojima su temeljna preokupacija strast i muškarci, tzv. *majke ljubavnice* (Eliacheff, Heinich 2004: 67). Takve primjere pronalazimo i u književnim tekstovima, kao što je primjerice i Emma Bovary iz Flaubertova romana *Gospođa Bovary*. I ona nam je svima poznata kao žena koja je otkrivala ljubavnu slast čitajući romane i postala ljubavnica, a cijeloga je života iznimno vodila brigu o sebi i svome izgledu. Nadalje Eliacheff i Heinich spominju i majke zvijezde, opisujući ih kao one koje su izložene javnosti i posvećuju se više ulozi u javnom životu nego privatnom; za primjer imamo *Jesenju sonatu* i majku pijanisticu posvećenu glazbi (Eliacheff, Heinich 2004: 72). Konačno, postoje i žene druge krajnosti, čiji je fokus na djeci, Eliacheff i Heinich ih imenuju kao „više majke nego žene“ (Eliacheff, Heinich 2004: 84) Ovdje možemo smjestiti i majku iz romana *Ljubavnik* – ona je imala vlastite snove koje nije u potpunosti ostvarila tijekom života te ih je željela projicirati na vlastitu djecu te ostvariti ih kroz njih:

Odgovorila sam joj da iznad svega želim pisati, ništa drugo, baš ništa. Ljubomorna je ona. Nema odgovora, samo brz pogled skrenut odmah u stranu, lagano slijeganje ramenima, nezaboravno (Duras 2004: 18).

Na kraju, kao što će to biti i u slučaju majke i *male*, kada djeca odrastu, majka gubi kontrolu nad njima i osjeća se ispraznom jer jedini posao kojim se bavila tijekom života sada je prekinut. No, odmah na početku romana vidimo da je odnos majke i kćeri u romanu poprilično zategnut na više razina; *mala* se nalazi u obitelji čija je situacija izrazito komplicirana, u kojoj se događa zanemarivanje djece i zlostavljanje braće. Kao što navodi u tekstu, vidimo da je njezina majka bila psihički nestabilna:

(...) mi, njezina djeca, ponovno proživljam ono stanje u koje je majka nekad upada, i kojemu smo mi, u dobi koju omamo na fotografiji, poznavali znakove što su mu prethodili, kao što je ta iznenadna nemoć da nas umiva, da nas oblači, pa čak, ponekad i da nas hrani. Majka je svakoga dana iznova prolazila kroz tu duboku obeshrabrenost da živi (Duras 2004: 13).

Upravo u takvu stanju nije mogla spriječiti zlostavljanje svoga najstarijeg sina i njegovu ovisnosti. *Mala* je bila majka svome mlađem bratu koji je bio možda i najosjetljiviji na nasilje najstarijeg brata:

Htjela sam ubiti svog starijeg brata, htjela sam ga ubiti, bar jednom biti jačom od njega, samo jedanput i vidjeti ga kako umire. I zato da uklonim ispred majčinih očiju taj predmet njezine ljubavi, toga sina, da je kaznim što ga toliko voli, tako jako, tako nespretno, a prije svega da spasim bracu, i na njega sam mislila, na moga mlađeg brata, to moje dijete (...) (Duras 2004: 7).

Mala doživljava ovo obiteljsko zlostavljanje kao traumu, opisujući paranoičan strah od smrti u tami noći, a uz to je prisutna i ljubomora prema majci koja je bila sklonija starijem bratu. Poštujući patrijarhalnu tradiciju, favorizirala je svog najstarijeg sina, unatoč njegovoj brutalnosti, seksizmu i beznadnoj nesposobnosti. Može se reći da je upravo cijeli problematičan odnos s majkom bio uzrokovan ljubomorom. Cijela je obitelj prikazana kao disfunkcionalna, *kamena obitelj* koja nikad ne razgovara, čak se i ne gleda, a jedino što ih drži na okupu jest *stid* da moraju proživjeti život.

Majčino je ludilo zasigurno obilježilo *malu*. Njezin strah od noći proizlazi od majčina straha. To se može zaključiti iz događaja oko očeve smrti. Naime, ona je u svome ludilu epifanijski znala za smrt supruga koji je otišao u Francusku nekoliko dana prije nego što je umro. Majka je vidjela njegov lik u noći u kojoj ju se ta smrt i dogodila:

Upalila je svijetlo. On je tu. Stoji pokraj stola, uspravan, u velikom osmerokutnom salonu palače. Gleda je. Sjećam se njezina vriska, pa vapaja. (Duras 2004: 25).

U takvim napadima ludila ili bijesa najviše je ispaštala *mala*. U trenutku saznanja o kćerinu ljubavniku, bijes i ludilo ju svladaju te *malu* zatvara u sobu, i da bi poniženje bilo potpuno - naga je tuče, dok je stariji brat *sve slušao i podržavao majku*. Iako ju tuče zbog afere s Kinezom, majka se njoj divi, divi joj se jer je imala hrabrosti živjeti slobodu koju ona nije mogla. I ona

je ljubomorna na vlastitu kćer jer se *mala* ne želi pretvarati da je nešto što ustvari nije. Majka je obiteljskim fotografijama prikrivala destruktivnu obitelj predstavljajući ju idiličnom. Jednako kao što je nastojala i svoju kćer prikazati kao nevino dijete, što *mala* nikako više nije bila. No, ironično, nije ju obeshrabrila i spriječila u takvu ponašanje jer u svome očaju i siromaštvu, stalno zaokupljena novcem, na kćerine je seksualne odnose s muškarcima gledala ekonomski:

Kaže: ovdje se sve zna, tu više nećeš moći. Gleda me i izgovara nešto nezaboravno: sviđaš im se? Odgovaram: da, ipak im se sviđam. I tada mi kaže: sviđaš im se i zbog toga što si takva kakva jesi. Još me pita: viđaš li ga samo zbog novca? Oklijevam, pa zatim kažem da je to samo zbog novca. Dugo me gleda, ne vjeruje mi. Kaže: ja sam bila drukčija, teže sam učila od tebe i bila sam jako ozbiljna, predugo, sve dok nije postalo prekasno, izgubila sam želju za užitkom. (Duras 2003: 67).

