

Oblikovanje ženskog identiteta u romanima 'Dora i Minotaur' i 'Mileva Einstein, teorija tuge' S. Drakulić

Grgurić, Ivana

Master's thesis / Diplomski rad

2019

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:142:420905>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-30**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Studij Hrvatskog jezika i književnosti i Mađarskog jezika i književnosti

Ivana Grgurić

**Oblikovanje ženskog identiteta u romanima 'Dora i Minotaur' i
'Mileva Einstein, teorija tuge' Slavenke Drakulić**

Diplomski rad

Izv. prof. dr. sc. Kristina Peternai Andrić

Osijek, 2019. godine

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za hrvatski jezik i književnost / Katedra za teoriju književnosti i svjetsku
književnost

Studij Hrvatskog jezika i književnosti i Mađarskog jezika i književnosti

Ivana Grgurić

**Oblikovanje ženskog identiteta u romanima 'Dora i Minotaur' i
'Mileva Einstein, teorija tuge' Slavenke Drakulić**

Diplomski rad

Humanističke znanosti, filologija, teorija i povijest

Izv. prof. dr. sc. Kristina Peternai Andrić

Osijek, 2019. godine

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 suglasan 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.

U Osijeku, datum *23. rujna 2019.*

Jana Grguric 0122212546

ime i prezime studenta, JMBAG

Sažetak

U ovome diplomskom radu analiziraju se romani *Dora i Minotaur, moj život s Picassom* i *Mileva Einstein, teorija tuge* hrvatske književnice Slavenke Drakulić. U radu se najprije definira identitet i njegova uloga u književnosti i teoriji književnosti općenito, obrađuje se pojam tjelesnosti kao ishodišta u izgradnji identiteta, a zatim se detaljnije analizira oblikovanje identiteta glavnih junakinja unutar svakog djela zasebno. Budući da je u središtu oba romana ljubavni odnos dvaju glavnih junaka, posebno se obraća pozornost na oblikovanje ženskog identiteta unutar tih odnosa i životnih situacija u kojima se junakinje nalaze. S obzirom da obje junakinje gube sebe zbog ljubavi, detaljnije se obrađuju uzroci njihovog rasapa ličnosti i potvrđuju primjerima iz romana. Junaci spomenutih romana stvarne su povijesne osobe, ali će ih se u ovom radu proučavati isključivo prema fikcionaliziranim činjenicama iz romana. S obzirom da su romani pisani iz ženske perspektive, proučavat će se izgradnja njihova identiteta u odnosu na njihovo gledište. Pri analizi pažnja je usmjerena na Picassa i njegovu kanibalsku osobnost koja je utjecala na rasap Dorine ličnosti. Detaljnije je opisana pojava kanibalizma kod ljudi u kontekstu prenesenog značenja te kako je Dora, uslijed toga, ostala bez svog trećeg oka – fotografskog aparata. Obrađuje se i tema bolesti, tj. mentalnog oštećenja u obliku depresije i ludila te se s obzirom na temu ovog diplomskog rada povezuje s promjenom identiteta. Osim toga, razrađuje se pitanje invalidnosti kod Mileve u sferi izgradnje identiteta, odnosno kako ono utječe na njegovo formiranje.

Ključne riječi: identitet, rasap ličnosti, kanibalizam, invaliditet, *Dora i Minotaur, moj život s Picassom*, *Mileva Einstein, teorija tuge*, Slavenka Drakulić

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Slavenka Drakulić i žensko pismo	2
3. Problem definiranja identiteta.....	3
3.1. Tjelesnost kao ishodište identiteta.....	5
4. Reprezentacija identiteta u romanu <i>Dora i Minotaur, Moj život s Picassom</i>	7
4.1. Tko je Dora Maar?	9
4.2. Picasso i kanibalizam	11
4.3. Fotografija i identitet.....	14
4.4. Život nakon Picassa.....	18
5. <i>Mileva Einstein, teorija tuge</i>	21
5.2. Majčinstvo i/ili karijera	22
5.3. Šepavost kao sudbina	24
5.4. Teorija Milevine tuge	29
6. Zaključak.....	32
7. Literatura.....	33

1. Uvod

Ovaj diplomski rad bavit će se obradom romana *Dora i Minotaur, moj život s Picassom* (2015.) i *Mileva Einstein, teorija tuge* (2016.) hrvatske književnice Slavenke Drakulić u pogledu oblikovanja i reprezentacije identiteta glavnih junakinja navedenih romana.

Oba romana svoju fikciju grade na temelju stvarnih, povijesnih osoba. S obzirom da su oba romana pisana iz ženske perspektive, analizirat će se ljubavni odnosi glavnih junaka prije svega s njihovog gledišta. Najprije će se razraditi problem definiranja identiteta, a zatim proučiti identitete glavnih junakinja i dokučiti razlog rasapa njihovih ličnosti. S obzirom da je u središtu oba romana ljubavni odnos između dvaju glavnih junaka, oblikovanje ženskog identiteta proučavat će se kroz njihove odnose. Najprije će se analizirati roman *Dora i Minotaur, moj život s Picassom* i unutar njega zadani elementi. S obzirom da su Picasso i Einstein prikazani kao snažne ličnosti, proučavanje se usmjerava u odnosu na promjenu identiteta njihovih odabranica. Dorina i Milevina sudbina je vrlo slična i nesretna. Padaju pod utjecaj jačeg od sebe i gube svoje „ja“ zbog ljubavi. Picasso je prikazan kao narcis i kanibal koji „proždire“ sve oko sebe kako bi dobio inspiraciju za svoju umjetnost. Kanibalizam se u ovom slučaju proučava u kontekstu prenesenog značenja, tj. kao potreba za potpunim posjedovanjem drugog bića u svoju korist, odnosno iscrpljivanje tuđe energije, kreativnosti, pa i života. Dora ulaskom u vezu s njim gubi ono što je imala prije njega, a činilo ju je kompletnom osobom. Ostavlja se fotografiranja i postaje sve tužnija i depresivnija.

Milevina je sudbina vrlo slična Dorinoj jer također svoje potrebe i mogućnosti stavlja po strani zbog Einsteinove potrebe za dokazivanjem na poslovnom putu. Ono što je prethodilo njezinom rasapu ličnosti jest napuštanje prvorođenog djeteta zbog Einsteinove reputacije cijenjenog znanstvenika. Njemu iz ljubavi napušta svoje dijete što si nikako ne može oprostiti i to ju proganja cijeli život. Osim toga, rođena je sa fizičkom manom – bila je šepava. To ju je već pri rođenju stigmatiziralo, stoga će se njezin identitet proučiti i iz vizure invaliditeta kao određenja identiteta.

Kao što je naglašeno, u ovom diplomskom radu polazi se od teksta dvaju navedenih romana pri čijoj je analizi upotrijebljena stručna literatura kao temeljna teorijska podloga, a prema potrebi se tvrdnje potkrepljuju i ostalom odgovarajućom literaturom.

2. Slavenka Drakulić i žensko pismo

Slavenka Drakulić¹ književnica je čiju spisateljsku djelatnost obilježava visok stupanj feminističke, socijalne i političke angažiranosti. Objavljuje feminističke eseje *Smrtni grijesi feminizma* (1984.) koja je ujedno i prva feministička knjiga u Hrvatskoj. Nakon nje slijede romani *Hologrami straha* (1988.) i *Mramorna koža* (1989.). Ono što veže njezina djela jest autobiografsko pripovijedanje u prvom licu koje prelazi iz sadašnjosti u prošlost, pa s obzirom na to možemo reći kako se retrospektivni postupak pretvara u introspektivni. Hologrami straha prikazuju mladu ženu koja se prisjeća svoje prošlosti prolazeći kroz tešku operaciju dok je u Mramornoj koži u fokusu odnos majke i kćeri prikazan kroz pojam tjelesnosti. Sljedeći roman *Božanska glad*, koji je napisala 1995. godine, kao središnji motiv prikazuje kanibalizam. Osim toga napisala je i romane *Frida ili o boli* (2007.), *Dora i minotaur, moj život s Picassom* (2015.) i *Mileva Einstein, teorija tuge* (2016.). U svim je njezinim romanima središnja tema upravo žensko tijelo koje je izloženo pogledima izvana, osudama i radikalnim stanjima. Uvodi temu bolesti, silovanja, ljubavne strasti sve do kanibalizma te time prikazuje više perspektiva sagledanja tijela: tijelo izloženo bolesti i tijelo koje se jede zbog ljubavi, tj. želje da se posjeduje drugo tijelo. Njezini su eseji i romani doživjeli više od stotinu svjetskih izdanja. Slavenka Drakulić u svojoj pripovjednoj prozi progovara suptilnim, feminilnim senzibilitetom i upravo tim senzibilitetom u tekstu, koji je napisan sa ženskog stajališta, svojom prozom upisuje ženskost u tekst i time stvara novi stil koji se može nazvati žensko pismo. „Ono što ga karakterizira jest naglašena osjećajnost, sensorijalnost, tjelesnost, figurativnost, autobiografsko pisanje, poniranje u unutrašnjost, „kopanje“ po intimi vlastitoga bića.“ (Šutalo, 2007: 120)

¹ Rođena je u Rijeci 1949. godine. Završila je gimnaziju u Zagrebu i nakon toga diplomirala komparativnu književnost i sociologiju 1975. na zagrebačkom Filozofskom fakultetu. Ubrzo nakon diplome radila je kao novinarka u omladinskom listu Polet. Punih 11 godina (1981.-1992.) obnašala je funkciju novinarku u Vijesnikovim revijama Start i Danas. Objavila je i tri zbirke eseja na engleskom (*How we survived Communism and Even Laughed*, 1991.; *Balkan Express*, 1993.; *Cafe Europa*, 1996.). Na hrvatskom objavljuje još i izbor *Kako smo preživjeli* (1997.) koji se pojavljuje još i u *Sabranim esejima* (2005.). Pripovijeda u prvom licu množine i time predstavlja ljude koji su živjeli u bivšim socijalističkim zemljama. 2003. godine objavljuje djelo *Oni ne bi ni mrava zgazili* u kojem obrađuje temu rata i posljedice rata na čovjeka kao pojedinca za koje je skupljala materijale iz optužnica ratnih zločinaca u Haagu.

3. Problem definiranja identiteta

Na pitanje „Što je identitet?“ ne postoji uopćena definicija za kojom svi posežu pri definiranju toga pojma. Pitanje je identiteta oduvijek bilo prisutno u društvu, oduvijek se o njemu raspravljalo i postoje razne definicije koje dokazuju njegovu kompleksnost. Svoje korijene vuče otkako je i filozofije, pa tako, oslanjajući se na zapadnjačku tradiciju, i sam Aristotel na temelju identiteta formulira temeljni zakon mišljenja i bitka.

Najjednostavnija definicija identiteta jest da je identitet ono po čemu netko jest ono što jest. (Pavić, 2008: 509) Identitet nije samo jedan i nitko nema samo jedan identitet, iako je svaki čovjek identičan jedino samome sebi. Svatko istovremeno participira u različitim tipovima identiteta, od individualnih do grupnih i kolektivnih, prihvaća različite uloge u društvu, prepoznaje se ili ne prepoznaje u različitim „personama“. (Zlatar, 2004: 15) Dakle, naš identitet oblikovan je iz mnoštva identiteta: rodnog, intelektualnog, političkog, regionalnog, itd. Sve to utječe na izgradnju identiteta i tvori nas na složeni način prikazujući naše različitosti od drugih, ali i one jednake karakteristike koje nam daju osjećaj zajedništva. Zlatar navodi kako ljudi općenito imaju težnju za jasnim očitovanjem vlastitog identiteta, tj. potrebu da budu prepoznati u osobnom jastvu. Da oni sami znaju tko su, ali da su toga svjesni i drugi. Problem je što uglavnom ni sami ne znaju što čini njihov identitet, a jedan od razloga je i što sami sebe ne vide onako kako ih drugi vide.

Ljudi su konstantno razapeti između osjećaja pripadnosti i nepripadnosti, a od tuda i potječe ta potreba za definiranjem samoidentiteta. „Ta potreba izvire iz osjećaja sigurnosti koji podaruje pripadnost grupi.“ (Zlatar, 2004:15) Zlatar tu pripadnost uspoređuje sa situacijama kada čovjek ne pripada grupi, kada ima osjećaj samoće i izdvojenosti u krugu ljudi gdje bi se trebao osjećati kao dio kolektiva. Navodi primjere poput situacija u školi, na školskom izletu ili domjenku na kojima se stvara zajednički identitet. Prema jednoj od teorija identiteta Goffman² navodi da ljudi jedni pred drugima glume i predstavljaju se u različitim ulogama. Svijet shvaća kao pozornicu, a ljudi prema tome priređuju nastupe za druge. „Pravilno odigrana scena dovodi publiku, tvrdi Goffman, do zaključka da odigranom liku pripiše status sebstva/jastva, da prizna pojedincu posjedovanje osobnoga identiteta koji ga razlikuje od drugih personalnih identiteta. (...) Svrha naših nastupa i priredbi (u doslovnom smislu: našeg priređivanja za javnost) u konačnici i jest stvaranje utisaka, vanjskih slika o sebi.“ (Zlatar, 2004:16)

² Goffman, E. (1959) *The Presentation of Self in Everydaylife*, New York: Doubleday Anchor

Razlikujemo individualni i kolektivni identitet. Van Dijk³ identitet dijeli na osobni (individualni) i društveni ili skupni (kolektivni). „Osobni identitet konstruira se kroz dvostruki kontekst: kao mentalna predodžba u smislu osobnog jastva jedinstvenoga ljudskog bića s vlastitim, osobnim iskustvima i životopisom te kao mentalna predodžba društvenog jastva u smislu skupa zajedničkih pripadnosti i procesa poistovjećivanja koji su povezani s takvim predodžbama pripadnosti.“ (Marot Kiš, 2010: 655)

Iz postmodernističke perspektive Antonio Damasio pojam identiteta povezuje s pojmovima jastva, složenog ja i osobnosti. On tvrdi da „duboki korijeni jastva, uključujući i složeno ja koje obuhvaća identitet i osobnost, trebaju tražiti u skupu moždanih struktura koje neprekidno i nesvjesno održavaju stanje tijela unutar određenog raspona vrijednosti i relativnu stabilnost potrebnu za preživljavanje. Te strukture neprekidno i nesvjesno reprezentiraju stanje živog tijela duž njegovih brojnih dimenzija.“ (Damasio, 2005: 34)

Teorija o identitetu je mnogo i bitno se razlikuju, ali ako se postojeće rasprave krajnje pojednostave, pristupe identitetu moguće je svesti na dvije oprečne strane. Prema Peternai Andrić⁴ tvorbi identiteta može se pristupiti esencijalistički ili antiesencijalistički. Zastupnici esencijalizma identitet promatraju kao nešto fiksno i nepromjenjivo, odnosno nešto što je stabilno. Jednom uspostavljen identitet, ne mijenja svoj oblik ni pod čijim utjecajem. Dok antiesencijalisti kategoriju identiteta smatraju promjenjivom, specifičnom za određeno razdoblje i mjesto te nestabilnom u smislu da je nemoguće oblikovati potpun identitet za duži period. „Identitet je uvijek nepotpun, u nastajanju i neuravnotežen te predstavlja vječno postajanje, a nikad stalni entitet.“ (Peternai Andrić, 2012: 48)

Suvremeni teoretičari u velikoj većini zagovaraju antiesencijalistički pristup tvorbi identiteta i identitet promatraju u odnosu na jednakosti i različitosti prema drugima jer se pojedinci tijekom života nalaze u potpuno drugačijim okruženjima i situacijama i prema njima se formiraju prepuštajući se u različite uloge.

Iz svega se toga može zaključiti da suvremeno poimanje tvorbi identiteta pristupa kao nečemu što se neprestano, tijekom cijelog života, izgrađuje (neovisno o tome govori li se o individualnom ili skupnom identitetu).

³ Van Dijk, Teun A. (2006) Ideologija, multidisciplinarni pristup, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb.

⁴ Usp. s Peternai Andrić, K. (2012) Ime i identitet u književnoj teoriji, Izdanja Antibarbarus, Zagreb.

3.1. Tjelesnost kao ishodište identiteta

Tijelo je svojim postojanjem uronjeno u nesusvjesnu interakciju s okolinom, stoga identitet proučavan iz te perspektive dobiva i neurološku dimenziju, ostvarujući se pritom i kao nesusvjesna pokretačka snaga postojanja. Prema tome, pojmovi identiteta i osobnosti povezani su pojmom jastva, tj. *nesvjesnim osjećajem sebe*.⁵

Tradicionalna promišljanja svoje temelje pronalaze u filozofskoj tradiciji supstancijalnog dualizma (dualizam materijalnog tijela i nesupstancijalnog uma) što nas upućuje na zaključak da je tijelo zapravo ideja ljudskog uma, a materijalnost tijela jest ostvarenje te ideje u našem iskustvu.

Ukoliko obraćamo pozornost na tijelo, postajemo svjesni tijela kao objekta. Međutim, ako se naša pažnja preusmjeri na druge objekte, ono nestaje. „Stoga se identitet definira kao skupina vrijednosti što oblikuju određeni svjetonazor, zanemarujući ulogu tijela u formiranju jastva i pozicioniranja čovjeka spram svijeta koji ga okružuje.“ (Marot Kiš, Bujan; 2008: 110) Za razliku od tradicionalnih promišljanja gdje se uloga tijela u izgradnji identiteta zanemaruje, suvremena razmišljanja tijelo stavljaju u središte. Ono se smatra prvim utočištem identiteta osobe jer njegovim posredstvom doživljavamo svijet koji nas okružuje i procesuiramo primljene informacije iz okoline. „U procesu odrastanja i usložavanja ljudskih interakcija s okolinom, tijelo se kao ključni posrednik u doživljaju svijeta, a zatim u povratnom odnosu i osobnog statusa u njemu postupno potiskuje u pozadinu, postajući dijelom nesusvjesnog, pri čemu odrazi prisutnosti i uloge tijela u izgradnji osobnoga identiteta ostaju zabilježeni u jeziku kao reprezentacijskom mediju.“ (Marot Kiš, 2010: 656) Dakle, jezik je reprezentacijski sustav, tj. sustav kojim se vrši „konverzija nelingvističkih slika koje predstavljaju entitete, događaje, odnose i zaključke.“ (Damasio, 2005: 112) „Za naše postojanje važnu ulogu imaju ideološke prakse predstavljene određenim sustavima vrijednosti, stereotipima i predrasudama koje pred osobu stavljaju zahtjeve neprekidnog prilagođavanja i usuglašavanja s ciljem optimalnog funkcioniranja u određenom okruženju.“ (Marot Kiš, Bujan; 2008: 110)

⁵ Marot, D. (2010) Metaforičko konstruiranje tjelesnosti kao ishodišta identiteta : na primjerima Slavenke Drakulić. // Filozofska istraživanja. 30, 4(120) ; str. 656

Suvremeno društvo ističe značenje tijela u hijerarhiji vrijednosti čimbenika koji utječu na stvaranje ljudskog identiteta. Utjecaj normi, uspostavljenih od strane društva i kulture⁶, na formiranje identiteta pojedinca vidljiv je u novije doba praksama fizičke preobrazbe (dijete, tjelovježbe, estetske kirurgije, itd.) iz čega je jasno za zaključiti da tijelo, makar i u kontekstu isticanja estetske dimenzije, ima važnu ulogu u oblikovanju identiteta.

Kognitivne teorije ukazuju na dvostruku ulogu tijela u formiranju identitetskog obrasca osobe: s biološkog i kulturološkog aspekta. Razlikuje se tjelesna slika od tjelesne sheme/koncepta, pri čemu je tjelesna slika odraz sustava uvjerenja svojstvenih nečijem tijelu i podrazumijeva intencionalne stavove i uvjerenja, a tjelesna shema/koncept predstavlja sustav senzomotoričkih svojstava koja funkcioniraju bez nadzora (npr. kretanje i držanje tijela). Oba sustava povezana su i u stalnoj su interakciji. Npr. ukoliko je tjelesna shema narušena (osoba ima nekakvih tjelesnih oštećenja), drugačije je i oblikovanje tjelesne slike.

„Problemima osobnog identificiranja u slučajevima tjelesnih oštećenja bave se tzv. Disability studies koja tematizira problematiku konfliktnih paradigmi između realnosti tjelesno hendikepiranih i realnosti zdravih osoba. Bave se istraživanjem modela njihova prilagođavanja kolektivnim identitetskim obrascima.“ (Marot Kiš, Bujan; 2008: 113)

S obzirom da tijelo kao okosnicu osobne identifikacije nije moguće promatrati nezavisno od okruženja u kojemu se nalazi, ljudi pridaju razna kulturološka značenja tjelesnim procesima i pojavama (poput rađanja, smijeha, plača, itd.) različito u različitim kulturama, a činjenica je da je i dalje veliki dio kulturalnih tabu tema povezan tijelom i tjelesnim procesima.

⁶ Ljudi se svojim tijelima kreću u fizičkom okruženju definiranom kulturom koja ga prožima, pa tako tjelesni sustav nudi osnovu za razumijevanje kulturalnih sustava (Marot Kiš, Bujan; 2008:113)

4. Reprezentacija identiteta u romanu *Dora i Minotaur, Moj život s Picassom*

Roman *Dora i Minotaur, moj život s Picassom* prvi je put objavljen 2015. godine u nakladništvu Frakture. Svoj je roman autorica započela predgovorom koji funkcionira kao paratekst u kojemu često možemo pronaći ključne informacije za shvaćanje djela što ujedno i sama definicija predgovora nalaže, a to je pružanje podataka koji će čitateljima usmjeriti čitanje i razumijevanje. U kratkom predgovoru ovoga romana navodi se da je „poznata francuska nadrealistička fotografkinja Dora Maar ili Henriette Theodora Markovitch umrla 1997. godine u Parizu u devedesetoj godini.“ (Drakulić, 2015: 7) Navodi stvarne činjenice iz života fotografkinje Dore Maar (1907.-1997.). Također spominje kako je u njezinom stanu, među brojnim papirima, pronađena crna bilježnica s bilješkama na hrvatskome jeziku, tj. materinjem jeziku njezina oca Josepha Markovitcha (Josipa Markovića). Nakon toga navodi kako je Dora Maar također poznata i kao Picassova (1881.-1973.) muza te da je upravo u središtu tih bilješki susret s njim i njihov odnos, tj. odnos dviju kreativnih ličnosti od kojih je jedna iznimno dominantna (Picasso), njihov rastanak i kako je sve to utjecalo na Doru. Napominje kako bilješke nisu naslovljene, ali ih priliči nazvati Dora i Minotaur prema jednoj od Picassovih najpoznatijih slika, a i zbog toga što upravo taj naziv najbolje simbolizira njihov odnos o čemu će više biti riječ u daljnjem radu. Nadalje, navodi pretpostavku kako je većina bilješki nastala 1958. i 1959. godine kada se Dora Maar odlučila povući iz javnog života. Također sugerira da se „rukopis doima kao materijal za buduću autobiografiju, od koje je umjetnica kasnije odustala, ili ona naprosto nije pronađena.“ (Drakulić, 2015: 8)

Doznajemo kako je bilježnica prodana na aukciji te da je nakon smrti anonimnog vlasnika dospjela u ruke Riječanina koji je poznavao i Dorin rad, ali i nju.

Predgovor se završava posebno zanimljivo. Čitatelju se nameće pitanje autorstva tako što se realizira mistifikacija. Stoga se navodi da se tekst donosi uz lektorske ispravke i uredničke opaske, a „to je znak da se autorstvo pripisuje Dori Maar, a Slavenka Drakulić preuzima skromnu funkciju priređivačice njezina 'pronađenog rukopisa'.“ (Primorac, 2015: 903)

U potpisu Predgovora stoje inicijali autorice („S.D.“) što čitatelju potvrđuje da se radi o autentičnim bilješkama koje ukazuju na referentnost činjenica o njezinom životu. Unatoč predgovoru u kojem Drakulić savršeno navodi čitatelja da iščitava djelo kao autobiografiju, treba razjasniti kako ovo djelo treba shvatiti isključivo kao roman. Peternai Andrić navodi kako je naratologija problematizirajući razliku između povijesnog i fikcionalnog pripovijedanja došla do

zaključka da i književnost i povijest ne barataju prošlim događajima, nego izvorima o njima, odnosno da i jedno i drugo prikupljaju *označitelje*, ali ne i *činjenice*.⁷ Navodi i pojam parateksta (fusnote, podnaslovi, ilustracije) koji ima zadaću upozoriti čitatelja da se određeni događaj stvarno i dogodio, ali s oblikovanim činjenicama. Upozorava nas na to da djelo, iako u sebi sadrži dokumentarne temelje, jest kreirani oblik. Isto to slučaj je u pogovorima i predgovorima upravo kao u ovom romanu. I sama je Slavenka Drakulić naglasila u brojnim intervjuima kako su joj biografski podaci i spomenuta bilježnica poslužili samo kao kostur pri pisanju romana te je ona zapravo fikcionizirala stvarne osobe.⁸

Roman je pisan u prvom licu iz ženske perspektive, perspektive Dore Maar. Radnja započinje kada Dora nalazi bilježnicu i čita što je u nju zapisala u lipnju 1945. godine nakon jednog od odlaska s terapije poznatog psihoanalitičara Jacquesa Lacana. Time se dobiva kratak uvid u situaciju koja se Dori dogodila. Doživjela je psihički slom te završila u bolnici gdje su ju pokušali liječiti elektrošokovima, ali ju je Lacan iz toga izvukao rekavši da ne treba nikakve lijekove, već samo razgovor: „Osjetila sam se bolje zbog tih njegovih riječi, zbog toga što me podupire i potiče da govorim, umjesto da me drži drogiranu i vezanu za krevet.“ (Drakulić, 2015: 11) Takvim početkom Drakulić čitatelja uvodi u svijet Dore Maar i Pabla Picassa te na sljedećih dvjestotinjak stranica prikazuje njihov odnos, pun strasti, dominacije, ali i boli.

Njihov ljubavni odnos nalazi se u središtu ovoga romana, stoga će se u ovome diplomskom radu analizirati fikcionalizirani odnos Dore Maar i Pabla Picassa s naglaskom na to kako je on utjecao na izgradnju Dorina identiteta.

⁷ Kao jedinu razliku navodi da historiografija nastoji ostaviti dojam zbiljskog. K. Peternai Andrić (2005) Učinci književnosti: performativna koncepcija pripovjednog teksta, Disput, Zagreb

⁸ Usp. intervju sa Slavenkom Drakulić: <https://www.youtube.com/watch?v=AJdrB4Sq6lY&t=96s>, zadnje gledano 15.6.2019.