Mala majčino ludilo tretira ironično, s razumijevanjem i ono u njoj ne izaziva odbojnost nego izaziva sažaljenje. Ne smatra ju odvratnom, ne krivi ju ni za što, nego baš naprotiv, ona je za nju nevina, žrtva kolonijalnog društva i siromaštva koje je snašlo njihovu obitelj, a s kojima se majka jednostavno nije znala nositi. U jednom je dijelu romana čak naziva i čestitom, govoreći kako je ona njihova majka, koju je društvo dotuklo. Majka se silno trudila izvući svoju djecu iz siromaštva i pokušala im isplanirati dobre živote, ali nije uspjela. Nije bila njihova krivnja što su bili oštećeni na jedinstven način i jedino što ih je okupljalo međusobni je osjećaj srama i patnje. U takvu društvu, *mala* se nastojala pobuniti i prepustiti željama. Iz toga se može implicitno iščitati da njezine postupke treba promatrati iz konteksta stalnih životnih izazova kojima je bila izložena. *Mala* se nije snašla u svakodnevicu, u takvu se stanju ne može prepoznati kao pripadnica bilo koje grupe ili društva jer odabire autonoman i otuđen način života. Jednako kao i majku, ona je voljela i mlađeg brata, bezuvjetno, ali s tugom. Opisuje ga kao lijepog mladića, ne baš inteligentnog. Bio je romantičan, ali i dosadan. Bila je svjesna da će krhkost koja ga proždire iznutra stajati života. Isto tako je voljela i starijega brata, na neki samo njoj logičan način. Svjesna njegove brutalnosti i grubosti, bio je kao i majka i mlađi brat – bespomoćna.

6. SLAVENKA DRAKULIĆ – ŽIVOT I DJELO

Slavenka Drakulić je hrvatska književnica i publicistica rođena u Rijeci 1949. godine. Na filozofskom fakultetu u Zagrebu 1975. godine diplomirala je komparativnu književnost i sociologiju. Drakulić je bila prva žena koja piše o feminizmu na ovim prostorima, a svoje publicističke naslove objavljuje u knjizi *Smrtni grijesi feminizma* 1984. godine koja je bila ujedno i jedan od prvih priloga feminizmu u Hrvatskoj. Svojim je javnim djelovanjem i temama, u kojima progovara o problematici ženskoga pisma i feminizma, kao i aktualnim društvenim zbivanjima, često izazivala žestoke i burne reakcije na javnoj sceni. Takav se jedan incident dogodio i devedesetih godina zbog kojeg je kasnije uslijedio i Drakulićkin odlazak u Švedsku. Poznati tjednik *Globus* objavio je članak pod nazivom „Hrvatske feministice siluju Hrvatsku“⁴ u kojemu govori o njihovom širenju protuhrvatske propagande i stavljanju ratnih silovanja u kontekst zločina muškaraca nad ženama, a ne zločin Srba nad Hrvatima. Radom Slavenke Drakulić na književnom i književnoteoretskom polju najviše se bavila Andrea Zlatar. U svome članku *Pretvorbe ženskog glasa u suvremenoj hrvatskoj prozi*, Zlatar kaže kako je pojavom Drakulićkinog opusa, u teorijski diskurs hrvatske književne kritike ušao termin iz feminističke kritike – žensko pismo; termin koji danas podrazumijeva „ženske autorice koje se bave već tradicionalno poimanim ženskim temama“ (Zlatar Violić, 2006). Jedino je Ingrid Šafranek do danas u svome zanimanju za stvaralaštvo Marguerite Duras iscrpno analizirala pojam žensko pismo, koji je kasnije prepoznala u djelima „u kojima su autorice više ili manje svjesne svoje – i to ne samo spolne – specifičnosti, gdje one doista upisuju vlastitu različitost i to ne samo na tematskoj, nego i na tekstualnoj razini, te nastoje oivčiti svoju poziciju žene-subjekta-koji-piše“ (Šafranek, prema Zlatar 2004:107). Različitosti o kojima govori Šafranek podijeljene su u tri kategorije, spolna i kulturalna, tematska različitost i različitost teksta/diskursa te je bitno sve tri kategorije integrirati u tekst kako bi se mogao označiti kao žensko pismo (Zlatar 2004:107). Termini kojima se danas podjednako definira žensko pismo u suvremenoj feminističkoj kritici: ženski tekst, feminilni tekst, feministički tekst i njihove relacije nisu u potpunosti jasno određene. Upravo Elisabeth Grosz (prema Lukić 2001) upotrebljava tri pojma u feminističkoj kritici: feminilni tekst, feministički tekst i ženski tekst.⁵

⁴ Članak *Hrvatske feministice siluju Hrvatsku*, kolokvijalnog naziva „Vještice iz Rija“ napisao je ugledni publicist Slaven Letica 1992. godine. Članak je izazvao burne reakcije u hrvatskoj javnosti, a uz Slavenku Drakulić, prozване su bile Jelena Lovrić, Rada Iveković, Vesna Kvesić i Dubravka Ugrešić (www.tportal.hr).

⁵ Grosz feministički tekst definira kao one „koji samosvjesno dovode u pitanje metode, objekte, ciljeve ili principe glavnoga toka patrijarhalnog kanona“ (Grosz, prema Lukić 2001:238); za feminilne tekstove kaže da su to oni „koji su napisani sa stajališta ženskog iskustva i u stilu kulturno obilježenu kao feminilan“ (Grosz, prema Lukić, 2001:238); ženski tekstovi su oni „koje pišu žene najvećima za žene“ (Grosz, prema Lukić 2001:238);

Postavimo li pitanje što jedan tekst čini feminističkim ili feminilnim, Grosz nam nudi četiri rješenja koja su vezana za spol autora/autorice, sadržaj teksta, spol čitatelja/čitateljice, stil teksta, ali koja nisu u potpunosti prihvaćena. Budući da ni jedan od spomenutih pristupa nije prihvaćen u potpunosti, Grosz predlaže novi model interpretacije, koji koristi elemente sva četiri naznačena postupka, povezujući ih s onim što je u njima izostavljeno, a što Elizabeth Grosz naziva *diskurzivno pozicioniranje* (Lukić 2001: 240).

Nesumnjivo je kako se u romanima Slavenke Drakulić pretapaju „temeljne odrednice feminističkog teksta“ – u središtu svih tekstova je lik žene, a glavni motiv je žensko tijelo (2004: 108). Kada govorimo o njezinom opusu, važno je spomenuti neprestani prijelaz iz autobiografskoga i biografskoga u izmišljeno, dokumentarnoga u fikcionalno, prijelaz iz osobnog i intimnoga u javno, „jer iako priče nisu 'istinite' nego izmišljene, osjećaji opisani u njima su apsolutno autentični, proživljeni, pa dakle i 'autobiografski'“ (Zlatar 2004: 101). Čitatelj Drakulićkinih tekstova složio bi se s njezinim razmišljanjem jer upravo čitajući njezine romane, čitatelja u potpunosti obuzmu emocije koje proživljava i protagonistica; u trenu se zatekne u traganju za onom crtom razgraničenja između istinitoga i izmišljenoga. Prvi roman *Hologrami straha* objavljuje 1987. godine. U njemu govori o mučnom proživljavanju transplantacije bubrega. Roman prikazuje iskustvo bolesti i spoznaju krhkosti tijela suočeno s neposrednom blizinom smrti (Nemec 2003: 352). *Mramornu kožu* objavljuje 1989. godine, a riječ je o romanu u čijem je središtu odnos majke i kćeri temeljen na tjelesnosti. Kao i *Hologrami straha*, *Mramorna koža* je pisana u prvom licu, a tematika svjedoči o ženskoj intimi i osjećajnosti (Nemec 2003: 353). Šest godina poslije, Drakulić izdaje svoj novi roman naslovljen *Božanska glad*. Kao i prethodna dva romana, pripovjedač je, naravno ženski lik, u prvome licu. Ono što *Božansku glad* razlikuje od prethodna dva romana su protagonisti, dvoje ljubavnika – muškarac i žena te muško-ženski odnos koji je u njezinim ranijim romanima bio marginaliziran (Zlatar 2004: 110). 1999. godine Drakulićkin opus bogatiji je za još jedan roman – *Kao da me nema*, koji se temelji na svjedočanstvima žena silovanih u Bosni tijekom devedesetih godina (Zlatar 2004: 102). Pripovjedno je konstruiran kao i romani *Mramorna koža* ili *Božanska glad*: uplitanje retrospektivnih prikaza koji se upliću u sadašnjost. Roman *Kao da me nema* problematizira potresne ispovijesti silovanih žena te prikazuje njihovu bespomoćnost u društvu i „oduzimanje kontrole nad vlastitim tijelom“ (Zlatar 2004: 115). Drakulić 2003. godine predstavlja knjigu pod nazivom *Oni ne bi ni mrava zgazili: ratni zločinci na sudu u Haagu*. U njoj se susrećemo s neprilikama rata te posljedicama koje su utjecale na sudbine pojedinaca (Zlatar 2004: 117). U sljedećim godinama piše niz romana: *Tijelo njenog*

tijela (2006.), *Frida ili o boli* – u središtu je biografija Fride Kahlo čiji se identitet raslojava „kroz prizmu iskustva boli kao aktivatora osjeta (doživljaja) tijela te rodni odnosa koji uključuju opoziciju muško-žensko i položaj žene u tradicijskom društvu“ (Marot Kiš, Bujan 2008: 116). Roman *Frida ili o boli* obuhvaća sva iskustva prisutna u ranijim Drakulićkinim tekstovima u kojima ona izjednačava iskustvo tijela s iskustvom boli „izvodeći iz tako oblikovanog iskustva konstrukt identiteta osobe“ (Marot Kiš, Bujan 2008: 116). U romanu *Optužena* koji izdaje 2012. godine bavi se emocionalnom traumom zlostavljane djece. 2015. godine objavljuje roman *Dora i Minotaur: Moj život s Picassom*. Nadalje je svoj književni rad obogatila romanom *Mileva Einstein, teorija tuge* (2016.) i zbirkom *Nevidljiva žena i druge priče* (2018.) u kojima je i dalje u središtu radnje – žena.

Zaključno možemo reći kako je Slavenka Drakulić prva autorica na ovim prostorima koja se pozabavila tematikom feminizma i koja se usudila dotaknuti tema koje su bile tabuizirane ili izbjegavane u tadašnjem društvu. Kao što i Andrea Zlatar navodi u svojoj knjizi *Tekst, tijelo, trauma*, Drakulić se nije izravno doticala političkih tema, no odabir tema, stavovi i način na koji ona pripovijeda, svakako se poklapa s postavkama suvremene feminističke kritike (Zlatar 2004:108).