4.1. Tko je Dora Maar?

„U odnosu na njega, bila sam nesigurna, slaba i ovisna. A to znači da sam dvojila, da sam sumnjala sebe, u svaki svoj izbor. Fotografkinja ili slikarica? Francuskinja ili Hrvatica? Argentinka ili Etrušćanka? Možda ipak Židovka? Žena, ali s muškim osobinama. Politički angažirana, zatim posve indiferentna prema politici. Ateistkinja ili vjernica? Pokorna i histerična. Intelektualka? Da, ali i luđakinja. Naivno iskrena, ali i lažljivica, ljubomorna, tašta žena iza hladne maske. Ponosna i ohola, ali ona koja se ne bori, nego odustaje i prepušta se svojoj slabosti. *Femme fatale* koja postaje žrtva vlastite strasti – rekao mi je jednom Lacan.“ (Drakulić, 2015:199)

Na prvih četrdesetak stranica dobiva se uvid u život Dore Maar i njezino djetinjstvo. Sam početak bitan je za shvaćanje cijelog djela jer je opisan odnos njezinih roditelja, ali i njihov odnos s njom koji je bio vrlo zaštitnički, a utjecao je na Doru i formiranje njezina identiteta o čemu će više biti riječ u daljnjem radu.

Njezin otac Josip Marković (1874.-1973.) bio je poznati hrvatski arhitekt, a majka Louise Julie Voisin bila je Francuskinja. Roditelji su joj se na nagovor oca odlučili odseliti u Argentinu, u Buenos Aires, zbog njegovog posla i želje za boljim životom kad je ona imala samo 3 godine, ali nedugo nakon toga vratila se natrag s majkom u Pariz jer se očev plan nije razvijao onako kako je on zamišljao: „No kako je vrijeme prolazilo, a od obećanog bogatstva ni traga, njeno je nezadovoljstvo raslo, kao i njezina svakodnevna predbacivanja ocu.“ (Drakulić, 2015: 17)

Stoga ne čudi činjenica da je Dora tečno govorila tri jezika: hrvatski, španjolski i francuski. Dora je od malih nogu stalno mijenjala adrese. Njezino djetinjstvo obilježili su nestabilan odnos roditelja, ali i njihova preizražena kontrola nad njom: „Dakako, ja nisam trebala čuti ništa od njihovih svađa. Ali spavala sam u sobi do njihove. Sobe su bile odijeljene tek kliznim staklenim vratima, zastrtim tankom tkaninom koja je jedva prikrivala sliku, ali zvuk nimalo.“ (Drakulić, 2015: 15) Osim toga, napuštanje oca preseljenjem s majkom u Pariz ostavilo je traga na njoj jer je bila strašno vezana uz oca. Sve to skupa i težak odnos s majkom učinili su ju hipersenzibilnom osobom. Već od malih nogu Doru je mučila mnogostrukost identiteta. Neskladan odnos roditelja i stalne selidbe u njoj budili su osjećaj nepripadnosti: „Ja sam se već tada, kao djevojčica, osjećala podijeljenom između majke i oca, između francuskog i hrvatskog jezika i novog, španjolskog, koji je otac već dobro govorio, a mi nismo znale ni riječi. (...) U meni se miješaju Theodora, Dora, Dorica, Dorita, Adora, Dorissima.“ (Drakulić, 2015: 20-21)

Selidbom u Pariz osjetila se zbunjeno: „Istina, Pariz mi je bio nepoznat, ali i prislan, jer sam istoga trena kad smo izašle na pločnik da zaustavimo taksi, uronila u materinji jezik kao u kadu punu tople vode. Bio je to zbunjujući osjećaj. Kad dođeš u novu sredinu pa se osjetiš okruženom poznatim jezikom kao toplim kaputom, to ti daje osjećaj sigurnosti, zaštite. Moj se španjolski u trenutku uspavao, odgurnut negdje u neki zakutak sjećanja. A s njim kao da se topio i moj argentinski identitet, i prvih sam se tjedana ispod kaputa osjećala golo.“ (Drakulić, 2015: 31)

Jezik je ono što identificira osobu, tj. jedan od glavnih elemenata koji utječu na formiranje jastva. Dora se neprestano borila između hrvatskog, francuskog i španjolskog. Svaki ju je na neki način obilježavao. Hrvatski jezik bio je jezik njezina djetinjstva koji ju je povezivao s ocem i precima, ali i jezik u čijoj zemlji se i dalje osjećala kao stranac. Francuski je jezik bio jezik koji označuje njezinu nepripadnost, a španjolski ju je jezik vezao (osim za Picassa) za strast, tjelesnost i zabranu. Majka joj je uvijek govorila negativno o Argentini, životu i ljudima ondje: „Bože, kako je ovdje sve sirovo, sve je tako primitivno (...) objasnila joj je da ovdje ima mnogo siromašnih Francuskinja koje se prostituiraju i da zbog njih prostitutku nazivaju- francesa.“ (Drakulić, 2015: 18) Upravo to bio je njezin strah zbog kojega su se i preselile natrag u Pariz, ali Dora se u više situacija ponašala upravo kao *francesa*: „Možda me maman vidjela kako okretno i strastveno plešem s tim dječakom kao prava francesa.“ (Drakulić, 2015: 29) Tražeći sebe i užitek u životu, Dora se kasnije i poigrala tom ulogom.

Vrlo se rano počela baviti fotografiranjem. Nije mogla imati djece i to je bio jedan od uzroka njezinog prekida s Picassom: „Nas dvije, smatrao je Picasso, nismo bile prave žene jer žena koja nije majka, nije ni žena. Mientras no haya sido madre no podrasaberloque es se unamujer – govorio je.“ (Drakulić, 2015: 132) Ma da ona tome nije niti težila jer je vidjela kako se žene nisu mogle posvetiti onome čime se bave kada dobiju dijete. Iako je kasnije priželjkivala da je imala jedno kako bi joj to bilo opravdanje za njezin umjetnički neuspjeh. Nakon prekida doživjela je živčani slom, povukla se u potpunu samoću.⁹ Zbog cijele te situacije završila je u duševnoj bolesti gdje se za nju pobrinuo Picassov prijatelj Jacques Lacan. Uspjela se uzdići kad se posvetila katolicizmu i religioznosti.¹⁰

⁹ <http://www.matica.hr/vijenac/175/janko-polic-kamov-i-dora-maar-17177/>, Zadnje gledano: 20.06.2019.

¹⁰ Slavenka Drakulić zainteresirala se za nju radeći na scenariju za dokumentarni film Željka Senečića. Zanimalo ju je zašto je odustala od umjetničke fotografije iako je bila tražena i cijenjena autorica, a intrigirao ju je i Picassov lik, „njegova genijalnost koja se u odnosu s Dorom pretvorila u ljudožderstvo.“ (Primorac, 2015: 904)

4.2. Picasso i kanibalizam

Već u samom naslovu romana Drakulić naviješta prirodu odnosa dvaju glavnih likova. Dora i Minotaur je istoimena slika Pabla Picassa koju je važno objasniti za razumijevanje ovoga djela. Postoji više verzija Mita o Minotauru, a jedna od njih nalazi se i na mrežnom izdanju Hrvatske enciklopedije¹¹ prema kojoj je „Minotaur čudovište s ljudskim tijelom i bikovskom glavom, sin Pasifaje i Posejdonova svetoga bika, koji je na Kretu izronio iz mora. U njega se zaljubila Pasifaja za odsutnosti muža Minosa. Kaznivši nevjernu ženu, Minos je čudovišnoga Minotaura zatvorio u labirint, koji mu je izgradio Dedal, i hranio ga ljudskim mesom. Osim zločinaca, Minotaur je dobivao za hranu mladiće što su ih kao danak morali davati Atenjani.“¹² Minotaur je, dakle, kanibal i uspoređuje se s Picassom. Na početku valja razjasniti zašto baš kanibalistički narcizam? „Narcizam označava usmjerenost seksualne požude na vlastito tijelo, samoljublje, samodopadnost tj. autoerotizam, a sam naziv ima korijen u poznatoj priči iz grčke mitologije, priči o Narcisu, sinu boga Kefisa i nimfe - lijepom mladiću koji se zaljubio u samoga sebe onoga trenutka kada je ugledao odraz svog lika u vodi. Ovaj smo pojam odredili pridjevom kanibalski ne zato da bismo ga mistificirali, već kako bismo spojili dvije polutke romana u jednu - onu ljudsku koja teži ostvarenju ljubavi i onu divlju, životinjsku, koja na pra-način nastoji utažiti glad kako bi opstala.“ (Aleksovski, 2001: 401)

Uopćena definicija kanibalizma ili antropofagije jest da je to „pojava kad čovjek zbog gladi ili iz religioznih pobuda jede ljudsko meso.“ (Aleksovski, 2001: 401) Iako se u ovome kontekstu kanibalizam treba proučavati isključivo u prenesenom značenju kao međusobno uništavanje ljudi, nečovječnost u životnoj borbi ili želji za vlašću i koristi.¹³ U ovome romanu Picassov odnos prema ženama opisan je kao ljubavni kanibalizam, tj. potreba za potpunim posjedovanjem cijeloga bića, a ne samo tijela. Isti taj pristup možemo pronaći i u ranijim romanima Slavenke Drakulić *Mramorna koža* (1989.) i *Božanska glad* (1995.) gdje glavna junakinja svog bivšeg ljubavnika doživljava kao kanibala i jedini spas nalazi bijegom u ludilo. Upravo se to dogodilo i u romanu *Dora i Minotaur, moj život s Picassom* (2015.).

¹¹ <http://www.enciklopedija.hr/>, zadnje gledano: 15.08. 2019.

¹² <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=41068>, zadnje gledano: 20.06.2019.

¹³ http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=e151XRU%3D, zadnje gledano: 20.06.2019.

Kanibalizam¹⁴ je sjajno dočaran u romanu kao priroda umjetničkog genija: „Kreativna je osoba opasna za druge jer je bezobzirna, ona uzima, prisvaja, krade, jede, razara sve oko sebe. Od ljudi koji je okružuju uzima energiju, pa i život. Jede ih poput ljudoždera, a da pritom često nije svjesna kako im nanosi bol. Ne traži, nego bezobzirno uzima. U tome nema morala.“ (Drakulić, 2015:82)

I Dora uspoređuje Picassa s Minotaurom: „Je li Minotaur kriv za svoju kanibalsku prirodu? Picasso je također, poput bika zatvorenog u labirintu, zatočenik svoje kreativnosti. Boji se smrti i žudi za besmrtnošću i zato prihvaća osudu na život u labirintu uz uvjet da može slikati. I on živi od drugih, uzimajući energiju od ljudskih bića koja se, u njegovom slučaju, dobrovoljno žrtvuju. No, njegovim je žrtvama možda lakše jer ne shvaćaju da su žrtve.“ (Drakulić, 2015: 78-79) Dora postaje bolesno ovisna o Picassu što ju dovodi do potpunog rasapa ličnosti. Gubi sebe i odustaje od onoga što je nju predstavljalo. Počevši se baviti fotografiranjem, došla je na glas cijenjene nadrealističke fotografkinje, ali taj dio sebe izgubila je ušavši u vezu s Picassom. Picassova unutarnja potreba da iscrpi sve oko sebe i uzme kao inspiraciju koštala je Doru njezina identiteta. Žene su mu služile isključivo kao muze za njegovu umjetnost crpeći njihovu kreativnost i energiju. Nastojao je isisati koliko je mogao iz njih, a Drakulić je po uzoru i na svoja prijašnja djela u središte stavila tijelo: „Minotaur se hranio ne samo mojim, nego i njihovim mesom. On je bio iznad svih, on je svima nama (kako mrzim tu množinu!), i ponašanjem i slikama, pokazivao da seksualni odnos s bilo kojom ženom nema baš nikakvo drugo niti veće značenje od kanibalističkog čina, a on se ne sastoji samo u konzumiranju tijela, nego i u potpunom posjedovanju cijelog bića.“ (Drakulić, 2015: 81) Dora Maar postaje svjesna ženske podređenosti muškarcu i kako je i ona sama dio takve sudbine što jedino znači da gubi sebe. Postaje toga svjesna tek dugo nakon razlaza kada opisuje ljetovanje s Picassom, kada spominje njegov već spomenuti crtež Dora i Minotaur, koji je Picasso naslikao nedugo nakon toga. Na crtežu vidi se nago žensko tijelo razmaknutih nogu, a nad njim snažno muško tijelo s golemom glavom bika: „Na njemu iz crveno obojene pozadine izranja raskerečeno žensko tijelo u neprirodnom položaju, prostrto ispod prijetećeg tijela ogromne glave. Bik silom odguruje njene noge i još više širi ne bi li posve razotkrio njezino spolovilo... (...) ... kao da joj govori , iskusit ćeš ti moju moć. Ne možeš me zavesti bez posljedica, govori joj. Ja sam tvoj gospodar. Pokorit ću te!“ (Drakulić, 2015: 75-76)

¹⁴ Drakulić u jednom od svojih intervjua o Picassu govori kao o kanibalu, toj kanibalskoj prirodi umjetnika koji ima potrebu da sve oko sebe upotrijebiti kao materijal za svoje djelo, za svoju umjetnost. (Usp. intervju sa Slavenkom Drakulić: <https://www.youtube.com/watch?v=AJdrB4Sq6lY&t=96s>, zadnje gledano 15.6.2019.)

Na taj način Dora tjeskobno donosi svoju sudbinu kanibalizma na metaforičkoj razini. Time je Picasso jasno prikazao žensku podređenost i mušku dominaciju (u ovome slučaju njegovu dominaciju nad Dorom) te Dora naknadno prepoznaje simboliku njihovog odnosa.