7. MRAMORNA KOŽA

Slavenka Drakulić 1989. godine objavljuje roman *Mramorna koža* pisan u prvome licu, koji nam otkriva bolnu priču o distanciranom odnosu kćeri kiparice i njezine majke, odnos koji je „nezaobilazno mjesto kako ženske literature u dvadesetom stoljeću, tako posebno i feminističke teorije“ (Zlatar 2004: 110). Njihov odnos prikazan je na jedinstven način, a temelji na odnosu tijela i tjelesnosti. Upravo je tijelo ono za čime kći (kojoj ne znamo ime) žudi cijeli život, majčino tijelo koje želi vidjeti nago, osjetiti, dotaknuti. I upravo se iz težnje za majčinim tijelom, zbog neprestanog propitivanja svoga odnosa s majkom, rađa ideja o mramornoj skulpturi nagog majčinoga tijela. Roman je konstruiran kao retrospektivno pripovijedanje kroz autobiografsku formu prikazivanja, a epizode koje se nižu kronološki čine samostalne odsječke vremena, vlastitu sadašnjost (Zlatar 1998: 117). Roman započinje i završava u sadašnjosti te ti događaji uokviruju epizode iz prošlosti koje su temelj priče. Napuštanjem sadašnjosti kako bi se prisjetila vlastite prošlosti, gubi se „pripovjedački identitet, pretvarajući se u oko koje gleda, (...), promatra izvana“ (Zlatar 1998: 118).

Kao što je spomenuto, roman započinje u sadašnjosti, tematiziranjem ženskoga tijela – predstavljanjem mramorne skulpture nazvane „Tijelo moje majke“. Publici se šalju signali požude, seksualnosti i podatnosti, a kći tim činom upravo predstavlja sve ono što se inače nastoji prikriti od perspektive djece – seksualnost vlastitih roditelja, osobito majke (Zlatar 2004: 109). Kćerina odluka da skulpturu oblikuje od mramora, govori o težini njezina odnosa s majkom jer u svome umjetničkom radu dotad nije bila sklona obradi mramora:

Mogao je to biti i neki drugi, lakši materijal. Da sam stvarno željela napraviti samo žensko – a ne njeno tijelo – drvo bi bilo mnogo bolje (Drakulić 1989: 11).

Kada je skulptura predstavljena javnosti i kada je fotografiju u novinama vidjela i majka, pokušala je počiniti samoubojstvo. Ovaj se događaj dogodio mnogo godina poslije, a prethodili su mu mnogi zapleti, kćerino (nesretno) odrastanje s majkom, majčin ljubavnik koji je imao seksualne odnose i s majkom i kćeri. Upravo će kćerino umjetničko djelo biti okidač za povratak u prošlost i buđenje bolnih sjećanja, ali i oživljavanje najskrivanijih tajni iz prošlosti.

7.1. Umjetnost i trauma u romanu *Mramorna koža*

Kao što se može zaključiti čitanjem Drakulićkinih romana, u središtu je svakoga od njih žensko tijelo – koje je izloženo vanjskim pogledima, opasnosti, „nekoj vrsti krajnjih, radikalnih stanja“ (Zlatar 2004: 109). Bolest, kanibalizam, silovanje, ljubavna strast – perspektive su kroz koje se mogu proučavati njezini romani. U romanu *Mramorna koža* čin silovanja krajnji je oblik koji predstavlja naše neposjedovanje vlastita tijela, podložno izvanjskim utjecajima. Ono čemu je dana posebna pozornost u ovome radu jesu motivi traume te promatranje njihove tematizacija kad je riječ o relaciji trauma – umjetnost. A upravo je žensko tijelo, s njegovim biološkim obilježjima, uz obiteljske odnose – izvor traume u romanu *Mramorna koža* (Zlatar 2004: 109).

Već na samome početku romana upoznajemo majku iz kćerine perspektive; ona ju doživljava kao tijelo, ne stavljajući njezinu osobnost u prvi plan jer je majčino tijelo ono koje kreira cjelokupni njezin identitet:

Zašto kad pomislim tijelo, vidim samo nju kako leži u polumraku svoje spavaće sobe, s glavom na ispruženoj lijevoj ruci, malo rastvorenih usta i rasute tamne kose koja joj napola prikriva lice i vrat, kao da je guši? Leži gola kraj ruba kreveta, okrenuta na bok, lagano savijenih nogu (...) U slapu zrnastog žutog svjetla iz daljine razaznajem meki obris njenog trbuha, okrugle grudi svijetlih bradavica, oblinu kukova, ramena i koljena na kojima se popodnevena svjetlost najduže zadržava (Drakulić 1989: 9).

Majka i kći nikada nisu uspjele uspostaviti blizak odnos, *odnos majke i kćeri*, a to sprječava kćer da razvije vlastitu osobnost. Prisjećajući se vlastita života i događaja iz prošlosti, vidimo da je to bilo za nju izrazito traumatično razdoblje kojeg se i kao odrasla osoba ne može riješiti.

7.2. Odnos majke i kćeri u romanu

Odnos majke i kćeri u romanu se projicira kroz golo žensko tijelo; ljepotu tijela, tjelesne dodire, prvi spolni čin te na kraju kroz njegovo fizičko propadanje i starenje. Nagost i tjelesnost uvijek su bile doživljavane kao nešto nečisto, grješno. Ostavljaju snažan trag u društvu i kulturi. Motiv tijela i tjelesnosti sveprisutan je otkad je i čovječanstava. Ljudska nagost koja se gleda kao sramota povezuje se s biblijskim događajem u kojemu Adam i Eva zbog učinjenoga grijeha gube *Božji plašt milosti* te shvaćaju da su nagi, što u njima izaziva osjećaj stida. A upravo je majčina golotinja ono za čime kći žudi, što želi vidjeti, dotaknuti (Uremović 2013:174). Stoga

kći i izrađuje mramornu skulpturu njezina golog tijela jer kroz oblikovanje skulpture dobiva priliku imati moć nad tim tijelom, kroz njega se manifestiraju njezine potisnute emocije i osjećaji.

Roman nas vraća u prošlost, gdje pripovjedačica opisuje svoje adolescentsko razdoblje u kojemu otkriva svoje tijelo i vlastitu tjelesnost; to je bilo razdoblje u kojemu je kći postajala žena, traumatično iskustvo dobivanja prve mjesečnice, kao i prvi dodiri i spolni odnosi s muškarcem. Njezino odrastanje otuđuje ju od majke, njihovi odnosi zahlađuju. Majka odbija priznati da njezina kći postaje žena, ona pred njom skriva vlastitu tjelesnost i odbija prihvatiti njezinu (Zlatar, 2006). Njihov odnos prožet je šutnjom, izostankom komunikacije, a kćerinu samoću i udaljenost od majke možemo argumentirati jednom rečenicom:

Jedini njen dodir koji pamtim: ponekad bi obje ruke uronila u moju dugačku kosu, kao da je pokušava raščesljati jer uživa u tome (Drakulić 1989: 58).

Kći primjećuje majčinu ljubomoru u trenutku kada se njezino tijelo počinje mijenjati, čak joj je počela toliko sličiti da su ih nazivali sestrama. S druge strane, ona nikada nije bila ljubomorna na majku, nego na muškarce kojima je pružala više pažnje nego vlastitoj kćeri. Kako bi se približila njoj, počela je isprobavati njezinu odjeću i cipele, čak je i koristila njezin sapun kako bi mirisala kao majka. Kći je sama otkrivala svoje tijelo i promjene koje su se javljale. Majka nije imala značajnu ulogu u jednome od stresnijih razdoblja svake adolescentice. Prvu mjesečnicu doživljava kao nešto prljavo jer joj je majka upravo takvom i prikazuje:

Sve si onečistila – kaže (Drakulić 1989: 39). Misao o čistoći ništa ne može izbrisati: ustajem, skidam plahtu s kreveta i stavljam je u kadu. Otvaram pipu. Natačem vodu. Trljam svijetlu mrlju – krv otiče s hladim mlazom, upravo kako je i govorila (Drakulić 1989: 43).

Pojavom prve menstruacije postala je žena. Laura Kipnis u svojoj knjizi *Ženska psiha – prljavština, seks, zavist, ranjivost* govori o percipiranju menstruacije kroz povijest. Naime, žene su velikim dijelom ljudske povijesti bile smatrane prljavim spolom za čiju su se čistoću brinuli, u različitim obredima, ni manje ni više nego – muškarci (Kipnis 2009: 71). Cijelo žensko tijelo bilo je izvor opasnih zaraza, pa se vagina često povezuje s „truljenjem i propadanjem i smatra se prolazom kroz koji zlo dolazi na ovaj svijet“ (Kipnis 2009: 92).

Bali u svome radu *Tijelo kao trauma u romanima Slavenke Drakulić* spominje fizičku privatnost, koja je nužna kako bi se uspostavila samostalnost i neovisnost djeteta, a ona se odnosi na privatnost prostora, kao i vlastita tijela. Majka u romanu kćeri ne nudi tu mogućnost za uspostavljanjem samostalnosti te kontrolirajući njezin fizički prostor, kontrolira i njezino tijelo, ali i psihi. To kod kćeri izaziva osjećaj gađenja prema vlastitoj tjelesnosti. Kći je pod stalnim nadzorom majke. Tako u trenutku kada kći dobije prvu mjesečnicu, majka joj ne omogućuje sigurnost privatnoga prostora, nego obavlja čin „ritualnog pranja i time kod kćeri izaziva mješavinu osjećaja stida i krivnje“ (Bali 2016: 51). Majka i zakrvavljenu posteljinu i krv, koju pokušava ukloniti nekontroliranim pranjem tijela, gleda s velikim gađenjem, energično se posvećujući pranju kako nigdje ne bi ostali tragovi *zločina*. Majčini postupci u toj situaciji razlog su njezina opsesivnog pokušaja da kontrolira vlastiti život (život=tijelo):

Ubit ću se ako se to dogodi, poludjet ću ako se krv probije na madrac – rekla je tiše, više za sebe (Drakulić 1989: 37).

Ona nikada ne bi prostrla donju plahtu a da ništa ne podmetne: pogled na umrljani madrac nepodnošljivo je svjedočanstvo o tijelu. Ona me učila da treba preduhitriti sve tragove tijela, nečistoće. Da treba predvidjeti najgore – boriti se protiv krvi kao protiv neprijatelja (Drakulić 1989: 36).

Mjesečnica je biološki proces svake žene koji pretpostavlja neuspjeli pokušaj stvaranja novoga života, ali i čišćenje ženskoga tijela. Ta činjenica i ženskome tijelu manifestira se i u epizodi u kojoj se kći vraća nakon dugo vremena kući, gdje iznenada dobiva mjesečnicu. Upravo je ta mjesečnica predstavljala odstranjivanje negativnih i traumatičnih iskustava koje je kći skupljala tijekom cijeloga života (Bali 2016: 49).

Nisam ni pomislila da će na dolazak ovamo moje tijelo reagirati kao na nasilje (Drakulić 1989: 35).