Ne mareći za tuđe osjećaje, iskorištavanjem kako bi zadovoljio vlastite potrebe Picasso dokazuje svoju sebičnost. Elementi kanibalizma najvjerodostojnije prikazani su opisujući Picassa kako jede odrezak:

„Sa svakim zarezom noža meso je sve više krvarilo – to je sok, a ne krv, rekao mi je to sto puta smijući se. Dno bijelog tanjura postajalo je ružičasto pa crveno.“ (Drakulić, 2015: 150)

„Možda sam u odresku, kao prava nadrealistkinja, vidjela svoje srce kako krvari na tanjuru.“ (Drakulić, 2015: 150-151)

„Osjećala sam se kao da netko kida komade živog mesa s mog tijela. Picasso je na tom bijelom tanjuru, kao na oltaru na kojem se prinosi žrtva, rezao mene, a ne goveđi odrezak, sjeckao me sporo tupim nožem i zato je još više boljelo. Razrezao me na male komadiće da me lakše može prožvakati i progutati, dok su se moji prijatelji smijali gledajući ga kako me s užitkom proždire i kako nestajem u njegovojminotaurskoj gubici.“ (Drakulić, 2015: 150-151)

Autorici je „odrezak“ poslužio kao metafora za Doru. Isto je tako Picasso crpio postupno sve iz nje dok ju nije u potpunosti slomio: „Jedini me Picasso mogao dokrajčiti, samo on posjeduje takvu vrstu okrutnosti. Samo sam njemu dala takvu božansku moć nad sobom.“ (Drakulić, 2015: 180) Dora na više mjesta u romanu spominje Picassa kao Minotaura, vampira i kanibala koji nemilosrdno crpi energiju od drugih za svoju umjetnost, a on, osjetivši njezinu ranjivost, samo je ispipavao granice u kojoj mjeri ju može posjedovati. Uzbudivale su ga njezine suze, „hranio se“ njima, a ona se od očaja nije znala izboriti za sebe te mu se samo prepustila: „Da, bila sam spremna biti s Picassom pod svaku cijenu, pa i po cijenu gubitka vlastite osobnosti.“ (op. cit.: 187)

Picasso je bio kanibal te je uživao u svojoj moći i nerijetko ju je isticao što je prijalom njegovom egu. Njegova posvećenost stvaralaštvu nije davala prostora ničemu drugome, oblikovao je tuđe živote prema svojim potrebama, a Dora se ponižavala trpeći njegov teror:

„Tada nisam vidjela, ali vidim danas, da je to čudovište imalo namjeru isisati i moju kreativnost i moje ideje i sav sadržaj mene, zatim ispljunuti ljusku.“ (Drakulić, 2015: 105)

Picassu je to i uspjelo, Dora se odrekla svog trećeg oka – fotografskog aparata.

4.3. Fotografija i identitet

Kopajući po prošlosti uspjela je osvijestiti svoje strahove, ali i trajne probleme s identitetom. Od trenutka kada se iz Buenos Airesa vratila u Pariz, zbunjivala ju je mnogostrukost identiteta. U školi se osjećala kao strankinja zbog svoga imena, jezika, porijekla, interesa, pa i iskustva. Osjećala se nezaštićenom jer je smatrala da ne pripada toj sredini. Upravo se iz tog razloga počela baviti fotografijom jer je tražila neki zaklon, zaštitu i to je našla iza oka kamere što je vidljivo iz zabilješki: „Nije mi preostalo drugo do ponovo potražiti neko sklonište. I pronašla sam ga. Pronašla sam zaklon iza oka kamere. U promatranju ljudi kroz objektiv, možda samo zato kako bi na fotografiji na vidjelo izašlo njihovo skriveno lice, vidljivo samo meni.“ (Drakulić, 2015: 35)

Otac ju je u jednom od razgovora pitao zašto se počela baviti baš fotografijom, a ona odgovara: „Zato što mi fotografski aparat daje mogućnost da ja odlučujem. Zar ne razumiješ da mi je važno biti ona koja proučava druge, a ne ona koju proučavaju drugi? Fotografija mi omogućuje ne samo da vidim stvarnost kako ja to želim, nego i da kreiram novu. Važno mi je da stvaram, tata.“ (Drakulić, 2015: 37) Na više mjesta u romanu Dora ističe kako joj je važno biti samostalna, neovisna umjetnica. Tako je fotografija postala njezin najbolji način izražavanja i to joj je davalo samopouzdanje i kontrolu nad svojim životom. No, ipak ostavila se fotografiranja i to u zreloj dobi, nakon sedam godina provedenih s Picassom. Dopustila mu je da se odrekne onog dijela sebe koji ju je ispunjavao: „Vjerovala sam da je Picasso morao shvatiti da ja sebe vidim kao posve drugačiju ženu, umjetnicu poput njega, osobu koju zanima njegova umjetnost i koja je može razumjeti. Bila sam neovisna žena, posvećena svome radu, a ne žena koja traži muža. Ono što u tom trenu nisam znala o sebi jest da sam tako tašta i slaba. I da sam već beznadno zaljubljena u njega.“ (Drakulić, 2015: 72) Bila je bolesno zaljubljena u Picassa i spremna napraviti sve za njegovu ljubav. Neuspješno je očekivala da ju on prihvati kao umjetnicu i da joj da priznanje da vrijedi. Ušla je u vezu s njim kao afirmirana fotografkinja i pripadnica pariškog

kruga nadrealista, dakle, i sama je bila kreativna umjetnica te je od Picassa očekivala nekakvo uvažavanje: „Ja sam bila drugačija od njih. Bila sam umjetnica i intelektualka, uz to i politički angažirana. Zarađivala sam sama za život. Željela sam da mi Picasso to prizna i da se prema meni odnosi s poštovanjem.“ (Drakulić, 2015: 81)

No, s obzirom na Picassov status visoko cijenjenog umjetnika i njegovu narcističku osobnost, on joj to nije mogao pružiti. Nastojao ju je što više omalovažiti i iscrpiti svu njezinu kreativnost kako bi on mogao bolje stvarati.

On je smatrao kako fotografija ne pripada u granu umjetnosti i počeo ju je nagovarati da se počne baviti slikarstvom: „Ostavi se fotoaparata, Doro!“ (Drakulić, 2015: 114); „I uvjeravao me da pod njegovim vodstvom trebam i sama slikati. Zaveo me najprije kao ženu, a zatim i kao umjetnicu.“ (Drakulić, 2015: 116) Svjesna je da ju je promijenio jer mu je ona to dopustila. Dopustila mu je da postane njezino središte u kojem je trebala biti ona sama sebi kao što to svaki umjetnik mora biti. Jasno joj je da umjetnici moraju biti sebični i da moraju odvojiti vrijeme i prostor za sebe oduzimajući to ih od svojih bližnjih. Iz Dorinih zabilješki možemo zaključiti da je Picassa promatrala na dva načina. S jedne ga je strane promatrala kao umjetničkog genija kojemu se neizmjerljivo divila, dok ga je s druge strane promatrala kao čovjeka koji ima loš i mračan moralni portret i karakter te ga često tako i opisuje. Zato Dora polako sve više piše o Picassu u negativnom kontekstu jer je svjesna da je zbog njega izgubila samu sebe što je vidljivo iz mnogobrojnih njezinih zabilješki.

Počevši se baviti fotografijom promijenila je i ime, a samim time i identitet. „Ime – bez obzira na to je li riječ o samoimenovanju ili imenu pripisanom od strane drugih, je li riječ o pseudonimu ili lažnom imenu – mora biti ovjereno unutar zajednice, inače ono nema snagu imena.“ (Paternai Andrić, 2012: 104) A njezino novo ime postalo je poznato širem krugu ljudi. Počela je zarađivati i kretati se među ljudima koji su ju cijenili, ljudima koji su pripadali nadrealističkom pokretu. Nije bila više šutljiva Theodora Markovitch, postala je zadovoljna sobom: „Osjećala sam se dobro u svojoj novoj koži, kao Dora Maar, a ne više Theodora Markovitch, jer je Dora bila ličnost po mojoj mjeri, sama sam je skrojila. Činilo mi se da sam napokon, umjesto da budem ono što mi je dano rođenjem, kreirala onakvu sebe kakva želim biti.“ (Drakulić, 2015: 42) Prije Picassa bila je u kratkoj vezi s Batailleom koja joj je otkrila nešto novo i nepoznato. Njihov odnos zadovoljio je njezinu znatiželju: „S njim sam naučila kako biti prava francesca, dama koja ispunjava želje muškarca bez grižnje savjesti. Otišla sam kad sam zadovoljila tu znatiželju.“ (Drakulić, 2015: 50) Još neko vrijeme nakon prekida s njim poigravala se ulogom francese. Dugo ju je mučilo pitanje kako se jedna žena treba ponašati i kako treba izgledati odnos između

žene i muškarca. Smatrala je da je možda svaka žena koja razmišlja, ima svoje ideje i osjeća se ravnopravnom za svakog muškarca njihove generacije bila zapravo muško.

Kroz cijeli roman provlači se pitanje tko je ona zapravo. Tako u jednoj fazi svog promišljanja zaključuje kako je ona zapravo žena s muškim mozgom: „Nisam bila ni Theodora, ni Dora. Ni Markovitch, ni Maar. Ni Francuskinja, ni Argentinka. Bila sam žena s muškim mozgom.“ (Drakulić, 2015: 56)

Prema Dorinom viđenju, umjetnike su stvarne žene plašile i živcirale, bile su im zanimljive dok su ih mogli idealizirati u svojoj literaturi. Nisu sposobni priznati ženama ravnopravnost i toga je Dora bila svjesna jer spominje situaciju kada je na jednom od zajedničkih ručkova Breton svojoj ženi oduzimao riječ i obratio joj se s riječima: „Ma daj ušuti, odi tamo dojiti!“ (Drakulić, 2015: 58) Dodaje kako su se svi muškarci za stolom slatko nasmijali, a žene su se smješkale kao da ih se to ne tiče. Svjesna nereagiranjem na takvo omalovažavanje, Dora navodi da su se ponijele upravo poput glupača kakvima su ih i smatrali. Niti jedna od njih nije se ustala za uplakanom Bretonovom ženom kako ne bi riskirale biti kvalificirane kao obične žene. Sve su težile nekakvoj tituli umjetnice i muze, a samim time dozvolile su da ih se smatra manje važnima jer žene umjetnice nikada nisu bile priznate u društvu kao i muškarci umjetnici. Uvijek su se morale duplo dokazivati i truditi da bi ih se doživjelo. Ta situacija s Bretonom i njegovom ženom osvijestila je u njoj da je njezin fotografski aparat postao filter između nje i stvarnosti, da se od svijeta morala braniti svojim fotografijama kako ne bi postala i ona „žena-žrtva“. A upravo se to i dogodilo kada je odložila kameru: „Odustala sam od fotografiranja, ali nisam prestala raditi. Kreativno nisam bila potpuno dotučena, iako sam se osjećala kao da sam doživjela amputaciju bez anestezije. Kao da mi je iskopano jedno oko - ono moje kamere.“ (Drakulić, 2015:123) Ovim riječima Dora pokazuje kako je svjesna da je zbog Picassa promijenila svoj identitet. Samim time može se reći kako je izdala samu sebe i pokazala krhkost svoga identiteta, identiteta koji je sastavljen od „djeteta, umjetnice, francese, francuske ljubavnice, žene hrvatskog porijekla i argentinske prošlosti, ljevičarke i pozerke, žene koja misli i žene koja se predaje osjećajima, gubitnice, luđakinje sa šeširom.“ (Primorac, 2015: 906) Isprva nije mogla dokučiti pravi razlog zašto se prestala baviti fotografiranjem: „Da, danas sam u to sasvim sigurna: fotografiji me privukla mogućnost odlučivanja. Ali ako je to istina, kako to da sam je ispustila iz ruku prvom prilikom? Zašto sam je se odrekla?“ (Drakulić, 2015:39) Nastavlja razmišljati o tome i govori: „Moram se vratiti toj temi, razraditi je. Međutim, sjećam se da mi je jednom prilikom Jacques rekao neka se ne brinem, ako je nešto važno, to će ipak isplivati na površinu.“ (Drakulić, 2015: 39) Time najavljuje da će dobiti odgovor na to pitanje ukoliko je dovoljno bitno, a upravo je to glavno pitanje koje se proteže kroz cijelo djelo.

Postoji jaka poveznica između glavnih junakinja romana Slavenke Drakulić *Dora i Minotaur, moj život s Picassom* i njezinog ranijeg romana *Frida ili o boli* (2007).