7.3. Ljubavni trokut

Nadalje, dotaknut ćemo se ljubavnoga trokuta u kojemu su se našle majka, kći i njihov ljubavnik. Eliacheff i Heinich u knjizi *Majke – kćeri: odnos utroje* pišu o odnosima majki i kćeri u kojima je majka istodobno i žena i majka (Eliacheff, Heinich 2004: 103). Ovaj se odnos u romanu najjasnije uočava u trenutku kada se u njihovim životima pojavljuje majčin ljubavnik (poslije i ljubavnik kćeri), ali i kroz majčinu ljubomoru. Naime, majka je bila opsjednuta svojim

izgledom koji se s vremenom mijenja (stari) pa se tako pojavila i ljubomora jer je njezina kći bila mlada i ljepša od nje. Onoga trenutka kada u njihov život ulazi drugi muškarac, njihov odnos je postao još hladniji jer se majka u potpunosti posvećuje svojoj ljubavnoj vezi. No kada obje počnu dijeliti tog muškarca i imati seksualne odnose s njime, kći konačno osjeća povezanost s majkom, dok leži s njim u krevetu, zamišlja majku koja ju dodiruje:

Zamišljala sam da smo nas dvije same i da ja, a ne on, ležim pored nje. Moje tijelo pored njenog, (...). Dodirujem je onako kako on dodiruje mene (Drakulić 1989: 91).

Pomislila sam da smo toga časa isto. Isto – ona i ja. Njegovo tijelo dodiruje nas obje iznutra, dopirući duboko unutra, tamo gdje smo isto (Drakulić 1989: 109).

François Héritier (prema Eliacheff, Heinich 2004) taj odnos u kojemu i majka i kći dijele ljubavnika naziva *incestom drugog tipa* – odnos u kojemu osobe u krvnome srodstvu imaju spolne odnose s istom osobom. Osobe postaju (neizravno) tjelesno intimne – upravo ono što je kći i željela (Eliacheff, Heinich 2004:119). Udaljenost koja je postojala između njih, kći je nastojala smanjiti zatomiti pažnjom koju je dobivala od majčina ljubavnika.

Useljenjem majčina ljubavnika u stan dodatno je narušen već ionako hladan odnos majke i kćeri. Njegovo tijelo sada predstavlja zapreku njihovom odnosu:

Tada, u kupaonici, gledale smo kako zbog njega gubimo jedna drugu i kako ništa, baš ništa to više ne može promijeniti (Drakulić 1989: 74).

Kći nije imala stalnu očinsku figuru, budući da je bez oca ostala sa samo tri godine. Otac se objesio jer nije mogao živjeti kraj tako lijepe žene, uz tijelo koje je i kod njega izazivalo traumu s kojom se nije znao nositi:

Saznala sam da se otac objesio u kućici za alat na kraju vrta i da je u njoj visio tri dana. Bila je zima. Tražili su ga svuda, samo ne tamo. Objesio se zbog nje (...) (Drakulić 1989: 28).

Nedostatak očinske figure u njezinu životu jasno je upućivao na ovisnost o majci koja joj je bila jedini oslonac. Majka je, kako doznajemo iz albuma s fotografijama, u životu imala mnogo muškaraca koji su samo dolazili i odlazili te nisu ni mogli imati zamjetniju ulogu u kćerinu životu.

„U ovome slučaju ne teži majka simbiozi, a kći autonomiji i odvajanju, što se obično događa u tinejdžerskoj dobi kada roditelji prestaju biti djetetovi idoli, već je obrnuto. Protagonistica romana i u odrasloj dobi majku smatra idealom“ (Uremović 2013: 176).

Upravo bi to mogao biti razlog njezine opsesije majčinim ljubavnikom koji se doseljava u njihov stan. Osjećaji koje je počela gajiti prema njemu potpuna su joj nepoznanica; s jedne je strane čeznula za majkom koja je posvećivala pozornost ljubavniku, a s druge je strane upravo i ona žudjela za tim ljubavnikom. Njezina nezrelost najbolje se vidi u trenutku kada neotkriveni svijet spolnoga čina postaje silovanje. Taj čin u njoj rađa osjećaje gađenja i prijezira. Odjednom postaje svjesna što je učinila, a krv koja simbolizira gubitak nevinosti još više u njoj izaziva gnušanje; u mislima joj je majka koja govori kako uvijek treba *ukloniti sve tragove iza sebe* (Drakulić 1989: 112). Sada je svjesna da je iskorištena, da je on iskoristio njezinu naivnost i čežnju za majčinim dodirima. Odlučuje reći majci da je silovana, no majka joj ne vjeruje. Ili nije željela povjerovati. Za kćer je to bilo očekivano, majka je odabrala ljubavnika. Njoj naviru osjećaji u kojima se utapa; osjeća bijes, tugu, strah, osjeća krivnju zbog silovanja. Tražila je od majke zaštitu, tražila je u njezinim očima utjehu, no ništa nije dobila. Majka je vidjela od prvoga dana kako kći gleda muškarca, no nije si mogla priznati da joj je vlastita kći suparnica. To je bio razlog što ju je djelomično i smatrala krivom za to što se dogodilo:

Moja se krivica, poput pripitomljene životinje, već gnijezdi u njenom krilu. Ona sjedi. Večera. Ona nije kriva: od samog početka, od prve večeri na plesu željela sam ga jednako kao i ona. Kasnije, izdavala sam je sa svakim pogledom na njega sa svakim njegovim prešućenim dodirima (Drakulić 1989: 127).

Nedugo nakon nemilog događaja odlazi. S majkom je izgubila svaki kontakt. Samo su se jedanput vidjele kada joj je majka došla u iznenadni posjet, no o silovanju više nikad nisu razgovarale.

7.4. Umjetnost kao oprost

Kći kroz umjetnost nastoji prikazati svoj bijes i osjećaje koje gaje prema majci oblikujući skulpture ženskih tijela koje su *nekako izjedene iznutra* (Drakulić 1989: 7). Budući da je ljepota majčina tijela za nju ideal koji ona uzvisuje na pijedestal koji je istodobno razara,

ona ga pretvara u umjetničko djelo kojim sjedinjava sve emocije koje ono izaziva u njoj, čineći ga svojim vlasništvom:

Dodir dostupan samo meni, samo mojoj ruci, napokon (Drakulić 1989: 11).

Preko umjetnosti uspjela je prikazati odnos majke i kćeri, iznijeti na površinu traumu koja ju proganja. Ona je radeći na toj skulpturi pokušala zacijeliti rane koje su se pojavljivale tijekom života:

Sve ono što nisam mogla vidjeti u tami koja me obavijala naslućivala sam rukama, tvrdim i osjetljivim istovremeno. Kasnije, sve što nisam znala izreći govorila sam rukama. Ona nije znala da su mi ruke bile jedini putokaz, izlaz iz ovog dječjeg groba (Drakulić 1989: 31).

Njihov odnos u potpunosti je sveden na tjelesnost, pa stoga i ne čudi da je jedini način na koji se ona mogla izraziti tjelesni, kao što i sama u jednom trenutku opip izjednačava s pogledom kojim čovjek uranja u predmete, u ljude (Drakulić 1989: 32). Oblikovanjem umjetničkog djela, kći je pokušala dokučiti strast koju je majka jedino nosila u sebi – strast za muškarcima. Jedinu emociju koju je nosila u sebi, skrivala je od kćeri kako bi je lišila bilo kakve emocionalne povezanosti (Bali 2016: 53):

Jedino sam kroz fizički otpor, kroz savladavanje materijala mogla izvući, učiniti vidljivim to nešto što je čitavog života skrivala od mene: strast (Drakulić 1989: 12).

Tek nakon dugo godina, kada majka zbog skulpture tijela pokuša počiniti samoubojstvo, kći će u tom strašnom činu odčitati majčinu ljubav za kojom žudi cijeloga život. Promatrajući majčino tijelo koje je vrijeme pregazilo, „ona u dubini trbuha pomišlja na dijete, na novo tijelo koje u njezinim mislima uspostavlja ravnotežu“ (Uremović 2013: 181). Suočivši se s majčinom smrću, ona se suočava s vlastitom; ovdje misleći pritom na propadanje tijela (Lukić 2001: 243).

Konačno, u stanu otkriva stari album s fotografijama na kojima su izrezana lica muškaraca – majčinih ljubavnika. Ona taj majčin čin tumači kao pokušaj da ih „liši identiteta kako bi napokon doprla do kćeri“ jer ono što je cijeloga života stajalo na putu njihovu odnosu bili su upravo oni (Uremović 2013: 181):

Čini mi se da sada imam dvije majke, jednu koju sam izgubila, i od koje je ostao trag u mramoru i drugu, živu, čije se lice upravo pomalja ispod razlomljene gipsane maske (Drakulić 1989: 149).

8. ZAKLJUČAK

Analizirajući romane *Ljubavnik* i *Mramorna koža* neupitna je sličnost kada je riječ o prikazu obiteljskih trauma i umjetničkih kodova unutar ta dva romana. Glavne su junakinje obaju djela umjetnice. U *Ljubavniku mala* želi pisati, želi postati književnica. Majka joj to zabranjuje pa to kod *male* izaziva pobunu i protiv majčine zabrane, ali i same majke. Kao odrasla žena ohrabruje se napisati knjigu u kojoj iznosi osjećaje u koje nije ni ona sama sigurna; u cijelom romanu uočavamo naizmjenično iskazivanje ljubavi i mržnje.

U romanu *Mramorna koža* imamo kćer kiparicu koja stvara skulpturu majčina tijela te je ono okidač za povratak u prošlost i prisjećanje na djetinjstvo. Za obje junakinje presudnu ulogu u životu odigrale su majke čije su one bile žrtve. Majka, kao ključna figura u ljudskom životu, u ovim je romanima prikazana na odbojan način. Mogli bismo reći kako je ljubomorna bila pogubna u njihovim odnosima, kao što se to može zaključiti u romanu *Ljubavnik* gdje majka pokušava od svoje kćeri stvoriti ono što ona nije uspjela, a kći jedino što želi jest pisati te se zbog toga i udaljava od nje. U romanu *Mramorna koža* vidimo majčinu ljubomornu kada se kćerino tijelo počne mijenjati, odrasta u lijepu ženu, dok majčino tijelo propada, stari. Tijelo i pisanje – dva motiva koja su obilježila junakinje ovih romana i koje su baš pisanjem i izradom skulpture tijela rekly ono što nisu bile u mogućnosti izreći naglas.