Često su ih uspoređivali jer su obje bile umjetnice, živjele sa svjetski poznatim slikarima starijima od sebe koji su im bili uzori i umjetnički autoriteti. No, bitna razlika između njih dvije jest što Fridu nisu ni teška bolest, ni golema sjena slavnog muža nijednom spriječile u namjeri da se umjetnički ostvari, a „Dora Maar odustaje od fotografije jer nije imala samopouzdanja i snage da se suprotstavi sugestijama Pabla Picassa.“ (Primorac, 2015: 906)

I u ovome romanu Dora spominje Fridu Kahlo i opisuje svoje susrete s njom, uspoređuje njihove životne priče koje su potpuno različite, ali se poistovjećuje s njom kada se pita:

„Je li doista svaka od nas umjetnica prepuštena sama sebi u pronalaženju načina da preživi, a da ne ostane sama? Zašto samo žene moraju dokazivati svoju snagu i odlučnost u umjetnosti?“ (Drakulić, 2015: 131)

Postala je „obična žena“, odnosno ono protiv čega se borila da ne bude. Picasso je u njoj vidio Batailleovu ljubavnicu i zbog toga mu je bila privlačna, a Dora postaje svjesna da je podređena. Osjećala se ravnopravnom jedino kada ga je fotografirala dok je on slikao Guernicu: „Možda sam se tako osjećala zato što Picasso, dok je slikao Guernicu, nije bio Minotaur. Bili smo ljubavnici, ali oboje smo bili i umjetnici i zato na neki način ravnopravni. Tih tjedan dana, dok sam fotografirala njegovo stvaranje, nisam mu bila podčinjena. Barem ne tada... Jer stvarala sam i ja.“ (Drakulić, 2015: 100) Sve što je ikada željela jest da ne bude podređena i tada je imala osjećaj kao da nije, ali njezina sreća nije dugo potrajala zato što ju je Picasso natjerao da prestane fotografirati i počne slikati. Znao je da u tom polju nema boljeg od njega, a on je volio biti na tronu. Nije podnosio prosječnost i držao se onoga što mu najbolje ide, a Doru je slomio jer je slijepo vjerovala u njegovu ljubav i gledala ga kao neko božanstvo, božanstvo zvano Picasso. „Pojeo“ ju je kao osobu i iščupao iz njezinog identiteta onu karakteristiku koja ju je činila kompletnom i izgrađenom osobom: „Jer me Picasso na to natjerao. Jer sam mu to dopustila. Što uopće čovjeka može natjerati da odustane od samog sebe? Samo očajnička, ovisnička ljubav. Posljedica je bio raspad, potpuni rasap moje ličnosti.“ (Drakulić, 2015: 60)

4.4. Život nakon Picassa

Prekid veze s Picassom, očev odlazak, majčina smrt i smrt bliskih prijatelja doveo ju je do psihičkog kraha te ju je sam Picasso dao na liječenje kod psihoterapeuta Jacquesa Lacana. Pred kraj je njihove veze Picasso dao naslutiti njezin rasap ličnosti što je prikazivao na svojim slikama slikajući Doru. Počeo ju je prikazivati nasmiješenu, a s vremenom ju je počeo slikati kako plače. Postoji bezbroj njezinih portreta od kojih je najpoznatiji *Žena koja plače*¹⁵, a kasnije ju je Picasso slikao gdje joj se lice mijenja do neprepoznatljivosti. Time je Picasso doslovno nacrtao njezin rasap ličnosti i ludost: „Sve je naslikao – i moju sadašnjost i moju budućnost. Pokazao mi je sva moja lica, od zanesene djevojčice na plaži do Minotaurove zarobljenice, plačljivice, nositeljice luđačkih šešira i kadaverične groteske koja više nema obrise žene.“ (Drakulić, 2015: 125) Osim toga, Dora je po uzoru na svoju majku nosila šešire koji su za Picassa imali drugačiju simboliku: „Raspad ličnosti, ludilo koje za Picassa simbolizira šešir, nije se još dalo naslutiti iz mojeg oblačenja.“ (Drakulić, 2015: 125)

Dora je bila svjesna da je Picasso „kolekcionar“ žena. Iza sebe ih je imao nekoliko, a između ostalih bile su tu: Olga i Marie-Thérèse s kojom ima dijete. Pričajući o njima, govorio je uvijek kao da je on njihova žrtva, da one ovise o njemu i da se mora za njih brinuti jer je jedna luda, a s drugom ima dijete. I jedna i druga bile su bolesno zaljubljene u Picassa i na rubu ludila. Picasso, baziran samo na svoje zadovoljstvo i kojemu nedostaje velika količina empatije, nije se smatrao krivim za njihovo ludilo, a isto tako Dori je prebacio krivnju za njezin psihički krah. Njezina bolest poslužila mu je kao odmak od nje, odnosno kao opravdanje za bijeg od „luđakinje“: „Bolest je za njega bila znak slabosti, osobne slabosti. Bez obzira na to o kome se i o kakvoj se bolesti radilo, bila to njegova majka, djeca, ljubavnice. Odgovornost za moj psihički slom prebacio je na mene, a zatim me predao u Jacquesove ruke: ti si doktor, sada je na tebi da se njome baviš.“ (Drakulić, 2015: 133) Dora se počela sve više gubiti i doživljava konačni rasap ličnosti. Događaje poput onog kad su ju susjedi našli na stubištu голу i potpuno izgublenu i lutanje po nepoznatim ulicama zamijenila je bolnica u kojoj su ju pokušali liječiti elektrošokovima: „Sjećam se samo da sam se probudila u bolnici i da me napala nova vrsta boli. Miris alkohola. Hladan dodir prstiju na sljepoočnicama, a zatim bol koja mi probada sljepoočnice poput igle za pletenje.“ (Drakulić, 2015: 153) Od elektrošokova spasio ju je psihijatar Jacques Lacan govoreći da su oni pregrubi za nju te ju nastavio liječiti psihoterapijom.

¹⁵ Slika se može pogledati ovdje: <http://slikovnica-gorgim.blogspot.com/2011/09/pablo-picasso-zena-koja-place-1937.html>, zadnje gledano: 25.06.2019.

„Prema Lacanu, psihoanaliza se, ako se želi spasiti, mora okrenuti govoru. Govor je upravo područje vladavine analitičara i njegova zadaća.“ (Matijašević, 2006: 123) On je čvrsto vjerovao u metodu razgovora: „Zaboravi elektrošokove, oporavit ćeš se, pa nemaš još ni četrdeset godina. Dolazit ćeš ovamo, k meni, i razgovarat ćemo. Ništa više. Ne trebaš nikakvu terapiju ni lijekove, ne moraš se više bojati.“ (Drakulić, 2015: 9-10) Dora potaknuta njegovim razgovorima počinje pisati spomenutu bilježnicu i zapisivati u njoj svoja razmišljanja i iskustva kako bi sama probala shvatiti što ju je dovelo do stanja u kojem je. I dalje se često sjeti Picassa i prisjećajući se majke (Julie – kako ju je zvala) zaključuje: „Kako mora biti lijepo vjerovati u Boga, znala sam pomisliti ostaješ dijete sve dok ne posumnjaš, jer sumnja ubija Boga. Vjera mora biti slijepa. A ja sam tako slijepo vjerovala jedino u Picassa. (...) Odjednom, nakon tog sna, postalo mi je jasno: dok se ona molila Bogu, ja sam se molila Picassu. S jednakom predanošću, s jednakom vatrenom vjerom. Možda sam bila čak već vjernica od Julie.“ (Drakulić, 2015: 160) Na kraju, pronašla je oslonac u vjeri. Picasso je mrzio njezino spominjanje religije, a čak ju je jednom prilikom i ismijao kada mu je predložila da se preobradi na katolicizam. Vjerovala je kako su njezino okretanje Bogu protumačili kao izravnu posljedicu elektrošokova. Razmišljala je zašto ju Lacan nakon njezinog sloma nije poticao da se nastavi baviti umjetničkim radom, ali shvatila je da je procijenio kako je preslaba živjeti bez nekog čvrstog oslonca, a kršćanska vjera u današnjim životnim uvjetima posreduje djelotvorne motive života i nade, motive koji zaista mogu nositi život.¹⁶ Stoga se Dora posvećuje vjeri i razmišlja: „Zar Bog nije dobro društvo kad više nemaš nikoga i ništa? Kad ti se život pretvori u pustinju? Čak i ako, kao u mom slučaju, samo zamijenimo jednu vjeru drugom kako bismo preživjeli.“ (Drakulić, 2015: 162) Nakon susreta s Jamesom, prijateljem homoseksualcem, šokira ju spoznaja da ne kontrolira svoje tijelo i da njezino tijelo još reagira na muškarca. Iz toga zaključuje kako je svjesna svog koketiranja i da se nije sasvim predala molitvama i Bogu. I dalje je slaba na Picassa i za prvi susret s njim, nakon dugo vremena, dozvolila je da ju opet izigra i napravi malu predstavu za sveprisutne. Zamolio ju je da se ustane jer joj mora reći nešto što nije za svačije uši, prošetao s njom zagrljen po sobi i okrenuo se natrag ne rekavši apsolutno ništa. I sama je bila svjesna da joj je samo htio pokazati da ju još uvijek drži u šaci i da joj ne može pomoći ništa, pa čak ni vjera. Svjesna je da Picasso dominira čak i nakon toliko godina otkako nisu više u vezi. Njegova ju prisutnost čini i slijepom i gluhom. Čak se pita što više treba učiniti kad ju uhvati opet neizmjerena tuga.

¹⁶ Filipović, Ana Thea (2004) 3 Školski vjeronauk i župna zajednica – prema odnosu povjerenja i suradnje, Kateheza 26, str. 229

Muči ju što joj ne pomažu ni molitve. Pita se je li njezina vjera dovoljna. ne vjeruje možda dovoljno. I dalje ne pronalazi potpun unutrašnji mir. Picasso ju je toliko obilježio da se i netom prije njegove smrti pita sjeti li je se nekada i obraća se Bogu: „Dragi bože, još uvijek te varam s Picassom! Ipak sam ostala francesca.“ (Drakulić, 2015: 205)

Doru je Picasso zamijenio mlađima jer je vampiru u njemu nedostajala svježa krv, svježe meso koje će žrtvovati na oltar umjetnosti. Ali jedna je napravila ono što je smirilo Dorin unutrašnji nemir. Mlada Françoise Gilot napustila je Picassa i u njoj je Dora našla svoju potporu: „Mala Françoise rekla je točno ono što i ja osjećam, ali se bojim izreći: život s Picassom je poput bolesti.“ (Drakulić, 2015: 187) Ona ga je napustila i odlučila se liječiti drugim muškarcem što je Picassovom narcističkom egu vrlo teško palo, a Dora se identificirala s njom tada jer je imala osjećaj kao da je napustivši ga, osvetila i nju.

Dočekala je njegovu smrt sama, ali i dalje obilježena njegovim prisustvom u svom životu zaključuje: „Eto, umro si, a ja te nemam čime ni oplakati. Sve si mi suze ukrao i razbacao ih po svojim portretima. A možda je i prekasno za suze, trideset godina nakon što smo se rastali. Dragi moj, sada tek vidim da si za mene umro onoga dana kada sam ležala u bolnici sama, ostavljena, na rubu ponora. Jedan tvoj zagrljaj, jedan dodir ruke bio bi me spasio. Umjesto tebe, dočekala sam elektrošokove. Osjećaj napuštenosti zauvijek me opustošio. Ipak, nastavila sam živjeti, ne uz tebe ali i dalje u odnosu prema tebi. Zato smrt, kao ni tvoja ranija odsutnost, neće ništa promijeniti u našem druženju.“ (Drakulić, 2015: 209)

5. *Mileva Einstein, teorija tuge*

Drakulić ovim romanom nastavlja svoju preokupaciju fikcionalizacijom intimnih veza ljudi koji su obilježili svjetsku povijest. Oživjela je suprugu najvećeg svjetskog fizičara Alberta Einsteina, Milevu Einstein, prikazujući ju kao osobu koja je mogla imati veliku karijeru, ali ju nije ostvarila uslijed životnih situacija u kojima se našla. Mileva Einstein bila je porijeklom iz vojvođanske imućne obitelji Marić. S obzirom na njezinu nadarenost, otac ju je poslao na studij u Švicarsku kako ne bi bila materijalno ovisna o nekome smatrajući da su njezine šanse za udaju skoro pa nikakve zbog njezine invalidnosti (šepavosti). Ondje je upoznala Alberta s kojim se i vjenčala, ali tek nakon njegove diplome. Spletom okolnosti bez svoje je ostala, o čemu će biti riječ u daljnjem radu. U braku su im se rodila dva sina, ali ni to nije uspjelo spasiti njihov brak koji se raspada nakon što Mileva saznaje da je Albert u ljubavnoj vezi s rođakinjom Elsom Löwenthal. Drakulić roman započinje šokantnim pismom koje Albert šalje Milevi. Točnije, radi se o Uvjetima (doslovno citiranim) u kojima na okrutan način nabraja koje su Milevine dužnosti prema njemu i kako se ona treba ponašati u budućem zajedničkom životu. Nekadašnja velika ljubav svela se na „lojalan poslovni odnos“ u kojem Albert zahtijeva od Mileve da mu pere, čisti i kuha uz odricanje svih intimnih odnosa. Mileva tada postaje svjesna svoje ponižavajuće situacije što ju samo dublje gura u ponor i dovodi do psihičkog kraha. U romanu isprepliću se prošlost i sadašnjost. Pripovjedač iznosi što se zbiva u sadašnjosti i kako se glavna junakinja osjeća i nosi s trenutnim situacijama, a kroz njezina prisjećanja saznajemo brojne detalje iz njezine prošlosti koji su ju obilježile i utjecali na formiranje njezinog identiteta. Svaki sljedeći događaj bio je novi udarac na Milevu koji je ostavio utisak na njezino psihičko stanje i doveo ju do stanja u kojemu se našla. Na samom se početku romana Mileva prisjeća djetinjstva i osvješčuje svoju različitost od drugih zbog svoje šepavosti. Kasnije je nemir unijelo neodobravanje Albertovih roditelja njihove veze, a ključni događaj koji je bio glavni okidač depresivnog stanja jest zatajenje i smrt njihove izvanbračne kćeri Lieserl. Od toga je trenutka Mileva konstantno osjećala grižnju savjesti zbog napuštanja kćeri, a nezavršetkom studija imala je osjećaj kao da je izdala oca koji je polagao svaku nadu u nju. Uz to, tištala ju je bolest sina i sestre te je sve to bio preveliki teret s kojim se nije znala nositi. Nije se uspjela oduprijeti depresiji i sve više se prepuštala očajavanju.

5.2. Majčinstvo i/ili karijera

Kroz povijest civilizacije postavlja se pitanje uloge žene kao majke. Oduvijek je bilo zastupljeno na svim područjima, počevši od mitologije, religije pa do sociologije i psihologije. Društvena mjerila postavljaju majčinstvo u srž identiteta žene te se nerijetko shvaća kao nešto što se prirodno i neupitno sadržava u životu jedne žene. Sukladno tome, Mindoljević Drakulić smatra da je „majčinstvo bilo ono dobro ili frustrirajuće, katalizator transformacije sebe, tj. da žena na taj način gradi svoj identitet.“ (Mindoljević Drakulić, 2015:141) Dakle, žena koja postane majka tu ulogu nosi cijeli život i svoj identitet formira kroz majčinski subidentitet. Majčinstvo kao kulturni identitet konstruira se kroz određene uloge koje se shvaćaju kao normativne. Samim time, žena koja nije majka odskaka od norme i izlazi iz okvira koherentne žene. Društvene norme nameću ženama majčinstvo kao njezinu ključnu funkciju koja je ispunjava i čini kompletnom, dok se odsutnost majčinstva percipira kao gubitak što žensko postojanje čini besmislenim. Valja napomenuti kako stručnjaci naglašavaju da se svjesno odustajanje od majčinstva ne promatra isto kao i kod žena kojima je majčinska uloga uskraćena. Odustajanje izaziva potencijalnu osudu društva, a nemogućnost sažaljenja. „Različiti diskursi šalju jasnu poruku o tome da je majčinstvo jedini pravi put te da je sve drugo na ljestvici vrijednosti za ženu sporedno i nevažno, zanemarivo.“ (Peternai Andrić, 2019: 138) Primjetno je to već u samome jeziku jer jezik ne poznaje ne-majku.¹⁷ Žene koje nisu majke potiskuje se iz društva, ignorira jer se smatra da bez majčinstva nema ni valjanog društvenog statusa. U širem društvenom kontekstu, postavljanje žene u kult majčinstva povezano je s biološkom, simboličkom i kulturnom reprodukcijom. Dakle, žene su te koje na koncu preuzimaju odgovornost za rekonstrukciju obitelji i opstanak nacije. Prema Kseniji Vidmar Horvat¹⁸ majčinstvo se postavlja kao mjerilo za veličinu žene i jedino polje u kojemu se ženi prepušta potpuni subjektivitet. No, u zapadnom diskursu to je mjerilo dvojako jer se u mnogim područjima javljaju rasprave između „dobre“ i „loše“ majke. „Dobra“ majka znači biti požrtvovna, nesebična te se u potpunosti posvetiti djeci, kućanstvu i obvezama koje se vežu uz to (čišćenje, pranje, kuhanje), a u suvremenosti se tome dodaje još i ostvarenost po pitanju karijere. Dakle, očekuje se siguran i uz to dobro plaćen posao kojim se može osigurati djeci adekvatan život. Dok „lošu“ majku karakterizira sebičnost, nedovoljna briga i požrtvovnost, tj. generalno pod „lošom“ majkom smatra se žena koja je komotna i usmjerena isključivo samo na svoj užitak.

¹⁷ Usp. s Peternai Andrić, K. (2019) Pripovijedanje, identitet, invaliditet, Meandar Media, Zagreb

¹⁸ Usp. s Vidmar Horvat, K. (2017) Imaginarna majka. Rod i nacionalizam u kulturi 20. stoljeća. Zagreb: Sandorf.

Iz svega jasno je da je „društveno prihvaćena ideja da majke život provode žrtvujući se i podređujući svoje želje dječjim i muževim.“ (Tomljenović, 2005: 447)

Upravo u ovome romanu autorica analizira problematiku majčinstva, a s obzirom na temu ovog diplomskog rada, promatrat će se kako je ono utjecalo na formiranje identiteta glavne junakinje, Mileve Einstein. Majčinstvo je uvelike obilježilo Milevin život, točnije gubitak prvog djeteta, djevojčice Lieserl. „Dijete je nadomjestak uda, ispuna koja žensku psihu ponovno čini zaokruženom i cjelovitom.“ (Vidmar Horvat, 2017: 15) Stoga ne čudi što je taj nemili događaj predstavljao temelj njezinog psihičkog oboljenja. Nije mogla živjeti s time da je napustila svoju prvorodenu kćer koja je naposljetku umrla i to ju je cijelo vrijeme proganjalo: “Sjećanje na trenutak kada je izašla kroz vrata sobe u kojoj je bila kolijevka s Lieserl izaziva u njoj bol od koje se nikada nije oporavila.“ (Drakulić, 2016: 21)

Odvajanje od djeteta Milevu izolira od ostatka društva te ona sama sebi nameće grižnju savjesti i kategorizira se kao „loša“ majka. Onoga što prema svim teorijama ženu čini kompletnom, ona se odrekla i to zbog ljubavi prema Albertu. Zbog tog tereta kojeg je nosila duboko u sebi, nije smogla snage posvetiti se i biti dobra majka dvojici sinova koji su bili željni ljubavi i pažnje pogotovo nakon rastave roditelja.

Mileva je bila prva žena na studiju fizike u Švicarskoj, predstavljena kao snažna i sposobna žena. Prisjeća se pogleda muškaraca na predavanjima čime je naglašena njezina ambicioznost i želja za izraženom izjednačavanju muškaraca i žena: „Previše ju je zanimala fizika da bi popustila zbog onih koji su se držali nadmoćno samo zato što su bili rođeni kao muškarci.“ (Drakulić, 2016: 16)

U prisjećanju Mileva brzo zaboravlja na ponos što je bila jedina žena na studiju matematike i teorijske fizike na svojoj godini i obuzimaju ju osjećaji manje vrijednosti što nije diplomirala. Postaje i sama svjesna što ju je dovelo do situacije u kojoj se našla: „Jesu li djeca postala njezina izlika da propusti šansu da završi studij i zaposli se? Da, jesu, znala je da jesu. Ali ne dvojica mališana skutrenih uz nju, nego djevojčica za koju nitko nije smio znati.“ (Drakulić, 2015: 17)

Svjesna je da se zbog ljubavi prema Albertu odrekla prvo majčinstva, a zatim i onoga što ih je prvo privuklo jedno drugome, zajedničkih interesa - želje za ostvarivanjem karijere. U neprestanom sukobu svojih misli Mileva se sve više gubi i odustaje od same sebe: „Znam da je način na koji sam se posvetila djeci, i samo djeci, bio nezdrav. Očajnički. Kao da su mi djeca bila pojas za spašavanje od same sebe. Od nepodnošljive praznine što ju je ostavila Lieserl, praznine koju od tada nosim u sebi poput nezarasle rane. Više mi nije bilo stalo do karijere, do toga da pratim Alberta u izlascima i druženjima.“ (Drakulić, 2015: 26)

Odustajanjem od karijere dokazuje da ne cijeni sebe. Od osobe koja je zazirala od udaje i težila obrazovanju, došla je do stanja u kojem je bez diplome, bez posla i bez muža.

„Tumačenje ženske emancipacije od prostora ognjišta sugerira da je njen glavni razlog upravo zadovoljenje muškarca: ona njega mora animirati, njemu biti zanimljiva.“ (Tomljenović, 2005: 449) A upravo se to nije dogodilo. Odustajanjem od sebe navela je i Alberta da odustane od nje. Jer tko će te cijeliti ako ne cijeliš samoga sebe? Prestala mu je biti zanimljiva te je svoju zanimaciju nastavio tražiti dalje.

„Jedna od teorija uloge žene u svijetu navodi da je primarna funkcija žene potpora mužu preobraćenom u 'ekonomskog čovjeka'.“ (Vidmar Horvat, 2017: 20) Milevi nije uspjelo niti to. Nije se ostvarila ni u tome pogledu. Previše je potresena svojim neostvarenjem da se ne može posvetiti njemu u potpunosti i biti mu potpora, a odustajanjem od studija ona odustaje od sebe zapravo i pada pod Albertov utjecaj, postaje neprimjetna. Izgubila se kao intelektualka te pada u sjenu majčinstva i domaćinstva, ali niti tome se ne može predati u potpunosti jer ju neprestano proganja duh prošlosti.

5.3. Šepavost kao sudbina

Poetika Slavenke Drakulić tijelo doživljava i predstavlja kao osnovni komunikacijski model¹⁹ što se u ovome romanu može iščitati na temelju problematike invaliditeta i tjelesnosti pri čemu Milevin invaliditet predstavlja njezin identitet, nešto što njoj stvara nesigurnost i dovodi ju u borbu sa samom sobom, ali i okolinom u kojoj se nalazi. Invalidnost se općenito definira kao „stanje organizma nastalo uslijed bolesti ili prirođene mane, kojega je posljedica trajno, djelomično ili potpuno smanjenje sposobnosti čovjeka za normalan socijalni život, rad i privređivanje“²⁰, tj. kao „trajna, potpuna ili djelomična nesposobnost za rad, odnosno za privređivanje zbog prirođene mane, stečene bolesti, pretrpljene ozljede ili manjka važnog dijela tijela.“²¹ Ono na što će se u ovome radu skrenuti pozornost jest prikazivanje invaliditeta u književnosti te njegov utjecaj na formiranje identiteta.

Književnost je u ovome slučaju medij preko kojega se reprezentacijom invalidnosti prikazuje „mogući svijet“ (Peternai Andrić, 2019: 144) i zbilja s kojom se čitatelji mogu poistovjetiti i razviti empatiju zbog sličnosti. Dakle, književnost ima moć doprijeti do široke i raznolike

¹⁹ Dujić, Lidija (2011) Ženskom stranom hrvatske književnosti, Mala zvona, str. 143.

²⁰ Medicinska enciklopedija JLZ, knjiga 5, Zagreb 1961, str. 325.

²¹ Opća enciklopedija JLZ, knjiga 3, Zagreb, 1977., str. 659

publike te oblikovati razmišljanja i stavove. „Proučavanje invaliditeta u okviru humanističkih znanosti relativno je nova disciplina“ (Pternai Andrić, 2019: 143) jer su se rasprave o invalidnosti uglavnom vodile unutar područja medicine, socijalnog rada i psihologije. „Proširivanjem rasprava na druga područja stvorio se socijalni model invalidnosti prema kojemu je invalidnost određena kao ograničenje funkcionalnosti pojedinca. Jasno je da osobe s invaliditetom pripadaju manjini te da na njih utječe društvo koje ih isključuje i diskriminira. Pristupi unutar istraživanja invaliditeta shvaćaju invaliditet kao manjinski identitet.“ (Pternai Andrić, 2019: 170)

Identitet osobe s invaliditetom poprilično je složen jer ga je nemoguće promatrati unutar drugih kulturalnih identifikacija. U suvremenim raspravama invaliditetu se kao socijalnom modelu ne pristupa kao deficitu, nego isključivo kao razlici. Teži se „normaliziranju“ osoba s invaliditetom, tj. prevladavanju invaliditeta rehabilitacijama i liječenjem kako bi se negativni predznak zamijenio pozitivnim. Vidljivo je to iz brojnih pokreta, npr. kampanja Udruge Zamisli pod nazivom *Moj invaliditet nije moj identitet*²² kojoj je bio cilj skrenuti pozornost na kvalitetu života studenata s invaliditetom.

Marot Kiš podsjeća da je „ljudski identitet oblikovan interakcijom tijela s okolinom isto kao i samim funkcioniranjem tijela, što ga doista čini primarno tjelesnim proizvodom.“ (Marot Kiš, 2010: 656) Stoga ni ne čudi činjenica da invalidnost utječe na formiranje identiteta. Tjelesnost kao takva ključni je segment Drakulićkinih romana. Ona već na početku romana upućuje na problem Milevina invaliditeta (šepavosti) kroz prisjećanje:

„Kao da je ponovo šepava djevojčica koja se vraća kući u zemljom uprljanoj haljinici. Sutradan oblači čistu haljinicu i ide u školu među istu djecu koja su joj se rugala i tukla je, sjedi u istom razredu među njima, kao da se ništa nije dogodilo.“ (Drakulić, 2016: 13)

Znači da je nju njezin invaliditet obilježio od ranog djetinjstva, predstavio nesigurnost s kojom se dugo nosila i neuspješno ju potiskivala. Često je bila svjesna svoje invalidnosti, a ni okolina u kojoj se nalazila nije joj pomogla da na to zaboravi. „Tijelo, dakle, sudjeluje u oblikovanju razuma, sudjelujući tako izravno i u kreaciji jezika koji zatim odražava manifestaciju toga istog tijela u njegovu ophođenju s okolinom.“ (Marot Kiš, 2010: 657)

Dakle, Mileva obilježena od djetinjstva svojim invaliditetom, trpi uvrede i dobacivanja kroz odrastanje te postaje svjesna da ju njezin invaliditet ne napušta i da je to vjerojatno prvo što ljudi primijete. „Šepavost kao sudbina, je li zaista tako? Koliko se samo puta još kao djevojka uvjerila da je mladićima bio najvažniji izgled.“ (Drakulić, 2016: 23)

²² <https://mail.zamisli.hr/index.php/arhiva2009/199-kampanja-moj-invaliditet-nije-moj-identitet-poziv-na-tribinu->, zadnje gledano 25.06.2019.