U romanu *Ljubavnik* uz destruktivan odnos s majkom, u razvoju traumatičnih iskustava, važnu ulogu odigrali su i nesretno završena ljubavna veza sa starijim muškarcem, kao i društveno-politički kontekst toga vremena. Naime, *mala* je živjela u kolonijalnoj Indokini, gdje je upoznala ljubavnika, a rasne predrasude koje su imala dvojica starije braće, kao i ljubavnikov otac, bili su pogubni za *malu* koja je na kraju morala otići u Francusku. Cijeli je roman kolaž slika tih bolnih događaja koji su obilježili *malu*, a način na koji ona pripovijeda o tome još nam vjernije dočarava njezinu bol. Ono što u ovom kontekstu povezuje romane *Ljubavnik* i *Mramorna koža* je seksulizirano tijelo i erotski užitci – način na koji je *mala* pokušala pobjeći od boli, ali nikada nije uspjela. Kod Drakulić, pak, kći je opsesivno žudjela za majčinim tijelom spavajući s njezinim ljubavnikom kako bi joj se mogla fizički približiti. Rekli bismo da se kod

Duras upravo nevino tijelo *male* i fragmentirana struktura romana međusobno dopunjuju u potpunom prikazu njezine traume. Iznošenjem vlastitih trauma, *mala* se borila kako bi sačuvala sliku o djevojci koju opisuje na samome početku romana. No, ne možemo sa sigurnošću tvrditi da je u tome i uspjela.

Konačno, možemo reći da su glavni likovi u oba romana prikazani na sličan način; i Duras i Drakulić u svojim romanima spojile su sve odrednice feminističkog teksta – ženski glas koji progovara iz ženske vizure, o intimnom ženskom iskustvu.

9. LITERATURA

1. Bali, Nikol, *Tijelo kao trauma u romanima Slavenke Drakulić*, diplomski rad, Sveučilište u Rijeci, 2016.
2. Bartolone, Regina F., *Re-thinking the Language of Pain in the Works of Marguerite Duras and Frida Kahlo*, preuzeto na: <https://cdr.lib.unc.edu/concern/dissertations/pr76f375p> (zadnji pristup 1. rujna 2021.)
3. Butković, Lucija, *Ljubavnik Marguerite Duras: autoput ženske slobode*, 2016, preuzeto na: <https://muf.com.hr/2016/09/08/ljubavnik-marguerite-duras/> (zadnji pristup 30. kolovoza 2021.)
4. Caruth, Cathy, *Unclaimed experience, Trauma, narrative and History*, the Johns Hopkins University Press Baltimore and London, 1996.
5. Drakulić, Slavenka, *Mramorna koža*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1989.
6. Duras, Marguerite, *Ljubavnik*, Jutarnju list, Zagreb, 2004.
7. Grosz, Elizabeth, *Preoblikovanje tijela*, u: Treća: časopis centra za ženske studije, br.1, Vol. IV, str. 6-25, 2002.
8. Hooks, Bell, *Feminizam je za sve: Strastvena politika*, Centar za ženske studije, Zagreb, 2004.
9. Eliacheff, Caroline, Heinich, Nathalie, *Majke-kćeri: Odnos utroje*, Prometej, Zagreb, 2004.
10. Jurčan, Jasmina, *Marguerite Duras – sto godina strasti*, dostupno na: <https://voxfeminae.net/strasne-zene/marguerite-duras-sto-godina-strasti-2/> (zadnji pristup: 28. kolovoza 2021.)
11. Kipnis, Laura, *Ženska psiha: Prljavština, seks, zavist, ranjivost*, Algoritam, Zagreb, 2009.
12. Kolečnik, Ljiljana, *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti – izabrani tekstovi*, Centar za ženske studije, Zagreb, 1999.
13. Kolečnik, Ljiljana, *Umjetničko djelo kao društvena činjenica: perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2005.
14. Kolečnik, Ljiljana, *Postoji li „feministička umjetnost“?*, u: Treća: časopis centra za ženske studije, br.1/vol.1,1998.
15. Kotrljan, Josipa, *Izricanje neizrecivog: upisivanje traume u roman Ministarstvo boli Dubravke Ugrešić*, Mogućnosti: književnost, umjetnost, kulturni problemi, 2010. 1/3; str. 126.-139.

16. Lešić, Zdenko, *Feminizam, feministička teorija i kritika* (Historiografska skica), 2003, dostupno na: <http://www.scribd.com/doc/72961126/Zdenko-Le%C5%A1i%C4%87-Feminizam-istorija>, (zadnji pristup: 23. kolovoza 2021.).
17. Marot, Kiš, Danijela, Bujan, Ivan, *Tijelo, identitet i diskurs ideologije*, 2008., u: *Fluminensia*. 20 (2): 109.-115.
18. Nemeć, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.*, Školska knjiga, Zagreb, 2003.
19. Šafranek, Ingrid, *Bijela tinta: studije i ogledi iz francuske književnosti*, Litteris, Zagreb, 2013.
20. Šafranek, Ingrid, *Paradoksalno tijelo-tekst kod Margarite Duras*, u: Bartlett, Djurdja. (ur.), 1999. *Tijelo u tranziciji*, Zavod za dizajn tekstila i odjeće, Zagreb: tekstilno-tehnološki fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1999.
21. Uremović, Petra, *Reprezentacija tijela u Mramornoj koži*, u: *Jat: časopis studenata kroatistike*, Vol.1. No.1., 2013
22. Zlatar, Andrea, *Autobiografija u Hrvatskoj: Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998.
23. Zlatar, Violić, Andrea, *Predfeminizam, feminizam i postfeminizam u hrvatskoj književnosti*, 2008., dostupno na: <https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=4&naslov=pred-feminizam-feminizam-i-postfeminizam-u-hrvatskoj-knjizevnosti> (zadnji pristup: 25. kolovoza 2021.).
24. Zlatar, Violić, Andrea, *Pretvorbe ženskog glasa u suvremenoj hrvatskoj prozi*, u: *Sarajevske sveske*, 2006., br.13, str. 97-125, dostupno na: <http://sveske.ba/en/content/pretvorbe-zenskog-glasa-u-suvremenoj-hrvatskoj-prozi> (zadnji pristup 1. rujna 2021.).
25. Zlatar, Andrea, *Tijelo, tekst, trauma: Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.