„Invaliditet je nužan aspekt razumijevanja odnosa ja – drugi, odnosno međusobne ovisnosti, pa i nezavisnosti.“ (Peternai Andrić, 2019: 170) Evidentno je da ljudi s invaliditetom imaju veću potrebu ovisiti o drugima zbog svojih nedostataka. Peternai Andrić dalje navodi kako „invaliditet obuhvaća različite oblike od privremene radne nesposobnosti do urođenih karakteristika koje ograničavaju ili ne omogućuju samostalnost.“ (Peternai Andrić, 2019: 173) Doduše, Milevina šepavost nije toliko drastičan hendikep koji bi nju sputavao u obavljanju svakodnevnih obaveza, ali je nešto što nju i dalje čini drugačijom od onoga što društvena norma ističe kao normalno. Stoga je Milevin otac smatrao da Mileva zbog svoje urođene mane ima manje šanse za udaju što je bio jedan od razloga zašto ju je toliko poticao na obrazovanje: „Bio je brižan, mislio je da za djevojku s takvom urođenom manom i s takvom pameću nema boljeg rješenja od toga da se osamostali.“ (Drakulić, 2016: 83) Upravo to bilo je ono što je Alberta privuklo Milevi, što je bila intelektualno ravnopravna njemu: „Alberta je osvojila pameću, a ne svojim šarmom.“ (Drakulić, 2016: 65)

Roman je sažet u „metafori (ne)savršenosti tijela kao ključne oznake identiteta i okosnice pozicioniranja osobe spram društvene okoline.“ (Marot Kiš, 2010: 661) Mileva je itekako bila svjesna svoje nesavršenosti. Često je obraćala pažnju na tuđa stopala i cipele: „Čežnja za lijepim cipelama, a ne ortopedskim, podsjetila je Milevu na njezinu ranjivost.“ (Drakulić, 2016: 64)

Što je bivala starija, sve više postajala je nesigurnija u svoju ženstvenost. Reminiscencijom Mileva produbljuje svoju nesigurnost prisjećajući se očevih riječi: „Kad si bila mala, plesala si kao ranjena ptičica.“ (Drakulić, 2016: 63) Marot Kiš navodi kako „u situacijama neudovoljenja temeljnih uvjeta tjelesnog funkcioniranja (tjelesnih disabiliteta), postajemo u većoj mjeri svjesni tijela i njegove uloge u formiranju osobnog i kolektivnog identiteta.“ (Marot Kiš, 2010: 667)

Osvještavajući svoj tjelesni hendikep, Milevi je postalo jasno da ju svi vide isključivo kao žensku osobu koja šepa, pa čak i njezin otac. Stoga ni ne čudi da su njegove riječi ostavile veliki ožiljak jer „način na koji okolina prepoznaje, doživljava i procjenjuje izgled ljudskoga tijela bitno utječe i na način na koji doživljavamo i procjenjujemo sebe.“ (Marot Kiš, 2010: 661)

Milevu su te razlike trebale potaknuti da se razvije i preoblikuje svoj identitet uzrokovan invaliditetom, zamijeni ga novim. To je i pokušala odlaskom na studij, razviti se kao osoba i postati neovisna, samostalna.

No, uslijed životnih situacija u kojima se našla nije se uspjela izgraditi u tom pogledu čime je samo dokazala krhkost svog identiteta i koliko su zapravo njezine želje bile daleko od mogućnosti.

Tijelo s invaliditetom je „moćno simboličko mjesto književnog ulaganja“ (Mitchell i Snyder 2014: 231) jer se njegovim prikazivanjem može razlučiti kako se tijelu s invaliditetom kroz

povijest pristupalo te koje su vrijednosti i norme bile nametnute tijelu kroz vrijeme. Peternai Andrić podsjeća kako „tijelo ima važnu ulogu u tvorbi identiteta, tijelo s invaliditetom ima važan utjecaj na subjektivnost u cjelini. Literatura uočava da tijela prizivaju pozornost upravo uslijed sloma ili propadanja, a degeneracija, deformacija, nedostatak uda, impotencija, rane i ožiljci nerijetko se javljaju kao kontrasti savršenim tijelima.“ (Peternai Andrić, 2019: 175)

Drakulić s tom namjerom Milevi, koja šepa, suprotstavlja Elsu koja je privlačna i zanosna, a pored Mileve djeluje još zamamnije: „Pa i Elsa je također bila starija od Alberta, samo godinu dana mlađa od Mileve. Ali izgledala je mlađe. Svijetli ten i svijetla kosa ublažili su bore koje su na Milevi bile sve vidljivije. Odjednom je zbog Else postala bolno svjesna svog izgleda, svoga šepavog hoda i tamnosive haljine od popelina na točkice, zakopčane do vrata.“ (Drakulić, 2016: 62) „Drugim riječima, zdravo i poželjno tijelo bit će to zornije što mu se izravnije suprotstavi bolesno i nepoželjno.“ (Peternai Andrić, 2019: 175)

Suprotstavljanjem Elsinog tijela Milevinom istaknutiji je Milevin invaliditet čega je i ona sama svjesna te se zbog toga osjeća ne samo manje privlačnom nego i manje vrijednom. Ona je znala da njezin izgled nije ono što je privuklo Alberta, ali namećući joj tijelo koje je potajno u sebi priželjkivala, samo joj budi negativne osjećaje i stvara nelagodu.

Gledajući Elsu kako zavodljivo hoda imala je osjećaj kao da je izaziva i podsjeća da ona tako nikada neće moći hodati. „U tom smislu tijelo postaje svjesnim aktivatorom formuliranja 'slike o sebi' (u svijetu)“ (Marot Kiš, 2010: 667), a Milevin se identitet formulira uslijed njezinog invaliditeta. Marot Kiš još navodi da se „tijelo kao produkt estetske procjene objektivizira i postaje sredstvom izvan dosega individualne kontrole te istovremeno postaje znakom prolaznosti i kvarljivosti što podriva stabilnost tijelom posredovanog identifikacijskog konstrukta.“ (Marot Kiš, 2010: 662) Vidljivo je to i u ovome romanu kada se prikazuje Milevino starenje i fizičko propadanje kao da nije dovoljno obilježena urođenom šepavošću:

„Danas je invalidna žena stara trideset i osam godina, ogrubjelih crta lica i prosjede kose koja s godinama šepa sve više, a ponekad uopće ne može hodati. Žena koja nije naučila živjeti bez Alberta.“ (Drakulić, 2016: 23)

Iz navedenog je jasno da postoji izražena „svijest o tijelu kao prostoru bitka, objektu u koji je smještena ljudska egzistencija, no objektu ograničenih mogućnosti (tijelo izloženo bolesti, kazni, propadanju) nad kojim imamo djelomične ovlasti.“ (Marot Kiš, 2010: 663)

Milevino tijelo obilježeno je njezinom bolešću, tj. hendikepom, ali i psihičkom neuravnoteženošću o čemu će biti više riječ u daljnjem radu.

Osobe s invaliditetom ujedno su i stigmatizirane jer pojam stigme podrazumijeva nešto što odskae od „normalnog“. Dakle, „stigmatizirani su svi oni subjekti što posjeduju neku

karakternu osobinu što ih izdvaja iz okoline prikazujući ih različitim: njihova različitost izbija u prvi plan, zbog različitosti se druge osobine tog subjekta zanemaruju.“ (Peternai Andrić, 2019: 182)

Mileva je stigmatizirana od malih nogu, a i sama je toga bila svjesna. Sve je krenulo od djece u školi: „Djeca su vikala za njom Mica-šepavica, a ona bježala od njih najbrže što je mogla, ako se njezino brzo šepanje uopće moglo nazvati trčanjem. (...) Prva joj je pomisao bila da je djeca tuku jer je bolja učenica od njih. Tek joj je strašna riječ „šepavica“ otkrila pravi razlog. Nije njih bilo briga za učenje. U njihovim je očima Mileva bila gora od njih jer je bila drugačija, bila je invalid.“ (Drakulić, 2016: 82) Niti djeci nije bilo bitno što je bolja od njih u školi, već činjenica da ima urođenu fizičku manu.

Nosila je stigmju „šepavice“ od djetinjstva do zrelih dana kada se prisjeća i samoj sebi nameće taj epitet koji je ukorijenjen duboko u njoj i koji se time ističe nad svim ostalima koji ju identificiraju: „Možda, ako ponovo zaspi, ako jako čvrsto zaspi, kada se probudi, sve bude drugačije. Neće više biti šepava. Neće više biti usamljena.“ (Drakulić, 2016: 83)

Milevi je njezino tijelo formiralo identitet uslijed kojega je ona sebi konstruirala takvu zbilju u kojoj su svi usmjereni na njezin hendikep, a ponajviše ona sama.

„Tijelom zabilježeni podaci o pojavnj stvarnosti i reakcije tijela na najrazličitije pojave iz njegova okruženja prethode (odnosno temelj su) mentalne konstrukcije značenja, kako onih vezanih za konkretne pojave (hladnoću ili toplinu, mirise, okuse, zvukove) tako i onih što ih smještamo u sferu apstraktnoga (privlačnost, mržnja, usamljenost).“ (Marot Kiš, 2010: 663) Da se zaključiti da su tijelo i razum uvelike povezani i međusobno jedno na drugo utječu.

Stigmatiziranje podrazumijeva proces odjeljivanja „njih“ od „nas“. „Ta je komponenta vidljiva i kroz imenovanje, na primjer za osobe što boluju od shizofrenije se nerijetko kaže da su 'šizofreničari' čime se bolest izjednačuje s njihovom glavnom karakteristikom, hijerarhijski prevladavajućom komponentom identiteta, dok za bolesti što nisu stigmatizirajuće (na primjer povišeni krvni tlak ili zatajenje bubrega) ne postoje etikete.“ (Peternai Andrić, 2019: 183)

Tako Mileva kroz cijeli roman dobiva naziv „šepavice“ zbog svoje fizičke urođene mane koja ju razlikuje od drugih. Ponavljanjem te sintagme intenzivira se Milevina deformacija tijela i naglašava nemogućnost sudjelovanja u društvu prihvaćenim „normalnim“ aktivnostima što nju stavlja u „trajni i nepomirljiv konflikt spram uvriježenih medicinskih, a time i društvenih i funkcionalnih standarda 'normalnosti'.“ (Biti, Marot Kiš; 2008: 274)

5.4. Teorija Milevine tuge

Po uzoru na Einsteinovu teoriju relativnosti i njegovu doprinosu na poljima kvantne teorije fizike za što je i dobio Nobelovu nagradu, Drakulić je u ovome djelu satkala i onu Milevinu, doduše nešto osobniju - teoriju tuge. Iz samog naslova *Mileva Einstein, teorija tuge* da se naslutiti u kojem će nas smjeru djelo voditi. Pripovjedačica je Milevinu teoriju tuge u ovom romanu detaljno obradila, stoga će se u ovom poglavlju iscrpnije prikazati njezina bol koja je duboko ukorijenjena u njoj, oku neprimjetna, ali znatno gora od one urođene fizičke mane koju Mileva neuspješno pokušava zaboraviti.

Već na samom početku romana autorica iznosi Albertove „Uvjete“ Milevi koji su, čitajući cijelo djelo, zapravo konačni udarac na njezino psihičko stanje.

„Mileva nije mogla odmah prihvatiti da su njegovi Uvjeti stvarni. Shvatila je to tek kad joj je tijelo reklo da je tako. Tek kad je osjetila prazninu u grudima, kad nije mogla udahnuti, kad joj je srce poskočilo poput podivljale mačke koja grebe kandžama tražeći izlaz iz prsnog koša, kad je osjetila dobro poznatu bol. Znala je da je upravo bol njezino mjerilo stvarnosti, njezin vjerni podsjetnik. Javlja se uvijek kad iz nekog razloga odbija prihvatiti ono što joj se događa. Malo joj nedostaje da potone u potpuno beznade. Bol je opominje. Dok me boli, barem znam da sam živa, misli naslonjena na kuhinjski zid.“ (Drakulić, 2016: 8)

Mileva, koja je već dovoljno istraumatizirana situacijama koje su joj se dogodile u životu, dobiva još jedan razlog za propadanje još dublje u ponor iz kojega ne može i ne zna izaći. „Bol u ovome slučaju (u poimanju tjelesnosti) ima ulogu aktivatora postojanja, odnosno znak prisutnosti tijela. Reakcije tijela na podražaje iz okoline prevodimo u značenja, konstruirajući tako tjelesnu osnovu vlastita snalaženja u svijetu; u tom se smislu tijelo tumači kao objekt uranjanja u zbilju“ (Marot Kiš, 2010: 663), a Milevina zbilja okarakterizirana je boli i tugom koju u ovom kontekstu možemo shvatiti kao duševnu bol, mentalno oštećenje, tj. depresiju. Depresija je bolest koju karakteriziraju poremećaji raspoloženja kao što su dugotrajna tuga, nesposobnost uživanja u ranije ugodnim stvarima ili aktivnostima i duševna bol. Ona utječe na obavljanje najjednostavnijih svakodnevnih zadataka, ponekad s razornim posljedicama za odnose s obitelji i prijateljima i mogućnosti da se zaradi za život.²³ „Depresivni poremećaj, osim navedenih

²³ <https://www.hzjz.hr/sluzba-promicanje-zdravlja/depresija/>, zadnje gledano 20.06.2019.

karakteristika, uključuje i gubitak interesa te osjećaj krivnje“ (Vučić, Ekić; JAHS. 2015: 139), a krucijalni okidač Milevinog psihičkog oboljenja jest napuštanje i gubitak prvorođenog djeteta što si Mileva nikako nije mogla oprostiti. Taj događaj proganja ju cijeli njezin život.

U romanu *Mileva Einstein, teorija tuge* „fizički i mentalni doživljaj boli te bolešću (bolestima) izmijenjeno tijelo postaju temeljem identificiranja osobe. Bol(est) i posljedice koje ona ostavlja na tijelu, a zatim i mentalnom iskustvu toga tijela u osnovi su jastva koje se formulira (i) kroz proces konstantne usporedbe s normalnim funkcioniranjem tijela uvjetovan tendencijama kolektivne procjene bolesti kao simbola drugosti/različitosti.“ (Marot Kiš, 2010: 666)

Mileva i sama postaje svjesna svog mentalnog stanja:

„Njezino se psihičko stanje pogoršavalo. Sve češće se osjećala kao da joj je za nogu zavezana željezna kugla. Dok ne obraća pažnju na nju, ne osjeća toliko njezinu težinu. Čim je uspije zaboraviti pa zakorači kao da je slobodna, kugla je povuče natrag. Već se više od desetljeća osjeća kao da živi poput osobe koja se jednog dana saplela i pala u bunar. U bunaru je mračno, tek ponekad odozgo dopre malo svjetla. Mileva ponekad viče i doziva, no njezin glas ne dopire do drugih. Vrijeme provodi šćućurena u crnoj rupi, u strahu da može potonuti još dublje. Zatvorenica bez nade za pomilovanje. Drugi određuju uvjete i prostor u kojemu se smije kretati, dubinu njezinog zatvora, težinu kugle, čak i jačinu boli.“ (Drakulić, 2016: 26-27)

„Psihička stanja uvjetovana su (i izraziva) odnosom tijela spram okoline u kojoj se nalazi“ (Marot Kiš, 2010: 662), stoga ni ne čudi činjenica da je Milevina fizička urođena mana jedan od razloga njezinog psihičkog oboljenja. Milevi je to predstavljalo veliku nesigurnost tijekom cijelog života, trpjela je brojne uvrede od ranog djetinjstva sve do adolescencije i zrelih godina kada su uvrede prestale, ali joj je i dalje bilo jasno da su ljudi toga bili svjesni. Sve to ostavilo je traga na njezino mentalno zdravlje. „Ljudi koji boluju od depresije vrlo često imaju i neke od sljedećih simptoma: manjak energije, promjene apetita, nesanicu ili preveliku potrebu za snom, povećanu tjeskobu ili zabrinutost, smanjenu koncentraciju, neodlučnost, nemir, osjećaj bezvrijednosti, krivnje ili beznađa, misli o samoozljeđivanju ili suicidu.“²⁴ Mileva se osjećala i manje vrijednom jer nije uspjela diplomirati, a time je ujedno i razočarala oca koji je polagao u

²⁴ <https://www.hzjz.hr/sluzba-promicanje-zdravlja/depresija/>, zadnje gledano: 20.04.2019.

nju svaku nadu, žrtvovao se kako bi ju mogao financirati da se obrazuje i ne ovisi ni o kome: „Kad god pomisli na oca, osjeća griznju savjesti. U njegovim ju je očima mogla iskupiti jedino diploma. Vjerovao je u nju i povratak iz Novog Sada u Zurich je zbog toga doživljavala kao dvostruki poraz. Kao što je Albert izdao njezina očekivanja, ona je izdala očeva.“ (Drakulić, 2016: 82)

Rizik od razvoja depresije povećava se stresom, traumatskim životnim događajima kao što su smrt voljene osobe ili prekid veze, fizičkim bolestima, problemima uzrokovanim konzumacijom alkohola ili droge, siromaštvom, nezaposlenošću, nepravilnom prehranom i nedovoljnom tjelesnom aktivnošću.²⁵ Mileva je doživjela skoro sve od navedenog: gubitak djeteta, raspad braka, prekid studija, nemogućnost ostvarenja karijere, bolest sina, a na posljeticu i srčani udar: „Oštra bol koju je prilikom infarkta osjetila u lijevom ramenu podsjeća je da je ovaj put prošla gora nego inače. Uvjeren je da je svaka fizička bol podnošljivija od psihičke, s kojom živi godinama, no taj ju je napad pokolebao. Prvi put je bila sigurna da umire.“ (Drakulić, 2016: 113) Roman započinje efektno, a tako se i završava kada Mileva na koncu svega ostavlja bolesnog sina u bolnici: „Putem kući prisjeća se prizora iz bolnice. Kad je izlazio iz upraviteljeva ureda, Tete se na vratima okrenuo i rekao: Zašto me ostavljaš, mama? Učinilo joj se da to iz njega progovara Lieserl. Zadrhtala je.“ (Drakulić, 2016: 205)

Talijanski psihijatar Giovanni Jervis²⁶ tvrdi da se psihološki pojam tuge za mrtvom osobom može proširiti, pa slične osjećaje mogu izazvati neko veliko poniženje, osobni neuspjeh, svijest o životnim promašajima.

Sve je to Mileva doživjela, ali „njezin mehanizam za zaštitu u situaciji teških gubitaka blokiran je i ona ne uspijeva ostvariti svoj životni projekt. Ne može se oduprijeti depresiji i prepušta se očajanju.“²⁷

²⁵ <https://www.hzjz.hr/sluzba-promicanje-zdravlja/depresija/>, zadnje gledano: 20.04.2019.

²⁶ Usp s Jervis G. (1978) Kritički priručnik psihijatrije, Stvarnost, Zagreb.

²⁷ <http://www.matica.hr/vijenac/600/povijesne-licnosti-i-fikcionalna-proza-26476/>, zadnje gledano 20.06.2019.

6. Zaključak

U ovom diplomskom radu predmet analize i interpretacije bili su romani *Dora i Minotaur, moj život s Picassom* i *Mileva Einstein, teorija tuge* hrvatske književnice Slavenke Drakulić. Riječ je o romanima u kojima su u središtu ljubavni odnosi poznatih parova iz povijesti; slavnog umjetnika Picassa i njegove muze Dore Maar te poznatog znanstvenika Einsteina i njegove žene Mileve.

Cilj ovog rada bila je analiza tvorbe identiteta žene u zadana dva romana i to upravo unutar tih ljubavnih odnosa. I Picasso i Einstein, obojica su snažne osobnosti koji su svoje odabranice doveli do potpunog rasapa ličnosti. Kako bi se bolje definirala njihova osobnost, radu se pristupilo iz perspektive teorija identiteta. S obzirom na tematiku rada, može se zaključiti kako su i Dora i Mileva svoj identitet promijenile isključivo zbog neopisive ljubavi prema svojim partnerima. Odrekle su se onih dijelova sebe koji su ih ispunjavali. Doru je od malih nogu zbunjivala mnogostrukost identiteta zbog stalnog mijenjanja adrese i svoje trojezičnosti. Ne znajući kako treba izgledati odnos između muškarca i žene poigravala se ulogom francese – odnosno žene koja se neobavezno druži s muškarcima. Ušavši u vezu s Picassom, postepeno je mijenjala svoj identitet jer mu se nije usudila suprotstaviti. Natjerao ju je da se odrekne fotografiranja što je bio njezin unutarnji poziv koji ju je ispunjavao, a pritom je od toga i zarađivala. Njegova kanibalska priroda „pojela“ je u Dori sve ono što je nju činilo sretnom, pa je postajala sve depresivnija. Na kraju, kada ju je uništio do kraja i doveo ju do ludila kao svoje prijašnje žene, odbacio ju je i zamijenio drugima. Mileva je na sličan način doživjela rasap ličnosti. Zbog ljubavi prema Albertu napustila je svoje prvorodeno dijete radi njegove reputacije. Da je Mileva bila mentalno jača, ostali događaji ju ne bi doveli do ludila, ali je propadanjem pokazala krhkost svoga identiteta. Od rođenja se nosila s invaliditetom kojim je bila stigmatizirana. Teško se s time nosila, a Albertove prevare nisu pomagale, već su samo budile sumnju u njoj i stvarale osjećaj manje vrijednosti. Neuspjeli pokušaj studiranja samo je produkt napuštanja prvorodene kćeri, a jedan od okidača za njezin potpuni raspad ličnosti.

Zaključno, u ovom se diplomskom radu nastojala prikazati tvorba identiteta žene u zavisnom položaju spram muškarca. Svaka je od njih svoju sudbinu birala sama, ali s obzirom da je književnost medij, koji ima moć doprijeti do velikog broja ljudi i zbog toga ima važnu ulogu u društvu, čitajući ovo djelo možda neka žena, koja se nađe u sličnoj situaciji, osvijesti u sebi ono pozitivno i odupre se očajavanju i propadanju.

7. Literatura

Predmetna literatura

Drakulić, Slavenka (2015) Dora i Minotaur: Moj život s Picassom. Zagreb: Fraktura.

Drakulić, Slavenka (2016) Mileva Einstein, teorija tuge. Zagreb: Fraktura.

Stručna literatura

Aleksovski, Marinela (2011) Kanibalski narcizam u romanu Božanska glad Slavenke Drakulić. Nova Croatica V 5. Str. 401-409.

Bačić-Karković, D. (1997/1998) Postmoderne proze - amorozne : (Duras - Vrkljan – Drakulić). // Izvješće : za školsku godinu ... / Prva sušačka hrvatska gimnazija u Rijeci. str. 106-116.

Biti, M. i Marot Kiš, D. (2008) Poetika uma: osvajanje, propitivanje i spašavanje značenja. Hrvatska.

Bošković, I.J. (2007) Slavenka Drakulić: Frida ili o boli. "Profil internacional". Zagreb. str. 287-301.

Dujić, Lidija (2011) Ženskom stranom hrvatske književnosti, Mala zvona, str. 143.

Filipović, Ana Thea (2004) 3 Školski vjeronauk i župna zajednica – prema odnosu povjerenja i suradnje, Kateheza 26, str. 229.

Hrvatska književna enciklopedija (2010) Sv. 1. Zagreb. LZMK, str. 415-416.

Korljan, J. (2011) 2. Ka(k)o da me nema? : silovanje kao dokumentaristička i književna tema. // Croatica et Slavica Iadertina. 7. str. 413-422.

Marot, D. (2010) 4 (120) Metaforičko konstruiranje tjelesnosti kao ishodišta identiteta : na primjerima Slavenke Drakulić. // Filozofska istraživanja 30. str. 655-670.

Marot, D. (2008) 2. Tijelo, identitet i diskurs ideologije. // Fluminensia 20. str. 109-123.

Matijašević, Željka (2006) Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan. Zagreb: AGM.

Medicinska enciklopedija JLZ (1961) knjiga 5, Zagreb. str. 325.

Mindoljević Drakulić, Aleksandra. 2015. Majka, žena i majčinstvo. Zagreb: Medicinska naklada.

Mitchell, David, Snyder, Sharon (2014) "Narrative Prosthesis" u: Lennard J. Davis, ur. The Disability Studies Reader. New York: Routledge, str. 222-235.

Opća enciklopedija JLZ. (1977) knjiga 3. Zagreb. str. 659.

Pavić. R. (2008) Vol. 5. No. 1. Anali hrvatskog politološkog društva: časopis za politologiju.

Peternai Andrić, K. (2012) Ime i identitet i književnoj teoriji. Izdanja Antibarbarus. Zagreb.

- Peternai Andrić, K. (2019) Pripovijedanje, identitet, invaliditet. Zagreb: Meandar Media.
- Peternai Andrić, K. (2005) Učinci književnosti: Performativna koncepcija pripovjednog teksta. Disput.
- Primorac, S. (2015) Književna Kronika. Forum. Zagreb. knj. 87, 4/6 ; str. 902-913.
- Šutalo, G. (2007) 5. Oslíkani mozaik boli : Slavenka Drakulić: Frida ili o boli. Profil International. Zagreb, Republika. 63. str. 120-122.
- Tomljenović, A. (2005) Majčinski identitet. u: Treća, Broj 1-2, Vol. VII, 2005. str. 445-449.
- Van Dijk, Teun A. (2006) Ideologija, multidisciplinarni pristup, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb.
- Vidmar Horvat, Ksenija (2017) Imaginarna majka. Rod i nacionalizam u kulturi 20. stoljeća. Zagreb: Sandorf.
- Vučić, Ekić; JAHS. 2015: Utjecaj depresivnog roditelja na razvoj djeteta, str. 139.
- Zlatar, A. (2010) Rječnik tijela : dodiri, otpor, žene. Zagreb : Naklada Ljevak.
- Zlatar, A. (2004) Tekst, tijelo, trauma : ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti. Zagreb : Naklada Ljevak.

Internetski izvori:

URL: <https://www.azoo.hr/images/goo/Identitet.pdf>

URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=41068>

URL: http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=e151XRU%3D

URL: <https://www.hzjz.hr/sluzba-promicanje-zdravlja/depresija/>

URL: <https://mail.zamisli.hr/index.php/arhiva2009/199-kampanja-moj-invaliditet-nije-moj-identitet-poziv-na-tribinu->

URL: <http://www.matica.hr/vijenac/600/povijesne-licnosti-i-fikcionalna-proza-26476/>

URL: <http://slikovnica-gorgim.blogspot.com/2011/09/pablo-picasso-zena-koja-place-1937.html>

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AJdrB4Sq6lY&t=96s>